

Peter Zimmermann, Kay Hoffmann u.a. (Hg.)

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3: ›Drittes Reich‹ (1933-1945)

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14037>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3: ›Drittes Reich‹ (1933-1945)*. Stuttgart: Reclam 2005 (Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 3). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14037>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland
Band 3

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland

Herausgegeben von
Peter Zimmermann

im Auftrag des
Hauses des Dokumentarfilms, Stuttgart



Band 1
Kaiserreich (1895–1918)
Herausgegeben von
Uli Jung und Martin Loiperdinger

Band 2
Weimarer Republik (1918–1933)
Herausgegeben von
Klaus Kreimeier, Antje Ehmann
und Jeanpaul Goergen

Band 3
›Drittes Reich‹ (1933–1945)
Herausgegeben von
Peter Zimmermann und Kay Hoffmann

Geschichte des dokumentarischen Films
in Deutschland

Band 3
›Drittes Reich‹
1933–1945

Herausgegeben von
Peter Zimmermann und Kay Hoffmann

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Erarbeitung und Drucklegung dieser Filmgeschichte erfolgte mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), des Bundesarchiv-Filmarchivs, des Hauses des Dokumentarfilms und der im Vorwort genannten Institutionen

Alle Rechte vorbehalten
© 2005 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
Umschlaggestaltung: Martin Völlm
Umschlagabbildung: Werkaufnahme zu dem Film
GROSSE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG 1943
(1943, Walter Hege). Deutsches Filminstitut – DIF
Repro: Günther Piltz Reproduktionen Stuttgart
Druck und buchbinderische Verarbeitung: fgb · freiburger graphische betriebe
Printed in Germany 2005
RECLAM ist eine eingetragene Marke der
Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
ISBN 3-15-010586-2
www.reclam.de

Inhalt

Vorwort	13
1 Der dokumentarische Film in Publizistik und Forschung	17
1.1 Faschismus und Moderne. Perspektivenwechsel in der historischen Forschung (<i>Peter Zimmermann</i>)	17
1.2 Die Kulturfilm-Debatte zur Zeit des Nationalsozialismus und die Rechtfertigungsliteratur nach 1945 (<i>Peter Zimmermann / Kay Hoffmann</i>)	26
1.3 Filmforschung im Zeichen von Totalitarismustheorie, Faschismuskritik und Propagandaanalyse (<i>Peter Zimmermann / Kay Hoffmann</i>)	33
1.4 Vom ›Nazi-Kino‹ zum Film im ›Dritten Reich‹. Perspektivenwechsel in der Filmwissenschaft (<i>Peter Zimmermann / Kay Hoffmann</i>)	38
1.5 Von der Gleichschaltungs- und Propaganda-These zur differenzierten Erforschung dokumentarischer Genres (<i>Peter Zimmermann / Kay Hoffmann</i>)	45
1.6 Avantgarde – Sozialkritik – Didaktik – Propaganda. Tendenzen der internationalen Entwicklung (<i>Heinz-B. Heller</i>)	57
Instrumentalisierung avantgardistischer Positionen	58
Zwischen Sozialkritik und nationaler Gemeinschaftsideologie	61
Rhetorik der Kriegspropaganda	66
2 Entwicklung und Lenkung der Filmproduktion	69
2.1 Ziele der Filmpolitik. ›Zeitnahe Tendenzkunst‹ und dokumentarischer ›Wirklichkeitsbericht‹ in ›nationalsozialistischem Geiste‹ (<i>Peter Zimmermann</i>)	69
2.2 Der Propaganda-, Kontroll- und Lenkungsapparat (<i>Peter Zimmermann</i>)	75
2.3 Zensur und Kontrolle des Produktionsprozesses (<i>Peter Zimmermann</i>)	82
2.4 Berufsverbote und Exil (<i>Peter Zimmermann</i>)	88
2.5 Sukzessive Verstaatlichung der Filmindustrie und Entwicklung der Kulturfilm-Produktion (<i>Peter Zimmermann</i>)	93

Die Ufa-Kulturfilm-Abteilung und die anderen	94
Die Deutsche Kulturfilm-Zentrale im Kriegseinsatz	99
3 Kulturfilm und Wochenschau im Kino	103
3.1 Die Kinos und ihr Filmprogramm (<i>Peter Zimmermann</i>)	103
3.2 Bekannte Regisseure zwischen Avantgarde, Sachlichkeit, Idyllik und Propaganda (<i>Peter Zimmermann / Kay Hoffmann</i>)	110
Regisseure der Ufa-Kulturfilm-Abteilung	110
Walter Ruttmann	112
Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, Fritz Hippler und der neue deutsche Kamerastil	114
Svend Noldan	118
Wilfried Basse	119
Willy Zielke	122
Carl Junghans	126
Hans Cürlis und Curt Oertel: zwei deutsche Kulturfilm-Karrieren . . .	130
3.3 Der Kulturfilm als Vor- und Hauptfilm im Kino (<i>Peter Zimmermann</i>)	133
Deutschlandbilder im ›Großkulturfilm‹	137
Länder – Menschen – Abenteuer	145
3.4 Natur- und Tierfilme (<i>Kerstin Stutterheim</i>)	152
Nach Norden	155
Zoo und Gesellschaft	156
Der Wald	161
3.5 Kulturfilm-Bühnen und Festivals (<i>Peter Zimmermann</i>)	166
›Kulturfilm-Symphonien‹ der Filmkunst-Theater	166
Reichswochen des Kulturfilms	169
Filmfestspiele von Venedig	173
3.6 Unbekannte Bilderwelten. Technische Innovationen und ästhetische Gestaltung (<i>Kay Hoffmann</i>)	176
Wunderwelt des Allerkleinsten	177
Der lange Weg des Farbfilms	180
Die Welt plastisch sehen	185
Durchleuchtete Körper	187
Blendende Tricks	190
›Geisterstimmen‹	194
3.7 Nicht nur Symphonik und Chorgesang. Musik im Kulturfilm (<i>Ulrich Rügner</i>)	198

Wolfgang Zeller: MANNESMANN und EWIGER WALD	198
Walter Gronostay: HÄNDE AM WERK und JUGEND DER WELT	202
Hans Ebert: Filme des Reichsarbeitsdienstes	204
Clemens Schmalstich: DAS WORT AUS STEIN	206
Herbert Windt: DER SIEG DES GLAUBENS	207
3.8 Menschen, Tiere, Sensationen. Die Wochenschauen der 30er Jahre (<i>Kay Hoffmann</i>)	211
Uniformierung der Berichterstattung	212
Schokoladenseiten	214
Sounddesign	218
UFA-TONWOCHE (UTW)	219
DEULIG-TONWOCHE (DTW)	223
FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU (FTW)	225
EMELKA-TONWOCHE (ETW)	227
BAVARIA-TONWOCHE (BTW)	228
4 Industrielle Modernisierung, Mobilisierung und Medialisierung im Film	231
4.1 Neusachlicher Technikkult und ›stählerne Romantik‹. Walter Ruttmanns Symphonien der Industriearbeit (<i>Peter Zimmermann</i>)	231
Italienische Reise oder Avantgarde und Faschismus	234
Vom deutschen Stahl zum deutschen Panzer	236
4.2 Mobilisierung der ›Werkgemeinschaft‹. Industrie- und Werbefilme (<i>Kay Hoffmann</i>)	242
Imagefilme der Industrie und der Reichsbahn	243
Zwischen Werbung und Repräsentation: Boehner-Film Dresden	248
Rhythmus der Arbeit: Filme der Deutschen Arbeitsfront	252
4.3 ›Uns geht's gut‹. Reklame und Konsum (<i>Ralf Forster</i>)	257
Image und Umsatz im Aufschwung	259
Werbung für die ›Heimatfront‹	264
4.4 ›Stoßtrupp der Motorisierung‹. Rennsport und Massenmotorisierung (<i>Uwe Day</i>)	266
Technik, Sport und Nation im ›Kino der Attraktionen‹	268
Expeditionen in die Provinz: die Auto-Mission der Auto Union	271
4.5 ›Straßen der Zukunft‹. Die Reichsautobahnen (<i>Karlheinz Hofmann</i>)	276
Der Medienverbund Reichsautobahn	277
›Steine geben Brot‹	280
4.6 Bewegen und bewahren. Die Wirklichkeit im Heimkino (<i>Martina Roepke</i>)	287
Die Technik, der Markt und die Möglichkeiten	288

	Zensur und Zirkulation	290
	Bastler, Sammler, Filmfreunde: Spielarten einer Praxis	294
	Der Krieg und das Heimkino	296
4.7	›Auge der Welt‹. Von den Anfängen des Fernsehens (<i>Kay Hoffmann</i>)	299
	Olympia im Kleinformat	300
	Regie des Augenblicks	303
	Sehende Bomben	305
	Fernsehpioniere	306
5	Deutschlandbilder zwischen Tradition und ›neuer Zeit‹. Heimat, Volkstum und Kultur	309
5.1	Landschaft und Bauerntum (<i>Peter Zimmermann</i>)	309
	›Blut und Boden‹	311
	Der ›Nähr- und Gebärstand‹ in der ›Erzeugungsschlacht‹	316
5.2	Städtebilder zwischen Heimattümelei und Urbanität (<i>Jeanpaul Goergen</i>)	320
	Stadt und Land	321
	Werbung im Gewande des Kulturfilms	324
	Filmkunst und Reklame	327
5.3	Kunst und Künstler (<i>Reiner Ziegler</i>)	333
	Kunstgeschichte und Geniekult	333
	Heroisierung zeitgenössischer Monumentalkunst	338
	Haus der Deutschen Kunst	345
5.4	Vom Dom zur Reichshauptstadt Germania (<i>Reiner Ziegler</i>)	348
	Bauprojekte und Prestigebauten	352
	Architekturutopien	355
5.5	Germanenkult und Okkultismus (<i>Kerstin Stutterheim</i>)	359
	Sonnenwend-Feiern und Feuerrituale	361
	›Germanen gegen Pharaonen‹	363
5.6	›Könnte Muttererde eindringlicher zu uns sprechen?‹ Spurensuche im archäologischen Film (<i>Tom Stern</i>)	367
	›Flammen der Vorzeit‹	368
	›Die Fahne hoch...‹	370
6	Fremde Länder – Fremde Völker	377
6.1	›Land im Osten‹ (<i>Christiane Mückenberger</i>)	377

›Ostraum – deutscher Raum‹	380
Vorstoß ins ›Grenzland‹	387
6.2 Begehrte Ferne. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme (<i>Gerlinde Waz</i>)	391
›Deutsches Land in Afrika‹	392
Exotismus und Rassismus	398
Die großen Expeditionen	403
Ethnographischer Film	406
Zur Popularisierung fremder Bilder	409
6.3 ›Endsieg für den Samariter‹. Missionsfilme der evangelischen und katholischen Kirche (<i>F. T. Meyer</i>)	414
6.4 ›Von fremder Rasse durchsetzt‹. Stereotypen in Schwarz-Weiß (<i>Tobias Nagl</i>)	421
6.5 ›Nur in geschlossenen Veranstaltungen vor Angehörigen der jüdischen Rasse‹. Palästina-Filme im Jüdischen Kulturbund 1935–1938 (<i>Ronny Loewy</i>)	431
6.6 Exkurs: ›Über allem steht der große Befehl‹. Dokumentarischer Film in Österreich (<i>Elisabeth Büttner</i>)	439
Politische Umbrüche	441
Kontinuität der Filmmotive	444
6.7 Exkurs: Schweizer Dokumentarfilme im Dienste der ›geistigen Landesverteidigung‹ (<i>Gianni Haver</i>)	450
›Geistige Landesverteidigung‹	452
SCHWEIZER FILMWOCHENSCHAU und Armeefilmdienst	456
Der Soldat und das Gebirge	458
7 Zwischen Bildung und Indoktrination. Lehr- und Unterrichtsfilme	463
7.1 Die Kinematographie in der Schule. Zur politischen Pädagogik des Unterrichtsfilms von RfdU und RWU (<i>Ursula von Keitz</i>)	463
Produktion und Rezeption	468
Pädagogische Konzepte und gattungstypische Konfektion	471
Exkurs: Die Hochschul- und Forschungsfilme der RfdU / RWU	477
Das Spektrum der Unterrichtsfilme	480
Zur ›Wehrwichtigkeit‹ der Unterrichts- und Hochschulfilme	486
7.2 Volkskunde im Film (<i>Walter Dehnert</i>)	489
Fest und Brauch	490
Wunschbilder vom Schwarzwald	492

7.3	Exkurs: Im Zeichen des Kreuzes. Kirchen, Film & Kino (<i>Johannes Horstmann</i>)	496
	Spielstellenarbeit und Zensur	497
	›Vom deutschen Dom zum ewigen Rom‹. Filme katholischer Provenienz	499
	›Die Heilige Schrift – deutsch‹. Filme evangelischer Provenienz	502
8	Propagandafilme der NSDAP	505
8.1	Filmpropaganda und Warenästhetik (<i>Peter Zimmermann</i>)	505
8.2	Die Parteitagfilme der NSDAP und Leni Riefenstahl (<i>Peter Zimmermann</i>)	511
	SIEG DES GLAUBENS	513
	TRIUMPH DES WILLENS	517
	OLYMPIA. FEST DER VÖLKER – FEST DER SCHÖNHEIT	523
	Großprojekte der Riefenstahl-Film GmbH im Krieg	528
8.3	GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT. Erfolgsmilanzen der NS-Propaganda (<i>Peter Zimmermann</i>)	530
	Von der ›Systemzeit‹ zur ›deutschen Wiedergeburt‹	533
	›Arbeiter der Stirn und der Faust‹	540
	Von ›Blut und Boden‹ bis ›Volk ohne Raum‹	543
	Volksgesundheit, Jugenderziehung und ›nordische Schönheit‹	548
8.4	Der ›Kampf ums Dasein‹. Eugenik, Rassismus und Antisemitismus (<i>Peter Zimmermann</i>)	554
	›Krankheitserreger im Volkskörper‹ – Filme über ›Erbkranke‹	555
	DER EWIGE JUDE	559
	THERESIENSTADT. Das Konzentrationslager als Idylle	565
8.5	Die Debatte über einen neuen deutschen Dokumentarfilmstil (<i>Peter Zimmermann</i>)	568
	›Heroische Reportage‹ und ›neuer deutscher Kamerastil‹	569
	Nationalsozialistischer Dokumentarismus und Demagogie	572
8.6	Zur Definition des ›nationalsozialistischen Films‹. Fiktionale und dokumentarische Formen (<i>Rainer Rother</i>)	575
	Vorbild dokumentarischer Film	577
	Gegen den ›Flimmerzauber des Spielfilms‹	583
	Fiktion und Dokument	586
9	Visuelle Aufrüstung. Propagandafilme im Zeichen des Zweiten Weltkriegs	591
9.1	›Unter der Kriegsflagge‹. Die Marine im Kulturfilm (<i>Jan Kindler</i>)	591
	Filmische Professionalisierung (1933–1937)	592
	Die Marine-Haupt-Film- und Bildstelle (1937–1942)	597
	Improvisation im ›Totalen Krieg‹ (1943–1945)	601

9.2	Neue Lufthoheit. Filme der Luftwaffe und Spanischer Bürgerkrieg (<i>Kay Hoffmann</i>)	605
	Training unter Realbedingungen: Spanischer Bürgerkrieg	609
9.3	Bollwerk im Westen und Vorstoß nach Osten (<i>Kay Hoffmann</i>)	615
	DER WESTWALL	615
	Anschlüsse: Die ›Annexionsfilme‹	618
	Kriegserfolge zelebrieren: DER FELDZUG IN POLEN	620
	Antisemitische Hetze	623
	Dynamik des Krieges	626
	Vom SIEG IM WESTEN bis zur FRONT AM HIMMEL	631
9.4	Mobilisierung der Heimatfront (<i>Kay Hoffmann</i>)	634
	Recycling der Bilder	636
	Humor und Innere Propaganda: TRAN UND HELLE	637
	Der Feind in Ost und West	640
	Sensible Sujets	642
10	›Sinfonie des Krieges‹. DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU im Zweiten Weltkrieg	645
10.1	›Kämpfer und Kündler‹. Die Propagandakompanien (<i>Kay Hoffmann</i>)	649
	Kameraleute als Bildproduzenten	652
	Nachgestellte Wirklichkeit	653
	Zentrale Gestaltung in Berlin	658
10.2	Propaganda-Export (<i>Kay Hoffmann</i>)	663
	Weltkrieg in Farbe	665
	Dominanz des Kommentars: FOX MOVIE TONE	668
	Dominanz des Bildes: DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU	669
10.3	Drei Phasen der Rezeption (<i>Kay Hoffmann</i>)	675
	Wahrnehmung in den SD-Berichten	681
	Irritationen	684
	›Nationalsozialistischer Realismus‹?	687
11	›Auferstanden aus Ruinen‹. Zur Wirkungsgeschichte von Kulturfilm und Wochenschau nach 1945	691
11.1	Kontinuitäten und Wandlungen im Zeichen von ›Entnazifizierung‹ und ›Reeducation‹ (<i>Peter Zimmermann</i>)	691
	›Säuberung‹ und Fortsetzung der Kulturfilmproduktion	694
	Vom Kulturfilm zum Fernseh-Dokumentarismus	703

11.2 Im Banne der Ufa-Ästhetik und des ›Kalten Krieges‹. Film- und Fernseh-Dokumentationen der BRD und DDR über das ›Dritte Reich‹ (<i>Peter Zimmermann</i>)	710
Kompilationsfilme zwischen Thesenfilm und Personalisierung	711
Präfigurierte Ikonografie und kontroverse Argumentationsmuster	714
11.3 Film und Zeitgeschichte. Zur Nutzung des dokumentarischen Films durch die Geschichtswissenschaft (<i>Irmgard Wilharm</i>)	720
Dokumentarischer Film in der Lehre	720
Bisherige Nutzung von dokumentarischem Film in der Forschung	723
Filmbeispiele und Forschungsfragen	726

Anhang

Bibliografie (<i>Kay Hoffmann</i>)	733
Filmografie (<i>Jutta Schäfer</i>)	764
Kurzbiografien	796
Autorinnen und Autoren	812
Abkürzungen	815
Abbildungsnachweis	817
Personenregister	818

Vorwort

Eine umfassende Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland gibt es bislang nicht, da sich die Filmgeschichtsschreibung auf die Erforschung des Spielfilms konzentriert hat. Filmgeschichte wurde dadurch auf die Geschichte fiktionaler Formen reduziert. Das in dokumentarischen Filmbildern bewahrte visuelle Gedächtnis ist ein weitgehend unbekannter Teil der kulturellen Überlieferung. Die hier in drei Bänden vorgelegte Filmgeschichte will diesem Defizit abhelfen. Sie stellt die wichtigsten Perioden der Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland mit den ästhetischen Stilrichtungen und Formen für die Zeit von 1895 bis 1945 im Kontext massenmedialer und kultureller Entwicklungen dar. Sie ist in drei Bände gegliedert: dokumentarischer Film im Kaiserreich, in der Weimarer Republik und im ›Dritten Reich‹.

Im Mittelpunkt steht die Untersuchung dokumentarischer Filme in ihren vielfältigen Ausprägungen. Neben der Sammlung und Aufarbeitung zeitgenössischer Quellen war die Sichtung und Auswahl von Filmen ein zentrales Problem bei der Erstellung dieser Filmgeschichte. Zwar gibt es auch im dokumentarischen Bereich einen filmhistorischen Kanon bedeutender oder zeittypischer Autoren und Filme, der eine erste Orientierung vermittelt, doch gerade dieser Kanon musste im Sinne einer kultur- und mediengeschichtlich orientierten Filmgeschichtsschreibung problematisiert, revidiert und vor allem ergänzt werden. Bei den in den Archiven lagernden Filmen konnte es nicht um eine vollständige Erfassung und Auswertung gehen, sondern um eine qualifizierte Auswahl relevanter Filme, Autoren, Formen und Stilrichtungen.

Dokumentarische Filme sind eng mit zeitgeschichtlichen Prozessen verbunden. Wir haben versucht, dies in der filmhistorischen Darstellung angemessen zu berücksichtigen. Die Analyse der Filme erfolgte sowohl unter ästhetisch-strukturellen, stilistischen und typologischen als auch unter medien- und kulturgeschichtlichen Aspekten. Es geht also nicht nur um eine Auseinandersetzung mit Filmen, die für die Formenentwicklung wichtig oder typisch sind, sondern auch um mediale Produktionsbedingungen im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung sowie um Distribution, öffentliche Diskussion und Rezeption. Ein wichtiger Aspekt ist die Funktionalisierung dokumentarischer Filme für unterschiedliche Interessen und die damit eng verknüpften Umbrüche, Perspektiven- und Paradigmenwechsel, durch die insbesondere die Entwicklung in Deutschland gekennzeichnet ist.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren Aktualitäten, Wochenschauen, Kultur- und Werbefilme feste Bestandteile des Kinoprogramms, während Industrie- und Lehrfilme vor allem für die nicht-kommerzielle Verbreitung hergestellt wurden. Mehrere historische Zäsuren zeichnen sich ab: Während dokumentarische Filme im Kaiserreich ähnlich wie Spielfilme eher der Unterhaltung als der Information dienten, machte der Erste Weltkrieg ihr Potential als Propagandainstrument deutlich. Das führte auf Betreiben der Heeresleitung zur Gründung der Ufa, die in der Weimarer Republik zu einem der größten Filmkonzerne in Europa wurde. Mit der Machtübernahme der NSDAP wurden dokumentarische Filme ab 1933 zunehmend für die Propagierung der nationalsozialistischen Weltanschau-

ung genutzt. Nach 1945 schließlich unterlag die Aufführung aller zuvor produzierten Filme der Kontrolle der alliierten Besatzungsmächte.

Die Entwicklung dokumentarischer Filmformen in Deutschland kennzeichnen dementsprechend mehrfache Perspektivenwechsel von Filmstil, publizistischen Intentionen und weltanschaulichen Positionen der Filmemacher. In deren Verlauf wurden ästhetische und politische Positionen mehr oder minder umfänglich revidiert und durch neue dokumentarische Paradigmen ersetzt. Das Dokumentarische ist keine Qualität, die den Filmen ein für alle Mal eingeschrieben ist, sondern wird in Prozessen gesellschaftlicher Kommunikation stets neu diskutiert und problematisiert. Dokumentarische Filme sind meist nicht die realistischen Abbilder gesellschaftlicher Ereignisse und Verhältnisse, als die sie sich ausgeben, sondern artifizielle Produkte, die diesen Eindruck durch wechselnde Strategien der Inszenierung und Authentifizierung zu vermitteln versuchen.

Dass die Periodisierung sich zunächst an historischen Zäsuren orientiert, heißt nicht, dass die Entwicklungsperioden des dokumentarischen Films in Deutschland damit völlig synchron verliefen. So stellt etwa der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm Ende der 1920er Jahre eine wichtige filmästhetische Zäsur dar, die angemessene Berücksichtigung erfordert. Andererseits bewirkten bereits der Erste Weltkrieg und die Gründung der Ufa einen folgenreichen Wandel dokumentarischer Filmformen, der in den 1920er und 1930er Jahren ein breites Spektrum von ›Kulturfilmen‹ hervorbrachte, wie dokumentarische Kinofilme seinerzeit genannt wurden. Ihre Entwicklung von den 1920er bis in die 1940er Jahre ist weit fließender und widersprüchlicher als die politischen Zäsuren von 1933 und 1945 vermuten lassen. Gleitenden Übergängen wird Rechnung getragen, indem die Entwicklungen von dokumentarischen Formen wie Städtefilm, Reisefilm, Propagandafilm usw. und von Stilrichtungen und Produktionsbedingungen in allen drei Bänden betrachtet werden und auch die Verwendung historischer Filmaufnahmen nach 1945 in Kino und Fernsehen Berücksichtigung findet. Das ist auch deshalb wichtig, weil es sich vielfach um film- und zeitgeschichtliche Dokumente handelt, die für die Konstruktion und Rekonstruktion von Geschichtsbildern in den audiovisuellen Medien von größter Bedeutung sind. Sie liefern die Illustrationen für historische Film- und Fernsehdokumentationen zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert und prägen das Bild dieser Zeit selbst dort, wo die Autoren die vielfach propagandistische Intention der jeweiligen Filmzitate zu konterkarieren versuchen. So haben Leni Riefenstahls Filme und Joseph Goebbels' Wochenschauen unsere visuelle Vorstellung dieser Zeit weit stärker beeinflusst als alle Autoren, die diese Archivfilme in kritischer Absicht für ihre historischen Kompilationsfilme verwertet haben: von den Regisseuren Andrew Thorndike und Erwin Leiser bis zu denen der vielfältigen Fernseh-Dokumentationen. Die Erschließung unbekannter dokumentarischer Filme ist deshalb nicht nur aus filmhistorischen und zeitgeschichtlichen, sondern auch aus medienpädagogischen Gründen und für die audiovisuelle Vermittlung der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung.

Wenn dokumentarische Filme trotz ihrer film- und zeitgeschichtlichen Bedeutung bislang wenig untersucht worden sind, so hat das verschiedene Gründe. Die Diskreditierung der deutschen Kulturfilm-Tradition infolge ihrer Instrumentalisierung im ›Dritten Reich‹ mag dafür ebenso verantwortlich sein wie der erschwerte Zugang zu den in vielen Archiven verstreut lagernden Filmmaterialien.

Hinzu kommt die Unübersichtlichkeit dokumentarischer Formen und die in Deutschland erst spät einsetzende Reflexion dokumentar-ästhetischer Entwicklungen und Fragestellungen.

Die vorliegende Filmgeschichte geht von einer weit gefassten Definition des dokumentarischen Films aus, die von den frühen Aktualitäten, Städtebildern und Reisebildern über Kulturfilme, Lehrfilme, Industriefilme und Wochenschauen bis zu dokumentarischen Avantgardefilmen reicht und auch semidokumentarische Formen einschließt. Der Verzicht auf eine ontologisierende Gattungsdefinition öffnet den Blick für ein im historischen Kommunikationsprozess sich stets neu ausdifferenzierendes Verständnis des Dokumentarischen. So trat die Dominanz diskursiver Anliegen bei der ästhetischen Organisation des Aufnahmемaterials manifest erst in dokumentarischen Propagandafilmen während des Ersten Weltkriegs in den Vordergrund. Die Aktualitäten, Reisebilder, Industriebilder etc. vor dem Krieg wollten dem Publikum weniger etwas sagen, sondern vor allem etwas zeigen. Tom Gunning spricht hier in Absetzung zum Dokumentarfilmverständnis John Griersons von der »Ästhetik der ›Ansicht‹«. Im dominierenden Gestus des Zeigens hat die Ästhetik dokumentarischer Filme aus der Zeit des Kaiserreichs mehr Gemeinsamkeiten mit den fiktionalen Genres des frühen Kinos als mit den Dokumentarfilmen der 1920er und 1930er Jahre. Die herkömmliche Trennung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm ist im frühen Kino noch nicht etabliert. Die Unterscheidung früher Film-›Genres‹ in Firmenkatalogen und Programmannoncen unterliegt der notwendigen Abwechslung bei der Zusammenstellung von Nummernprogrammen. Entscheidend sind die beabsichtigten Wirkungen beim Publikum (»hochkomisch«, »dramatisch«, »interessant«) oder Merkmale jenseits aller Sujets wie Farbe (»kolorierte Films«) oder überdurchschnittliche Länge (»Schlager«). »Hochdramatisch« kann sowohl ein Melodram meinen wie die Aufnahmen einer Erdbebenkatastrophe.

Um die Unterschiedlichkeit dokumentarischer Filme des frühen Kinos im Kaiserreich im Vergleich zu dokumentarischen Filmen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus zu kennzeichnen, wird für die frühen Filme der Terminus ›nichtfiktionaler Film‹ verwendet. Die Unschärfe des Begriffs weist darauf hin, dass der Dualismus zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm noch nicht etabliert ist. Das Dokumentarische folgte später unterschiedlichen Konzepten der diskursiven und narrativen Inszenierung etwa des didaktisch aufbereiteten Unterrichts- und Lehrfilms, des Propagandafilms oder verschiedener Varianten des ›dramatizing life‹ im Kultur- und Dokumentarfilm und wurde erst spät im Sinne journalistischer ›Objektivität‹ oder dokumentarfilmischer ›Authentizität‹ auf die möglichst unverfälschte und wirklichkeitsgetreue Abbildung von Realität verpflichtet – ein Selbstverständnis, das bald wieder als neue Mythenbildung kritisiert wurde.

*

Die Erarbeitung der vorliegenden Filmgeschichte wurde vom Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart angeregt, das finanzielle und organisatorische Hilfe bereitstellte und dessen Wissenschaftlicher Leiter die Organisation und Koordination des Gesamtprojekts übernahm. Sie war angesichts der defizitären Forschungslage nur möglich dank der Einrichtung eines Forschungsprojekts durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), an dem die Leiter der drei Teilpro-

jekte Kaiserreich, Weimarer Republik und ›Drittes Reich‹, Martin Loiperdinger, Klaus Kreimeier und Peter Zimmermann, sowie die wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen, Kay Hoffmann, Uli Jung, Thomas Meyer, Jutta Schäfer und Kerstin Stutterheim beteiligt waren. Unterstützt wurde diese Arbeit im Haus des Dokumentarfilms durch Felicitas Jakob, Anita Raith, Kurt Stenzel, Rainer C. M. Wagner und Reiner Ziegler. Organisatorische und finanzielle Unterstützung leisteten die Universitäten Siegen und Trier, das Land Baden-Württemberg, der Südwestrundfunk (SWR) und die Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg Filmförderung (MFG).

Die Erschließung und Auswertung bislang weitgehend unbekannter und von der Forschung vernachlässigter Archivkopien wurde insbesondere vom Bundesarchiv-Filmarchiv unter der Leitung von Karl Griep ermöglicht. Das Bundesarchiv-Filmarchiv verfügt über die weitaus größten einschlägigen Filmbestände und gewährte den Projektmitarbeitern als Kooperationspartner in großzügiger Weise die Sichtung zahlreicher Filme. Der Dank der Herausgeber dieser dreibändigen Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland gilt ebenso der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung für ihr Entgegenkommen wie einer Reihe von Filmarchiven, Kinematheken und Filmmuseen, die ihre Sammlungen für das Projekt geöffnet haben. Zu nennen sind insbesondere: Deutsches Filminstitut – DIF, Filmmuseum Berlin / Deutsche Kinemathek, Filmmuseum München, Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, CineGraph Hamburg, Gesellschaft für Filmstudien Hannover, IWF Wissen und Medien, Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), Kinemathek im Ruhrgebiet, Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv, Archiv der Rheinischen Mission Wuppertal-Barmen, Hauptarchiv der von Bodelschwingschen Anstalten Bethel, Audio-Visuelles Archiv St. Ottilien, Landesfilmsammlung Baden-Württemberg, DaimlerChrysler-Archiv, Spiegel-TV, Progress Film-Verleih, Filmarchiv Austria, Filmmuseum (Amsterdam), British Film Institute, Imperial War Museum, Newfilm Library der University of South Carolina sowie Library of Congress. Für die Bereitstellung von Bildern aus privaten Sammlungen danken wir Carsten Diercks, Götz Hirt-Reger, Gert Koshofer, Oliver Lammert, Fritz Lehmann, Gerhard P. Peringer, Karl Stamm und Peter von Zahn, für die Bildbearbeitung und die Herstellung von Fotos aus Filmen Günther Piltz, M. Reinhardt und Gerhard Ullmann. Ein besonderer Dank gilt auch den nicht dem Projektteam angehörenden Filmwissenschaftlern, die als Autoren einzelner Artikel an der Filmgeschichte mitgearbeitet haben, sowie Rosel Müller für die Gesamtedaktion. Erst durch die Hilfe dieser Einrichtungen und Personen war es möglich, die Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland umfassend aufzuarbeiten. Schließlich möchten wir allen unseren Dank sagen, die sich für die Einrichtung dieses Forschungsprojekts eingesetzt haben und es über die Jahre mit Rat und Tat unterstützt haben.

Die den Forschungsarbeiten zugrunde liegenden dokumentarischen Filme und Materialien sind zum größten Teil im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart als Präsenzbestände in Kopie gesammelt und können dort eingesehen werden. Die filmografische Datenbank des Projekts ist auf der Homepage des Hauses des Dokumentarfilms (www.hdf.de) verfügbar. Basisdaten der Filmografie und kurze Biografien der wichtigsten Regisseure finden sich im Anhang.

Die Herausgeber

Der dokumentarische Film in Publizistik und Forschung

1.1

Peter Zimmermann

Faschismus und Moderne. Perspektivenwechsel in der historischen Forschung

Die frühe Forschung zum ›Dritten Reich‹ orientierte sich bis weit in die 60er Jahre hinein am nationalsozialistischen Propagandabild vom monolithischen Führerstaat, dessen Herrschaftsstrukturen nunmehr unter kritischem Aspekt analysiert und rekonstruiert wurden. Eine Schlüsselrolle nahm dabei Hitler ein, der seine politischen Ziele früh dargelegt und später in die Tat umgesetzt habe. Das schon früh konstatierte polykratische Nebeneinander konkurrierender Ämter und Funktionäre in Partei und Staat galt nicht so sehr als Widerspruch zum Führerstaat, sondern eher als Ausdruck einer besonders raffinierten ›divide et impera‹ Taktik. Die These vom deutschen Sonderweg einer von Obrigkeitendenken und Untertanengeist geprägten, spät entstandenen und unzureichend demokratisierten Nation, die nach imperialer Machtfülle strebte, galt dabei als Erklärungsmodell für die Entstehung der NS-Diktatur.¹

Die Analyse der nationalsozialistischen Propaganda spielte dabei eine wesentliche Rolle, denn sie galt vielen Historikern als eines der wirksamsten Instrumente der Machtergreifung und der Massenbeeinflussung im ›Dritten Reich‹. Das diente einerseits der Aufklärung und Warnung vor den Verführungstechniken demagogischer Propaganda, hatte aber andererseits auch eine exkulpierende Funktion. Denn mit der daraus vielfach abgeleiteten These von der Verführung des deutschen Volkes durch die NS-Propaganda wurde die Schuld an Faschismus, Krieg und Massenmord Hitler und seinen Helfern zugeschoben.² Die historischen Prozesse wurden und werden dadurch zudem von vielen Historikern in einer Weise personalisiert, die noch heute die massenmediale Aufarbeitung des ›Dritten

1 Die im Folgenden zitierten Forschungsberichte von Ian Kershaw und Ulrich von Hehl geben einen Überblick über die wichtigsten Forschungsrichtungen und Kontroversen und enthalten weiterführende Literaturhinweise, auf die hier weitgehend verzichtet wird. Vgl. Kershaw 1999, S. 29 ff.; von Hehl 2001, S. 111 f. Zur Gesamtdarstellung des ›Dritten Reichs‹ vgl. auch: Benz u. a. 1997; Bracher 1969; Broszat 1969; Broszat 1988; Bullock 1952; Burleigh/Wippermann 1991; Diner/Stern 1994; Frei 1987; Hirschfeld/Kettenacker 1981; Fest 1973; Haffner 1978; Hillgruber 1982; Historikerstreit 1987; Jäckel 1969; Jäckel 1986; Kogon 1947; Kershaw 1992; Maier 1996; Mason 1995; Mommsen 1991; Nolte 1967; Nolte 1987; Peukert 1982; Schoenbaum 1968; Thamer 1986; Totalitarismus und Faschismus 1980; Zitellmann 1987.

2 Vgl. von Hehl 2001, S. 27 ff., S. 131 ff.

Reichs« mit ihren Klischees von verführerischen Demagogen, skrupellosen Paladinen und opportunistischen Mitläufern dominiert. Die dämonisierende Stilisierung zum totalitären Überwachungs- und Terrorstaat Orwellscher Provenienz ergänzt diese exotistischen Stilisierungen.³

In Verbindung mit der Totalitarismus-Theorie und der These von der Zerstörung der Weimarer Republik von rechts und links wurde die Verantwortung für die Machtergreifung der NSDAP nach 1945 in der BRD nicht nur dem Rechtskartell der »nationalen Opposition«, sondern auch der kommunistischen Linken angelastet und Kommunismus und Faschismus trotz der unterschiedlichen ökonomischen Strukturen und politischen Ziele als Einparteien-Diktaturen und damit als verwandte Herrschaftssysteme charakterisiert. Hier zeigt sich der ambivalente Charakter der »Vergangenheitsbewältigung« in der Bundesrepublik zur Zeit des Kalten Krieges: Sie diente nicht nur der kritischen Aufarbeitung des »Dritten Reichs« und der Abrechnung mit den führenden Nationalsozialisten, sondern zugleich der Entlastung und Legitimation der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Eliten der Bundesrepublik und dem Antikommunismus: Die KPD wurde verboten und die Herrschaft der SED in der SBZ/DDR unter Faschismus-Verdacht gestellt.⁴

Die Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften der DDR gaben den Faschismus-Vorwurf postwendend zurück. Den Beweis für neofaschistische Tendenzen in der BRD sahen sie vor allem in der ungebrochenen Herrschaft der kapitalistischen Produktions- und Besitzverhältnisse und damit auch der traditionellen gesellschaftlichen Eliten, die schon Hitler an die Macht gebracht hatten. Die Karrieren ehemaliger Nationalsozialisten bis in höchste Staats- und Regierungämter der BRD lieferten zusätzlich Argumente. Orientiert an der marxistisch-leninistischen Faschismustheorie, betonte man vor allem die Rolle des Rechtskartells aus Junkern, Militärs, Schwerindustrie und deutsch-nationalen Parteien bei der Machtergreifung und sah die NSDAP als politische Interessenvertretung der Bourgeoisie. Der Nationalsozialismus erschien aus dieser Sicht als Retter des in die Krise geratenen Kapitalismus und Garant der bürgerlichen Herrschaft und ihrer imperialistischen Ambitionen, die im Ersten Weltkrieg gescheitert waren.⁵

Eine Schlüsselstellung nahm in der ost- und westdeutschen Forschung auch die umstrittene These von der deutschen Kriegsschuld am Ersten Weltkrieg ein, der zufolge deutsch-nationalistische Verbände und Parteien, Industriekonzerne und führende Politiker bereits in der Wilhelminischen Ära jene Annexions- und Kriegszielpolitik verfolgten, die Hitler später einzulösen versuchte. Diese zunächst von der DDR-Forschung aufgestellte These wurde von dem ebenso bahnbrechenden wie umstrittenen Werk des westdeutschen Historikers Fritz Fischer »Griff nach der Weltmacht« (1961) untermauert und löste auch in der Bundesrepublik eine Fülle

3 Vgl. etwa die seit den 90er Jahren produzierten Fernsehdokumentationen der Redaktion Zeitgeschichte des ZDF unter der Leitung Guido Knopps *HITLER. EINE BILANZ, HITLERS HELFER* usw., die unter Beratung von biographisch orientierten Historikern wie Eberhard Jäckel entstanden sind.

4 Vgl. Kershaw 1994/99, S. 29 ff., 43 ff.; Maier 1996. Die Totalitarismus-Theorie wird insbesondere bei älteren Forschern wie Karl-Dietrich Bracher und Ernst Nolte als Erklärungsmodell genutzt. Nach dem Zusammenbruch der DDR und der Wiedervereinigung hat sie mit dem neuerlich in Mode kommenden »Diktaturenvergleich« Nachfolger gefunden (vgl. Maier 1996).

5 Vgl. Kershaw 1999, S. 28 f., 50 ff.; Czichon 1967; Eichholz/Gossweiler 1980.

imperialismuskritischer und sozialgeschichtlicher Forschungen aus.⁶ Nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg, die mit der ›Dolchstoßlegende‹ der Arbeiterbewegung angelastet wurde, und dem Kampf gegen das ›Versailler Diktat‹ sei es der ›nationalen Opposition‹ im Bunde mit den alten Machteliten gelungen, die Republik zu beseitigen und mit der faschistischen Diktatur aufs Neue den ›Griff nach der Weltmacht‹ in die Tat umzusetzen – zu diesem Ergebnis kamen in den 60er und 70er Jahren zunehmend auch westdeutsche Historiker.⁷ Ähnliche imperiale Bestrebungen, ohne die extrem rassistischen und antiklerikalen Komponenten, fand die vergleichende Faschismusforschung insbesondere in Italien.⁸

Die von der Totalitarismus-Forschung geprägten Erklärungsmodelle, so konstatiert Ian Kershaw, wurden damit auch von sozialgeschichtlich und strukturalistisch orientierten westlichen Historikern konterkariert: »Durch den ›neuen sozialgeschichtlichen‹ oder ›geschichtlich-sozialwissenschaftlichen‹ Ansatz, der sich dafür aussprach, daß eine theoretisch begründete, integrative Disziplin eine strukturelle Analyse der ›Gesellschaftsgeschichte‹ erstellen sollte, wurde der traditionelle Schwerpunkt in der deutschen Geschichtswissenschaft umgedreht: Jetzt hieß es, das Konzept der ›Politik‹ müsse dem Konzept der ›Gesellschaft‹ untergeordnet werden, und die ›politische Geschichte‹ – so wichtig sie auch sei – könne für sich allein nicht den Schlüssel zum Geschichtsverständnis liefern, sondern müsse in einen weiteren (und theoretischen) Kontext gestellt werden.«⁹ Differenzierter als in der Geschichtswissenschaft der DDR wurde die deutsche Wirtschafts- und Sozialgeschichte zur Erklärung des deutschen Faschismus herangezogen.¹⁰

Daneben wurde eine Vielzahl anderer Faktoren berücksichtigt. Neben kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Dispositionen vor allem die Rolle traditioneller Eliten in Staatsverwaltung, Justiz und Wissenschaft und die politische Rolle eines von sozialer Deklassierung bedrohten Mittelstandes und von Millionen desorientierter Arbeitsloser. Auch aus dieser Sicht sah man in den von der Weltwirtschaftskrise ausgelösten sozialen Erschütterungen und politischen Verunsicherungen die Voraussetzung für die Erfolge des Rechtskartells, das vom ›Reichsverband der deutschen Industrie‹ (Hugenberg, Thyssen) und dem ›Alldeutschen Verband‹ bis zur ›Deutsch-Nationalen Volkspartei‹ (DNVP) und der ›Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei‹ (NSDAP) reichte und sich bereits 1931 zur ›Harzburger Front‹ zusammengeschlossen hatte. Deren gemeinsames Ziel war die Beseitigung der demokratischen Staatsform der Weimarer Republik, die ›Überwindung der kommunistischen Gefahr‹ und die Errichtung einer bürgerlichen Diktatur auf dem Wege der ›nationalen Revolution‹. Der ›starke Staat‹ sollte mit Hilfe dirigistischer Maßnahmen Kapital und Arbeit miteinander ›versöhnen‹ und die ›Klassengesellschaft‹ in eine ›organisch gegliederte Volksgemeinschaft‹ transformieren, die jeder Interessengruppe gerecht zu werden versprach.¹¹ Ein solches Programm

6 Vgl. Fischer 1961. Zur Auseinandersetzung mit der bahnbrechenden Darstellung Fischers vgl. Kershaw 1994/99, S. 21 f.

7 Vgl. Kühnl 1975; Sontheimer 1962; Broszat 1969 u. a.

8 Vgl. Hehl 2001, S. 148 f.; Nolte 1987; Nolte 1967; Schieder 1976; Wippermann 1975; Saage 1976.

9 Kershaw 1999, S. 22 f. Zu den wichtigsten Repräsentanten dieser Wissenschaftsrichtung gehören in Deutschland Martin Broszat, Hans Mommsen, Hans-Ulrich Wehler und Detlev Peukert.

10 Vgl. Kershaw 1999, S. 246 ff.; von Hehl 2001, S. 100 ff.

11 Vgl. Kershaw 1999, S. 80 ff.; James 1988; Sontheimer 1962.

lag jedoch nicht nur im Interesse einer Bourgeoisie, die die traditionellen Eigentumsverhältnisse durch den Kommunismus bedroht sah, sondern auch des von sozialer Deklassierung bedrohten Mittelstandes und der Landwirtschaft, die sich vom ›starken Staat‹ die Überwindung der Wirtschaftskrise, politische Stabilisierung und die Sicherung ihrer Privilegien erhofften. Auch weite Teile der Arbeitslosen, deren Zahl 1932 mehr als acht Millionen ausmachte, erhofften sich die Überwindung der Arbeitslosigkeit eher von den deutsch-nationalen und völkischen Parteien wie der DNVP und der NSDAP als von SPD und KPD.

Sozial- und alltagsgeschichtliche Untersuchungen haben gerade auf diesen Aspekt geachtet und nachgewiesen, dass die wachsende Akzeptanz der Nationalsozialisten durch die Deutschen in den 30er Jahren weit weniger auf deren Propaganda zurückzuführen ist als lange Zeit angenommen wurde. Weit wichtiger war die Tatsache, dass es der NSDAP mit Staatsaufträgen und anderen wirtschaftlichen Maßnahmen in wenigen Jahren gelang, die Wirtschaft wieder in Schwung zu bringen, die Arbeitslosigkeit zu beseitigen und mit steigenden Konsumangeboten auch den Lebensstandard breiter Bevölkerungsschichten zu verbessern. Der NSDAP gelang es auf diese Weise, viele ihrer Wahlversprechen in die Tat umzusetzen. Zumindest in den Friedensjahren von 1933 bis 1938/39 schien die deutsche Diktatur für die Masse der Bevölkerung die Normalität der Berufs- und Lebensverhältnisse wiederherzustellen, die in den Krisenjahren verloren gegangen war. Daraus erklärt sich die wachsende Popularität des NS-Regimes in der Bevölkerung bis Ende der 30er Jahre; eine Zeit, die viele Menschen im privaten Rückblick als ›glückliche Zeit‹ beschrieben haben.¹² Dass dafür demokratische und gewerkschaftliche Rechte außer Kraft gesetzt, die Betriebe nach dem Führerprinzip organisiert, Streiks verboten und Unternehmer, Angestellte und Arbeiter in der Deutschen Arbeitsfront (DAF) zusammengeschlossen wurden, wurde dabei offenbar ebenso in Kauf genommen wie die infolge der staatlichen Rüstungsaufträge schnell wachsende Staatsverschuldung und die Verfolgung ›rassischer‹ Minderheiten und politischer Gegner.¹³

Die Bewältigung der Wirtschaftskrise wurde allerdings erst durch den gleichzeitig einsetzenden internationalen Wirtschaftsaufschwung ermöglicht. Damit wurde ein Modernisierungsschub eingeleitet, der auch die deutsche Industrie erfasste. Diese Tendenzen wurden von der Führung der NSDAP nach Kräften unterstützt. Trotz ihrer regressiven Ideologie vom deutschen Volkstum und dessen Verwurzelung in ›Blut und Boden‹, ihrer antizivilisatorischen Affekte und antikapitalistischen und sozialistischen Parolen schwenkte die Führung der NSDAP innerhalb kürzester Zeit auf den Kurs ein, den die deutsche Wirtschaft unter dem Druck der internationalen Konkurrenz seit langem verfolgte: Um auf dem Weltmarkt und im Wettbewerb der Nationen konkurrenzfähig zu bleiben, musste die Modernisierung auf allen wirtschaftlich und technisch relevanten Gebieten möglichst schnell vorangetrieben werden.¹⁴

12 Vgl. Schoenbaum 1968; Niethammer 1983; Schäfer 1983 [EA 1981]; Runge 1968 und Erika Runges Dokumentarfilm *WARUM IST FRAU B. GLÜCKLICH?* (1969).

13 Zur Sozial- und Alltagsgeschichte vgl. Kershaw 1994/99, S. 246 ff., 330 ff.; von Hehl 138f.; Schoenbaum 1968; Peukert 1982; Peukert/Reulecke 1981; Broszat u. a. 1977–83; Niethammer 1983; Herbert 1986; Schäfer 1983 [EA 1981]; Schäfer 1984.

14 Vgl. Prinz/Zitelmann 1991; Emmerich/Wege 1995.

Nachdem der Nationalsozialismus lange Zeit vornehmlich als ideologisch und politisch regressiv beschrieben worden war, betonten eine Reihe von Historikern seine Rolle im Modernisierungsprozess des 20. Jahrhunderts. Der Soziologe Ralf Dahrendorf hatte schon früh von einer unbeabsichtigten Modernisierung der deutschen Gesellschaft durch den Nationalsozialismus gesprochen.¹⁵ Seit den 80er Jahren fand die These von der Modernisierung wider Willen breite Beachtung und wurde auf verschiedenste Weise modifiziert. So wurde die NS-Diktatur in einigen Studien etwa als pathologische, totalitäre oder politisch reaktionäre Erscheinungsform der Moderne charakterisiert.¹⁶ Die These von der Modernisierung wider Willen wurde durch die These von der beabsichtigten Modernisierung ergänzt, die sich zumindest für Teilbereiche wie Technik und Industrie auch schlüssig nachweisen ließ. Der Versuch, auch eine umfassende soziale und kulturelle Modernisierung der Gesellschaft durch den Nationalsozialismus nachzuweisen und beispielsweise in der Volksgemeinschafts-Ideologie den Vorläufer der sogenannten nivellierten Mittelstandsgesellschaft der Adenauer-Ära zu sehen, blieb ebenso umstritten wie dessen Charakterisierung als totalitäre Variante der Moderne.¹⁷

Die Modernisierungs-Debatte hat zur Entmythisierung und Entdämonisierung der NS-Herrschaft und der Zeit des ›Dritten Reichs‹ beigetragen, zugleich aber auch ähnlich kontroverse Diskussionen über den Umgang mit diesem Kapitel der deutschen Zeitgeschichte ausgelöst wie Mitte der 80er Jahre die sozial- und alltagsgeschichtlichen Forschungsrichtungen. In Ulrich von Hehls Forschungsbericht »Nationalsozialistische Herrschaft« (2001) heißt es dazu: »Diese Grundsatzdebatte wurde 1985 mit Martin Broszats programmatischem ›Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus‹ eröffnet. Der Verfasser, der sich schon 1982 gegen eine weitere ›Verinselung der Hitler-Zeit‹ und für deren Re-Integration in den Gesamtverlauf der neueren deutschen Geschichte ausgesprochen hatte, monierte darin eine im Umgang mit dem NS-Regime noch immer vorherrschende ›Schwarz-Weiß-Optik‹. Mit dem überkommenen Gestus politisch-moralischer Distanzierung sowie einer Reduktion der Geschehnisse auf lehrhaft pädagogische Formeln wie ›totalitäre Herrschaft‹ oder ›nationalsozialistische Gewaltherrschaft‹ sei es aber nicht möglich, der vielschichtigen und widersprüchlichen Realität des Dritten Reichs gerecht zu werden. Nicht alle Phänomene und Wirkkräfte könnten von den diktatorischen und inhumanen Herrschaftszielen des Regimes her angemessen erfaßt werden. [...] Nur durch eine Historisierung, die die relative Eigenständigkeit vieler Entwicklungstendenzen und gerade auch die dynamisierende Funktion der ›sozialen Schubkräfte‹ erkenne, lasse sich der Ort des Nationalsozialismus in der deutschen Geschichte angemessen bestimmen und das scheinbar nur NS-Spezifische [...] in die weitere Perspektive periodenübergreifender Veränderungen der deutschen Gesellschaft einfügen.«¹⁸

In diesem Kontext entstanden eine Fülle sozialgeschichtlich und strukturell ausgerichteter Forschungen, die die wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen

15 Vgl. Dahrendorf 1965.

16 Vgl. Herf 1984.

17 Vgl. von Hehl 2001, S. 100 ff., S. 149 f. Einen zu Recht kritisierten extremen Standpunkt, der im NS-Staat vor allem ein Modernisierungsprojekt sieht, nimmt R. Zitelmann ein: Prinz/Zitelmann (Hg.) 1991. Differenzierter argumentieren andere Studien: Herf 1984; Bajohr/Johe/Lohalm 1991.

18 Hehl 2001, S. 111 f. Zitate im Zitat vgl. Broszat 1988, S. 277–280.



Die Moderne prägte Thematik und Kamerastil vieler dokumentarischer Filme im ›Dritten Reich‹: Aufnahmen für den HAPAG-Reisefilm WIR FAHREN NACH AMERIKA (1939)



Tradition und Technik verschmelzen in der am ›Neuen Sehen‹ geschulten modernen Bildgestaltung von Kölner Dom und Rheinbrücke des Shell-Werbefilms DEUTSCHLAND IST SCHÖN (1936)

Entwicklungen sowie das Alltagsleben im ›Dritten Reich‹ thematisierten und auf gesellschaftliche Kontinuitäten von der Weimarer Republik über das ›Dritte Reich‹ bis zur BRD und DDR verwiesen. Sie entwarfen ein nüchternes und differenziertes Bild des ›Dritten Reichs‹, betonten dessen innere Widersprüche und ließen mit Hilfe der ›oral history‹ ähnlich wie viele Dokumentarfilme gerade auch Arbeiter und Angestellte als Zeitzeugen zu Wort kommen.¹⁹ Der moralischen Abrechnung und der Konzentration auf die totalitären Aspekte des ›Dritten Reichs‹ folgte die Wiedereingliederung dieser Periode in den Kontext der Wirtschafts- und Sozialgeschichte, für die die Zäsuren der Jahre 1933 und 1945 weit weniger einschneidend waren als für die politische Entwicklung. Der britische Historiker Ian Kershaw sieht in diesem Perspektivenwechsel ein entscheidendes Charakteristikum der neueren Forschung: »Dem ganzen ›Historisierungskonzept‹ liegt die Vorstellung zugrunde, daß sich hinter der Barbarei und dem Schrecken des Regimes Muster einer gesellschaftlichen ›Normalität‹ zeigten, die vom Nationalsozialismus zwar auf verschiedene Art und Weise beeinflusst wurden, die aber doch schon vor seiner Zeit bestanden und ihn auch überdauerten. So wird angesichts einer ›Normalität‹ des Alltags, die die meiste Zeit über von nichtideologischen Formen geprägt war, die Rolle der nationalsozialistischen Ideologie ›relativiert‹. [...] dadurch wird die langfristige strukturelle Veränderung und Modernisierung der deutschen Gesellschaft erklärbarer und ebenso die Rolle, die der Nationalsozialismus – gewollt oder ungewollt – bei dieser Veränderung gespielt hat.«²⁰

Alltagsgeschichtliche Untersuchungen, die mit den Mitteln der ›oral history‹ arbeiten und die Menschen selbst zu Wort kommen lassen, kommen oft zu Ergebnissen, die in merkwürdigem Kontrast zu dem bis heute dominanten Bild vom totalitären Terrorstaat stehen, das Historiker und Massenmedien entworfen haben, und verweisen damit auf die Diskrepanz von privater Erinnerung und historischer Rekonstruktion dieser Zeit. Dennoch ist ihnen der Vorwurf der Verharmlosung einer Schreckensherrschaft meist zu Unrecht gemacht worden, wie Ian Kershaw betont:

»Die Alltagsgeschichte befasst sich mit der subjektiven Erfahrung und Mentalität der ›einfachen Leute‹ und in der bemerkenswerten – nicht zuletzt auch durch die Erschließung vormals gedanklich tabuierter Bereiche erzeugten – Resonanz dieses Ansatzes spiegelt sich wohl teilweise das besonders stark bei der jüngeren Generation vorhandene Bedürfnis, mit dem Dritten Reich nicht nur als politischem Phänomen – als Schreckensregiment, aus dem sich in einer postfaschistischen Demokratie politische und moralische Lehren ziehen lassen –, sondern auch als sozialer Erfahrung umzugehen, um das Verhalten normaler Menschen – zum Beispiel der eigenen Verwandten – im Nationalsozialismus besser verstehen zu können. Indem die Alltagsgeschichte vergangene Verhaltens- und Denkweisen erklärlicher und verständlicher macht und ›normaler‹ – wenn auch nicht akzeptabler – erscheinen läßt, trägt sie [...] zu einem vertieften Problembewußtsein bei. Das betrifft das Problem der geschichtlichen Identität in der Bundesrepublik und das der politischen Kontinuitäts- und Diskontinuitätslinien zum Dritten Reich [...].«²¹ Aus die-

19 Vgl. Zimmermann 1994, S. 277 ff. (Dokumentarfilme von Erika Runge, Eberhard Fechner, Hans Jürgen Syberberg u. v. a.).

20 Kershaw 1999, S. 335 ff.

21 Kershaw 1994/99, S. 331.

ser Sicht lässt sich das ›Dritte Reich‹ nicht als das ganz Andere ausgrenzen und gerade dadurch verharmlosen, sondern ist durch vielfältige Entwicklungsstränge mit der Geschichte der BRD und DDR ebenso verknüpft wie mit der der Weimarer Republik und des Kaiserreichs.

Das hat diesem Zweig der vielfach als ›revisionistisch‹ bezeichneten sozialhistorischen Forschung von Seiten der ›Traditionalisten‹ schon in den 80er Jahren den Vorwurf einer Apologetik der NS-Diktatur eingebracht, der in besonders scharfer Form von älteren Historikern wie Karl-Dietrich Bracher und Walter Hofer sowie von israelischen Forschern vorgetragen wurde.²² Der skizzierten Forschungsrichtung gegenüber erwies sich dieser Vorwurf im Wesentlichen als un gerechtfertigt. Ernst zu nehmen war er jedoch in der Auseinandersetzung mit konservativen Historikern und Publizisten, denen es eher darum ging, einen Schlussstrich unter die NS-Zeit zu ziehen, die Verbrechen des Nationalsozialismus durch Vergleich mit denen des Stalinismus zu relativieren und das NS-Regime als das kleinere Übel erscheinen zu lassen.²³ Die damit verbundene Tendenz, den Nationalismus wieder salonfähig zu machen, wurde insbesondere von dem Soziologen Jürgen Habermas, einem der bedeutendsten Repräsentanten der Frankfurter Schule, kritisiert, der apologetische Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsforschung beklagte – ein Vorwurf, der nicht nur auf Faschismus-Experten wie Ernst Nolte zutraf.²⁴ Wie schon die Debatte um den sozialhistorischen Perspektivenwechsel zeigte auch der ›Historikerstreit‹ die Brisanz und die Idiosynkrasien, mit denen die Auseinandersetzung mit dem ›Dritten Reich‹ bis heute zu rechnen hat.

22 Vgl. Bracher 1976; Diner 1987 (dort insbesondere Saul Friedländer).

23 Vgl. Nolte 1987.

24 Vgl. Kershaw 1994/99, S. 356 ff., vgl. Historikerstreit 1987 (dort auch der Beitrag von Jürgen Habermas); Nolte 1987.

Peter Zimmermann / Kay Hoffmann

Die Kulturfilm-Debatte zur Zeit des Nationalsozialismus und die Rechtfertigungsliteratur nach 1945

Weit hartnäckiger als in der Geschichtswissenschaft hat sich das Stereotyp vom totalitären Staat, der mittels Gleichschaltung das öffentliche und geistige Leben umfassend kontrollierte, reglementierte und lenkte, in der Filmwissenschaft erhalten.²⁵ Wie in der Geschichtswissenschaft wurde damit lange Zeit das nationalsozialistische Selbstverständnis von der allmächtigen Partei und ihrer Propaganda kritisch gewendet reproduziert. Ein Rückblick auf die wechselnden Etappen der publizistischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Film im ›Dritten Reich‹ zeigt die Problematik eines solchen Verfahrens und den mehrfachen Perspektivenwechsel, der sich in der einschlägigen Publizistik und Filmforschung im Laufe der Zeit vollzogen hat.

Bereits im »Kulturfilmbuch« von 1924 zeigte sich eine heterogene Verwendung des Begriffs ›Kulturfilm‹, der allerdings meist als Oberbegriff für die unterschiedlichsten dokumentarischen Filmformen benutzt wurde. Deutlich wurde aber schon hier eine funktionale Unterscheidung der dokumentarischen Formen in didaktisch konzipierte Lehr- und Unterrichtsfilme für Schulen und Hochschulen, stärker unterhaltsam gestaltete Kulturfilme für das Kinoprogramm und Werbe- und Propagandafilme.²⁶ Ende der 20er Jahre kam unter dem Eindruck der Filme Walter Ruttmanns und der internationalen Avantgarde die Debatte um den Dokumentar- und Avantgardefilm hinzu. Dabei fiel die Abgrenzung zum Spielfilm schon damals schwer: »›Kulturfilm‹ ist strittiges Gelände. Die einen haben spöttisch gemeint, das bloße Dasein des ›Kulturfilms‹ beweise, daß alle anderen Filme solche der Unkultur seien. Die anderen sagen, was nicht Spielfilm sei und nicht unbedingt der lauten Reklame diene, sei Kulturfilm. Dabei ist vergessen worden, daß sogar einige Reklamefilme rechte Kulturfilme sind und daß sehr wohl ein Spielfilm Kulturfilm sein kann.«²⁷

Klare Unterscheidungen waren auch deshalb schwierig, weil der didaktisch ambitionierte Kulturfilm, der in den 20er und 30er Jahren meist als Vorfilm im Kino eingesetzt wurde, zunehmend inszenierte Spielhandlungen integrierte und sich in weiten Teilen zu einer semidokumentarischen Mischform entwickelte, gegen die dann einerseits der Dokumentarfilm als ›Tatsachen- oder Wirklichkeitsbericht‹ und andererseits der nüchterne didaktische Lehrfilm abgegrenzt wurden. So schrieb Walter Schmitt 1932 in seiner »Soziologie des Filmwesens«: »Jedoch ist jeweils die Unterscheidung zwischen allgemeinem Spielfilm (dem Film mit einer Handlung) und Kulturfilm (dem Film, der kulturelle, pädagogische oder wirtschaftliche Zwecke verfolgt) nur schwer zu treffen, da man be-

25 Repräsentativ für die frühe Darstellung von Presse, Rundfunk, Film, Theater und Literatur sind Dokumentationen und Untersuchungen wie: Wulf 1963; Loewy 1966; Albrecht 1969.

26 Vgl. Beyfuss 1924.

27 Günther 1924, S. 42 f.

sonders in letzter Zeit häufig dazu übergegangen ist, auch den Kulturfilm in eine äußere Handlung zu kleiden, um ihn so kurzweiliger zu gestalten und ihn dem allgemeinen Publikum schmackhafter zu machen. Während der Spielfilm neben der Vermittlung ästhetischer Werte in erster Linie seelisch anregen oder unterhalten will, ist der Lehrfilm eine Filmgattung mit ausgesprochen didaktischem Charakter. Er ist der Film, der bewußt und betont Wissen vermitteln will.«²⁸

Meist wurde der Kulturfilm gegen den Spielfilm abgegrenzt und die These vertreten, dass sich der Kulturfilm unter dem Einfluss der Kinoreformbewegung aus dem Lehrfilm entwickelt habe, dessen Geschichte der bei der Ufa-Kulturfilmabteilung tätige Oskar Kalbus schon 1922 beschrieben hat.²⁹ Felix Lampe, einer der führenden Kinoreformer und oberster Zensor der Lehrfilmproduktion, grenzte den Lehrfilm vom Kulturfilm ab: »Dieser diene unmittelbar Lehrzwecken, behandle mehr oder minder wissenschaftliche Inhalte, wende sich vornehmlich an den Intellekt, der Kulturfilm dagegen bringe auch Ästhetisches, Erbauliches, vielleicht sogar in Spielfilmform und ergreife vor allem die Welt der Gefühle [...] Die Hauptbedeutung des Kulturfilms für die Förderung des gesamten Filmwesens liegt jedoch darin, daß er mehr als jede andere Filmgattung, selbst als der Werbefilm, auf die geistige Struktur der Beschauer Bedacht zu nehmen hat, deren Erkenntnisse zu mehren, Gefühlsleben zu vertiefen, Phantasie zu beflügeln, Willensrichtung zu beeinflussen seine vornehmste Aufgabe ist.«³⁰

An solche und ähnliche Auffassungen knüpfte auch die Diskussion im ›Dritten Reich‹ an. Oskar Kalbus lobte in seinem Buch »Vom Werden deutscher Filmkunst«³¹ die Förderung des Films durch die neue Staatsführung. Hans Traub erklärte, dass die Kulturfilme die volkserzieherische Aufgabe hätten, die Bevölkerung vertraut zu machen mit »Land und Leuten, Sitte und Brauchtum, Gewerbe und Kunst, Forschung und Wissenschaft«.³² Auch der Leiter der Bayerischen Lichtbildstelle, Hans Ammann, sah im Kulturfilm vor allem ein Instrument der Volksbildung in nationalem Sinne: »Vielfach ist den Bestrebungen, den guten Kulturfilm in den Dienst der Volksbildung zu stellen, entgegengehalten worden: ›Das Volk will dieses langweilige Zeug gar nicht sehen‹. Aber gerade die letzte Zeit hat gezeigt, daß dieses ›will‹ nicht vom Volk, sondern von der Filmherstellung ausging. Gewiß, wenn ein Film langweilig ist, dann will ihn das Volk nicht sehen, aber der Grund liegt dann nicht im Kulturfilm als solchem, sondern an dem Hersteller, der das langweilige Zeug herausbrachte.«³³

Das breite Formenspektrum des dokumentarischen Films gliedert sich in die verschiedensten Subgenres auf, zu denen neben den Kultur-, Dokumentar- und Propagandafilmen vor allem Lehr- und Unterrichtsfilm, Werbefilm, Porträtfilm, ethnographische, koloniale, volkskundliche und naturwissenschaftliche Fil-

28 Schmitt 1932, S. 37. Als Beispiele für Kulturfilme mit Spielhandlung nennt er: NANOOK, THE COVERED WAGON und WUNDER DER SCHÖPFUNG.

29 Vgl. Kalbus 1922, Kalbus 1955. Vgl. dazu auch den Beitrag von Hans-Jürgen Brandt in Zimmermann/Hoffmann 2003.

30 Lampe 1924, S. 20 f.

31 Kalbus 1935.

32 Traub/Lavies 1940, S. 105.

33 Ammann 1936, S. 242.

me, Tierfilme, Reiseberichte, Städte- und Landschaftsbilder, Kunst- und Architekturfilme, Landwirtschafts- und Industriefilme und Ähnliches gehören.³⁴ Sie wurden in einer Reihe von Fachbüchern und publizistischen Studien untersucht. Dazu gehören die Darstellungen von Hans Traub,³⁵ Curt Belling,³⁶ Hans-Joachim Giese,³⁷ Walther Günther,³⁸ die Jahrbücher der Reichsfilmkammer oder ihre Publikationen, z. B. zum 25-jährigen Jubiläum der Wochenschau.³⁹ Regisseure und Kameramänner veröffentlichten populäre und reich illustrierte Begleitbücher zu ihren filmischen Werken. So gibt es zahlreiche Veröffentlichungen zu Berg- und Naturfilmen von Arnold Fanck,⁴⁰ Luis Trenker,⁴¹ Sepp Allgeier⁴² oder Ernst Sorge⁴³. Eine besondere Rolle spielte Leni Riefenstahl,⁴⁴ die zu ihren wichtigsten Filmen Bücher veröffentlichte. Außerdem gibt es von vielen Reise- und Expeditionsfilmen wie Hans Schomburgk,⁴⁵ Paul Lieberenz,⁴⁶ Colin Ross⁴⁷ oder Martin Rikli⁴⁸ entsprechende Buchveröffentlichungen. Hans Cürli⁴⁹ gehörte mit seiner Berliner Firma ›Kulturfilm-Institut GmbH‹ von der Weimarer Republik bis in die 60er Jahre zu den eifrigsten Kulturfilm-Produzenten.

Auf die Bedeutung der Kulturfilmarbeit für die Weiterentwicklung der Filmtechnik hat Nicholas Kaufmann, der Leiter der Kulturfilm-Abteilung der Ufa, wiederholt hingewiesen.⁵⁰ In den 30er Jahren waren die Kameras in der Regel schwer und konnten nur auf einem Stativ eingesetzt werden. Die Lichtempfindlichkeit des Filmmaterials war so gering, dass entweder an Tagen mit Sonnenschein gedreht wurde oder die Szene entsprechend aufwändig ausgeleuchtet werden musste. An eine ungestörte Beobachtung des Alltags war nicht zu denken. Diesen Aufwand in der Bildgestaltung sieht man vielen Kulturfilmen an. Sie galten als ideales Experimentierfeld für neue Filmformen und Aufnahmetechniken: »Für den Film als Technik und für den Film als Kunst hat er erstaunliche Pionierarbeit geleistet, er hat filmische Methoden des Zeigens, des gedanklichen Aufbaus und Verknüpfens entwickelt, hat Terrain erobert, auf das ihm der Spielfilm, vom Theater oder von der Schmiere herkommend, nur zögernd folgte. Er hat die Maschine und die Schönheit

34 Vgl. Datenbank der Deutschen Filmographie zum nichtfikionalen Film (DEFI II), die von einer Arbeitsgruppe im Kinematheksverbund erarbeitet worden ist, darin insbesondere »Filme in Deutschland 1933–1945« der Gesellschaft für Filmstudien (GFS) in Hannover. Die DEFI II ist zum großen Teil in der Datenbank des Kinematheksverbundes www.filmportal.de publiziert worden. Hilmar Hoffmann geht von einer Gesamtzahl von 2000 Kulturfilmen aus und nennt in seinem Buch »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit« immerhin mehr als 200 Kulturfilm-Titel.

35 Traub 1933; Traub/Lavies 1940; Traub 1943.

36 Belling 1936; Belling 1937.

37 Giese 1940.

38 Günther 1934.

39 25 Jahre Wochenschau 1939.

40 Fanck/Schneider 1926; Fanck o. J. (ca. 1932); Fanck 1933 a; Fanck 1933 b.

41 Trenker 1933; Trenker 1935; Trenker 1937.

42 Allgeier 1931.

43 Sorge 1933.

44 Riefenstahl 1933; Riefenstahl 1935; Riefenstahl 1936.

45 Schomburgk 1926; Schomburgk 1930; Schomburgk 1936; Schomburgk o. J. (ca. 1939).

46 Lieberenz 1932; Lieberenz 1933; Lieberenz 1946.

47 Ross 1923; Ross 1926; Ross 1930; Ross 1941.

48 Rikli o. J. (ca. 1930); Rikli 1942.

49 Cürli 1939.

50 Kaufmann 1931; Kaufmann 1943.

der Maschine für den Film entdeckt und dann, zum zweitenmal, ihre Dynamik für den Tonfilm.⁵¹ Rudolf Oertel wies 1941 in seinem »Film Spiegel« ebenfalls darauf hin, dass der Kulturfilm als Experimentierbühne für die Filmtechnik diene. Gerade deshalb sei »Deutschland auf dem Gebiete des Kulturfilms führend«.⁵²

Der »Reichsfilmintendant« Fritz Hippler beschäftigte sich in seinem Buch »Betrachtungen zum Filmschaffen« (1943) mit den »Problemen und Aufgaben des Kulturfilmschaffens«. Dabei grenzte er den Kulturfilm als künstlerisch anspruchsvolle Form gegen den Lehrfilm ab, der der Wissensvermittlung in Schule und Hochschule dienen soll: »Das Künstlerische des Kulturfilms selbst liegt in der Filmgestaltung, die das Echte, Ursprüngliche, Unmittelbare, Natürliche des Vorganges mit allen Mitteln im Wichtigen, Wesentlichen und Typischen sichtbar zur Erscheinung bringt.«⁵³ Skeptisch gegenüber semidokumentarischen Mischformen sah er den stilbildenden Einfluss des neueren Kulturfilms vor allem darin, dass er wie die »Wochenschau auf die Herausarbeitung des Atmosphärischen, des Echten, des Realen hinzielt.«⁵⁴ Der »Wirklichkeitsbericht« der Wochenschau und die Dokumentarfilme Leni Riefenstahls stellte er als wegweisend für die Entwicklung eines neuen deutschen Dokumentarfilmstils heraus. Oertel stellte die These auf, dass sich der Dokumentarfilm aus der Wochenschau entwickelt habe.⁵⁵ In der Zeitschrift »Der Deutsche Film« (1936–1943), die von der Reichsfilmkammer und der Filmindustrie herausgegeben wurde, wurde immer wieder die Forderung nach dem »zeitnahen Film« erhoben, der allerdings von nationalem Geiste beseelt sein sollte.⁵⁶ So bezeichnete etwa Frank Maraun dort Riefenstahls Olympiafilme als »Triumph des Dokumentarfilms«.⁵⁷ Dass Kultur- und Dokumentarfilme direkt oder indirekt zugleich der Propaganda für »die großen Ziele des Kampfes« dienten, galt Hippler und der nationalsozialistischen Filmkritik als selbstverständlich.⁵⁸

Fasst man den Begriff der Propaganda so weit, wie er in den 30er Jahren vielfach verstanden wurde, so ist Paul Rotha zuzustimmen, der schon 1931 schrieb: »In der einen Form oder der anderen, direkt oder indirekt, sind alle Filme propagandistisch, positiv oder negativ für ihr Herkunftsland. Ob sich die Öffentlichkeit der Propagandafunktion bewusst ist oder nicht, wird sie von jedem Film beeinflusst, den sie sieht. Unter dem dünnen Schleier der Unterhaltung ist offensichtlich, dass der Film das bisher einflussreichste Medium ist, um ein Publikum davon zu überzeugen, das eine oder andere zu glauben. Die zweifache physio-psychologische Wirkung von Bewegtbild und Ton ist so überwältigend, dass ein Film

51 Kauer 1943, S. 123.

52 Oertel 1941, S. 231.

53 Hippler 1943, S. 124.

54 Hippler 1943, S. 121.

55 Oertel 1941, S. 238.

56 Vgl. Kapitel 8.5 über den neuen deutschen Dokumentarfilmstil. »Der Deutsche Film« wurde von der Reichsfilmkammer in Zusammenarbeit mit der Filmindustrie vom Juli 1936 bis März 1943 als monatliche Fachzeitschrift für den deutschen Film herausgegeben. Dabei stand der Spielfilm im Mittelpunkt, aber regelmäßig wurden auch der Kulturfilm und die Wochenschau thematisiert. Neben programmatischen Artikeln zur filmischen Gestaltung und Ästhetik sowie Forderungen nach einem stärkeren Realismus, gab es eine feste Rubrik zu neuen Kulturfilmen. In den sieben Jahren des Erscheinens wurden darin ca. 250 Kulturfilme vorgestellt; davon sind mehr als 200 im Bundesarchiv-Filmarchiv überliefert.

57 Maraun 1938 b, S. 317. Frank Maraun war ein Pseudonym für Erwin Goelz.

58 Vgl. Hippler 1943, S. 126.



Magie der Trickmontage: In Luis Trenkers Spielfilm DER VERLORENE SOHN (1934) wandert der Protagonist nach Amerika aus. Seine Bergheimat verwandelt sich per Überblendung in die Wolkenkratzer-Silhouette New Yorks

die Emotionen jedes Publikums wecken kann, wenn er mit Phantasie und Können gemacht ist.«⁵⁹ Unterhaltung, Volksbildung und politische Propaganda gehen, so gesehen, eine enge Verbindung ein, die stets der Beeinflussung der Zuschauer im Interesse der jeweiligen Auftraggeber und Produzenten dient, wie Adorno und Horkheimer am Beispiel der amerikanischen Kulturindustrie dargelegt haben. Auch die von John Grierson initiierte und geförderte britische Dokumentarfilmbewegung diente nationalpädagogischen Zwecken – doch es war eine Erziehung im Sinne eines demokratischen Staates.⁶⁰ Weit stärker als die britische und amerikanische wurde die deutsche Entwicklung des dokumentarischen Films ab 1933 zudem direkt von der politischen Propaganda beeinflusst und durchgesetzt und in den Dienst der nationalsozialistischen Herrschaft gestellt.

Die Abrechnung mit der Filmproduktion des ›Dritten Reichs‹ setzte 1945 ein. Sie fiel milder aus als erwartet. Die meisten der in der Filmproduktion Beschäftigten konnten ihre Tätigkeit nach 1945 fortsetzen. Die dokumentarischen Filme wurden von den alliierten Behörden beschlagnahmt und überprüft, zum großen Teil aber mit Schnittauflagen als unbedenklich wieder freigegeben. Ein Kommissionsbericht der UNESCO, der eine Auswahl der Lehrfilme der RWU auf ihre weitere Verwendbarkeit überprüfte, kam zu dem Ergebnis: »Die Filme selbst sind in erster Linie belehrend und in ihrer Haltung nicht propagandistisch; nur 13 Prozent der gesichteten Filme sollten wegen ihrer politischen Tendenz nicht übernommen werden. (Aus weiteren 10 Prozent müssen Hakenkreuzfahnen usw. entfernt werden, bevor sie gezeigt werden können.)«⁶¹

Eine intensive filmkritische Auseinandersetzung mit den Filmen und den Strukturen der Filmproduktion im ›Dritten Reich‹ fand in den 40er und 50er Jahren nicht statt. Im Vordergrund standen Rechtfertigungsschriften der Beteiligten, in denen gelegentlich sogar die Behauptung aufgestellt wurde, »kulturpolitisch verfolgt« gewesen zu sein, wie dies zum Beispiel Arthur Maria Rabenalt in seinem Buch »Film im Zwielicht« (1958) über den »unpolitischen Film« im ›Dritten Reich«⁶² getan hat. Angesichts seines Propagandafilms ... REITET FÜR DEUTSCHLAND (1941) wirkte das allerdings nicht besonders überzeugend. Er stellte die Filmproduktion als eine Möglichkeit zur »inneren Emigration« dar und betonte die besonderen Qualitäten vieler in seinen Augen unpolitischer Filme. Im Nachwort zur Neuauflage klagte er über die Abwertung der Filme des ›Dritten Reichs‹ nach 1945: »Bis weit in die sechziger Jahre hinein war das nationalsozialistische Filmwesen für die deutsche Öffentlichkeit so tabu wie der Sex im Victorianismus: es gab ihn, aber man durfte darüber nicht sprechen, höchstens hinter vorgehaltener Hand. Leistungen gab es nicht, es wurde alles in Bausch und Bogen verdammt.«⁶³ Rudolf Oertel, der in der Nachkriegszeit führende Funktionen in der westdeutschen Filmwirtschaft übernahm, bezeichnete es 1959 in der überarbeiteten und »gesäuberten« Neuauflage seines 1941 erstmals erschienenen »Filmspiegels« als Fehler, alle Filme des ›Dritten Reiches‹ zu verurteilen. »Man muß zwi-

59 Rotha 1931, S. 46 (Übers. K. H.).

60 Vgl. Winston 1995.

61 Ewert 1998, S. 373 (Übers. K. H.).

62 Rabenalt 1978; in ähnlicher Weise wird die Rolle von Oskar Kalbus relativiert und er wegen seiner Filmgeschichte als ›Verfolgter‹ dargestellt: Kalbus o. J. (1960).

63 Rabenalt 1978, »Notwendige Ergänzungen des Autors zur Neuauflage« im Anhang.

schen der nationalsozialistischen Filmpolitik und den Filmen, die damals gedreht wurden, unterscheiden.«⁶⁴ Die besonderen Leistungen des Kulturfilms stellte der einst für die Kulturabteilung der Ufa tätige Oskar Kalbus in seinem Buch »Pioniere des Kulturfilms« (1956) vor. Er beklagte den Niedergang der Kulturfilm-Produktion nach 1945 und das Desinteresse der Filmwissenschaft an der Kulturfilmgeschichte: »Über die Schöpfer der alten stummen Spielfilme aus den zwanziger Jahren schreiben sich die Filmhistoriker noch heute die Finger wund, über die Kulturfilm-pioniere aus gleicher Zeit schreibt kein Mensch eine einzige Zeile.«⁶⁵ Den Film des ›Dritten Reichs‹ und die Rolle der Ufa-Kulturfilm-Abteilung in dieser Zeit sparte er dabei wohlweislich aus.

Der ehemalige Reichsfilmintendant Fritz Hippler veröffentlichte 1981 eine lazmoyante Selbstrechtfertigung, in der er Goebbels für die chauvinistische und antisemitische Tendenz seiner Propagandafilme (*DER EWIGE JUDE* u. a.) verantwortlich machte. Die Aufgaben der NS-Propaganda und der Wochenschau, für die er in den 30er Jahren verantwortlich war, erläuterte und verharmloste er durch einen Vergleich mit der Werbung: »Worauf es ankam, konnte in einem totalitären Staat kaum zweifelhaft sein. Es war nichts anderes, als was von jeder Werbefirma auch heute noch verlangt wird: erwünschte Tendenzen in ansprechender Verpackung so mundgerecht zu servieren, daß sie von jedermann mit Appetit als Leckerbissen geschluckt und zu gewünschten Motivationen verarbeitet werden. Wer gäbe umworbenem Publikum Kröten zu schlucken? Kurz und gut: die Wochenschauen hatten das Dritte Reich von seiner Schokoladenseite zu zeigen. Und das fiel in jenen Jahren gar nicht so schwer. An allen Ecken und Enden wurde gebaut, Siedlungen, Neue Reichskanzlei, Reichssportfeld, Autobahnen, große Schiffe, Kasernen, Schulen, Jugendherbergen [...].«⁶⁶ Leni Riefenstahl sah sich in ihren Memoiren als Opfer der Entnazifizierungs-Kampagnen und behauptete, sie habe keine NS-Propagandafilme, sondern lediglich künstlerisch ambitionierte tatsachengetreue Dokumentarfilme gedreht.⁶⁷

64 Oertel 1959, S. 368.

65 Kalbus 1956, S. 7.

66 Hippler o. J. (1984), S. 140.

67 Riefenstahl 1990.

Peter Zimmermann / Kay Hoffmann

Filmforschung im Zeichen von Totalitarismustheorie, Faschismuskritik und Propagandaanalyse

Eine kritische Aufarbeitung der Filmgeschichte im ›Dritten Reich‹ setzte erst in den 60er Jahren ein. Dabei konnte man an die in der Zeit des ›Kalten Krieges‹ entwickelte Totalitarismustheorie ebenso anknüpfen wie an die Schriften von Kracauer, Benjamin, Adorno und Horkheimer, die vor allem unter dem Eindruck der Studentenbewegung rezipiert wurden.⁶⁸ Siegfried Kracauer hatte schon in seiner 1942 im amerikanischen Exil erschienenen Studie »Propaganda und der Nazi-Kriegsfilm« konstatiert: »Sicher waren alle Nazi-Filme mehr oder weniger Propagandafilme – sogar die reinen Unterhaltungsfilme, die mit Politik scheinbar gar nichts zu tun hatten.«⁶⁹ In Hinblick auf die Deutsche Wochenschau hieß es in dieser Studie: »Diese Inflation von Wochenschauen machte es möglich, auf der Leinwand ähnliche Wirkungen zu erzielen wie durch ständige rhetorische Wiederholungen. Es war eines der vielen Mittel, die dazu dienten, das deutsche Publikum in eine Strafkolonie verketteter Seelen zu verwandeln.«⁷⁰ Noch apodiktischer äußerte sich der ins Exil gegangene Schriftsteller Thomas Mann 1945 in der Auseinandersetzung mit Schriftstellern der sogenannten ›Inneren Emigration‹: »Es mag ein Aberglaube sein, aber in meinen Augen sind Bücher, die von 1933 bis 1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als wertlos und nicht gut in die Hand zu nehmen. Ein Geruch von Blut und Schande haftet ihnen an. Sie sollten alle eingestampft werden.«⁷¹

Filmkritik und Filmwissenschaft griffen die dem pauschalen Verdikt zugrunde liegenden Ästhetisierungs-, Verführungs-, Manipulations- und Totalitarismusthesen bereitwillig auf. Sie stellten gleich die ganze Filmproduktion des ›Dritten Reichs‹ als ›Nazi-Kino‹ unter Faschismus-Verdacht und sahen im Film eines der wichtigsten Instrumente staatlicher Manipulation und damit der ›Gleichschaltung‹ der Massen. Als eine der gefährlichsten – weil ästhetisch subtilsten – Agentinnen dieser ›Gleichschaltung‹ galt ihnen Leni Riefenstahl. Ihre Filme wurden vor allem daraufhin untersucht, mit welchen rhetorischen und ästhetischen Mitteln sie diese Propagandaleistung erbracht hatten. Die Filmkritik diente wie schon bei dem großen Vorbild Kracauer der Faschismuskritik.

Stärker noch als der Spielfilm wurde der im ›Dritten Reich‹ meist als Kulturfilm bezeichnete dokumentarische Film mit seinen vielfältigen Subgenres im Rückblick auf diese Weise pauschal als NS-Propaganda abgewertet. Georges Sadoul fällt in seiner »Geschichte der Filmkunst« (1957) das vernichtende Urteil: »Die

68 Vgl. Kracauer 1979; Kracauer 1963; Kracauer 1964; Benjamin 1955 (EA 1936); Adorno/Horkheimer 1944.

69 Kracauer 1979, S. 322.

70 Kracauer 1979, S. 324.

71 Thomas Mann: Warum ich nicht zurückkehre. Offener Brief an Walther von Molo vom 12. 10. 1945. In: Grosser 1963.

Machtergreifung Hitlers setzte dem Kulturfilm mehr oder minder ein Ende und verwandelte ihn in Propaganda. Nur einige interessante wissenschaftliche Streifen konnten im ›Dritten Reich‹ noch gedreht werden.⁷² Ähnlich urteilten Jerzy Toeplitz in seiner »Geschichte des Films« (1972) sowie Francis Courtade und Pierre Cadars in ihrer »Geschichte des Films im Dritten Reich« (1975), die dem Propaganda-, Kultur- und Dokumentarfilm eigene Kapitel widmen.

Gerd Albrecht, der die frühe Forschung in Deutschland maßgeblich beeinflusst hat, hat die damals übliche Gleichsetzung des Films im ›Dritten Reich‹ mit dem nationalsozialistischen Film wie folgt begründet: »Man wird sich hier fragen müssen [...] wie eigentlich der nationalsozialistische Film zu definieren sei. Es erheben sich schwerste Bedenken gegen die Meinung, er müßte etwas typisch Nationalsozialistisches zum Ausdruck bringen [...].« Denn die nationalsozialistische Weltanschauung sei, wie Hitler in »Mein Kampf« dargelegt habe, ein Konglomerat der verschiedensten völkischen und nationalistischen Tendenzen, und man müsse sich davor hüten, »eine Reihe von Filmen dadurch zu exkulpien, daß man sagt: Bei den Völkischen, bei den Alldeutschen, in allen möglichen Ländern, in allen möglichen Situationen taucht derartiges ebenfalls auf. Der Nationalsozialismus legte Wert darauf, daß er diese Dinge übernahm, einbaute; und jeder Film, der in diesem Sinne im Nationalsozialismus, unter seiner Politik entstanden ist, wird als nationalsozialistischer Film zu gelten haben. [...] Nationalsozialistischer Film und nationalsozialistische Filmpolitik ist alles [...], was zwischen dem 30. Januar 1933 und dem 9. Mai 1945 auf diesem Gebiet in Deutschland passiert ist.«⁷³

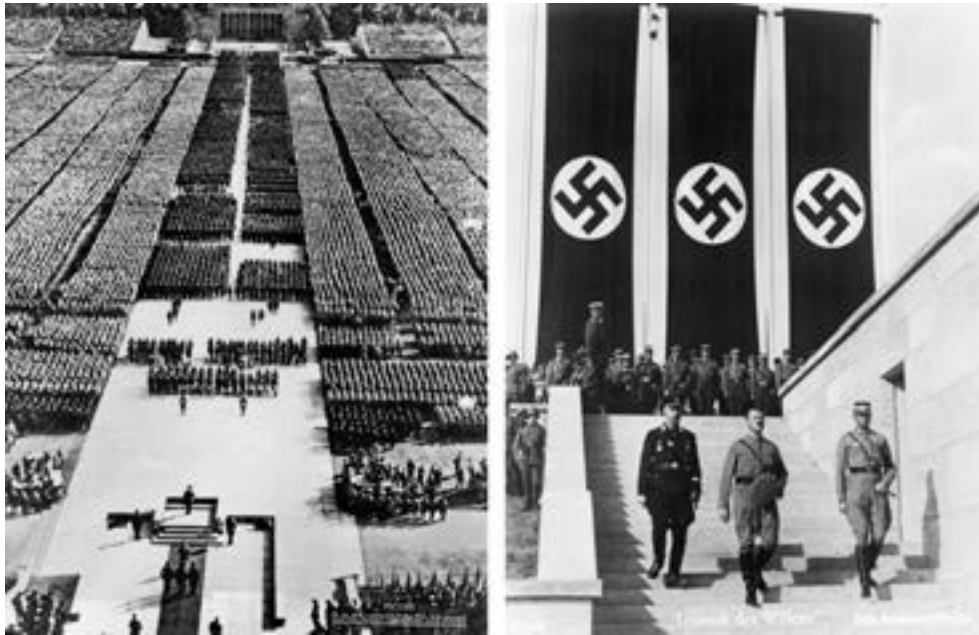
Dieses radikale Verdikt hat dazu beigetragen, dass insbesondere der dokumentarische Film dieser Zeit bislang kaum erforscht und nahezu in Vergessenheit geraten ist. Zudem setzte die Gleichsetzung von Filmproduktion und NS-Propaganda auch in der Faschismusanalyse fragwürdige Akzente: Nichts war in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik so beliebt wie die Analyse der NS-Propaganda und -Rhetorik, von der man sich Aufschlüsse über das Verhältnis von Manipulation und Massenpsychologie erhoffte, die ein ähnliches Fehlverhalten in Zukunft ausschließen sollten.⁷⁴ Die Analyse der polit-ökonomischen Aspekte faschistischer Herrschaft überließ man den ›Kommunisten‹ in der DDR. Zum anderen wird diese Methode – wie Kracauers Filmgeschichte »Von Caligari zu Hitler« (EA From Caligari to Hitler, 1947) eindrücklich belegt – auch den meisten Filmen nicht gerecht, die vornehmlich ›sub specie tertii imperii‹ in Augenschein genommen wurden.

In internationalen Filmgeschichten wird die deutsche dokumentarische Entwicklung vor 1945 – wenn überhaupt – nur am Rande berührt. Soweit übergreifende historische Studien zum dokumentarischen Film vorliegen, stammen sie vornehmlich aus dem anglo-amerikanischen Raum: so etwa Paul Rotha »Documentary Film« (1935), Karel Reisz »The Technique of Film Editing« (1953), Lewis Jacobs »The Documentary Tradition« (1971), Erik Barnouw »Documentary. A History of the Non-Fiction Film« (1974/1983), Richard M. Barsam »Nonfiction Film« (1973), Brian Winston »Claiming the Real« (1995), Kevin Macdonald / Mark Cousins »Imagining Reality« (1996), B. K. Grant und J. Sloniowski »Documenting the

72 Sadoul 1957, S. 285.

73 Albrecht 1979, S. 11.

74 Vgl. Haug 1967; Diesener 1996; Welch 2001 (EA 1983); Taylor 1998 (EA 1979).



Das ›Ornament der Masse‹ und der ›Führer‹ aus Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935) gehören zu den beliebtesten Illustrationen zum Film im ›Dritten Reich‹

Documentary« (1998) und Geoffrey Nowell-Smith »Geschichte des internationalen Films« (1998). Folgt man diesen Darstellungen, dann scheint es trotz der internationalen Konzeption dieser Studien kaum eine Geschichte dokumentarischer Formen in Deutschland gegeben zu haben. Falls diese überhaupt eine Rolle spielt, wird der Kultur- und Dokumentarfilm im ›Dritten Reich‹ meist auf die Propaganda- und Industriefilme von Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann reduziert.

Wichtige Quellensammlungen und Studien der 60er und 70er Jahre sind Joseph Wulfs »Theater und Film im Dritten Reich« (1963), Gerd Albrechts »Nationalsozialistische Filmpolitik« (1969) und »Film im Dritten Reich« (1974) sowie der Sammelband »Film und Gesellschaft in Deutschland« (1975)⁷⁵, wo wichtige Verordnungen, Dokumente und Zeitungsausschnitte abgedruckt wurden. In den USA veröffentlichte David Stuart Hull 1969 eine der ersten ausführlichen Studien zum Film im ›Dritten Reich‹. Er beschrieb die zentrale Steuerung und geschickte Nutzung des Films durch die Nationalsozialisten, wobei er darauf hinwies, dass höchstens ein Viertel der Jahresproduktion Propagandafilme waren. Erwin Leiser warf ihm vor, dass er die Filme des ›Dritten Reiches‹ verharmlose, weil er auch in ästhetischen Kategorien über den NS-Film spreche und die Regisseure in Interviews selber zu Wort kommen lasse.⁷⁶ Der Untersuchung der Filmpropaganda widmeten sich auch Richard Taylor »Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi

⁷⁵ Bredow/Zurek 1975.

⁷⁶ Leiser 1968, S. 7.

Germany« (1979), Brandon Taylor »Nazification of Art« (1981), David Welch »Propaganda and the German Cinema« (1983), Eric Rentschler »The Ministry of Illusion« (1996), Susan Tegel »Jew Süß – Jud Süß« (1996), Robert S. Wistrich / Luke Holland »Weekend in Munich: Art, Propaganda and Terror in the Third Reich« (1996) und Nicholas Reeves »The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?« (1999).⁷⁷ Auch etliche kürzere Studien konzentrierten sich auf den Aspekt des Propagandafilms und untersuchten u. a. die Propaganda der Alliierten gegen Deutschland.⁷⁸ Wolfgang Becker und Jürgen Spiker stellten in ihrer Untersuchung »Film und Herrschaft« (1973) die Organisationsstrukturen der Filmproduktion und Filmpropaganda und das Zusammenspiel von staatlichem Machtapparat und wirtschaftlichen Führungsgruppen bis zum Ende des Krieges dar: »Höhepunkt dieses ökonomischen und politischen Bündnisses war der Aufbau des sogenannten staatsmittelbaren Monopolkonzerns für die gesamte deutsche Filmwirtschaft im Jahre 1942.«⁷⁹

Das Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen (IWF) veröffentlichte seit den 60er Jahren kritisch kommentierte Materialsammlungen zu einzelnen Wochenschauen und Kulturfilmen sowie eine Reihe von Filmanalysen, die als Modell für wissenschaftliche Editionen gelten können. Zu den Filmen erschienen Hefte mit detaillierten Analysen und Hintergrundinformationen bis hin zu den Nachweisen einzelner Motive. Allerdings boten diese Detailuntersuchungen ebenfalls keinen Überblick über die Geschichte des Kulturfilms oder der Wochenschau, sondern konzentrierten sich ganz auf die Einzelstücke. Besonders zur Geschichte der Wochenschauen in Deutschland gibt es überraschend wenig Forschungsliteratur. Neben den Analysen des IWF und einzelnen Aufsätzen von Autoren aus dieser Gruppe gibt es vor allem die Analyse von Hans Barkhausen⁸⁰ zur Filmpropaganda mit Schwerpunkt zum Ersten Weltkrieg sowie Detailstudien zu den Propagandakompanien.⁸¹ In jüngster Zeit gibt es die leider unveröffentlicht gebliebene Studie von Lisa Helbing und Ole Jani,⁸² die die ästhetischen und visuellen Wirkungsmechanismen untersuchen. Eine ausführliche Analyse von Ulrike Bartels⁸³ erschien 2004, basiert jedoch auf einer Dissertation von 1996. Ihr geht es darum nachzuweisen, wie die Wochenschauen vom nationalsozialistischen Regime zur direkten Beeinflussung der Massen eingesetzt wurden. Einen wesentlich differenzierteren Ansatz verfolgten aktuelle Studien aus verschiedenen Ländern über die Wochenschauarbeit in den besetzten Gebieten, die koordiniert vom belgischen Wochenschauforscher Roel Vande Winkel 2004 als Schwerpunktthema im *Historical Journal of Film, Radio and Television*⁸⁴ veröffentlicht wurden.

Weitere Publikationen, insbesondere zu einzelnen Regisseuren und Produzenten, lieferten das Deutsche Filminstitut (DIF) und das Deutsche Filmmuseum in

77 Taylor 1979; Taylor 1981; Welch 1983; Rentschler 1996; Tegel 1996; Wistrich/Holland 1996; Reeves 1999.

78 Z. B.: Sakmyster 1996; Tegel 1996; Taylor/Weekes 1998; Margry 1999; Mackay 2000.

79 Becker 1973, S. 7; Spiker 1975.

80 Barkhausen 1982.

81 Z. B. Wedel 1962.

82 Helbing/Jani 1997.

83 Bartels 2004.

84 *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1/2004.

Frankfurt, die Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin sowie das Bundesarchiv-Filmarchiv.⁸⁵ Eine detaillierte Studie über antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm legte 1971 Dorothea Hollstein vor.⁸⁶ Zwei aufschlussreiche Filmgeschichten zum ›Dritten Reich‹ entstanden im europäischen Ausland. Die beiden Franzosen Francis Courtade und Pierre Cadars hatten bei ihrer »Geschichte des Films im Dritten Reich« (1975) allerdings das Problem, dass sie viele der behandelten Filme nicht sichten konnten und sich ihr in Hinblick auf den dokumentarischen Film durchweg negatives Urteil zum großen Teil anhand schriftlicher Quellen bildeten: »Die Filme wurden gelobt, bewundert und selbst noch nach dem Krieg, mehr als ihnen zukommt, beweihräuchert. In der Regel waren sie eher für Spezialisten, für Industriefachleute, Ornithologen und Biologen interessant als für Filminteressierte. Sie wiesen kaum Originalität auf. Bemühungen um optische oder tonliche Lösungen sind in ihnen, ganz abgesehen vom Humor, nicht zu entdecken. Selten nur interessierten sich außerdem Filmemacher von Format für diese Sparte.«⁸⁷ Die Schweden Folke Isaksson und Leif Fuhrhammer veröffentlichten 1974 das Buch »Politik und Film«, in dem sie das Filmschaffen in verschiedenen Ländern verglichen und ausführliche Analysen einzelner Filme vornahmen, wobei sie die deutsche Filmpropaganda als zu plump und phantasie-los und damit zumindest im Ausland auch als unwirksam charakterisierten.⁸⁸

85 Über die einschlägige Literatur informieren die genannten Institutionen.

86 Hollstein 1971.

87 Courtade/Cadars 1975, S. 279.

88 Isaksson/Fuhrhammer 1974, S. 65 f.

Peter Zimmermann / Kay Hoffmann

Vom ›Nazi-Kino‹ zum Film im ›Dritten Reich‹. Perspektivenwechsel in der Filmwissenschaft

So einflussreich die Propaganda der Nationalsozialisten auf dem Filmsektor auch war, eine pauschale Charakterisierung des deutschen Films dieser Zeit als ›NS-Film‹ oder ›Nazi Cinema‹ wird der Entwicklung doch nicht gerecht und wurde von einzelnen Filmhistorikern zumindest in Hinblick auf den Spielfilm differenziert. Denn trotz der schleichenden Verstaatlichung der deutschen Filmindustrie setzte diese die Produktion ihrer in der Weimarer Republik entwickelten und bewährten Spiel- und Kulturfilm-Genres auch im ›Dritten Reich‹ fort. Von den in dieser Zeit produzierten Spielfilmen waren Untersuchungen Gerd Albrechts zufolge etwa die Hälfte Filmkomödien und Musikfilme, ein Viertel Melodramen und lediglich 14 Prozent reine Propagandafilme.⁸⁹ Von der Deutschen Filmografie sind für diese Zeit darüber hinaus rund 850 längere (mehr als 36 Minuten) und 11 000 kürzere Dokumentar- und Werbefilme nachgewiesen worden, von denen etwa die Hälfte sehr kurze Filme und daher vermutlich größtenteils Reklamefilme der Produktwerbung waren.⁹⁰ Bei den übrigen Filmen handelt es sich um dokumentarische Filme von fünf bis 36 Minuten Länge.⁹¹ Bei 2000 bis 3000 Filmen dieser Gruppe dürfte es sich schätzungsweise um Kultur-, Dokumentar-, Propaganda- und Werbefilme im hier verwendeten Sinne handeln, die zum größten Teil als Vorfilme von 10 bis 20 Minuten Länge im Kino eingesetzt worden sind. Hinzu kamen etwa 4000 deutsche Wochenschauen. Zusätzlich wurden im ›Dritten Reich‹ für die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RfDU/RWU) rund 1000 Lehr- und Unterrichtsfilme produziert, die in der Deutschen Filmografie bislang nicht erfasst worden sind.⁹² Viele Kultur-, Lehr- und Unterrichtsfilme wurden nach 1945 sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR als politisch unbedenklich weiter eingesetzt

89 Vgl. Albrecht 1969, S. 97 ff.; Witte 1993, S. 158. Albrecht und Witte gehen von 1094 im ›Dritten Reich‹ von der Zensur zugelassener und uraufgeführter Spielfilme aus. Die von einer Arbeitsgruppe im Auftrag des Kinemathekenverbundes neu erarbeitete »Deutsche Filmografie 1895–1998«, deren Spielfilmkatalog als CD-ROM erschienen ist, kommt anhand der Zensurunterlagen auf etwa 1350 Spielfilme für die Zeit des ›Dritten Reichs‹. Die Deutsche Filmografie wird im Internet publiziert (www.filmportal.de).

90 Die Angaben entstammen dem von der Gesellschaft für Filmstudien in Hannover erarbeiteten Teil der Deutschen Filmografie »Filme in Deutschland 1933–1945«. Zum geschätzten Anteil der Werbe- und Reklamefilme vgl. den Artikel von Ralf Forster zum Werbefilm »Uns geht's gut. Reklame und Konsum« im vorliegenden Band.

91 Vgl. Deutsche Filmografie »Filme in Deutschland 1933–1945«.

92 Vgl. Ewert 1998, S. 345 ff.; Kühn 1998, S. 267 ff. Eine der Schwächen der Deutschen Filmografie besteht darin, dass sie zwar Tausende kürzester Werbespots, aber nicht die Lehr- und Unterrichtsfilme verzeichnet hat, die nicht der Zensur unterlagen, sondern ein gesondertes Zertifikat bekamen. Auch die Datierung der Filme richtet sich nicht konsequent nach der Erstzensur, sondern vielfach nach mutmaßlichen Produktionsdaten, was oft zu Doppeldatierungen (z. B. 1933/34) führt.

oder nur geringfügig überarbeitet.⁹³ Die meisten dieser Filme bedienten das breite Spektrum dokumentarischer Subgenres, wie es sich seit der Weimarer Republik entwickelt hat.

Die Filmgeschichtsschreibung, die durch Siegfried Kracauers Analysen nicht nur beflügelt, sondern in Hinblick auf das ›Dritte Reich‹ auch mit einem Set antifaschistischer Stereotypen ausgerüstet worden ist,⁹⁴ hat die im Vorhergehenden skizzierten Argumentationsmuster nur unter vielfältigen Vorbehalten zögernd dekonstruiert und durch eine differenziertere Darstellung ersetzt. Dies gilt selbst für viele neuere Untersuchungen, die sozialgeschichtliche Ansätze durch die Berücksichtigung von Unterhaltungsmedien und Alltagskultur integriert haben. Dennoch hält sich das Klischee vom ›Nazi-Film‹ hartnäckig bis in neueste Untersuchungen, selbst wenn diese weit differenzierter argumentieren als Albrecht und die von Filmhistorikern lange ignorierte ›Revisionismus-Debatte‹ der Historiker, die das gängige Totalitarismus-Klischee von der alle Bereiche durchdringenden NS-Diktatur bereits in den 80er Jahren in Frage stellte⁹⁵, zumindest rudimentär rezipieren.⁹⁶ Die Frage »Was ist ein nationalsozialistischer Film?« wird in neueren Untersuchungen auch dahingehend differenziert, dass im Rahmen der vorwiegend kommerziell geprägten Gesamtproduktion nach spezifisch nationalsozialistischen Stilmerkmalen gesucht wird.⁹⁷

Eine fundierte Kritik an Kracauers vielfach reproduzierter Methodik und Argumentation findet sich in Hinblick auf den dokumentarischen Film relativ spät. In seiner Studie »Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm TRIUMPH DES WILLENS von Leni Riefenstahl« (1987) grenzte Martin Loiperdinger seine Vorgehensweise nachdrücklich gegen Walter Benjamins These von der Ästhetisierung der Politik und Siegfried Kracauers Analyse der faschistischen Dokumentarfilmpropaganda ab: »Die ›Ästhetisierung der Politik‹ [...] erscheint als der archimedische Punkt des deutschen Faschismus, der zur Sicherung seiner Herrschaft auf Manipulation verwiesen ist. [...] Die Manipulationsleistung der faschistischen Propaganda wird mit Verweis auf eine ihr entgegenkommende Disposition der Massen erklärt. Damit wird die letztendlich tautologische Konstruktion Benjamins, daß der Faschismus die Massen durch Suggestion manipuliere, durch eine zirkuläre Argumentation ergänzt. Die Massen seien, durch die sozialen Zeitumstände bedingt, ihrer inneren Konstitution nach für den Faschismus anfällig gewesen, und dieser habe ihre Anfälligkeit für sich ausgenutzt.«⁹⁸

Zu Recht hat Loiperdinger darauf hingewiesen, dass aufgrund solcher und ähnlicher, insbesondere in der deutschen Faschismus-Forschung beliebter Argumentationsmuster die Bedeutung und Wirksamkeit der NS-Propaganda oft überschätzt worden ist: »Meist sind die Urheber solcher Auffassungen der hypertrophen Selbstüberschätzung der Propagandastrategen Hitler und Goebbels erlegen. Überhaupt ist festzustellen, daß die Identifizierung des Nationalsozialismus mit Manipulation & Propaganda die in der Selbstdarstellung des Regimes vorgeprägte

93 Vgl. Kühn 1998.

94 Vgl. Kracauer 1979; Kracauer 1963; Kracauer 1964; Benjamin 1955.

95 Vgl. von Hehl 2001, S. 100–115.

96 Vgl. Elsaesser 1999, S. 279 ff.; Rentschler 1996.

97 Vgl. Rother 2001.

98 Loiperdinger 1987, S. 27–28.

Konstellation von Führer und Masse affirmiert und die Mehrheit der Anhänger und Mitläufer als Verführte tendenziell exkulpiert.«⁹⁹ Die weniger an geschichtsphilosophischen Thesen oder deutscher Vergangenheitsbewältigung als an einer nüchternen Einschätzung der Fakten orientierte sozialhistorische Forschung hat – wie eingangs dargelegt – die Bedeutung der Manipulations- und Propaganda-These denn auch stark relativiert. Es ist an der Zeit, auch den dokumentarischen Film im ›Dritten Reich‹ unter Berücksichtigung dieser Erkenntnisse neu zu beurteilen.

Eine solche sozial- und kulturhistorisch fundierte Forschung hat die deutsche Literaturwissenschaft, in der abweichende Tendenzen wie die ›Innere Emigration‹, die Literatur des antifaschistischen Widerstandes, des Exils oder auch die im ›Dritten Reich‹ sich bereits herausbildende Nachkriegsliteratur Berücksichtigung fanden, unter dem Eindruck der im Vorhergehenden skizzierten Historiker-Kontroversen früher und konsequenter vorangetrieben als die Filmwissenschaft, die an den Universitäten nur schwach vertreten war und auf die weitgehend unerschlossenen Bestände der Filmarchive nur begrenzten Zugriff hatte.¹⁰⁰ Zunächst waren es eine Reihe literaturhistorischer Studien, die ein neues Licht auf Literatur, Mediennutzung und Alltagskultur im ›Dritten Reich‹ warfen.¹⁰¹ Besonders vehement hat Hans Dieter Schäfer in seiner Untersuchung »Das gesplante Bewußtsein. Über die Lebenswirklichkeit in Deutschland 1933–1945« (1983) auf die Diskrepanz von faschistischer Ideologie und Alltagsleben im ›Dritten Reich‹ hingewiesen. Er konstatiert einen »tiefen Gegensatz zwischen nationalsozialistischer Ideologie und Praxis«, der ein gesplantes Bewusstsein erzeugte: Eine regressiv-völkische Ideologie ging einher mit modernen Entwicklungen in Industrie, Technik, massenmedialer Unterhaltung und Konsumverhalten. Die Masse der Bevölkerung habe sich zudem dem Zugriff des Staates und der Propaganda zumindest in den Friedensjahren durch Rückzug ins Privat- und Berufsleben entzogen: »Lange Zeit hat die Forschung die Wahrheit abgewehrt, daß ›die meisten Deutschen zu keinem Zeitpunkt die ständige Furcht vor dem Klopfen an der Tür in den frühen Morgenstunden‹ kannten und ›bis zum Ausbruch des Krieges [...] immer noch den Eindruck hatten, daß innerhalb ihrer vier Wände das Leben im wesentlichen unverändert blieb«. Die vorliegende Studie fördert aus Tageszeitungen, illustrierten Zeitschriften, Tagebüchern, Briefen und anderen Dokumenten die ›unpolitische Seite‹ oder ›staatsfreie Sphäre‹ zutage, die der Führerstaat ausdrücklich garantierte. Dabei wird nicht nur überraschen, wie unbeeindruckt von der völkischen Ideologie sich damals das Denken und Fühlen zeigte, sondern auch, wie nah das ›Dritte Reich‹ zu den Idealen der Menschen in beiden Teilstaaten Nachkriegsdeutschlands steht.«¹⁰²

Andere literaturwissenschaftliche Studien knüpften an Detlev Peukerts Forschungen von der zwiespältigen Moderne und an Jeffrey Herfs These vom ›reactionary modernism‹ an, die auch die völkischen Traditionen als Teil einer ›kon-

⁹⁹ Loiperdinger 1987, S. 143.

¹⁰⁰ Vgl. Schnell 1978; Ketelsen 1976; Denkler/Prümm 1976; Zimmermann 1981. Das von Peter Bucher herausgegebene Findbuch des Bundesarchiv-Filmarchivs »Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895–1950« machte erst im Jahre 1984 eine kleine Auswahl der Bestände publik.

¹⁰¹ Vgl. z. B.: Vondung 1973; Ketelsen 1976/1992; Denkler/Prümm 1976; Schnell 1976/1978; Zimmermann 1981; Schäfer 1983; Kiesel 1994; Graeb-Könneker 1996.

¹⁰² Schäfer 1983, S. 114 (Zitat im Zitat: Grunberger 1972, S. 32).

servativen Revolution‹ der Weimarer Republik und des ›Dritten Reichs‹ begreifen, in der sich Tradition und Modernität miteinander verbunden haben.¹⁰³ »Atavistischer Germanen- und progressistischer Technikkult sind die beiden Extreme dieses ambivalenten ideologischen Konglomerats.«¹⁰⁴ So heißt es auch in Ulrich Nassens Untersuchung »Jugend, Buch, Kultur 1933–1945« (1987). Dieses ideologische Syndrom wird in einer anderen Studie über die Literatur im ›Dritten Reich‹ als ›autochthone Modernität‹ charakterisiert.¹⁰⁵ Im Gegensatz zur Modernität demokratischer Staaten oder auch der Postmoderne, die sich durch Akzeptanz von Pluralismus und Relativismus auszeichne, sei ›autochthone Modernität‹ der Versuch einer Synthese aus deutscher volkstümlicher und geistesgeschichtlicher Tradition mit moderner Technik und Wissenschaft mit dem Ziel, die gesellschaftliche Krise durch nationale Wert- und Sinnsetzungen zu überwinden.¹⁰⁶ »Die ›Flucht aus der modernen Welt‹ wird damit nicht angestrebt. Die moderne Zivilisation soll vielmehr ›autochthon‹ überformt werden. Das heißt, ihre vermeintlich gefährlichen Begleiterscheinungen sollen beseitigt, der Modernisierungsprozeß retardiert, beseelt, beherrschbar werden.«¹⁰⁷

Solche Überlegungen sind seit den 90er Jahren zunehmend auch von Filmhistorikern insbesondere für die Erforschung des Spielfilms genutzt worden: Leonardo Quaresima, Eric Rentschler, Anton Kaes, Stephen Lowry, Thomas Elsaesser, Karsten Witte, Klaus Kreimeier, Harro Segeberg u. a. wiesen in ihren Studien darauf hin, dass der Film im ›Dritten Reich‹ nicht nur zu den modernsten Medien gehörte, sondern auch die Illusion einer politikfreien Sphäre zu vermitteln versuchte, in der es vor allem um Unterhaltung und Entlastung von den Zwängen der Politik und des Berufs- und Alltagslebens ging.¹⁰⁸ Zudem entwickelte sich die Ufa – wie Klaus Kreimeier in seinem Buch »Die Ufa-Story« (1992) detailliert



Amateurfilm und Heimkino erfreuten sich bereits in den 30er Jahren großer Beliebtheit

103 Vgl. Herf 1984; Peukert 1987; Emmerich/Wege 1995.

104 Nassen 1987, S. 9.

105 Graeb-Könneker 1996.

106 Vgl. Graeb-Könneker 1996, S. 29 ff.

107 Graeb-Könneker 1996, S. 57 f.

108 Vgl. Kaes 1987; Lowry 1991; Kreimeier 1992; Quaresima 1994; Witte 1995; Rentschler 1996; Elsaesser 1999; Segeberg 2004.

nachgewiesen hat – im ›Dritten Reich‹ zu einem der größten und modernsten Filmkonzerne, der auf dem Weltmarkt mit Hollywood zu konkurrieren versuchte. Zu ähnlichen Ergebnissen gelangte auch »Das Ufa-Buch« (1992), in dem neben dem Spielfilm und seinem Starsystem auch der Kultur- und Propagandafilm berücksichtigt wurde.¹⁰⁹ Thomas Elsaesser hat in seinem Buch über »Das Weimarer Kino« (1999) unter Berufung auf Schäfers Studie insbesondere auf diesen Aspekt hingewiesen: »Das Nazi-Kino war insofern ein Propagandamittel, als es ein integrales Element dessen darstellte, was man heute etwas euphemistisch eine selbstbewußte, moderne Kommunikations- und Mediengesellschaft nennen würde. In dieser Hinsicht war das Nazi-Kino tatsächlich Teil einer Populärkultur, wie wir sie heute verstehen: einer Populärkultur, in der Showwerte, Stars und Glamour einen ›Markt‹ und jene Art des Mehrwert erzeugen, den wir mit Waren assoziieren, die sich aber auch vertraut zeigt im Umgang mit Diversifikation (der Verbindung von Musikgeschäft, Unterhaltungszentren und Grundbesitz), Marketing (Öffentlichkeitskampagnen) und Merchandising (Schleichwerbung und ›Product Placement‹).«¹¹⁰ Diese Einsicht hinderte Elsaesser und andere Filmwissenschaftler allerdings nicht daran, weiterhin undifferenziert von ›Nazi-Kino‹ zu sprechen, obwohl gerade diese pauschal pejorative Kennzeichnung sich längst als irreführend erwiesen hat.

Denn der Spielfilm des ›Dritten Reichs‹ – auch darauf haben neuere Studien wiederholt hingewiesen – ist weit weniger durch die Nationalsozialisten geprägt worden, als es das lange Zeit vorherrschende Verdikt wahrhaben wollte.¹¹¹ Boguslaw Drewniak ging in seinem materialreichen Buch »Der deutsche Film 1938–1945« (1987) auf die Details der Produktionsbedingungen und Strukturen ein und behandelte die Filmgeschichte als Kinogeschichte unter Berücksichtigung der Rezeption und der Technikgeschichte. Er wies darauf hin, dass die NS-Filmpolitik weit stärker als auf die expliziten Propagandafilme auf die Macht des in der Weimarer Republik entwickelten kommerziellen Unterhaltungsfilms vertraute, der Ablenkung von den Sorgen des Alltags versprach, mehr als die Hälfte des Filmangebots ausmachte und im ›Dritten Reich‹ ebenso florierte wie in anderen europäischen Ländern und in den USA. Das galt insbesondere in Kriegszeiten, wie Goebbels 1942 in einer Rede vor ›Filmschaffenden‹ betonte.¹¹² Doch auch in Friedenszeiten hielt Goebbels den anspruchsvollen Unterhaltungsfilm, der populären Genre-Mustern folgte, auf Hitlergruß, Hakenkreuzfahne und vordergründige Propaganda bewusst verzichtete und zeitgenössische ideologische Tendenzen unterschwellig vermittelte, für weit wirksamer als den expliziten Propagandafilm. Goebbels Filmpolitik und sein Einfluss auf Aufbau und Produktion einer dem Faschismus nützlichen Traumfabrik steht auch im Mittelpunkt von Eric Rentschlers »The Ministry of Illusion« (1996) und Felix Moellers »Der Filmminister« (1998), der Goebbels Tagebücher minutiös ausgewertet hat.¹¹³ Moellers Untersuchung bringt auch in Hinblick auf den dokumentarischen Film eine Fülle neuer Einsichten insbesondere zu Themen wie Eugenik und Rassismus, Kriegspropa-

109 Vgl. Bock/Töteberg 1992.

110 Elsaesser 1999, S. 281 f.

111 Vgl. Spieker 2001.

112 Goebbels' Rede vom 28. 2. 1942. In: Albrecht 1979, S. 121.

113 Rentschler 1996; Moeller 1998.

ganda und Wochenschau. »Das Kino der NS-Zeit«, zu diesem Ergebnis kommt eine Untersuchung von Stephen Lowry (»Pathos und Politik«, 1991) »war also eine sehr erfolgreiche Art der Massenunterhaltung, die dem Publikum vermutlich das gab, was es wollte.«¹¹⁴

Dass diese Unterhaltungsfilm von völkischen und anderen zeitgenössischen Ideologien beeinflusst waren, ist in einer Fülle von Studien nachgewiesen worden.¹¹⁵ Doch der Film im ›Dritten Reich‹ war nicht so einzigartig ideologisiert und stilisiert wie es in den meisten filmwissenschaftlichen Untersuchungen den Anschein hat: »Das Nazi-Kino tauchte nicht plötzlich aus dem Dunkeln auf, als Hitler an die Macht kam; genauso wenig wie es nach seinem Sturz aus dem Blick verschwand. Als Filmhistoriker kann ich diese Filme nicht als scheußliche Anomalie isolieren; der Nazi-Film war durch und durch traditionell.«¹¹⁶ So betont Eric Rentschler unter Verweis auf Ähnlichkeiten dieses Filmstils mit Hollywood-Produktionen der 30er Jahre. Eine These, mit der sich auch Markus Spieker, Sabine Hake und Lutz P. Koepnick in neueren Studien intensiv beschäftigten.¹¹⁷ Sie stellten fest, dass die Spielfilmproduktion nicht nur bestimmt war von Manipulation oder eskapistischer Unterhaltung, sondern dass sie sich an der Strategie und Arbeitsteilung einer professionellen Filmproduktion orientierte und sozusagen das Starsystem aus Hollywood adaptierte. Vernachlässigt wurde in vielen älteren Studien über der Ideologiekritik meist die Analyse dieser Filme als Teil einer modernen Unterhaltungsindustrie, wie sie sich seit den 20er Jahren in internationalem Maßstab entwickelte. Das Unterhaltungskino im ›Dritten Reich‹ steht ebenfalls bei Linda Schulte-Sasse »Entertaining the Third Reich« und Jo Fox »Filming Women in the Third Reich« im Vordergrund.¹¹⁸ Wolfgang Mühl-Benninghaus weist in seinem Buch »Das Ringen um den Tonfilm« (1999) ebenfalls auf den internationalen Boom von musikalischen Filmkomödien, Filmoperetten und Revuefilmen in den 30er Jahren hin, mit dem die Filmindustrie die kostenintensive Einführung der neuen Filmtechnik lukrativ zu vermarkten versuchte.¹¹⁹ Da der Filmexport für Deutschland eine große Rolle spielte, suchte man nach Drehbüchern und Dramaturgien, die gerade nicht allzu national oder gar nationalsozialistisch geprägt waren. Darauf hat auch Karsten Witte in seiner Studie »Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödien im Dritten Reich« (1995) nachdrücklich hingewiesen und für einen Methodenwechsel plädiert, der in der sozialhistorisch und strukturalistisch geprägten Geschichtswissenschaft schon lange zuvor vollzogen worden ist: »Im Gegensatz zur landläufig erfahrenen, nicht immer Literatur gewordenen Ansicht, nach der die Unterhaltungsfilm aus dem ›Dritten Reich‹ ihrer Theorie kongruent als faschistisch gelten, gehen die folgenden Überlegungen von der Frage aus, was vermittels dieser Produkte als unterhaltend im Faschismus gilt.«¹²⁰ Dieser Wechsel der Beobachtungsperspektive ist zumindest für die Erforschung des dokumentarischen Films bis heute die Ausnahme geblieben.

114 Lowry 1991, S. 4.

115 Vgl. weitere Literaturhinweise bei Lowry 1991, S. 241 ff.

116 Vgl. Rentschler 1996, S. 23 (Übers. K. H.).

117 Spieker 1999; Hake 2001; Koepnick 2002.

118 Schulte-Sasse 1996; Fox 2000.

119 Mühl-Benninghaus 1999, S. 241 ff.

120 Witte 1995, S. 42.

Es mangelt an komparatistischen Studien, die in Längs- und Querschnitten Kontinuitäten und Ähnlichkeiten der filmhistorischen Entwicklung aufzeigen.¹²¹ Denn auch die nationalen Unterschiede in Produktion und Rezeption waren nicht so groß wie vielfach angenommen wird. »Anfang der 40er Jahre ist der Film – mit aktiver Unterstützung der Filmwirtschaft – tatsächlich eine Ventilinstitution. Dies wird an der durch alle Schichten und Alterskategorien sich hindurchziehenden Bevorzugung von Unterhaltungsfilm und der ebenso einhelligen Ablehnung von Filmen deutlich, die vom Leitbild einer Ventilsitte abweichen.«¹²² So beschreibt Dieter Prokop in seiner »Soziologie des Films« (1970) mit Blick auf den amerikanischen Markt die Präferenzen des Publikums, die sich auch international beobachten ließen und den Markterfolg der an Hollywood orientierten Filme erklären. Die kommerzielle Filmproduktion Europas und Nordamerikas hat seit den 20er Jahren unter maßgeblichem Einfluss Hollywoods international erfolgreiche Genres entwickelt und vermarktet, die auch von der nationalsozialistischen Filmpolitik gefördert wurden, um die Bevölkerung bei Stimmung zu halten und der deutschen Gesellschaft der 30er Jahre ein modernes und weltläufiges Image zu verleihen. Goebbels träumte von einer Dominanz der Ufa-Filme in Europa, wie sie die ›Traumfabrik‹ Hollywood mit Hilfe des Unterhaltungsfilms in Nord- und Südamerika und zunehmend auch in anderen Ländern durchgesetzt hatte.¹²³ Für diese Zwecke aber war eine zu deutliche Propaganda eher kontraproduktiv.¹²⁴

Zwar wurden Ablenkung und Zerstreuung von Filmhistorikern als Instrumente der Manipulation begriffen, ähnlich wie es Adorno und Horkheimer in ihrem Buch »Dialektik der Aufklärung« bereits 1944 in Hinblick auf die Kulturindustrie der USA getan haben.¹²⁵ Doch gerade diese Analyse macht in dem Kapitel über »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug« auf die internationalen Gemeinsamkeiten der industrialisierten Kulturproduktion aufmerksam: »Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen. Die ästhetischen Manifestationen noch der politischen Gegensätze verkünden gleichermaßen das Lob des stählernen Rhythmus. Die dekorativen Verwaltungs- und Ausstellungsstätten der Industrie sind in den autoritären und den anderen Ländern kaum verschieden.«¹²⁶

121 Vgl. Nowell-Smith 1998; Zimmermann/Hoffmann 2002.

122 Prokop 1970, S. 110f.

123 Vgl. Goebbels Tagebucheintragung vom 19.5.1942. In Fröhlich 1995, Teil II, Bd. 4, S. 317; vgl. Rentschler 1998, S. 345.

124 Vgl. Witte 1993, S. 146, 158. Vgl. Joseph Goebbels Rede »Das Kulturleben im Kriege« (1939) zur Jahrestagung der Reichskulturkammer.

125 Adorno/Horkheimer 1988 (EA New York 1944).

126 Adorno/Horkheimer 1988, S. 128.

Peter Zimmermann / Kay Hoffmann

Von der Gleichschaltungs- und Propaganda-These zur differenzierten Erforschung dokumentarischer Genres

Die von der Totalitarismus-Theorie geprägte Forschungsperspektive, der zufolge im Gegensatz zu der im Vorhergehenden skizzierten Betrachtungsweise vornehmlich nach typischen Stilmerkmalen der Filmproduktion im Faschismus oder in totalitären Diktaturen gesucht wird, ist in den meisten neueren Untersuchungen zwar noch nicht ad acta gelegt, aber für den Spielfilm immerhin differenziert worden. Um so pauschaler wird sie meist auf den dokumentarischen Film angewendet. Gab es im gängigen Programmschema der Kinos, das aus Vorfilm, Wochenschau und Hauptfilm bestand, möglicherweise eine Art Arbeitsteilung zwischen den Genres, der zufolge der Spielfilm eher für die Unterhaltung und Kulturfilm und Wochenschau in zunehmendem Maße für Propaganda und die direkte Indoktrination des Publikums zuständig waren? Wenn die dokumentarischen Filme des ›Dritten Reichs‹ überhaupt zum Gegenstand der Analyse gemacht worden sind, so vor allem unter diesem Aspekt. Von der »babylonischen Gefangenschaft« des Dokumentarfilms im ›Dritten Reich‹ war in der 1993 erschienenen »Geschichte des Deutschen Films« die Rede¹²⁷ und Hilmar Hoffmanns 1988 erschienene Filmgeschichte »»Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. Propaganda im NS-Film« charakterisierte den »Dokumentarfilm als dramatisierte NS-Ideologie« und als ›Waffe‹ der NS-Propaganda: »Als ihre schlagkräftigste politische Waffe hatten Dokumentarfilm und Wochenschau das Gedankengut der NS-Weltanschauung auf möglichst anschauliche, das heißt auch für den Begriffsstützigen unter den Volksgenossen verständliche Weise aufzubereiten. [...] Im Dokumentarfilm drückt der Epoche nicht mehr der Künstler seine Signatur auf, sondern die Politik und im Kriege das Militär. [...] Folgerichtig verkörpert jeder Uniformierte in Dokumentar- und Wochenschau film den Nationalsozialismus. [...] Hauptziel der Nazi-Propaganda, der Auftrag von Dokumentarfilm und Wochenschau war es, alles Negative zu unterdrücken und die Masse mit als echt ausgegebenen optimistischen Bildern zu indoktrinieren, die anders kaum so eindrucksvoll zu vermittelnde Nazi-Ideologie dem Volk einzuprägen, bis auch der Letzte überzeugt war, stolzer Zeuge eines weltgeschichtlichen Augenblicks zu sein: Das Angebot an Informationen orientierte sich ausschließlich an ihrem propagandistischen Wert.«¹²⁸

Mit dieser Charakterisierung lieferte Hilmar Hoffmann¹²⁹ zugleich ein Musterbeispiel für das bis heute vorherrschende Paradigma der Dokumentarfilm-Geschichtsschreibung.¹³⁰ Einer vergleichbaren Argumentation folgte Wolf Donner in

127 Vgl. Kreimeier 1993, S. 398 ff.

128 Hoffmann 1995, S. 193 f.

129 Hoffmann 1988; das Buch erschien 1996 in englischer Übersetzung unter dem Titel »The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933–1945«.

130 Vgl. auch Hoffmanns Buch über die Olympischen Spiele 1936.

seinem 1995 posthum veröffentlichten Buch »Propaganda und Film im ›Dritten Reich‹«. ¹³¹ Auch Bernd Kleinhans folgt noch 2003 in seiner Studie zur Kinorezeption ¹³² der Prämisse der vom Propagandaministerium total kontrollierten Filmwirtschaft und konzentriert sich dabei ähnlich wie Wolf Donner auf die klassischen Propagandafilme. Nachdem der Kulturfilm im ›Dritten Reich‹ zum Medium wahrer deutscher Wesensschau und Sinnstiftung stilisiert worden war, wurde er nach dem Zweiten Weltkrieg als Instrument der propagandistischen Verfälschung der Realität und Verführung der Massen geächtet. Der vexierbildhafte Charakter dieses Perspektivenwechsels hat denn auch seit längerem zu Zweifeln an der wissenschaftlichen Stichhaltigkeit des pauschalen Verdikts Anlass gegeben. Zumal der Kulturfilm zwar in Hinblick auf die Inhalte entnazifiziert wurde, als populäre Form jedoch bis in die 60er Jahre und länger erhalten blieb.

Auch in der Dokumentarfilmforschung hat sich daher seit den späten 80er Jahren ein Perspektivenwechsel angekündigt, den der Filmhistoriker Karsten Witte in der 1993 erschienenen »Geschichte des deutschen Films« wie folgt beschrieben hat:

»Setzte die Forschung in den siebziger Jahren darauf, die Identität von Politik und Ästhetik zu beweisen, so stellen jüngere Ansätze die Frage, unter welchen Bedingungen Inkongruenz von Politik und Ästhetik möglich und produktiv war. Es geht nicht länger an, das ästhetische Material der Filme nur nach dem Systemumfeld zu definieren. Anstatt zu befinden, was ein faschistischer Film ist, sollte gefragt werden, wie Filme im Faschismus oder, besser, im Kontext von Faschismus funktionieren. [...] Lange Zeit war strittig, ob der Film im Dritten Reich einen erkennbar eigenen Stil ausbildete. Solange diese Frage an das System geknüpft war, hieß die Antwort eindeutig: ja. Seitdem anstelle des Systems dessen Herkunft und Nachleben erforscht wird, ist die Frage weniger eindeutig zu bejahen. Das Interesse erweitert sich auf Genesis und Kontinuität. Die Übergänge werden stärker sichtbar als die zuvor behaupteten Einschnitte von 1933 und 1945. Je gründlicher die Systemfrage verworfen wird, desto sichtbarer werden die Formen.« ¹³³

Unter diesem Aspekt sind eine Reihe grundlegender Thesen, Behauptungen und Darstellungsmuster der älteren Filmgeschichtsschreibung überprüft und differenziert worden. Die These von der totalen Gleichschaltung, Lenkung und parteiformen Ausrichtung der Filmproduktion, Distribution und öffentlichen Rezeption durch das von Joseph Goebbels geleitete Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) sowie durch Reichskulturkammer, Reichsfilmkammer, Reichsfilmdramaturgen usw. war lange Zeit die Gelenkstelle für die Konstruktion einer relativ geschlossenen filmhistorischen Epoche, die mit der Machtergreifung der NSDAP im Jahre 1933 begann, mit dem Zusammenbruch des ›Dritten Reichs‹ endete und sich als ›NS-Film‹ charakterisieren ließ. Mittlerweile hat sich herausgestellt, dass dieser politische Umbruch in Hinblick auf die aus der Weimarer Zeit überkommenen Filmtraditionen vielfach überschätzt worden ist. In technischer und ästhetischer Hinsicht gravierender war die Umstellung vom Stummfilm auf den Tonfilm. Denn mit dieser Umstellung endete Ende der 20er Jahre die berühmte Stummfilm-Ära der Weimarer Republik.

131 Donner 1995.

132 Kleinhans 2003.

133 Witte 1993, S. 119 f.

Die Ufa, die als Teil des Hugenberg-Konzerns zunehmend marktorientiert arbeitete und sich so schnell wie möglich auf den Tonfilm umstellte, setzte nach der Machtergreifung die bewährte Produktion unterhaltsamer Ufa-Tonfilme ebenso fort wie die des pädagogisch ambitionierten Kulturfilms, der vornehmlich als Vorfilm im Kino gezeigt wurde. Gleiches gilt für Filmkonzerne wie Tobis, Terra oder Bavaria. Die Mehrzahl der Filme wurde von weit über hundert kleinen Produktionsfirmen hergestellt, zu deren bekanntesten die von Cürlis, Schonger, Noldan, Riefenstahl, Oertel und vielen anderen gehörten. Zu ihren Auftraggebern und Abnehmern zählten die verschiedensten Firmen, Verbände und Institutionen. Ihren Filmen wurden durch die Zensur Grenzen gesetzt, die Produktion wurde jedoch vor dem Kriege nicht zentral koordiniert oder gesteuert.

Der dokumentarische Film des ›Dritten Reichs‹ war vielfältiger, widersprüchlicher und in weiten Teilen weniger propagandistisch, als es das kritische Stereotyp wahrhaben möchte. Was Hartmut Bitomsky in seinen scharfsinnig kommentierten Kompilationsfilmen *DEUTSCHLANDBILDER* (1982) und *REICHAUTOBAHN* (1986) und seinen Essays als typische Bild-Ästhetik der NS-Kulturfilme begreift, findet sich – sieht man einmal vom propagandistisch zugespitzten Kommentar ab – in ähnlicher Form bereits in vielen Kulturfilmen der Weimarer Republik und auch in internationalen Dokumentarfilmen der 30er und 40er Jahre.¹³⁴ Die Verführung ist groß, aus der Analyse einiger ausgewählter Kultur- und Propagandafilme im historischen Rückblick einen faschistischen Filmstil und ein relativ geschlossenes, wenn auch in sich widersprüchliches nationalsozialistisches Weltbild abzuleiten und dies als typisch für den dokumentarischen Film im ›Dritten Reich‹ zu erklären.

Diese in der einschlägigen Filmgeschichtsschreibung immer wieder zu beobachtende Vorgehensweise leistet einer fast schon exotistischen Darstellung Vorschub, die den Kultur- und Propagandafilm dieser Zeit zu einer ebenso idyllischen wie dämonischen Leinwand typisch deutscher faschistischer Art stilisiert. Doch Ideologeme wie Sozialdarwinismus, Nationalismus, Heroismus, Lebensraum, Volksgemeinschaft, Schönheitskult, Sozialhygiene und selbst Rassismus sind nicht schon per se faschistisch und auch nicht auf konservative und völkische Kreise beschränkt, sondern ideologische Vorstellungen, die im Zeichen der imperialistischen Konkurrenz der großen Industrienationen auf internationaler Ebene zu beobachten sind, im ›Dritten Reich‹ allerdings eine verhängnisvolle Zuspitzung erfahren haben. Zu fragen wäre daher, welche in Kaiserreich und Weimarer Republik vorgeformten ästhetischen und ideologischen Konventionen in den dokumentarischen Filmen des ›Dritten Reichs‹ übernommen wurden, inwieweit es sich dabei um international zu beobachtende Phänomene handelte, wo der Prozess einer spezifisch faschistischen Gestaltung einsetzte und was er bewirkt hat.

Jüngere Forschungen zum dokumentarischen Film bemühen sich unter dem Eindruck des allmählich sich vollziehenden Perspektivenwechsels um Differenzierung. Das gilt nicht nur in Hinblick auf das breite Spektrum der dokumentarischen Subgenres vom Lehr- und Unterrichtsfilm über den Industrie- und Werbefilm bis zum Kulturfilm im Kino, sondern auch für den bisher im Zentrum der

134 Vgl. Bitomsky 1983; Zimmermann/Hoffmann 2003.



IN DER GANZEN WELT AN ERSTER STELLE

STEHEN DIE UNÜBERTROFFENEN KULTURFILME DER
U F A

die als Tonfilme nicht nur in einer deutschen Fassung, sondern auch in einer in allen
Ländern der Welt verständlichen Version hergestellt werden.

WIR WERDEN VON NUN AN AN DIESER STELLE DIE TITEL
BESONDERS INTERESSANTER FILME AUS DEN GRUPPEN
DER VERSCHIEDENEN WISSENSGEBIETE BRINGEN

KULTURFILME AUS DER PRODUKTION 1934-1935

BIOLOGIE

Affenstreiche
Gemsen und Steinböcke
In der Obedska Bara
Meerestiere in der Adria
Grüne Vagabunden

SPORT

Die Wildwasser der Drina
Lippizoner

MODERNE TECHNIK

Als man anfing zu filmen
Strömungen und Wirbel
Gestalte mit Licht

LÄNDER- U. VÖLKERKUNDE

Kagami
Haruni
Buddhas im Dschungel
Wolkenkratzer in Südarabien
Vom Amselfeld zum Ochridasee
Steinerne Wüste u. steinerne
Wunder an der Adria
Fez und Schleier
Schären und Fjorde in der Adria
Kairo
Wunderbauten aus Chinas
Kaiserzeit

VERKEHRS-TECHNIK

Wasser hat Balken
Luftexpress Berlin-Rom
F. P. 1 in Wirklichkeit

ACHTEN SIE BITTE WEITER AUF DIE ANKUENDIGUNGEN AN DIESER STELLE

Außerdem machen wir erneut auf das überaus reichhaltige,
MEHR ALS 420 FILME

umfassende Archiv aus der Kultur-Stummfilm-Produktion
aus allen Wissensgebieten aufmerksam, die auf Normal-
und Schmalfilm (16mm) kopiert, zur Verfügung stehen.

UNIVERSUM-FILMAKTIENGESELLSCHAFT - BERLIN SW 19
KRAUSENSTRASSE 38 39

Das Spektrum der Kulturfilme war vielfältiger, als es das kritische Stereotyp vom NS-Propagandafilm suggeriert



Zu den beliebtesten ›Großkulturfilmen‹ gehörten Expeditions- und Reisefilme wie INSEL DER DÄMONEN (1933) und RÄTSEL DER URWALDHÖLLE (1938), die auf den Reiz des Exotismus setzten

Aufmerksamkeit stehenden Propagandafilm und die Organisation sowie den Einfluss der staatlichen Lenkung und Zensur auf die Filmproduktion. Dieses weit gefächerte Spektrum dokumentarischer Filme, Genres und Regisseure ist bislang allerdings nur in verstreuten Einzelstudien untersucht worden.

Die meisten Veröffentlichungen sind zu Leni Riefenstahl erschienen. Sie selbst veröffentlichte 1987 ihre »Memoiren«, in denen sie sich in Hinblick auf die Auseinandersetzungen in der NSDAP und in der Nachkriegszeit in der Rolle der verfolgten Unschuld sah. Schon früh rechtfertigte sie sich, z. B. in der amerikanischen Zeitschrift »Film Culture«¹³⁵, in der verschiedene Aspekte ihrer Filme diskutiert wurden. Die amerikanische Publizistin Susan Sontag setzte sich 1975 in einem Essay über Riefenstahls Fotos und Filme mit dem »Fascinating Fascism« auseinander, der selbst die moderne Modefotografie und Popkultur beeinflusst habe.¹³⁶ Eine französische Biographie veröffentlichte 1978 Charles Ford, die 1982 in deutscher Übersetzung erschien; 1984 erschien eine italienische Veröffentlichung von Leonardo Quaresima, 1991 Studien von Thomas Leeflang und David B. Hinton sowie 1997 eine britische Studie von Audrey Salkeld. Um Faszination und faschistische Ästhetik am Beispiel von Riefenstahl-Filmen ging es in einem Aufsatz von Heide Schlüpmann.¹³⁷ TRIUMPH DES WILLENS wurde 1981 kritisch von Peter Nowotny diskutiert, während Martin Loiperdinger diesen Parteitagfilm 1987 einer detaillierten Filmanalyse unterzog, in der er einen Vergleich zwischen dem realen Parteitag und der chronologischen Abhandlung im Film durchführte.¹³⁸ Anlässlich der Berliner Olympia-Bewerbung veröffentlichte Hilmar Hoffmann 1993 als Kulturbeauftragter der Berliner Olympia GmbH ein Buch zur Olympiade 1936, in dem die Analyse der Riefenstahl-Filme und ihrer Ästhetik eine zentrale Rolle spielte. Die beiden Olympia-Filme wurden 1992 ausführlich in einer Analyse von Taylor Downing für das BFI gewürdigt. Das Filmmuseum Potsdam bemühte sich um eine kritische Würdigung ihres Lebenswerkes in Form einer Ausstellung und eines Kataloges (1999). Aus Anlass des 100. Geburtstags von Leni Riefenstahl erschienen drei neue Biographien. Rainer Rother beschrieb die Riefenstahl-Story als »Verführung des Talents« und würdigte die ästhetischen Qualitäten ihrer Filme und deren Bedeutung für die Entwicklung eines neuartigen Dokumentarfilm-Stils (2000). Ebenfalls gründlich recherchiert wurden die Riefenstahl-Biographien von Jürgen Trimborn (2002) und Lutz Kinkel (2002). Alle drei kontrastieren Riefenstahls apologetische autobiografische Selbstdarstellung mit historischen Fakten und Aussagen von Zeitgenossen, stellen sie jedoch nicht nur als Propagandistin hin, sondern würdigen ebenso die ästhetischen Qualitäten ihrer Filme und Fotos und deren Einfluss auf die Entwicklung von Film und Fotografie.

Zu Walter Ruttmanns Filmen hat Barry Fulks bereits 1982 eine grundlegende Untersuchung »Film Culture and Kulturfilm« vorgelegt, in der er Ruttmanns Wandlung vom Film-Avantgardisten zum Propagandisten der Rüstungsindustrie im ›Dritten Reich‹ beschreibt. William Uricchio konzentrierte sich in seiner Dis-

135 Tribute to Leni Riefenstahl. In: Film Culture, Nr. 56–57, 1973, S. 90–226.

136 Sontag 1975 (eine dt. Übersetzung erschien in Frauen und Film, Nr. 14, 1977, S. 6–18).

137 Schlüpmann 1988, S. 46.

138 Loiperdinger 1987, S. 121. Martin Loiperdinger veröffentlichte dazu einige Aufsätze und ein Buch zu Märtyrerlegenden, das sich auf propagandistische Spielfilme konzentriert, dabei aber auch auf Konzepte faschistischer Propaganda eingeht: Loiperdinger 1991.

sertation »Ruttmanns Berlin and the City Film to 1930« (1982) auf die Stellung von Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) im Kontext der Städtebilder jener Zeit. Eine Materialsammlung und ausführlich kommentierte Filmografie zu Walter Ruttmann legte 1989 Jeanpaul Goergen im Auftrag der Freunde der Deutschen Kinemathek anlässlich einer Retrospektive zum 100. Geburtstag Ruttmanns vor, in der Fulks und Uricchio noch einmal nachdrücklich auf die Modernität von Ruttmanns im ›Dritten Reich‹ entstandenen Industriefilmen und auf die Ambivalenzen der Avantgarde im Faschismus hinwiesen.¹³⁹ Heinz-B. Heller charakterisierte Ruttmanns Industriefilme als in sich widersprüchliche Symbiose aus Reaktion und Moderne.¹⁴⁰ Detaillierte Analysen zu *METALL DES HIMMELS* (1935) und *DEUTSCHE PANZER* (1940) lieferte Martin Loiperdinger.¹⁴¹

Eine Reihe von Artikeln und Studien widmet sich weniger bekannten Autoren und Filmen, die ebenfalls für moderne und avantgardistische Tendenzen im Film dieser Zeit stehen wie z. B. Wilfried Basse¹⁴² oder der Film *DAS STAHLTIER* (1935) von Willy Zielke.¹⁴³ In der Zeitschrift »Film & TV Kameramann« wurde Zielke sogar als ›Kameragenie‹ gewürdigt.¹⁴⁴ Gesine Haseloff stellte 2001 ihre Diplomarbeit zu Willy Zielke fertig, in der sie ihn als einen Dokumentaristen beschreibt, dessen Filme und Fotos ein Beleg für die Aktivitäten der Avantgarde im ›Dritten Reich‹ waren. Im Museum Folkwang in Essen¹⁴⁵ wurde die Fotoreihe ›Verwandlungen durch Licht‹ des nach Palästina emigrierten Fotografen und Kulturfilmers Helmar Lerski gewürdigt, die die kreativen Möglichkeiten der Lichtgestaltung zeigte. Der Fotograf Alfred Ehrhardt, der ebenfalls einige Kulturfilme gedreht hat, wurde 2001 in einer Ausstellung der Kunsthalle Bremen und des Kunstmuseums Bonn vorgestellt.¹⁴⁶

In seinem Artikel »Rhythmus, Rhythmus, Rhythmus! Avantgarde und Moderne im Faschismus« (2003), in dem einige wichtige Filme, Regisseure und Stilmittel dargestellt werden, vermittelt Kay Hoffmann einen Überblick über avantgardistische Strömungen im deutschen dokumentarischen Film der 30er und 40er Jahre.

Eine ausführliche Studie zum dokumentarischen Film im ›Dritten Reich‹ veröffentlichte 1989 Christian Delage in »La vision nazie de l'histoire: le cinéma documentaire du Troisième Reich«. Er konzentriert sich dabei auf die Frage, auf welche Weise die nationalsozialistische Ideologie, die Legitimation des ›Großdeutschen Reichs‹ und die Volksgemeinschafts-Propaganda in den Filmen Ausdruck gefunden haben. Eine Untersuchung über »NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis« (1987) hat Hans-Jürgen Brandt in Hinblick auf Fritz Hippler, Svend Noldan und Carl Junghans vorgelegt. Hier wird der Akzent erstmals auf neue theoretische und programmatische Erörterungen zum dokumentarischen Film im ›Dritten Reich‹ gelegt, die sich gegen die alte Kulturfilm-Tradition abgrenzen und

139 Uricchio 1989, S. 59.

140 Heller 2003.

141 Loiperdinger 1995, S. 43–56.

142 Wetzel/Hagemann 1977, S. 75–102.

143 Loiperdinger 1994, S. 50–55.

144 Fischer 1999, S. 162f.

145 Ebner 2002.

146 Hopfengart/Stahl 2001.

einen neuen deutschen Dokumentarfilm-Stil anstreben. Diese Überlegungen ähneln nicht nur der stalinistischen Version des Sozialistischen Realismus, sondern vor allem den von den italienischen Faschisten geförderten Debatten über den Verismus im Film, die den Neorealismus der Nachkriegszeit vorbereiteten und in einem von Petra Maier-Schoen herausgegebenen Sammelband des Münchner Filmmuseums »Der italienische Film zwischen Faschismus und Nachkriegszeit« (1997) im Mittelpunkt stehen. Eine international vergleichende Untersuchung der Realismus-Debatten im dokumentarischen Film der 20er bis 50er Jahre, die bei allen Differenzen auch überraschende Gemeinsamkeiten in den unterschiedlichsten Ländern und politischen Lagern zutage fördern könnte, steht bislang noch aus.

Inzwischen sehr gut aufgearbeitet ist die Institutionengeschichte der ›Reichsstelle für den Unterrichtsfilm‹ (RfdU), die 1940 in ›Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht‹ (RWU) umbenannt wurde. Malte Ewert stellt in seiner 1998 erschienenen Arbeit die These auf, dass diese Institution auf pädagogische Unabhängigkeit bedacht gewesen sei und sich der NS-Propaganda so weit wie möglich entzogen habe.¹⁴⁷ Zu einem ähnlichen Ergebnis war 1978 schon Konrad Grunsky-Peper in seiner Dissertation zu gesellschaftlichen Leitbildern im Unterrichtsfilm des ›Dritten Reiches‹ gekommen, wobei er darauf hinwies, dass viele der RWU-Filme nach 1945 sowohl in der BRD als auch in der DDR weiterhin verwendet wurden. Kritischer sieht Michael Kühn in seiner Untersuchung »Der Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus« (1998) die Rolle der RWU. Neben einer detaillierten Darstellung der Institution, der Produktionsbedingungen und Konzepte für den Lehr- und Unterrichtsfilm, die erheblich durch die medienpädagogischen Debatten in der Zeit der Weimarer Republik geprägt wurden, widmet er sich intensiv der Kontinuität nach 1945 und der Kritik an dieser Institution, die er als gemäßigten Teil des Propagandaapparates begreift.¹⁴⁸ Auf den volkskundlichen Film geht Walter Dehnert in seiner Dissertation zu »Fest und Brauch im Film« (1994) ein. Heiner Schmitt behandelt in seinem Buch »Kirche und Film« (1979) die Filmarbeit der katholischen und evangelischen Kirche von ihren Anfängen bis 1945.

Das Thema der »Sterilisation und Euthanasie im Film des ›Dritten Reichs‹« (1987) hat Karl Ludwig Rost am Beispiel der medizinischen und »erbbiologischen« Filme über Geistesranke in Heil- und Pflegeanstalten detailliert untersucht. Damit haben sich auch Ulf Schmidt in einer Studie über »Medical Films, Ethics and Euthanasia in Nazi Germany« (2002) und der Frankfurter Journalist und Filmmacher Ernst Klee¹⁴⁹ beschäftigt. Dabei wiesen sie auf die Kontinuitäten einer solchen rassistischen medizinischen Psychopathologie hin, deren Euthanasie-Programme bereits im Kaiserreich entworfen wurden und die in abgeschwächter Form auch nach 1945 noch virulent waren. »Antisemitismus im nationalsozialistischen Film« (1999) untersuchte Stefan Mannes am Beispiel von *JUD SÜSS* und *DER EWIGE JUDE*. Eine quellenkritische Analyse des Films *DER EWIGE JUDE*, in der er insbesondere den Einfluss Goebbels auf die Gestaltung des Films herausarbeitet, legte Stig Hornshøj-Møller (1995) vor. Neue überraschende Forschungsergebnisse

147 Ewert 1998, S. 259f.

148 Grunsky-Peper 1978; Kühn 1998.

149 Klee 1983; Klee 1985; Klee 1997.

in Hinblick auf Produktion und Verbreitung des unter dem falschen Titel »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt« bekannt gewordenen Theresienstadt-Films präsentierte Karel Margry 1996 in einem Artikel über »Das Konzentrationslager als Idylle«.

Die NSDAP nutzte zur propagandistischen Arbeit bereits in der Weimarer Republik Filme. Diesem bisher kaum wahrgenommenen Aspekt widmete sich Thomas Hanna-Daoud (1996). »Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des ›Dritten Reiches‹« (2000) hat Kerstin Stutterheim unter Rekurs auf die Geschichte völkischer und okkultistischer Ideologien untersucht. Reiner Ziegler hat die Darstellung von »Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945« (2003) am Beispiel ausgewählter Filme beschrieben. Dabei erwies sich insbesondere der mit diversen Tricktechniken arbeitende Architekturfilm als ideales Medium für die Veranschaulichung architektonischer Planungen und Phantasien, die im Entwurf der ›Reichshauptstadt Germania‹ einen hypertrophen Ausdruck gefunden haben.

Bisher gibt es nur wenige Veröffentlichungen zum dokumentarischen Kolonial- und Expeditionsfilm. Der Sammelband »Triviale Tropen« (1997) behandelt neben Spielfilmen auch einige dokumentarische Genres wie den ethnografischen Film, den Tierfilm und den Expeditionsfilm, bei denen es sich zum großen Teil um Varianten des Kolonialfilms handelt. Auch die unveröffentlichte Magisterarbeit von Gerlinde Waz (1991) konstatiert in den 30er Jahren einen regelrechten Boom an dokumentarischen Kolonialfilmen. Mit dem Bild des Fremden in den Medien und im frühen Film beschäftigte sich die Ausstellung »Grüße aus Viktoria. Film-Ansichten aus der Ferne« (2002) des Filmmuseums Düsseldorf.

Trotz der großen Bedeutung und Verbreitung des Industriefilms wurde auch er von der Medienwissenschaft als Forschungsgegenstand völlig vernachlässigt. 1995 widmeten die 41. Kurzfilmtage Oberhausen der internationalen Industriefilmgeschichte eine Retrospektive, zu der auch ein Katalog erschienen ist. Die wichtigsten Publikationen stammen aus dem Umfeld der Wirtschafts- und Firmenarchive, insbesondere der Stahl- und Montanindustrie. So veranstalteten die Archive von Thyssen, Krupp/Hoesch und Mannesmann 1996 eine Tagung in der Villa Hügel in Essen, zu der eine Publikation erschien, die eine Bestandsaufnahme der Aktivitäten der Archive darstellte und ein Stück Industriefilm-Geschichte schrieb. Verschiedene Aufsätze veröffentlichte der Leiter des Archivs der Mannesmann AG, Horst A. Wessel.¹⁵⁰ Eine umfassende Geschichte des Industriefilms veröffentlichte der Filmjournalist Hans Schaller (1997), der jedoch die Periode des ›Dritten Reiches‹ sehr knapp behandelt und sich auf die wichtige Rolle von Walter Ruttmann für den Industriefilm konzentriert. Eine »Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897« (1998) hat Günter Agde vorgelegt.

Inwieweit Propaganda- und Werbefilme trotz massiver nationalsozialistischer Indoktrination ästhetisch brillant gemacht sein können und dem Dokumentarismus neue Möglichkeiten erschlossen haben, ist am Beispiel der Filme von Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann lange kontrovers diskutiert worden. Nachdem die avantgardistischen Qualitäten ihrer Filme im Ausland weit früher gewürdigt wurden als in Deutschland, akzentuieren neuere Untersuchungen auch diesen

150 Wessel 1994, S. 143–148; Wessel 1997, S. 291–296.

Aspekt ihrer Werke. Ist der Kulturfilm im ›Dritten Reich‹ lange Zeit als Bruch mit der Moderne, als regressiv, idyllisierend oder platt propagandistisch charakterisiert worden, so hat die Kontroverse um Riefenstahls und Ruttmanns Filme der unter Historikern seit langem geführten Debatte über Faschismus und Moderne auch in der Filmwissenschaft neue Impulse gegeben.¹⁵¹ Bahnbrechend war in dieser Hinsicht die Tagung »Il cinema nel Terzo Reich« im Jahre 1993 in Pesaro, auf der der italienische Filmwissenschaftler Leonardo Quaresima dazu aufforderte, die Filmproduktion des ›Dritten Reichs‹ nicht in erster Linie als Propagandainstrument oder Modernisierung wider Willen, sondern als avancierten Teil der Moderne zu begreifen und »nicht die Unterschiede, sondern die Analogien zwischen der Genre-Produktion im Nationalsozialismus und der innerhalb anderer zeitgenössischer demokratischer Kontexte« hervorzuheben. »Hier nahm der Film, verstanden als Warenangebot der Vergnügungsindustrie – neben den Plänen für die private Motorisierung usw. – einen Platz ersten Ranges ein.«¹⁵²

In der Konsequenz solcher Überlegungen charakterisiert eine der neuesten Untersuchungen – der von Harro Segeberg herausgegebene Sammelband »Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film« (2004) – das ›Dritte Reich‹ als moderne Mediengesellschaft, in der neben dem Hörfunk vor allem der Film zum Leitmedium ausgebaut wurde. Dabei ging es nicht in erster Linie um die Vermittlung nationalsozialistischer Propaganda, sondern um die Nutzung kommerziell längst erprobter filmischer Genres, Wunschbilder und Imaginationswelten für die eigenen Zwecke: »Alles dies waren Versuche, im Rahmen einer die Konkurrenz der Märkte nicht ersetzenden, sondern überformenden Medienpolitik die Entwicklung einer Kulturindustrie voranzutreiben, die sich schon aufgrund von Renditeüberlegungen so dicht wie möglich am Wunschpotential des Publikums auszurichten hatte.«¹⁵³ »Dies alles geschah inmitten der Kultur- und Mediengesellschaft eines Dritten Reichs, das seine Volksgenossen von Anfang an keineswegs nur mit einer dauerhaften ideologischen Schulung belästigen wollte, sondern mindestens ebenso sehr darauf bedacht war, in den Alters-, Berufs-, Standes- und Freizeitorganisationen von Partei und Staat für nahezu jedes Lebensalter und jedes Betätigungsfeld ein entsprechendes Erlebnisangebot bereitzustellen.«¹⁵⁴

Für die Einschätzung der deutschen Entwicklung des dokumentarischen Films von besonderer Bedeutung ist die Frage, inwieweit es sich dabei um spezifisch deutsche Ausformungen des Genres handelt und inwieweit diese internationalen dokumentarischen Genrekonventionen folgen. Internationale Ähnlichkeiten und nationale Besonderheiten der Dokumentarfilmgeschichte sind ebenso knapp wie beispielhaft von Charles Musser in der von Geoffrey Nowell-Smith herausgegebenen »Geschichte des internationalen Films« (1998) dargestellt worden. Die deutsche Entwicklung spielt dabei allerdings eine marginale Rolle. In dem kürzlich von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann herausgegebenen komparatistischen

151 Vgl. Fulks 1982; Uricchio 1982; Loiperdinger 1987; Goergen 1989; Quaresima 1994; Rother 2000; Hoffmann 2001; Heller 2003; Schenk 2003; Zimmermann/Hoffmann 2003 u. a.

152 Quaresima 1994, S. 18f. Vgl. auch die Dokumentation der Tagung in dem Themenheft montage/av 3/2/1994: NS-Film: Modernisierung und Reaktion.

153 Segeberg 2004, S. 9.

154 Segeberg 2004, S. 11.



Als moderne Mediengesellschaft, in der die Massenmedien Film, Fernsehen, Radio und Presse zusammenwirken, präsentierte sich das ›Dritte Reich‹ während der Olympiade 1936

Sammelband »Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich« (2003) hingegen wurde insbesondere die Entwicklung des deutschen dokumentarischen Films im Kontext der internationalen Filmgeschichte untersucht.¹⁵⁵ Dabei stellte sich heraus, dass viele Stilphänomene wie etwa die Vorliebe für didaktische Tendenzen, die vielfach als typisch für den deutschen Kulturfilm hingestellt worden sind, internationalen Dokumentarfilm- und Lehrfilm-Konventionen entsprachen, wie sie in den verschiedensten europäischen und nordamerikanischen Ländern praktiziert worden sind. Selbst der Propagandafilm der Nationalsozialisten bediente sich in formaler Hinsicht ähnlicher dramaturgischer und rhetorischer Manipulationstechniken wie andere Propagandafilme auch. Nachdem die Filmwissenschaft jahrzehntelang vornehmlich nach den Besonderheiten und den faschistischen Implikationen der deutschen Filme gesucht hat, ist es an der Zeit, weit stärker als zuvor in vergleichenden Studien auf die Ähnlichkeiten der deutschen und der internationalen Filmentwicklung zu achten und aus dieser Sicht die nationalen Spezifika neu zu ermitteln.

155 Zimmermann/Hoffmann 2003.

Heinz-B. Heller

Avantgarde – Sozialkritik – Didaktik – Propaganda. Tendenzen der internationalen Entwicklung

Vieles wäre leichter, würde der filmische Augenschein von Dokumentarfilmen umstandslos das einlösen, was diese für sich beanspruchen: Bilder einer verbürgten Wirklichkeit zu sein. Tatsächlich sind die Verhältnisse komplizierter und vor allem vielschichtiger: Was die Filmbilder unserem Augensinn offenbaren, camoufliert oft genug die ihnen zu Grunde liegenden Strategien der Formierung unserer sinnlichen Wahrnehmung und der Modellierung des Gezeigten. Schon gar nicht erlaubt der filmische Blick auf die Oberfläche des nur Sichtbaren unmittelbare Rückschlüsse auf dessen konkrete soziale Funktion. Und umgekehrt gilt: In unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten können ein und dieselben isomorphen Bilder und Bildstrukturen durchaus differente Funktionen erfüllen. Diesen grundsätzlichen Sachverhalt gilt es in Erinnerung zu rufen, wenn man sich die Frage stellt, wie sich der deutsche Film im Kontext der internationalen Entwicklung dokumentarischer Formen zwischen 1933 und 1945 ausnimmt. Vor diesem Hintergrund ›verflüssigen‹ sich sowohl zeitliche wie nationale Kategorisierungen. Gleichwohl sollen die Spezifika in der deutschen Filmentwicklung nicht aus dem Blickfeld geraten. Sie sind – so unsere These – auszumachen in mehrschichtigen Austausch- und Spannungsverhältnissen zwischen nationalem und internationalem Filmschaffen, sie erweisen sich zumindest poröser, als es die oft vertretene Auffassung von einem deutschen Sonderweg nahe legt.

Als der Maler, Avantgarde-Filmer und Filmtheoretiker Hans Richter im Exil das Manuskript seiner Bestandsaufnahme »Der Kampf um den Film« 1939 abschloss, hatte er u. a. eine Genealogie des internationalen Dokumentarfilms skizziert,¹⁵⁶ die bei aller zeitlichen und konzeptionellen Ausdifferenzierung gleichwohl von zwei aufeinander bezogenen Perspektiven bestimmt war. Zum einen war da die Fluchtlinie von Dokumentarfilmpraxen entlang einer ästhetischen Entwicklung, die von der anfänglichen Faszination am technischen Bewegungsbild und seinen reproduktiven Potentialen binnen weniger Jahrzehnte zu einer ästhetischen *Technologie* der Wahrnehmungsorganisation geführt hatte – fähig, »den funktionalen Sinn der Dinge und Geschehnisse [in der Wirklichkeit, H.-B. H.] aufzudecken«,¹⁵⁷ welcher sich der unmittelbaren natürlichen Anschauung nicht erschließt. Zum anderen, damit eng verbunden, etablierte Richter eine Perspektive, die die Ausbildung dokumentarfilmischer Ästhetiken eng mit den Modi ihres sozialen Gebrauchs vermittelte: von pädagogisch und wissenschaftlich motivierten Ausprägungen über demokratisch fundierte, sozialverantwortlich konstruktive Anwendungsformen bis hin zur agitatorischen Propaganda.

156 Vgl. Richter 1976, [Schaubild] S. 36.

157 Richter 1976, S. 33.

Ungeachtet mancher Unschärfen verdient diese Modellierung des Dokumentarfilms in der Zwischenkriegszeit vor allem deshalb gewürdigt zu werden, weil sie – selbst zeitgenössisches Element des historischen Diskurses über Dokumentarfilm – darauf insistiert, dokumentarisches Filmen im Wesentlichen als ein Ensemble ästhetisch-gesellschaftlicher Praxen zu beschreiben, die insgesamt aufs Engste mit technischen und sozialen Modernisierungsprozessen verbunden sind; Modernisierungsprozesse, wie sie – obgleich national in durchaus unterschiedlichen Ausprägungen – in den verschiedenen Gesellschaften virulent wurden: hier insbesondere im Deutschland der Weimarer Zeit *und* des Nationalsozialismus, im seit 1922 faschistischen Italien, im gewaltigen Umwälzungsprozess der Sowjetunion, aber auch in den liberalistisch-kapitalistischen Gesellschaften des anglo-amerikanischen Raums; so in Großbritannien, wo der überkommene imperiale Hegemonialanspruch nach außen nicht nur verstärkt erschüttert wurde, sondern auch im Innern anwachsende soziale Probleme nicht mehr zu überdecken vermochte, so in den USA, wo spätestens nach der Weltwirtschaftskrise die Grenzen und desaströsen Folgen eines ungehemmten Kapitalismus zutage traten und nach einer regulierend eingreifenden (Gesellschafts-)Politik verlangten, wie sie dann der Roosevelt-Regierung zum Programm wurde. In dieser Hinsicht muss eine allein nach politischen Gesichtspunkten vorgenommene filmhistorische Periodisierung mit der Zäsur 1933 relativiert werden.

Instrumentalisierung avantgardistischer Positionen

Wenn in jüngerer Zeit die Geschichte der Ufa zunehmend im Zusammenhang einer massenmedialen Modernisierung Deutschlands beschrieben worden ist, zwar in sich widersprüchlich und zeitlich parallel durchaus unterschiedliche Strategien verfolgend,¹⁵⁸ so gilt dies erst recht für die Kulturfilmabteilung der Ufa. »Die Kulturfilmer sind weniger konservativ als die anderen Abteilungen, schließlich beschäftigen sie sich mit dem Fortschritt in Wissenschaft und Technik.«¹⁵⁹ Und dies geschah mit filmtechnischen Mitteln und visuellen Effekten auf höchstem technischen Niveau, die denen, welche die Produktionsgruppen im Spielfilmsektor bei der Herstellung der prestigeträchtigen »Großfilme« spektakulär zum Einsatz brachten (z. B. FAUST, DER LETZTE MANN, METROPOLIS), kaum nachstand. An der Spitze des kinematographischen Fortschritts zu stehen, in und mit dem avanciertesten technischen Massenmedium zu arbeiten – dies konstituierte das Rollen selbstverständnis, einer Avantgarde anzugehören, entscheidend mit. Die Vorstellung, einem Fortschritt, der sich vor allem auf die Produktivität einer ›sachlichen‹, insbesondere technischen Rationalität gründet, verpflichtet zu sein, ihm populärverständlich filmisch Ausdruck zu verleihen und ihn auf diese Weise gesellschaftlich zu befördern – diese Vorstellung fand sich nicht nur im Deutschland der Zwischenkriegszeit. Wenn etwa Max Fleischer in den USA 1923 EINSTEIN'S THEORY OF RELATIVITY filmisch zu veranschaulichen versuchte, Wsewolod Pudowkin 1925 in der Sowjetunion Pawlows behaviouristische Experimente in dem abendfüllenden

158 Vgl. bes. Kreimeier 1992 und Elsaesser 1999.

159 Töteberg 1992 a, S. 66.

Dokumentarfilm *MECHANIKA GOLOWNOGO MOSGA* (*DIE MECHANIK DES GEHIRNS*) visualisierte oder R. G. Canti in dem britischen Film *CANCER* (1929) die Wirkungsweise karzinogener Zellkulturen vorführte, dann zeigen sich hier – ungeachtet aller spezifischen Subtexte – auffällige transnationale Parallelen zur Ufa-Kulturfilmpraxis und zu den ihnen eingeschriebenen Handlungsrollen der Filmemacher. Gleichzeitig ist nicht zu übersehen, dass in Deutschland deren starke institutionelle Verankerung im Schoße der Ufa eine ungleich stärkere Kontinuität sowohl in produktionstechnischer wie in personeller Hinsicht auch über die politische Zäsur 1933 hinaus begünstigte und gewährleistete. Die meisten Kulturfilmspezialisten der Weimarer Zeit arbeiteten unter den Nationalsozialisten weiter: Nicholas Kaufmann, Willy Achsel, Wolfram Junghans, Ulrich Kayser, Martin Rikli oder Ulrich K. T. Schulz.

Umgekehrt lässt sich am Beispiel von Walter Ruttmann zeigen, wie ein nicht nur selbstverständener Avantgarde-Status, mit dem man sich der internationalen Fortschrittsbewegung verbunden sah, im Zuge der besonderen gesellschaftlichen Veränderungen, wie sie der Faschismus nach sich zog, mit den neuen Verhältnissen in Einklang zu bringen war. Mit *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) hatte Ruttmann einen für die späten 20er Jahre prototypischen Dokumentarfilm gedreht, der auf der Basis filmisch aufgezeichneten Faktenmaterials und einer betont artifiziellen Montage der aktuellen Lebenswirklichkeit in den Metropolen den Ausdruck verlieh, der die neuen, seit der Jahrhundertwende in zahlreichen kulturkritischen Diagnosen beschriebenen gesellschaftlichen Wahrnehmungsmodi in sich aufnahm: Subjektdezentrierung, Polyperspektivität, Mobilität, Technikfaszination, Beschleunigung, Sachlichkeit sind die immer wiederkehrenden Schlüsselbegriffe für eine Wahrnehmungsform, die sich mit der Moderne schlechthin verband und im Film ihr adäquates Medium fand. Nicht zufällig waren es Großstadtfilme, in denen sich diese Form eines Dokumentarismus konstruktivistischer Prägung am plastischsten artikuliert, wie auch die Filme etwa von Alberto Cavalcanti (*RIEN QUE LES HEURES*, FR 1926), Robert Florey (*SKYSCRAPER-SYMPHONY*, US 1929), Herman G. Weinberg (*A CITY SYMPHONY*, US 1930) oder in der Sowjetunion Dsiga Wertow (*TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM / DER MANN MIT DER KAMERA*, SU 1929) zeigen.

Private oder über unabhängige Filmorganisationen wie der deutsche Volksfilmverband oder die Amsterdamer Filmliga gestiftete Arbeitskontakte schufen wie im Fall Ruttmann ein Netz von internationalen Austauschverhältnissen, für das der internationale Kongress des Unabhängigen Films im Schweizerischen La Sarraz 1929 exemplarisch stehen mag, der u. a. Cavalcanti, Moussinac aus Frankreich, Ruttmann, Richter, Balázs aus Deutschland, Mannus Franken aus Holland, Montagu aus England und Eisenstein, Tissé, Alexandrow aus der Sowjetunion zusammenbrachte. Deutlich wird, wie hier das Bewusstsein avantgardistischer Verbundenheit noch das der politisch-ideologischen Abgrenzungen dominiert. Selbst die Ankündigung des italienischen Delegierten, dass die faschistische Regierung die staatliche Filmproduktion in Italien reorganisieren und mit Marinetti unter futuristische Ägide stellen würde, soll keine kritischen Einwände hervorgerufen haben.¹⁶⁰

160 Vgl. Schoots 2003, S. 239.



Seit den 30er Jahren boten die Filmfestspiele von Venedig auch den Avantgarde-, Dokumentar- und Kulturfilmen ein internationales Forum

Wenige Jahre später werden die künstlerischen Avantgardeansprüche in nun vorwaltenden gesellschaftspolitischen Funktionszusammenhängen aufgehoben. Was zuvor sich bereits im Ästhetischen differentiell abzeichnete, verfestigte sich nun auch politisch funktional. Beispielhaft wird dies an der Entwicklung Ruttmanns und Wertows deutlich. Ließen sich Ruttmanns BERLIN-Film und Wertows MANN MIT DER KAMERA insofern aufeinander beziehen, als sie konsequent wie keine anderen Filmmacher der modernen, subjektdezentrierten (Großstadt-)Wahrnehmung prägnant und nachhaltig Ausdruck verliehen, so verschärfen sich in der Folge die Differenzen zwischen Ruttmanns »sinfonischer«, formale Analogien und tageszeitliche Rhythmen akzentuierender Synthese einerseits und Wertows faktographischer Methode andererseits, die die konkreten Erscheinungen der großstädtischen Wirklichkeit prismatisch aufricht und in ihrer Dynamik Potentiale von gesellschaftlichen Veränderungsmöglichkeiten pointiert. Ohne große Not zu empfinden und ohne erkennbare ästhetische Schwierigkeiten wird Ruttmann seine avantgardistische Perspektive unter dem allgemeinen Vorzeichen eines »reaktionären Modernismus« (Jeffrey Herf) mit völkisch-organisatorischen Vorstellungen synthetisieren können – sei es in der vergleichsweise zivilen Variante (z. B. MANNESMANN, 1937; HENKEL. EIN DEUTSCHES WERK IN SEINER ARBEIT, 1938) oder in den propagandistisch expliziteren und aggressiveren Filmen DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940) oder DEUTSCHE PANZER (1940).¹⁶¹ Dsiga Wertow hingegen wird – selbst in der Phase, in der das Konzept des »Sozialistischen Realismus« bereits zur offiziellen Doktrin wird – in TRI PESNI O LENINE (DREI LIEDER ÜBER LENIN, 1934) noch seinen auch auf gesellschaftliche Experimente und Umwälzungen abzielenden Montagestil – hier in der Form der lyrischen Konstruktion von medial gebundenen Erinnerungsformen – behaupten (können).

Zwischen Sozialkritik und nationaler Gemeinschaftsideologie

Am deutlichsten treten die der filmischen Avantgarde der zwanziger Jahre inhärenten, zunächst jedoch von vorrangig ästhetischen Interessen überdeckten gesellschaftspolitischen Differenzen und den dann in den frühen 30er Jahren sich neu entwickelnden sozialen Handlungsrollen im Vergleich zu westeuropäischen Filmmachern zutage, allen voran Joris Ivens und Luis Buñuel. Buñuel, der 1928 mit der surrealistischen Filmcollage UN CHIEN ANDALOU (DER ANDALUSISCHE HUND) gemeinsam mit Salvador Dalí ein spektakuläres Debüt gefeiert und zwei Jahre später mit L'ÂGE D'OR (DAS GOLDENE ZEITALTER) in Paris einen noch größeren Skandal provoziert hatte, drehte 1932 in Spanien den Dokumentarfilm LAS HURDES – TIERRA SIN PAN. Dieser Film über jene mittelspanische Elendsregion, einen zum realen Alptraum gewordenen Ort sozialen und psychischen Elends, ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Zum einen verfremdet er die traditionellen Muster der Reisedokumentation und der exotistischen Travelogues, indem er sie nicht auf die Anverwandlung des antithetisch-vormodern Ursprünglichen und Natürlichen (wie etwa bei Flaherty) hin konstruiert. Die Gegend der Hurdes ist

161 Vgl. dazu näher Fulks 1989; Quaresima 1994 a u. b; Loiperdinger 1995; Heller 2003.

weder das intakte noch das bedrohte Paradies eines vorzivilisatorischen Lebens im Einklang der Natur; es ist vielmehr eine Hölle auf Erden, die im Schatten der westeuropäischen Hochkultur und in einem Geflecht mentaler Ausbeutung (Kirche, Schule) und totaler ökonomischer Abhängigkeit (mangels eigener materieller Subsistenzmöglichkeiten) explizit als Bestandteil des modernen Westeuropas gezeichnet wird. Changierend zwischen einer betont teilnahmslos registrierenden Erzählhaltung auf der Ebene des eingesprochenen Kommentars und den Bildern, die weithin einer surrealistischen Schockästhetik verpflichtet sind, artikuliert sich hier eine Haltung der Revolte, die gegenüber den eigenen provozierenden Anfängen an sozialer Verbindlichkeit zugewinnt, ohne hinter deren filmsprachliche Experimente zurückzufallen. Somit verbindet sich mit der politischen Profilierung der sozialen Handlungsrolle zugleich auch eine Revision des traditionell dualistischen Verständnisses von Fiktion und Non-fiction: Ausdrücklich verstand Buñuel seine ersten drei Filme als eine Einheit, als ein Triptychon der sozialen Revolte im Kontext des kulturevolutionären Projekts ›Surrealismus‹.

Deutlicher noch zeigt sich das Spannungsverhältnis zwischen ursprünglichem Einverständnis, ästhetisch eine moderne Avantgarde-Funktion einzunehmen, und der Entscheidung, dann nicht nur politisch augenscheinlich deutlich gegensätzliche Entwicklungswege einzuschlagen, im Verhältnis von Walter Ruttmann und Joris Ivens. So fungierte Ruttmann vor allem im Kontext der vermittelnden Aktivitäten der Amsterdamer Filmliga zunächst als eine der wichtigsten Leitfiguren für den jungen, zumal in Deutschland photo- und filmtechnisch ausgebildeten Ivens bei seinen Debütfilmen *ÉTUDES DE MOUVEMENTS* (NL 1928) und *DE BRUG* (NL 1928): filmische Experimente, um »einige allgemeingültige Regeln herauszufinden, Gesetzmäßigkeiten für die Kontinuität der Bewegung«. ¹⁶² Doch wo Ruttmann mit seinen Industriefilmen Mitte der 30er Jahre trotz weiter bestehender Auslandskontakte ¹⁶³ sich zusehends isolierte – ausländische Kritiker sprachen von einem Sich-Einrichten »auf dem Dachboden der Industrie« ¹⁶⁴ –, da verhalfen die Dreharbeiten zu den Landwirtschafts- und Industriefilmen *WIJ BOUWEN* (NL 1930), *ZUIDERZEE* (NL 1930), *NIEUWE GRONDEN* (NL 1934), *PHILIPS RADIO* (NL 1931) dem Regisseur Ivens zu Schlüsselerfahrungen: nämlich zu der Einsicht in die Notwendigkeit, die Filmarbeit mit einer Sozialkritik auf sozialistischem Grund und klassenkämpferischen Strategien des Internationalismus vermitteln zu müssen. Kein anderer Regisseur der Zeit sollte diesen Typus eines vom *ästhetischen* Avantgardisten zum gleichzeitig auch *politischen* Vorkämpfer sich entwickelnden Dokumentarfilmers so beispielhaft verkörpern wie Ivens – zumal mit einer vergleichbaren kosmopolitischen Orientierung. *MISÈRE AU BORINAGE* (BE 1934; mit Henri Storck), ein Film über die katastrophalen Lebensumstände der Bergarbeiter in der belgischen Borinage, *SPANISH EARTH* (US 1937), die Schilderung des Kampfes gegen die Faschisten im spanischen Bürgerkrieg, und *THE 400 MILLION* (US 1939), eine Dokumentation über den Kampf der Chinesen gegen die japanischen Invasoren – diese Filme zeigen exemplarisch die unterschiedlichen

¹⁶² Ivens 1974, S. 18.

¹⁶³ So berichtet Goergen, dass Ruttmann noch im August 1938 von Paul Rotha in dessen Eigenschaft als Generalsekretär der »Associated Realist Film Producers« (London) eingeladen wurde, dieser Vereinigung als außerordentliches Mitglied beizutreten (vgl. Goergen 1989, S. 42).

¹⁶⁴ Adrianus van Domburg zit. n. Goergen 1989, S. 42.

Veränderungen von Handlungsrollen während der dreißiger Jahre innerhalb der (dokumentar-)filmischen Avantgarde.¹⁶⁵

Mit John Grierson und der mit seinem Namen verbundenen britischen Dokumentarfilmbewegung vollzieht sich endgültig die Abkehr von der Avantgarde – sowohl im Ästhetischen wie im Gesellschaftlichen. Wenn er und seine Mitarbeiter im filmhistorischen Gedächtnis lange Zeit als Vorreiter eines neuen Dokumentarfilms firmierten, so gilt dies – gerade nach kritischen Untersuchungen aus jüngerer Zeit¹⁶⁶ – auch in einem bezeichnenden, ihren kanonischen Status relativierenden Sinne. Zunehmend wird der ästhetische wie der gesellschaftliche Kompromisscharakter der Grierson-Schule gesehen. Es sind Kompromisse, die, pragmatischen Gegebenheiten und Entscheidungen geschuldet und von relativ wenigen, insgesamt nur bedingt repräsentativen Ausnahmefilmen abgesehen, sich strukturell in die ungemein umfangreiche britische Filmproduktion¹⁶⁷ der Zwischenkriegszeit eingeschrieben haben. Vor diesem Hintergrund relativiert sich die Ausnahmestellung des britischen Dokumentarfilms dieser Jahre, erscheint dieser in Zügen beziehbar auch auf deutsche Verhältnisse.

Griersons Konzept, für das er zunächst das Empire Marketing Board (EMB), eine staatliche PR-Einrichtung, gewinnen konnte, versteht sich als ein publizistisches PR-Projekt der gesellschaftlichen Aufklärung und Konsensbildung namentlich über öffentliche Institutionen, Dienstleistungseinrichtungen oder solche Bereiche der alltäglichen Arbeitswelt, deren Notwendigkeit wie selbstverständlich vorausgesetzt wird, aber in ihrer sozialen Bedeutung hinsichtlich des Beitrags für die ›community‹ nicht hinreichend bewusst ist: der Arbeitsalltag der Bauern, Fischer, Bergleute ... Diese Filmarbeit, die auf soziale Aufklärung, Konsens- und Integrationsbildung im Sinne eines gesamtgesellschaftlichen Gemeinwohls zielt, erscheint um so dringlicher angesichts der alle Bereiche des Lebens erfassenden technischen Modernisierung und der damit verbundenen sozialen Desintegrationserscheinungen. »Das Heringfischen hat sich verändert. Früher war es eine Geschichte von braunen Segeln und Dorfhäfen – jetzt ist es ein Epos von Dampf und Stahl« (Übers. K. H.), heißt es zu Beginn von *DRIFTERS* (1929), Griersons eigenem Debütfilm über englische Nordseefischer. »Die Fischer haben ihre Häuser noch immer in den alten Dörfern – aber jede Saison gehen sie runter zur Arbeit einer modernen Industrie.«

Diese ›Entdeckung‹ des modernen Alltags teilte Grierson mit den Regisseuren der ›Großstadtsymphonien‹ und mit Dsiga Wertow. Doch von Ersteren trennt ihn, was er als verantwortungslosen ästhetischen Formalismus bezeichnete: »Aus diesem Grunde halte ich die Symphonietradition des Films für eine Gefahr und BERLIN für das gefährlichste aller Vorbilder für den Film.«¹⁶⁸ Von Wertow unterscheidet ihn hingegen die diametral entgegengesetzte Wirkungsabsicht. Die Komplexität des Sozialen, die Wertow visuell aufbrechen und in analog komplexen Filmen auf eine Zukunft hin mitorganisieren will, möchte Grierson in der Reduktion auf

165 Zur Frage, inwieweit sich Ivens mit diesem politischen Engagement zugleich auch auf pragmatisch-ästhetische Kompromisse einließ, vgl. Schoots 2003 sowie Scherer 2001, S. 85 ff.

166 Vgl. hierzu bes. Winston 1995 und 2003.

167 Allein zwischen 1930 und 1933 wurden von der Filmgruppe des EMB über hundert Filme hergestellt.

168 John Grierson 1998, S. 108.

eine fesselnde filmische Story vereinfachen, um Konsens über eine bestehende soziale Wirklichkeit zu erzielen.¹⁶⁹ Vor diesem Hintergrund erklärt sich eine weitere Positionierung Griersons: sein Verhältnis zu Robert Flaherty. Unbrauchbar erscheinen ihm – so seine berühmt gewordene Definition von Dokumentarfilm – beim › kreativen Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit‹ (›creative treatment of actuality«) Flahertys Filme mit ihrem Rückgriff auf vorindustrielle Gesellschaften und ›primitive‹ Konflikte zwischen Individuen und Natur(gewalten), weil diese Konfliktkonfiguration der Komplexität der modernen Massengesellschaft nicht gerecht werde. Geradezu vorbildlich erscheint Grierson hingegen Flahertys Fähigkeit, seine Stoffe so zu dramatisieren, sie narrativ so zu durchformen und auch durch Nachinszenierungen so authentisch erscheinen zu lassen, dass selbst fremdeste Wirklichkeiten der Erfahrungswelt des westlichen Zuschauers in den Metropolen faszinativ anverwandelt würden.

Vor dem Hintergrund eines solchen Produktionskonzepts, das, wenn auch im Rahmen einer bürgerlich demokratischen Gesellschaft, so doch in materieller Abhängigkeit von staatlichen und öffentlichen Einrichtungen unter einer zumal konservativen Regierung, auf die Propagierung einer vom modernen Fortschrittsgedanken getragenen Gemeinschaftsideologie zielt und ihr die Bilder des sozialen Alltags anonymer Helden der Arbeit funktional unterordnet – vor einem solchen Hintergrund erscheint die Kluft zum deutschen Kulturfilm, der sich formal vergleichbaren Bedingungen einer abhängigen Auftragsproduktion ausgesetzt sah, geringer, als lange Zeit angenommen wurde. Ob Städtefilm, ob Tier- oder Pflanzenfilm, ob Industriefilm: Mit der Denkfigur ›Gesellschaft als Organismus‹ diente ›der ›theaterfähige Beiprogrammfilm‹, dem kein Phänomen der Pflanzen- und Tierwelt verborgen, kein Faktum der Naturgeschichte oder der technischen Zivilisation fremd blieb, auch problemlos als politisch-pädagogisches Glossar zum täglichen Leben im Hitler-Staat. Zwischen der seit 1929 von der Ufa-Kulturfilmabteilung entwickelten ›Insektenoptik‹ und dem gleichermaßen makro- und mikrokosmisch systematisierten Gesellschaftsbild der Nationalsozialisten gab es keine unüberbrückbare Kluft.«¹⁷⁰

Konkurrenzverhältnisse verweisen bei allen bestehenden Differenzen immer auch auf etwas Vergleichbares. Insofern ist es vielleicht symptomatisch, dass auf dem Filmfestival von Venedig 1938 im faschistischen Italien ausgerechnet ein amerikanischer Film, Pare Lorentz' *THE RIVER*, mit einer Produktion aus Deutschland, Leni Riefenstahls *OLYMPIA*-Film, um die höchste Auszeichnung stritt – und gewann. Beides Auftragsfilme ihrer jeweiligen Regierungen bzw. nachgeordneter Behörden, wirkten sie – unbeschadet ihrer unterschiedlichen Thematik – an der Verfertigung eines hochgradig stilisierten nationalen Selbstbildes mit, in dem die realen Widersprüche im Zeichen höherer Prinzipien letztlich aufgehoben erscheinen. In *OLYMPIA*, einem Film der permanenten Metamorphose in der Bewegung (insbesondere der Prolog), ist Berlin der Ort, wo die Verwandlung antiken mythisch-heroischen Körperkults ihre geschichtliche Konkretisierung in der Moderne erfährt – unter der Schirmherrschaft von Führer und Hakenkreuz. Die deutsche Hauptstadt ist aber auch der Ort, wo Riefenstahl die Rück-Verwandlung in

169 Vgl. Hohenberger 1998, S. 12f.

170 Kreimeier 1992, S. 318.

einen neuen, modernen Mythos sich ereignen lässt: Ohnehin weniger an den messbar-objektivierten sportlichen Ergebnissen interessiert als an den sie hervorbringenden körperlichen Anstrengungen und Leistungen, kulminiert der Film in jenen Passagen, in denen Riefenstahl ihre modernen Helden qua totaler Körperbeherrschung und Selbstdisziplinierung die empirischen Gesetze der Physik – wie im Turmspringen – konkret sichtbar aufheben lässt oder – wie im Marathonlauf – sie von Körperlichkeit völlig entbindet und ablöst, um Raum zu geben für rhythmisch mitreißende Kadenzen abstrakter Bewegungsbilder. Diese filmische Verwandlung körperlicher Anstrengung ins Meta-Physische hat ihr Credo in der Vorstellung, dass der Körper nur im Kampf zu sich findet, vor allem im Kampf der Selbstdisziplinierung und -überwindung. Nur hier findet er zu seiner Natur (und seiner Schönheit) in der Moderne zurück, nur in der perfekten Beherrschung des Körpers und seines Begehrens – so dieses Ideal – gelangt er zur Freiheit. Vergewärtigt man sich in diesem Zusammenhang den nationalsozialistischen Begriff von Arbeit als *der* Form des sozialen Überlebenskampfes, dann enthüllt die filmische Metaphysik der Riefenstahl angesichts einer Parole wie »Arbeit macht frei« eine oberflächlich verborgene Bedeutung.

Vordergründig gesehen, könnte der Gegensatz zu Pare Lorentz' Filmen, *THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS* (US 1936) und *THE RIVER* (US 1937), kaum größer sein. Deutlich werden die sozialen Folgen der durch Industrialisierung und exhaustive land- und forstwirtschaftliche Nutzung entstandenen katastrophalen Umweltschäden im Gebiet der Great Plains und des Mississippi registriert und aufgerechnet. »Dies ist die Geschichte eines Flusses / Ein Bericht vom Mississippi: / Woher er kommt, wohin er geht / Was das für uns bedeutet ... / Und was es uns gekostet hat.« Lange Zeit hat man diese Filme ausschließlich als kritische sozio-ökologische Bestandsaufnahmen im Amerika nach der Weltwirtschaftskrise und im engen Konnex der Propagierung der »New Deal«-Politik der Roosevelt-Administration gesehen, die auch als Auftraggeber dieser Produktionen fungierte. Tatsächlich gelangen Lorentz in Zusammenarbeit mit Paul Strand, Leo Hurwitz und Ralph Steiner von der Film and Photo League geradezu emblematische Bilder der sozialen und ökologischen Katastrophe, für deren Bewältigung die Regierung bereits Maßnahmen eingeleitet hat (in *THE RIVER* gigantische Staudammprojekte; die in *THE PLOW* ursprünglich gezeigte Umsiedlung von Farmern fiel letztlich dem Schnitt zum Opfer). Der Prolog zu *THE RIVER* deutet aber schon an, welches Anliegen über die Propagierung regierungsamtlicher Politik diese Filme *auch* verfolgen: Es geht um eine Verlustrechnung des »What it has meant to us«, nämlich zu zeigen, welche Bedeutung die jetzt zerstörte Natur für das historische Selbstbild der US-Amerikaner hat. Detailliert haben William Uricchio und Marja Roholl jüngst aufgezeigt,¹⁷¹ wie diese Filme neben ihrem sozialkritischen Anliegen vor allem auch im Zusammenspiel mit einem poetisch hochstilisierten Kommentar und dem vielschichtigen Musikscore von Virgil Thomsen eine weitere Funktion einnehmen: Sie erweisen sich als Schlüsselfilme, die der Bildung einer neuen, *nationalen* Öffentlichkeit zuarbeiten und wesentlich zur Ausformulierung eines – von den modernen Massenmedien (Schallplatte, Radio, Film) getragenen – Diskurses über eine jenseits aller sozialen (Interes-

171 Vgl. Uricchio/Roholl 2003.

sen-)Gegensätze angesiedelte *nationale* Identität beitragen. In der Kultivierung dieser Gemeinschaftsideologie im Rahmen der von Krisen erschütterten hochkapitalistischen Gesellschaft liegen denn auch die schon während der Produktion von *THE PLOW* auftretenden Differenzen zwischen Lorentz und den kooperierenden Mitgliedern der Film and Photo League begründet, die im Übrigen – ähnlich wie die Gruppe *Frontiers Film* – einen, wenn nicht ästhetisch, so doch politisch entschiedeneren Weg ging.

Rhetorik der Kriegspropaganda

Wenn gesagt worden ist, dass isomorphe Bilder und Bildstrukturen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten durchaus differente Funktionen erfüllen können, dann zeigt sich dies nirgends deutlicher als in Kriegsdokumentationen. Sosehr Freund-Feind-Stereotypisierungen, Kameraeinstellungen aus der Offensivperspektive, eine hektische, emotional mitreißende Schnittdramaturgie, pathosgeladener Kommentar und eine (zumeist nachträglich unterlegte) Ton- und Musikspur das immer wiederkehrende, international gültige filmische Muster zur Mobilisierung der Sinne einer einzuschwörenden Volksgemeinschaft abgeben, so sehr gewinnen sie ihre spezifische Bedeutung in der jeweiligen konkreten gesellschaftlichen Situation der Rezipienten und umso bedeutsamer werden differentielle Modifikationen innerhalb dieses Musters. In jüngerer Zeit sind in diesem Sinne verstärkt Korrekturen am Bild der Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg vorgenommen worden. Einige Hinweise sollen genügen.

In Deutschland bildete die *DEUTSCHE WOCHENSCHAU* das Rückgrat der kriegspropagandistischen Medienoffensive und prägte auch maßgeblich Stil und Inhalt von Kompilationsfilmen wie Fritz Hipplers *DER FELDZUG IN POLEN* (1940), Hans Bertrams *FEUERTAUF* (1940) oder Svend Noldans *SIEG IM WESTEN* (1941). Dabei zeitigten die Eindrücke, die von den an vorderster Front eingesetzten Kameramännern der Propaganda-Kompanien nach Berlin geliefert und dort unter zentraler Aufsicht hinsichtlich Bildauswahl, Schnitt, Text, Musik und Geräusche bearbeitet wurden, einen realistischen Effekt von unfreiwilliger Doppelbödigkeit.¹⁷² Ließ sich in Zeiten des Vormarsches und der Siege die Wirklichkeitsnähe der an der Front gewonnenen Eindrücke nahtlos in das propagandistische Konzept der politisch-militärischen Führung integrieren, so offenbarten diese Bilder in den Phasen des Rückzugs und der Niederlage – mit Blick auf das tatsächliche Geschehen – einen realistischen Überschuss, der den propagandistischen Durchhalteoptimismus der Führung konterkarierte und die eigene Erfahrungswirklichkeit des Publikums, die einer sich vollziehenden Katastrophe, bestätigte.¹⁷³

In Großbritannien, wo die *Wochenschau* insgesamt eine weniger bedeutsame propagandistische Rolle in der Kriegszeit spielte als in Deutschland, ist dafür um so mehr die zwischenzeitlich in der GPO Film Unit organisierte und dann in der vom Informationsministerium kontrollierten Crown Film Unit zusammen-

¹⁷² Vgl. hierzu jüngst Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 69 ff. und S. 305 ff.

¹⁷³ Vgl. auch Prümm 2003, S. 319 ff.

gefasste Arbeit der ehemaligen Grierson-Mitarbeiter hervorzuheben.¹⁷⁴ Allen voran Humphrey Jennings brachte in seinen Filmen das auf Grierson zurückgehende propagandistische Konzept auf der Basis von argumentativer Überzeugung und gesellschaftlicher Konsensbildung zur Geltung. Filme wie *LISTEN TO BRITAIN* (GB 1942) oder *FIRES WERE STARTED* (GB 1943) – ohnehin bar überzeichneter Feindbilder – sind alles andere als martialische Agitationsfilme; vielmehr erweisen sie sich als überzeugende Demonstrationen der Funktionsweise ziviler öffentlicher Einrichtungen wie Radio oder Feuerwehr. Gezeigt wird, wie diese gemeinnützigen Institutionen und Dienste ihre soziale Nützlichkeit und Belastbarkeit gerade in Zeiten wie denen des Krieges unter Beweis stellen und deshalb alle solidarische Unterstützung seitens der Bevölkerung verdienen.

Anders als solche britischen Filme setzte die US-amerikanische Propagandamaschinerie nach dem britischen Rückzug bei Dünkirchen und erst recht nach dem Überfall auf Pearl Harbour neben einer Mobilisierung des nationalen Gemeinschaftsgefühls auf eine Abgrenzung gegen äußere Feindbilder. Mit der massiven Unterstützung von Hollywood-Prominenz (u. a. die Regisseure Frank Capra, John Ford, John Huston, Anatol Litvak, George Stevens, William Wyler) entstanden nicht nur Serien wie die wohl bekannteste, *WHY WE FIGHT* (US 1942–45), die vor allem die Notwendigkeit des militärischen Eingreifens der USA sinnfällig machen sollte. Dabei interessiert – nicht zuletzt gerade aus heutiger Sicht, die auch die Nachkriegszeit im Blickfeld hat – weniger der Aufbau der Feindbildstereotypen an sich, sondern die erkennbaren Unterschiede und Abstufungen in der Zeichnung des fremden Anderen. Jüngere Untersuchungen haben in dieser Hinsicht aufschlussreiche Hinweise gegeben. So geht etwa Michael Renov dem grundsätzlichen Zusammenhang zwischen filmdramaturgischer Gestaltung und der bemerkenswerten Tatsache nach, mit der sich Capra konfrontiert sah: 37 % aller filmisch Erreichbaren und militärisch Rekrutierbaren sollen Analphabeten gewesen sein. »Seine Antwort waren Überzeugungsfilm, die mehr mit Emotionen als mit Tatsachen arbeiteten, mehr mit grellen Kontrasten als mit komplexen Widersprüchen und die eher stark vereinfachende Stereotypen lieferten als feinsinnige kulturelle Unterscheidungen.«¹⁷⁵ So wird auch den deutlich erkennbaren Abstufungen in der Klischeebildung auf den sozialhistorischen Grund gegangen (die Erfahrung mit den unterschiedlichen Einwanderungsethniken): etwa in der ausgesprochen *rassistischen* Zeichnung der Japaner gegenüber einer in dieser Hinsicht vergleichsweise zurückhaltenden Typisierung der Italiener und Deutschen. Nicht zuletzt wird dem auffälligen Befund nachgegangen, der sich sowohl unter Adressatensperspektive als auch mit Blick auf die Opferperspektive auftut: In beiderlei Hinsicht sind Juden ausgeschlossen: »[...] die Filme beschworen eine Ordnung der Nation und Gesellschaft, die eine ethnisch/rassistische Kategorie wie ›jüdisch‹ nahezu völlig ausschloss« – von einer Thematisierung der real schon angelaufenen »Endlösung der Judenfrage« ganz zu schweigen.¹⁷⁶

1946 drehte John Huston mit dem Film *LET THERE BE LIGHT* den letzten seiner dokumentarischen Kriegsfilm (REPORT FROM THE ALEUTIANS, 1943; THE BATTLE

174 Grierson war 1939 von der kanadischen Regierung in das Amt eines Film Commissioners berufen worden, um das National Film Board of Canada zu gründen.

175 Renov 2003, S. 346.

176 Renov 2003, S. 353.

OF SAN PIETRO, 1945). Es ist ein Film, der sich – hoffnungsvoll – mit den schweren psychischen Deformationen und Wahrnehmungsschäden amerikanischer Soldaten beschäftigt, die sie im Krieg erlitten haben. Der Film blieb, weil er vorherrschenden Feind- und Selbstbildern nicht entsprach, in den USA 35 Jahre lang verboten. Aus dem historischen Rückblick von heute ist man geneigt, den im Titel formulierten aufklärerischen Wunsch auch auf die Kriegsberichterstattung der jüngsten Zeit zu beziehen.

Peter Zimmermann

Ziele der Filmpolitik.

›Zeitnahe Tendenzkunst‹ und dokumentarischer
›Wirklichkeitsbericht‹ in ›nationalsozialistischem Geiste‹

Mit dem Anfang 1933 erlassenen »Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich« (Ermächtigungsgesetz) und dem »Gesetz zur Gleichschaltung der Länder mit dem Reich« wurde die Führungsrolle Hitlers und der NSDAP im Staatsapparat und allen parlamentarischen Gremien durchgesetzt. Eine ähnliche ›Gleichschaltung‹ sollte von der NS-Filmpolitik durch die Einrichtung geeigneter Institutionen auch auf dem Filmsektor erreicht werden. Dieser staatliche und parteiamtliche Propaganda-Apparat, der im Folgenden kurz skizziert wird, ist wiederholt beschrieben worden – und meist sind daraus die falschen Schlüsse gezogen worden. In der Regel gilt er als Beleg dafür, dass die Gleichschaltung und Uniformierung des geistigen Lebens in nationalsozialistischem Sinne, die er anstrebte, auch tatsächlich in der Praxis vollzogen worden ist. Das war jedoch in weit geringerem Maße der Fall, als die NSDAP behauptete und weite Teile der einschlägigen Forschung bis heute annehmen. Das verhinderte nicht nur das polykratische Nebeneinander konkurrierender Ämter, Funktionäre und Anordnungen, sondern vor allem die Tatsache, dass der größte Teil der Erzeugnisse der Kultur- und Medienindustrie – anders als einzelne weltanschaulich relevante Bereiche in Literatur, Theater, Presse, Radio und Film – von der politischen Reglementierung gar nicht oder nur peripher betroffen war.

Als die NSDAP 1933 die Macht übernahm, war Deutschland mit einer breit aufgefächerten massenmedialen Produktion im Bereich von Literatur, Presse, Rundfunk und Film bereits ähnlich wie die USA, Großbritannien, Frankreich und andere Industrienationen auf dem Wege zu einer modernen Mediengesellschaft. Dieser Prozess wurde von der nationalsozialistischen Medienpolitik trotz verschärfter Zensur und rassistisch und politisch motivierter Berufsverbote nicht verzögert, sondern durch wirtschaftliche Förderung und staatliche Zentralisierung gerade der damals neuen Medien Radio, Film und Fernsehen noch beschleunigt. Die kommerziell erprobten Unterhaltungsangebote vom Wunschkonzert im Radio bis zur musikalischen Filmkomödie im Kino wurden dabei nicht etwa zugunsten der Propaganda eingeschränkt, sondern im Gegenteil noch ausgebaut: Sie waren für die Mediengesellschaft und Kulturindustrie des ›Dritten Reichs‹ und ihr modernes Image und für die Befriedigung der Konsumbedürfnisse der

deutschen Bevölkerung weit wichtiger als die völkische Propaganda.¹ Denn auch der deutsche Publikumsgeschmack war längst von den vielfältigen Angeboten der Unterhaltungs- und Konsumindustrie geprägt, der von modischem Design im Bauhaus-Stil über musikalische Vorlieben für Jazz und Swing bis hin zu den Shows, Revuen und Filmoperetten der Varietés, Theater und Kinos reichte. Goebbels konnte sich auf die affirmative Funktion der Kulturindustrie und ihrer Massenmedien, wie sie Adorno und Horkheimer später am Beispiel der USA analysiert haben, weit stärker verlassen als auf die nationalsozialistische Propaganda. Es ist daher davor zu warnen, die Gleichschaltungs-Metapher und die offizielle Programmatik beim Wort zu nehmen und von der Planung oder Anordnung kulturpolitischer Maßnahmen auf deren erfolgreiche Durchführung zu schließen.

Die Ziele der nationalsozialistischen Filmpolitik hat Joseph Goebbels, seit 1933 Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, in einer Reihe programmatischer Reden wiederholt erläutert. In seiner Rede vor ›Filmschaffenden‹ im Jahre 1933 im Kaiserhof präsentierte er sich den Anwesenden als »leidenschaftlicher Liebhaber der filmischen Kunst«, zu dessen Lieblingsfilmen Fritz Langs Ufa-Epos DIE NIBELUNGEN (1924) und der russische Revolutionsfilm BRONENOSSEZ »POTEMKIN« (PANZERKREUZER POTEMKIN, SU 1925, Sergej M. Eisenstein) gehörten.² Dann entwarf er Grundzüge eines Programms zeitnaher Tendenzkunst, das in seiner Verbindung von Propaganda, Wirklichkeitsnähe, Volkstümlichkeit und Kunst an die Theorie des sozialistischen Realismus unter Stalin und Shdanow mit ihrer Symbiose aus Parteilichkeit, Realismus, Volkstümlichkeit, Typik und sozialistischer Perspektive ebenso erinnert wie an die Verismus-Theorien der italienischen Faschisten, aus denen sich später der Neo-Realismus entwickelte. Diese Ähnlichkeiten des filmpolitischen und ästhetischen Programms sehr unterschiedlicher politischer Bewegungen sind bislang kaum erforscht worden, erklären sich jedoch aus dem Interesse der sich als revolutionär verstehenden kommunistischen und faschistischen Bewegungen, die von ihnen begonnene Umgestaltung der Gesellschaft auch mit filmkünstlerischen Mitteln zu dokumentieren und zu fördern. Und wie die faschistische Filmkritik in Italien gegen den seichten Unterhaltungsfilm im Stil der ›Telephoni-Bianci-Filme‹ den neuen Stil eines zugleich faschistischen und realistischen ›Verismus‹ einforderte, so beklagte auch Goebbels 1933 den Mangel an ›volkstümlichen Stoffen‹ und die ›mangelnde Wirklichkeitsnähe‹ des deutschen Films: »Die deutsche Krise ist am Film spurlos vorübergegangen; während das deutsche Volk, vollgefüllt mit Sorgen und Sehnsüchten, das größte Leidensdrama der Geschichte durchlebte, ignorierten das die Herren vom Film. Sie packten das Leben dort nicht an, wo es interessant ist, sie blieben seicht und verwaschen. [...] Der deutsche Film hat keine Wirklichkeitsnähe. Er ist ohne Kontakt zu den wirklichen Vorgängen im Volke.«³

1 Vgl. Segeberg 2004.

2 Später kamen noch die im Hollywood-Stil gehaltene Verfilmung von Tolstois Roman ANNA KARENINA (US 1935) und das Hollywood-Melodram GONE WITH THE WIND (US 1939) hinzu.

3 Eine ähnliche Kritik an der mangelnden Wirklichkeitsnähe von Kunst und Literatur äußerte Walter Ulbricht auf einer Arbeitstagung von Kulturschaffenden der SED im September 1948 in einer Rede über den »Künstler im Zweijahresplan«: »Warum kann ein Schriftsteller nicht das Thema wählen, wie der Kampf um den Aufbau eines Betriebes geführt wurde? [...] Warum gibt es diese Literatur nicht? Der Stoff ist doch da. Aber als der Kampf geführt wurde, waren wir allein. Unsere Genossen Schriftsteller haben in dieser Zeit Emigrationsromane geschrieben ...« Zit. n. Zimmermann 1984, S. 50.

Dann kündigte er einen radikalen Wandel an und forderte eine zeitnahe Tendenzkunst aus nationalsozialistischem Geist: »Viele müssen heute einsehen, daß, wenn die Fahne fällt auch der Träger fällt. [...] Das ist für immer begraben, jener geistige Liberalismus, der in Wahrheit Anarchie des Geistes bedeutet. Die Einwände sind dumm, naiv und unlogisch, die behaupten, alle Kunst ist tendenzlos. Wo gibt es denn absolute Objektivität? Gefährlich ist gerade die Nichttendenz, und man muß diejenigen genauer ansehen, die dafür eintreten. Sie wollen in Wahrheit die Reform eines deutschen Volkes an Haupt und Gliedern verhindern. Diese Reform aber ist der Generalnenner des gesamten öffentlichen Lebens.«⁴ Dieses Plädoyer für eine operative realitätsnahe Tendenzkunst, die der ›Reform‹ des Volkes dienen sollte, zielte nicht auf platte Propaganda, sondern auf deren künstlerische Sublimierung im Sinne der eingangs genannten Filmkunstwerke, von der er sich, wie er an anderer Stelle ausführte, weit größere Wirkungen versprach. Gleichzeitig beruhigte er die Anwesenden: »Man soll nicht von früh bis spät in Gesinnung machen. Wir empfinden dafür selbst zu leicht, zu künstlerisch. Die Kunst ist frei und die Kunst soll frei bleiben, allerdings muß sie sich an bestimmte Normen gewöhnen.« Er wolle auch nicht die Filmproduktion oder die private Initiative behindern, im Gegenteil: »Die Regierung will mit der schaffenden Filmwelt Hand in Hand gehen und mit dieser den gemeinsamen Weg beschreiten.«⁵

Vier Jahre später klang Letzteres auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer schon anders. Jetzt spielte er die Filmkunst, für die er im volkserzieherischen Interesse einen neuen Lessing und eine neue ›Hamburgische Dramaturgie‹ forderte⁶, gegen die angeblich nur aufs Geschäft bedachte Filmindustrie aus, die er gleichzeitig heimlich durch Aktienkäufe nach und nach in Staatseigentum zu überführen versuchte: »Man redet, wie Sie wissen, von einer Filmindustrie, wobei böse Zungen behaupten, daß mindestens 110 % des Films überhaupt nur geschäftlichen Charakter trüge. Soweit will ich nicht gehen, aber ich bin doch der Meinung, daß die rein geschäftlichen Tendenzen das künstlerische Element im Filmwesen in einer derart gefährdenden Weise bedrängt, und überwuchert haben, daß man heute mit größerem Recht von der Filmindustrie als von der Filmkunst sprechen kann.«⁷

Offenbar hatte er seine 1933 proklamierten Ziele trotz umfassender Kontroll- und Lenkungsmaßnahmen in der kapitalistisch organisierten und profitorientierten Filmindustrie bis 1937 nicht durchsetzen können. Außerdem war er enttäuscht von der ersten Welle meist plumper NS-Propagandafilme, die er als Verfälschung und Verkitschung der nationalsozialistischen Bewegung empfand und deren filmische Gestaltung er nunmehr als historisch verfrüht ablehnte. Stattdessen plädierte er noch nachdrücklicher als zuvor für eine ›künstlerische Gestaltung zeitnaher Probleme aus nationalsozialistischem Geiste‹, die um so wirksamer sei, je unauffälliger sie auftrete:

4 Joseph Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28. 3. 1933. Zit. n. Albrecht 1979, S. 28 f.

5 Joseph Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28. 3. 1933. Zit. n. Albrecht 1979, S. 30 f.

6 Joseph Goebbels auf der Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. 3. 1937 in der Krolloper in Berlin. Zit. n. Albrecht 1979, S. 40 ff.

7 Joseph Goebbels auf der Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. 3. 1937 in der Krolloper in Berlin. Vgl. Albrecht 1979, S. 43.

»Es ist im allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, daß sie niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam. Man sage mir nicht, ein derartiger Fortgang schade der deutschen Kunst. [...] Jede Kunst hat eine Tendenz. Kunst hat eine Absicht, hat ein Ziel, eine Richtung. Wenn man sagt, die Klassiker bilden eine Ausnahme, so behaupte ich, daß ihre Tendenz sich nicht mehr im vollen Umfang erkennen läßt, aber durchaus vorhanden war. Es hat beispielsweise in Deutschland nie einen tendenziöseren Dichter gegeben als Schiller. Niemand ist so mißverstanden und abgelehnt und dann mit einem so energischen Elan auf die Bühne gestellt worden wie Schiller. Das sollte zu denken geben. Ich will also nicht eine Kunst um der Kunst willen, sondern die Tendenz in die große alles überragende Gestaltung einfügen.«⁸ Das war nicht nur scheinheilige Rhetorik zur Rechtfertigung der schleichenden Verstaatlichung der Filmindustrie, sondern zugleich ein ehrgeiziges filmpolitisches und künstlerisch-didaktisches Programm, das er wenig später durch Berufung von Filmkünstlern in die Führungsgremien der Filmindustrie und durch die 1938 vollzogene Gründung der ›Deutschen Filmakademie mit dem Arbeitsinstitut für Kulturfilmschaffen‹ in Babelsberg, zu deren Leitern der Star-Regisseur Wolfgang Liebeneiner gehörte, zu fördern versuchte.⁹

Nach der Verstaatlichung der Filmindustrie im Jahre 1941 triumphierte Goebbels dann offen, »daß der Film heute nicht mehr irgendwelchen anonymen Kapitalgesellschaften, sondern dem Reiche gehört und daß das Reich als ehrlicher Makler und Treuhänder die großen entscheidenden Fragen der deutschen Filmproduktion auch zu entscheiden und zu lösen hat«.¹⁰ Damit war für ihn die Voraussetzung geschaffen, dass der Film unabhängig von geschäftlichen Interessen seine wichtigsten Aufgaben wahrnehmen konnte. Neben der ›nationalen Erziehungsaufgabe‹ des Films und der Filmkunst durch künstlerisch sublimierte Propaganda spielte in seinen Reden aber auch die Unterhaltung eine zunehmende Rolle, die den Menschen ›Entspannung und Erholung‹ ermöglichen sollte.¹¹ So setzte er sich seit 1942, als Deutschland in zunehmendem Maße selbst zum Ziel alliierter Luftangriffe wurde, verstärkt für die Produktion von Unterhaltungsfilm ein: »Ich möchte nur den Standpunkt vertreten, dass nicht jede Firma gezwungen ist, einen Großfilm nach dem anderen und eine Heldenschwarte nach der anderen zu produzieren. Das ist nicht erwünscht. Die Großfilme nationalpolitischen Charakters, die produziert werden sollen, werde ich selbst schon anregen, darauf werde ich selbst schon ein wachsames Auge halten. Es ist aber notwendig, neben diesen 20 Prozent Großfilmen 80 Prozent gute, qualitätssichere Unterhal-

8 Joseph Goebbels auf der Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. 3. 1937 in der Krolloper in Berlin. Zit. n. Albrecht 1979, S. 48.

9 Vgl. Wulf 1989, S. 334. Liebeneiner war Leiter der filmkünstlerischen Fakultät. Präsident der Akademie war Wilhelm Müller Scheld, Gaupropagandaleiter im RMVP.

10 Joseph Goebbels: Rede auf der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. 2. 1941. Zit. n. Albrecht 1979, S. 84.

11 Vgl. Goebbels 1979, S. 66; vgl. Rede vom 28. 2. 1942. Zit. n. Albrecht 1979, S. 121.



Rede Joseph Goebbels' auf der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. 2. 1941 (v. l. n. r.: Oberbürgermeister Dr. Winkler, Reichsfilmintendant Hippler, Reichsfilmkammer-Präsident Froelich, Ministerialdirektor Gutterer, Oberbürgermeister Steeg, Heinrich George, Karl Melzer, Ufa-Generaldirektor Klitzsch, Tobis-Generaldirektor Lehmann)

tungsfilme zu schaffen. Auch das ist nationalpolitisch wertvoll. Denn Sie wissen, meine Damen und Herren, dass unser deutsches Volk [...] heute vom Ernst des Krieges so überrannt wird, dass man ihm den Ernst des Krieges nicht jeden Tag noch eigens vor Augen zu führen braucht. [...] Ich brauche also im Film nicht so sehr belehrend aufzutreten, sondern in Zeiten, die von so starken Spannungen erfüllt sind, muss ich in der Kunst für Entspannung sorgen.«¹² Sein Vorbild in dieser Hinsicht war und blieb die Filmproduktion Hollywoods, der es mit Hilfe gut gemachter und publikumswirksamer Unterhaltungsfilme gelungen war, ein riesiges Filmimperium aufzubauen. In seinem Tagebuch notierte er am 19. 5. 1942: »Wir müssen in unserer Filmpolitik einen ähnlichen Kurs verfolgen, wie ihn die Amerikaner dem nordamerikanischen und südamerikanischen Kontinent gegenüber verfolgt haben. Wir müssen zur absolut dominierenden Filmmacht auf dem europäischen Kontinent werden. Soweit noch in anderen Staaten Filme produziert werden, dürfen sie nur lokalen oder begrenzten Charakter haben.«¹³ Durch die wachsende Verbreitung des deutschen Films in den eroberten Ländern, die durch die deutsche Besatzungsmacht erzwungen wurde und der verstaatlichten deut-

¹² Goebbels Rede vom 28. 2. 1942. Zit. n. Albrecht 1979, S. 121.

¹³ Eintrag v. 19. 5. 1942. Zit. n. Fröhlich 1995, Teil II, Bd. 4, S. 317.

schen Filmindustrie riesige Profite verschaffte, schien er seinem Ziel zumindest für kurze Zeit nahe zu kommen.

In den Vordergrund rückte mit Kriegsausbruch ähnlich wie zur Zeit der Machtergreifung jedoch wieder die Propaganda. Diesmal weniger in Form des Spielfilms als vielmehr in Gestalt der Wochenschau und damit der scheinbar authentischen Kriegsberichterstattung sowie der aus Wochenschau-Aufnahmen kompilierten dokumentarischen Kriegsfilme. »Der Krieg schuf den neuen deutschen Film.«, so hieß es 1941 in der NS-Zeitschrift »Der Deutsche Film« unter Berufung auf Goebbels. »Der Sauerteig des neuen deutschen Films ist der Wirklichkeitsbericht vom deutschen Kampf geworden.«¹⁴ Der dokumentarische Film schien die von Goebbels immer wieder geforderte Verschmelzung von Wirklichkeitsnähe, künstlerischer Gestaltung und nationalsozialistischer Weltanschauung in einer zeitnahen Tendenzkunst und damit eine Art ›nationalsozialistischen Realismus‹ unter dem Eindruck des Krieges vorbildlich zu realisieren.

Daran hatte die technische Entwicklung der Filmproduktion – von der Entwicklung handlicher Kameras wie der Arriflex bis zur rationellen Postproduktion und Distribution maßgeblichen Anteil. 1939 verkündete Goebbels triumphierend die gelungene Vereinigung von Geist und Technik: »Welch ein Vorteil ist heute darin zu sehen, daß es uns rechtzeitig gelungen ist, die Errungenschaften der modernen Technik in Übereinstimmung zu bringen mit den Forderungen der politischen Staatsführung und der Verpflichtung unserer kulturellen Sendung gegenüber! Die Technik erweist sich heute in der Verbindung mit der Kunst selbst als die stärkste seelische Macht unserer neuen Zeit. Rundfunk, Film und Presse sind damit zu den modernsten Volksführungsmitteln geworden. Die Technik hat nicht, wie Skeptiker glaubten voraussehen zu müssen, die Herrschaft über den Menschen, sondern der Mensch hat unter unserer Führung die Herrschaft über die Technik angetreten. In ihrem vereinten Einsatz ersetzen sie in der seelischen Durchdringung der Nation manchmal ganze Armeekorps. [...] Der deutsche Geist bedient sich der Technik. In souveränem Einsatz von Geist und Technik schlagen wir auch auf dem Felde der propagandistischen Auseinandersetzungen die großen Schlachten der modernen Kriegführung.«¹⁵

14 S-f: Der Krieg schuf den neuen deutschen Film. In: Der Deutsche Film, 9/1941 (März), S. 169.

15 Joseph Goebbels: Das Kulturleben im Kriege (1939). Zit. n. Albrecht 1979, S. 68 f.

Peter Zimmermann

Der Propaganda-, Kontroll- und Lenkungsapparat

Um die im Vorhergehenden skizzierten Ziele in die Tat umzusetzen, wurde ein staatlicher und parteiamtlicher Propaganda-Apparat auf- und ausgebaut, der in vieler Hinsicht an entsprechende Einrichtungen und Praktiken der Weimarer Republik anknüpfen konnte. Zudem hatte auch die NSDAP schon 1926 unter Leitung Gregor Strassers und Heinrich Himmlers eine Reichspropagandaleitung aufgebaut, die neben den Gauleitungen auch für die Herstellung von NS-Propagandafilmen zuständig war. Als Goebbels 1930 die Leitung übernahm, wurde der Film-Propaganda durch Einrichtung der Reichsfilmstelle in Berlin zunehmende Bedeutung beigemessen. Dieser Zentralisierungsversuch scheiterte allerdings 1931 an den Gauleitungen, die die Filmpropaganda nach Auflösung der Reichsfilmstelle wieder in eigener Regie betrieben.¹⁶ 1932 wurden die Gaufilmstellen durch Landesfilmstellen ergänzt, die die Filmpropaganda im Reich zentral organisieren sollten und der von Arnold Raether geleiteten Abteilung Film der Reichsleitung der NSDAP unterstellt wurden. Als Goebbels nach der Machtübernahme Propagandaminister wurde, blieben die Gliederungen der Propagandaabteilung der NSDAP neben den Abteilungen des staatlichen Propagandaministeriums bestehen. Sein Konkurrent war Alfred Rosenberg, der sich als Chefideologe der NSDAP begriff und von Goebbels zunehmend an den Rand gedrängt wurde.

Nach der Machtergreifung war das neu eingerichtete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) unter Leitung von Joseph Goebbels zuständig für die Lenkung und Kontrolle der Massenmedien (Presse, Rundfunk, Film, Fernsehen) und der Kultur (Literatur, Theater, Kunst, Musik) sowie für die öffentliche Fei­ergestaltung.¹⁷ »Als jüngster Minister stand er einem neugeschaffenen Ressort vor, das sich zum größten Teil aus abgekoppelten Geschäftsbereichen bestehender Ministerien zusammensetzte und bald an die 1000, zumeist sehr junge Mitarbeiter zählte, vorwiegend Parteigenossen.«¹⁸ Viele leitende Funktionäre stammten aus dem höheren Bürgertum und verfügten über Universitätsbildung. Viele hatten sich als junge arbeitslose und von der Republik enttäuschte Akademiker bereits in den 20er und frühen 30er Jahren der NSDAP angeschlossen.¹⁹ Leiter der Abteilung Film waren ab 1933 Ernst Seeger u. a., später Dr. Fritz Hippler (1939–43) und Hans Hinkel (1944–45), die ab 1942 nach dem Abschluss der Verstaatlichung der Filmindustrie im neu gegründeten Filmkonzern Ufa-Film GmbH, in dem alle großen Filmfirmen zusammengeschlossen wurden, als »Reichsfilmintendanten« zugleich direkten Einfluss auf die Filmproduktion nehmen konnten.²⁰

16 Vgl. Hanna-Daoud 1996, S. 78, 110, 142 ff.

17 Vgl. Moeller 1998; Rentschler 1996.

18 Benz/Graml/Weiß 1998, S. 685 (Stichwort: Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda).

19 Vgl. Bramsted 1971, S. 110 ff.

20 Vgl. Albrecht 1969, S. 12–33.

Die Abteilung Film war zunächst in fünf Referate untergliedert, die kaum mit der Filmproduktion, sondern hauptsächlich mit Planungs-, Verwaltungs- und Kontrollfunktionen beschäftigt waren: Filmwesen und Lichtspielgesetz, Filmwirtschaft, Filmwesen im Ausland, Filmwochenschauen und Filmdramaturgie. Dem Leiter der Abteilung Filmdramaturgie, dem ›Reichsfilmdramaturgen‹, oblag vor allem die zunächst obligatorische, ab 1934 freiwillige und ab 1939 wieder obligatorische Prüfung von Spielfilmprojekten. Entwürfe und Drehbücher mussten ihnen vor der Verfilmung vorgelegt werden, um potentielle Zensurfälle und damit auch finanzielle Verluste für die Firmen schon im Vorfeld zu vermeiden.²¹ Für die Produktion von Kultur- und Lehrfilmen gab es vor dem Krieg eine solche Kontrolle nicht. Erst 1940 wurde ein eigenständiges Referat für Kulturfilm-Dramaturgie unter der Leitung Carl Neumanns eingerichtet.²² Er war auch für die Gründung der Deutschen Kulturfilm-Zentrale im Jahre 1940 zuständig, die für den Kulturfilm eine ähnliche Vorprüfung der Filmprojekte und Drehbücher vornahm, wie der ›Reichsfilmdramaturg‹ für den Spielfilm. ›Reichsfilmdramaturg‹ wurde 1933 Willi Krause (Pseud. Peter Hagen), dessen übereifrige Verbotspraxis sich vor allem gegen in seinen Augen verkitschte Unterhaltungs- oder platte Propagandafilme richtete. Zur Zeit des Hitler-Stalin-Paktes wurde sein unter dem Pseudonym Peter Hagen gedrehter und zunächst bejubelter antisowjetischer Spielfilm FRIESENNOT (1935) selbst zum Opfer der Zensur, die nicht nur die kommerzielle Filmproduktion mit Argusaugen überwachte, sondern insbesondere auch die Propagandafilme auf ihre Linientreue und jeweilige politische Opportunität hin begutachtete. 1936 wurde Jürgen Nierentz, ein Dichter der jungen Garde der NS-Lyrik, Reichsfilmdramaturg und ab 1937 Ewald von Demandowski. Wie Krause waren auch sie ehemalige Journalisten vom »Angriff« oder »Völkischen Beobachter«. Alle drei erwiesen sich schnell als relativ inkompetent und ungeeignet, eckten durch eine schwer kalkulierbare Kontroll- und Verbotspraxis bei Parteifunktionären ebenso an wie bei der Filmindustrie, die dadurch materielle Verluste in Kauf zu nehmen hatte und bei Goebbels intervenierte, und wurden in rascher Folge abgelöst. Erst mit Fritz Hippler übernahm ein fachlich versierter und engagierter SS-Mann die Leitung der Film-Abteilung und der Film-Dramaturgie, bis er Goebbels nach seiner Ernennung zum Reichsfilmintendanten im Jahre 1942 als zu eigenmächtig und einflussreich erschien und 1943 ebenfalls entlassen wurde. Eine ›Gesamtführung des deutschen Films‹ übernahm die Film-Abteilung nicht.²³

Die Organisation der Filmproduktion und des Filmvertriebs lag im Wesentlichen bei den Filmfirmen, deren Führungspersonal – trotz der Entlassung vieler jüdischer und politisch missliebiger Mitarbeiter – zum großen Teil aus der Weimarer Republik stammte, diese Position auch im ›Dritten Reich‹ halten konnte und sich im Gegensatz zu den schnell wechselnden Kontrolleuren im Propagandaministerium aus kompetenten Fachleuten zusammensetzte. Sie sorgten für die Kontinuität einer kommerziell orientierten Filmproduktion. Die entscheidende wirtschaftliche Einflussnahme auf den Produktionssektor erfolgte über den Goebbels unterstellten Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft, Max Wink-

21 Vgl. Becker 1973, S. 199.

22 Vgl. Moeller 1998, S. 352.

23 Vgl. Becker 1973; Moeller 1998.

ler, und die von ihm geleitete Cautio-Treuhandgesellschaft, die nach und nach die Aktien der Filmbetriebe in staatlichen Besitz brachte.

Die Reichskulturkammer, deren Präsident ebenfalls Joseph Goebbels war, war die berufsständische Zwangs-Organisation aller ›Kulturschaffenden‹ und kulturellen Institutionen und Betriebe. Die Verweigerung der Aufnahme kam einem Berufsverbot gleich. Obwohl es keinen ›Arierparagraphen‹ gab, der die Abstammung zum Kriterium der Aufnahme machte, diente die Reichskulturkammer de facto zum Ausschluss von Juden und politisch Missliebigen, die Berufsverbot erhielten, sowie der Erfassung und Kontrolle der Mitglieder im Auftrage des Propagandaministeriums.

Das Kulturkammergesetz vom 22. 9. 33 bildete die gesetzliche Grundlage für die Einrichtung und die Arbeit der Reichskulturkammer. »Als unmittelbares Moment für die Gründung der Reichskulturkammer muß der Wunsch des Propagandaministers angesehen werden, auf kulturellem Gebiet eine politische Monopolstellung zu begründen, insbesondere gegen die DAF, aber auch gegen Reichsinnenminister Frick und gegen den Kampfbund für deutsche Kultur des Partei-Ideologen Rosenberg.«²⁴ Sie gliederte sich in Kammern für Film, Rundfunk, Presse, Schrifttum, Theater, Bildende Künste und Musik. Innerhalb der Reichsfilmkammer war die Fachgruppe Kultur- und Werbefilm für Kultur- und Dokumentarfilme zuständig.²⁵

Die Reichsfilmkammer bemühte sich auch um die Förderung des Kulturfilms, dessen Kinovorführung schon seit langem durch Reduktion der Vergnügungssteuer begünstigt worden war. 1934 wurde er außerdem zum festen Teil des Kino-Programms gemacht, das somit aus Werbung, Wochenschau, Kulturfilm und Hauptfilm bestand. Am 17. 7. 1934 wurde von der Filmkammer der Reichskulturkammer eine ›Anordnung zur Förderung des Kulturfilms‹ erlassen, in der es heißt: »Sämtliche Mitglieder der Reichsfilmkammer, welche Spielfilme öffentlich vorführen, sind verpflichtet, in jeder Vorstellung (bei jeder Vorführung eines Programms) einen Kulturfilm von 250 m Mindestlänge, der von der Filmprüfstelle als 1. künstlerisch, 2. volksbildend, 3. kulturell oder 4. staatspolitisch wertvoll anerkannt ist, vorzuführen. [...] Diese Anordnung tritt am 1. November 1934 in Kraft.«²⁶ Am 27. 12. 1934 erließ die Filmkammer ›Richtlinien für die Kulturfilm-Bewertung‹, in denen die Filmprüfstelle aufgefordert wird, durch eine angemessene Prädikatisierung zur Förderung des Kulturfilmschaffens beizutragen: »Ihre Spruchpraxis muß daher bei der Bewertung des Kultur-Beifilms dem Willen des deutschen Volkes nach künstlerischer und kulturell wertvoller Unterhaltung in schärferem Maße als bisher Rechnung tragen. [...] Der anerkannte Kulturfilm wird immer so sein, daß er das neue Deutschland kulturell, weltanschaulich und politisch im Ausland würdig repräsentiert und erfolgreich für Verständnis und Anerkennung wirbt. [...] Der Kulturfilm mit breit aufgetragener politischer Tendenz, der für das Ausland unbrauchbar ist, hat auch im Inland keinen Platz. Der nationalsozialistische Staat hat es nicht nötig, Kulturfilme vorführen zu lassen, die

24 Benz/Graml/Weiß 1998, S. 680 (Stichwort: Reichskulturkammer).

25 Vgl. Filmhandbuch. Hg. v. d. Reichsfilmkammer. Berlin 1938ff. Bd. 1, I D 1, S. 1 ff. (Loseblattsammlung); vgl. Bramsted 1971, S. 133 f.

26 Anordnung betreffend Maßnahmen zur Förderung des Kulturfilms vom 17. 7. 1935. In: Filmhandbuch. Hg. v. d. Reichsfilmkammer. Berlin 1938ff. Bd. 2, VI D 2 / S. 2 (Loseblattsammlung).

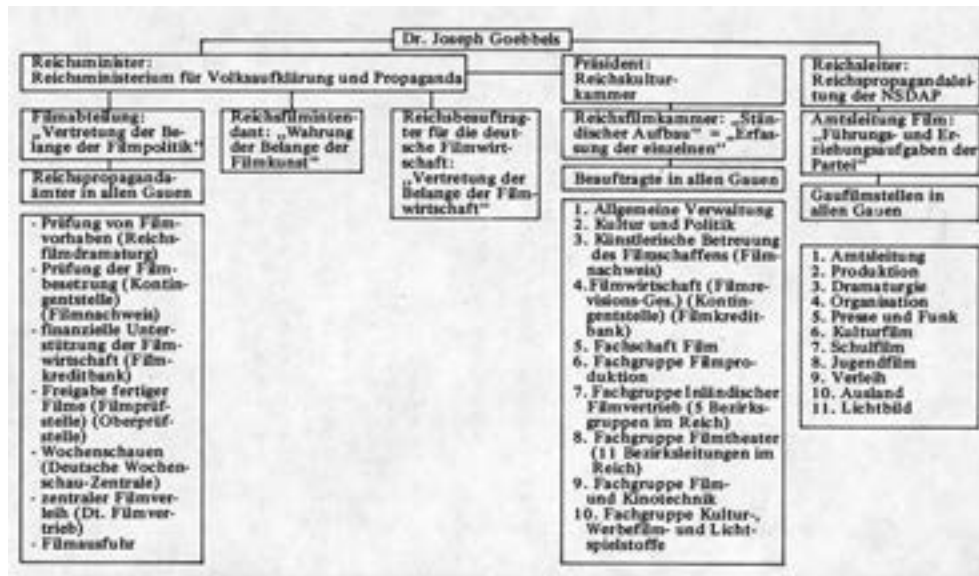


Bei seinen Reden sorgte Goebbels für eine optimale Medienpräsenz, wobei Radio und Wochenschau eine besonders wichtige Rolle spielten, wie die EMELKA-TONWOCHE 19/1933 zeigt

in harmonischer Weise Konjunktur-Propaganda zu machen suchen.«²⁷ Das entsprach ganz den Auffassungen, die Goebbels in seinen Reden wiederholt in Hinblick auf den Spielfilm formuliert hat. Abgesehen von der Selektionsfunktion durch Berufsverbote und die Registrierung und Überwachung der Beschäftigten blieb der kulturpolitische Lenkungseffekt der Reichsfilmkammer allerdings eher gering.

Mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP), der Reichskulturkammer und der Reichspropagandaleitung der NSDAP hatte sich der am effektiven Einsatz der modernen Massenmedien interessierte Propagandaminister einen mächtigen Lenkungs- und Verwaltungsapparat aufgebaut. Das machte es ihm leicht, deutsch-völkische Konkurrenten wie den extrem rassistischen germanophilen Alfred Rosenberg (»Der Mythos des 20. Jahrhunderts«,

²⁷ Richtlinien für die Kulturfilm-Bewertung vom 27. 12. 1934. In: Filmhandbuch. Hg. v. d. Reichsfilmkammer. Berlin 1938 ff. Bd. 1, III B 11, S. 21 ff. (Loseblattsammlung).



Der Machtbereich von Joseph Goebbels (Albrecht 1979)

1930), Führer des 1927 gegründeten Kampfbundes für deutsche Kultur und seit 1934 als Leiter des Amtes Rosenberg für die weltanschauliche Schulung und Erziehung zuständig, immer weiter an den Rand zu drängen. Sein Kampfbund wurde 1934 aufgelöst und in die NS-Kulturgemeinde überführt, die zur Deutschen Arbeitsfront (DAF) gehörte. Das ›Amt Rosenberg‹ vermochte sich mit Rückendeckung Hitlers allerdings als parteiamtliche Einrichtung für Agitations-, Zensur- und Schulungsaufgaben zu behaupten und organisierte im Krieg in den besetzten Ländern die Kunstraub-Aktionen. Beschränkt wurde Goebbels Einfluss als Chefideologe auch durch konkurrierende Organisationen wie das Reichsinnenministerium unter Leitung Wilhelm Fricks, das früher für das ›Lichtspielwesen‹ zuständig gewesen war, das Auswärtige Amt, das die Auslandspropaganda beanspruchte, den Leiter des ›Reichsnährstandes‹ und Blut-und-Boden-Ideologen ›Reichsbauernführer‹ Walther Darré, die Deutsche Arbeitsfront (DAF) unter Leitung Robert Leys, zu der Organisationen wie Kraft durch Freude (KdF), das Amt Schönheit der Arbeit und die NS-Kulturgemeinde gehörten, und durch das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung unter Leitung Bernhard Rusts, dem mit der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RfDU/RWU) die Produktion und Zulassung von Lehr- und Unterrichtsfilmern unterstand.²⁸

Dem Propagandaministerium unterstand auch die 1938 gegründete Deutsche Filmakademie, deren künstlerischer Leiter bis 1944 der Regisseur Wolfgang Lieben-einer war. Sie diente der praktischen Ausbildung für alle filmrelevanten Berufe und war in die filmwirtschaftliche, filmtechnische und filmkünstlerische Fakultät

28 Vgl. Bramsted 1971, S. 102 ff.

unterteilt. Angegliedert war ihr auch das »Arbeitsinstitut für Kulturfilmschaffen«, das sich auf die Produktion des »volksbildenden Theaterfilms«, des wissenschaftlichen Forschungsfilms, des pädagogischen Lehr- und Unterrichtsfilms und des wirtschaftskundlichen Films, der u. a. der beruflichen Ausbildung dienen sollte, konzentrierte. Unter Hinweis auf die kontinuierlich steigenden Produktionszahlen hieß es im Vorwort einer Informationsbroschüre des Instituts: »Im Bereich der sich ständig vergrößernden kinematographischen Möglichkeiten gewinnt der Kulturfilm bei allen Völkern der Erde an steigender Bedeutung. Er ist zu einem unentbehrlichen Ausdrucksmittel der Belehrung und Unterhaltung geworden. [...] Dabei steht der Kulturfilm erst an der Schwelle seiner Darstellungsmöglichkeiten. Die rasch fortschreitende Entwicklung der kinematographischen Technik im allgemeinen und der wissenschaftlichen Kinematographie im besonderen begünstigt seinen weiteren Aufstieg. Gleichzeitig wird sein Einsatz durch die neuen staatspolitischen Erkenntnisse fast aller Nationen weitgehend gefördert. Sie sehen in dem Kulturfilm ein wertvolles Führungsmittel der Volksbildung und der weltanschaulichen Überzeugung; sie schätzen ihn als wirkungsvolles Verständigungsmittel zwischen den Völkern.«²⁹ Die Arbeit der Filmakademie wurde durch den Krieg erheblich beeinträchtigt. Es gelang allerdings, den Unterrichtsbetrieb aufrechtzuerhalten.

In dem am 30. 1. 1934 gegründeten Reichsfilmarchiv, das 1938 der Filmabteilung des RMVP unterstellt wurde, wurden »alle für das Werden des Films wertvollen und interessanten Filme gesammelt und aufbewahrt«.³⁰ Die deutschen Filmproduzenten wurden verpflichtet, dem Reichsfilmarchiv eine Kopie aller mit Prädikat ausgezeichneten Filme zu überlassen. Auch als wichtig eingestufte ausländische Filme wurden hier gesammelt. Dazu gehörten auch sogenannte »feindliche Hetzfilme«, die für die Gegenpropaganda genutzt werden konnten. »Im Jahre 1943 besaß das Reichsfilmarchiv ca. 29 000 Spiel- und Dokumentarfilme des In- und Auslandes. Rund 3500 abendfüllende Tonfilme (z. g. T. Spielfilme) wurden nach dem Stand Mitte 1942 katalogisiert und vorführungsbereit gemacht. [...] Ein großer Teil der Kopien lag aber weiterhin in den Lagern der Filmfirmen.«³¹ Das Filmverzeichnis des Reichsfilmarchivs unterteilte die dokumentarischen Filme in »Kulturfilme« (wiederum unterteilt in »Berichtsfilme«, »Lehr- und wissenschaftliche Filme« und sonstige »Kunst, filmkundliche oder Avantgarde-Filme«), »Werbe- und Industriefilme« sowie »Politische Filme«.³² Das Filmarchiv diente insbesondere dazu, die für wertvoll erachteten Filme der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und auch für propagandistische Zwecke zu nutzen. Die Sichtung verbotener Filme bedurfte der Genehmigung des RMVP.

Eine Sonderstellung nahm die aus der Schulfilmbewegung hervorgegangene 1934 gegründete Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), später umbenannt in Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU), unter der Leitung des auf diesem Gebiet schon in der Weimarer Republik tätigen Kulturreferenten Kurt Zierold ein. Die RfdU/RWU unterstand dem Reichserziehungsminister Bernhard Rust. Zu ihrem Bestand gehörten rund tausend Lehr- und Un-

29 Die Deutsche Filmakademie. Informationsbroschüre o. O., o. J. (Bibliothek BA-FA).

30 Vgl. Filmverzeichnis des Reichsfilmarchivs. Bd. 3. Berlin o. J.

31 Drewniak 1987, S. 28.

32 Vgl. Filmverzeichnis des Reichsfilmarchivs. Bd. 3. Berlin o. J.

terrichtsfilme, die sich weitgehend an traditionellen pädagogischen Kriterien orientierten, über Landes- und Stadtbildstellen verbreitet wurden und sich der NS-Propaganda unter Berufung auf bewährte pädagogische Gesichtspunkte partiell entzogen. Es waren zum größten Teil mit Begleitheften versehene Stummfilme zu den verschiedensten Wissensgebieten, die nicht der Filmzensur unterlagen, sondern ein gesondertes Zertifikat erhielten, das die Verwendung für Unterrichtszwecke genehmigte.³³

³³ Vgl. Ewert 1998; Kühn 1998.

Zensur und Kontrolle des Produktionsprozesses

Wie schon in der Weimarer Republik mussten alle öffentlich vorgeführten Filme mit wenigen Ausnahmen (Lehrfilme, Amateurfilme u. a.) vor der Aufführung der Zensurbehörde vorgelegt werden. Das galt auch für ältere Filme aus der Weimarer Republik oder der Zeit des Kaiserreichs, die einer Nachzensur unterzogen wurden. Die juristische Grundlage für die Regelung und Kontrolle der Filmproduktion und Distribution lieferte das Reichslichtspielgesetz vom 16. 2. 1934, das die Bestimmungen des Lichtspielgesetzes von 1920 übernahm und in einigen wenigen Punkten verschärfte: So konnte die amtliche Prüfstelle in Berlin mittels Filmzensur fortan Filme verbieten, wenn sie das »nationalsozialistische Empfinden« verletzen (§ 7). Die ›Tendenzklausel‹, die in der Weimarer Republik ein Verbot aus weltanschaulichen Gründen ausschließen sollte, wurde gestrichen. Spielfilmprojekte mussten vor der Verfilmung dem Reichsfilmdramaturgen zur Begutachtung vorgelegt werden (§ 1). Keiner Zulassung durch die amtliche Prüfstelle bedurfte »die Vorführung von Filmen zu wissenschaftlichen oder künstlerischen Zwecken in öffentlichen oder als öffentlich anerkannten Bildungs- und Forschungsanstalten« (§ 4).³⁴ Sie erhielten ein gesondertes Zertifikat von der RfdU/RWU, die dem Reichserziehungsministerium unterstand. Die amtliche Prüfstelle war zudem für die Prädikatisierung der Filme zuständig (§ 8). Die Prädikate reichten von ›künstlerisch‹ und/oder ›staatspolitisch wertvoll‹ bis ›besonders wertvoll‹. Als höchste Auszeichnung kam im Krieg das Prädikat ›Film der Nation‹ hinzu. 1935 erhielt Goebbels die gesetzliche Vollmacht, unabhängig von den Zensurbehörden Aufführungsverbote anzuordnen.

Die institutionelle Durchführung der Filmzensur wurde in Grundzügen ebenfalls aus der Weimarer Republik übernommen, allerdings weiter verschärft und zentralisiert:

Zuständig war die dem RMVP unterstellte ›Filmprüfstelle‹ in Berlin, die nunmehr zugleich die früher von der Bildstelle des ›Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht‹ vorgenommene Prädikatisierung der Filme übernahm und der Oberprüfstelle im RMVP unter Leitung Ernst Seegers unterstand. Seeger, Mitverfasser des Weimarer und des NS-Lichtspielgesetzes, hatte die Oberprüfstelle Berlin schon früher geleitet und blieb im ›Dritten Reich‹ nicht nur oberster Zensor, sondern stieg zugleich zum Chef der Filmabteilung im Propagandaministerium auf. Neben der Filmzensur war die Prädikatisierung durch die Zensurbehörde ein nicht zu unterschätzendes Lenkungsinstrument, da die Vorführung prädikatisierter Filme zur Senkung der ›Lustbarkeitssteuer‹ führte: ein Instrument, mit dessen Hilfe aus politischen, didaktischen oder künstlerischen Gründen erwünschte Spielfilme und Kulturfilme schon in der Weimarer Republik gefördert und Kulturfilme als Beiprogrammfilme in das Programmangebot

³⁴ Lichtspielgesetz vom 16. 2. 1934, § 4. Zit. n. Albrecht 1969, S. 511.

der Kinos integriert wurden, das in der Regel aus Vorfilm, Wochenschau und Hauptfilm bestand.

Die vor 1933 produzierten Filme wurden einer neuerlichen Zensur unterworfen, von der insbesondere als ›zersetzend‹ geltende gesellschaftskritische Filme und Filme jüdischer oder emigrierter Regisseure oder mit jüdischen Schauspielern betroffen waren. Das Spektrum verbotener Filme aus der Weimarer Republik reichte von Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1933) und Lewis Milestones *IM WESTEN NICHTS NEUES* (*ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, US 1930) bis zu Slatan Dudows und Bert Brechts dokumentarischem Spielfilm *KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT?* (1932) und dem semidokumentarischen Kurzfilm *UM'S TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG* (1929) von Phil Jutzi. Viele Filme wurden nachträglich verboten, weil zu ihren Autoren jüdische Filmschaffende gehörten. Vielfach wurden allerdings auch nur die Stabangaben im Vor- oder Abspann der Filme geändert. So wurden Filme wie *DIE STEINERNEN WUNDER VON NAUMBURG* (1932) und *DIE NAUMBURGER PASSION* (1933) von Rudolf Bamberger und Curt Oertel nach der Flucht Bambergers ins Exil nur noch Curt Oertel zugeschrieben, im Vorspann des beliebten Kulturfilms *INSEL DER DÄMONEN* (1933) wurde der Name des jüdischen Regisseurs Friedrich Dalsheim getilgt.

Verboten wurden 1933 von der Film-Oberprüfstelle zudem ohne nähere Begründung ganze Filmlisten der den Kommunisten nahestehenden Prometheus-Filmverleih- und Vertriebs-GmbH von *DIE ROTE FRONT MARSCHIERT* (1927) bis *MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK* (1929, Phil Jutzi). Im März 1933 forderte der Leiter der Landesfilmstelle Bayern der NSDAP den Staatskommissar im bayerischen Innenministerium auf, »alle in beiliegender Liste aufgeführten Filme, die rein kommunistischen, marxistischen und pazifistischen Inhalts sind, unter Bezugnahme auf die Notverordnung zum Schutze von Volk und Staat für das Gebiet Bayern zu verbieten«. ³⁵ Der Antrag wurde umgehend in die Tat umgesetzt. »Damit war ein erster Schritt zur Beseitigung der Diskursivierung der Zensur getan.« ³⁶ So heißt es im einleitenden Kommentar des Deutschen Filminstituts zu den im Internet publizierten Zensurenentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle, und eine andere Studie konstatiert angesichts der dürftigen Überlieferungslage in Sachen Zensurenentscheidungen für die Zeit von 1933 bis 1945: »Dazu kommt, daß die Verbotsprozedur in hohem Maße informell war, daß Verbote auf höchster Ebene in Telefongesprächen, mündlichen Diskussionen und Anweisungen abgewickelt wurden, nicht etwa – wie dies unter rechtsstaatlichen Bedingungen üblich ist – in umfangreichen Schriftsätzen; deshalb schlugen sie auch aktenmäßig kaum nieder.« ³⁷ Die einstmals vorhandenen Aktenbestände sind zudem weitgehend vernichtet worden.

In Hinblick auf das Verbot der im ›Dritten Reich‹ neu produzierten Filme konstatiert eine einschlägige Studie von Kraft Wetzel und Peter Hagemann: »Beim ersten Überblick ergibt sich der überraschende Umstand, daß die betreffenden Personen und Institutionen in den zwölf Jahren des Dritten Reichs, trotz der Bor-

35 Vgl. www.deutsches-filminstitut.de. Zensurgutachten der Berliner Film-Oberprüfstelle 1920–1938.

36 Vgl. www.deutsches-filminstitut.de. Zensurgutachten der Berliner Film-Oberprüfstelle 1920–1938.

37 Wetzel/Hagemann 1982, S. 14.

niertheit, Enge und Rigidität ihrer kulturellen Vorstellungen gemessen an der enormen Breite und Liberalität der Weimarer Kultur, nur runde zwei Dutzend deutscher Produktionen zu verbieten brauchten, und daß darunter nur ein halbes Dutzend Filme zu finden sind, die sich auch nur in Ansätzen querlegten zum herrschenden Denken. Betrachtet man jedoch die Verhältnisse, unter denen im Dritten Reich Filme produziert wurden, das feinmaschige Netz der Kontrollen, das ein Stoff passieren mußte, bis er verfilmt werden konnte, so wird die quantitativ unerhebliche Rolle verständlich, die Filmverbote damals spielten. Zensur klassisch-liberalen Zuschnitts, als Eingriff staatlicher Instanzen nach Fertigstellung eines Films [...] sollte ersetzt werden – und wurde es auch weitgehend – durch die kontinuierlich politisch-ideologische, künstlerische und nicht zuletzt wirtschaftliche Kontrolle des gesamten Herstellungsprozesses: von der Begutachtung des Stoffes, des Exposé, dann des Drehbuchs über die der Besetzung und Kalkulation bis zur endgültigen Genehmigung (oder Ablehnung) jedes Streifens durch die Filmabteilung des Propagandaministeriums.«³⁸

Während die in der Weimarer Republik vehement umstrittene Nachzensur im ›Dritten Reich‹ an Bedeutung verlor, wurde der Zensurprozess in Form einer Art begleitender Vorzensur in den Produktionsprozess verlagert. Entscheidende Lenkungs- und Kontrollinstanzen waren neben den entsprechenden Regelungen des Reichslichtspielgesetzes die Filmabteilung des Propagandaministeriums mit dem Reichsfilm dramaturgen, der die Filmpläne zu prüfen hatte, die Finanzierung über die Filmkreditbank, die die Kalkulationen überwachte, die Reichsfilmkammer, bei der die Filmschaffenden registriert wurden, und die Zensurbehörden, von denen der fertige Film gegebenenfalls verboten werden konnte. Eine Vorzensur fand vor allem in diesem Herstellungsprozess statt. Kultur- und Werbefilme mussten diesen Prozess der Vorprüfung im Produktionsprozess allerdings in den 30er Jahren nicht durchlaufen, sondern erst seit der Gründung der Kulturfilmzentrale im Jahre 1940. Hier sorgten die Produktionsfirmen schon im eigenen kommerziellen Interesse dafür, dass der Film nicht gegen Zensurvorschriften verstieß oder aus ideologischen Gründen aneckte.³⁹

Ähnlich wie bei den im ›Dritten Reich‹ produzierten Spielfilmen gab es daher auch bei den dokumentarischen Filmen nur wenige spektakuläre Verbote: Willy Zielkes avantgardistischer Eisenbahn-Film *DAS STAHLTIER*, einer der interessantesten dokumentarischen Filme des ›Dritten Reichs‹, fiel allerdings nicht der Filmzensur, sondern der Reichsbahn-Filmstelle zum Opfer, die den Film für nicht werbewirksam genug hielt. Leo de Laforgues idyllisierendes Städtebild Berlins *SYMPHONIE EINER WELTSTADT* wurde während des Krieges vermutlich deshalb nicht aufgeführt, weil der Film zum großen Teil aus Aufnahmen des unzerstörten Berlin aus der Vorkriegszeit bestand, was angesichts der zunehmenden Zerstörung der Hauptstadt durch Luftangriffe wenig opportun erschien. Rudolf Bambergers *SYMPHONIE IN STEIN. DER FILM VOM STRASSBURGER MÜNSTER* kam nicht zur Aufführung, weil der Regisseur Jude war. Verbote oder Zensurauflagen trafen aber auch eine Reihe weniger bekannter Filme wie z. B. den propagandistischen Kompilationsfilm *AUFSTIEG ZUR WELTMACHT* (1935), der laut Zensurbehörde lediglich

38 Wetzels/Hagemann 1982, S. 7f.

39 Vgl. Loiperdinger 1993 a, S. 488 ff.



DAS STAHLTIER wurde wegen seines avantgardistischen Filmstils von der Reichsbahn nicht für die Vorführung freigegeben

›Filmreste‹ und ›Abfallmaterial‹ zusammenstellte und den Qualitätsanforderungen für Kulturfilm nicht genügte.⁴⁰ Der Film *GEHEIMNISSE UM DIE SCHÖNHEIT. RASSENSCHÖNHEIT IM LEBEN DER VÖLKER UND DAS WEIB ALS SCHÖNHEITSIDEAL* (1934), hergestellt vom Verein Körper und Seele in Hannover, scheiterte möglicherweise an den moralischen Normen und Schönheitsidealen der Zensoren. Warum der 1942 im Auftrag der Deutschen Arbeitsfront von H. F. Köllner gedrehte halbdokumentarische Film über die deutsche Seefahrt *DIE SEE RUFT* in Hinblick auf die Kriegslage verboten worden ist, ist so unbekannt wie der Film selber.

Am häufigsten waren einschränkende Auflagen in Hinblick auf die Aufführung einzelner Filme. So durften viele religiös und kirchlich geprägte Filme nur mit Einschränkungen oder in geschlossenen Veranstaltungen gezeigt werden. Dies gilt für einige Filme Gertrud Davids, die sich wie *HELFENDE LIEBE IN DER GROSSSTADT* (1936) und *RINGENDE MENSCHEN* (1933) in semidokumentarischer Form der Armenfürsorge oder der Pflege von Geisteskranken in den Heimen von Bethel widmeten. Doch auch viele katholische Missionsfilme wie Paul Lieberenz *KREUZ ÜBER AFRIKA* (1935) und der Film *DEUTSCHE PIONIERS IN DER SÜDSEE* (1935) durften nur in kirchlichen Veranstaltungen vorgeführt werden. Strikten Aufführungsbegrenzungen unterlagen auch eine Reihe von Dokumentarfilmen über die Auswanderung nach Palästina und die Aufbauleistungen der jüdischen

40 Vgl. www.deutsches-filminstitut.de. Zensurgutachten der Berliner Film-Oberprüfstelle 1920–1938 (30. 7. 2003).

Siedler, die im Auftrag des jüdischen Kulturbundes in Deutschland produziert oder verbreitet wurden, wie etwa *DAS LAND DER VERHEISSUNG* 1935, *WEGE IN DIE WELT* 1936 oder *HATIKWAH. DOKUMENTE EINER HOFFNUNG* (1938). Sie durften nur in geschlossenen Veranstaltungen jüdischer Kulturvereine gezeigt werden – eine Werbung für die Emigration deutscher Juden nach Palästina, die von den Nationalsozialisten bis Ende der 30er Jahre geduldet und gelegentlich sogar gefördert wurde. Dies möglicherweise auch deshalb, weil die zionistischen Dokumentarfilme, die die jüdische Besiedlung Palästinas und den Aufbau einer neuen jüdischen Gesellschaft propagierten, in mancher Hinsicht den deutschen Aufbau- und Siedlungsfilm ähnelten: Die gängigen Topoi vom ›Erwachen‹ eines Volkes (»Juda erwache«), von Landnahme und Kultivierung eines verödeten Landes, Verwandlung von Ödland in blühende Felder und Gärten, Ansiedlung von Handwerk und Industrie usw. finden sich hier ebenso wie der in den 30er Jahren beliebte typisierende und idealisierende Kamerastil, dem es weniger um individuelle Porträts als vielmehr um die heroisierende Stilisierung jüdischer Siedlergemeinschaften ging, die das von Gott verheißene ›Land der Väter‹ neuerlich in Besitz nahmen. Dokumentation und volksverbundener Mythos wurden auch in diesen Filmen miteinander verschmolzen.

Auch viele medizinische und technische Wissenschafts- und Lehrfilme durften nur einem Fachpublikum in geschlossenen Veranstaltungen gezeigt werden. Dies galt insbesondere für militärische Ausbildungsfilm und Filme aus der Rüstungsindustrie wie z. B. über die *HERSTELLUNG VON SPRENGKAPSELN UND ELEKTRISCHEN ZÜNDERN* (1935), der nur in geschlossenen Veranstaltungen im Werkskino der Firma Dynamit AG gezeigt werden durfte. Gleiches galt für chirurgische Filme über Kriegsverletzungen wie z. B. *DER DOPPELBEINAMPUTIERTE* (1941), der nur vor Ärzten, Studenten und Pflegepersonal vorgeführt werden durfte.⁴¹ Ähnliche Aufführungsbeschränkungen betrafen eine Reihe rassistischer und erbbiologischer Filme, deren Ergebnisse für interne Schulungszwecke gedacht waren: *JUDEN OHNE MASKE* (1938) durfte nur auf NSDAP-Veranstaltungen gezeigt werden, die medizinischen Dokumentationen über Experimente mit Geisteskranken wie z. B. *GRUNDLAGEN DER INSULIN-THERAPIE* (1938) und *DASEIN OHNE LEBEN* (1942)⁴² waren vor allem für jene Mediziner, Psychiater und Parteifunktionäre bestimmt, die in Nervenheilanstalten tätig waren oder mit Maßnahmen der Sterilisation und Euthanasie zu tun hatten. Geheim gehalten wurden auch die Vorbereitungen zu einem nicht fertiggestellten Film über die Lebensborn-Heime, die der Züchtung eines ›rein arischen‹ Nachwuchses dienen. Dazu heißt es in einem Schreiben des geschäftsführenden Vorstands vom 17. 5. 1939: »In diesem Film sollen, um die Geheimhaltung nicht zu gefährden, nur Mütter gezeigt werden, die verheiratet sind, oder die auf Geheimhaltung keinen Wert legen, und die mit der Aufnahme einverstanden sind. Es wird selbstverständlich darauf gesehen werden, dass nur bestaussehende Mütter gefilmt werden.«⁴³

Als ›Geheime Reichssache‹ galten die Filmdokumente von den Verhandlungen des Volksgerichtshofs. Der Film *VERRÄTER VOR DEM VOLKSGERICHT* (1944) zeigt

41 Vgl. dazu die Angaben in der DEFI 2.

42 Bei dem im BA-FA vorliegenden Filmmaterial handelt es sich nicht um den fertigen Film, der als verschollen gilt, sondern um eine Materialsammlung. Vgl. Rost 1987, S. 132 ff.

43 BA / R2 / 4792.

die Prozesse gegen die Widerstandskämpfer im Umkreis des Attentats 20. Juli 1944. Die Filmdokumente von deren Hinrichtung, die von einem Filmteam der Deutschen Wochenschau gedreht worden sind, gelten als verschollen. Ebenso gehörten die Filme der Heeresfilmstelle von den einzelnen Fronten und die Filmaufnahmen über Rüstungs- und Raketentechnik (Raketen-Versuche in Peenemünde u. a.) zu den geheim gehaltenen Filmdokumentationen der NSDAP.⁴⁴

⁴⁴ Vgl. auch ARBEITEN DER DEUTSCHEN LUFTFORSCHUNG, PULVER-RAKETE ALS STARTHILFE, WAFFEN-STEUERUNG, UNTERNEHMEN SEELÖWE.

Peter Zimmermann

Berufsverbote und Exil

Brutaler als die Zensurenentscheidungen wirkten sich die Berufsverbote für jüdische und politisch missliebige Filmschaffende aus, die von den Nationalsozialisten diskriminiert und verfolgt wurden. Mehr als 2000 in der Filmindustrie Beschäftigte sahen sich gezwungen, Deutschland zu verlassen und ins Exil zu gehen. Mehr als 90 Prozent dieser Emigranten waren Juden. Viele flohen zunächst in Nachbarländer wie Österreich, Ungarn, Schweiz, Holland, Frankreich oder England, viele aber auch in die Sowjetunion und vor allem in die USA, wo etwa 500 Emigranten in Hollywood neue Arbeitsmöglichkeiten suchten und oft auch fanden. Zu den bekanntesten emigrierten Regisseuren gehörten Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Max Ophüls, Georg Wilhelm Pabst und Slatan Dudow. Pabst kehrte allerdings 1936 enttäuscht von Hollywood nach Frankreich und 1940 nach Österreich und Deutschland zurück und arbeitete wieder für die Ufa, was ihm den Ruf eines Opportunisten eingetragen hat.⁴⁵

»Als vertriebene, oft staatenlose Bürger hatten die Filmkünstler mit einem Schicksal zu kämpfen, das dem der jüdischen Emigration entsprach: Sie mußten sich in fremden Ländern auf dem kapitalistischen Arbeitsmarkt behaupten. [...] Als realistische Emigrationsziele boten sich [in Europa, P. Z.] lediglich vier Länder an: Österreich, Ungarn, Frankreich und Großbritannien. Dort stellte eine funktionierende Filmindustrie, abgesichert durch Kontingentgesetze gegen die amerikanische Übermacht, eher Arbeitsmöglichkeiten in Aussicht. Im Vergleich mit Berlin und Hollywood waren diese Filmindustrien in Wien, Budapest, Paris und London aber 1933 ebenfalls nur von geringer Bedeutung. Die meisten Emigranten mußten von einem Land zum anderen reisen, um eine Arbeitsmöglichkeit zu finden.«⁴⁶ So beschreibt Jan-Christopher Horak die Lage der Exilanten.

Während viele bedeutende Spielfilm-Regisseure, Schauspieler, Drehbuchautoren, Kameramänner und andere in der Filmbranche Beschäftigte Deutschland verließen, blieben die meisten der bekannten Film-Dokumentaristen der Weimarer Republik wie Walter Ruttmann, Arnold Fanck, Hans Cürlis, Wilfried Basse, Wilhelm Prager, Svend Noldan und selbst die in der Weimarer Republik den Kommunisten nahestehenden Regisseure Phil Jutzi und Carl Junghans auch nach 1933 in Deutschland und setzten unter veränderten politischen Bedingungen ihre Arbeit fort. Jutzi trat in die NSDAP ein und arbeitete als Kameramann für verschiedene Filme und seit Ende der 30er Jahre auch für das neugegründete Fernsehen. Junghans emigrierte erst Ende der 30er Jahre, nachdem er als Nazi-Propagandist gescheitert war. Genaue Untersuchungen zur Emigration der im dokumentarischen Bereich tätigen Filmschaffenden liegen bislang nicht vor. Die Zahl der Emigranten aus diesem Bereich scheint im Vergleich zum Spielfilm jedoch weit geringer gewesen zu sein.

45 Vgl. Horak 1993, S. 101 ff.; Hilchenbach 1982.

46 Horak 1985, S. 12 f.; vgl. auch Horak 1993.

Zu den bekanntesten Emigranten, die auch dokumentarische und halbdokumentarische Filme gedreht haben, gehört der Regisseur Slatan Dudow, der u. a. den sozialkritischen Kurzfilm *ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE* (1930) und gemeinsam mit Bert Brecht den dokumentarischen Spielfilm *KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT?* (1932) gedreht hatte, Letzterer nach Kracauers Ansicht »der erste und letzte deutsche Film« der Weimarer Republik, »der offen einen kommunistischen Standpunkt einnahm«. Es war auch einer der ersten Filme, die 1933 von der nationalsozialistischen Zensur verboten wurden. Während Brecht zunächst nach Skandinavien floh, ging Dudow ins Exil nach Paris und später in die Schweiz. Da er beim Film keine Arbeit mehr fand, wandte er sich als Regisseur und Autor dem Theater zu, bis er nach 1946 zu einem der wichtigsten Filmregisseure der in der SBZ/DDR neugegründeten DEFA wurde. Andere, gelegentlich auch für den Film tätige Theaterregisseure und Dramatiker wie Erwin Piscator, Friedrich Wolf und Gustav von Wangenheim gingen ins Exil nach Moskau. Leo Lania, der an der Piscator-Bühne mitgearbeitet und das Drehbuch für Phil Jutzis Film *UM'S TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG* verfasst hatte, emigrierte zunächst nach Frankreich und floh 1941 über die Pyrenäen nach Spanien und von dort über Lissabon in die USA, wo er für das Office of War Information Anti-NS-Aufklärung betrieb.⁴⁷

Der Filmavantgardist Hans Richter floh zunächst in die Niederlande und die Schweiz, wo er vor allem Werbefilme drehte (*HALLO EVERYBODY*, NL 1933, *DIE GEBURT DER FARBE*, CH 1939 u. a.) und mit experimentellen Filmformen wie dem Filmessay experimentierte (*DIE BÖRSE*, CH 1939), den er als eine neue Form des Dokumentarfilms charakterisierte.⁴⁸ Als seine Aufenthaltsgenehmigung in der Schweiz ablief, emigrierte er 1941 in die USA, wo er als Dozent am Institute of Film Technique in New York tätig war: »So beginnt Richter eine 15jährige Lehrtätigkeit [...] Er unterrichtet, fördert, ermutigt u. a. Filmemacher wie Maya Deren, Frank Stauffacher, Jonas Mekas, Shirley Clarke, Stan Brakhage, die den amerikanischen Underground-Film mitbegründen. Er unterstützt die Gründung des Filmverleihs und vielleicht einflussreichsten Filmklubs der USA: Cinema 16. Er wird zum Vorbild für unabhängige Filmkuratoren und Multiplikatoren wie z. B. Amos Vogel und Cecile Starr, für die Experimental- und Dokumentarfilm keine Gegensätze darstellen. So initiiert er z. B. den Robert Flaherty Award for the Best Documentary.«⁴⁹ Ähnlich wie Richter emigrierte auch der am Bauhaus tätige Bühnenbildner, Fotograf und Filmemacher László Moholy-Nagy (*GROSSSTADT-ZIGEUNER* 1932/33 u. a.) über die Niederlande in die USA, wo er 1939 die School of Design gründete und als Werbegrafiker und Industriedesigner arbeitete.⁵⁰ Als Dozent und Filmemacher setzte er sich zudem wie Richter für die Weiterentwicklung von Avantgarde- und Experimentalfilmen ein. Zur filmischen Avantgarde gehörte auch Albrecht Viktor Blum (*IM SCHATTEN DER WELTSTADT* 1930 u. a.), der zunächst in die Tschechoslowakei floh, als Mitglied der Internationalen Brigaden am spanischen Bürgerkrieg teilnahm und schließlich nach Mexico City emigrierte, wo

47 Vgl. Artikel über Lania im CineGraph-Lexikon Lg. 21, D 1f.

48 Vgl. auch Hans Richters erst 1976 unter dem Titel »Der Kampf um den Film« edierte Aufzeichnungen aus den Jahren 1937–1939.

49 Hans Richter. In: CineGraph-Lexikon Lg. 35 B. 14.

50 Vgl. den Artikel über Moholy-Nagy im CineGraph-Lexikon.



Oben: Hans Richter, Oskar Fischinger,
unten: Rudolf Bamberger, Heinrich Gärtner, Slatan Dudow

er dem Kreis um Anna Seghers und Egon Erwin Kisch angehörte. Die Avantgarde war allerdings nicht erst durch die Vertreibung deutscher Avantgardisten ins Exil, sondern bereits durch die Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm in Bedrängnis geraten. Bereits 1932 konstatierte Moholy-Nagy: »Der größte Teil der alten Avantgarde ist verschwunden, aufgesogen von der Industrie oder aus Entmutigung verstummt: René Clair, Picabia, Léger, Cavalcanti, Feyder, Renoir, Man Ray. Außer mir sind Albrecht Viktor Blum und Hans Richter die einzigen, die übrig blieben.«⁵¹ Mag dieses Statement auch überzogen sein, so bezeichnet es doch die schwierige Lage und den schwindenden Einfluss der Avantgardisten in den 30er Jahren.

Besondere Beachtung verdienen die auch nach 1933 noch im Auftrag der Palästina Filmstelle der Zionistischen Vereinigung in Deutschland und Palästina ge-

⁵¹ Albrecht Viktor Blum. In: CineGraph-Lexikon, Lg. 29, B. 9.

drehten Filme, die für eine Auswanderung nach Palästina warben und lediglich in jüdischen Kulturveranstaltungen gezeigt werden durften. Die Filmstelle gehörte dem Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland an. Hier sind vor allem der Ende der 30er Jahre nach England und in die USA emigrierte Regisseur Georg Engel (SCHAFFENDER WILLE. JUDEN WERDEN BAUERN UND HANDWERKER 1938, HATIKWAH. DOKUMENTE EINER HOFFNUNG 1938, DER NEUE WEG 1938 u. a.) und der Fotograf und Kameramann Helmar Lerski zu nennen, der nach seiner Emigration in Palästina weiterhin Dokumentar- und Propagandafilme drehte, die den Aufbau einer neuen jüdischen Gemeinschaft zum Thema hatten (z. B. AVODAH / ARBEIT, 1935, HEBREW MELODY, 1935, AMAL / HARD WORK, 1940). Dazu heißt es in einem Artikel Ronny Loewys in CineGraph: »Schon vor 1933 erkannten im britischen Mandatsgebiet Palästina die parastaatlichen zionistischen Organisationen ›Jewish Agency‹ und ›World Zionist Organisation‹ (WZO) im Film ein brauchbares Propagandamittel zum Zwecke der Förderung der jüdischen Einwanderung und der Errichtung eines jüdischen Heimatstaates. Dafür wurde in Palästina eine kleine Filmbranche aufgebaut, die zusammen mit zionistischen Organisationen in der Diaspora arbeitete. In Berlin sogar konnte die ›Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland‹ noch bis 1938 arbeiten. So entstand 1933–35 Lerskis AVODAH (Arbeit), ein Dokumentarfilm über den Aufbau der jüdischen Wirtschaft und Landwirtschaft durch Bewässerungssysteme. AVODAH wurde bereits 1935 außerhalb Palästinas gezeigt, in Wien, Prag, Budapest und auf der Biennale in Venedig. Die Verbreitung von AVODAH wurde jedoch von der WZO behindert, weil der Film Palästinenser als mögliche Partner und nicht als Feinde der jüdischen Siedler zeigte.«⁵²

Der jüdische Filmarchitekt und Dokumentarist Rudolf Bamberger (DIE STEINERNEN WUNDER VON NAUMBURG 1932 u. a.) blieb trotz Berufsverbots zunächst in Deutschland und emigrierte erst 1938 nach Luxemburg. 1944 wurde er verhaftet und nach Auschwitz deportiert, wo er 1945 ermordet wurde. Ein ähnliches Schicksal erlitt der jüdische Schauspieler Kurt Gerron, der 1933 ins westliche Ausland emigrierte, Anfang der 40er Jahre als Direktor eines jüdischen Theaters in Amsterdam tätig war und 1944 in das KZ Theresienstadt deportiert wurde. Dort entstand unter seiner Regie der euphemistische NS-Propagandafilm THERESIENSTADT (1944), der das KZ zur Idylle stilisierte und nach dem Kriege unter dem falschen Titel DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT bekannt geworden ist. Noch vor Abschluss der Filmarbeiten wurde Gerron nach Auschwitz deportiert und dort in der Gaskammer umgebracht. Der Kameramann und Dokumentarfilm-Regisseur Friedrich Dalsheim (DIE INSEL DER DÄMONEN 1933 u. a.) nahm sich bereits in den 30er Jahren unter dem Druck der Judenverfolgungen das Leben. Einer der wenigen im Exil erfolgreich weiterarbeitenden Dokumentaristen war der jüdische Kameramann und Regisseur Heinrich Gärtner. Er emigrierte nach Spanien, wurde spanischer Staatsbürger, nahm den Namen Enrique Guerner Kolb an, drehte eine Reihe spanischer Kulturfilme (QUINZE MINUTOS EN ESPAÑA, ES 1935, COSTA BRAVA, ES 1935 u. a.) und filmte während des Bürgerkriegs auf faschistischer Seite die Eroberung von Madrid und Barcelona.⁵³ In Spanien erwies sich

52 Helmar Lerski. In: CineGraph-Lexikon, Lg. 3, E 2.

53 Vgl. den Artikel über Gärtner im CineGraph-Lexikon.

sein an deutschen Mustern geschulter Kulturfilm-Stil als einflussreich für die Gestaltung spanischer Landschafts- und Städtebilder.⁵⁴ Mit dieser Wirksamkeit als Kulturfilmer allerdings blieb Gärtner ähnlich wie Helmar Lerski, der sich mit seinen Dokumentarfilmen für den Aufbau eines jüdischen Staates in Palästina einsetzte, eine Ausnahme unter den ins Exil getriebenen Dokumentaristen, die wie Hans Richter und László Moholy-Nagy bestenfalls noch als experimentelle Werbefilmer und Film-Dozenten Zuflucht fanden, während die meisten Emigranten sich unter dem Druck der Verhältnisse anderen Tätigkeiten zuwenden mussten.

54 Vgl. Hamdorf/Sandoval 2003, S. 256.

Peter Zimmermann

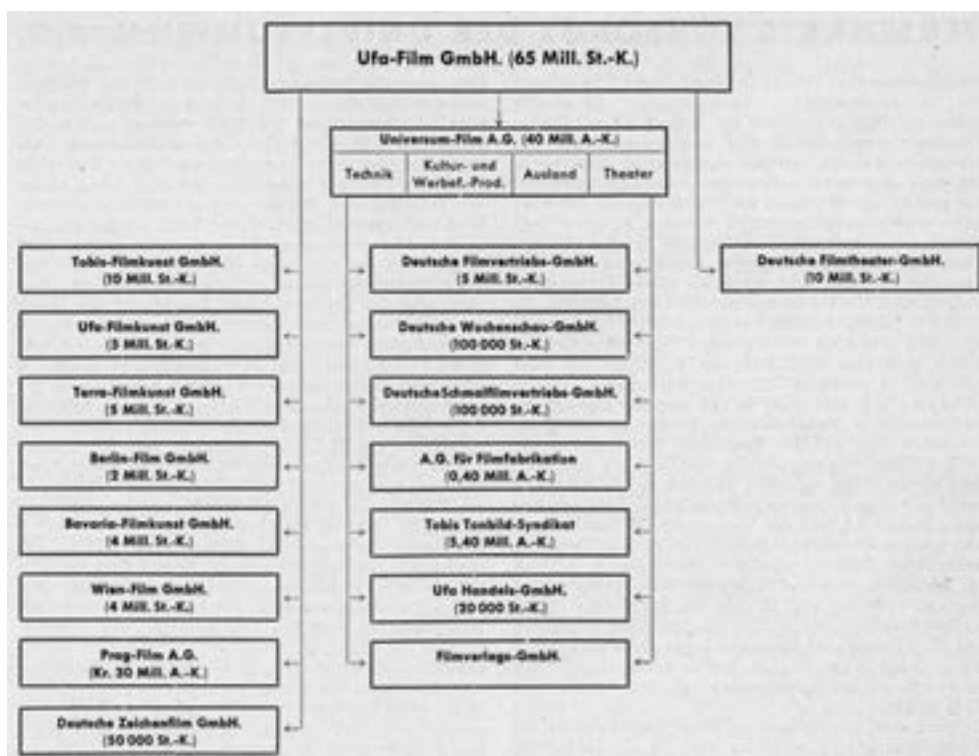
Sukzessive Verstaatlichung der Filmindustrie und Entwicklung der Kulturfilm-Produktion

In der Weimarer Republik hatte sich die deutsche Filmindustrie und mit ihr die zum Hugenberg-Konzern gehörende Ufa zu einem der modernsten Wirtschaftszweige entwickelt, der wie andere Branchen auch Ende der 20er Jahre in den Strudel der Weltwirtschaftskrise geriet. »Der Produktionsrückgang zwischen 1928 und 1932 wies die Schieflage der Industrie als eine Strukturkrise aus, der zunächst die kleinen, kapitalschwachen Firmen zum Opfer fielen. Doch 1932 schlug auch den meisten Großunternehmen die Stunde: von zehn Aktiengesellschaften mit über einer Million Nominalkapital brachen innerhalb weniger Monate sieben zusammen. Nur die Ufa und die Tobis überlebten die kritische Phase aus eigener Kraft; der Sturz der Terra wurde von einer Schweizer Firmengruppe aufgefangen.«⁵⁵ Das förderte – wie Klaus Kreimeier in seinem Buch »Die Ufa-Story« (1992) darlegt – einen Konzentrations- und Zentralisierungsprozess, der von der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (Spio) unter Leitung des Ufa Generaldirektors Ludwig Klitzsch mit dem Spio-Plan energisch vorangetrieben wurde: »Der [...] Spio-Plan lief im wesentlichen auf eine stärkere Zentralisierung der Filmindustrie, auf eine Bevorzugung der Produktionsebene im Verhältnis zu den Verleih- und Theaterorganisationen und auf einen den Kräften des freien Wettbewerbs entgegenwirkenden Dirigismus hinaus. [...] Zur Durchsetzung notwendiger wirtschaftlicher Maßnahmen empfahl die Spio die Beseitigung der bisher praktizierten inneren Demokratie in den einzelnen Interessenverbänden zugunsten einer Politik der starken Hand: eine Konzeption, die der gleichzeitig geäußerten Idee eines Filmministeriums Nahrung gab und – wie sich schneller als geahnt zeigen wird – die Unterwerfung der Branche unter ein Reichsministerium mit diktatorischer Machtausstattung wesentlich beschleunigen sollte.«⁵⁶

Auf wirtschaftlichem Gebiet wurde die in die Krise geratene deutsche Filmindustrie nach der Machtergreifung zunächst finanziell durch die Gründung der Filmkreditbank unterstützt, die den Filmfirmen im Zusammenwirken von Filmindustrie, Großbanken und Propagandaministerium die für eine florierende Filmproduktion erforderlichen Kredite zur Verfügung stellte, wenn deren Projekte positiv beurteilt wurden. Diese Überprüfung wurde auch mit der »Abteilung Film« und dem »Reichsfilmdramaturgen« im Propagandaministerium abgestimmt. Für die wirtschaftliche Zusammenarbeit und Einflussnahme auf die Filmindustrie war jedoch vor allem der Goebbels unterstellte »Reichsbeauftragte für die deutsche Filmwirtschaft«, Max Winkler, zuständig. Er leitete die »Cautio«-Treuhandgesellschaft, die als privates Unternehmen getarnt in staatlichem Auftrag nach und

55 Kreimeier 1992, S. 227 f.

56 Kreimeier 1992, S. 229.



Nach der Verstaatlichung wurden die großen deutschen Filmfirmen 1942 zur Ufa-Film GmbH zusammengeschlossen (Der Deutsche Film 1/1942)

nach mehr oder weniger heimlich die Aktienmehrheit der deutschen Filmunternehmen erwarb, deren Übernahme in Staatsbesitz vorbereitete und auf diese Weise den Aufbau eines staatlichen Filmmonopols sukzessiv durchsetzte. Diese dem Propagandaministerium unterstellte, aber diesem nicht eingegliederte ›Treuhandgesellschaft‹ wurde für Goebbels zu einem weit wichtigeren und effektiveren Lenkungsinstrument als die ›Abteilung Film‹ im RMVP.

Die großen Filmunternehmen – allen voran die seit 1927 zum Hugenberg-Konzern gehörende Ufa unter der Leitung von Generaldirektor Ludwig Klitzsch – wurden nach und nach aufgekauft, wobei die Ufa unter Hugenberg und Klitzsch 1937 erst unter massivem politischen Druck zum Verkauf bereit war.⁵⁷ Dann wurden die Unternehmen wirtschaftlich und organisatorisch zusammengeschlossen, indem der Staat mit Hilfe der Cautio-Treuhandgesellschaft auch deren Aktienmehrheit übernahm und die verbliebenen großen Firmen 1942 unter Leitung des Propagandaministeriums und eines neu installierten ›Reichsfilmintendanten‹ zu einem staatlichen Monopolkonzern, der Ufa Film GmbH, zusammenführte. Für die Filmproduktion waren unter dem Dach der Ufa-Film-GmbH nunmehr folgen-

⁵⁷ Vgl. Bock/Töteberg 1992, S. 202f.

de Firmen zuständig: Ufa, Terra, Tobis, Bavaria, Berlin-Film, Wien-Film, Prag-Film, Continental-Film (Paris), Mars-Film u. a.⁵⁸

Dieser in Staatsbesitz befindliche Trust, dessen Einzelfirmen unter ihrem traditionellen Namen weitergeführt wurden, sollte allerdings weiterhin nach privatwirtschaftlichen Rentabilitätskriterien als Zusammenschluss einzelner Firmen arbeiten. Während die Leiter der Filmabteilung im Propagandaministerium rasch wechselten, wurden deren Spitzenmanager weitgehend übernommen und blieben im Amt. Sie garantierten die Kontinuität der Filmproduktion von der Weimarer Republik ins ›Dritte Reich‹. Der Ufa-Generaldirektor Klitzsch trat 1943 allerdings auf eigenen Wunsch zurück, weil er vom ›Büro Winkler‹ und Goebbels weitgehend entmachtet worden war.

Für die Filmproduktion in annektierten Ländern wie Österreich und der Tschechoslowakei wurden durch ›Arisierung‹ genannte Enteignungen oder Übernahme der Aktienmehrheit bestehender Firmen 1938 die Wien-Film und 1941 die Prag-Film gegründet. Den Vertrieb in den eroberten Ostgebieten besorgten seit 1940 die Film- und Propagandamittel-Vertriebsgesellschaft Krakau mbH und seit 1941 die Zentralfilm-Gesellschaft-Ost mbH. Für die Wahrnehmung der deutschen Filminteressen in Frankreich, Belgien und den Niederlanden wurde in Paris die Continental-Film gegründet.

Die Ufa-Kulturfilm-Abteilung und die anderen

Die meisten der genannten Filmfirmen stellten neben Spielfilmen auch dokumentarische Filme her. Die führende Rolle dabei spielte seit der Weimarer Republik die Kulturfilm-Abteilung der Ufa, die 1918 unter der Leitung des Majors a. D. Ernst Krieger gegründet worden war: »Sie befasst sich mit der Herstellung und dem Vertrieb wissenschaftlicher, belehrender und unterhaltender Filme, die dem Unterrichts- und Volksbildungswesen dienen.«⁵⁹ So hieß es in einem Geschäftsbericht aus dem Jahre 1921. Als Mitarbeiter wurden u. a. eingestellt: Dr. Nicholas Kaufmann (Medizin/Volksgesundheit), der 1928 die Leitung übernahm, Dr. Curt Thomalla (Medizin), Dr. Ulrich K. T. Schulz (Tier- und Naturfilm), Wilhelm Prager, Oskar Kalbus (Distribution).⁶⁰ Ende der 20er Jahre kamen Wolfram Junghans, Martin Rikli und andere hinzu. In der Weimarer Republik produzierte die Abteilung Hunderte von Lehr- und Kulturfilmen, wobei die anfängliche Produktion von Lehrfilmen zunehmend durch die Produktion von Beiprogrammfilmen für das Kino ergänzt wurde. Die Produktion von Propagandafilmen spielte bis Ende der 30er Jahre eine untergeordnete Rolle.⁶¹ Business as usual? Was änderte sich unter dem Einfluss der nationalsozialistischen Filmpolitik?

Nach 1933 setzte die Ufa, die als Teil des Hugenberg-Konzerns zunehmend marktorientiert arbeitete, die bewährte Produktion von Unterhaltungsfilmen ebenso fort wie die des pädagogisch ambitionierten Kulturfilms. Abteilungsleiter blieb Nicholas Kaufmann, der Ende 1928 Ernst Krieger abgelöst hatte und ebenso wie

58 Genaues Gliederungsschema des Konzerns vgl. Becker 1973, S. 207; Spiker 1975, S. 226.

59 Geschäftsbericht von 1921 / Bundesarchiv Koblenz R 109 I / 564 a, zit. n. Schweitzer 1995, S. 26.

60 Vgl. Kalbus 1956, S. 22.

61 Vgl. Töteberg 1992; Schweitzer 1995.

sein Mitarbeiter Martin Rikli Schweizer Staatsbürger war. Die NS-Filmpolitiker nahmen daran keinen Anstoß, obwohl sie dazu rechtliche Möglichkeiten gehabt hätten. Seit seinen Anfängen galt die Kulturfilm-Abteilung zudem als Experimentierfeld für neuartige Filmtechniken: Sei es durch extreme Close ups oder mikroskopische Aufnahmen, Zeitlupen- und Zeitraffer-Effekte, graphische Einblendungen, Tricktechniken, kartographische Simulationen, Animations-Sequenzen, Toncollagen, Farbaufnahmen oder die von Martin Rikli in den 30er Jahren erprobten Röntgenfilme. »Die Machtübernahme der Nationalsozialisten bedeutet für die Produktion der Kulturabteilung keine wesentliche Zäsur. Eine naturwissenschaftlich-darwinistische Soziologie, die »Gesellschaft« mißt, berechnet, benennt, erklärt und begründet« (Bitomsky), findet Anknüpfungspunkte in den mikro- und makroskopisch verfahrenen Methoden der Kulturfilmpraxis. Vor allem der populärwissenschaftliche Tonfilm bietet mit der Denkfigur der »Gesellschaft als Organismus« hinreichend Gelegenheit zur biologistischen Metaphorik in Bildmontage und Kommentar. Von den formierten Tiergesellschaften (DER AMEISENSTAAT, 1934, Ulrich K. T. Schulz) ist es nicht weit zur »formierten ›Volksgemeinschaft««. So heißt es in einem Beitrag von Ursula von Keitz zur Kulturfilm-Abteilung der Ufa, der auf der Homepage des Deutschen Filminstituts (DIF) in Frankfurt veröffentlicht wurde.⁶²

Im Rückblick auf die Arbeit der Kulturfilm-Abteilung der Ufa in den vergangenen 25 Jahren wies ihr Leiter, Nicholas Kaufmann, im Jahre 1943 noch einmal auf die Breite der Kulturfilmproduktion der Ufa hin: Neben den bewährten wissenschaftlichen Kulturfilmen mit einem breiten Themenspektrum aus Naturwissenschaft, Geistesleben und Technik habe sich die Ufa in den 30er Jahren auch zunehmend Filmforschungsreisen und Kulturfilmreportagen von fernen Ländern und Völkern gewidmet. Dabei sei insbesondere die Entwicklung der Kulturfilmreportage als Hintergrundbericht zum aktuellen Weltgeschehen durch Martin Rikli hervorzuheben. Die meisten Filme seien in unterhaltsamer feuilletonistischer Aufmachung vor allem als Kurzfilme für das Kino produziert worden, hätten aber auch als Lehr- und Unterrichtsfilm Verwendung gefunden. Doch auch der kulturpropagandistische Film habe im ›Dritten Reich‹ neue Bedeutung erlangt. »Neue Aufgaben wurden gestellt, neue geistige, wirtschaftliche und technische Kräfte freigebracht. Der Kulturfilm stand mitten in diesen Zeitereignissen. Er sollte für das großartige Geschehen ringsum den würdigen und fesselnden Ausdruck finden. Das fiel der Ufa um so leichter, da ihr Kulturfilm seit seinen Anfängen die Behandlung zeitnaher und nationaler Fragen neben den rein lehrmäßigen Filmen mit besonderer Sorgfalt gepflegt hat. Seit 1933 verstärkte sich naturgemäß diese Seite des Schaffens mehr und mehr.«⁶³ Neu hinzugekommen seien kulturpropagandistische Filme wie z. B. VOM HERZSCHLAG DEUTSCHER ARBEIT (1932), METALL DES HIMMELS (1935, Walter Ruttmann), FLIEGER, FUNKER, KANONIERE (1937, Martin Rikli), DIE BAUTEN ADOLF HITLERS (1938, Walter Hege), DAS WORT AUS STEIN (1939, Kurt Rupli), OSTRaum – DEUTSCHER RAUM (1940, Werner Buhre), DEUTSCHE PANZER (1940, Walter Ruttmann) u. a. Auch die Kulturfilm-Abteilung der Ufa beteiligte sich damit in zunehmendem Maße an der nationalsozialistischen Propaganda, legte aber den Hauptakzent auch im Krieg auf das traditionelle Themenspektrum.

62 von Keitz, in: www.deutsches-filminstitut.de/et2i01.htm (10. 10. 2003).

63 Kaufmann 1943, S. 178.



Martin Rikli bei Filmaufnahmen zu *FLIEGER, FUNKER, KANONIERE* (1937), der früh die Ausrüstung der Luftwaffe zeigt

Die Rolle der Ufa ist in Hinblick auf die Kulturfilmproduktion allerdings bislang überschätzt worden. Auch andere große Firmen wie Tobis, Terra, Bavaria, Berlin-, Prag- und Wien-Film waren auf diesem Gebiet tätig. Zudem war die Produktion dokumentarischer Filme weit diversifizierter als die Spielfilm-Produktion. Während Letztere von großen Firmen beherrscht wurde, die im Strudel der Weltwirtschaftskrise auf wenige reduziert wurden (Ufa, Tobis, Terra, Bavaria), haben sich auf dokumentarischem Sektor eine Fülle kleiner Produktionsfirmen und Einzelproduzenten entwickelt und behaupten können, die teilweise hochspezialisiert einzelne Subgenres und Sparten bedienen. Ebenso wie die Kulturfilm-Abteilung der Ufa und anderer großer Filmfirmen setzten auch diese kleinen Produzenten ihre Tätigkeit nach der Machtübernahme zunächst einmal wie gewohnt fort. Zu ihren Auftraggebern und Abnehmern gehörten die verschiedensten Firmen, Verbände und Institutionen. Noch im Jahre 1941, als die großen Filmfirmen bereits in Staatsbesitz übergegangen waren und kurz vor der Fusion zur Ufa-Film GmbH standen, registrierte das Filmhandbuch der Reichsfilmkammer noch 140 Kultur- und Werbefilmhersteller, von denen etwa 100 Kulturfilme produzierten. Zu den bekanntesten dieser meist kleinen Firmen gehörten: Atelier Svend Noldan, Basse Film GmbH, Boehner-Film, Degeto Kulturfilm GmbH, die Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs GmbH (DFG), Kulturfilm-Institut GmbH, Naturfilm Hubert Schonger und die Riefenstahl GmbH. Auch viele andere bekannte



Ulrich K.T. Schulz bei Dreharbeiten zu einem seiner Tierfilme

Regisseure wie Walter Hege, Paul Lieberenz und Curt Oertel waren als selbständige Produzenten verzeichnet.⁶⁴ Darüber hinaus unterhielten auch die Deutsche Reichsbahn und viele Industriekonzerne wie die IG-Farben, die Friedrich Krupp AG und die Mannesmann AG eigene Filmabteilungen.⁶⁵

Wie den Spielfilmen wurden auch den Kultur- und Lehrfilmen durch die Zensur Grenzen gesetzt, sie unterlagen in den 30er Jahren jedoch nicht der Vorprüfung der Drehbücher und Filmprojekte durch die ›Abteilung Film‹ des RMVP, und die Produktion wurde nicht zentral koordiniert oder gesteuert. Goebbels interessierte sich kaum für sie. In einer neueren Untersuchung zu Goebbels Filmpolitik heißt es dazu: »In den Anfangsjahren dürfte sein Einfluß auf die Produktion begrenzt gewesen sein. Die Reichsbahn, die großen Filmfirmen, selbst Industrieunternehmen unterhielten eigene Abteilungen zur Herstellung von Kulturfilmen, hinzu kamen zahlreiche eigens darauf spezialisierte kleinere Produktionsgesellschaften. Dies änderte sich erst langsam durch den kontinuierlichen Ausbau des Referats Kulturfilmproduktion im Propagandaministerium. Eigene Kulturfilm-Dramaturgen sollten, ebenso wie beim Spielfilm, Themen und Sujets suchen

64 Filmhandbuch. Hg. v. d. Reichsfilmkammer. Bd. 1, Berlin 1938ff., RFK II D (Loseblattsammlung mit Ergänzungen).

65 Vgl. Drewniak 1987, S. 53 ff.

und prüfen, ohne jedoch in ähnlichem Ausmaß in das jeweilige Projekt eingreifen zu können.«⁶⁶ Lehr- und Unterrichtsfilme, die nicht im Kino vorgeführt wurden, unterlagen zudem nicht der Filmzensur, sondern erhielten von der RfdU/RWU ein gesondertes Zertifikat. Die Vielfalt dieser Filmproduktion ist bislang kaum untersucht worden. Inwieweit sie in den etablierten Gleisen weiterlief und inwieweit sie in den Sog oder unter das Kommando der NS-Propaganda geriet, wird in Kapitel 7.1 (Kinematografie in der Schule) dargelegt.

Jedenfalls gelang es der Ufa, ihre dominierende Position auch auf dem Gebiet des Kulturfilms im Verlauf der 30er Jahre immer weiter auszubauen. Anlässlich der Übernahme der Aktienmehrheit der Ufa notierte Goebbels am 20. 2. 1937 in seinem Tagebuch: »Ufa-Kulturfilme: eine umfassende Organisation. Aber man kann noch mehr daraus machen. Stärker an den Staat heranführen.«⁶⁷ Im März 1940 wurde der Film-Funktionär Carl Neumann zum Leiter eines neu eingerichteten Referats für Kulturfilm-Dramaturgie in der Film-Abteilung des RMVP ernannt.⁶⁸ In seinem Bericht zur »Neuordnung des deutschen Kulturfilmschaffens« vom 23. 3. 1940 wies er auf die Führungsposition der Ufa auf diesem Gebiet hin, die künftig vom Staat übernommen werden sollte: »Seit 1933 muß zusammen mit jedem Spielfilm auch ein Kulturfilm gezeigt werden. Das hat zu einer erheblichen Steigerung der Kulturfilm-Produktion geführt. Diese Tatsache veranlaßte die Ufa, die schon bestehende Kulturfilm-Abteilung wesentlich auszubauen. Neben ihren Vereinbarungen mit der Terra und der Tobis gelang es der Ufa, die meisten freien Kulturfilm-Hersteller von sich fast vollkommen abhängig zu machen. Den Herstellern wurden fertige Drehbücher übergeben, nach denen sie den Film fertigstellen mußten.«⁶⁹ Diese Einschätzung entsprach allerdings nicht den Tatsachen, denn eine solche zentralistische Machtposition hat die Kulturabteilung der Ufa nie erreicht. Neumann ging es denn auch vor allem um die Einrichtung einer staatlichen Zentralstelle, die eine solche Leitungsfunktion künftig übernehmen sollte.

Die Deutsche Kulturfilm-Zentrale im Kriegseinsatz

Im Zuge der 1939 einsetzenden Kriegspropaganda wurde am 1. August 1940 die Deutsche Kulturfilm-Zentrale gegründet, die für eine stärkere Lenkung, Kontrolle und Koordination der Kleinproduzenten sorgen sollte und unmittelbar Goebbels unterstand. Sie verstand sich als »zentrale Produktionsleitung für das gesamte deutsche Kulturfilmschaffen«, stellte einen jährlichen Gesamtplan auf und überprüfte alle Vorhaben. Ähnlich wie beim Spielfilm mussten alle Filmprojekte hier eingereicht und genehmigt werden.⁷⁰ In einer internen Planungs-Grundlage vom Oktober 1940 wurden Sinn und Zweck der Behörde folgendermaßen umrissen: »Faßt man die bisherige Produktion in Übersichten zusammen [...], so ergibt diese Summe von Einzelfilmen keine Integration, kein gültiges und sinnvolles Gesamtbild deutschen Wesens und deutscher Wirklichkeit [...]. Von der Systemzeit

66 Vgl. Moeller 1998, S. 350.

67 Goebbels Tagebuch vom 20. 2. 1937. Zit. n. Moeller 1998, S. 351.

68 Vgl. Moeller 1998, S. 352.

69 Zit. n. Töteberg 1992, S. 438.

70 Vgl. Töteberg 1992, S. 438–443; vgl. Moeller 1998, S. 352.

zu schweigen, hätte man annehmen können, daß in wenigstens fünf Jahresproduktionen der letzten Zeit ein solches Gesamtbild hätte entstehen können. Dieser Umstand läßt sich unter Beiseitlassung anderer Faktoren vor allem auf den einen Grundmangel zurückführen, an dem die deutsche Kulturfilmproduktion bisher zum Leidwesen ihrer wirklich schöpferischen Kräfte gelitten hat: auf den Mangel an Planung. [...] Mit dem Produktionsleiter Rechenstift, mit dem Dramaturgen Zufall und dem Auftraggeber Profit ließ sich kein Bildwerk vom deutschen Wesen aufbauen. [...] Es war daher die Aufgabe der Deutschen Kulturfilm-Zentrale, neben der Konsolidierung des Produktionskostenwesens und der Regelung der Nachwuchsfrage die Grundlage einer weitsichtigen Planung zu schaffen. Das Ziel ist dabei, daß das Produktionsprogramm in seiner Gesamtheit und in Einzelgliederungen ein Bildwerk der deutschen Wirklichkeit ergibt, ein Bildwerk, von dem jeder Teil Wert für sich hat, aber stets auf das Ganze weist.«⁷¹ Um das zu ermöglichen, sollten die Filme in thematischen Staffeln produziert werden, die komplexe Themenbereiche systematisch erschließen, um dem ›deutschen Volksgenossen‹ auf diese Weise beim ›Aufbau seines Weltbildes‹ und der Bewältigung des ›deutschen Lebenskampfes‹ zu helfen und dem Ausland einen Eindruck von den Vorgängen und Gestaltungen im Großdeutschen Reich zu vermitteln. Das Staffelsystem erlaube es zudem, thematisch ähnliche Filme zu abendfüllenden Vorführungen oder zu Filmmatinee zusammenzufassen.

Außerdem sollte trotz des hartnäckigen Widerstandes der Kinobesitzer gegen dieses vermeintlich unrentable Filmgenre auch der abendfüllende ›Großkulturfilm‹ gefördert werden. Doch schon 1942 wurde die ›Deutsche Kulturfilm-Zentrale‹ in ein ›Sonderreferat Kulturfilm‹ beim Reichsfilmintendanten umgewandelt, dessen Leitung 1943 der von Hippler geförderte Film-Funktionär Heinrich Roellenbleg übernahm.⁷² Die anvisierte zentralistische Planungs- und Kontrollfunktion der gesamten Kulturfilm-Produktion haben beide Institutionen auf dem etablierten und überaus diversifizierten Markt für Kultur- und Lehrfilme jedoch nur teilweise durchsetzen können.

Die Ufa-Kulturfilm-Abteilung kooperierte, wie ihr Leiter Nicholas Kaufmann betonte, bereitwillig mit dieser Zentrale: »In jüngster Zeit ist nun vom Staat das Organ geschaffen worden, das dazu dient, die Produktion der deutschen Kulturfilme nach einheitlichen Gesichtspunkten zu planen und die beste und richtigste Themenauswahl und Themenverteilung zu treffen: die Deutsche Kulturfilmzentrale. In enger Zusammenarbeit mit dieser Behörde spielt sich das weitere Kulturfilmschaffen der Ufa ab.«⁷³ Trotz solcher Loyalitätsbekundungen plante die Kulturfilm-Abteilung der Ufa jedoch auch weiterhin vorwiegend in eigener Regie und baute ihre eigenen Potentiale weiter aus. Hatte sie in den 30er Jahren relativ wenige dokumentarische Propagandafilme gedreht, so übernahm die im August 1943 neu geschaffene ›Ufa-Sonderproduktion‹ die Herstellung eines Teils der dokumentarischen Filmpropaganda. Besonders effektiv arbeitete diese Abteilung allerdings nicht. Ein Jahr später wurde sie schon wieder eingestellt.⁷⁴

71 Deutsche Kulturfilm-Zentrale. Planungsgrundlage. Stand: Oktober 1940. o.O., o.J., S. IIff. (BA-FA Berlin / Sign. Nr. 7753).

72 Moeller 1998, S. 354.

73 Kaufmann 1943, S. 183.

74 Vgl. Töteberg 1992, 440 ff.

Die Zentralisierung, die sich auf dem Gebiet der Kulturfilm-Produktion nur schwer und bruchstückhaft durchsetzen ließ, wurde in Hinblick auf die Wochenschau, die als wichtigstes Instrument der Kriegspropaganda galt, schnell und entschlossen durchgeführt. Von Anfang an hatte es in der Abteilung Film des RMVP ein Referat für Wochenschau unter Leitung von Hans Weidemann gegeben, das deren Produktion und Verbreitung überwachte und beeinflusste. Fritz Hippler wurde 1935, vier Jahre vor seiner Ernennung zum Leiter der Abteilung Film durch Goebbels, von Weidemann in die Wochenschau-Abteilung geholt. Durch diese Tätigkeit kam er in engen Kontakt zu Goebbels, dem die meisten Wochenschauen – in den 30er Jahren Ufa, Deulig, Tobis und Fox – meist persönlich vorgeführt wurden, der Änderungen anordnete und die Wochenschauen – oft nach Absprache mit Hitler, der das letzte Wort hatte – zur Vorführung freigeben musste.⁷⁵ 1940 wurden die bislang existierenden Wochenschauen verschiedener Firmen zur DEUTSCHEN WOCHENSCHAU zusammengefasst, die von der Wochenschau-Abteilung der Ufa produziert und vom Wochenschau-Referat der Abteilung Film im Propagandaministerium in Abstimmung mit dem Oberkommando der Wehrmacht überwacht wurde. Für die Kriegsberichterstattung sorgten die eigens zu diesem Zweck aufgestellten ›Propagandakompanien‹. Weit stärker als die Kulturfilm-Produktion wurde die der Wochenschau auf Kriegspropaganda ausgerichtet.

75 Vgl. Hippler o. J. (1984), S. 139ff.

3.1

Peter Zimmermann

Die Kinos und ihr Filmprogramm

Seine größte Verbreitung hat der Kulturfilm im Kino gefunden. Anders als die Propagandafilme der NSDAP, die vornehmlich auf Filmveranstaltungen der Partei gezeigt wurden, und die für Schule und Hochschule produzierten Lehr- und Unterrichtsfilme, hatte der Kino-Kulturfilm neben dem Bildungsauftrag auch dem Unterhaltungsbedürfnis des Kino-Publikums Rechnung zu tragen. Indirekt diente er aber auch vielfach Propaganda- und Werbezwecken im Interesse von Staat und Wirtschaft. In der Regel wurde er neben Werbung und Wochenschau als ›Beiprogramm-Film‹ von 10 bis 20 Minuten Länge vor dem Spielfilm gezeigt. Daneben gab es jedoch auch längere Filme und eine Reihe abendfüllender Kulturfilme, die die übliche Spielfilmlänge hatten. Deren Produktion war in den 30er Jahren allerdings rückläufig, da die Kinos aufgrund des geringeren Publikumsinteresses nur ungern Kulturfilme im Hauptprogramm zeigten und diese auf einige wenige Kulturfilm-Bühnen angewiesen waren.¹ Die Produktion kurzer Kulturfilme wurde hingegen durch die Filmpolitik gefördert. Wie die Wochenschau so war auch die Vorführung eines kurzen Kulturfilms vor dem Spielfilm im ›Dritten Reich‹ gesetzlich vorgeschrieben. Die am 17.7.1934 von der Filmkammer der Reichskulturkammer erlassene »Anordnung zur Förderung des Kulturfilms« verpflichtete die Kinobetreiber, »in jeder Vorstellung einen Kulturfilm von 250 m Mindestlänge, der von der Filmprüfstelle als 1. künstlerisch, 2. volksbildend, 3. kulturell oder 4. staatspolitisch wertvoll anerkannt ist, vorzuführen«.²

Im Jahre 1933 gab es in Deutschland 5071 Kinos mit knapp zwei Millionen Plätzen und rund 300 Millionen Besuchern. Die Kinoeinnahmen betragen ebenfalls knapp 300 Millionen Reichsmark jährlich, wovon etwa 30 Millionen ›Lustbarkeitssteuern‹ abgeführt wurden.³ Im Jahre 1942 verfügte das Großdeutsche Reich infolge der Annexionen über insgesamt 8334 Kinos, von denen 5523 Kinos zum alten Reichsgebiet gehörten.⁴ »Kinos wurden nach Publikum, Nachfrage, geogra-

1 Vgl. Möhl 1940.

2 In: Filmhandbuch 1938ff. Bd. 2, VI D 2 / S. 2. Außerdem konnten laut Anordnung vom 18. 7. 1934 neben Wochenschau, Kulturfilm und Hauptfilm auch noch »bis zu drei Akte und höchstens insgesamt 900 Meter sonstiges Beiprogramm (z. B. Lustspiele, Grottesken)« gezeigt werden. Zit. n.: Die Programmgestaltung der Lichtspieltheater. In: Völkischer Beobachter v. 26. 7. 1934.

3 Vgl. Berliner Börsen-Zeitung v. 25. 3. 1934.

4 RMVP / Führerinformation Nr. 0061 v. 12. 5. 1942. BA / NS 18 / Nr. 362 b.



Das Kinoprogramm enthielt neben Kulturfilm, Wochenschau und Hauptfilm oft auch kurze Humoresken, damit neben der Belehrung die Unterhaltung nicht zu kurz kam

phischer Lage und Größe in vier Klassen eingeteilt: Uraufführungs-, Erstaufführungs-, Zweitaufführungs- und Nachaufführungskinos. Die Filme kamen zuerst in die großen Ur- und Erstaufführungskinos der Großstädte, und erst wesentlich später waren sie in den Außenbezirken und Kleinstädten zu sehen. Überhaupt war der Film eine städtische Angelegenheit. So gab es z. B. im Jahre 1938 5411 Kinos, die in nur 2640 Städten konzentriert waren. Die Städte mit mehr als 100 000 Einwohnern waren für 55 Prozent der Einnahmen verantwortlich; »53 Großstädte des Deutschen Reiches sind die tragenden Säulen des Filmabsatzmarktes.«⁵ Zu diesem Ergebnis kommt eine neuere Untersuchung von Stephen Lowry. Von den rund 51 000 Gemeinden in Deutschland hatten im Jahre 1938 48 200 Gemeinden kein Kino.⁶ Hier wurden mit Hilfe von Tonfilmwagen regelmäßig Kinovorführungen von den nationalsozialistischen Gaufilmstellen organisiert.

Insgesamt wurden in Deutschland in der Zeit des »Dritten Reichs« 1353 deutsche Spielfilme uraufgeführt.⁷ Etwa 15 Prozent waren ausgesprochene Propagandafilme. Mehr als die Hälfte waren heitere Unterhaltungsfilme wie Film-

komödien, Musik- und Genrefilme mit latentem ideologischen Gehalt, in denen offene Propaganda ebenso wie Hitlergruß und Hakenkreuz bewusst vermieden wurden.⁸ Hinzu kamen etwa 600 ausländische Spielfilme – vornehmlich aus den USA. Der Anteil deutscher Spielfilme am Kinoprogramm betrug in den Jahren 1933 bis 1938 50 bis 60 Prozent. Von den ausländischen Filmen stammten etwas weniger als die Hälfte aus den USA. In den Kriegsjahren stieg der deutsche Anteil aufgrund der Einfuhrbeschränkungen auf ca. 80 Prozent, während die Importe

5 Lowry 1991, S. 15.

6 Vgl. II. Jahrestagung der Reichsschrifttumskammer. In: Der Deutsche Film 1938/10.

7 Vgl. Deutsche Filmografie / Filme in Deutschland 1933–1945 / Datenbank der Gesellschaft für Filmstudien in Hannover, Inhaltsverzeichnis. Diese Zahl liegt erheblich höher als die von Gerd Albrecht in seiner grundlegenden Studie »Nationalsozialistische Filmpolitik« ermittelte Zahl von 1094 Spielfilmen, die üblicherweise in die Filmgeschichten übernommen worden ist.

8 Vgl. Albrecht 1969, S. 97 ff. Diese Relationen dürften in etwa stimmen, obwohl Albrecht nur 1094 der insgesamt 1353 Spielfilme untersucht hat. Vgl. auch Lowry, Tübingen 1991.

aus England und den USA schließlich ganz unterbunden wurden.⁹ Die Hollywood-Filme, die sich den Weltmarkt bereits erobert hatten, galten als Trendsetter, an denen sich auch die am Export interessierte deutsche Filmproduktion orientierte. Filme wie *BROADWAY MELODIE* (US 1929, Harry Beaumont), *GONE WITH THE WIND* (US 1939, Victor Fleming) und *SAN FRANCISCO* (US 1936, W. S. van Dyke) gehörten zu den größten internationalen Kassenerfolgen. Goebbels träumte davon, der deutschen Filmproduktion in Europa eine ähnliche Vormachtstellung zu verschaffen, wie sie bislang Hollywood für sich behauptet hatte.¹⁰ »Hollywood half den Nationalsozialisten bei der Fabrikation eines herrschaftsstützenden Wohlfühlambientes. Ein wirkungsvolleres Volkssedativum gab es kaum. Die amerikanische Traumfabrik – instrumentalisiert als deutsche Propagandafabrik.« So heißt es in einem Artikel »Hollywood unterm Hakenkreuz«, der auf die Beliebtheit der amerikanischen Filme im ›Dritten Reich‹ hinweist.¹¹

Die Kulturfilme, die im Beiprogramm der Kinos gespielt wurden, waren weit weniger international gemischt. Obwohl gelegentlich auch erfolgreiche ausländische Dokumentarfilme gezeigt wurden, waren es zum allergrößten Teil deutsche Produktionen. Die Zahl der im Kino vorgeführten Kulturfilme dürfte erheblich höher liegen als die Zahl der im Kino gezeigten Spielfilme, da bei der Wiederholung älterer Filme die jeweils neuesten Kulturfilme als Beiprogramm gezeigt wurden. Genaue Zahlen liegen nicht vor. Es dürfte sich schätzungsweise um 2000–3000 Filme gehandelt haben. Hinzu kamen mehr als 4000 Wochenschauen und Tausende kurzer Reklamefilme, die zusammen mit Dias im Werbeprogramm gezeigt wurden. Außerdem wurden 1900 ausländische Dokumentar- und Spielfilme von der Zensur zur Aufführung im Reich freigegeben. Davon waren etwa ein Drittel abendfüllende Spielfilme (ca. 600) und die restlichen 1300 Kurzspielfilme (einschließlich Slapsticks, Humoresken und Zeichentrickfilme wie die auch in Deutschland überaus beliebten Disney-Filme) und dokumentarische Filme. Der Anteil der dokumentarischen Filme wird vermutlich etwa ein Drittel betragen haben, so dass man davon ausgehen kann, dass im ›Dritten Reich‹ etwa 400 bis 500 ausländische dokumentarische Filme gezeigt worden sind.¹²

Die großen Filmproduzenten, die meist auch den Verleih ihrer Filme übernahmen, waren verpflichtet, den Kinos mit den Hauptfilmen auch Kulturfilme für das Beiprogramm zu liefern.¹³ »Auf die Zusammensetzung des Programms hatten die Kinobesitzer wenig Einfluss. Der Filmverleih lief über sogenannte Blind- und Blockbuchung, d. h. die Kinos mußten ungesehen eine ganze Serie Filme vom Verleiher abnehmen. Die Kinos, meist mittelständische oder kleine Familienbetriebe, waren also relativ abhängig von den wenigen großen Verleihfirmen, die weitgehend entscheiden konnten, wann welche Kinos welche Filme bekamen.«¹⁴

9 Vgl. Drewniak 1987, S. 814.

10 »Wir müssen in unserer Filmpolitik einen ähnlichen Kurs verfolgen wie ihn die Amerikaner dem nordamerikanischen und südamerikanischen Kontinent gegenüber verfolgt haben. Wir müssen zur absolut dominierenden Filmmacht auf dem europäischen Kontinent werden.« Goebbels Tagebuch v. 19. 5. 1942. Zit. n. Fröhlich 1995, Teil II, Bd. 4, S. 317.

11 Spieker 2/2001, S. 68; Vgl. Spieker 1999.

12 Vgl. Deutsche Filmografie / Filme in Deutschland 1933–1945 / Datenbank der Gesellschaft für Filmstudien in Hannover (teilweise veröffentlicht in www.filmportal.de).

13 1942 wurde der gesamte Filmverleih von der Deutschen Filmvertriebs GmbH (DFV) übernommen.

14 Lowry 1991, S. 15.

So heißt es in einer neueren Studie zum Spielfilm im ›Dritten Reich‹. Die thematische Abstimmung von Kultur- und Spielfilm scheint eher die Ausnahme gewesen zu sein. In den geheimen Berichten des Sicherheitsdienstes der SS, die die Stimmung in der Bevölkerung erkunden sollten, heißt es im Jahre 1942 dazu: »Häufig wird noch der Wunsch geäußert, man möge die Zusammenstellung von Kulturfilm und Spielfilm noch besser abstimmen.« Beanstandet wurde vom Publikum vor allem, dass »künstlerisch besonders wertvolle Kulturfilme mit leichteren Spielfilmen [...] und Kulturfilme, die für die Jugend besonders geeignet seien, mit nicht jugendfreien Filmen gekoppelt würden, und daß umgekehrt bei jugendfreien Spielfilmen solche Kulturfilme gezeigt werden, die für Jugendliche weniger erwünscht erscheinen.«¹⁵

Schon in der Weimarer Republik hatte sich der Kulturfilm als kurzer Vorfilm im Kino zunehmend durchgesetzt, da seine Vorführung seit Mitte der 20er Jahre für den Kinobesitzer zu einer Ermäßigung der Vergnügungssteuer führte. Dazu allerdings benötigte er ein Zertifikat der von Professor Felix Lampe geleiteten Bildstelle beim Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, den sogenannten »Lampe-Schein«, der im ›Dritten Reich‹ durch ein Prädikat der Filmprüfstelle ersetzt wurde. Auf diese Weise war die Entwicklung des Kino-Vorfilms aufs Engste mit der Entwicklung des Lehrfilms verbunden, was sich zunehmend als Handicap erwies. Denn der trockene Lehrfilmstil, der die jeweiligen Themen didaktisch aufbereitete, wurde vom Kino-Publikum als belehrender Langweiler empfunden und oft nur unwillig in Kauf genommen.

Die Kulturfilm-Produzenten – allen voran die Kulturfilm-Abteilung der Ufa – differenzierten ihr Angebot denn auch bald in Hinblick auf den jeweiligen Verwendungszweck. Didaktisch konzipierte Lehr- und Unterrichtsfilm wurden als Stummfilme weiterhin für Schulen und Hochschulen hergestellt, während die Kino-Kulturfilme oft durch eine interessante Themenwahl, die Integration inszenierter Spielhandlungen, die Perfektionierung des Kamerastils und der Bildmontage und später auch mit Hilfe der Vertonung und musikalischen Untermalung unterhaltsamer gestaltet wurden. Oft wurden auch zwei Versionen desselben Films für Ausbildungszwecke und Kinoverwertung hergestellt. In der Zeitschrift »Der Deutsche Film« wies Johannes Eckardt 1938 nachdrücklich darauf hin »dass die klare Scheidung zwischen den Aufnahmen des Kulturfilms, den wir im Lichtspieltheater brauchen, und den Aufnahmen des Lehrfilms, die die Schule braucht, unerlässlich notwendig war und ist. Immerhin ist diese Trennung jetzt schon jahrelang durchgeführt, so daß die Handwerker des Kulturfilms sich heute nicht mehr damit herausreden können, die Lehrfilmaufgabe ihres Films würde eine solche beschreibende und durch Vortrag beschwätzende Fertigstellung eines Films notwendig machen.[...] Auch der für das Lichtspieltheater berechnete wissenschaftliche Film kann so gestaltet werden, dass sein Abbild zum Sinnbild wird.«¹⁶

Produziert wurden die Kino-Kulturfilme, wie im Vorhergehenden bereits dargestellt, nicht nur von den großen Filmfirmen Ufa, Tobis, Terra, Bavaria, Berlin-, Wien- und Prag-Film, sondern auch von Hunderten kleiner Filmproduzenten, die mit der sukzessiven Verstaatlichung der Filmproduktion und deren Zusammen-

15 SD-Bericht Nr. 290 vom 11. 6. 1942. In: Boberach 1984, S. 3812.

16 Eckardt 2/1938, S. 45 f.



In den Großstädten standen moderne Filmpaläste zur Verfügung, in den Kleinstädten und Dörfern wurden viele neue Kinos gebaut. Orte ohne eigene Spielstätte wurden von den Tonfilmwagen der Gaufilmstellen mit Filmvorführungen versorgt

schluss im Jahre 1942 zur ›Ufa-Film GmbH‹ allerdings zunehmend in Abhängigkeit von den großen Firmen und dem staatlichen Filmmonopol gerieten oder ihren Betrieb einstellten. Immerhin nennt das »Filmhandbuch« der Reichsfilmkammer für das Jahr 1941 neben den großen Firmen noch mehr als 100 kleinere Kultur- und Werbefilmhersteller, die in der Fachgruppe Kultur- und Werbefilm zusammengeschlossen waren.¹⁷

Die Finanzierung der Filme war trotz der im Vergleich zum Spielfilm geringen Produktionskosten nicht nur für die kleinen Filmproduzenten problematisch, sondern auch für große Firmen wie die Ufa, deren Kulturfilm-Abteilung zur Zeit der Weimarer Republik mehrfach wegen mangelnder Rentabilität geschlossen zu werden drohte. In einem Artikel über »Die finanzielle Sicherung des Kulturfilms« heißt es dazu in »Der Deutsche Film« im Jahre 1940 im Rückblick auf die 20er und 30er Jahre: »Die erzielten Preise waren so niedrig, daß sie die Produktionskosten meist nicht deckten und die Hersteller mehr und mehr veranlaßten, sich auf Zuschüsse von dritter Seite zu stützen und so die Grenzen zwischen Kultur- und Werbefilm zu verwischen. Die Schädlichkeit einer solchen Entwicklung haben sowohl die Hersteller als auch besonders die Reichsfilmkammer früh erkannt und immer wieder abzustellen versucht. Die Reichsfilmkammer hat bereits 1934 einen Mindestpreis von 3000 Reichsmark je Film und einen Meterpreis von 10 Reichsmark festgelegt und dabei gleichzeitig die Verleiher darauf hingewiesen, daß 15 Reichsmark je Meter angemessen seien. Die Bemühungen, die Kulturfilmerträge zu heben und damit die Mängel der Produktion zu beseitigen, haben jedoch damals keinen genügenden Erfolg gehabt. Fortschritte waren erst zu bemerken, als im Sommer 1938 Ufa, Terra und Tobis ihre Kulturfilmherstellung miteinander verbanden und unter Ausschaltung des Meterpreissystems erhöhte Mittel bereitstellten. Vor allem aber bedeutete die Anordnung vom 29. März 1939 einen mächtigen Schritt vorwärts. Die Grenzen zwischen Kultur- und Werbefilm wurden nun wieder schärfer gezogen. Der Einsatz der Werbekulturfilme, bei denen mehr als 50 % der Produktionskosten ›von anderer Seite‹ gedeckt werden und die von da ab den Verleihern kostenlos zu liefern waren, wurde auf ein Drittel der Kulturfilme begrenzt, welche die Verleiher ihren Hauptfilmen begeben. Zwei Drittel des jährlichen Programms blieb den eigentlichen Kulturfilmen vorbehalten, für die der Mindestpreis auf 8000 Reichsmark je Film heraufgesetzt wurde.«¹⁸

Das bedeutet, dass ein großer Teil der im Kino gezeigten Kulturfilme verdeckte Werbefilme wirtschaftlicher und staatlicher Unternehmen und Institutionen waren. Das Spektrum reichte von touristischen Imagefilmen in Form von Landschafts- und Städtebildern über Reichsbahn- und Industriefilme bis hin zu Auftragsfilmen für die verschiedensten Institutionen und staatlichen Stellen. Die Verbindung von Werbe- und Kulturfilm war schon in der Weimarer Republik üblich. In einer neueren Studie zur Ufa heißt es dazu: »Bedenkenlos kooperieren die beiden Abteilungen Werbe- und Kulturfilm. Die von den Fremdenverkehrsvereinen in Auftrag gegebenen Landschafts- und Städtebilder eignen sich besonders gut

17 In: Filmhandbuch 1938ff. Bd. 1 / II D (Ergänzungslieferung vom 15. 11. 1941).

18 Möhl 5/1940, S. 85. Vgl. auch: Finanzielle Sicherung des Kulturfilms. In: Frankfurter Zeitung v. 12. 4. 1939.

für so eine Zusammenarbeit.«¹⁹ Vielfach kooperierten die städtischen Auftraggeber wiederum mit einer Reihe von Sponsoren, die dann im Film angemessen berücksichtigt werden mussten. Viele dieser Filme kamen allerdings gar nicht erst in die Kinos: »Eine um die Jahresmitte vorgenommene Inventur ergab nämlich, daß zu Beginn des neuen Filmjahres etwa 100 Kulturfilme noch nicht eingesetzt und zum großen Teil wohl als unverwertbar abzuschreiben waren.«²⁰ So konstatiert der bereits zitierte Artikel im Jahre 1940 und erhofft sich eine Verbesserung dieser Verhältnisse von der Einrichtung der ›Kulturfilm-Zentrale‹, die die Produktion auf etwa 30 Hersteller und 150 Kulturfilme pro Jahr begrenzen, die zu behandelnden Themen ›staffelmäßig‹ planen und für eine hinreichende Finanzierung der Filme sorgen soll: »Ihre Kosten decken die Kulturfilmhersteller einmal nach wie vor aus dem Entgelt, das sie von den Verleihern gegen den Verkauf der Inlandslizenz erhalten, das jedoch nicht mehr mindestens 8000 Reichsmark, sondern 20 000 Reichsmark zu betragen hat. Zugleich können aber auch der Produktion Mittel aus einem Fonds zufließen, der der Kulturfilm-Zentrale untersteht und aus Beiträgen der Filmtheater gespeist wird. Aufgrund der neuen Anordnung haben nämlich die Filmtheater entsprechend ihrer Leistungsfähigkeit die Überlassung von Aufführungsrechten an Kulturfilmen in Zukunft zusätzlich zu den festgesetzten Leihmieten zu entgelten.«²¹

Die von der NS-Filmpolitik angestrebte ›Befreiung‹ des Kulturfilms von wirtschaftlichen Auftraggebern lief also darauf hinaus, ihn den staatlichen Auftraggebern und den verstaatlichten Filmkonzernen vollständig zu überantworten. Noch stärker als zuvor sollten die Kulturfilme künftig die von der nationalsozialistischen ›Großraumpolitik‹ eroberten Gebiete, die Leistungen der Wehrmacht und die »Wirklichkeit des nationalsozialistischen Reiches in der ganzen Breite und Vielfalt ihrer Erscheinungsformen« in Wort und Bild vorstellen.²² Die angestrebte Steigerung der Qualität der Kulturfilme ist in den Kriegsjahren jedoch ebenso wenig gelungen wie die nationalsozialistische Ausrichtung der gesamten Produktion, da viele Kameramänner in die Propagandakompanien abkommandiert wurden und die Filmproduzenten das bewährte breite Themenspektrum der Kulturfilme beibehielten. Die großen Erfolge des Kulturfilms lagen in den 30er Jahren, während im Krieg die Wochenschauen und die aus Wochenschaumaterial kompilierten Kriegsfilmreihen schnell an Bedeutung gewannen.

19 Töteberg 1992, S. 284.

20 Möhl 1940, S. 85.

21 Möhl 1940, S. 85 f.

22 Vgl. Maraun 1940 e, S. 46 f.

Peter Zimmermann / Kay Hoffmann

Bekannte Regisseure zwischen Avantgarde, Sachlichkeit, Idyllik und Propaganda

Der Siegeszug des Kinos in der Weimarer Republik und die Erfolge der Ufa und anderer großer deutscher Filmkonzerne kamen auch den Kulturfilm-Produzenten zugute. Ähnlich wie im Spielfilm hatte sich auch hier bereits in den 20er Jahren eine Gruppe talentierter, engagierter und teilweise hochspezialisierter Regisseure und Filmteams herausgebildet, die die unterschiedlichsten Subgenres des dokumentarischen Films schufen oder weiterentwickelten. Zu ihnen gehörten neben Walter Ruttmann, Arnold Fanck und Hans Cürlis vor allem Wilfried Basse, Svend Noldan, Nicholas Kaufmann, Ulrich K. T. Schulz, Martin Rikli, Wilhelm Prager, Hans Schomburgk, Colin Ross, Friedrich Dalsheim, Curt Oertel, Rudolf Bamberger, Gertrud David, Hans Richter, Phil Jutzi, Slatan Dudow und Carl Junghans. Die meisten dieser Regisseure standen dem linken oder linksliberalen kulturellen Spektrum nahe. Viele sympathisierten mit den verschiedensten Tendenzen der internationalen künstlerischen Avantgarde, die in Berlin besonders einflussreich war.

Aus dieser Gruppe erfolgreicher Dokumentaristen gingen nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten lediglich ein Avantgardist, ein Kommunist und ein Jude in die Emigration: Hans Richter, Slatan Dudow und Rudolf Bamberger. Später folgte Carl Junghans, der in den 20er Jahren für die KPD und in den 30er Jahren für die NSDAP Propagandafilme drehte, bei Letzterer aber auf Ablehnung stieß. Friedrich Dalsheim nahm sich unter dem Druck der Judenverfolgungen das Leben. Alle anderen arrangierten sich ebenso wie die überwältigende Mehrheit ihrer weniger bekannten Kollegen auf die eine oder andere Weise mit den braunen Machthabern. Das mag ihnen um so leichter gefallen sein, als die meisten ohnehin nicht zu sozialistischer Gesellschaftskritik oder anderen Tendenzen neigten, die aus faschistischer Sicht Anstoß zu erregen vermochten. Die meisten waren Spezialisten ihres Faches: des Lehr- und Wissenschaftsfilms, des Expeditionsfilms, der Reisereportage, des Tierfilms, des Sportfilms, des Kunstfilms, des Industrie- und Werbefilms oder auch der beliebten Städte- und Landschaftsbilder. Die meisten dieser Filme liefen nicht die geringste Gefahr, mit der verschärften NS-Zensur in Konflikt zu geraten.

Regisseure der Ufa-Kulturfilm-Abteilung

Das zeigt sich auch in der Kulturfilm-Abteilung der Ufa, deren Filmproduktion mit der Verstaatlichung der Ufa den staatlichen Lenkungsorganen unterstellt war. Die kleine Gruppe bewährter Mitarbeiter wie Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Junghans, Martin Rikli und Wilhelm Prager setzte ihre Arbeit unter der Leitung des Schweizer Nicholas Kaufmann auch im ›Dritten Reich‹ in der bewährten na-

tur- und kulturwissenschaftlich orientierten Machart fort. Wolfram Junghans und Ulrich K. T. Schulz blieben Spezialisten des Natur- und Tierfilms, wobei einzelne Filme wie *DER AMEISENSTAAT* (1935) und *DER BIENENSTAAT* (1937) allerdings durch Volksgemeinschafts-Analogien und faschistoide Phrasen vom ewigen Kampf der Ameisen- und Bienenvölker um das Überleben in der Natur opportunistisch aktualisiert wurden. Wilhelm Prager spezialisierte sich auf Städte- und Landschaftsbilder und auf Filme über die Pferdezucht, wobei er den Züchtungsgedanken und die Vorteile ›artgemäßer‹ Tierzuchtung möglicherweise stärker hervorhob als er es in der Weimarer Republik getan hätte (*DAS PARADIES DER PFERDE* 1936). Martin Rikli und andere ergänzten das traditionelle Themenspektrum (*SINFONIE DER WOLKEN* 1939; *RÖNTGENSTRAHLEN* 1937 u. a.) durch gemäßigte Propagandafilme über den Autobahnbau (*STRASSEN OHNE HINDERNISSE* 1935), den Arbeitsdienst (*WIR EROBERN LAND* 1937) oder die Wehrmacht (*FLIEGER, FUNKER, KANONIERE* 1937). Vermutlich hat sich die Ufa-Kulturfilmabteilung mit solchen Zugeständnissen an die offizielle Filmpolitik die traditionellen Freiräume so lange wie möglich zu sichern versucht, geriet aber gerade damit doch zunehmend in ihren Sog. Andere Regisseure wie Hans Schomburgk, Colin Ross und Paul Lieberenz etablierten sich als Spezialisten für Reise-, Expeditions- und Kolonialfilme.

Von Vorteil für die Regisseure dokumentarischer Filme war es auch, dass die überaus differenzierte Kulturfilm- und die Lehr- und Werbefilm-Produktion, in der Hunderte kleiner Produktionsfirmen und Filmemacher tätig waren, in den 30er Jahren nicht zentral gelenkt wurde. Zur NS-Propaganda war niemand gezwungen, wenn man nicht gerade für die NSDAP oder eine ihrer Organisationen arbeiten wollte. Das Filmgeschäft schien weiterhin seinen gewohnten Gang zu gehen, und mit dem Abflauen der Wirtschaftskrise gingen die Geschäfte sogar wieder besser. Alle hatten ihre speziellen Auftraggeber, für die sie arbeiteten und die sie an sich zu binden versuchten. Es war ein heiß umkämpfter Markt, auf dem man sich nur mit modernster Filmtechnik und publikumswirksamen Präsentationsformen zu behaupten vermochte. Mit Leni Riefenstahl, Sepp Allgeier, Willy Zielke, Walter Frentz, Hans Ertl, Leo de Laforgue, Walter Hege, Paul Lieberenz, Hans Steinhoff, Karl Ritter, Hans Bertram, dem ›Reichsfilmdramaturgen‹ Fritz Hippler und anderen kamen im ›Dritten Reich‹ viele begabte Dokumentaristen hinzu, von denen einige in der Tradition von Arnold Fancks Bergfilm-Schule und der neusachlichen Fotografie den ›neuen deutschen Kamerastil‹ prägten. Für die bereits etablierten Dokumentaristen waren sie auch deswegen eine starke Konkurrenz, weil sie sich der NS-Filmpolitik und ihren vielfältigen Organisationen weit hemmungsloser als Propagandisten anboten. Die ständige Weiterentwicklung von Technik und Dramaturgie sowie Experimente mit ästhetischen Formen der Avantgarde wurden von beiden Gruppen auch im ›Dritten Reich‹ fortgesetzt und vom Propagandaministerium und der Filmkritik ausdrücklich gefördert, solange sie systemkonform blieben.

Auf die Zwiespältigkeit des Verhältnisses von Faschismus und Avantgarde hat der Filmwissenschaftler Barry A. Fulks hingewiesen: »Man kann wohl tatsächlich von einer Liquidierung der Avantgarde-Bewegung durch den Nationalsozialismus sprechen, doch das Grundmotiv der kinematographischen Avantgarde, nämlich die Suche nach einer visuellen Kultur und mithin einer rein filmischen Aus-

drucksweise, wurde vom Regime des Nationalsozialismus – dieser spektakulärsten visuellen Bewegung der Geschichte – ohne weiteres assimiliert. Die Auflösung der kleinen avantgardistischen Filmbewegung in Deutschland bezeichnete nicht das Ende ihrer Bestrebungen, sondern den Anfang ihrer Vollendung. Die regelrechte Verherrlichung des Avantgardefilms unter nationalsozialistischer Schirmherrschaft bedeutete eine Verschmelzung des avantgardistischen Strebens nach einer visuellen Kultur mit der visuellen Orientierung der Massen.«²³ Dabei sollte allerdings nicht vergessen werden, dass die antibürgerliche, sozialkritische und vielfach auch antikapitalistische und revolutionäre Haltung, die für weite Teile der deutschen und internationalen Avantgarde in den 20er Jahren kennzeichnend war, von den Nationalsozialisten gebrochen und eliminiert wurde. Das brachte nicht nur Walter Ruttmann, sondern auch viele andere Regisseure in eine zwiespältige Lage.

Walter Ruttmann

Das Zusammenwirken von Faschismus, Moderne und Avantgarde ist am Beispiel Walter Ruttmanns und dessen Wandlung von einem der prominentesten Repräsentanten der filmischen Avantgarde der Weimarer Republik zum Propagandisten der deutschen Rüstungsindustrie des ›Dritten Reichs‹ immer wieder kontrovers diskutiert worden. Siegfried Kracauer hatte schon in den 20er Jahren Ruttmanns »formale Haltung gegenüber einer Realität, die geradezu nach Kritik, nach Deutung schrie«, kritisiert.²⁴ Das habe sich insbesondere in der ›Oberflächenästhetik‹ seines Films BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927) gezeigt: »Diese Methode kam insofern der ›Oberflächen-Methode‹ gleich, als sie eher auf den formalen Eigenschaften der Objekte als auf deren Bedeutungen beruht. Ruttmann betont reine Bewegungsabläufe. Maschinenteile in Bewegung werden so aufgenommen und geschnitten, daß sie zu einer dynamischen Schau von beinahe abstraktem Charakter werden. Sie mögen vielleicht symbolisieren, was man das ›Tempo‹ von Berlin genannt hat, aber sie stehen nicht länger in Bezug zur Maschine und ihrer Funktion. Der Schnitt greift auffallende Analogien zwischen Bewegungen oder Formen auf. [...] Tempo ist eine formale Qualität, und der sozialistische Optimismus, der sich im Maschinenkult offenbaren mag, ist nichts als eine vage ›reformistische Illusion‹.«²⁵

Eine solche Methode, so argumentierte Barry A. Fulks, sei offen für die unterschiedlichsten ideologischen Tendenzen, und Ruttmann habe sie mit Erfolg in den Dienst des ›Dritten Reichs‹ gestellt: »Die Geschmeidigkeit von Ruttmanns Ästhetik erklärt, wieso er Mitte der 20er Jahre sein Talent in den Dienst der Reklame-Industrie stellen und Ende der 20er Jahre als einer der Vorreiter der Neuen Sachlichkeit im Bereich des Films auftreten konnte. [...] Die politische Unbestimmtheit dieser fetischistischen Ästhetisierung von Großstadtmoderne und Industrietechnik erklärt auch, mit welcher Leichtigkeit Ruttmann sich in einen völlig anderen

23 Fulks o. J. (1989), S. 67.

24 Kracauer 1979, S. 197.

25 Kracauer 1979, S. 194 f., 197.

politischen Kontext einfügen konnte. Seine Laufbahn nach 1933, vor allem gekennzeichnet durch seine filmischen Dithyramben an die Schönheit der deutschen Kriegsmaschinerie, zeigen anschaulich, wie das Ziel der Avantgarde, nachdem es mit dem Techno-logismus der Neuen Sachlichkeit verschmolzen war, im nationalsozialistischen Deutschland zur Reife gelangte.«²⁶

Fulks spielte damit auf Ruttmanns Industrie- und Werbefilme über die Stahl- und Rüstungsindustrie an, die er als Angestellter der Ufa-Werbefilm-Abteilung gedreht hatte und die in dem Kapitel über Ruttmanns Industriefilme an späterer Stelle ausführlich besprochen werden. In Filmen wie METALL DES HIMMELS (1935), MANNESMANN (1938), DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940) und DEUTSCHE PANZER (1940) nutzte er seine avantgardistischen Stil-

mittel dazu, die Modernität der deutschen Schwerindustrie eindrucksvoll zu veranschaulichen. Zuvor hatte er sich durch Mitarbeit an NS-Propagandafilmen wie BLUT UND BODEN (1933, Rolf von Sonjewski-Jamrowski), ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR (1934) und TRIUMPH DES WILLENS (1935) ohne viel Erfolg den Nationalsozialisten als Propagandist angedient, bis er von Leni Riefenstahl ausgebootet wurde. Die Behauptung, er habe kurz vor seinem Tode im Jahre 1941 noch an einem Film mit dem Titel »Sieg im Osten« gearbeitet, hat sich als falsch erwiesen.²⁷

Barry A. Fulks provokante These von der Vollendung einer politisch umfunktionierten Avantgarde im Faschismus brach mit der gängigen Vorstellung, der Nationalsozialismus habe die Avantgarde völlig ausgeschaltet und avantgardistische Strömungen unterdrückt. Der italienische Filmwissenschaftler Leonardo Quaresima hat solche und ähnliche Einschätzungen mit Verweis auf neuere historische Untersuchungen untermauert, die den Faschismus als eine gesellschaftlich reaktionäre und totalitäre Spielart der Moderne begreifen²⁸: »Die Erfahrungen der Avantgarde werden wiederaufgenommen und im Bereich des Kultur- und Dokumentarfilms im allgemeinen weiterentwickelt. Die Filme von Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann erweisen sich als deutliche Höhepunkte dieser Tendenz. [...] Mehr noch: Ruttmanns Filmtätigkeit erweist sich sogar als einer der emblematischen Orte, wo die vom Nationalsozialismus übernommene ›reaktionär-moder-nistische‹ Matrix deutlich wird.«²⁹



Walter Ruttmann bei Filmaufnahmen zu STUTTGART. DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (1935) auf dem Dach des Hauptbahnhofs

26 Fulks 1989, S. 68.

27 Vgl. Goergen 1989, S. 170.

28 Vgl. Herf 1984.

29 Quaresima 3/2/1994 S. 13/15. Hier finden sich auch eine Reihe weiterer wichtiger Beiträge zum Thema.

Er widersprach damit divergierenden Einschätzungen der Filmwissenschaftler Martin Loiperdinger und Jeanpaul Goergen, die in Ruttmanns avantgardistischen Versuchen im ›Dritten Reich‹ eher eine Form des Widerstandes gegen die Vereinnahmung durch den Faschismus und eine Art privaten Rückzug oder ›innere Emigration‹ ›auf dem Dachboden der Industrie‹ sahen.³⁰ William Uricchio hingegen erkannte darin eher einen Verrat am »wesentlichen Kern seiner früheren bahnbrechenden Werke«: »Die kritischen Elemente der neuen Sachlichkeit, ihre wesentlich am Gegenstand orientierte Bewußtheit und Darstellungsweise, begannen einer Fetischisierung der Technik zu weichen: visuell blieben sie dabei manchen ihrer früheren Formen treu, doch funktionell stellten sie sich in den Dienst der Produktions- und Militarierungsinteressen des nationalsozialistischen Staates.«³¹ Als in sich widersprüchliche Symbiose von Reaktion und Avantgarde wurden Ruttmanns Industriefilme auch in neueren Studien von Kay Hoffmann und Heinz-B. Heller charakterisiert.³² So unterschiedlich die Einschätzung der Rolle und der Filme Ruttmanns im ›Dritten Reich‹ jedoch auch sein mag: Mit seiner Begeisterung für einen neuschlichen Technik- und Maschinenkult wurde er nolens volens zu einem der wichtigsten Repräsentanten der von Goebbels beschworenen ›stählernen Romantik‹ und einer faschistischen Avantgarde, in der Reaktion und Moderne zueinander fanden.³³

Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, Fritz Hippler und der neue deutsche Kamerastil

Darin ähnelte Ruttmann Leni Riefenstahl, dem dokumentarischen Regie-Star des ›Dritten Reichs‹, deren Filme SIEG DES GLAUBENS (1933), TRIUMPH DES WILLENS (1935) und OLYMPIA (1938) in Kapitel 8.2 im Rahmen der NS-Propagandafilme vorgestellt werden. An ihren Filmen entzündete sich in den 30er Jahren die Debatte um einen neuen deutschen Dokumentarfilmstil, der den betulichen Ufa-Kulturfilmstil ablösen sollte. Dazu gehörte insbesondere ein moderner Kamerastil, wie er von jungen Kameramännern aus dem Umkreis Leni Riefenstahls wie Willy Zielke (DAS STAHLTIER 1935), Walter Frenz (HÄNDE AM WERK 1935), Hans Ertl (GLAUBE UND SCHÖNHEIT 1940) und Leo de Laforgue (GROSSSTADT-TYPEN 1938) auch in eigenen Filmen entwickelt wurde. Für die Zeitschrift »Der Deutsche Film« und den ›Reichsfilm dramaturgen‹ Fritz Hippler waren Riefenstahls ›heroische Reportagen‹, die zugunsten der filmischen Dokumentation der Ereignisse auf Spielhandlungen verzichteten und mit neuen wirksameren Stilmitteln für die faschistischen Ideale warben, die wegweisenden Vorbilder für die Weiterentwicklung des deutschen Dokumentarfilms. Seine eigenen ausdrücklich als Dokumentarfilme deklarierten Kompilationsfilme DER WESTWALL (1939), DER FELDZUG IN POLEN (1940) und DER EWIGE JUDE (1940) zeigten allerdings noch deutlicher als Riefenstahls Parteitagsfilme den Missbrauch dieses neuen Filmstils für eine faschistische Hetzpropaganda, die im Namen dokumentarischer Aufklärung auf gehässigste Weise mit der Konstruktion verzerrter Feindbilder operierte.

30 Vgl. Loiperdinger 1994; Goergen 1989.

31 Uricchio 1989, S. 60.

32 Hoffmann 2001; Heller 2003.

33 Zur Avantgarde im Faschismus vgl. Hoffmann 2001. Zu Ruttmanns Filmen vgl. Kap. 4.1.

Erstaunlicher noch als die Möglichkeit, während des ›Dritten Reiches‹ ästhetisch innovative Filme drehen zu können, ist die offizielle Anerkennung, die nicht nur Leni Riefenstahl, sondern auch Walter Ruttmann und andere avantgardistische und innovative Filmemacher im ›Dritten Reich‹ fanden. So wurden in der Zeitschrift »Der Deutsche Film«, dem Publikationsorgan der Reichsfilmkammer,³⁴ neben Riefenstahl und Ruttmann³⁵ auch Wilfried Basse, Willy Zielke, Carl Junghans, Leo de Laforge, Svend Noldan und Fritz Hippler als Avantgardisten oder Repräsentanten eines neuen deutschen Dokumentarfilmstils vorgestellt und gewürdigt.³⁶ 1938 veröffentlichte Victor Schamoni die Zusammenfassung seiner Dissertation zum absoluten Film in dieser Zeitschrift,³⁷ in der er Pioniere wie Walter Ruttmann, Viking Eggeling und Oskar Fischinger würdigte. Im Jahr darauf wurde sogar gefragt »Hat der abstrakte Film eine Zukunft?«³⁸ – gerade hatte Oskar Fischingers Bruder Hans in Hamburg seinen neuen, abstrakten Farbfilm TANZ DER FARBEN (1939) vorgestellt, der von der Tobis in den Verleih genommen wurde.

Es lassen sich in dieser Zeitschrift zahlreiche Artikel und Hinweise zum avantgardistischen Film finden, die zeigen, dass die nationalsozialistische Filmkritik offenbar keine Berührungsängste mit solchen künstlerischen Ansprüchen hatte. In den »Nationalsozialistischen Monatsheften« finden sich ferner Sätze wie: »Die Entwicklungslinie aber hat es mit sich gebracht, daß der Kulturfilm von jeher avantgardistische Aufgaben erfüllte«, oder: »Das Avantgardistische hat von jeher im Film eine entscheidende Rolle gespielt, dem Kulturfilm vielleicht die stärksten Impulse gegeben.«³⁹ Zur Eröffnung der »2. Reichswoche für den deutschen Kulturfilm«, die vom 15. bis 22. November 1942, also mitten im Krieg stattfand, hielt Reichsfilmintendant Dr. Fritz Hippler die Eröffnungsrede, in der er den »besessenen und fanatischen Einzelgänger«, den Filmpionier und Avantgardisten zum wichtigsten Autorentyp des Kultur- und Dokumentarfilms erklärte.⁴⁰ Dies überrascht vor allem deshalb, weil die künstlerische Moderne von der NS-Kulturpolitik bereits Mitte der 30er Jahre als ›entartete Kunst‹ geächtet worden war. Für die filmische Avantgarde galt dieses Verdikt nicht.

Als Schule des neuen deutschen Dokumentarfilmstils galt der nationalsozialistischen Kritik der Kreis um den Regisseur Arnold Fanck, dessen Berg- und Sportfilm GmbH in der Weimarer Republik für viele Kameramänner ebenso wie für Leni Riefenstahl zum Experimentierfeld für einen neuen Film-, Kamera- und Montagestil geworden war. Auf diese Tradition wies auch die Zeitschrift »Der Deutsche Film« ausdrücklich hin: »Es gibt kein anderes Film-land, in dem die Au-

34 Erschienen 1937–1944.

35 Avril 5/1936, S. 135–136. Ruttmann veröffentlichte in dieser Zeitschrift auch einige Aufsätze, z. B. Ruttmann 1939, S. 210–211 und Ruttmann 1942, S. 210–211.

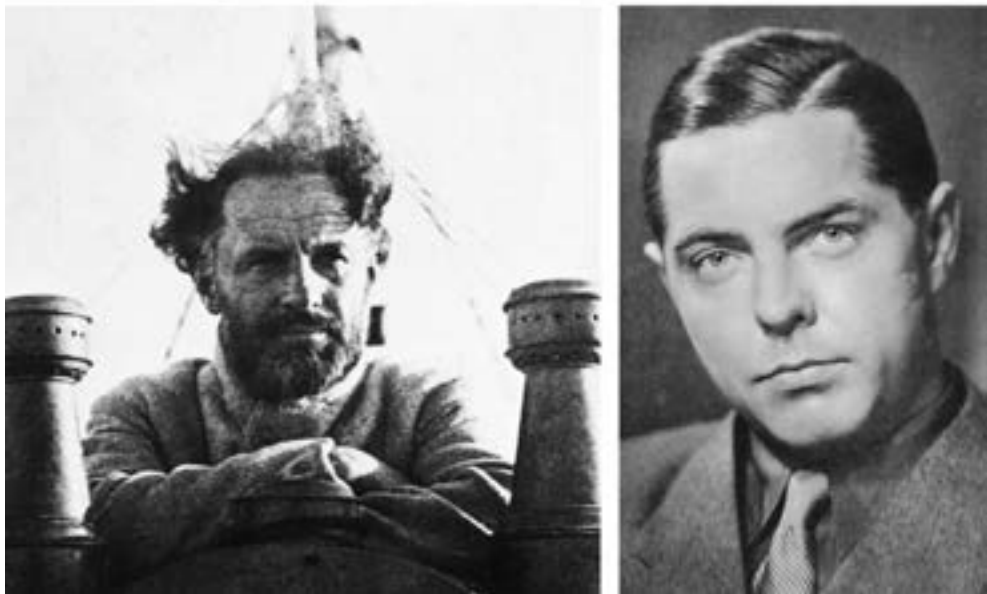
36 Avril 8/1937, S. 234.; Meister der Kamera erzählen. N.N. 1937 (Zielke). In: Der Deutsche Film 2/1936; Der Deutsche Film 7/1937; Junghans 3/1936; Hippler 1/1939; Neue Kulturfilme. In: Der Deutsche Film 11/1939 (u. a. Laforge). (Vgl. Kapitel 8.5 über den neuen deutschen Dokumentarfilmstil).

37 Schamoni 8/1938, S. 242–246.

38 I. W.: Hat der abstrakte Film eine Zukunft? In: Der Deutsche Film, Nr. 11/1939 (Mai), S. 331–332.

39 Schnauck 1939; Schnauck 1940; zit. n. Fulks 1989, S. 70f.

40 Reichsfilmintendant Dr. Hippler über den deutschen Kulturfilm. In: Filmwoche, Nr. 45/46 1942, S. 361.



Oben: Leni Riefenstahl bei Dreharbeiten zu TRIUMPH DES WILLENS (1935)
Unten: Bergfilm-Regisseur Arnold Fanck und Reichsfilmintendant Dr. Fritz Hippler

ßenaufnahmen besonders aus der Bergwelt zu einer solchen Reife und Vollendung entwickelt wurden, wie bei uns. Selbstverständlich kommt hinzu, daß die Großartigkeit der Alpenlandschaft der deutschen Sehnsucht nach dem Großen, Heroischen innerlich am meisten entspricht, so daß hier die Möglichkeiten zur Entwicklung eines solchen Stiles besonders günstig lagen. [...] Wir können diese Linie weitgehend verfolgen. Sie führt nicht allein zu der einzig in der Welt dastehenden Höhe des deutschen Kulturfilms, der ja auch vorwiegend aus Außenaufnahmen besteht, sie prägt sich auch aus in den deutschesten Filmen der letzten Jahre, den Reichsparteitagfilmen und dem Olympia-Film. Mit diesen Filmen ist eine völlig neue Gattung von Filmen überhaupt geschaffen worden: der heroische Reportagefilm, wie er dem Geschehen unserer Tage entspricht.«⁴¹ Ähnlich wie die ambivalente Haltung Walter Ruttmanns changierte auch die Haltung Fancks und vieler anderer Regisseure zum ›Dritten Reich‹ zwischen politischer Distanzierung, Fortsetzung der eigenen Arbeit in den gewohnten Bahnen, Anpassung an die neuen Machtverhältnisse und der Bereitschaft, die eigene Arbeit in den Dienst der nationalsozialistischen Filmpolitik und Propaganda zu stellen. Angebote zur Zusammenarbeit von Seiten Goebbels lehnte Fanck eigenen Angaben zufolge zunächst ab. Stattdessen nahm er Mitte der 30er Jahre Filmaufträge des japanischen Kulturministeriums an, was er im Rückblick als eine Art filmischer Emigration darstellte (KAISERBAUTEN IN FERNOST 1938 u. a.).⁴²

Das hinderte ihn allerdings nicht daran, nach seiner Rückkehr aus Fernost mit einem Spielfilm über die Heimkehr eines Auswanderers ins ›Dritte Reich‹ (EIN ROBINSON 1940) und einer Reihe dokumentarischer Filme die NS-Propaganda zu bedienen. Im Auftrag der Riefenstahl Film GmbH, Cürlis' Kulturfilm-Institut GmbH und der Ufa-Sonderproduktion übernahm er die Regie der Filme JOSEPH THORAK – WERKSTATT UND WERK (1943), ARNO BREKER (1944) und ATLANTIKWALL (1944). Dabei handelte es sich um Bruchstücke zweier Großprojekte, die sich Leni Riefenstahl gesichert hatte, und an denen er im Auftrag der Riefenstahl GmbH und der Berliner Generalbauinspektion unter Leitung Albert Speers arbeitete: einem Film über die geplante und partiell begonnene Umgestaltung Berlins zur neuen Welthauptstadt Germania unter dem Arbeitstitel »Der Führer baut seine Hauptstadt«⁴³ und einem »Dokumentarfilm über die Sicherung und Erschließung des europäischen Kontinents durch den deutschen Geist«, wie es in einem Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion der Reichspropagandaleitung vom 3. 7. 1943 hieß: »In Zusammenwirken mit dem Propaganda-Ministerium und dem OKH arbeitete der Regisseur Dr. Fanck die Weisungen an die Filmberichter des Heeres zur Durchführung der Aufnahmen für die einzelnen Themen aus.«⁴⁴ Angesichts der sich verschlechternden Kriegslage wurden von beiden Großprojekten nur noch die genannten Fragmente als Kurzfilme realisiert. Nach dem Krieg scheiterten Fancks Versuche, seine Filmarbeit mit der neugegründeten Berg- und Sportfilm GmbH fortzusetzen.

41 Gibt es einen deutschen Kamerastil? In: Der Deutsche Film, Nr. 7/1939, S. 176.

42 Vgl. Fanck 1973; Horak 1997.

43 Vgl. Trimborn 2002, S. 344 ff.

44 Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion im Juni 1943 (Kaufmann) In: BA / NS 18 / Nr. 362 a.

Svend Noldan

Ähnlich wie Ruttmann und Fanck stand auch Svend Noldan in der Weimarer Republik der nationalen Opposition und der NSDAP distanziert gegenüber. Er studierte an der Akademie der Künste Malerei, war mit dem revolutionären Theaterregisseur Erwin Piscator befreundet und stand dem Kreis der Dadaisten um John Heartfield und George Grosz nahe, die ihm eine Anstellung in der von ihnen eingerichteten Trickfilmabteilung der Ufa verschafften. Nach der Entlassung von Heartfield und Grosz aus politischen Gründen – sie hatten die Belegschaft nach der Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts zum Streik aufgerufen – rückte Noldan, der auch das Firmenzeichen für die neugegründete Ufa entworfen hatte, zum Leiter der Trickfilmabteilung auf. Für Piscator fertigte er Bühnenbilder und Trickfilm-Einblendungen an. 1922 machte er sich mit einer eigenen Produktionsfirma selbständig, die sich auf Trickaufnahmen spezialisierte und produzierte vor allem Industrie-, Werbe- und Zeichentrickfilme wie HEIN PRIEMBACKES FAHRTEN UND ABENTEUER (1928). Für Kulturfilme wie DER WELTKRIEG (1927, Leo Lasko) und DIE STADT VON MORGEN (1930, Maximilian von Goldbeck) fertigte er die Landkarten-Trickaufnahmen an, die ihm in Fachkreisen große Beachtung verschafften. Sein ehrgeizigstes eigenes Filmprojekt war der ›Großkulturfilm‹ WAS IST DIE WELT? (1933), an dem er mehrere Jahre arbeitete. Dieser Film begründete sein Renommee als einer der wichtigsten Kulturfilm-Regisseure im ›Dritten Reich‹.



Svend Noldan während einer Drehpause zu SIEG IM WESTEN (1941)

Die Fortsetzung seiner Arbeit scheint ihm trotz der Emigration vieler Kollegen und Freunde keine besonderen Probleme bereitet zu haben. Ähnlich wie Ruttmann und Riefenstahl diente er sich relativ schnell den Nationalsozialisten an. Über mangelnde Aufträge konnte sich Noldan angesichts seiner vielfältigen Kontakte zu Werbung und Industrie auch im ›Dritten Reich‹ nicht beklagen. Er setzte seine Tätigkeit zunächst im Bereich des Industrie- und Werbefilms mit Aufträgen der IG-Farben fort (MIT DER KAMERA DURCH DEUTSCHE STICKSTOFFWERKE 1934), übernahm jedoch auch

zunehmend Aufträge für NS-Propagandafilme. Im Auftrag des Amtes ›Schönheit der Arbeit‹, das der Deutschen Arbeitsfront angehörte, produzierte er mit seiner Firma die Filme SCHÖNHEIT DER ARBEIT (1934, Svend Noldan) und DEUTSCHE ARBEITSSTÄTTEN (1940, Fritz Brunsch / Hein Hertling / Franz Noak), in denen die Verschönerung und Modernisierung alter Fabriken und die Errichtung moderner funktionaler Industriebauten im Bauhaus-Stil propagiert wurden. Für die Propagandafilme TRIUMPH DES WILLENS (1935), OLYMPIA (1938), DER FELDZUG IN POLEN (1940), SIEG IM WESTEN (1941) und DER EWIGE JUDE (1940) fertigte er Filmtricks und bewegte Kartenbilder der sich unaufhaltsam in Feindesland vorschiebenden deutschen Frontlinien an. Dazu gehört auch die berühmte Parallelmontage von

Ratten und Juden und von deren Wanderbewegungen in *DER EWIGE JUDE*. In dem Kriegsfilm *SIEG IM WESTEN* (1940) führte er im Auftrag des Oberkommandos des Heeres Regie.

Auf Grund dieser zunehmenden Verstrickung in die NS-Propaganda bekam Noldan nach dem Kriege von den Alliierten als Filmmacher zunächst Berufsverbot. Von 1952 bis 1969 arbeitete er als Industrie- und Werbefilmer vornehmlich für die BASF (z. B. *KLEINE LAUS GANZ GROSS*, 1954; *KARTOFFELN – UNKRAUTFREI UND GESUND*, 1967). Dann zog er sich von der Filmarbeit zurück und widmete sich bis zu seinem Tode im Jahre 1978 wieder wie in seiner Jugend der Malerei.

Wilfried Basse

Im Gegensatz zu Noldan bemühte sich Wilfried Basse um deutliche Distanz zur NSDAP und deren Propaganda. Basse war Assistent beim Institut für Kulturforschung von Hans Cürlis, bevor er 1929 mit der Basse-Film GmbH seine eigene Produktionsfirma gründete. Er war ein Anhänger der Bauhaus-Richtung und zählte mit seinen Dokumentarfilmen zu den wichtigsten Vertretern der Neuen Sachlichkeit.⁴⁵ Aufsehen erregte er 1929 in einem großen Berliner Lichtspielhaus bei einer Matinée, in der Arbeiten der damaligen Filmavantgarde gezeigt wurden, mit *MARKT IN BERLIN*, dessen erweiterte Fassung unter dem Titel *WOCHENMARKT AUF DEM WITTENBERGPLATZ* ins Kino kam. In *DAS ROTE SPRACHROHR* (1931) informierte er über eine Agitprop-Veranstaltung der Theatergruppe Max Vallentin und zeigte damit Sympathien für die politische Linke.

Auch mit seinem Film *DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE* (1933), der 1934 auf den Filmfestspielen von Venedig ausgezeichnet wurde, suchte er neue dokumentarische Ausdrucksformen. »Der Deutsche Film« widmete Basse 1937 ein Porträt als Avantgardist des deutschen Films und ging dabei ausführlich auf diesen Film ein: »Denn der Mensch ist für Basse immer das Wesentliche und das Maß aller Dinge, von dem man ausgehen muß. Das Gesicht des deutschen Menschen will er wahr und ungeschminkt im Rahmen seines Lebensraumes aufzeigen. So hat er sich mit seiner kleinen Handkamera unbemerkt wie ein Jäger an seine Objekte herangepircht, hat blitzschnell einen Ausdruck, eine Geste erfaßt, die ihm besonders typisch und echt erscheint. Auf diese Weise gelangen ihm Schnapshots von unerhörter Realistik, die oft in der Aufdeckung unser aller menschlichen Schwächen unbeschreiblich komisch sind, oft aber auch von entschleiender, ja unheimlicher Wahrheit. Diese seine Realistik ist aber, eben weil sie reine Wirklichkeit ist, niemals übersteigert, wie etwa der russische Film es tut, um krasse Wirkungen zu erzielen. [...] Basse aber hat nicht nur einen völlig neuen Typ des dokumentarischen Films geschaffen, sondern gleichzeitig vielleicht die filmdramaturgische Form überhaupt entdeckt, die gar nicht so sehr in der theaterähnlichen Spielhandlung liegt, sondern in dem Aufzeigen großer innerer Zusammenhänge durch die optische These und Antithese. Er ist damit in die Reihe der wenigen wirklichen Avantgardisten des deutschen Films getreten, aus der er nicht mehr fortzudenken ist.«⁴⁶

⁴⁵ Holba 1984, S. 28.

⁴⁶ Avril 1937, S. 233–234.

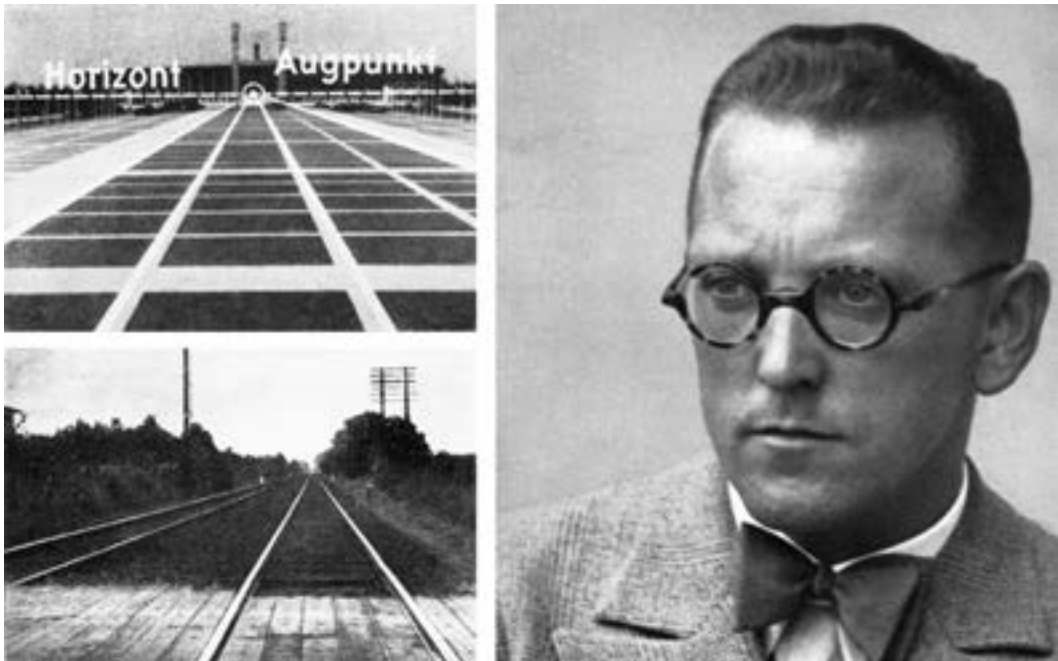
Andere nationalsozialistische Kritiker warfen dem Film allerdings vor, dass er die Wende zum Nationalsozialismus nicht deutlich genug herausgestellt habe. Siegfried Kracauer, der schon dem Wittenbergplatz-Film *Oberflächlichkeit* vorgeworfen hatte, urteilte im Rückblick: »Die charakteristische Neutralität wird durch Bases Gleichgültigkeit gegenüber der Veränderung der politischen Atmosphäre unter Hitler bekräftigt. 1934, als sei nichts geschehen, ließ er *DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE* aufführen, einen Querschnittsfilm über das deutsche Kulturleben, der auch nicht ›unter die Haut dringen‹ wollte.«⁴⁷ Gleichgültig gegenüber den politischen Veränderungen war Basse allerdings nicht. Anders als Ruttman stellte er sich nicht in den Dienst von Propaganda und Werbung, sondern versuchte sich beidem zu entziehen, indem er vornehmlich Lehr- und Unterrichtsfilm für die RfdU/RWU drehte, die als Refugium für eine stärker sachorientierte Filmarbeit galt. Das war sie allerdings nur begrenzt, denn auch hier wurden vornehmlich Filme produziert, die sich an nationalsozialistischen Erziehungsidealen orientieren sollten.

In den folgenden Jahren produzierte Basse über 40 Kulturfilm mit vermeintlich unpolitischen Themen wie Sport (*KURZSTRECKENLAUF* 1937; *WEITSPRUNG* 1937; *SCHWIMMEN* 1937; *DER JOCKEY* 1940), Tierleben (*JUNGE BÄREN IM ZOOLOGISCHEN GARTEN* 1938; *BUNTER ALLTAG IM ZOO* 1939) oder Landschaft, Folklore, Handwerk und Bauerntum (*SCHWÄLMER BÄUERIN AM SPINNRAD* 1937; *EIN TAG AUF EINER FRÄNKISCHEN DORFSTRASSE* 1939; *DER KOHLENMEILER* 1935; *ROGGEN-ERnte* 1935; *VOM KORN ZUM BROT* 1940; *HANDWEBEREI* 1936; *DER SCHUHMACHER* 1936). Hier zeigt sich die ganze Spannweite dokumentarischer Lehr- und Kulturfilmproduktion vom Lehrfilm für den Sportunterricht über den unterhaltsamen Tierfilm, die volkskundliche Dokumentation aussterbender Handwerke und die idyllisierende Verklärung des ländlichen Lebens bis hin zur nüchternen neusachlichen Beobachtung moderner Bauweisen und Transportmittel (*HAUSBAU* 1936; *EIN KOHLENSCHLEPPZUG AUF DEM MITTEL-RHEIN* 1936; *D-ZUG FERTIG ZUR FAHRT* 1939). Dabei verdanken sich die Sportfilme wohl vor allem seiner Mitarbeit an Leni Riefenstahls *OLYMPIA*-Film, für den er als Kameramann tätig war.

Dass sich Basse trotz dieser Tendenz zum apolitischen Lehrfilm den Ansprüchen der Nationalsozialisten nicht ganz verweigern konnte, zeigt besonders krass sein 1936 begonnener, allerdings verschollener Film *ERBKRAK – ERBGESUND* (1936–40), der das Thema der ›Rassenhygiene‹ und der Sterilisation von Geisteskranken für den Schulgebrauch aufbereiten sollte, weil die einschlägigen NS-Propagandafilme (*ERBKRAK* 1936; *DIE SÜNDEn DER VÄTER* 1935 u. a.) als zu brutal galten. Basse und sein Kameramann Wolfgang Kiepenheuer drehten dabei in denselben Pflegeheimen in Buch, Potsdam und Berlin, in denen auch die Propagandafilme gedreht worden waren. Der Film ist allerdings nicht zum Einsatz an Schulen gekommen. Dabei spielten möglicherweise Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Rassenpolitischen Amt der NSDAP und der RfdU/RWU und Widerstände innerhalb der RfdU/RWU eine Rolle.⁴⁸ Warum sich Basse überhaupt auf dieses Thema eingelassen hat, ist nicht bekannt. Eine der wenigen von der RfdU/RWU unabhängigen Produktionen war der Kulturfilm *SCHWÄBISCHE KUN-*

⁴⁷ Kracauer 1979, S. 199.

⁴⁸ Vgl. Tode: Wilfried Basse. In: CineGraph, Lg. 29, B. 15f.



Wilfried Basse, der in der Weimarer Republik der filmischen Avantgarde nahestand, zog sich im ›Dritten Reich‹ auf die Produktion von Lehrfilmen zurück

DE (1939), bei dem er Regie führte. Zu einer selbstbestimmten eigenständigen Filmarbeit, in der er das, was er in der Weimarer Republik begonnen hatte, ungebrochen hätte fortsetzen können, ist Basse nicht mehr gekommen. Im ›Dritten Reich‹ saß er mit seiner Filmarbeit zwischen den Stühlen. Seine Lehrfilm-Produktion wirkt wie ein Kompromiss, der ihm seinen Lebensunterhalt als integrierender kleiner Filmproduzent ermöglichte, seine künstlerischen Fähigkeiten jedoch eher lähmte. 1946 starb er an einer Lungenentzündung. Viele seiner Filme wurden in der Bundesrepublik weiterhin im Schulunterricht eingesetzt.

Was an einigen dieser Basse-Filme am meisten beeindruckt, ist weniger ein avantgardistischer Stil, als vielmehr ein sachlich beobachtender Blick, der dort am interessantesten wirkt, wo er Brüche zwischen Tradition und Moderne aufzeigt. Wird am Beispiel der fränkischen Dorfstraße noch die Idylle einer heilen ländlichen Welt beschworen, in der Maschinen unbekannt zu sein scheinen, so zeigt der Film VOM KORN ZUM BROT durch die Verknüpfung traditioneller Arbeitsformen mit modernen Produktionsprozessen die Umbrüche, die sich in der Landwirtschaft in den 30er Jahren vollzogen haben, in ruhigen eindrucksvollen Bildern. In HAUSBAU beobachtet die Kamera in relativ statischen pragmatischen Sequenzen die Errichtung eines schmucklosen Siedlungshauses, wie es das Wohnbauprogramm der Deutschen Arbeitsfront als Eigenheim für deutsche Familien propagierte. Ein solcher Hausbau hatte ihm zuvor schon als optimistisches Schlussbild für seinen Film DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE gedient, das zusammen mit dem

Arbeitsdienst ein Symbol für das ›wiedererwachte Deutschland‹ lieferte. Am modernsten wirkt der Film *D-ZUG FERTIG ZUR FAHRT*, weil er auf den nostalgischen Blick auf aussterbende Handwerke und bäuerliche Lebensformen verzichtet und sich wach und interessiert modernen Arbeitsprozessen widmet. Er wirkt wie ein neusachliches Pendant zu Willy Zielkes wegen seiner avantgardistischen Maschinensequenzen berühmt gewordenem Eisenbahn-Film *DAS STAHLTIER* (1935), der zu den Paradebeispielen des Avantgardefilms im ›Dritten Reich‹ gehört.

Willy Zielke

»Willy Zielke bekundete in seinen früheren Arbeiten den Willen zu absolut eigener Filmschöpfung. Er ist einer jener jungen Regisseure, die von der Photographie herkommen und das optische Element als das Wesen des Films betrachten, jedenfalls als das Primäre, dem sich alles andere unterordnen muß. [...] Zielke glaubt heute noch an die Vorherrschaft des rein Visuellen im Film und betrachtet es als oberstes Gebot bei der Arbeit am Film, optisch zu denken, zu fühlen und zu schaffen.«⁴⁹ So hieß es 1935 in der Zeitschrift »Filmkurier«. Auch dieser Regisseur sah den ›absoluten Film‹ als Ideal an. Nach einer Ausbildung an der Bayerischen Foto-Akademie unterrichtete er dort von 1927 bis 1934. Er war an der außergewöhnlichen Stuttgarter Film- und Fotoausstellung FiFo 1929 des Werkbunds beteiligt, bei der auch die russische Avantgarde zu Gast war. Seine eigenen Arbeiten lassen die Nähe zur Neuen Sachlichkeit und den Arbeiten des am Bauhaus tätigen ungarischen Fotografen und Filmemachers László Moholy-Nagy erkennen.

Zielke, der in den 20er Jahren als Fotograf gearbeitet hatte, drehte Anfang der 30er Jahre mit einer 16mm-Movex-Filmkamera der Foto-Akademie seine ersten kleinen Übungsfilme. 1932 bekam er vom Leiter des Münchner Maffei-Erwerbslosenheims den Auftrag, den Film »Arbeitslos« zu drehen. Dieses zunächst unabhängige Heim, dessen Bewohner zum großen Teil der KPD nahestanden, wurde seit 1933 von der nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (NSV) unterstützt, die Rudolf Hess unterstellt war. Unter dem Titel *ARBEITSLOS. DAS SCHICKSAL VON MILLIONEN* wurde der Film am 23. 3. 1933 von der Zensur zur Aufführung zugelassen. Diese erste Fassung des Films, die ideologisch noch nicht festgelegt war und auch für kommunistische Konsequenzen offen war, ist verschollen. 1938 stellte Zielke auf ausdrücklichen Wunsch von Rudolf Heß eine zweite, um einen Akt verlängerte Fassung mit dem Titel *DIE WAHRHEIT. EIN FILM VON DEM LEIDENSWEG DES DEUTSCHEN ARBEITERS* her, in der die nationalsozialistische Machtergreifung als Wiedergeburt des deutschen Volkes und Erlösung des Arbeiters von seinem Leid gefeiert wurde. Außerdem erweiterte er den Film um einen mit Schwarzfilm kombinierten Prolog, der auf den ›Sieg des Glaubens‹ und die Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen der NSDAP nach der Machtergreifung und damit auf den neu konzipierten Schlussteil hinwies.⁵⁰ Vom Gros der Propagandafilme der NSDAP

49 Nachwuchs-Regisseur Willy Zielke. In: *Film-Kurier*, 2. 8. 1935.

50 Eine Zensurkarte ist nicht vorhanden, was daran liegen kann, dass Amateurfilme – und als solcher galt der Film – zu dieser Zeit noch von der Zensur ausgenommen werden konnten. Über eine Uraufführung ist nichts bekannt. 1938 wurde der Film von der Zensur zur öffentlichen Aufführung im Rahmen einer von Walter Frentz durchgeführten Retrospektive freigegeben. Haseloff 2001, S. 18–38.

unterschied sich dieser vom Amt für Volkswohlfahrt der Gauleitung München der NSDAP produzierte Film vor allem durch seine ideologische Ambivalenz und seine expressionistisch-avantgardistische Form. Ungewöhnlich waren zudem die theatralischen Agitationsszenen mit halbnackten muskulösen Männerkörpern, die an den Körperkult bündischer und paramilitärischer Männervereine unterschiedlichster Couleur und deren latente Homosexualität erinnern. Die Widersprüchlichkeit des Films, der zu den interessantesten Filmdokumenten des ›Dritten Reichs‹ gehört, resultierte jedoch vor allem aus der ursprünglich offenen Form, die erst durch die Überarbeitung zum eindeutigen NS-Propagandafilm wurde.

Der Film beginnt mit einer Montage, die vom Konstruktivismus der Avantgarde und der russischen Montagetechnik geprägt ist: Schrilles Sirenengeheul zerschneidet den Schwarzfilm, Trommelwirbel, Rufe nach Freiheit und Wahrheit ertönen, dann kippen Fabrikschloten durch das Bild, die sich in feuernde Kanonenrohre verwandeln, bis die Silhouette einer Industrielandschaft aufleuchtet und der Vorspann eingeblendet wird: »Dieser Film ist Schicksal und Selbsterlebnis einer Gruppe Arbeitsloser Deutschlands. Sein Entstehen und die Möglichkeit, der eigenen Verzweiflung Ausdruck zu geben, war diesen Arbeitslosen ein Weg zu neuer Hoffnung.« So heißt es im Prolog des Films, in dem die arbeitslosen Laiendarsteller in Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Beppo Brehm ihrer Lage zur Zeit der Weltwirtschaftskrise in expressiven theatralisch-pathetischen und gelegentlich homoerotisch anmutenden Szenen Ausdruck verleihen. In einer Mischung aus Arbeiter-Chorspiel, Agitprop und expressionistischen Filmszenen, die gelegentlich an Fritz Langs METROPOLIS erinnern, werden die Klassenkämpfe der späten Weimarer Republik in symbolischen Bildern von Arbeitslosenelend, Straßenschlachten und Ratlosigkeit veranschaulicht. Eine mit Brüchen und schrillen Dissonanzen arbeitende Filmmusik verstärkt noch den experimentellen Eindruck. Dokumentarische Bilder von Fabrikarbeit, Betriebsschließungen und Entlassungen ergänzen die theatralische Szenenfolge, während Beppo Brehm in einem dritten Erzählstrang das Schicksal eines einzelnen Arbeitslosen, der stellvertretend für Millionen stehen soll, verkörpert. Zielkes berühmte Überblendungsmontagen veranschaulichen Jahre der Hoffnungslosigkeit, an deren Ende der durch eine verödete Industrielandschaft irrende Arbeiter die Sinnfrage stellt: »Und warum?«

Mit diesem offenen Schluss endete der Film ARBEITSLOS und zog sich prompt die Kritik der »Katholischen Filmrundschaue« zu: »Zielke hat avantgardistische Formbegriffe intellektuell übernommen und mit snobistischer Zuversicht angewandt. Für ihn ist der Zustand ›Arbeitslos‹ ein reizvolles Thema zu einer lyrischen Filmstudie, eine Möglichkeit willkürlicher Abstraktion aus der leiblich seelischen Totalität des Menschen. Für uns ist eine Behandlung des Themas in dieser selbstgefälligen, unzulänglichen Weise eine moralische Herausforderung.«⁵¹ Nach Intervention von Heß wurde dem Film dann ein eindeutiger letzter Akt hinzugefügt, der das Ende des Leidensweges der Arbeitslosen und die Befreiung der Arbeiter verkündet: Fanfaren kündigen die Machtergreifung Hitlers an. Ein Arbeiter zerreißt seine Ketten, und Plakate rufen die ›Arbeiter der Stirn und der Faust‹ auf, ›den Frontsoldaten Hitler‹ zu wählen. »Wo ist die Wahrheit?« So fragen die Arbeiter-Sprechchöre angesichts klamaukähnlicher Wahlschlachten und Straßenkämpfe, bis schließlich

51 Arbeitslos – das Schicksal von Millionen. In: Katholische Filmrundschaue Nr. 16 v. 18. 4. 1933.

in einer imitierten Hitler-Rede das Programm der NSDAP verkündet wird und Hammer und Sichel sich dem Symbol des Hakenkreuzes unterordnen.

Für Zielke, der sich weniger für die politische Botschaft als für die avantgardistische Form des Films interessierte, war dieser Film der Einstieg in eine wenn auch kurze und glücklose Filmkarriere. So übertrug ihm die Reichsbahndirektion in München die Aufgabe, zum hundertjährigen Jubiläum der Eisenbahn einen Reichsbahn-Film zu drehen.⁵² Für diese Auftragsproduktion wurde Zielke vertraglich völlige künstlerische Freiheit zugestanden. Ähnlich wie in seinem Film *DIE WAHRHEIT* sind auch in diesem Film drei Montage- und Erzählstränge miteinander verflochten: Berühmt geworden sind die avantgardistischen Film-Montagen von Konstruktion, Bau und Probefahrten der damals modernsten Lokomotive, die im Anfangs- und Schlußteil des Films im Mittelpunkt stehen. Konventioneller wirkt schon die in der Gegenwart angesiedelte semidokumentarische Spielhandlung, in der ein von einem Schauspieler dargestellter Konstrukteur auf reale Bahnarbeiter trifft, die dem unbeholfenen Akademiker die Bedienung des ›Stahlrosses‹ beibringen. Dafür erzählt er ihnen kuriose Anekdoten aus der Geschichte der Eisenbahn, die in dem üblichen laienspielartigen Kulturfilmstil in historischer Kostümierung in Szene gesetzt werden.

Der Eisenbahndirektion gefielen gerade diese bieder inszenierten historischen Kostümszenen besonders gut. Leni Riefenstahl begeisterte sich hingegen eher für die avantgardistischen Sequenzen: »Zielke hatte aus diesem spröden Stoff einen hinreißenden Film gemacht. Seine Lokomotive wirkte wie ein lebendiges Ungeheuer. Die Scheinwerfer der Lok waren die Augen, die Armaturen das Hirn, die Kolben die Gelenke und das triefende Öl, das aus den bewegten Kolben lief, wirkte wie Blut. Verstärkt wurde der Eindruck noch durch die revolutionäre Tonmontage.«⁵³ Der Kameramann Hans Ertl erinnerte sich ebenfalls an die Vorführung: »Mit der Vervollkommnung der Technik im Eisenbahnwesen steigerte auch der Film seine Rasanz; und was zuletzt in unnachahmlichen Montagen und Überblendungen von glitzernden Schienenschlangen, fauchenden Dampflokomotiven, gefährlichen Rangiermanövern in einem optisch-akustischen Furioso über die Leinwand donnerte, war Filmkunst in höchster Vollendung.«⁵⁴ Die Reichsbahn-Zentrale sah das anders: Sie fürchtete, das avantgardistisch entfesselte »Stahltier« würde Kunden eher abschrecken als anlocken. Da Zielke sich weigerte, den Film zu verändern, erwirkte die Zentrale ein Filmverbot, und es sollten sogar alle Kopien und das Negativ vernichtet werden. Leni Riefenstahl versuchte eigenen Angaben zufolge ein gutes Wort bei Goebbels einzulegen, der den Film und den Regisseur zwar interessant gefunden, die Entscheidung jedoch der Reichsbahn-Direktion überlassen hätte. Sein Urteil laut Riefenstahl: »Ich gebe zu, [...] daß der Regisseur talentiert ist, aber für die Masse ist der Film unverständlich, zu modern und zu abstrakt, es könnte ein bolschewistischer Film sein, und das ist der Eisenbahn-Direktion nicht zumutbar.«⁵⁵ Seine Uraufführung erlebte der Film erst 1954 in einer von Zielke in Absprache mit der Bundesbahn erheblich gekürzten Fassung.

52 Martin Loiperdinger hat die näheren Details der Produktionsgeschichte des Films *DAS STAHLTIER* (1935) ausführlich dargestellt. Vgl. Loiperdinger 1994, S. 50–55.

53 Riefenstahl 1990, S. 242.

54 Ertl 1982, S. 197. Zit. n. Loiperdinger 1994, S. 52.

55 Riefenstahl 1990, S. 243.



Willy Zielke bei Dreharbeiten für DAS STAHLTIER (1935)

Der Filmhistoriker Thomas Elsaesser sieht im Konflikt um DAS STAHLTIER ein Missverständnis, das für das Thema Faschismus und Moderne symptomatisch ist: »Hier stehen sich die zwei Konzepte der Moderne, die avantgardistische und die modernisierende, betreten gegenüber, ohne daß dabei der politische Gegensatz Sowjetkunst hier, Naziästhetik da, letztlich erhellend wäre. Und dennoch ist das Mißverständnis weder unpolitisch noch gänzlich außerästhetisch. Schon die Standfotos machen einsichtig, daß Zielkes Ästhetik weniger mit den Abstraktionen Eisensteins und mehr mit der neuen Fotografie zu tun hat, aber gerade das Lebensgefühl, das sowohl Zielke als auch die Reichsbahn ansprechen wollten, kennzeichnet wie schon bei Fanck die Ambivalenz der Epoche.«⁵⁶

Zielke arbeitete nach diesem Rückschlag als Kameramann für Leni Riefenstahl. Für den Propagandafilm TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT (1935) drehte er die Vorführungen des Militärs auf dem Parteitag des Jahres 1935. Mit dem Film

⁵⁶ Elsaesser 1994, S. 28.

reagierte die Partei auf die Kritik der Wehrmacht, die ihre Verbände bei TRIUMPH DES WILLENS (1935) nicht genügend berücksichtigt gesehen hatte. Für Leni Riefenstahls Film OLYMPIA (1938) drehte er den berühmt gewordenen Prolog des ersten Teils (FEST DER VÖLKER) mit der nachempfundenen szenischen Rekonstruktion antiker Wettkämpfe und Rituale und dem Fackelträger, der mit Hilfe von Svend Noldans Trickmontagen das olympische Feuer nach Berlin trug. Auch der Prolog des zweiten Teils (FEST DER SCHÖNHEIT), der eine Gruppe schweißtriefender nackter Athleten nach einem Waldlauf in der Sauna zeigt, stammt von Zielke, der mit solchen Prologen die erotische Aura von OLYMPIA maßgeblich geprägt hat. Da Leni Riefenstahl die exzellente Arbeit ihrer Kameramänner für ihren eigenen Ruhm als Regisseurin nutzte, fühlte er sich jedoch bald von ihr ausgenutzt, missbraucht und kaltgestellt und erlitt 1937 kurz nach Fertigstellung des Prologs einen Nervenzusammenbruch. Er wurde in eine Heilanstalt eingeliefert, für geistesgestört erklärt und sterilisiert. Erst 1942 wurde er auf Intervention Leni Riefenstahls, von der er sich zeitweise verfolgt fühlte, entlassen und arbeitete an ihrem TIEFLAND-Projekt mit. Nach dem Krieg bemühte er sich vergeblich um die Anerkennung als Opfer des NS-Regimes, lebte ziemlich isoliert, drehte einen mit der Bundesfilmprämie ausgezeichneten Film über einen im Käfig gefangenen Wellensittich (VERLORENE FREIHEIT, 1956) und arbeitete teilweise unter Pseudonymen für verschiedene Fotoagenturen und Filmproduktionen. 1957 gelang ihm mit seinem Film ALUMINIUM, PORTRAIT EINES METALLS ein letzter Achtungserfolg. Er starb 1989 im Alter von 87 Jahren in Bad Pyrmont.⁵⁷

Carl Junghans

Politisch weit engagierter als Zielke war Carl Junghans, der sich in seiner Jugend in den verschiedensten Berufen durchschlug. Ab 1924 trat er als Rezitator revolutionärer Dichtungen auf und versuchte sich in verschiedenen Bereichen der Filmindustrie und des Theaters, war Statist, Schauspieler, Cutter und Filmkritiker. Zeitweise war er Mitglied der KPD. Der Filmhistoriker Thomas Tode skizzierte seine Tätigkeit in der Weimarer Republik wie folgt: »Seine Parteinahme für die Kommunisten führt Junghans zu der von Willi Münzenberg gegründeten Filmfirma Prometheus. Die Filmorganisation vertreibt nicht nur die meisten der gerade Furore machenden ›Russenfilme‹, sondern produziert auch eigene Filme. In ihrem Auftrag montiert Junghans Ende 1927 den dreiviertelstündigen Kompilationsfilm LENIN 1905–1928 (1928) über den Aufstieg der kommunistischen Bewegung von der gescheiterten 1. Russischen Revolution 1905 bis in die seinerzeitige Gegenwart. Dabei kann Junghans auf vorhandenes, größtenteils sowjetisches Filmmaterial zurückgreifen, das lediglich neu kompiliert wird. Anschließend wird er mit der Herstellung zweier Wahlfilme für die KPD beauftragt, die im Vorfeld der Mai-Wahlen 1928 eingesetzt werden: der abendfüllende historische Kompilationsfilm WELTWEENDE (1928) und der kurze Wahlspot WAS WOLLEN DIE KOM-

⁵⁷ Zum Werk Zielkes vgl. auch Haseloff 2001, S. 18–38; Rolf Sachse: Skizze zu Willy Zielke (o. O., o. J.); Fischer 5/99, S. 158–166; Zielke: Kurze Beschreibung meiner Freiheitsberaubung im 3-ten Reich. (masch. o. O., o. J. / Einspruch gegen die Entscheidung des Entschädigungsamtes der Stadt Berlin vom 24. 1. 1958 / Nachlass Willy Zielkes).

MUNISTEN? (1928) Letzterer enthält auch neu gedrehte Aufnahmen, ebenso wie die Reportage ROTE PFINGSTEN (1928), ein kurzer Bericht über das jährliche Treffen des Roten Frontkämpferbundes. Bemerkenswert ist, daß Junghans diese KPD-Filme im Namen seiner eigenen Produktionsfirma herstellt und bei der Zensur einreicht: Er ist der einzige Regisseur der Prometheus, der auf dieser Sonderstellung besteht.«⁵⁸

In diesen Jahren entwickelte sich Junghans zum Spezialisten für Montage, wobei er sich die Russen ebenso zum Vorbild nahm wie David Wark Griffith, der ihm als der eigentliche Erfinder der Montage mit Großaufnahme, Konzentration des filmischen Ablaufs und Kontrastierung von Schnitten im Kurzschnittrhythmus galt. Auch theoretisch setzte er sich mit diesem Thema auseinander. 1930 hielt er vor der Frankfurter Studentengruppe der KPD einen Vortrag über die »Filmmontage 1912 bis 1928«.⁵⁹ Trotz dieses nachweislich linken Engagements – 1931 ging er für ein Jahr nach Moskau – hat Carl Junghans später jegliche Beteiligung an den kommunistischen Propagandafilmen bestritten.⁶⁰ 1929 drehte er in Prag den Stummfilm SO IST DAS LEBEN, eine düstere Studie aus dem Kleinbürgermilieu, die an Phil Jutzis proletarisches Melodram MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (1929) erinnert. Phil Jutzi, dessen Film 1933 von der Zensur verboten wurde, blieb zwar ähnlich wie Junghans in Deutschland und trat sogar in die NSDAP ein, stellte sich anders als dieser den Nationalsozialisten jedoch nicht als Propagandist zur Verfügung.

Junghans war im »Dritten Reich« weiterhin beim Film tätig und veröffentlichte im Sommer 1936 in »Der Deutsche Film« einen Artikel gegen die kitschige Verwendung von Farbe im Film⁶¹ und über die russische Filmkunst und ihre Ästhetik,⁶² in dem er ein Bekenntnis zur neusachlich-ungeschönten Wirklichkeitsdarstellung formulierte: »Aber daran sollten wir uns erinnern lassen, daß die Welt ohne Schminke viel interessanter ist, daß man aus dem Volk Gesichter nehmen kann, die oft mehr sagen, als der größte Schauspieler, daß der Film im Atelier verdorrt, wenn er die Sonne vergißt, die draußen scheint, daß das Urelement des Filmes die Bewegung ist, daß der Schnitt eines Filmes keine Arbeit untergeordneter Cutter, sondern ein wichtiger Bestandteil der Gestaltung ist, daß die Prägnanz der Einstellung die Klarheit des Ausdrucks gibt und den Rhythmus des Schnitts ermöglicht. Und nicht vergessen, daß das Studium alter Filme eine wesentliche Voraussetzung zur Schaffung neuer Meisterwerke ist. In diesem Sinne: Her mit dem deutschen Potemkin!«⁶³

1936 engagierte ihn Hans Weidemann, der in der Filmabteilung des Propagandaministeriums für die Wochenschau zuständig war, um aus Wochenschau material einen Dokumentarfilm mit dem Titel JUGEND DER WELT (1936) über die Winterolympiade Anfang 1936 in Garmisch-Partenkirchen zu gestalten. Zunächst gab es nur einen Zusammenschnitt von Wochenschau material, der ohne künstlerisches Konzept die Szenen montiert hatte. Hans Weidemann diskutier-

58 Junghans. In: CineGraph 1984f.

59 Ein Revolutionsfilm. In: Frankfurter Zeitung, 5. 11. 1930.

60 Brandt 1987, S. 124–126.

61 Junghans 1936 a, S. 41–42.

62 Junghans 1936 b, S. 86–87 und 1936 c, S. 116/117.

63 Junghans 1936 b, S. 87.

te diesen Rohschnitt mit Junghans, der sich bereit erklärte, das Material zu überarbeiten und Teile nachzudrehen, wenn ihm dabei völlige Freiheit bei der Gestaltung gegeben würde. Er arrangierte daraus eine rasant geschnittene, 31-minütige Symphonie, die 771 Einstellungen enthielt. In einem Gespräch mit Hans-Jürgen Brandt kommentierte Junghans 1981 seinen Film so: »[...] ich habe den Film gar nicht chronologisch gemacht, sondern [...] als ein symphonisches Poem [...] alle diese Sachen wie der Abfahrtslauf und so, da geht doch alles mit der Stechuhr nacheinander. Ich hab's [...] einfach rhythmisch durcheinandergeschnitten.«⁶⁴

JUGEND DER WELT ist ein Kompilationsfilm mit Material von 40 bis 50 Kameraleuten (u. a. Allgeier, Frenzt, Wenng, Tesch, Schulze und Atelier Noldan). Spektakuläre Nachaufnahmen mit subjektiver Kamera drehte Junghans mit Hans Ertl und Heinz von Jaworsky, die wie Sepp Allgeier und Walter Frenzt später auch bei der Sommerolympiade für Riefenstahl drehen sollten. Daraus ergaben sich auch Kontinuitäten in der Bildgestaltung. Hans Weidemann führte Joseph Goebbels den Film vor, und dieser soll von dem neuartigen Schnitt begeistert gewesen sein, den Junghans ansatzweise schon in seinem Spielfilm *SO IST DAS LEBEN* (1929) angewendet hatte. Einzig die geringe Präsenz Hitlers und der übrigen NS-Prominenz wurde von Goebbels kritisiert. Auf seinen Druck hin mußten im Titelvorspann außer Junghans, der als politisch linksstehend galt, Dr. Herbert Brieger für die Gestaltung und Hans Weidemann für die Idee und künstlerische Oberleitung genannt werden. Beim Filmfestival in Venedig gewann JUGEND DER WELT 1936 den Preis als bester ausländischer Dokumentarfilm.

In seiner Suche nach einem neuen, symphonischen Schnitt durch den Erfolg von JUGEND DER WELT bestätigt, erhielt Junghans, der wegen seines künstlerischen Potentials ähnlich wie Ruttmann anfangs als einer der Hauptkonkurrenten Leni Riefenstahls um Staatsaufträge galt,⁶⁵ 1935 von Hans Weidemann den Auftrag, zur Unterstützung Francos einen Kompilationsfilm über den Spanischen Bürgerkrieg zu drehen. *DIE GEISSEL DER WELT* (1937) erhielt positive Besprechungen, wurde dann aber von Goebbels als zu kommunistenfreundlich verboten. Er wurde später ohne Junghans' Mitwirkung umgearbeitet und kam unter dem Titel *HELDEN IN SPANIEN* 1938 (Fritz C. Mauch u. a.) ins Kino. Trotzdem erhielt Junghans danach den Auftrag, für den Film zum NS-Parteitag des Jahres 1936 die Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung zu dokumentieren. Die von ihm vorgelegte Fassung wurde von Goebbels jedoch als zu unübersichtlich abgelehnt. Unter dem Titel *JAHRE DER ENTSCHEIDUNG* (1939) wurde der Film schließlich unter der Leitung Hans Weidemanns zu einer eigenständigen großen Leistungsschau der nationalsozialistischen Wirtschafts- und Sozialpolitik ausgebaut. Auf paradoxe Weise spiegelt der Film die Polyvalenz des kompilierten Filmmaterials: »Dieselben Aufnahmen von der Novemberrevolution 1918 und den Demonstrationen nach den Märzkämpfen 1921 hatte Junghans bereits Ende der 20er Jahre mit umgekehrtem politischen Vorzeichen in seinen Kompilationsfilmen für die KPD verwandt.«⁶⁶ »1938 übernimmt Junghans den Auftrag für eine ähnlich ange-

64 Brandt 1987, S. 147.

65 CineGraph, Lg. 31, S. B 3.

66 Tode: Carl Junghans. Unveröffentlichte Langfassung des CineGraph-Artikels.



Rudolf Oertel bei Dreharbeiten zu MICHELANGELO (1938) in der Medici-Kapelle S. Lorenzo in Florenz

legte, die Jahre seit 1933 bilanzierende Kompilation: DIE GROSSE ZEIT. Der abendfüllende Film soll zur Unterstützung der Kampagnen für den sogenannten ›Anschluss‹ Österreichs dienen und wird dort kurz vor der Volksabstimmung aufgeführt. Als sich sein Mentor Weidemann im Propagandaministerium nicht mehr halten kann, wechselt Carl Junghans zur Ufa.⁶⁷ Die Verfilmung von ALTES HERZ GEHT AUF DIE REISE (1938) nach Hans Fallada, sein nächstes Spielfilmprojekt, scheitert am Einspruch Hitlers, der sich an der positiven Darstellung einer Epileptikerin und der sexuellen Belästigung einer Magd durch eine Amtsperson stört.

»Zwei verbotene Filme, eine jüdische Ehefrau und meine Beziehungen zum Kreis des Rechtsanwalts Polzin, der später von den Nazis hingerichtet wurde, und zusätzlich die Warnungen meiner Freunde veranlaßten mich zu fliehen. Ich ließ all mein Hab und Gut zurück, nahm nur drei Leicas und drei Rolleiflex mit und überschritt Anfang April 1939 die Grenze bei Schaffhausen; ich kam nach Paris, wo ich dank der Hilfe der französischen Regierung wohnen und mich frei bewegen konnte, bis zum 13. Juni 1940.«⁶⁸ Über Casablanca floh Junghans dann weiter in die USA, wo er zunächst als Gärtner bei Kurt Weill und Robert Siodmak ar-

67 Tode: Carl Junghans. In: CineGraph, S. B 4.

68 Zit. n. Brandt 1987, S. 133 f.



Hans Cürlis bei Dreharbeiten zu einem Kulturfilm über italienische Malerei im Jahr 1950

beitete und sich dann als Fotograf einen Namen machte. 1963 kam er nach Deutschland zurück, fand aber keinen Anschluss mehr an die Filmszene und starb 1984 in München. Im Alter stand er eher dem konservativen Lager nahe und galt als Anhänger von Richard Nixon und Franz Josef Strauß.⁶⁹ In einem Nachruf zu seinem Tod im November 1984 bezeichnet ihn die »Rheinische Post« hingegen als »ausgewiesenen Alt-Linken«⁷⁰, der nie kompromissbereit gewesen sei.

Hans Cürlis und Curt Oertel: zwei deutsche Kulturfilm-Karrieren

Als Nestor des Kunst- und Kulturfilms galt in Deutschland Hans Cürlis (1889–1982), der Kunstgeschichte studiert hatte und seit dem Ersten Weltkrieg als Referent für Film und Foto im Auswärtigen Amt tätig war. 1919 gründete er in Berlin das Institut für Kulturforschung. Er produzierte mit diesem Institut zunächst einige deutsch-nationale Propagandafilme, die gegen den ›Schandfrieden

⁶⁹ CineGraph, Lg. 31, S. B 3.

⁷⁰ Feldmann 1984.

von Versailles« und für die Wiedergewinnung der deutschen Kolonien agitierten (u. a. WELTWIRTSCHAFT UND FRIEDENSVERTRAG 1922). Wegen dieser nationalistischen Propaganda wurde er auf Grund der gewandelten politischen Verhältnissen, in denen die SPD maßgeblichen Einfluss gewonnen hatte, als Filmreferent entlassen und spezialisierte sich vor allem mit seinem Zyklus SCHAFFENDE HÄNDE zunehmend auf Filme über Kunst und Künstler. Im »Dritten Reich« drehte er vornehmlich Lehrfilme für die RfdU/RWU, die das ganze Themen-Spektrum von Städte- und Landschaftsbildern über Brauchtum und Handwerk bis zu Künstler-Porträts umfassten. Angeblich galt ihm die RfdU/RWU als Zuflucht, um sich den Forderungen des Propagandaministeriums zu entziehen. Er produzierte für die RfdU/RWU jedoch auch Filme wie ARBEITSDIENST (1937) und MÄDEL IM LANDJAHRE (1936) und zusammen mit der Riefenstahl GmbH Portraits der NS-Bildhauer Arno Breker und Josef Thorak. Nach dem Krieg war er von 1946 bis 1948 zunächst für die DEFA tätig und setzte seine Arbeit mit dem Kulturfilm-Institut dann in den Westzonen fort. 1947 wurde Cürlis, der sich im Rückblick ähnlich wie viele in Deutschland gebliebene Schriftsteller zum Vertreter einer »inneren Emigration« stilisierte, Vorsitzender des Bundes Deutscher Lehrfilmhersteller, produzierte eine Fülle von Lehr- und Kulturfilmen und arbeitete als Lehrbeauftragter an der neugegründeten Freien Universität in Westberlin. An seinem Leben und Werk lässt sich die personelle und stilistische Kontinuität der deutschen Lehr- und Kulturfilmbewegung beispielhaft veranschaulichen. Er starb 1982 vielfach geehrt im Alter von 93 Jahren in Berlin.⁷¹

Eine vergleichbare Karriere in drei unterschiedlichen politischen Systemen gelang auch dem Regisseur Curt Oertel (1890–1960). Als gelernter Fotograf hatte er in der Weimarer Republik ähnlich wie Svend Noldan für Erwin Piscators Theater an Bühnenbildern und Filmprojektionen mitgearbeitet und war für die Lichtregie in G. W. Pabsts GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926) zuständig. Für Rudolf Bambergers Kulturfilm DIE STEINERNEN WUNDER VON NAUMBURG (1932), den er nach Bambergers Emigration zu seinem eigenen Film erklärte, arbeitete er als Kameramann. Seither galt er als Spezialist für eine lebendig und avantgardistisch wirkende Präsentation von künstlerischen Plastiken und Architektur durch Lichtregie, Kamerafahrten, Raumgestaltung und Filmmontage, wie sie später auch Willy Zielke im Prolog zu Leni Riefenstahls OLYMPIA (1938) praktizierte. Berühmt wurde Oertel mit seinem auf den Filmfestspielen von Venedig preisgekrönten Kulturfilm MICHELANGELO (CH 1938), der 1940 im Zeichen der Achse Berlin–Rom in einer Langfassung in deutsche Kinos kam. 1950/51 wurde der Film in einer von Robert Flaherty gekürzten und umgearbeiteten Fassung unter dem Titel THE TITAN mit großem Erfolg in den USA aufgeführt und mit einem Oscar ausgezeichnet.⁷²

Nach Kriegsende begann Oertels zweite Karriere – diesmal als Filmfunktionär. Der als unbelastet geltende Oertel gründete bereits 1946 in Wiesbaden auf Schloss Biebrich die Curt Oertel Film-Studien-Gesellschaft m. b. H., wurde von den amerikanischen Besatzungsbehörden mit dem Aufbau der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmindustrie (FSK) beauftragt, war Präsident der wieder neu belebten Spit-

71 Vgl. Ziegler 2003.

72 Vgl. Meder 1995; Ziegler 2003; CineGraph (Oertel).

zenorganisation der Filmwirtschaft (Spio) und förderte den Aufbau des Deutschen Instituts für Filmkunde und die Bewegung deutscher Filmclubs. Außerdem produzierte er weiterhin eigene Kulturfilme. Das Genre galt mit Aufkommen des Fernsehens allerdings zunehmend als altmodisch, betulich und oberlehrerhaft und war zudem durch den Missbrauch im ›Dritten Reich‹ diskreditiert. Damit scheiterte auch sein ehrgeiziges Ziel, mit seiner Film-Studien-Gesellschaft zum Spiritus Rector des deutschen Nachkriegsfilms zu werden. Oertel starb 1960 an den Folgen eines Verkehrsunfalls.

Oertel und Cürlis sind mit ihrer Tätigkeit und ihren Filmen die prominentesten Beispiele für die Kontinuitäten der deutschen Kultur- und Lehrfilmbewegung von den Anfängen der Weimarer Republik bis in die 50er und 60er Jahre der Bundesrepublik. Für dieses Genre brachten die politischen Umbrüche von 1933 und 1945 zwar thematische und ideologische Verschiebungen mit sich, das Formenspektrum, das sich in der Weimarer Republik herausgebildet hatte, blieb jedoch bis in die 60er Jahre weitgehend erhalten. Es verlor erst mit dem Vordringen des Fernsehens und der verschiedenen Formen des Fernseh-Dokumentarismus und mit der Verdrängung des Kulturfilms als Vorfilm im Kino in den 60er Jahren schnell an Bedeutung. Länger erhalten blieben die vielfältigen Formen des Lehrfilms und des Werbefilms, die im Auftrag der Industrie und anderer Auftraggeber und der Nachfolgeorganisationen des RWU – des Instituts für Film in Wissenschaft und Unterricht (FWU) und des Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF) – weiterhin produziert wurden.

Peter Zimmermann

Der Kulturfilm als Vor- und Hauptfilm im Kino

Der Kulturfilm hatte sich schon zur Zeit der Weimarer Republik mit einer Reihe außergewöhnlicher Filme internationales Ansehen erworben. Breite und Vielfalt der Produktion von Vorfilmen für das Kino können hier nur angedeutet werden. Sie werden in späteren Kapiteln am Beispiel unterschiedlicher Subgenres und Themen differenziert dargestellt. Die qualitativen Standards setzte seit den 20er Jahren die Kulturfilm-Abteilung der Ufa unter Leitung des Schweizerers Nicholas Kaufmann. Dieser konnte anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Ufa im Jahre 1943 eine beeindruckende Bilanz ziehen. Demnach war der erste ›Beiprogrammfilm‹ der Ufa-Kulturfilm-Abteilung DER HIRSCHKÄFER, der 1921 im Ufa-Theater Tauentzienpalast in Berlin gezeigt wurde. Ihm folgten eine Reihe ungewöhnlicher Natur- und Tierfilme, in denen vielfach neue Filmtechniken erstmals erprobt wurden: so z. B. im Jahre 1929 der erste vertonte Ufa-Kulturfilm GLÄSERNE WUNDER-TIERE und im Jahre 1931 der erste Ufa-Farbfilm BUNTE TIERWELT. Viele herausragende naturwissenschaftlich und technisch geprägte Kurzfilme waren erst durch die Entwicklung von Teleobjektiven und Mikrofotografie, Zeitlupe, Zeitraffer und ›Insektenoptik‹ möglich geworden wie z. B. ZEITLUPENREVUE AUS DER GEFIEDERTEN WELT (1926), MUNGO, DER SCHLANGENTÖTER (1928), LIEBESLEBEN DER PFLANZEN (1931), DER AMEISENSTAAT (1935), DER BIENENSTAAT (1938) TRAGÖDIEN IM INSEKTENREICH (1939) und der biologische Querschnittfilm KÖNNEN TIERE DENKEN?(1938). Der Unterwasserfilm RÄUBER UNTER WASSER (1939) beeindruckte das Publikum ebenso wie der Zeitlupenfilm KÜCHENZAUBER (1943) über chemische Vorgänge bei der Hausarbeit.

Kaufmann stellte denn auch die filmtechnischen Leistungen der Ufa am Beispiel einer Reihe von Kulturfilmern aus dem ›Dritten Reich‹, die naturwissenschaftliche Themen in vorbildlicher Form für die Vorführung im Kino aufbereitet haben, besonders heraus: »In den botanischen Filmen KRAFTLEISTUNGEN DER PFLANZEN, SINNESLEBEN DER PFLANZEN, FLIEGENDE FRÜCHTE sind alle wesentlichen pflanzenphysiologischen Erscheinungen, die bisher nur von einzelnen Botanikern beobachtet oder vermutet waren, dokumentarisch mit Hilfe der vollautomatischen Zeitraffermethode festgelegt. [...] Der Erzeugung neuer lichtstarker Objektive durch die optische Industrie, mit denen nunmehr auch der Kreis der Dämmerungstiere dem Film erschlossen wurde, verdanken wir den Film DIE FLEDERMAUS. [...] Die Teleoptik erreicht ihre Höchstleistungen in dem Film KAMERA-JAGD AUF SEEHUNDE. [...] Die mikroskopisch-kinematographische Serie [...] ist in dem Film IM REICHE DER LILIPUTANER verwirklicht worden, nämlich eine mit Mikrozeitraffer aufgenommene vollständige Szenenfolge vom Freßakt bei den Einzellern: eine Amoeba proteus frißt und verdaut in Großaufnahme ein Parmaecium caudatum. [...] Der Film UNSICHTBARE WOLKEN brachte erstmalig die Übertragung der bis dahin nur für Stehbilder bekannten und angewendeten Schlieren-Photographie für den Film. Erstmalig wurden in diesen Bildstreifen Gase,

Heißluftströme und Kaltluftströme in der Bewegung sichtbar gemacht und wichtige, aufschlußreiche Strömungserscheinungen und Gesetze augen- und sinnfällig demonstriert. Der Film RÖNTGENSTRAHLEN machte nicht nur die Allgemeinheit, sondern auch Fachkreise mit der [...] Methode bekannt, Röntgendurchleuchtungen klar und kontrastreich zu filmen [...] SYMPHONIE DER WOLKEN brachte die erste geschwenkte Zeitrafferaufnahme.«⁷³

Neben der Weiterentwicklung der »wissenschaftlich hochwertigen Produktionen« wies Kaufmann auf die Landschafts- und Städtefilme hin, die die Vielfalt und Schönheit der deutschen Heimat, deren kulturelle Traditionen und wirtschaftliche Leistungen in den Mittelpunkt stellten. Dabei handelt es sich um eines der ältesten Subgenres des dokumentarischen Films seit den Zeiten der Brüder Lumière, das in den 20er und 30er Jahren – gefördert von der Tourismus- und Städtewerbung – zu einer regelrechten Modewelle wurde. Im ›Dritten Reich‹ dienten viele dieser Filme allerdings dazu, Annexionsansprüche dadurch zu legitimieren, dass mittel- und osteuropäische Städte als Teile eines großen deutschen Kulturraumes charakterisiert wurden, der einst von der deutschen Ostkolonisation geprägt worden sei. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich Reisereportagen über Sitten und Bräuche fremder Länder und Völker, die – wie Kaufmann betont – einen weiteren Schwerpunkt der Kulturfilmarbeit der Ufa ausmachten: »Neue Filmforschungsreisen zeitigten eine Anzahl von biologischen, völkerkundlichen, geographischen und zeitgeschichtlichen Expeditionsergebnissen besonderer Bedeutung. Sie führen Ufa-Regisseure nach der Mandschurei und China, Ceylon Skandinavien, Zentralafrika, Arabien, Jugoslawien, Nord- und Südamerika, Abessinien, Polen und Spanien.«⁷⁴ Auf fremden Kontinenten spekulierten die Filme vielfach auf den abenteuerlichen Reiz des Exotismus, während europäische Länder eher unter kulturellen und touristischen Aspekten oder in Hinblick auf deutsche Informations- und Interessenpolitik dargestellt wurden.

Eine Spezies, die im ›Dritten Reich‹ unter dem Einfluss der NS-Filmpolitik an Bedeutung gewann, war der ›zeitnahe Kulturfilm‹, der unter Verzicht auf jegliche Kritik die wirtschaftlichen, politischen und militärischen Erfolge des ›Dritten Reichs‹ zum Thema machte – vielfach eine ästhetisch kultiviertere und ins Allgemeine stilisierte Kino-Variante der oft allzu platten parteipolitischen NS-Propaganda: »Der Kulturfilm stand mitten in diesen Zeitereignissen. Er sollte für das großartige Geschehen ringsum den würdigen und fesselnden Ausdruck finden. Das fiel der Ufa umso leichter, da ihr Kulturfilm seit seinen Anfängen die Behandlung zeitnaher und nationaler Fragen neben den rein lehrmäßigen Filmen mit besonderer Sorgfalt gepflegt hat. Seit 1933 verstärkte sich naturgemäß diese Seite des Schaffens mehr und mehr.«⁷⁵ Als Beleg nannte Kaufmann eine Reihe von Ufa-Kulturfilmen, die im Kino mit besonderem Erfolg gelaufen sind wie z. B. VOM HERZSCHLAG DEUTSCHER ARBEIT (1932), DAS DEUTSCHE ERNTEDANKFEST 1934 AUF DEM BÜCKEBERG (1934), BEI DEN DEUTSCHEN KOLONISTEN IN SÜDWEST-AFRIKA (1934), STRASSEN OHNE HINDERNISSE (1935), METALL DES HIMMELS (1935), FLIE-

73 Kaufmann 1943, S. 181 f. KAMERAJAGD AUF SEEHUNDE (1937), DAS SINNESLEBEN DER PFLANZEN (1937), RÖNTGENSTRAHLEN (1937), SINFONIE DER WOLKEN (1939), IM REICHE DER LILIPUTANER (1939), FLIEGENDE FRÜCHTE (1941).

74 Kaufmann 1943, S. 181.

75 Kaufmann 1943, S. 178.



Diese Kulturfilm-Werbung in der Zeitschrift »Der Deutsche Film« aus dem Jahr 1936 wirbt vor allem mit Bildern fremder Länder und Völker

GER, FUNKER, KANONIERE (1937), WIR EROBERN LAND (1937), DIE BAUTEN ADOLF HITLERS (1938), FLIEGER ZUR SEE (1939), DAS WORT AUS STEIN (1939), SCHNELLE TRUPPEN (1940), DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940), OSTRAUM – DEUTSCHER RAUM (1940), DEUTSCHE PANZER (1940), WENN MUTTER SCHAFFT (1941) und KINDER REISEN INS FERIEMLAND (1942). »Durch die Kanäle, die der fachwissenschaftliche Ufa-Kulturfilm gegraben hat«, so betonte Kaufmann, »findet heute der neue zeitnahe und lebensnahe Kulturfilm seinen Weg zu den Herzen des Publikums.«⁷⁶

Neben den kurzen ›Beiprogrammfilmen‹ produzierte die Ufa von Anfang an längere Kulturfilme, die zum Teil Spielfilmlänge hatten und als ›Großkulturfilme‹ im Hauptprogramm liefen. Zu den frühesten Beispielen gehörten lehrhafte Landschaftsfilme von Professor Felix Lampe wie DIE ALPEN (1919), die zum Teil aus älteren Filmaufnahmen kompiliert waren. Aktueller waren Kaufmanns eigene frühe sozialhygienische Filme DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE FOLGEN (1920), KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE (1920) und DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT (1921), die er als ›Aufklärungsfilme neuen Typs‹ bezeichnete und scharf gegen die als Aufklärungsfilme getarnten schlüpfrigen ›Sittenfilme‹ jener Zeit abgrenzte. Der Entwicklungsgeschichte der Menschheit widmete sich in einer Art Stationen-Dramaturgie in einer Reihe kurios wirkender laienspielartiger Sittenbilder Ulrich K. T. Schulz' Kulturfilm NATUR UND LIEBE (1927). Künstlerisch weit anspruchsvoller war Georg Wilhelm Pabsts experimenteller Film GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926), der die Erkenntnisse der Psychoanalyse filmisch umzusetzen versuchte und ebenfalls von der Kulturfilm-Abteilung der Ufa produziert wurde. Zum größten Kinoerfolg der Weimarer Republik wurde der ›Körperkulturfilm‹ WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (1925), bei dem Kaufmann zusammen mit Wilhelm Prager Regie führte. Er verband das Plädoyer für Volksgesundheit mit der erotischen Präsentation von Sport, Gymnastik, Ausdruckstanz und Freikörperkultur. Beachtliche Kino-Erfolge errangen in der Weimarer Republik auch Filme anderer Produktionsfirmen wie Walter Ruttmanns avantgardistischer Stummfilm BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927), und der Tobis-Tonfilm MELODIE DER WELT (1929), der halbdokumentarische Spielfilm MENSCHEN AM SONNTAG (1930) sowie Expeditionsfilme wie Friedrich Dalsheims MENSCHEN IM BUSCH (1930) und Martin Riklis AM RANDE DER SAHARA (1930), der erste vertonte ›Großkulturfilm‹ der Ufa.

Während die Produktion der abendfüllenden Kulturfilme im ›Dritten Reich‹ wegen mangelnder Rentabilität zurückging, setzten sich prominente Filmkritiker wie Frank Maraun vehement für dieses Genre ein. 1938 schrieb er unter dem Titel »Das Erlebnis entscheidet« in »Der Deutsche Film«: »Wir brauchen nicht noch einmal darauf hinzuweisen, daß es Kinoprogramme gibt, in denen der Kulturfilm den Spielfilm an künstlerischer und erlebnismäßiger Substanz überragt [...] und daß er ihm grundsätzlich gleichgestellt werden muß. Diese Gleichstellung tritt von der theoretischen Bewertung in das Stadium der praktischen Anwendung, wenn man den großen, den sogenannten abendfüllenden Kulturfilm ins Auge faßt. Die Gründung einer besonderen Verleihgesellschaft für solche Filme, der unter der Leitung von Dr. Johannes Eckardt stehenden Degeto, gibt der Frage des

⁷⁶ Kaufmann 1943, S. 180.

abendfüllenden Kulturfilm eine besondere Aktualität. Die Zeit, da der große Kulturfilm in vereinzelt Sonderveranstaltungen ein gering geachtetes Aschenbrödel-dasein führen mußte, während jede Klamaukkomik, wenn nur ein paar Schauspieler dabei mitmachten, mit dem ganzen Reklamedonner einer repräsentativen Premiere gestartet wurde – diese Zeit scheint nun endgültig vorbei. Besonders erfreulich ist dabei, daß auch die Kinobesitzer, die in diesem Falle wirklich zu Volkstheaterintendanten werden, diese Entwicklung nach Kräften unterstützen. Viele begnügen sich zwar noch mit der Veranstaltung von Matineen, deren Werbekraft jedoch bei regelmäßigem Einsatz in allen Orten des Reiches nicht zu unterschätzen ist. Aber eine Anzahl hat sich bereits dazu entschlossen, den großen Kulturfilm auch in das Abendprogramm aufzunehmen. [...] Die Aufnahmebereitschaft des Publikums ermuntert ohne Zweifel zu solchen Entschlüssen.«⁷⁷ Diese Einschätzung beruhte allerdings eher auf Wunschdenken als auf einer realistischen Einschätzung des Kinomarktes und des Publikumsinteresses und war wohl auch eher als Appell zu verstehen, der allerdings wenig gefruchtet hat. Dennoch gab es eine Reihe großer Kulturfilm, die erfolgreich im Kino gelaufen sind, und auch weniger populäre Filme bekamen im Kino gelegentlich eine Chance.

Deutschlandbilder im ›Großkulturfilm‹

Am Anfang der nationalsozialistischen Ära stehen einige Uraufführungen, die unter dem Eindruck der gesellschaftlichen Umbrüche jener Zeit zugleich die stilistische Spannweite des vertonten Kultur- und Dokumentarfilms im ›Dritten Reich‹ zu veranschaulichen vermögen. Obwohl die im Auftrag der NSDAP produzierten Filme in der Regel weniger im Kino als vielmehr über die Gau-, Landes- und Stadtbildstellen verbreitet wurden, gab es auch einige spektakuläre Kino-Erfolge:

So wurde am 1. 12. 1933 in Berlin im Ufa-Palast am Zoo in Anwesenheit der NS-Prominenz Leni Riefenstahls SIEG DES GLAUBENS über den Nürnberger Reichsparteitag uraufgeführt, der von der NSDAP verbreitet und von der gleichgeschalteten Presse bejubelt mit großem Erfolg in den Kinos lief und – wie an späterer Stelle dargelegt – eine neue ästhetische Qualität des propagandistischen Reportagefilms begründete. »Hitler bei der Uraufführung des großen Nürnberg-Films«, so lautete die Schlagzeile des Berliner Lokal-Anzeigers, der genüsslich das Ritual solch offiziöser Uraufführungen mit Empfang des Führers, Festrede und musikalischer Darbietung beliebäugelte und die Gästeliste aufzählte. »Nach der Vorführung sangen Tausende mit dem Führer das Horst-Wessel-Lied.«⁷⁸ Noch pompöser wurde im März 1935 die Uraufführung von Leni Riefenstahls Film über den Parteitag von 1934 TRIUMPH DES WILLENS gefeiert, der nicht nur zu einem der größten Kino- und zugleich Propaganda-Erfolge des ›Dritten Reichs‹, sondern auch zum Prototyp eines neuen avantgardistischen deutschen Dokumen-

⁷⁷ Maraun 1938 a, S. 187–191.

⁷⁸ Hitler bei der Uraufführung des großen Nürnberg-Films. In: Berliner Lokal-Anzeiger vom 2. 12. 1933.

tarfilmstils wurde und auf den Filmfestspielen von Venedig im Jahre 1935 den Preis des Instituto Luce für den besten ausländischen Dokumentarfilm gewann. Übertroffen wurde dieser Erfolg später noch von Riefenstahls Film über die Olympischen Spiele von 1936 (OLYMPIA 1938).

Kino-Premieren hatten auch einige andere NS-Propagandafilme, die sich meist der deutschen Geschichte (z. B. EWIGER WALD, 1936, Rolf von Sonjewski-Jamrowski), den politischen Gegenwartereignissen (z. B. BLUTENDES DEUTSCHLAND, 1932, Johannes Häußler) oder dem wirtschaftlichen Aufschwung im ›Dritten Reich‹ widmeten. Sie werden in dem Kapitel über Propagandafilme der NSDAP dargestellt. Besonders erfolgreich waren sie allerdings im Kino meist nicht. Um die künstlerische Überhöhung der wirtschaftlichen Aufbauleistungen im ›Dritten Reich‹ bemühte sich im Auftrag der Reichspropagandaleitung unter der Produktionsleitung von Eberhard Fangauf insbesondere der junge Walter Frentz, einer der besten Kameramänner Leni Riefenstahls und später Kameramann des ›Führers‹, mit seinem Film HÄNDE AM WERK. EIN LIED VON DEUTSCHER ARBEIT (1935). Im Wechselspiel von pathetischer Solostimme und Sprechchor wird Deutschland als Bauernland, Arbeitsland und Land der Fabriken und Hochöfen beschworen, in der der Mensch – leitmotivisch symbolisiert durch das Bild der schaffenden Hände – im Mittelpunkt steht: »Aber die Kraft der Hände / wächst mit den Fabriken / In Lärm und Rauch. / Der Wille zum Leben / wächst mit den Hochöfen und Fördertürmen. / Keine Maschine ist so gewaltig, daß sie den Mann verbirgt, der hinter ihr steht.« So deklamiert der pathetische Kommentar.

Visuell wird dieser mythisierende Stil, der die ›urtümliche Kraft des deutschen Arbeitslandes‹ beschwört, insbesondere durch die Montage eindrucksvoller Großaufnahmen und Totalen im Stile Fancks, Riefenstahls und der russischen Filmavantgarde vermittelt. Weit moderner als der schon damals antiquiert wirkende chorische Sprechgesang, für den ein Texter der Reichspropagandaleitung verantwortlich war, weist der Kamerastil dieses Films viele Elemente dessen auf, was im Rückblick als typischer Riefenstahl-Stil charakterisiert worden ist: insbesondere der von der Filmmusik Walter Gronostays noch betonte Montagerhythmus der Bildgestaltung, der rasche Perspektivenwechsel und die Vorliebe für symbolische Detailaufnahmen (Hände, Werkzeuge usw.), typisierende Gegenlicht-Aufnahmen und mythisch wirkende Porträtaufnahmen aus leichter Untersicht vor endlosem Himmel. An diesem und vielen anderen Filmen zeigt sich, dass es sich bei dem angeblichen Riefenstahl-Stil um eine von der modernen Fotografie und Kamertechnik beeinflusste Kollektivleistung handelte, die von Dutzenden von Kameramännern und Regisseuren wie Walter Frentz, Hans Ertl, Willy Zielke, Wilfried Basse, Leo de Laforgue oder Sepp Allgeier geprägt worden ist. In den Maschinen-Collagen und Arbeiterbildern von HÄNDE AM WERK ist aber auch der Einfluss Walter Ruttmanns und der russischen Film-Avantgarde um Sergej Eisenstein und Dsiga Wertow unverkennbar. Im Gegensatz zur russischen Avantgarde geht es hier allerdings nicht um eine dialektische ›Film-montage der Ideen‹. Im Gegenteil: Nicht die Widersprüche werden betont, sondern das harmonische Zusammenwirken aller Klassen und Stände am großen Werk der deutschen Arbeit. Bauern, Handwerker und ›Arbeiter der Stirn und der Faust‹ – sie alle dienen mit dem Lied ihrer Arbeit der ›Wiedergeburt der deutschen Volksgemeinschaft‹ unter der Führung des »größten Arbeiters des

Volkes, Adolf Hitler«. ⁷⁹ Darin zeigt sich auch der prägende Einfluss der Reichspropagandaleitung: Die nach wie vor vorhandenen Interessengegensätze zwischen Bauern, Großagrariern, Handwerkern, Industriellen und Arbeitern, die in den Propagandafilmen des Reichsbauernführers, des Amtes Rosenberg oder der Deutschen Arbeitsfront gelegentlich noch Ausdruck gefunden haben, sollen als ein für allemal überwunden dargestellt werden.

Ganz anderer Art war Wilfried Basse ebenfalls künstlerisch ambitionierter Film *DEUTSCHLAND ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE* (1933), den Basse in deutlicher Abgrenzung gegen die NS-Propagandafilme als unpolitischen Film deklarierte und der am 31. 1. 1934 im Berliner Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz uraufgeführt wurde. Obwohl viele Filmkritiker die ästhetischen Qualitäten des Films ausdrücklich würdigten und der Film auf den Filmfestspielen von Venedig ausgezeichnet wurde, gelang es Basse nicht, einen professionellen Verleih für seinen Film zu finden, und er musste diesen selbst organisieren. Auch das Zuschauerinteresse blieb gering. »So unerwartet groß der künstlerische Erfolg war, so unerwartet war auch der geschäftliche Reifall. Kaum die Hälfte dieses Starts war durch die Kasseneinnahmen gedeckt.« So schrieb Basse Ehefrau und Mitarbeiterin Gertrud Basse im Rückblick. ⁸⁰ Dieser Misserfolg sei möglicherweise auch darauf zurückzuführen, dass viele Menschen unter dem Titel einen nationalsozialistischen Tendenzfilm vermutet hätten. Doch auch eine bald darauf wieder rückgängig gemachte Änderung des Titels in *MENSCHEN WIE DU UND ICH. EIN UNPOLITISCHER FILM* änderte nichts an dem geschäftlichen Misserfolg. Auch die Rezeption von Seiten der Filmkritik blieb zwiespältig. Auf der einen Seite wurden die künstlerischen und avantgardistischen Züge des Films gewürdigt, andererseits eine Reihe von Defiziten beklagt: »Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei gleich betont, daß sich hinter diesem Titel keineswegs ein politischer Film verbirgt. [...] Der Film spürt zunächst in Deutschland dem Gestern nach, der Vergangenheit [...] In dieser Weise wurden Themen wie ›befestigtes Dorf aus dem Mittelalter‹, ›Mittelalterliche gotische Stadt‹, ›Der Geist der alten Hansestädte‹ und Süddeutscher Bischofssitz behandelt, dabei ging es niemals um eine bestimmte Stadt, sondern immer wurde von verschiedenen Orten das Typische zu einem Idealbild des betreffenden Themas vereinigt. [...] Sein Bestes aber gibt Basse erst bei der Schilderung des wechselnden Gesichts der Großstadt. Seit Ruttmanns Sinfonie einer Großstadt hat man Bilder von solch unmittelbarer Lebensechtheit und Eindringlichkeit nicht mehr gesehen.« ⁸¹ So hieß es in der »Berliner Börsenzeitung«.

In der Tat präsentierte sich der Film als zwiespältige Stilmischung aus Kulturfilm-Idylle und avantgardistischen Zügen der Neuen Sachlichkeit, zu deren Repräsentanten Basse nach Filmen wie *WOCHENMARKT AUF DEM WITTENBERGPLATZ* (1929) gehörte. Programmatisch widmete er sich dem Alltagsleben in einer Terminologie, die schon im Prolog zwischen neusachlichem Interesse am Alltag und biederer Volkstümelei schwankt: »Dieser Film zeigt Menschen des Alltags, Menschen, die für uns arbeiten, Menschen, für die wir arbeiten, Menschen einer

79 BA. HÄNDE AM WERK. EIN LIED VON DEUTSCHER ARBEIT. Hersteller: Reichspropagandaleitung der NSDAP Abteilung Film.

80 Basse. Unveröffentlichtes Manuskript über die Filmarbeit von Wilfried Basse. Zit. n. CineGraph / Artikel über Wilfried Basse / B 12.

81 Berliner Börsen-Zeitung vom 1. 2. 1934.

Schicksalsgemeinschaft. [...] Uralte bäuerliche Lebensformen, Reste mittelalterlicher Kultur und moderne Zeit stehen lebendig nebeneinander.« Der Rückblick in die deutsche Vergangenheit verbindet sich mit idyllischen Landschafts- und Städtebildern und einer Verklärung des einfachen bäuerlichen Lebens, das als »unberührt vom Gang der Jahrhunderte« präsentiert wird: Der reetgedeckte Heidehof, der pflügende Bauer im Gegenlicht, das Torfstechen und der Schafhirt werden mit den typischen Schwarzwaldhöfen, den sprichwörtlichen Schwarzwaldmädeln, den Holzfällern und Szenen aus dem Bergbauernleben zu einem Bild des bäuerlichen Alltags verbunden, in dem das Maschinenzeitalter noch unbekannt zu sein scheint. Während der moderne Kamerastil Alltagsszenen genau beobachtet und das Idyll gelegentlich scharfsichtig aufbricht, fügt sich die Auswahl der Szenen zu idealtypischen Konstruktionen, die sich hart am Rande heimattümelnder Klischees bewegen, wie sie in der Heimatliteratur und im Kulturfilm seit langem entworfen worden sind. Ein Eindruck, der durch Wolfgang Zellers in diesen Passagen allzu gefällige und anschniegsame musikalische Untermalung des Films, der abgesehen von einigen Inserts auf jeglichen Kommentar verzichtet, noch verstärkt wird.

Eindrucksvoller sind die liebevoll und genau beobachteten Szenen alltäglicher Arbeitsvorgänge der Bauern, Fischer und Handwerker, die insbesondere in den Großaufnahmen stilistisch an die Bilder der russischen und britischen Filmavantgarde erinnern. Auch die heiteren Bildfolgen von Ausflugscafés, Rummelplätzen und Straßenmärkten zeigen einen dokumentarischen Blick, der gerade das scheinbar Nebensächliche und Flüchtige des Augenblicks in Momentaufnahmen festhält. Dieser Kamerablick der Moderne verdichtet sich in den Sequenzen über »Das wechselnde Gesicht der Großstadt«. In den Großstadtszenen dominiert in der Tat ein Stil, der von Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) beeinflusst und als Gegenbild zur bäuerlichen Idylle entworfen ist: Straßenschluchten, Menschengewimmel, Verkehrs-Chaos, Maschinencollagen, Fließbandproduktion und moderne Bauhaus-Fassaden vermitteln Impressionen einer modernen Großstadt, die von sozialen Spannungen dennoch auf merkwürdige Weise entleert zu sein scheint und aus der die Großstädter und mit ihnen der Film sogleich wieder ins ländliche Wochenend-Idyll entschwinden. Dieses Idyll allerdings erweist sich unversehens als brüchig, wenn eine obdachlose Familie mit Planwagen erscheint und der Film das Schild »Aufstellen von Wohnwagen verboten. Die Ortspolizei« einblendet. Solche Krisensignale verdichten sich gegen Ende des Films, wenn mit den Industrievierteln und den Werken der Eisen- und Stahlproduktion auch die düsteren Wohnquartiere der Arbeiter und die Verarmten und Arbeitslosen in den Blick kommen, während die Silhouetten der Hochöfen und Schornsteine wie Kathedralen des industriellen Zeitalters in den Himmel ragen. Die Wirtschaftskrise erscheint als Szenenfolge leerer Fabrikhallen, ärmlicher Behausungen, Leierkastenmänner, verwahrloster Kinder, hamsternder Elendsgestalten und arbeitslos herumlungender oder kartenspielender Männer. Dann ein harter Schnitt, und Wolfgang Zeller lässt die Trommeln wirbeln: Der Arbeitsdienst tritt an, legt Moore trocken und schafft neues Siedlungsland, auf dem die Arbeitslosen als Siedler neu beginnen können. Das abschließende Richtfest eines Siedlungshauses verweist auf die Überwindung der Krise und zugleich auf Besses Konzession den neuen Machthabern gegenüber.

Genützt hat ihm dieser zaghafte Optimismus nicht sehr viel. Wiederholt wurde von einigen nationalsozialistisch beeinflussten Kritikern und Filmzeitschriften auf politische Defizite hingewiesen. So hieß es etwa in der »Lichtbild-Bühne«: »Aber da steht auch der Ausweg. Arbeitsdienst und Siedlung, wie die begleitenden Fanfaren (die Musik ist von Wolfgang Zeller) anfeuernd zu neuer Hoffnung, zum Wiederaufbau. Aber hier zeigen sich im Film nur Ansätze, hier wird – gegenüber den so deprimierenden und düsteren Bildern der Krise, die in ihrer Wirkung breit gezeichnet schien – fast zu wenig von dem gezeigt, das uns alle jetzt so stark neu glauben läßt an Deutschland.«⁸² Filmemachern der Linken wie Slatan Dudow hingegen war der Film bei weitem nicht kritisch genug. »Das Fehlen der Zivilcourage bemäntelte er (Basse) mit Objektivität und als ich ihn fragte, warum er dem Massenelend aus dem Wege gegangen sei, antwortete er mir, das sei zu politisch, und er wollte möglichst einen objektiven, sachlichen Film machen, und merkte nicht einmal, daß er vor lauter Objektivität und Sachlichkeit mit einer vollendeten Eleganz an der Sache vorbeiging.«⁸³

Die Deutschland-Thematik war offenbar vom NS-Propagandafilm mit Beschlag belegt und wurde auch von der Filmkritik anhand der dort entwickelten Kriterien beurteilt. Nicht viel besser ging es den Städtefilmen, die zunehmend politisiert wurden. »Großkulturfilme« gab es in diesem Subgenre kaum. Einer der wenigen war der Stummfilm *IM LAND DER AUTOS UND WOLKENKRATZER* (1934), der ein beeindruckendes Bild der wirtschaftlichen und architektonischen Höchstleistungen der USA entwarf, allerdings – wie schon Hausers Chicago-Reportage *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN* (1931) – mit Bildern von Hinterhöfen, Bettlern und Arbeitslosen auch die Schattenseiten des kapitalistischen Wirtschaftssystems unter dem Eindruck der Krise thematisierte. Das Bild der USA blieb im Kulturfilm der 30er Jahre zwiespältig: Man zeigte sich beeindruckt von der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Dynamik dieses »Landes der unbegrenzten Möglichkeiten«, rümpfte aber die Nase angesichts des angeblichen amerikanischen »Kulturverfalls«, für den »Negermusik«, moderne Kunst und Show-Business beliebte Beispiele lieferten.

Ein besonderer Fall war Leo de Laforgues *SYMPHONIE EINER WELTSTADT*, der Ende der 30er Jahre gedreht und Anfang der 40er Jahre fertiggestellt wurde. Obwohl der ambitionierte Titel an Ruttmanns Stummfilm-Klassiker *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) erinnert, kann sich Laforgues Film, der den Tagesablauf einer Großstadt als nostalgischen Bilderbogen präsentiert, in keiner Weise mit dessen ästhetischen Qualitäten messen. Über weite Strecken ist es ein idyllisierender »Postkartenfilm«, der die Bauten und Sehenswürdigkeiten der Großstadt in schönen Bildern Revue passieren lässt. Lediglich in den Straßenszenen und bei der Beobachtung einzelner Menschen und kleiner Alltagsbegebenheiten blitzt ein genau registrierender Kamerablick auf, den Laforgue schon in seinem experimentellen Kurzfilm *GROSSSTADT-TYPEN* (1938) erprobt hatte. Trotz seiner Harmlosigkeit durfte *SYMPHONIE EINER WELTSTADT* nicht vorgeführt werden. Der Grund: Angesichts der zunehmenden Zerstörung Berlins durch Luftangriffe befürchtete man vermutlich, der Rückblick auf das unzerstörte Berlin der Vorkriegszeit könnte dem Publikum das Ausmaß der Katastrophe noch einmal ungewollt deutlich vor Augen führen.

82 LichtBildBühne vom 1. 2. 1934.

83 Dudow 1982, S. 158.



Leo de Laforgue bei Dreharbeiten

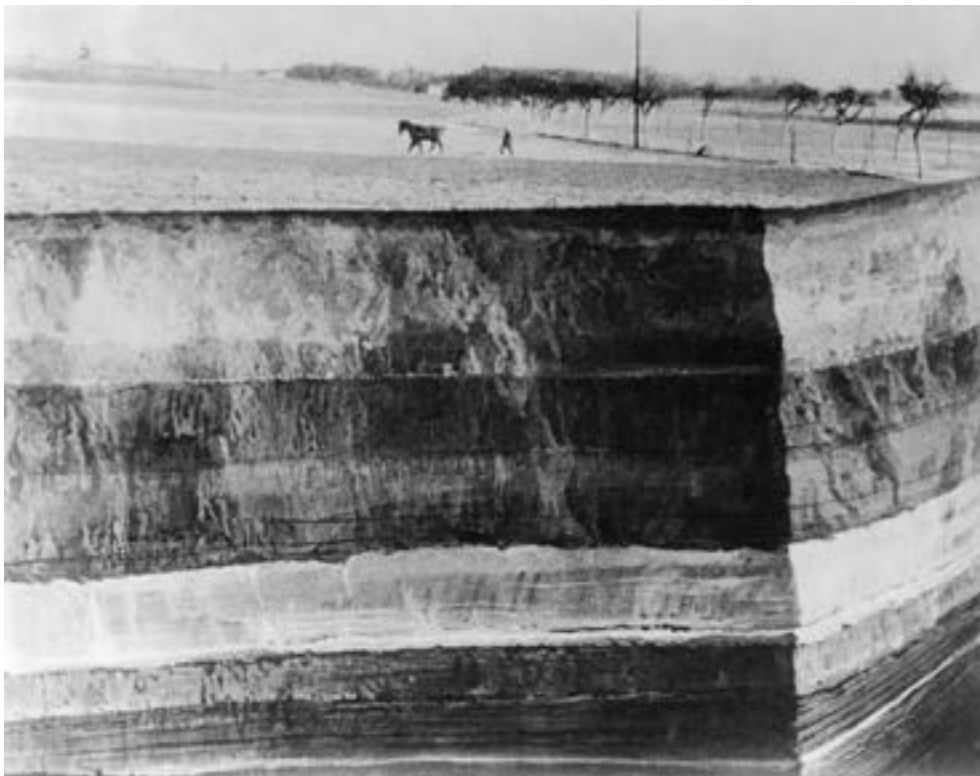
Erst nach dem Krieg erlebte der Film in überarbeiteter und gekürzter Form unter dem Titel SYMPHONIE EINER WELTSTADT. BERLIN, WIE ES WAR 1950 seine Uraufführung im Berliner Marmorhaus.

Einen überraschend großen Kinoerfolg errang hingegen ein ungewöhnlicher Kulturfilm naturwissenschaftlicher Provenienz, der in den unterschiedlichsten politischen Lagern Anerkennung fand: Svend Noldans in jahrelanger Arbeit aufwändig hergestellter ›Großkulturfilm‹ WAS IST DIE WELT? (1933) hatte am 14. Januar 1934 im Berliner Ufa-Palast am Zoo Premiere und war zugleich der Eröffnungsfilm der neugegründeten ›Deutschen Filmbühne‹, einer Kulturorganisation, deren Ziel es war, herausragende Filme in den Kinos vorzustellen. Angesichts der untergehenden Weimarer Republik und des Aufstiegs des Nationalsozialismus transformierte der Film die Kri-

senstimmung jener Jahre in Filmbilder, die zwischen Idylle und Apokalypse oszillieren und die gesellschaftlichen Umbrüche, die im Film nicht thematisiert werden, sondern nur als unterschwellige Ängste spürbar sind, durch die eindrucksvolle Visualisierung der Katastrophen der Erdgeschichte nichtig erscheinen lassen.

Der Film beginnt mit Aufnahmen der am Himmel sich türmenden Wolken, aus denen die Stimme des Sprechers ertönt: »Wir Menschen sind von altersher gewöhnt, uns für den Mittelpunkt der ganzen Welt zu halten.« Diesen anmaßenden Irrglauben widerlegt der Film sogleich durch die klassischen Close Ups des Kulturfilms auf die Welt der Pflanzen und Käfer, die aus uralten Zeiten stammen und »als einsam schweifende Jäger« dank der Insektenoptik der Kamera durch Gräser, Farne und Schachtelhalme wie durch urzeitliche Wälder krabbeln: »Aber sie müssen kämpfen um ihr Leben. An allen Ecken lauern Gefahren.« So verkündet der Sprecher, um dann auf die Ameisen überzuleiten, deren scheinbar sinnloses Gewimmel sich dem Blick des Kulturfilmers und damit auch des Zuschauers als perfekte Form der Staatsbildung enthüllt: Daher sind sie »trotz ihrer Kleinheit eine bedeutende Macht unter den Bewohnern des Waldbodens«. Es folgt ein abrupter Schnitt: Ein riesiger Fuß tritt auf den Ameisenstaat, während die Kamera aus Ameisenperspektive an dem »Riesen Mensch« emporblickt. Ein weiterer harter Schnitt: Aus der Vogelperspektive ähnelt das Gewimmel der Menschen und Fahrzeuge in der Großstadt dem des Ameisenhaufens. Doch das Gewimmel entpuppt sich auch hier in einer Revue kulturfilmischer Genrebilder von pflügenden Bauern und Viehzüchtern bis zu emsigen Handwerkern und fleißigen Arbeitern als arbeitsteilige Wirtschafts- und Staatsform, mit deren Hilfe sich der Mensch die Erde untertan gemacht hat.

»Die Erde?« So fragt der Film in wuchtigen Stummfilm-Lettern, um dann in Zeichentrick-Sequenzen den Lebensraum des Menschen als dünne Erdkruste zu beschreiben, deren Kontinente sich im Laufe der Jahrtausende ständig verschoben haben. Erdplatten schieben sich trickreich ineinander und ganze Gebirgsketten werden aufgetürmt, »denn auch der Fels biegt sich unter der Gewalt der Erdkräfte«. Querschnitte durch Alpen und Mittelgebirge legen die Gesteinsschichten frei und Fossilien verraten, dass dort einst Urmeere brodelten, Palmenwälder rauschten und Reptilien und Dinosaurier das Wasser verließen und die Erde eroberten. Dann kommen die Eiszeiten im Rhythmus der Jahrtausende, und die Gletscher, unter denen alles Leben erstickt, schieben sich in eindrucksvollen kartografischen Animationen langsam über Deutschland und Europa. »Sind solche Katastrophen noch möglich? Droht eine neue Eiszeit?« So fragt der Film wiederum und gibt sogleich eine beunruhigende Antwort: »Wir wissen es nicht!« Denn »der Mensch ist das jüngste Geschlecht der Erde«. Seine Städte versinken im Winter im Schnee und »Weltraumkälte dringt ein«. Sein Lebensraum besteht aus einer schmalen Lufthülle und der erkalteten Oberfläche der Erde. Darüber herrscht Eiskälte, darunter Gluthitze. »Dazwischen spielt sich unser Leben ab.«



Die Erdgeschichte mit ihren urzeitlichen Katastrophen und den schmalen ›Lebensraum‹ des Menschen zwischen den Schichtungen des Erdinnern und der Stratosphäre veranschaulicht Svend Noldans Kulturfilm WAS IST DIE WELT? (1933) mit Hilfe raffinierter Tricktechniken

Ein Tag in der Großstadt im Zeitraffer: Licht und Schatten wandern mit der Sonne über Häuser und Menschen, bis diese wie apokalyptische Schattenbilder im Dunkel versinken. »Rastlos jagt die Erde vorwärts [...] hinein in den Welt- raum. Wir laufen auf ihrem Rücken herum im Feuerschein eines ungeheuren brennenden Balles.« Dann das Finale: Wie mit einer Rakete entfernt sich die Ka- mera von der Erde – Luftaufnahmen Berlins schrumpfen zu einem Punkt auf der Landkarte Deutschlands, die Umrisse Europas kommen in den Blick und die Erd- kugel erscheint wie ein fremdes Gestirn, von der sich die Kamera in rasender Fahrt entfernt, bis sie zu einem winzigen Punkt geschrumpft ist. »Das ist unsere Erde. Ein erkalteter Weltkörper ohne eigenes Licht, auf größere Entfernung schon nicht mehr sichtbar. Was rings im Weltraum leuchtet, sind alles Sonnen, unge- zählte Millionen Sonnen.« So ertönt die beschwörende ›Geisterstimme‹ des Kom- mentators. Und während die Kamera in den Sternenhimmel hineinzujagen scheint, setzt mit Halleffekt der Chor ein: »Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ...«.

Der kalte Blick naturwissenschaftlicher Sachlichkeit verbindet sich in diesem Film mit einem fast schon religiös wirkenden Pathos, das die Gefährdung und Fragilität der menschlichen Existenz beschwört. Das wird durch die musikalische Untermalung von Fritz Wenneis, den Einsatz von Sprechchören und die ›Geister- stimme‹ des Kommentators noch verstärkt. Kälte-Metaphern und Feuersymbolik wirken in diesem Film ähnlich apokalyptisch wie die Leere der Zeit und des Welt- raums, in denen sich der Mensch im Unendlichen verliert. Naturwissenschaft er- scheint als säkularisierter Ersatz für Religion, die angesichts der sich ausbreiten- den Leere dann doch wieder als Trost beschworen wird. Zugleich aber liefert der Film eine ambivalente Bewältigung realer Krisenängste, die gleichzeitig geschürt und relativiert werden. Das Atelier Noldan breitete in diesem Film das ganze Können seiner Tricktechnik aus und nutzte vor allem ungewöhnliche Nahaufnah- men aus der ›Froschperspektive‹ und überraschende Kontrast- und Parallelmon- tagen von Menschen- und Tierwelt zur Verfremdung der gängigen Wald- und Wiesen-Idyllik des Kulturfilms.

Der Physiker Max Planck hat diesen Film Zeitungsberichten zufolge besonders geschätzt: »Er staunte über die technischen Leistungen und bewunderte vor allem die vorbildlichen Tricks, die Noldan gelungen waren. Er staunte, wie es dem Künstler gelungen war, Entwicklungen, die in Wirklichkeit Millionen Jahre erfor- derten, bildlich anschaulich zu machen [...] und die Demut vor dem Unendli- chen, die Erkenntnis zu gestalten, daß der Mensch allen Grund hat, bescheiden zu sein und die Grenzen seiner Bedeutung nicht zu weit zu stecken.«⁸⁴ Die »Natio- nalsozialistische Korrespondenz« (NSK) zog aus dem Film hingegen kämpferi- sche Lehren: »Unsere 6000jährige Vergangenheit schrumpft zusammen zu einem winzigen Punkte am Ende einer unvorstellbar langen Entwicklung – Hunderte von Millionen Jahren schon kämpften Lebewesen sich vorwärts, Generation auf Generation. [...] Geschlechter gehen unter, neue treten an ihre Stelle, unaufhör- lich, unermüdlich. [...] Jeder Winter ist Angriff der Eiszeit, aber in jedem Frühling beginnt das Leben aufs Neue seinen Gegenstoß.«⁸⁵ Zudem unterstützte die

84 Max Planck und der Film. In Weser-Kurier o. J. (Kopie DIF).

85 Ein zukunftsweisender Kulturfilm. NSK Sonderdienst (1934). BA / R 8034 II / 2803 / S. 165.

NSDAP die Verbreitung des Films: »Die Landesfilmstellen der NSDAP werden diesen Film im ganzen Reiche von Mitte Februar ab in 20 bis 30 Erstaufführungen einsetzen und ihn im Laufe der folgenden Monate in weiteren 8000 bis 10 000 Veranstaltungen in den Städten und in den kleinsten Dorfgemeinschaften verbreiten.«⁸⁶

Weniger populär waren eine Reihe von langen Kulturfilmern, die aus filmhistorischer Sicht von besonderem Interesse sind: Als Lehrfilm der Schauspielkunst verstand sich *DIE KUNST DES MIMISCHEN AUSDRUCKS*, ein Kompilationsfilm, der am Beispiel von Spielfilm-Szenen verschiedene schauspielerische Möglichkeiten zum Ausdruck von Emotionen in Mimik und Gestik demonstrierte. *GLANZ UND ELENDE DER FLIMMERKISTE* (1936) widmete sich der Geschichte des Kinos, während die *DOKUMENTE ZUR KULTURGESCHICHTE DES DEUTSCHEN FILMSCHAFFENS* (1942) aus deutsch-nationaler Sicht einen kurzen Überblick über die deutsche Filmgeschichte an Hand von kommentierten Filmzitatzen lieferten. Das Spektrum reicht dabei von Langs *NIBELUNGEN* (1924) und Murnaus *FAUST* (1926) über *FRIDERICUS REX* (1922) bis zu nationalsozialistischen Propagandafilmen wie *HITLERJUNGE QUER* (1933) und *HEIMKEHR* (1941). Der mehrstündige Kompilationsfilm *FILMHISTORISCHE WOCHE* (1942) von Walter Jerven, dem Leiter der Hamburger Kulturfilmtheater Urania, stellte Dokumente der Stummfilmgeschichte zusammen, die nur im Rahmen der Veranstaltungen zur filmhistorischen Woche gezeigt werden durften. Auch lange Kunst- und Architekturfilme waren selten. Der bekannteste war Curt Oertels *MICHELANGELO* (CH 1938/40), der in zwei Fassungen herauskam und von einer Schweizer Firma produziert wurde. Zuvor hatte die Firma Schonger den Film *WUNDERWELT DER GOTIK* (1935) herausgebracht, der die Gotik als germanisch-nordischen Baustil feierte. Auch populärwissenschaftliche Filme sind in der Regel als Kurzfilme produziert worden. Zu den wenigen Ausnahmen gehören im ›Dritten Reich‹ die Ufa-Filme *WUNDER UND RÄTSEL DER NATUR* (1937) und *EINE FILMREISE DURCH DEN MENSCHENKÖRPER* (1930/33). Fritz Puchsteins *DAS ERWACHEN DER SEELE* (1933) ist einer der wenigen langen populärwissenschaftlichen Filme über die psychologische und körperliche Entwicklung von Säuglingen und Kleinkindern – ein Thema, über das auch eine Reihe kurzer medizinischer Lehrfilme vorliegen.

Länder – Menschen – Abenteuer

Die wichtigste Domäne des ›Großkulturfilms‹ bildete jedoch ein Themenkreis, der sich schon in der Weimarer Republik aufgrund des großen Zuschauerinteresses als Kassenschlager erwiesen hatte und sich bis heute besonderer Beliebtheit erfreut: Er läßt sich mit den Stichworten ›Menschen, Länder, Abenteuer‹ umreißen. Meist waren es abenteuerliche Reise- und Expeditionsfilme zu fernen Ländern und Völkern sowie Tierfilme, die die Menschen ins Kino lockten. Der Reporter Heinrich Hauser⁸⁷ hatte schon in der Weimarer Republik mit seinen Reisereportagen *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO* (1931) und *WIND-*

86 Neue Filmaufgaben der Reichspropagandaleitung. NSK Sonderdienst (1934). BA / R 8034 II / 2803 / S. 170.

87 Siehe Beitrag von Antje Ehmman über Hauser in Bd. II.

JAMMER UND JANMAATEN. DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE (1930), einer stürmischen Fahrt mit dem Viermaster Pamir rund um Kap Horn, Aufsehen erregt. Ähnliches gelang der mit dem Rennfahrer Bernd Rosemeyer verheirateten Fliegerin Elly Beinhorn mit ihren Alleinflügen über Afrika, Asien, Australien und Amerika, die sie in Filmen wie MIT ELLY BEINHORN ZU DEN DEUTSCHEN IN SÜDWEST-AFRIKA (1933), MIT »TAIFUN« IN AFRIKA (1937) und 30 000 KILOMETER ALLEINFLUG (1939) erfolgreich dokumentierte und vermarktete.⁸⁸ Auch Filme über deutsche Rennsiege und außergewöhnliche Sportereignisse wie etwa den Sieg Max Schmelings über Joe Louis im Schwergewicht (MAX SCHMELINGS SIEG – EIN DEUTSCHER SIEG, 1936) kamen im Kino gut an. Mit sensationellen Unterwasserfilmen wie MENSCHEN UNTER HAIEN (1942) machte sich der junge Hans Hass einen Namen, der in der Nachkriegszeit im Fernsehen der BRD zum prominentesten Unterwasserfilmer avancierte. Außergewöhnliche Leistungen sportlicher Art präsentierten auch Frank Leberechts Bergsteiger-Filme NANGA PARBAT. EIN KAMPFBERICHT DER DEUTSCHEN HIMALAYA-EXPEDITION 1934 (1936) und KAMPF UM DEN HIMALAYA (1938). Eine deutsche Grönland-Expedition unter Leitung Alfred Wegeners wurde in einem dramatischen Filmbericht DAS GROSSE EIS. ALFRED WEGENERS LETZTE FAHRT (1936) von Svend Noldan, Else Wegener und Paul Kühnheim dokumentiert.

Ganz besonders aber reizte die exotische Fremde, wie sie etwa die »Inselparadiese« der Südsee von Bali bis Samoa und Hawaii, die Wildnis Afrikas oder die undurchdringlichen Dschungel des Kongo, des Amazonas oder Borneos im Film verkörperten. »Es hat sich in letzter Zeit gezeigt, daß sieben und acht Jahre alte Kulturfilme wie Murnaus Südseefilm TABU oder Baron von Plessens Bali-Film DIE INSEL DER DÄMONEN trotz einer gewissen Überholtheit im Technischen immer wieder verlangt werden. Es ist der Zauber der Einzigartigkeit solcher Werke, die ihnen wie nur wenigen der besten Spielfilme den Nimbus des Ruhms so lange erhält.« So hieß es 1938 in »Der Deutsche Film«.⁸⁹ Regisseur des Films INSEL DER DÄMONEN (1933) war allerdings nicht der Expeditionsleiter Viktor von Plessen, sondern Friedrich Dalsheim, der schon den Afrika-Film MENSCHEN IM BUSCH (1930) gedreht hatte, wegen seiner jüdischen Herkunft von der NS-Kritik jedoch nicht mehr als Autor genannt wurde. Unter dem Druck von Berufsverbot und Judenverfolgungen nahm er sich das Leben. Angesichts dieser Ereignisse gewinnt der Film vom Einbruch dämonischer Kräfte in das friedliche Leben des Dorfes Bedulu auf Bali fast schon symbolische Qualitäten. DIE INSEL DER DÄMONEN verbindet dokumentarische Sequenzen des Dorflebens nach bewährtem Kulturfilm-Rezept mit einer Spielfilmhandlung: »Nach wahren Geschehnissen des Alltags ist die Handlung verfaßt, gemeinschaftlich mit den Einwohnern des Dorfes; sie spielen sich in diesem Film selbst – jeder sein eigenes Dasein.« So heißt es im Vorspann des Films, in dessen Mittelpunkt die von den Einwohnern gefürchtete Dorfhexe steht. In kultischen Tänzen und Ritualen versuchen die Dorfbewohner die Dämonen zu besänftigen, die sie heraufbeschworen hat. Berühmt geworden sind die Traumsequenzen, in denen die Dämonen in die Dorf-idylle einzubrechen scheinen – Überblendungsmontagen, die an Pabsts GEHEIMNISSE EINER SEELE erinnern. Siegfried Kracauer lobte den Film als eine »glückli-

88 Vgl. Beinhorn 1977.

89 Maraun 1938 a, S. 187–191.

che Mischung aus Kultur- und Spielfilm«: »Schon immer sind wir der Meinung gewesen, daß eine solche Mischung zu fordern sei. Sie ist dem rein dokumentarischen Kultur-Film gegenüber dadurch im Vorteil, daß sie die Bilder nicht nur mehr oder minder zufällig aneinanderreihet, sondern sie nach einem kontrollierbaren Leitprinzip auseinander hervorgehen läßt. Freilich kommt alles darauf an, daß die Handlung, die als Ariadne-Faden dient, auch wirklich durchs Labyrinth der fremden Welt führt.«⁹⁰ Der Film ist eine der klassischen Mischformen aus Dokumentar- und Spielfilm, wie sie in den 20er, 30er und 40er Jahren überaus beliebt waren.

Andere Expeditionsfilme legten einen stärkeren Akzent auf dokumentarische Bilder der exotischen Ferne. In »Der Deutsche Film« heißt es dazu: »Und was für erlesene Wirklichkeiten und in welch eindrucksvollen Bildausschnitten holen die Leute, die sich mit der Kamera auf die Reise machen, diese Wirklichkeiten an unser Auge heran. Fanatiker der Ferne und des Unerforschten, folgen sie einem Trieb, der nicht weniger dem Zuschauer im Blute liegt. Als leidenschaftliche und beharrliche Jäger, mit Objektiv und Blende edelstes Weidwerk ühend, bringen sie auf den Filmstreifen eine Beute zur Strecke, die uns oft besser mundet als die Spielfilmkost, die in den Ateliers zubereitet wird. Sie bereichern auf unterhaltende, oft erregende, aber immer erlebnisvolle Weise unsern Weltbesitz. Fast alle Expeditionsfilme waren wirkliche Schlager: Bengt Bergs humoristischer Wundervogel *ABU MARKÜB*, mit vielen anderen Tieren im Ufergestrüpp des Nils belauscht, Ernst Schoedsacks persische Nomadensymphonie *DAS VOLK DER SCHWARZEN ZELTE*, der erschütternde Bildbericht von Alfred Wegeners letzter Grönlandfahrt *DAS GROSSE EIS*, Baron von Plessens, von seinem Kameramann Richard Angst hinreißend photographierte *KOPFJÄGER VON BORNEO*, Gerard Ruttens Filmballade von der Trockenlegung der Zuidersee *TOTES WASSER* und zuletzt Paul Eippers *MENSCHENAFFEN*, die motorisierte Durchquerung Asiens auf der uralten Seidenstraße von Peking zum Mittelmeer *JABONÀH! – JABONÀH!* und Martin und Osa Johnsons Dschungelabenteuer *BORNEORANG* – jeder dieser Filme war ein Ereignis, durchaus einzigartig und unwiederholbar. In jedem öffnete sich dem Blick eine unbekannte Welt, der Zauber unberührter Wildnis, Geheimnisse der Tierseele, die sich dem Wort versagen würden, Härte und Heroismus des menschlichen Daseins im Kampfe mit einer erbarmungslosen Natur und nicht zuletzt die religiösen Visionen und die Beschwörungskulte europäferner Völker.«⁹¹

Dutzende von »Großkulturfilmen« widmeten sich ähnlichen Themen, die vielfach zwischen ethnografischem Kultur- und Kolonialfilm changierten. Hans Schomburgk, der zu den ersten deutschen Filmpionieren in Afrika gehörte, kam in den 30er Jahren mit Reise- und Tierfilmen aus Afrika wie *DAS LETZTE PARADIES* (1932) und *DIE WILDNIS STIRBT!* (1936) ins Kino. In der erweiterten Fassung von 1938 tritt Schomburgk auf der Bühne eines Filmtheaters selbst vor die Kamera und erläutert in herrischem Tonfall zunächst einmal die Eroberungen der deutschen Kolonialgeschichte von Deutsch-Südwest und Deutsch-Ostafrika bis Togo und Kamerun, die er als Erfolge deutscher Kolonialpolitik begrüßt und in einer Kompilation aus historischen Filmaufnahmen, Fotos, Zeichnungen usw. illus-

90 Kracauer 1979, S. 573f.

91 Maraun 1938 a, S. 187–191.

triert. Das ›ursprüngliche Afrika der wilden Tiere und der Sitten und Bräuche der Eingeborenen‹ allerdings wird – wie der Film in einer Fülle von Szenen aus den verschiedensten Teilen Afrikas zeigt – durch die Kolonisierung und das Vordringen der Zivilisation zurückgedrängt. Straßen, Eisenbahntrassen und neuerdings auch Fluglinien erschließen den ›dunklen Kontinent‹, verändern das Leben der ›Eingeborenen‹ und bedrohen infolge der Großwildjagd auch die Tierwelt. Doch Schomburgk zieht aus solchen Beobachtungen eine andere Konsequenz als zwanzig Jahre später der Afrika-Reisende Bernhard Grzimek, der in seinem Dokumentarfilm *SERENGETI DARF NICHT STERBEN* (1959) für die Einrichtung von Tier-Reservaten in Afrika warb. Sein Schlusswort, denen er Bilder von über die Steppe donnernden Tierherden unterlegt, lautet: »Die Wildnis stirbt! Eine fremde Kultur hat Afrika erobert. Möge sie dem Lande Glück und Segen bringen!«

Dieser koloniale Gestus, der den Kolonialismus europäischer Großmächte vor allem als Prozess der Kultivierung und Zivilisierung ›primitiver‹ Länder und Völker versteht, findet sich auch in vielen Reise- und Expeditionsfilmern von Bengt Berg, Colin Ross und Paul Lieberenz, die wie Schomburgk seit langem zu den Afrika-Experten des Kulturfilms gehörten. Im ›Dritten Reich‹ drehte vor allem Paul Lieberenz in den ehemaligen deutschen Kolonien eine Vielzahl von Kulturfilmen, in denen die deutschen Kolonisationsleistungen besonders hervorgehoben wurden. Zu einem Kinoerfolg wurde sein ›Großkulturfilm‹ *UNSER KAMERUN* (1937), der ähnlich wie Johannes Häußlers *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* (1939) die deutschen Ansprüche auf die im Ersten Weltkrieg verlorenen Kolonien bekräftigte.

Auf den Spuren der Entdecker begab sich Otto Schulz-Kampfenkel 1935/36 mit einigen anderen Forschern auf eine natur- und völkerkundliche Expedition quer durch das Amazonasbecken und berichtete in einem Filmbericht mit dem reißerischen Titel *RÄTSEL DER URWALDHÖLLE* (1938) in eindrucksvollen Bildern und einem etwas zu burschikosen Kommentar in forschendem Berliner Tonfall über seine Abenteuer »unter Urwaldmenschen und Dschungeltieren in den Indianerdickichten des Amazonas«. Dabei nahm die Schilderung einer strapaziösen Bootsfahrt durch die reißenden Nebenflüsse des Amazonas breiten Raum ein. Ziel der Reise war ein abgelegenes Dorf der Waldindianer, das sich die abenteuerlustigen Völkerkundler als Ort für ihre Feldforschungen ausgesucht hatten. Neben gefährlichen Flussreisen und völkerkundlichen Studien waren die Forscher vor allem damit beschäftigt, Hunderte von Tieren zu jagen, zu zerlegen, zu registrieren und sorgfältig für die Ausstellung in Museen zu präparieren. »Wir leben mit den Forschern in einem Indianerdorf, das noch keines weißen Mannes Fuß zuvor betreten [...] und wir wissen nicht, ob es ein Paradies ist oder eine Hölle – uns scheint es ein Traumland zu sein, voll der Wunder uralter Bräuche und voll ewigen Lebens.«⁹² So hieß es in einer begeisterten Rezension anlässlich der Uraufführung des mit dem Prädikat »staatspolitisch und kulturell wertvoll« ausgezeichneten Films. Anders als dieser auf Spannung und Exotismus bauende Film stand *TIERGARTEN SÜDAMERIKA* (1940) von Professor Hans Krieg, bei dem der in der Nachkriegszeit als Tierfilmer berühmt gewordene junge Eugen Schumacher als Kameramann tätig war, in der etwas trockenen lehrhaften Tradition natur-

92 *Rätsel der Urwaldhöhle*. BLA 3/38 (DIF).



Der Filmemacher und Forscher im Kreis der staunenden ›Eingeborenen‹: ein beliebtes Motiv für die Filmwerbung

kundlicher Filme. Wie in vielen Kulturfilmern über Afrika und Südamerika üblich, erschien der riesige Subkontinent auch in diesem Film vor allem als Revier für vom Aussterben bedrohte Tiere, auf die man mit der Kamera Jagd machen konnte – eine Betrachtungsweise, die sich bis in die 50er Jahre gehalten hat und noch in den Filmen Bernhard Grzimeks (*SERENGETI DARF NICHT STERBEN* u. a.) vorherrschend ist.

In bislang kaum bekanntes Territorium drang 1938/39 auch eine deutsche Himalaja-Expedition unter Leitung des SS-Anthropologen Dr. Ernst Schäfer vor, die neben ethnografischen auch an rassekundlichen Forschungen interessiert war. Für die »rassekundlichen Sammlungen der Menschentypen Hochasiens« wurden Schädel und Körperbau der Einheimischen vermessen oder auch Gipsmasken von Gesichtern und Köpfen angefertigt – Forschungen, die der Film *GEHEIMNIS TIBET* (1942, Hans-Albert Lettow, Ernst Schäfer) ebenso minutiös dokumentiert wie die Landessitten, Bräuche und religiösen Riten der Tibetaner. Ziel der Expedition war Lhasa, das religiöse Zentrum Tibets, dessen Bauten und Heiligtümer vorher noch nie im Film dokumentiert worden waren. En passant betrieb der Film auch außenpolitische Propaganda: »Nördlich von Tibet hat sich der Sowjet-imperialismus der alten Seiden- und Völkerstraße bemächtigt, um die herge-

brachten Lebensformen Innerasiens zu zersetzen.« Die deutschen Rassen- und Völkerkundler verstanden sich dagegen als Hüter und Bewahrer unverfälschter Volkstümlichkeit.

Einige dieser Reisereportagen stellten, wie Nicholas Kaufmann ausdrücklich bemerkte, »einen neuen Typ dar, nämlich Kulturreportagen zum Gebrauch interessierter wissenschaftlicher und auch politischer Fachkreise, zur Unterrichtung des Kinopublikums über Gegenden die im Brennpunkt des Zeitgeschehens stehen, und zwar in einer Form, die über die notwendigerweise kurz gefaßten aktuellen Tatsachenberichte der Wochenschau weit hinausgeht. Als Ergänzung zu ihr vermitteln sie ein ausführliches Wissen über Länder, Städte und Völker auf kultur- und kunstgeschichtlichem sowie auf wehr- und wirtschaftspolitischem Gebiet. Eine neuartige Methode der Volksbildung, die viel Beifall fand und ohne Zweifel eine Zukunft hat.«⁹³ In der Tat entwickelte sich in den 30er Jahren in einer Reihe von journalistisch geprägten Reisereportagen insbesondere aus aktuellen Krisengebieten der Typus der filmischen Hintergrundberichterstattung, der später in Dokumentarfilm und Fernsehen Schule gemacht hat.

Einer der profiliertesten Filmemacher auf diesem Gebiet war Colin Ross, der in seinen Reisereportagen ACHTUNG AUSTRALIEN! ACHTUNG ASIEN! (1930) und DAS NEUE ASIEN (1940) ähnlich wie der von Edgar Beyfuss produzierte Film NIPPON. DAS LAND DER AUFGEHENDEN SONNE (1942) und Johannes Häußlers GROSSMACHT JAPAN (1938) vor allem auf die neuen Machtkonstellationen achtete, die sich aus dem Aufstieg Japans zur Hegemonialmacht in Ostasien ergaben. Arnold Fanck steuerte zur Ostasien-Thematik einige vorwiegend kulturhistorisch ausgerichtete kürzere Kulturfilme bei (z. B. FRÜHLING IN JAPAN 1936, KAISERBAUTEN IN FERNOST 1938). Kaufmann bezog sich allerdings vornehmlich auf Martin Riklis Reisereportage ABESSINIEN VON HEUTE (1935), die kurz vor der Eroberung Abessiniens durch Mussolinis Truppen im Jahre 1936 in die Kinos kam. Rikli figurierte in der ›Abessinienkrise‹ als ›Sonderberichterstatter der Ufa‹, der kurz vor Ausbruch des Krieges eine Momentaufnahme der kulturellen und innenpolitischen Verhältnisse lieferte und insbesondere auch über den Stand der Kriegsvorbereitung auf abessinischer Seite berichtete. Dabei zeichnete er ein erstaunlich positives Bild des in vieler Hinsicht fremdartigen afrikanischen Staates, wobei ihn insbesondere die machtvolle Position des Kaisers und die gut organisierte Führung des Staates beeindruckten. Er begleitete Kaiser Haile Selassi, den ›Negus‹, auf einer Inspektionsreise durch sein Land und lernte den kaiserlichen Hofstaat ebenso kennen wie die koptische Staatskirche und die strenge Erziehung der »erstaunlich stramm organisierten« Jugend. Er beobachtete die Ankunft von Waffenlieferungen aus europäischen Ländern, besichtigte das Aufmarschgebiet der von belgischen Instrukto- ren geschulten Armee, nahm an Truppenparaden und Kaisermanövern teil, und konstatierte im trockenen Telegrammstil: »Truppen erheblich besser ausgebildet und ausgerüstet als man es in Europa annimmt!«

Dominierte in solchen Filmreportagen noch eine journalistische Perspektive, die sich ein umfassendes Bild der Lage zu verschaffen versuchte und eine vorschnelle Parteinahme vermied, so ergriff die deutsche Filmberichterstattung im spanischen Bürgerkrieg vehement für die Faschisten unter General Franco Partei

93 Kaufmann 1943, S. 181.



Kinder bei paramilitärischen Übungen in Martin Riklis Filmreportage ABESSINIEN VON HEUTE (1935)

und pervertierte unter dem Eindruck des Krieges schnell zur einseitigen faschistischen Propaganda. Verherrlicht wurden in Propagandafilmen wie Carl Junghans' *DIE GEISSEL DER WELT* (1937), Fritz Mauchs *HELDEN IN SPANIEN* (1938) und Karl Ritters *IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND* (1939) insbesondere die Luftwaffen-Einsätze der deutschen Legion Condor, die durch die Bombardierung von Guernica und anderer spanischer Städte zum Sieg Francos beigetragen hat. Hier wurde bereits das rhetorische Repertoire der Kriegspropaganda erprobt, das dann in den großen dokumentarischen Kompilationsfilmen des Zweiten Weltkriegs wie Fritz Hipplers *DER FELDZUG IN POLEN* (1940), Hans Bertrams *FEUERTAUF* (1940) oder Svend Noldans *SIEG IM WESTEN* (1941) weiter ausgebaut wurde. Kino-Erfolge waren diese Kriegsfilme über die deutschen ›Blitzsieg‹ allemal. Zur wachsenden Popularität Hitlers und der NSDAP trugen sie ebenso bei wie die Berichterstattung der *DEUTSCHEN WOCHENSCHAU*, die im Verbund mit den anderen Massenmedien zu einer Propagandaschlacht angetreten war, die keine anderen Differenzierungen mehr zuließ als die der Freund-Feind-Schemata und der Schwarz-Weiß-Malerei.

Kerstin Stutterheim

Natur- und Tierfilme

In den Jahren seit 1919 hat sich der ›biologische Film‹, wie die Filme aus der Tier- und Pflanzenwelt in den 20er Jahren genannt wurden, etabliert. Die nur mit dem Mikroskop aufzunehmende Welt der Kleinstlebewesen oder das Leben in den Tropen waren beliebte Motive geworden. Immer neue exotische Gegenden wurden für und mit dem Film erschlossen, immer neue Techniken entwickelt, um das Leben in der Natur für den Kinzuschauer so attraktiv wie möglich auf die Leinwand zu bringen.

Die Kameras waren handlicher und die Filme empfindlicher geworden, und sogar Tonaufnahmen waren mittlerweile ebenfalls in freier Natur möglich.

Die Ufa-Kulturabteilung war im Bereich des Natur- und Tierfilms marktbeherrschend und produzierte bereits Anfang der 30er Jahre Tonfilme. Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Junghans und Ulrich Kayser drehten seit Anfang der 20er Jahre mit Unterstützung von Herta Jülich an der Mikrokamera Tier- und Naturfilme für die Ufa. Die Kulturfilme aus dem Reich der Natur waren mittlerweile überwiegend unterhaltsam gestaltet und berichteten dennoch von den Erkenntnissen des Forschers, der sich auf die Suche begeben hatte, um dem Publikum von Bereichen der Welt zu erzählen, die es sonst nie selber erblicken könnte. Der Tierfilm greift die Sehnsucht des Menschen nach der Verbindung mit dem Tier auf, die seit Beginn der Menschheit bestand und im Zeitalter der Industrialisierung sich mehr und mehr auflöst, geht aber noch darüber hinaus, indem er in Bereiche vordringt, die dem normalen Kinogänger nicht zugänglich sind. Ein wichtiges Moment dieser Filme lag in der Betonung, dass diese Filme von Naturforschern, von ausgebildeten Wissenschaftlern, realisiert wurden. Das Publikum wurde immer wieder – auch in den Filmen selber – deutlich darauf hingewiesen, dass es hier von Fachleuten über die Natur aufgeklärt wird, also von Menschen, die über eine hohe Bildung verfügen und deren Ausführungen man unbedingt glauben kann. »Wir sind umgeben von Geheimnissen« – so beginnt 1943 der Vorspruch zum Film: IM REICHE DER LILIPUTANER (Herta Jülich, Ulrich K. T. Schulz, Friedrich Goethe), den der in Fliege und Anzug gekleidete Kommentator vor Beginn des eigentlichen Films auf einer Kinovorbühne stehend referiert. In diesem einleitenden Vortrag wird Johann Wolfgang Goethe zitiert, der – wie betont wird – ebenfalls bereits ein genialer Naturforscher gewesen sei, die Arbeit des Naturfilmregisseurs wird als moderne Fortsetzung des Schaffens Goethes dargestellt. Die moderne Kinokamera – so der Kommentar – würde genau das einlösen, was der große Dichter im »Faust« gefordert hat, »sie durchstudiert die große und kleine Welt«. Und weiter heißt es: »Und wie jeder Deutsche ein Stückchen von Dr. Faust in sich trägt, so liebt er es auch, den Geheimnissen der Allmutter nachzuspüren und nachzusinnen – gemäß jenem anderen Dichterwort ›Süße und heilige Natur, lass mich gehen auf deiner Spur‹.« Ganz sachlich wird betont, dass »die Kinokamera das erfolgreichste Hilfsmittel bei dieser Sammlung von Naturerkenntnissen« dar-



Die Spezialistin für Mikro-Fotografie Herta Jülich und der Tierfilmer Ulrich K. T. Schulz

stellt und dazu beiträgt, den »deutschen Menschen vor allen anderen zutiefst« zu bewegen und ihn zu erfreuen.⁹⁴ Die Verbindung der Kamera mit dem Mikroskop wird abschließend mit einem Zitat von Bölsche verknüpft, bevor eine weibliche Kommentarstimme, die wie eine Märchentante wirkt, auf einem Streichorchester-Teppich dem Publikum einige informative Fakten über »Änderlinge«, Wimper- und Pantoffeltierchen, Amöben und andere Kleinstlebewesen in einem möglichst einfach gehaltenen Text vermittelt.

Es entstanden eine ganze Reihe tatsächlich unpolitischer Filme, die Beobachtungen aus der Natur dem Kinopublikum nahe brachten. Von Ulrich K. T. Schulz wären hier unter anderem die Filme *KAMERAJAGD AUF SEEHUNDE* (1937), *DAS SINNESLEBEN DER PFLANZEN* (1937), *DIE KLEINSTEN AUS DEM GOLF VON NEAPEL* (1938, mit Herta Jülich) oder *BUNTES LEBEN IN DER TIEFE* (1943) zu nennen. In *DER KÖNIG DER WASSERVÖGEL* (1934, Walter Hege) wird ebenfalls gezeigt, wie sich der kundige Naturfilmer auf die Dreharbeiten vorbereitete, indem Walter Hege und seine Assistentin Ursula von Löwenstein sich Anglerstiefel anziehen, das Boot tarnen und die Kamera verladen. Dann folgen Aufnahmen eines Schwanenpaares während der Brutzeit, das Schlüpfen der Küken wird beobachtet und die ersten Tage der Brutpflege. All diese Ereignisse des Schwanenlebens werden kenntnisreich kommentiert, so dass der Zuschauer neben der ihm sonst nie vergönnten Sicht auf die sich über mehrere Tage erstreckende Brutzeit, während der das Schwanenpaar auch extrem scheu auf Menschen reagiert, noch verschiedene biologische Kenntnisse vermittelt bekommt. Andere Beispiele sind *DAS PARADIES DER PFERDE* (1936), der von der Pferdezucht auf dem Gestüt Trakehnen erzählt, oder *TIERE IM HEIM* (1933).

94 O-Ton *GEHEIMNISSE DER NATUR*.

Der Film *DAS ERBE* (1935, C. Hartmann) hingegen nutzt das Genre Tierfilm, um rassenpolitische Grundsätze und insbesondere das »Gesetz zur Verhinderung erbkranken Nachwuchses« zu propagieren. Die Spielfilmhandlung, in die dokumentarische Sequenzen eingebettet sind, ist in einem größeren Tierfilmstudio angesiedelt. In diesem Studio wird ein Film über Hirschkäfer gedreht und eine junge, blonde Assistentin beobachtet mit anderen jungen Mitarbeitern oder Studenten die Käfer in dem Terrarium, die sich einen Kampf auf Leben und Tod liefern. Auf ihre Fragen hin, die erkennen lassen, dass sie ganz neu in dieser biologischen Abteilung sein muss, wird sie eingeladen, mit in den Vorführraum zu kommen und sich den gerade fertig gestellten Film über das Paarungsverhalten in der Pflanzen- und Tierwelt anzusehen. Von Sonnenblumen und Rosen über Orchideen, Fischen, Vögeln und Pferden bis hin zum Jagdhund wird gezeigt, dass in der Natur nur die Stärkeren überleben und auch nur diese sich paaren, um gesunde Nachkommen zu zeugen. Auf die Frage der Assistentin: »Dann treiben die Tiere also eine regelrechte Rassenpolitik?« antwortet der erfahrene Naturfilmregisseur: »In gewisser Hinsicht, ja. Allerdings geschieht diese Auslese mehr instinktmäßig.«⁹⁵ Dieser Film bündelt in sich mehrere Aspekte der Spezifizierung, die das Genre Naturfilm oder »biologischer Film« in der Zeit des ›Dritten Reiches‹ erfahren hat. Dabei handelt es sich um die schon erwähnte Betonung des umfangreichen Wissens, mit dem der Naturfilmregisseur aufwarten kann. Dieses Element wird hier durch die Gleichsetzung des Regisseurs mit dem Professor, der am Anfang des Films den Hirschkäferkampf kommentiert, unterstrichen. In den 20er Jahren bezogen sich die Naturfilmautoren und -regisseure noch vorrangig auf die Lehre von Charles Darwin und »Brehms Tierleben«. In seinem 1923 erschienenen Buch »Das Weltbild von Darwin und Lamarck« deutete Ernst Haeckel Darwins Lehre im Sinne einer autoritären Biologie und definierte den Menschen als Naturwesen, das sich immer besser an die Umwelt angepasst habe, wobei er den ›Naturvölkern‹ eine Kulturfähigkeit gänzlich absprach.⁹⁶ In *DAS ERBE* spiegelt sich eine völkische Interpretation der Darwinschen Lehre, deren wesentlichste abweichende These gegenüber der bis dahin üblichen Interpretation die ist, dass eine natürliche Auslese keine neuen Erbanlagen erzeuge.⁹⁷ Das Prinzip der Evolution, wie es Charles Darwin dargelegt hat, wurde von den völkischen Autoren abgelehnt, da es für alle Rassen einen gleichermaßen primitiven Anfang setzte. Die Darwinsche Lehre geht außerdem davon aus, dass es keine ererbten rassischen Tugenden oder höhere Unterscheidungsmerkmale einer oder mehrerer herausgehobenen Spezies gibt. »Deshalb betonten die Nationalsozialisten besonders die Bedeutung der rassischen Wurzeln, die, je stärker sie seien, um so weniger von der natürlichen Auslese zu beeinflussen waren. Den Gedanken von rassischer Evolution und Fortschritt mussten die Nationalsozialisten und die völkische Bewegung zurückweisen, weil in ihren Augen die deutsche Rasse die Inkarnation der Vollkommenheit schlechthin war und eine unabänderliche Erhabenheit besaß.«⁹⁸ Diese Vollkommenheit und Erhabenheit meinte man unter anderem aus den nordischen Wurzeln der germanischen Völ-

95 O-Ton *DAS ERBE*.

96 Ausführlicher zu Haeckel vgl. Weingarten 1994, S. 79 ff.

97 Vgl. Woltmann 1903, S. 47.

98 Mosse 1991, S. 115.

ker ableiten zu können, »die sich bereits in grauer Vorzeit – im Kampf gegen Naturgewalten und irgendwelche untermenschlichen Tierwesen – die nötige ›Härte‹ zugelegt hätten.«⁹⁹ Die Vorstellung, dass der deutsche Mensch germanische Wurzeln habe, die sich aus dem Norden speisen, war seit dem Kaiserreich vor allem in der Literatur ein verbreitetes Motiv.¹⁰⁰

Nach Norden

Anfang der 20er Jahre konnten sich nur wenige der jungen Filmfirmen oder der Regisseure Reisen in die Ferne leisten – durch die Etablierung des Genres, die einherging mit wirtschaftlichen Erfolgen, bargen solche Unternehmungen keine großen wirtschaftlichen Risiken mehr. Die Verschmelzung zwischen Tier- und Expeditionsfilm, die ab Mitte der 20er begann, als Freiherr Adolf von Dungern wie auch Lola Kreutzberg sich von heimischen Kröten, Igel, Maikäfern und Kreuzottern abwandten und in die Welt zogen, um die tropische Tierwelt zu erkunden, nahm Anfang der 30er Jahre weiter zu. Dabei entstanden meist vorrangig ethnologisch orientierte Filme, bei denen die Tierwelt mehr oder weniger einbezogen wurde.¹⁰¹

Doch auch der vorrangig biologisch oder zoologisch orientierte Film ging auf Reisen. Ulrich K. T. Schulz zum Beispiel drehte 1932/33 im Norden Europas. Es entstanden die Filme *DREI RÄUBER IM PELZ* (1932), *NORDISCHE VOGELBERGE* (1933), *IM LANDE PEER GYNTS* (1933) und *AUS DER HEIMAT DES ELCHS* (1933). Mit diesen Filmen bereiste Schulz nicht nur eine bisher filmisch wenig erkundete Region, er kam auch dem Geist der Zeit entgegen.

In den 20er und 30er Jahren war der Begriff des Nordens in Deutschland populär geworden, blieb aber trotz aller Schriften ein unscharfer, offener Begriff, der mit seinem Bezug auf die germanische Mythologie und die Schwärmerei für seine ›germanischen Völker‹ eine Form der Modernitätskritik darstellte. Diese regressive Utopie war »jederzeit geeignet, das gesamte Spektrum der bildungsbürgerlichen Schwärmerei für den Norden aufzurufen und die Erfüllung der damit verbundenen Hoffnungen auf die Moderne zu versprechen.«¹⁰² Die NSDAP speiste sich aus diesen völkischen Ideologemen. Vor allem Henrik Ibsen wurde in dieser Zeit in einer »Verwandtschaft mit den altnordischen und altdeutschen Heldengeschichten, mit Nibelungenlied und Edda«¹⁰³ gesehen. Dietrich Eckart, ein Münchener Bohemien, der nach dem Ersten Weltkrieg auf Adolf Hitler den größten Einfluss ausübte und in völkischen Kreisen sehr verehrt wurde, hatte Ibsens »Peer Gynt« überarbeitet. Eckart hatte den bäuerlichen Flegel Ibsens in einen einfachen, ursprünglichen Mann verwandelt, der um sein Heil kämpfte und sich dem kosmischen Geiste unterordnete. Er gestaltete einen idealen Bauern, der in der Natur verwurzelt war. Die Abwendung von Städten und Fabriken stand für eine Heilsvorstellung, welche die moderne, industrielle Gesellschaft zum vermeintlich Guten wen-

⁹⁹ Hermand 1988, S. 228.

¹⁰⁰ Vgl. Zernack 1996.

¹⁰¹ S. Beitrag von Gerlinde Waz in diesem Band.

¹⁰² Zernack 1996, S. 509.

¹⁰³ Wolfskehl 1960, S. 353.

den könne. In diesem Sinne ist der Film *IM LANDE PEER GYNTS* gehalten. Er fängt die schöne Fjordlandschaft ein, zeigt Holzhütten vor hohen Bergen mit verschneiten Gipfeln, Frauen in Trachtenkleidern inmitten blühender Landschaften und traditionelles Handwerk. Der zentrale Teil des Films berichtet von der Unterwasserfauna der norwegischen Fjorde – von Krebsen, Polypen, Garnelen, Seegurken und Tintenfischen. Der Film endet mit einer Hochzeitszeremonie unter freiem Himmel.

Weniger gut gefilmt, dafür noch nordischer ist der kurze Film *NORDISCHES VOGELWILD* (1934, Arnold Kühnemann), in dem Birkhennen, Wildgänse und Kraniche beobachtet wurden. Der Kommentar schwankt zwischen faktischer und dramatischer Darstellung und wird von Streichermusik untermalt. Zum Teil nutzten Tierfänger die Expeditionen in fremde Kontinente, um dabei Filme von den dort lebenden Tieren zu drehen.¹⁰⁴ Aber nicht alle Tierfilmregisseure reisten zu den Plätzen in der näheren oder fernen Natur, einige Filme wurden nach wie vor in den großen Zoologischen Gärten gedreht.

Zoo und Gesellschaft

Wie schon in den 20er Jahren waren die Zoologischen Gärten wichtige Partner der Filmgesellschaften. Dies ersparte nicht nur aufwändige und kostenintensive Reisen, sondern garantierte auch, dass die Tiere im Bereich der Kamera blieben und am nächsten Tag wieder auffindbar waren. Darüber hinaus waren die Tiere in den Zoos an die Menschen gewöhnt und kaum scheu, was die Dreharbeiten erleichterte.

Die Zoos waren seit ihrer Gründung Orte, an denen der Mensch seiner verloren gegangenen Beziehung zum Tier nachspüren wollte. Die Zoos hatten mit ihrer Gründung im 19. Jahrhundert nicht nur die Funktion, diesen Verlust auszugleichen und Ort der Erbauung in den aufblühenden größeren Städten zu sein, sondern sie sollten eine Art Museen darstellen, die das Wissen und das allgemeine Verständnis fördern sollten. »Daher kommen die ersten Fragen, die man an den Zoo richtete, aus dem Bereich der Naturgeschichte; man dachte damals, man könnte das natürliche Leben der Tiere sogar unter solch unnatürlichen Bedingungen studieren.«¹⁰⁵ Der im Zoo gedrehte Tierfilm setzt gewissermaßen diesen bildungsbürgerlichen Ansatz fort und versucht dabei möglichst nicht erkennen zu lassen, dass die Aufnahmen im Zoo stattfanden. Aber die Menschen, die in die Zoos gehen, um verschiedene Tiere zu sehen, die in einen jeweiligen – auf sie zugeschnittenen größeren oder kleineren – Rahmen gesetzt zu besichtigen sind, werden stets auf sichere Distanz gehalten. Glas, Gitter oder Gräben bestimmen die Grenze. »In gewissen Grenzen sind die Tiere frei, aber sie selbst und auch ihre Zuschauer setzen ihre Gefangenschaft als gegeben voraus. Die Sichtbarkeit durch das Glas, der Raum vor und hinter dem Gitter und der leere Raum über dem Graben sind nicht das, was sie zu sein scheinen – wenn sie es wären, würde sich alles ändern. Sichtbarkeit, Raum und Luft sind also auf bloße Zeichen reduziert. Manchmal nimmt das Dekor, das den zeichenhaften Charakter dieser Elemente akzeptiert, wieder auf sie Bezug, um die reine Illusion zu erzeugen – wie etwa bei

104 Geschichte des amerikanischen Tierfilms detailliert in Mitman 1999.

105 Berger 1989, S. 29.



Die Tierwelt des Nordens gehörte zum festen Repertoire der Kulturfilme

den gemalten Prärien oder den blau gestrichenen Felstümpeln im hinteren Teil der Käfige kleiner Tiere. Manchmal werden dadurch nur weitere Zeichen hinzugefügt, um ein wenig an die für das Tier natürliche Landschaft zu erinnern – so die toten Äste eines Baumes für Affen, künstliche Felsen für Bären, Kiesel und flaches Wasser für Krokodile. [...] Die Tiere, die man voneinander isolierte und ohne Kontakt mit anderen Arten ließ, sind völlig von ihren Pflegern abhängig geworden. Folglich haben sich die meisten ihrer Reaktionen geändert.«¹⁰⁶

Betrachtet man den Natur- und Tierfilm im ›Dritten Reich‹, so finden sich einige Parallelen zu diesen Zeilen John Bergers – der Naturfilm betrachtet die Welt der Pflanzen und Tiere aus einem Forscherinteresse, dabei spielt es keine große Rolle, ob es sich um frei lebende oder in Zoos, Tierzuchtstationen oder Aquarien gehaltene Tiere bzw. in botanischen Gärten, Gewächshäusern oder auf Feldern wachsende Pflanzen handelt. Auch hier wird eine gewisse Form der Gefangenschaft als gegeben und zudem als nutzbringend vorausgesetzt. Dafür überwindet der Naturfilm das Dilemma, in dem sich der betrachtende Besucher befindet. Der Kameramann kann die Grenze überwinden, die den normalen Besucher von dem

106 Berger 1989, S. 32.

Tier oder einer schwer zu erreichenden Pflanzenwelt, von sonst so nicht zu schauenden natürlichen Vorgängen trennt, die Fremdheit, die dennoch bestehen bliebe, wird durch den Kommentar und die Musikbegleitung verringert. Indem der Kommentar unterhaltend und informativ zugleich gehalten ist, vermittelt er eine Nähe zur Natur, die größer wirkt, als die des normalen Zoobesuchers, diese vermeintlich engere Beziehung überträgt sich auf den Zuschauer und lässt ihn die archetypische Vertrautheit nachempfinden. Der Tierfilm wird hier zum Zeichen. Und er fungiert gewissermaßen wie die illusionistischen Interieurs in den Zoos – er gaukelt eine heile Natur vor, in der der Mensch sich per se geborgener fühlt als in einer kriegsbereiten, auf Kampf ausgerichteten Gesellschaft. Der Naturfilm vermittelt darüber hinaus Gesellschaftsmodelle, die quasi als Zeichensystem dem Zuschauer eine beruhigende Bestätigung oder einen didaktischen Verweis auf seine eigene Situation im System geben.

Der Film *AFFENSTREICHE* (1933, Wolfram Junghans) ist im Berliner Zoo gedreht und zeigt ausgelassene Affen bei schönstem Sommerwetter. Amüsant anzusehen und so nur im Zoo zu drehen, da die Affen sich in ihrer natürlichen Umwelt anders verhalten würden. Eindeutig handelt es sich hier um domestizierte Affen und somit uns nahe stehende Tiere. Wolfram Junghans war selber Tierpfleger im Zoo, gründete dann eine eigene Tierzuchtstation für Filmtiere, bevor er eigene Filme drehte. Er ist mit den Gegebenheiten im Zoo somit vertraut und vereint in seiner Arbeit beide Pole – das Interesse des Besuchers an der zu schauenden Natur sowie das Erkenntnisinteresse des Biologen zum Nutzen des Menschen.

Noch stärker ist die Überwindung der räumlichen und physischen Barriere und damit die Faszination des Zuschauers bei den ›Aquarienfildern‹. 1938 drehten Herta Jülich und Ulrich K. T. Schulz in der Zoologischen Station in Neapel mehrere Farbfilme über die Unterwasserwelt des Mittelmeeres: *FARBENPRACHT AUF DEM MEERESGRUND*, *TINTENFISCHE*, den Schwarz-Weiß-Film *DIE KLEINSTEN AUS DEM GOLF VON NEAPEL* und den später gefertigten Film *BUNTES LEBEN IN DER TIEFE* (1943). Die erstgenannten Filme waren Teil des Programms, mit dem sich die Ufa-Kulturabteilung auf der Biennale 1938 in Venedig präsentierte. In den Werbeteften des Programmheftes der Ufa-Kulturabteilung liest man zu dem Film *TINTENFISCHE*: »Dieser farbige Kulturfilm macht uns mit der etwas fremdartigen, dafür aber umso interessanteren Familie der Tintenfische bekannt. Drei Haupttypen – die Kalmare, die Sepia, der Pulp oder Kraken – dieser Tintenfische, richtiger gesagt Tintenschnecken, denn es sind gar keine Fische, sondern Verwandte von Mund-Schnecken – führt uns der Kampf ums Leben vor.«¹⁰⁷ Über *FARBENPRACHT AUF DEM MEERESGRUND* heißt es ebenfalls in diesem Programmheft: »Zwei Eigenschaften sind es, die beim Anblick von Meerestieren Freude und Bewunderung entlocken: Das Absonderliche und das Schöne. Die Schönheit der Meeresfauna aber liegt wesentlich in ihren Farben. So zeigt der Film die Meerestiere von ihren niedrigsten Vertretern bis hinauf zum Fisch in bunten Farben. Pittoresk und farbenprächtig zugleich sind diese Tiere. Die Kamera hat sie beobachtet und eingefangen in ihrem Kampf ums Dasein.«¹⁰⁸ Der ewige Kampf und die Notwendigkeit, sich für eine höhere Idee oder das Gemeinwohl zu opfern oder zu sterben,

107 Ufa-Information zum Venedig-Festival 1938. DIF-Bestand File vor 1945.

108 Ufa-Information zum Venedig-Festival 1938. DIF-Bestand File vor 1945.

weil es von der Natur so vorgesehen sein könnte – das sind elementare Momente der nationalsozialistischen Weltvorstellung. Diese werden dem Zuschauer als Modell dargeboten, denn von der scheinbar unberührten Natur könne man auch auf die menschliche Gesellschaft schließen.

Bereits im 16. Jahrhundert ging die Naturwissenschaft davon aus, dass die Beschäftigung mit dem Mikrokosmos zu Erkenntnissen über den als ähnlich angenommenen Makrokosmos führen würde. Dieser aus der Antike übernommene Begriff des Mikrokosmos hatte eine fundamentale Rolle als Denkkategorie gespielt. »Er garantiert der Nachforschung, daß jedes Ding in einer größeren Stufenleiter sein Spiegelbild und seine makrokosmische Versicherung findet. Es bestätigt dagegen, daß die sichtbare Ordnung der höchsten Sphären sich in der dunkelsten Tiefe der Erde widerspiegelt. Als allgemeine Konfiguration der Natur verstanden, setzt er jedoch wirkliche und gewissermaßen berührbare Grenzen für die unermüdliche Bewegung der Ähnlichkeiten, die aufeinanderfolgen. Er zeigt, daß eine große Welt existiert und daß deren Perimeter die Grenze aller geschaffenen Dinge zieht; daß am anderen Ende ein privilegiertes Wesen existiert, das in seinen begrenzten Dimensionen die unmeßbare Ordnung des Himmels, der Gestirne, der Gebirge, der Flüsse und Gewitter reproduziert, und daß in den wirksamen Grenzen dieser konstitutiven Analogie sich das Spiel der Ähnlichkeiten entfaltet. Dadurch kann die Entfernung des Mikrokosmos zum Makrokosmos noch so immens sein, sie ist nicht unendlich. [...] Die Natur als Spiel der Zeichen und der Ähnlichkeiten schließt sich in sich selbst gemäß der reduplizierten Gestalt des Kosmos.«¹⁰⁹ Gewissermaßen zieht sich der Naturfilm der 30er Jahre auf die begrenzte erkenntnistheoretische Wissensebene des 16. Jahrhunderts zurück, indem einzelne Ausschnitte der Natur für sich als Gesamtheit genommen und gleichermaßen als Analogien zur Gesellschaft gedeutet werden. Dabei wird die Natur auf erwähnenswerte Details einer offensichtlichen Einfachheit des beschriebenen Sichtbaren reduziert.

In diesem Sinne fungieren die Filme *DER BIENENSTAAT* (1937) und *DER AMEISENSTAAT* (1935). *DER BIENENSTAAT* wurde ebenfalls 1938 in Venedig präsentiert: »Ein Film vom Leben der Bienen, er zeigt, wie sie sich ihren kleinen Staat aufbauen und wie dieser regiert wird. Die Macht der Königin wird offenbar, wir sehen, wie jeder einzelne Angehörige auf einen bestimmten Platz gesetzt wird und ihn ausfüllt. Die Arbeit wird geschildert, wie sie in Zeiten der Ruhe verläuft. Wir lernen aber auch die Gefahren kennen, die das kleine Völkchen bedrohen, den Kampf gegen die Natur und den Kampf gegen die Feinde – die Ameisen und die Hornissen.«¹¹⁰ Der Kommentar zu diesem Film ist in militärischem Jargon gehalten, der disziplinierende Gestus unterstreicht die Gesellschaftsanalogie unüberhörbar. Der kleine Staat der Bienen ist so organisiert, wie es die Nationalsozialisten dereinst von ihrem Staat erhofften – jeder nimmt seinen Platz ein, den er ausfüllt ohne über Sinn und Nutzen zu grübeln. Dieser vorbestimmte Platz wird auch ausgefüllt, wenn am Ende der sichere Tod wartet. Da dieser aber zum Nutzen der Gemeinschaft erlitten wird, gibt es in dieser Hinsicht gar keine Zweifel, sondern Schicksalsergebenheit. Der wenige Jahre zuvor entstandene Film *DER AMEISENSTAAT* bringt den »großen Volksschichten« das ihnen noch unbekannt

109 Foucault 1974, S. 62–63.

110 Ufa-Information zum Venedig-Festival 1938. DIF-Bestand Filme vor 1945.



Bienen- und Ameisenstaaten wurden zu Modellen wehrhafter Insektenvölker stilisiert. Die Dreharbeiten gestalteten sich oft äußerst schwierig

»Leben und Treiben in einem Ameisenstaat« näher. »Dieser interessante und zugleich lehrreiche Film von Wolfram Junghans gibt einen umfassenden Einblick in die kunstvolle Organisation und Zweckmäßigkeit eines derartigen Miniaturstaates. Was scheinbar zwecklos und ziellos da durcheinanderrennt und vorbeihastet, das entpuppt sich der Kamera als ein bis ins kleinste durchdachtes System, dem jeder Bewohner, ob wichtig oder nebensächlich, sich zwangsläufig unterordnet. Die Arbeit im Bau, die Pflege der Nachkommenschaft, die Heranschaffung von Lebensmitteln für die Untertanen, selbst die Hütung der Spender der Süßigkeiten, das erfaßt der Film, der nur schwach die unendliche Mühe erkennen läßt, die zur Erfassung der Lebensfunktion der einzelnen Baubewohner aufgewendet werden mußte.«¹¹¹ Auch wenn man als kleiner Angestellter oder Arbeiter den Staat und seine Aufgabenteilung nicht versteht, sondern das Gefühl hat, inmitten eines ungeordneten Gewimmels zu stehen, kann man nach dem Besuch dieses Films sicher sein, dass das große Ganze einem ausgeklügelten Prinzip folgt, das sich nur nach genauerer Beschäftigung oder aus anderer Perspektive erschließt.

Berichtet wird in diesem Film von den Ameisen, die in den bekannten Ameisenhaufen wohnen, die unter der Erde »eine planmäßige Einteilung in Straßen und Räume erkennen« lassen. Die »drei Arten von Bürgern«,¹¹² die jeder Amei-

111 Film-Kurier vom 30. 4. 1935.

112 ZK B 57921 (BA-FA).

senstaat hat, haben jeweils unterschiedliche Aufgaben, die aber alle dem Gemeinwohl dienen. Die jeweiligen Aufgaben werden sachlich erläutert. Deutlich zu Tage tritt dabei, wie aufopferungsvoll jeder ohne Einschränkungen seinen Teil leistet. Natürlich gibt es auch einen feierlichen Höhepunkt – den Hochzeitsflug. Aber auch Ameisen haben Feinde, wie zum Beispiel den mit spitzen, hohlen Dolchen ausgestatteten Ameisenlöwen, gegen den sie sich tapfer zur Wehr setzen. Ameisen sind nicht nur hervorragende Wetterpropheten – an ihrem Gebaren kann man heraufziehende Unwetter rechtzeitig erkennen –, sie überfallen täglich Hunderte von Raupen und anderes Kleingetier und sind daher für die »Forst- und Landwirtschaft äußerst nützlich«.

Der Wald

Elias Canetti bezeichnet das Heer als Massensymbol der Deutschen. »Aber das Heer war mehr als das Heer: es war der *marschierende Wald*. In keinem modernen Land der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude. Er sucht den Wald, in dem seine Vorfahren gelebt haben, noch heute gerne auf und fühlt sich eins mit den Bäumen.«¹¹³ Der größte Teil von Grimms Märchen spielt im Wald, doch da standen die Bäume noch nicht parallel. Auch in Richard Wagners Opern ist der Wald noch wildwachsend. Parallel und aufrecht stehen die Bäume seit der forstwirtschaftlichen Nutzung der Wälder, die zu einer vermehrten Anpflanzung der schnell wachsenden und gut zu flößenden Fichten geführt hat.¹¹⁴ Der Naturfilm beschäftigte sich anfangs wenig mit dem Wald an sich. 1912 entstand ein kurzer Film über den Teutoburgerwald, und *DER HIRSCHKÄFER* (1921, Ulrich K. T. Schulz) spielt im Wald, da dies der natürliche Lebensraum dieses Käfers ist, der wiederum von Bedeutung für das Ökosystem des Waldes ist. In anderen Filmen gehört der Wald zur Landschaft, in der man sich bewegt. Im »Dritten Reich« erhält der Wald einen neuen Stellenwert. Schon Tacitus hatte den Wald als eine Art Geburtsstätte des germanischen Volkes bezeichnet. Die Gebrüder Grimm haben mit ihrem romantischen Interesse an altdeutscher Literatur und altdeutschem Volkstum zu etwas geführt, »das man als philologische Mystifizierung deutscher Wälder bezeichnen könnte, und sei es nur deshalb, weil Wälder in den Liedern, Sagen und Märchen, die sie im Lauf ihres Lebens sammelten und aufzeichneten, eine so große Rolle spielen.«¹¹⁵ Die »Kinder- und Hausmärchen« sind seit ihrem Erscheinen im 19. Jahrhundert nach der »Bibel« das meistverkaufte Buch des Abendlandes. Im völkischen Denken wiederum symbolisiert der Wald das Volk, das fest mit der Erde verwurzelt ist, mit seinen Kronen in den Kosmos reicht und dessen einzelne Mitglieder Seite an Seite stehen. Nur in der Verbindung beider Elemente – Erde und Himmel – könne das Volk seine Seele entfalten und die kosmischen Energien in sich aufnehmen.¹¹⁶

113 Canetti 1995, S. 202.

114 Küster 1998, S. 188.

115 Harrison 1992, S. 197.

116 Vgl. Mosse 1991, S. 23–25, 36.

Ab Anfang 1934 wurden mehrere Gesetze zum Schutz der Wälder erlassen. Zu nennen wären hier das »Reichsgesetz gegen Waldverwüstung« und das »Reichsjagdgesetz« von 1934; 1935 ein Gesetz gegen Reklame im Wald, und neben anderen dann 1936 die »Naturschutzverordnung«. Aus der oberen Forstbehörde wurde das Reichsforstamt mit dem Rang eines Reichsministeriums.¹¹⁷ Mitte der 30er Jahre entstanden vor allem erst einmal Filme, in denen der Wald als Holzressource behandelt wird. Vor Erscheinen der Schrift »Naturschutz. Eine nationalpolitische Kulturaufgabe« (1936) von Arnold Freiherr von Vietinghoff-Riesch war die Forstwirtschaft noch auf eine nachhaltige und wirtschaftliche Nutzung des Waldes ausgerichtet. *ARBEIT AM WALDE* (1935, Wolfgang Filzinger) berichtet über die Gefahren, die vom Käfer über einen Orkan bis hin zum Feuer für den Wald bestehen. Um den Wald zu erhalten und wirtschaftlich nutzen zu können, muss der Wald gepflegt werden. Auf gerodeten Flächen muss neuer Wald gepflanzt werden. Die Triebe der jungen Bäume müssen vor den Tieren geschützt werden, die diese als Leckerbissen schätzen. Die älteren Bäume werden vom Borkenkäfer bedroht, und der Sturm kann ebenfalls furchtbare Spuren hinterlassen. In *DEUTSCHER WALD – DEUTSCHES HOLZ* (1939, Wilhelm Marzahn), einem von der Reichsbahn-Filmstelle produzierten Kulturfilm, wird ausführlich über die Pflege und den Erhalt des Waldes, den Transport des Holzes durch die Bahn zur Industrie, die Verwendung des Holzes in verschiedenen Industriezweigen sowie bei der Herstellung von Bahnwagen und für die Herstellung von Schwellen als Grundlage neuer Bahnstrecken berichtet. Vorrangig wird hier die Notwendigkeit erläutert, die Wälder so zu pflegen, dass die eigenen Rohstoffe die deutsche Industrie in eine unabhängige und effektive Lage versetzen. Der Film vermittelt viele informative Einblicke in die Waldwirtschaft der Zeit.

Die Schrift von Arnold Freiherr von Vietinghoff-Riesch 1936 führte zu einer Änderung in der Forstwirtschaft. Der NS-Staat wollte nun den Gegensatz zwischen Forstwirtschaft und Naturschutz überwinden, tat dies auch mit einer starken Betonung der Abwendung von den Prinzipien, die in der Weimarer Republik auf nachhaltige und vorteilhafte Nutzung ausgerichtet waren. Die Einschätzung des Waldes als bloßer Produktionsquelle und den Glauben an die Anwendbarkeit mathematischer Formeln und nationalökonomischer Theorien sollte so nicht weiter gelten, denn schließlich war der Wald ein »überzeitlicher Organismus«. Es sollte ein weitgehend natürlicher Wald »hergestellt« werden, der sich dann auch optimal nutzen lassen sollte. »Man konnte nach Willkür verfahren, was auch geschah, denn der Einschlag in die Wälder war in der Zeit des Dritten Reiches besonders hoch, weil Autarkie in der Holzversorgung angestrebt wurde; der Holzverbrauch wurde zusätzlich dadurch erhöht, daß Holz mehr und mehr in der Petrochemie als Rohstoff verwendet wurde oder im »Holzvergaser«, dem mit Holz betriebenen Kraftfahrzeug.«¹¹⁸

Ab 1936 ändert sich auch der Gestus in den Filmen, die sich dem Wald widmen. *EWIGER WALD* ist ein abendfüllender Film, der aus dokumentarischen Naturaufnahmen von Wäldern zu unterschiedlichen Jahreszeiten mit kurzen Spielszenen und oratorischer Musikbegleitung montiert ist. Erzählt wird, dass sich die

117 Ausführlich vgl. Küster 1998, S. 216.

118 Küster 1998, S. 214.

deutsche Geschichte von der frühgermanischen Zeit bis zur nationalsozialistischen Herrschaft als Wechselbeziehung zwischen ›Volk und Wald‹ gestaltet habe. Der Wald wird gleichermaßen als ›Lebensraum‹ wie ›Kraftquell‹ und Symbol des deutschen Volkes dargestellt. »Ein Mahnruf an alle, die im deutschen Wald Erholung und Ausspannung suchen« ist der Film *VON SCHWARZKITTELN UND SCHAUFLEARN* (1935, Ulrich K. T. Schulz). Die Zuschauer werden am Schluss des Films aufgefordert dabei zu helfen, das Wild zu schützen. Man soll sich mit den Jägern an dem Wild erfreuen, aber man soll es nicht beunruhigen und nicht die »heilige Stille unseres deutschen Waldes« mit »seinem reichen Tier- und Pflanzenleben« stören.¹¹⁹ Kein Geringerer als der Reichsforst- und Reichsjägermeister Hermann Göring richtet die lobenden wie ermahnenden Worte zum ›wertvollsten deutschen Kulturgut‹ an das Publikum. Weniger freundlich in der Ansprache ist die Ermahnung in *DEIN WALD* (1939, Johannes Häußler), einem Film über die Gefahren, die dem Wald durch leichtsinniges Rauchen im Sommer erwachsen können. Dieser Film ist mittelmäßig fotografiert und holprig geschnitten. Er beginnt mit einer kitschigen, von einem Streichorchester untermalten Darstellung eines Mischwaldes, der dann plötzlich zu brennen beginnt. Heldenhaft ist der Einsatz der SS- und SA-Männer, die schneller als die Feuerwehr herbeieilen, den Brand zu löschen. Sogar ein Todesopfer ist zu beklagen. Zu den Schlussbildern wird hier der Zuschauer dringend gemahnt, im Wald weder zu rauchen noch Feuer anzufachen. Ebenfalls in diesem Jahr erscheint *DER BAYERISCHE WALD* (1939, Otto Trippel). Dieser Film verbindet die Darstellung der Schönheit des Bayerischen Waldes mit dessen Bedeutung für die Lebensgrundlage der dort lebenden Menschen und greift somit die Thematik des Waldes als Ressource für die wirtschaftliche Unabhängigkeit der deutschen Wirtschaft wieder auf. Interessant ist an diesem Film, dass er wie schon *IM LANDE PEER GYNTS* sich auf das traditionelle Handwerk und eine scheinbar zeitlose Gesellschaft eingrenzt. Gezeigt wird die Nutzung des Holzes in einer familiären Jalousien-Manufaktur, in Holzschnitzerei und Holzhandwerk, aber auch in der Glasherstellung. All dies ist eingebettet in stimmungsvolle Landschaftsbilder und idyllische Alltagsszenen – in einer kurzen Sequenz sieht man Kinder durch eine hohle Eiche Ringelreihe tanzen.

Mit dieser Form der Abwendung von der Industriegesellschaft wird völkisches Denken in Bilder umgesetzt. Der Mensch muss in der Landschaft leben, »um mit der Natur als einer mystischen Kraft in Einklang zu leben. Statt sich den Problemen der Urbanisierung und Industrialisierung zu stellen, wurde die Sehnsucht nach dem ländlichen Leben erweckt. Der Mensch sei vom Schicksal dazu ausersehen, nicht in der Stadt, sondern in seiner heimatlichen Landschaft mit Natur und Volk zu verschmelzen. Nur durch diesen Vorgang in der ihm angestammten Umgebung würde jeder Mensch seine Identität und Individualität finden können.«¹²⁰ In *WANDERNDER WALD* (1943) gibt es nur 3 Holzfäller, die Natur und ein Sägewerk. Das gesamte Geschehen findet fernab jeder Siedlung statt – wir sehen eindrucksvolle bewaldete Berghänge über einem Gebirgssee, in die Männer aufsteigen, um Bäume zu fällen, zu entrinden und in kleinere Stämme zu sägen. Diese Stämme gleiten eine Bahn den Berghang hinab und werden zum Sägewerk ge-

119 ZK B 57923 (BA-FA).

120 Mosse 1991, S. 24.

flößt. Im Vorspann des Films wird der Zuschauer auf die zu erwartende dramatische Handlung eingestimmt: »Ewig wandert der Wald: In schwerer, gefährvoller Arbeit fällen Holzknechte die mächtigen Bäume. Von der Erde gelöst, stürzen die Stämme dem Bergsee zu. Die reissenden Wellen der Bergwässer tragen die Hölzer und Flösse hinaus ins deutsche Alpenvorland. Tausendfach nützt der Mensch den lebenswichtigen Rohstoff Holz!«¹²¹ Sepp Ziegler hat stimmungsvolle Bilder von stürzenden Baumriesen, den Berghang herabrasenden Stämmen, den in tiefen Schluchten sehr einsam flößenden Männern und ähnlich eindrucksvollen Situationen eingefangen. Untermalt wird der Film von einem Streichorchester. Es ist eines der Beispiele, die für den *Edelkitsch* dieser Zeit stehen. »Solcher Kitsch hat eine klare Mobilisierungsfunktion. Erstens ist das, was er ausdrückt, leicht verständlich und der Mehrheit zugänglich, zweitens erfordert er eine gedankenlose, emotionale Sofortreaktion, und drittens handhabt er die Schlüsselwerte eines politischen Systems als harmonisch geschlossene Einheit, deren Wahrheit der besseren Wirkung wegen durch ›Schönheit‹ verklärt werden muß. Letztendlich bewirkt diese eigenartige Verknüpfung von ›Wahrem‹ und ›Schönem‹ eine Stilisierung, die offensichtlich mythische Muster ansprechen soll. Politische Mythen werden mit religiösen verschmolzen. In Gesellschaften der Neuzeit werden politische Glaubensgemeinschaften zum Nährboden für ›Edelkitsch‹.«¹²² Ein weiteres Beispiel für diese Art von Naturfilmen, in denen die Natur als idyllische wie harmonische Alternative und Modell für gesellschaftliche Normen gleichermaßen dargestellt wird, ist *IM TAL DER WIESE* (1942, Heinz-Hermann Schwertfeger). Entlang des Flüsschens Wiese im Schwarzwald wird ein Blick geworfen auf Felder, Fachwerkhäuser, Frauen beim Wäschewaschen, Getreideernte, Mädchen mit blonden Zöpfen auf einem Heuwagen, eine Burgruine – all diese Versatzstücke, die nicht nur eine romantische Landschaft ausmachen, sondern zu Zeichen für die gedachte Idylle des ›Dritten Reiches‹ geworden sind. Zeichen, die einen Ort vorgeben, den es so ungetrübt im Kriegsjahr 1942 wohl nicht mehr gibt, der aber durch diese zu einem Ort wird, an dem man sich wähnt. Doch dort befindet sich auch der Grabstein Schlageters mit den eingravierten Zeilen: »Deutschland muss leben! Auch wenn sie sterben müssen.« Nach weiterer Fahrt durch das Tal erblickt man in Lörrach die NSDAP-Zentrale, und der Film gipfelt nach einem Volkstanz in Trachten in der Vermählung der »WIESE, des Feldbergs liebliche Tochter, mit des Gotthard's grossem Bub, dem RHEIN.«¹²³ Bei weitem nicht alle Natur- und Tierfilme waren an die Ideologie des ›Dritten Reiches‹ angepasst, eine ganze Reihe Filme widmete sich unter Nutzung moderner Filmtechnik mit deutlichem Erkenntnisinteresse den Phänomenen der Natur. Mit moderner Aufnahmetechnik wird in *DAS SINNESLEBEN DER PFLANZEN* (1937, Ulrich K. T. Schulz) die Reaktion von Pflanzen auf verschiedene Umweltreize gefilmt, die von dem Menschen sonst kaum wahrgenommen werden könnten. Mit Hilfe vieler Zeitraffer- und Zeitlupeaufnahmen hat Wolfram Junghans in *FLIEGENDE FRÜCHTE* (1941) die unterschiedlichsten Methoden eingefangen, mit der Pflanzen ihre Samen verbreiten – bei der Zucchini zum Beispiel sieht man eine Art Torpedo-Technik, mit der von

121 O-Ton *WANDERNDER WALD*.

122 Friedländer 1999, S. 14.

123 Endtitel *IM TAL DER WIESE*.

der Pflanze der Samen weggeschleudert wird. Martin Rikli drehte in der Ufa-Kulturabteilung populärwissenschaftliche Filme über verschiedene Phänomene in der Natur – zum Beispiel über die Beziehung von Sonne und Mond auf Ebbe und Flut, über die verschiedenen Gefrierpunkte unterschiedlichster Stoffe, über die Entstehung von Erdbeben und Vulkanen und über Strömungen in Wasser und Luft. In *SINFONIE DER WOLKEN* (1939) werden Wolkenbildungen in Abhängigkeit von geographischen wie meteorologischen Gegebenheiten beobachtet und mit Hilfe von anschaulichen Sequenzen gezeigt, wie man Naturerscheinungen filmen kann. 1943 drehte Rikli mit Hilfe vieler Zeitrafferaufnahmen die Farb-Studie *WOLKENSPIEL* über Wolkenbildung und Nebel im Gebirge.

Von der Ufa-Kulturabteilung in eine Spielfilmhandlung integriert wurden die Aufnahmen des jungen Hans Hass, dem der Sprung aus dem Aquarium ins Meer gelungen war. Hans Hass hatte seine 16-mm-Kamera mit einem wasserdichten Plexiglasgehäuse versehen und konnte somit als erster freischwimmend im Meer drehen. *PIRSCH UNTER WASSER* (1942, Hans Hass) ist quasi die – etwas geschönte – Geschichte der drei Wiener Studenten, die zu einer Forschungs Expedition in die Karibik aufbrachen und dort Papageien- und Trompetenfische, Korallen und sich selbst beim Tauchen drehten. Bei seiner nächsten Expedition ging Hass dann mit einem von ihm entwickelten neuen Atemgerät tauchen, bei dem keine Blasen aufstiegen und die Tiere auf ihn gar nicht reagierten, so dass er in der Ägäis für seinen Film *MENSCHEN UNTER HAIEN* (1942) bis zu 20 Meter tief das Verhalten der Fische studieren und filmen konnte. Mit diesem Film leitete er die moderne Meeresforschung ein.

Peter Zimmermann

Kulturfilm-Bühnen und Festivals

Im Programm der Kinos spielten ›Großkulturfilme‹ im Vergleich zum Spielfilm eine marginale Rolle. Es gab jedoch eine Reihe spezieller ›Filmkunst-Theater‹ und ›Kulturfilm-Bühnen‹, die vor allem die als wertvoll eingestuften deutschen und internationalen Kultur- und Dokumentarfilme zeigten. Zu den bekanntesten gehörten das Berliner Haus der Länder und die Berliner und Hamburger Urania. Gegen die stärker kommerziell orientierte Konkurrenz anderer Kinos grenzten sie sich durch Bildungsprogramme ab, die sich vor allem an das Bildungsbürgertum und die aufstiegsorientierte Schicht der Angestellten richtete. In einer Festschrift der 1927 gegründeten Hamburger Urania heißt es dazu: »Das Geheimnis unseres großen Besuchererfolges lag in unserer engen Zusammenarbeit mit den großen Verbänden, die für ihre Mitglieder Zehner-Abonnements zu RM 6,- nahmen. Zu ihnen gehörten zunächst die Bürger- und Grundeigentümer-Vereine, die Deutsche Angestellten-Gewerkschaft, der Deutschnationale Handlungsgehilfen-Verband, der Bund der Postbeamtinnen, die Patriotische Gesellschaft, der Bankbeamten-Verein und der Rentner-Bund; im Lauf der nächsten Jahre wuchs die Zahl der mit uns verbundenen Verbände und Vereine auf 44!« Der Konkurrenzneid der anderen Kinobesitzer habe sich bald als unbegründet erwiesen: »Unsere Einwirkung auf die Bevölkerung durch unsere Kulturfilmarbeit wirkte sich auf die übrigen Theater so günstig aus, daß nun auch der Einsatz programmfüllender Kulturfilme im Tagesprogramm rentabel wurde und im Laufe der Jahre bis zu acht Lichtspieltheater an jedem Sonntagvormittag Kulturfilm-Veranstaltungen mit besten Besuchererfolgen durchführen konnten.«¹²⁴ Solche Kulturfilm-Matineen setzten sich in den 20er und 30er Jahren immer stärker durch.

›Kulturfilm-Symphonien‹ der Filmkunst-Theater

Das Programm der Kulturfilm-Bühnen, die auch Vorträge, Konzerte und Theateraufführungen anboten, ist auch deshalb interessant, weil es ein gemischtes Angebot deutscher und ausländischer Filme enthielt. Kurzfilme wurden dabei häufig in thematisch gebündelten Kulturfilm-Symphonien vorgeführt. Die Hamburger Urania begann »den Reigen auserlesener Filme« im Jahre 1927 mit Pabsts psychoanalytisch-experimentellem Ufa-Film GEHEIMNISSE EINER SEELE. Nach der Vorführung herausragender Stummfilme in den 20er Jahren wurde 1931 der ›Tonkulturfilmreigen‹ mit dem Film MIT BYRD ZUM SÜDPOL (US) eröffnet. Dann folgte bis Mitte der 30er Jahre eine internationale Revue außergewöhnlicher Kultur- und Dokumentarfilme wie z. B.: TABU (US 1931), DIE AFFEN VON SUCHUM (SU 1929), RANGO, DER ORANG-UTAN (US 1931), MENSCHEN IM BUSCH (1930), DAS

124 Festschrift der Urania. Hamburg o. J. (vermutlich 1951), S. 16.



Auch erfolgreiche ausländische Kulturfilme wie BABOONA (US 1935) gehörten zum Programm der Kulturfilm-Bühnen

KIND UND DIE WELT (1931), KARIBOU (US 1930), GOETHE LEBT! (1932), DIE BLAUE ADRIA (1930), AFRIKA SPRICHT (US 1930), OM MANI PADME HUM (1929), ZU DEN KOPFJÄGERN DURCH DAS INKAREICH (1932), DIE INSEL DER DÄMONEN (1933), WAS IST DIE WELT? (1933), CONGORILLA (US 1932), IGLOO. DAS EWIGE SCHWEIGEN (US 1932), DAS LETZTE PARADIES (1932), DIE MÄNNER VON ARAN (GB 1934), PALOS BRAUTFAHRT (DK 1934), BABOONA (US 1935), DAS WAHRE GESICHT AFRIKAS (FR 1933).

»Bereits im Dezember 1935 schlich sich infolge des Mangels an großen Kulturfilmen der Spielfilm in den Spielplan der Urania ein.« So konstatierte die Festschrift der Urania im Rückblick: »Der abendfüllende Kulturfilm kam nicht mehr so recht zum Zuge, nur hin und wieder gab es einen Höhepunkt.« In den Jahren 1936/37 z. B. BOSAMBO (GB 1935), DAS GROSSE EIS (1936), KAMERAD TIER (1936), ACHTUNG AUSTRALIEN! ACHTUNG ASIEN! (1930), DIE WILDNIS STIRBT! (1936), NANGA PARBAT (1936), DIE KOPFJÄGER VON BORNEO (1936), GLANZ UND ELENDE DER FLIMMERKISTE (1936). »Den Urania-Spielplan von 1937/38 bestritten hauptsächlich französische Spitzenfilme wie SOUS LES TOITS DE PARIS [FR 1930, René Clair] [...] Zwischen diesen als letztes Aufleuchten einer großen Kulturfilmzeit: JABONAH, JABONAH [FR 1937] mit 144 Aufführungen, SEHNSUCHT NACH AFRIKA [1939 Bengt Berg] mit 217 Aufführungen, und SAFARI (Deutsche Afrika-Expedi-

tion 1938) mit 224 Aufführungen! Ein besonderes Ereignis waren die mit Elly Beinhorn (Rosemeyer) erzielten 12 Aufführungen ihres Weltflug-Films. In der Jahresspielzeit 1941/42 hatten wir doch immer noch 280 Veranstaltungen! 1942/43 hatte Walter Jerven mit seiner kulturhistorischen Filmschau den Hauptanteil an 469 Vorführungen mit 162 Wiederholungen; der Film *GEHEIMNIS TIBET* über die deutsche Himalaja-Expedition 1939 erzielte 124. Dann folgte in den letzten beiden Jahren vor Kriegsende der stille Abgesang. Die großen Vernichtungsangriffe auf Hamburg vom 24. Juli bis Anfang August 1943 legten große Stadtteile in Trümmer und rafften Zehntausende von Menschen dahin. Dieser lähmende Schock lag über allem, was an Erbauungsmöglichkeiten in unserer so kunst- und kulturfilm-freudigen Stadt versucht wurde. Es liefen noch große Filme, wie *MICHELANGELO*, *MIT BÜCHSE UND LASSO DURCH AFRIKA* (Prof. Heck), *KRISCHNA* (ein Elefanten-Film), *RÄTSEL DER URWALDHÖLLE* und Wiederholungen alter Filme; doch es war den Kulturfilmsinfonien vorbehalten, die Herzen aller Urania-Freunde zu erobern.«¹²⁵ Kulturfilmsinfonien waren in der Regel thematisch gegliederte Kurzfilmvorführungen, die sich wieder den ›klassischen‹ Themen des Kino-Vorfilms widmeten: Städte, Landschaften, Architektur, Kunst, Kultur und Wissenschaft – eine Zuflucht des gebildeten Bürgertums in Zeiten der Not.

Das bestätigen auch die geheimen Berichte des Sicherheitsdienstes der SS aus dem Jahre 1940, die allerdings zugleich auf die Notwendigkeit hinweisen, ›zeitgebundene Themen‹ bei der Programmgestaltung stärker zu berücksichtigen: »Aus allen Teilen des Reiches liegen Meldungen vor, wonach das Interesse für Kulturfilme in starkem Maße ansteigt. So groß auch das Verständnis dafür gewesen ist, daß im Zusammenhang mit den erweiterten Kriegswochenschauen Kulturfilme im allgemeinen zurücktreten mußten, so wird doch gerade in der Zeit eine verstärkte Hereinnahme von Kulturfilmen im Vorprogramm vorgeschlagen (Bayreuth u. a.). Besondere Anteilnahme finden nach wie vor Kulturfilmvorführungen an Sonntagvormittagen, die für viele eine Art ›Kirchgang‹ seien (Stuttgart) und feste Bestandteile der Programme werden müßten (Dresden). Ihr systematischer Ausbau zu ›Filmmorgenfeiern‹ werde nach Meinung interessierter Kreise die propagandistische Wirkung des Filmes auch im Kriege wesentlich ergänzen. In diesem Zusammenhang wird neuerdings auf die Frage der Errichtung von Kulturfilmtheatern hingewiesen, die besonders auch für den Filmbesuch der Jugend und die Jugendfilmstunden der NJ eingesetzt werden könnten (Stettin). Über die Aufnahme der in letzter Zeit gezeigten Kulturfilme wird übereinstimmend berichtet, daß Filme, die eine bestimmte Landschaft zum Gegenstand haben, besonders gut gefielen. Eine ebenso interessierte Aufnahme finden immer wieder Filme mit Darstellungen aus dem Tierleben. Auch Filme mit ausgesprochen lehrhaftem Charakter (z. B. *WISSENSCHAFT WEIST NEUE WEGE*; *VOM WUNDER DES SEHENS*; *NATUR UND TECHNIK*) werden mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt. Kulturfilme, die einzelne gegenwärtig besonders interessierende Fragen im Film behandeln (z. B. *U-BOOTE AM FEIND*; *FLIEGER ZUR SEE*; *DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN*; *ALPENKORPS IM ANGRIFF*; *FALLSCHIRMJÄGER*), finden großes Interesse, wie überhaupt zahlreich die Hoffnung geäußert wird, daß die

125 Festschrift der Urania. Hamburg o. J. (vermutlich 1951), S. 22f.

deutschen Kulturfilmhersteller sich mehr und mehr zeitgebundenen Themen zuwenden.«¹²⁶

Viele Kulturfilmbühnen haben sich solchen Wünschen nicht gebeugt und hielten an ihrem traditionellen Bildungs- und Unterhaltungsprogramm fest. 1945 stellte auch die Urania ihr Programm notgedrungen für kurze Zeit ein. Nach einer kurzen Unterbrechung nach dem Einmarsch der Engländer nahm sie ihr Programm im September 1945 mit der Vorführung der von der Besatzungsmacht freigegebenen Kulturfilm-Symphonien und längerer Filme wie MICHELANGELO oder GEHEIMNIS TIBET wieder auf. Doch die von der Besatzungsmacht beschlagnahmten Kulturfilme waren in Gefahr: »Wir wußten, daß 4–5000 Kulturfilmkopien in ›Schutzhaft‹ genommen waren. [...] Da sickerte plötzlich Anfang 1947 immer mehr das Gerücht durch, daß die alten Kulturfilme vernichtet werden sollten. Das durfte nicht geschehen [...] In einer von uns in das Institut Film und Bild am Rothenbaum einberufenen Zusammenkunft aller interessierten Kulturstellen Hamburgs wurde der einmütige Wunsch ausgesprochen, daß die sogenannten ›B-Kulturfilme‹ (ohne Nazi-Merkmale und Propaganda) in sorgsamste Verwahrung genommen werden sollten. Dies wurde am 10. Oktober 1947 von Mr. Buckland-Smith, dem Leiter der Film-Section, zugesichert. Im weiteren Verlauf unserer Arbeit wurden in unseren Spielplan zunehmend englische Dokumentarfilme aufgenommen [...]«¹²⁷ Während die Propagandafilme unter Verschluss blieben, wurden die meisten Kultur- und Lehrfilme mit geringfügigen Schnittauflagen, bei denen Nazi-Symbole und NS-Propaganda entfernt wurden, wieder zur Aufführung oder für den Schulunterricht freigegeben.¹²⁸

Reichswochen des Kulturfilms

Die schwierige Lage des Kulturfilms im Krieg zeigte sich auch auf den von der NSDAP organisierten Kulturfilmwochen, die seit 1940 in München durchgeführt und nach Gründung der NS-Kulturfilmzentrale 1941 zu ›Reichswochen des deutschen Kulturfilms‹ erklärt wurden. Sie sollten einen Querschnitt durch das deutsche ›Kulturfilmschaffen im Kriege‹ liefern. Eröffnet wurde die Kulturfilmwoche 1940 mit dem Film OSTRUM – DEUTSCHER RAUM (1940), der anhand von Städtebildern und Kulturdenkmälern große Teile Mittel- und Osteuropas zum deutschen Kulturraum erklärte. Mit DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940) und FLIEGER ZUR SEE (1939) zollte die Ufa-Kulturfilmabteilung dem Krieg ihren Tribut. Das Spektrum der künstlerisch anspruchsvolleren Filme reichte von HÖCHSTES GLÜCK DER ERDE AUF DEM RÜCKEN DER PFERDE (1939) über BERGBAUERN (1940) bis MICHELANGELO (1938/40). Vorgeführt wurden auch die preisgekrönten Amateurfilme TAG DER DEUTSCHEN KUNST, MÜNCHEN 1937 (1937) und EINE FRAU STEHT IHREN MANN (1940). Letzterer ist ein semidokumentarischer Kurzfilm, der die Wiedereingliederung der Frau ins Berufsleben während des Krieges propagiert: Als der Mann zum Militär eingezogen wird, übernimmt die Frau

126 Boberach / SD-Berichte Bd. 5, S. 1579 (Bericht vom 16. 9.1940).

127 Festschrift der Urania. Hamburg o. J. (vermutlich 1951), S. 29.

128 Vgl. Kelson 1996.



Für ausgewählte ›Großkulturfilme‹ wurden professionelle Werbekampagnen entwickelt, wie diese Anzeige in der Zeitschrift ›Der Deutsche Film‹ aus dem Jahr 1943 zeigt

seine Tätigkeit als Straßenbahnfahrerin, während die Nachbarin die beiden kleinen Kinder versorgt.

Die Überlegenheit germanischer Kulturen versuchte Anton Kutter in seinem Kulturfilm *GERMANEN GEGEN PHARAONEN* (1939) nachzuweisen, der die altnordische gegen die altägyptische Kultur ausspielte. Ganz besondere Anziehungskraft übte die Uraufführung von Kutters utopischem Kulturfilm *WELTRAUMSCHIFF I STARTET* (1940) aus: »Der alte Traum der Menschheit, in den Weltenraum vorzustoßen, wird seiner filmischen Verwirklichung auf Grund durchaus wissenschaftlicher Hypothesen zugeführt, so daß wir die Möglichkeit des Raketenfluges, den wir im Film erleben, durchaus glauben müssen.«¹²⁹ Kutter, ein schwäbischer Bastler, Erfinder und Amateurastronom, der meist für die Bavaria-Filmkunst arbeitete, gestaltete den Flug zum Mond mit Hilfe von Tricktechniken, Realaufnahmen und Inszenierungen. Der Film beginnt mit einer fingierten Fernsehübertragung des Raketenstarts und erläutert dann die technischen Probleme des Weltraumflugs, der durch Fernseh-Direktschaltungen in die Pilotenkanzel und zu verschiedenen Sternwarten in Form von Spielszenen dramatisiert wird. Der erste deut-

129 Beckmann 2/1940, S. 34.

sche Mondflug wurde auf diese Weise zugleich als Fernsehereignis präsentiert, das die Möglichkeiten des neuen Mediums vor Augen führte. Kulturfilme, die die Wissensvermittlung in eine spannende Spielhandlung einbauen, hielt Kutter »für den besten volkstümlichen Verbreiter der heutigen Technik, der heutigen Physik oder sonst einer heutigen Wissenschaft«.¹³⁰

Auf der 1941 durchgeführten Reichswoche wurden eine Reihe von Goebbels persönlich ausgewählter und prämierter Kulturfilme gezeigt wie z. B.: »Der Aufklärungsfilm über die Volkskrankheit Krebs JEDER ACHTE von dem im gleichen Jahr verstorbenen Regisseur Walter Ruttmann; aus dem Themenkreis ›Wehrmacht‹ der Film MELDER DURCH BETON UND STAHL von Anton Kutter; aus dem Themenkreis ›Biologie‹ der Film DER FLUSSKREBS von Gero Priemel, aus dem Themenkreis ›Volkstum und Landschaft‹ der Film KURENFISCHER von Clarissa Patric-Dreyer, aus dem Themenkreis ›Deutsche Arbeit‹ der Film EIN LANDBRIEFTRÄGER von Wolf Hart; aus dem Themenkreis ›Volkskultur‹ der Film DORFMUSIK von Dr. Ulrich Kayser; aus dem Themenkreis ›Kunst‹ der Film STEINMETZ AM WERK von Prof. Walter Hege und als den besten Farbkulturfilm das Werk von Dr. Ulrich K. T. Schulz FRIEDLICHE JAGD MIT DER FARBKAMERA. Einen Sonderpreis erhielt der Aufklärungsfilm EIN WORT VON MANN ZU MANN von Friedrich Luft.«¹³¹ Insgesamt wurden 40 ›Spitzenfilme‹ gezeigt, wobei insbesondere Bergbauernfilme (DORFMUSIK, (1941); DAS BERGBAUERNJAHR, (1941); AUTARKIE IM BERGDORF, (1941); u. a.) so stark vertreten waren, dass angemahnt wurde, über den spektakulären Landschafts- und Lebensbildern aus der Bergwelt der ›dem Reiche wiedergewonnenen Ostmark‹ »auch im Kulturfilm dem Bauern des Flachlandes erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden«, was z. B. Andrew Thorndike, nach dem Krieg einer der wichtigsten Dokumentarfilm-Regisseure der DEFA, mit seinem exzellent gefilmten Ufa-Kulturfilm DIE HERRIN DES HOFES (1942) dann auch tat.¹³² Bei dieser Auswahl des Propagandaministers fällt auf, dass Kriegsfilm nur eine Nebenrolle spielten. Goebbels setzte offensichtlich auf das traditionelle relativ unpolitisch wirkende Themenspektrum, das der Unterhaltung und Bildung des Publikums diene und in dem die völkische Ideologie allenfalls indirekten Ausdruck fand.

Auch im Jahre 1943 zeigte die Reichswoche ein ähnliches Themenspektrum. Bei den ›zeitnahen‹ Kulturfilmen spielten Kriegsfilm wiederum eine untergeordnete Rolle, während Filme über soziale Tätigkeiten zur Überwindung von Kriegsfolgen wie Wolf und Edith Harts Kurzfilme MUTTER DES DORFES (1942) über die Tätigkeit der NSV und KINDER REISEN INS FERIEMLAND (1942) über die Kinderlandverschickung angesichts wachsender Luftangriffe besonders gewürdigt wurden. Die den italienischen 5-Minuten-Filmen nachempfundene Kurzreportage 12 MINUTEN MIT EINEM BEKANNTEN SCHAUSPIELER (1942) aus der Filmreihe ZEITSPIEGEL widmete sich dem ›Staatsschauspieler‹ Heinrich George, dem Star vieler NS-Propagandafilme. Stark vertreten waren wie üblich auch Filme, die eher der Ablenkung vom Kriegsgeschehen dienten wie Heimatfilme, Sportfilme und einige außergewöhnliche Tierfilme wie Walter Heges DER SEEADLER (1942), Eugen Schu-

130 Anton Kutter: Der ›utopische‹ Kulturfilm. In: Der Deutsche Film 8/1942, S. 17.

131 Kulturfilmwoche eröffnet. In: Berliner Zeitung vom 22. 9. 1941 (BA / R 8034 II / 2806).

132 Der deutsche Kulturfilm. In: BA / R 8034 II / 2806 / S. 26. Thorndikes Film gehörte nicht zu Goebbels Auswahl. Auch nicht der ungewöhnliche Wien-Film AUGEN (1941), in dem u. a. die Augen des Soldaten mit denen des Raubtiers verglichen werden.



Ein Kuriosum war der mittels Tricktechnik gestaltete utopische Kulturfilm *WELTRAUMSCHIFF I STARTET* (1940) von Anton Kutter

machers SALMO, DIE FORELLE (1942) und Hans Hass' PIRSCH UNTER WASSER (1942). Die letzten Ufa-Kulturfilme waren im Hunger-Winter 1944/45 Ulrich K. T. Schulz' UNSER TÄGLICH BROT (1945) und DER KARPFFEN (1945) – eine Liebeserklärung an den zumindest von den Norddeutschen bevorzugten Weihnachtsschmaus, der in diesem Jahr nur schwer zu beschaffen war.

Obwohl die Filmpropaganda und die Kulturfilmzentrale den ›zeitnahen Kulturfilm‹ propagierten, gewann spätestens seit der Wende des Krieges 1942/43 und der wachsenden Bedrohung der Heimat der unpolitische Kulturfilm wieder an Popularität. Im Kino wollte man mit dem Ernst der Lage immer weniger behelligt werden, was sich auch an der sinkenden Popularität der Wochenschau zeigte, die den Rückzug an allen Fronten vergeblich zu Siegen umzustilisieren versuchte. So trug auch der Kulturfilm mit seinem traditionellen Formenspektrum wieder stärker zur Zerstreung und Unterhaltung des Publikums bei – eine Programmpolitik, die ganz auf Goebbels filmpolitischer Linie lag. Je ernster die Lage sich gestaltete, desto heiterer wurden die Spielfilme, und auch die Kulturfilme entwarfen das Bild einer im Grunde heilen Welt, in der der ›ewige Kreislauf des Lebens in der Natur‹ dem zunehmend verängstigten Publikum Trost zu spenden vermochte.¹³³

Filmfestspiele von Venedig

Spektakuläre Erfolge erzielten deutsche Kultur- und Dokumentarfilme in den 30er Jahren auf den Filmfestspielen von Venedig, wo sie auf eine internationale Konkurrenz trafen. Auch im internationalen Vergleich gehörten Leni Riefenstahls Dokumentarfilme TRIUMPH DES WILLENS (1935) und OLYMPIA (1938) zu den preisgekrönten Spitzenleistungen des Genres. Carl Junghans und Hans Weidemanns Dokumentarfilm von den Olympischen Winterspielen in Garmisch-Partenkirchen JUGEND DER WELT (1936), der in Hinblick auf experimentelle Kameratechniken und Montageformen für den Sportfilm neue Maßstäbe gesetzt hat, erhielt 1936 den Luce-Preis für den besten dokumentarischen Film. Ein Film über die Kameramänner der Wochenschau (DIE KAMERA FÄHRT MIT, 1936) und Walter Ruttmanns METALL DES HIMMELS (1935) über die Leistungen der deutschen Schwerindustrie wurden 1936 mit Medaillen geehrt. Den Pokal der faschistischen Partei Italiens erhielt Walter Ruttmann später für seinen avantgardistischen Industriefilm MAN-NESMANN (1937), der DAF-Film SCHIFF 754 (1938) wurde wegen seiner modernen Kamera- und Schnitttechnik gelobt. Maßstäbe setzten in Venedig auch einige populärwissenschaftliche Kino-Vorfilme, vor allem der Ufa-Kulturfilm-Abteilung, die von den Juroren prämiert wurden: So die in den 30er Jahren entstandenen mit der ›Insektenoptik‹ gefilmten Kurzfilme DER BIENENSTAAT (1937) und DER AMEISENSTAAT (1935). Besonderes Aufsehen erregte auch die ›Kinematographie des Unsichtbaren‹, die in Filmen wie RÖNTGENSTRAHLEN (1937) filmtechnische Innovationen wie die Röntgenkinematographie vorstellte. Ein Kuriosum blieb der uto-

133 Zur Kulturfilm-Produktion im Zweiten Weltkrieg vgl. auch die drei Broschüren: Der Deutsche Film 1942/43, 1943/44 und 1945. Übersicht der Filmproduktion. Struktur des Filmschaffens in Deutschland. Hrsg. v. d. Deutschen Filmvertriebs-Gesellschaft. Berlin 1943ff.



SCHIFF 754 (1938) ist ein Musterbeispiel für den ›neuen deutschen Kamerastil‹ und avantgardistische Filmexperimente im ›Dritten Reich‹

pische Kulturfilm WELTRAUMSCHIFF I STARTET (1940), der vor allem mit Trickaufnahmen arbeitete. Kriegsfilme wie Der FELDZUG IN POLEN (1940) und FEUERTAUFE (1940) wurden auf den Filmfestspielen außerhalb des Wettbewerbs in Sondervorstellungen gezeigt.

Die Presse des ›Dritten Reichs‹ verfolgte die Filmfestspiele mit besonderer Aufmerksamkeit. So hieß es in einem Rückblick auf die Biennale des Jahres 1938 in »Der deutsche Film«: »Die besten Filme von 18 Nationen gaben in diesem Jahr wieder die beste Gelegenheit, eine Untersuchung über den derzeitigen Stand des Kulturfilms anzustellen. Denn es wäre falsch, den Beiprogrammfilm zu unterschätzen. Meist kommen von ihm die Ansätze zum Neuen, und wohl alle Avantgardisten, die später Weltruf erlangten, begannen mit ihm. Der Tonfilm, der Farbfilm, der plastische und der absolute Film – sie alle erschienen zuerst einmal in Form von Kurzfilmen. [...]

Der deutsche Kulturfilm kann auch in diesem Jahr seine Führung behaupten. Er steht nicht nur zahlenmäßig – von 92 Filmen entfielen 18 = 1/5 auf Deutschland –, sondern auch qualitativ an der Spitze. Besonders der wissenschaftliche Film ist nach wie vor völlig konkurrenzlos. Dasselbe ist von der deutschen Wochenschau zu sagen, die in Aufbau und Zusammenstellung, Themen- und Bildwahl, wesentlich besser ist als die der anderen und nicht umsonst den Preis für die beste Wochenschau erhielt.«¹³⁴

Diese Einschätzung war im Jahre 1938 jedoch trotz der Premiere von Leni Riefenstahls OLYMPIA noch fragwürdiger als in den Jahren zuvor, als Deutschland immerhin eine Reihe prämiierter Kurzfilme aufzuweisen hatte. In Hinblick auf die längeren dokumentarischen Filme konstatierte der Artikel denn auch eine wachsende Qualität der ausländischen Konkurrenz: »Im übrigen führt diesmal der Dokumentarfilm, der einen sehr beachtlichen Stand erreicht hat. Thematisch durchweg interessant, ist er geschickt gestaltet.« Curt Oertels MICHELANGELO war von einer Schweizer Firma produziert worden, aus den USA kam Pare Lorentz' THE RIVER, aus Großbritannien NORTH-SEA und aus Frankreich der Himalaja-Film KARAKORAM.

Doch die ausländische Konkurrenz war stets stark gewesen. 1937 war Robert Flaherty für seinen Film ELEPHANT BOY (GB 1937) zum besten ausländischen Regisseur gekürt worden, britische, amerikanische und französische Filme bekamen

134 Wehner 1938 a, S. 134. Vgl. auch: Wehmann 1938; Würtz 1939; Maraun 1939 e.

eine Vielzahl von Preisen und auch italienische dokumentarische Filme waren stark vertreten: Sie reichten von künstlerisch anspruchsvollen Filmen wie Giorgio Ferronis *CRINIÈRE AL VIENTO* (IT 1938, *MÄHNEN IM WIND*) und den experimentellen 5-Minuten Filmen der Firma Incom (Industria Corti Metraggi) wie *5 MINUTI CON LA CARTA D'EUROPA* über populärwissenschaftliche Filme wie den Luce-Film *EIN BLICK AUF DEN MEERESGRUND* bis zu faschistischen Propagandafilmen wie den Abessinien-Film *MARSCH DER HELDEN*, in dem die Unterwerfung Abessiniens als Heldentat gefeiert wurde. Auch in Hinblick auf eine moderne Filmtheorie waren italienische Filmzeitschriften wie »Cinema« führend. Die Verismus-Debatte über einen neuen realitätsnahen Filmstil, der die im Upper-Class-Milieu spielenden Unterhaltungsfilm vom Typ der »Telefoni Bianchi« ablösen sollte, führte bereits in den 30er und 40er Jahren zu Filmen, die den Stil des Neorealismus vorbereiteten. Im Jahre 1941 wurden nicht nur die deutschen Spielfilme *OHM KRÜGER* und *ICH KLAGE AN* mit dem Mussolini-Pokal und der goldenen Medaille ausgezeichnet, sondern auch Roberto Rossellini erhielt den Pokal der Faschistischen Partei für seinen Kriegsfilm *LA NAVE BIANCA* (*DAS WEISSE SCHIFF*), der mit Laiendarstellern inszeniert worden war.

Eine ernst zu nehmende ausländische Konkurrenz gab es – von der NS-Presse lange ignoriert oder heruntergespielt – seit den 20er Jahren. Die russische Film-Avantgarde um Sergej Eisenstein und Wertow, der Holländer Joris Ivens, die von John Grierson geförderte britische Dokumentarfilmbewegung, der französische und spanische Avantgardefilm von René Clair bis Jean Vigo und Luis Buñuel sowie US-amerikanische Filme von Robert Flaherty bis Pare Lorentz hatten in ästhetischer und sozialkritischer Hinsicht längst ein Niveau entwickelt, mit dem der deutsche dokumentarische Film schon in der späten Weimarer Republik nur noch mühsam Schritt zu halten vermochte. Mit der Machtergreifung der NSDAP verlor er aufgrund der rigiden Filmzensur endgültig den ohnehin nur schwach entwickelten zeit- und gesellschaftskritischen Blick, der für die Qualität dokumentarischer Filme ein entscheidendes Kriterium ist. Für diesen Verlust an sozialkritischer Scharfblick und aufklärerischem Impetus lieferten auch die intelligent und erfinderisch gemachten populärwissenschaftlichen Filme kein angemessenes Äquivalent. Mit Kriegsausbruch geriet die Kulturfilm-Produktion zudem in wachsende Schwierigkeiten, was 1940 selbst von der NS-Filmkritik erkannt wurde: »Auf allen internationalen Konkurrenzen lag der deutsche Kulturfilm fast konkurrenzlos an der Spitze. In der allerletzten Zeit traf das allerdings nicht mehr so eindeutig und unbedingt zu wie bisher. Der deutsche Kulturfilm hatte inzwischen als Vorbild gedient und andere Länder, besonders Italien, zur Nacheiferung angespornt, während er selbst sein Niveau zwar hielt, aber Ansätze, das Ziel noch höher zu stecken, nur selten erkennen ließ.«¹³⁵ Besserung versprach man sich von einer Verlagerung der Filmproduktion auf Kriegspropaganda – eine Rechnung, die nicht aufging und noch nicht einmal im Lager der Verbündeten die erhoffte Anerkennung fand.

135 Maraun 1940 e, S. 46.

Kay Hoffmann

Unbekannte Bilderwelten. Technische Innovationen und ästhetische Gestaltung

»Die heutigen drei Grundelemente des Films: Bild – Bewegung und Licht, deren Wirklichkeitsgehalt wir bis zum Gegenpol aller Wirklichkeit: – zur Kunst – umformen und verbinden müssen, werden einfach durch die drei noch möglichen weiteren Grundelemente: Ton – Farbe und Raum erweitert, und damit ein künstlerisches Ausdrucksmittel geschaffen sein von so unerhörtem Wirklichkeitsgehalt, daß es dann einer ungeahnten künstlerischen Kraft bedarf, um den so gesteigerten Wirklichkeitsgehalt auf einem so vielgestaltigen komplizierten Instrument noch handwerklich zu bewältigen und zur Kunst überhöhen zu können. Und durch diese Wirklichkeitsnähe aller künstlerischen Ausdrucks-Instrumente wird der Beschauer in eine Stärke – einen Taumel des Miterlebens hineingerissen und hineingezwungen werden, wie ihn vielleicht keine Einzelkunst, weder Malerei noch Plastik – weder Musik noch Tanz – noch das Wort allein wird erreichen können.«¹³⁶ So prognostizierte Arnold Fanck 1928 die Entwicklung des Mediums Film in den kommenden zehn Jahren; veröffentlicht wurden seine Überlegungen jedoch erst 1937.

Der Tonfilm war Anfang der 30er Jahre etabliert, wobei die Produktion von synchronem Ton technisch immer noch aufwändig blieb. Die Tonaufzeichnung erfolgte in speziellen Tonfilmwagen, die mit Kabeln mit den Kameras verbunden werden mussten. Einen Eindruck vom notwendigen Aufwand zeigte der Film *DIE KAMERA FÄHRT MIT* (1936), den die Tobis als Kinovorfilm produzierte, um dem Publikum die Arbeitsweise der Wochenschau vor Augen zu führen. O-Tonaufnahmen blieben in der Wochenschau und im Kulturfilm die Ausnahme; in der Regel wurden sie stumm gedreht und nachträglich im Studio mit den aufgenommenen O-Tongeräuschen, Archivtönen, Musik und einem Kommentar gemischt. Deswegen behielten die Filme eine Stummfilmdramaturgie bei, d. h. die Betonung lag auf der Bildkomposition und -montage, der Ton erreichte nur in Ausnahmefällen eine ähnlich stilprägende Bedeutung wie im Spielfilm. Weiterhin stumm vorgeführt wurden die Lehr- und Unterrichtsfilm, die die Lehrkräfte selbst kommentieren sollten.

Nach der Umrüstung auf den Tonfilm wurden sowohl die Kameras als auch die Objektive weiterentwickelt sowie die Lichtstärke der Objektive erhöht. 1923 wurde erstmals ein Teleobjektiv eingesetzt, und in einem Rückblick zur 25jährigen Geschichte der Kulturfilmarbeit schrieb Nicholas Kaufmann 1943: »Und in dem Maße, wie sich aus dem bescheidenen kleinen Tele-Objektiv von damals, mit dem es immerhin gelang, aus sicherem Versteck einen scheuen Hirsch in Großaufnahme auf die Leinwand zu bringen, die moderne Fernbild-Kanone entwickelte, wurden immer eigenartigere und scheuere Tiere verfilmbar und heute,

¹³⁶ Fanck 1937, S. 11.

wo man aus über einem halben Kilometer Entfernung Großaufnahmen von mittleren Tieren macht, ist praktisch jedes Lebewesen, das nicht ein ausgesprochenes Nachtleben führt und bei Tage überhaupt nicht sichtbar wird, in biologisch wertvoller Weise verfilmbar.«¹³⁷

Wunderwelt des Allerkleinsten

Neben der Verbesserung der Objektive wurden spezielle Aufnahmetechniken für die Mikro- und Makroaufnahmen entwickelt. Spezialistin der Ufa-Kulturabteilung für Mikrokinematographie war Herta Jülich, die schon ab Ende der 20er Jahre entsprechende Aufnahmen für Tierfilme bzw. spezielle Filme mit überwiegend mikroskopischen Aufnahmen lieferte, die in tausendfacher Vergrößerung auf der Leinwand das zeigten, was sonst nur ein Einzelner unter dem Mikroskop sehen konnte. Die von ihr mit großen Mühen und hohem Zeitaufwand gedrehten Aufnahmen waren beispielsweise Bestandteil der Filme von Ulrich K. T. Schulz wie *GLÄSERNE WUNDERTIERE* (1929), der erste Tonfilm der Ufa-Kulturabteilung, in dem es um sogenannte Glas- und Kristalltiere ging, die sich mit einem durchsichtigen Körper gegen ihre Feinde wehren, *IM REICHE DER LILIPUTANER* (1939) mit Mikroaufnahmen von Kleinsttierchen eines Tümpels, *DER BIENENSTAAT* (1937) oder *DIE KLEINSTEN AUS DEM GOLF VON NEAPEL* (1938), für den die tonnenschwere Askania-Anlage¹³⁸ nach Süditalien transportiert wurde. In einem Porträt zur Arbeit von Herta Jülich heißt es: »Die Mikrokinematographie gibt uns die Möglichkeit, die Wunderwelt des Allerkleinsten in voller Deutlichkeit einem großen Publikum zu erschließen. Der Außenstehende kann sich kaum eine Vorstellung davon machen, wie schwierig die oft wochenlange Arbeit bei den Mikroaufnahmen ist. Es kommt nicht allein darauf an, den Film wissenschaftlich richtig zu gestalten, er muß auch für die Allgemeinheit interessant sein. Leise surrt die Apparatur des Zeitraffers. Alle 15 Sekunden leuchtet ein Lämpchen auf. Ein neues Bildfeldchen ist belichtet. Die Kamera zeichnet genau die Vorgänge unter dem Mikroskop auf den Bildstreifen. Wenn man das oft nur stecknadelgroße Objekt sieht, d. h. durch die Lupe wahrnimmt, dann erst kann man verstehen, über wie viel Übung, Gewandtheit und Liebe zur Sache die Mikrokinematographin verfügen muß.«¹³⁹ Dass solche Aufnahmen in den biologischen Filmen durchaus eine propagandistische Funktion übernehmen konnten, offenbarte Hans Spielhofer in einem Artikel zur aktuellen Kulturfilmproduktion 1941/42: Die Zuschauer an der »Heimatfront« sollten durch »den Anblick des unverwüstlichen, ewigen Lebens, das den Makrokosmos und Mikrokosmos trägt und erhält, Trost und Mut schöpfen«¹⁴⁰ – und damit von den hohen Verlusten an der Front ablenken.

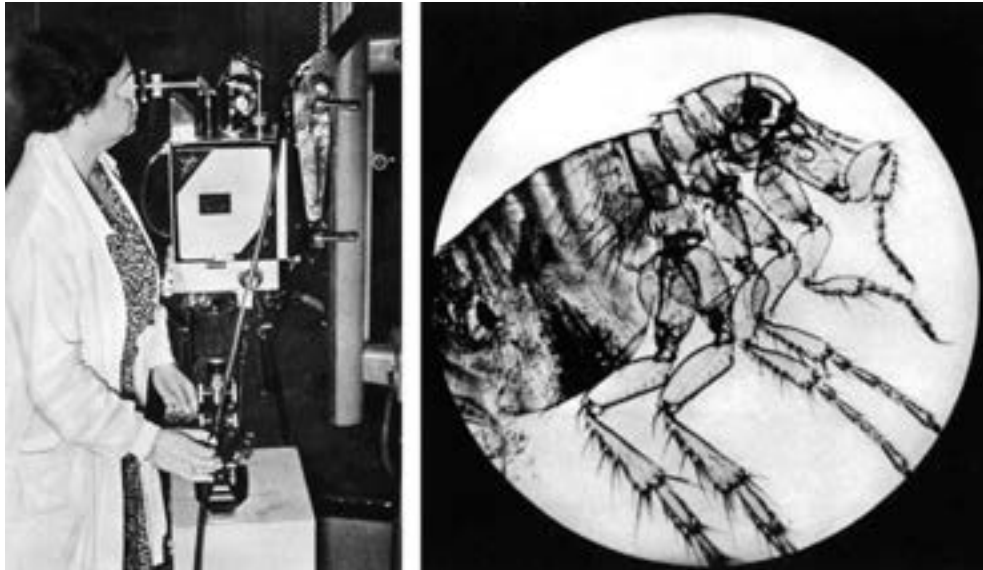
1940 entwickelte die Firma Askania einen speziellen Universal-Zeitraffer, »der die Einstellung verschiedener Belichtungszeiten gestattet und besonders für Kulturfilmaufnahmen günstige Bedienung ermöglicht. [...] Dieser Zeitraffer schließt die Reihe der Askania-Aufnahmekameras, die Bildfolgen von einem Bild in zehn

137 Kaufmann 1943, S. 25.

138 Vgl. im Detail Linke 1939, S. 80.

139 Nebel 1939, S. 78.

140 Spielhofer 1941 b, S. 21.



Mikroaufnahmen gehörten zu den Spezialgebieten der Ufa-Kulturfilm-Abteilung, die komplizierte technische Apparaturen erforderten (an der Kamera Herta Jülich)

Stunden bis zu 2000 Bildern in der Sekunde umfassen.«¹⁴¹ Die AEG entwickelte einen Zeitdehner, der bis zu 80 000 Bilder pro Sekunde aufnahm, mit dem der Lehrfilm *80 000 BILDER IN EINER SEKUNDE* (1938) realisiert wurde. Der Fall eines Wassertropfens kann mit 300 Bildern pro Sekunde dokumentiert werden, die Spannung in einem Kristall während des Zerreißens mit 30 000 Bildern und schließlich der Flug eines Geschosses mit 80 000 Bildern.¹⁴² In *RAUM IM KREISENDEN LICHT* (1936, Carl Lamb) wird mit Zeitrafferaufnahmen der Wirkung des Lichts in Kirchenräumen nachgespürt und die These eines besonderen Lichtproblems in der deutschen Kunst filmisch verdeutlicht. »Auch hier liefert der Zeitraffer den Schlüssel zur einwandfreien filmischen Erfassung alter Innenräume bei natürlichem Licht. Der Zeitraffer kann verbunden werden mit einem Mikro-Schwenkungsgetriebe. Diese Verbindung ermöglicht außerdem Zeitrafferaufnahmen von wanderndem Licht, dem die schwenkende Kamera nachtastet.«¹⁴³

Die Errungenschaften neuer lichtstarker Objektive und Aufnahmemethoden wurden immer wieder in Kulturfilmen gezeigt und die Produktionstechnik selbst zum Thema gemacht. Exemplarisch dafür war der Film *KAMERAJAGD AUF SEEHUNDE* (1937, Ulrich K. T. Schulz), der die neuen »Fernobjektive« und Tricks zeigte, mit denen man die scheuen Seehunde vom Land und von der See aus aufnehmen konnte, wozu ein Assistent sogar einen Seehund nachahmt, um sie anzulocken. Der Film bietet nicht nur mediale Selbstreflexivität, schnell wird deutlich,

141 Fichtner 1940, S. 199.

142 80 000 Bilder in einer Sekunde. In: *Der Deutsche Film*, 2/1938 (August), S. 54.

143 Lamb 1937, S. 213.

dass die Aufnahmen nicht wie behauptet gedreht wurden. Entweder waren die Seehunde doch nicht so scheu und ließen das Kamerateam näher heran, oder es waren Aufnahmen z. B. aus zoologischen Tierparks eingeschnitten. Dies macht den Film unglaublich, obwohl er mit dem Anspruch der Aufklärung antritt.

1939 brachten die Firma Klangfilm mit der Minicord-Kamera und Zeiss-Ikon mit der Ikophon-Kamera die ersten Tonbildkameras für 16 mm-Film auf den Markt. Einen wichtigen Durchbruch stellte die Arriflex 35 dar, die 1937 von der Münchener Firma Arnold und Richter auf der Leipziger Messe vorgestellt wurde und von August Arnold entwickelt worden war. Es war eine leichte 35 mm-Handkamera für Normalfilm, bei der der Kameramann zum ersten Mal wie bei einer Spiegelreflexkamera das Bild durch eine Ausspiegelung so sehen konnte, wie es aufgenommen wurde. »Bei dieser Konstruktion überträgt eine in 45° Schräglage rotierende Doppelflügel-Spiegelblende das vom Objektiv aufgenommene Bild in der Dunkelphase, also während des Filmtransportes, auf eine Spezialmattscheibe. Durch eine vergrößernde Sucherlupe betrachtet, ist es hell, aufrecht und seitenrichtig, in Schärfe und Bildausschnitt mit dem Filmbild identisch und frei von Parallaxe zu sehen.«¹⁴⁴ Diese Kamera bot Kameraleuten neue Möglichkeiten der Filmgestaltung; sie wurde auch von den Propaganda-Kompanien (PK) eingesetzt, um möglichst sensationelle Bilder von der Front für DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU zu drehen. Ab 1935 wurde die Bildqualität durch die Oxydierung der Linsenoberfläche gesteigert und dadurch die Spiegelung in der Optik minimiert. »Für die Arbeiten des Kameramanns bieten sich in der Verwendung dieser sogenannten T-beschichteten Objektive drei unverkennbare Vorteile, nämlich die sichtbare Vermeidung von Blendenflecken und Spiegelungen im Objektiv, die Steigerung der Brillanz des Bildes und die Erhöhung der Lichtstärke.«¹⁴⁵ Schon auf der I. Jahrestagung der Kinotechnischen Gesellschaft im Herbst 1937 wurden als neuentwickelte deutsche Objektive die Tachare angesprochen, »darunter das Tachon, mit einem Öffnungsverhältnis 1:0,95, das für ein gutes Bild nur noch die Beleuchtungsstärke eines Zündholzes braucht, und die Gummilinse.«¹⁴⁶ Die Firma Jos. Schneider entwickelte besonders lichtstarke Objektive wie das Xenon 1:1,5 und Xenon 1:1,19.¹⁴⁷ Die Fortschritte in der Kinotechnik wurden als nationale Leistung vereinnahmt und damit zu einem Aspekt nationalsozialistischer Propaganda.¹⁴⁸

Nachdem die Entwicklung und Produktion von Filmmaterial sich Ende der 20er Jahre stabilisiert hatte und die Forderung einheitlicher Qualität weitgehend erfüllt war,¹⁴⁹ wurde in den 30er Jahren die Lichtempfindlichkeit beim Schwarzweiß-Negativmaterial mit ›Superpan‹ und ›Ultra-Rapid-Film‹¹⁵⁰, der insbesondere bei den Wochenschauen verwendet wurde, um ein Vielfaches gesteigert. Man benötigte nur noch ein Viertel der bisherigen Lichtmenge für gute Aufnahmen. Ab 1936 wurde an der allgemeinen Einführung des Sicherheitsfilms auf Azetatbasis

144 Arnold & Richter 1967, S. 32 (unpaginiert).

145 Koch 1941, S. 60.

146 H. Sp. 1937, S. 176–177.

147 Vgl. Fichtner 1940, S. 200.

148 Vgl. Joachim 1940, S. 198–199.

149 Vgl. Beitrag von Niels Bolbrinker in Band II.

150 Vgl. H. Sp. 1938, S. 170.

in 35 mm-Format gearbeitet, wie dies für 16 mm und 8 mm schon länger der Fall war. In einer Verordnung des Luftschutzgesetzes wurde 1937 verfügt, dass Nitrofilme nicht mehr länger in Dachgeschossen gelagert werden durften. »Der erste Großversuch mit Sicherheitsfilm im Normalformat, den die Reichsfilmkammer in Verbindung mit den drei Rohfilmfabriken Agfa, Kodak und Zeiss-Ikon in den Jahren 1936 und 1937 durch den Einsatz von 450 000 m Positivfilm im praktischen Verleihbetrieb durchgeführt hat, hat als aussichtsreich erwiesen, daß der Sicherheitsfilm, d. h. schwer entflammbarer und schwer brennbarer Normalfilm, an Stelle des höchst feuergefährlichen Nitrofilms in die Filmindustrie eingeführt werden kann.«¹⁵¹ Im Sommer 1938 folgte ein zweiter Großversuch mit 1,5 Mio. Metern Film. Generell eingeführt wurde der Sicherheitsfilm allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg um 1951, als die Verwendung von Nitrofilm endgültig verboten wurde.

Der lange Weg des Farbfilms

Die größte Herausforderung in den 30er Jahren war der Farbfilm, der im Kulturfilm und vor allem in der Werbung früh und umfassend getestet wurde. Das Genre des nicht-fiktionalen Films erwies sich einmal mehr als Experimentierfeld für neue Filmtechnik. Dabei gab es Versuche mit farbigem Film schon seit den ersten Jahren der Kinematographie. So begann der deutsche Filmpionier Oskar Messter bereits 1889¹⁵² mit Arbeiten für den Film in natürlichen Farben und entwickelte bis 1902 erste Kameras dafür. Verwendet wurden vielfältige Verfahren und Techniken¹⁵³ wie die Kolorierung per Hand, die ab 1905 mit Schablonenkolorier-Verfahren mechanisiert wurde, oder die Virage, bei der die Filmstreifen nach dem Entwickeln in verschiedene Farblösungen getaucht wurden. Dadurch erhielt man monochrome Farbfilme in unterschiedlichen Tönen, die man im Spielfilm gezielt für bestimmte Emotionen einsetzte. Diese beiden Verfahren bearbeiteten den schwarz-weiß aufgenommenen Film nachträglich und dienten in erster Linie dazu, den Wert der Kopie zu erhöhen und damit höhere Leihmieten zu legitimieren. Gerade bei der Virage entwickelte sich zwischen den Herstellern und dem Publikum ein Einverständnis über eine Farbdramaturgie, die bestimmten Farben feste Bedeutungen zuordnete: »Blau für Nacht, Kälte oder die christliche Seefahrt, Grün für Natur – natürlich besser ohne Darsteller! –, Gelb für Zimmerbeleuchtung oder Abendszenen und Rot schließlich für Gefahr, Feuer und Liebe«.¹⁵⁴ Solche monochromen Einfärbungstechniken waren vor allem in den 20er Jahren äußerst populär, wurden aber bis in die 30er Jahre verwendet.

Es folgten in verschiedenen Ländern mechanisch-optische Verfahren, bei denen der Film mit rotierenden Farbfiltern vorgeführt wurde, die dann den Farbeindruck vermittelten. In Deutschland gab es entsprechende Verfahren z. B. von Jan Szcze-

151 Graßmann 1938, S. 167.

152 Vgl. Messter 1936, S. 75.

153 Die Geschichte des Farbfilms mit seinen verschiedenen Techniken zeigte Gert Koshofer 1988 in einer aufwändigen Retrospektive der Internationalen Filmfestspiele Berlin, zu der ein umfangreiches Buch erschien (Koshofer 1988).

154 Koshofer 1988, S. 18.

panik, Emil Busch und Ludwig Horst.¹⁵⁵ Doch diese Verfahren waren kompliziert und in der täglichen Vorführpraxis eines Kinos kaum anzuwenden; es blieb bei vereinzelt Vorführungen. Boehner-Film in Dresden produzierte ab 1926 einige Werbefilme im additiven Horst-Verfahren. Dieses Verfahren verkauften die Söhne von Ludwig Horst später an die holländische Firma Sirius Kleuren Film Maatschappij in Utrecht. »Die deutsche Sirius-Farben-Film-Gesellschaft, Berlin setzte es jedenfalls ab 1930 für eine Reihe von Werbefilmen, zum Beispiel für Bosch-Zündkerzen, Veedol-Motoröl und Markenschuhe, ein, obwohl mit dem Zweifarben-system zwangsläufig die von den Auftraggebern gewünschte naturgetreue Produkt- und Verpackungswiedergabe nicht erreichbar war.«¹⁵⁶ In einem speziellen Linsenraster-Verfahren nach dem verbesserten Berthon-Siemens-Verfahren, das Opticolor hieß, drehte Svend Noldan 1937 den Film DEUTSCHLAND, der bei den Filmfestspielen in Venedig lief und mit dem Grand Prix auf der Pariser Weltausstellung ausgezeichnet wurde.¹⁵⁷ Er wurde später umbenannt in VIER JAHRE HITLER und zeigte für damalige Kulturfilme typische Motive wie deutsche Landschaften, altdeutsche Kleinstädte, Berge und Meer und KdF-Dampfer auf Urlaubsfahrt. Bei seiner Münchener Aufführung anlässlich der Tagung der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft im Januar 1938 wurde er begleitet von dem Opticolorfilm TAG DER DEUTSCHEN KUNST, MÜNCHEN 1937 des Kameramanns Hans Ertl. Der schrieb 1938 in einem Erfahrungsbericht: »Mein kleiner Dokumentarfilm TAG DER DEUTSCHEN KUNST war in jeder Beziehung ein ausgesprochenes Farbfilmthema. Die geschmückte Stadt München, der Festzug ›2000 Jahre Deutsche Kultur‹ und die Auswahl von Gemälden im ›Haus der Deutschen Kunst‹ sind nur im Farbfilm wiederzugeben. Besonders aber wirken bei diesem Film die erstmals in größerem Stil angewandten Farbüberblendungen, die erkennen lassen, welche Möglichkeiten der Farbfilm gerade auf diesem Spezialgebiet gegenüber Schwarzweiß besitzt. Wenn aus einer eintönigen grauen Wand zum Beispiel, die in venezianisch Rot und Gold gearbeitete, vom Winde leicht bewegte Flagge der Kunst und der Bewegung herausblendet, so ist das beim Farbfilm sehr wirkungsvoll.«¹⁵⁸

Wie komplex diese Technik war, beweist der Versuch einer Beschreibung des Verfahrens in einem Artikel in »Der Deutsche Film«: »Das Linsenrasterverfahren zerlegt mit Hilfe auf der Blankseite des Films eingepprägter mikroskopischer Linsen (24 auf eine Millimeterbreite) das Filmeinzelbild nochmals in Hunderte von kleinsten Teilbildern, auf die jede Mikrolinse wie eine Kamera wirkt und das durch Grün-, Rot- und Blaufilter getrennte Licht des Aufnahmegegenstandes auf der 1 Hundertstel starken Schichtseite im Farbtonwert – wie beim panchromatischen Schwarz-Weiß-Film – registriert. Sendet man nun durch diesen entwickelten Film von der Schichtseite wieder Licht, so brechen die Mikrolinsen des Linsenrasters auf der Blankseite die im Farbwert registrierten Strahlen so, daß sie wieder durch den grünen, roten und blauen Teil des vor dem Wiedergabeapparat befindlichen Farbfilters gehen und auf der Leinwand das farbige Mikrobild des Originals vergrößert reproduzieren.«¹⁵⁹ Als Vorteil wird die Kontrolle der Farbge-

155 Vgl. Koshofer 1988, S. 25–27.

156 Koshofer 1988, S. 46.

157 Vgl. Koshofer 1988, S. 35.

158 Ertl 1938, S. 197.

159 Argus 1936, S. 37.

bung durch den Regisseur bezeichnet, die bei subtraktiven Verfahren nicht gegeben sei.

Zu diesem Zeitpunkt hatten sich jedoch schon jene subtraktiven, d. h. nicht optischen, sondern chemischen Farbverfahren durchgesetzt, die ohne größeren Aufwand sowohl gedreht als auch vorgeführt werden konnten. Neben Zweifarbenverfahren wie Kodachrome von Kodak, Trucolor, Cinecolor oder am Anfang auch Technicolor in den USA wurde in Deutschland zwischen 1931 und 1940 das Ufacolor-Verfahren genutzt, das ein Zweifarbensystem war und intern auch als Agfa-Bipack-Verfahren bezeichnet wurde. Die Verarbeitung erfolgte in der Berliner Kopieranstalt Afifa in Tempelhof, dessen Direktor Kurt Waschneck als Initiator des Verfahrens gilt, der sich auch aktiv an der Produktion von Farbfilmen beteiligte, wie z. B. bei Ulrich K. T. Schulz' Kulturfilm *BUNTE TIERWELT* (1931), der in Hagenbecks Tierpark in Hamburg gedreht wurde. Waschneck fungierte dabei als technischer Leiter, an der Bipack-Kamera stand Gerhard Wolf. Die Afifa konnte zwischen 1931 und 1940 »[...] insgesamt 1,8 Millionen Meter Farbkopien ausliefern, davon allein 1936 1,5 Millionen Meter.«¹⁶⁰ Hans Traub bezeichnete diesen Film in seinem Ufa-Buch als »ersten deutschen Farbenfilm«, wobei er betonte, »[...] daß die Farbgüte für Spielfilme nicht ausreichen würde, während passend gewählte Kulturfilm- und Werbefilmthemen in ihrer Wirkung auch schon durch das Zweifarbensystem gesteigert wurden.«¹⁶¹ In den 30er Jahren wurden einige dokumentarische Filme mit Ufacolor gedreht wie *POTSDAM* (1934) mit den ersten Farbaufnahmen Adolf Hitlers beim »Tag von Potsdam«, *DAS DEUTSCHE ERNTE-DANKFEST 1934 AUF DEM BÜCKEBERG* sowie einige Tierfilme von Ulrich K. T. Schulz *TIERGÄRTEN DES MEERES* (1936), *BUNTE FISCHWELT* (1936) oder *HOCHZEITER IM TIERREICH* (1938). Der Bückeberg-Film, für den ebenfalls Kurt Waschneck die technische Leitung übernahm, wurde in der »LichtBildBühne« euphorisch gewürdigt: »Dieser Film beweist die großen Fortschritte, die das Farbfilm-Verfahren schon gemacht hat. Die mit Blumen und Fahnen geschmückte Reichsbauernstadt Goslar, der Festakt auf dem Bückeberg, der Einzug der Fahnen und Standarten, zuletzt der Führer inmitten einer begeisterten Menge von Hunderttausenden ziehen in farbenprächtigen Bildern vorüber. Die Wiedergabe der Farben bewährt sich besonders gut bei der Darstellung der malerischen Trachten, unter denen wir die Spreewälderin, eine Bauerngruppe aus Schaumburg-Lippe, ein Brautpaar aus dem Breisgau, Mädchen und Bauern aus Baden, Ostfriesland und aus anderen Gauen erkennen. Die Farben geben diesen Bildern erst den eigentlichen malerischen Reiz.«¹⁶² Die gute Qualität dieser Farbaufnahmen ist bis heute erhalten, was man von den meisten der anderen Farbfilme nicht sagen kann. Eher als Experiment bezeichnete dagegen »Der Film« die Farbqualität des Bückebergfilms,¹⁶³ es würden insbesondere die Zwischentöne fehlen, der Film könne einem Vergleich mit der Natur nicht standhalten.

Zeitgleich mit Ufacolor wurden Werbe- und Trickfilme auch in Gasparcolor¹⁶⁴ gedreht, das ab 1926 von dem aus Ungarn stammenden Chemiker Dr. Bela Gas-

160 Koshofer 1988, S. 46.

161 Traub 1943, S. 195.

162 5 neue Kulturfilme der Ufa. In: LichtBildBühne Nr. 290, 13. 12. 1934.

163 Vorbildliche Kulturfilm-Arbeiten der Ufa. In: Der Film, 50/1934.

164 Im Detail Koshofer 1988, S. 49–52.

par entwickelt worden war, der 1930 eine Firma in Berlin gründete und für sein subtraktives Verfahren mit Filtern einen Dreifarbenfilm von Agfa verwendete. Aufgrund der Produktionstechnik waren mit Gasparcolor keine natürlichen Aufnahmen möglich, sondern vor allem Zeichentrickaufnahmen, die in Einzelbildschaltung gedreht werden konnten. Die Farben waren jedoch sehr kräftig und stabil. Unter anderem drehte Oskar Fischinger einige seiner Trickfilme ab 1933 in Gasparcolor wie *KOMPOSITION IN BLAU* (1933) oder die Werbung für Zigaretten *MURATTI GREIFT EIN* (1934). Sein Bruder Hans Fischinger drehte den abstrakten Film *TANZ DER FARBEN* in Gasparcolor, der am 3. 3. 1939 im Hamburger Waterloo-Theater Premiere hatte.

Einen neuen Weg ging die I. G. Farben, die mit Agfacolor ein eigenes chemisches Farbverfahren entwickelte, das als Umkehrfilm zunächst für Kleinbildfotos und den 16 mm-Schmalfilm verwendet wurde. Zur Farbfotografie gab es zahlreiche Handbücher¹⁶⁵ und Charlott Serda veröffentlichte zwei Bücher¹⁶⁶ mit Farbphotos zum Film, die jedoch eher populär gehalten waren. Thomas Meder stellt bei der Analyse farbiger Bildbände aus dem ›Dritten Reich‹ eine Beschränktheit der Motive fest: »Dem Fotografen von damals, so scheint es, blieben immer nur drei Optionen. Er konnte wählen zwischen deutscher Natur, deutscher Kultur und deutschen Menschen. Die Birkenbank am rauhen See, das Städtchen mit Schindeldächern und der welschen Haube darüber, das unverfängliche en face-Porträt. Was diese Bilder eint, ist ihre vollkommen apolitische Erscheinung. [...] Jene Fotos verleugnen ihre Zeugenschaft; sie sind Konstruktionen einer Welt, die nicht war, sondern gemacht wurde. Der entscheidende Ingenieur dieser Welt war die Farbpalette von Agfacolor.«¹⁶⁷

Der 35 mm-Agfacolorfilm als Negativ-Positiv-Verfahren wurde im Oktober 1936 vorgestellt.¹⁶⁸ »Man hatte bei der Agfa in nur zwei Jahren Arbeit die 1911/12 von Dr. Rudolf Fischer (damals technischer Betriebsleiter der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin-Steglitz) in zwei grundlegenden Reichspatenten gemachten Vorschläge für mehrschichtige farbfotografische Materialien mit chromogener, das heißt farbgebender Entwicklung ebenfalls realisiert. ›Ebenfalls‹, denn Eastman Kodak hatte dabei einen kurzen Zeitvorsprung. Es war der amerikanischen Konkurrenz schon im April 1935 gelungen, den Kodakchrome-Schmalfilm 16 mm als ersten modernen Farbfilm überhaupt auf den Markt zu bringen.«¹⁶⁹ Agfacolor gehörte damit jedoch zu den ersten Farbfilmverfahren, die sowohl beim Drehen, bei der Herstellung der Kopien und bei der Vorführung im Kino ähnlich wie der Schwarzweißfilm einfach zu nutzen waren, da das Filmmaterial aus drei Emulsionsschichten bestand, die jeweils für andere Farben empfindlich waren und zusammen das farbige Bild ausmachten.¹⁷⁰ Erste Werbefilme u. a. für Maggi, Fewa, 4711, Uralt-Lavendel, die farbig in Agfacolor gedreht wurden, kamen 1939 in die deutschen Kinos. Die Ufa-Kulturabteilung realisierte mit dem neuen Verfahren die beiden Kulturfilme *BUNTE KRIECHTIERWELT* (1940, Wolfram Junghans)

165 Z. B. Windisch 1939; Wolff 1939; Wolff 1948.

166 Vgl. Serda 1940 und Serda 1941.

167 Meder 1999, S. 107.

168 Zur Geschichte von Agfacolor im Detail Berger 1950 und Koshofer 1999, S. 7–106.

169 Koshofer 1988, S. 88.

170 Im Detail Rahts 1940/41, S. 156.

und THÜRINGEN, DAS GRÜNE HERZ DEUTSCHLANDS (1940, J. C. Hartmann), die beide in München bei der »Reichswoche für den deutschen Kulturfilm« im September 1941 vorgeführt wurden. Weitere farbige Kulturfilme waren RÜGEN (1941, Heinz Paul), FRIEDLICHE JAGD MIT DER FARBKAMERA (1941, Ulrich K. T. Schulz), MÄRKISCHE FAHRT (1942, Kurt Rupli). In KLEINE ELSASSFAHRT (1943, Richard Groschopp) von Boehner-Film Dresden, im Auftrag der Reichsbahnzentrale hergestellt, fährt eine Frau im eigenen PKW in das Elsass. Vordergründig ein unpolitischer Reisefilm in Farbe mit altmodischen, konventionellen Bildern, diente er ebenso der Legitimation der Annexion des Elsass 1940, wie Ralf Forster in seiner Analyse zeigt: »Vorgestellt werden friedliche Sommerlandschaften, dörfliche Idyllen, alte Bauten in alten Städten, Handarbeit und Bewohner in sauberen Trachten. Groschopp arbeitet mit der nationalsozialistischen Kulturfilmtypologie, die Modernität zunehmend (insbesondere in Agfacolor-Filmen) ausspartete und dafür behagliche Bilder ›deutscher Heimat‹ produzierte.«¹⁷¹ Der Film wurde unter der Auflage zugelassen, dass er nur bei Veranstaltungen der Reichsbahnzentrale vorgeführt werden dürfe. Im Zweiten Weltkrieg wurden ab 1942 von ausgewählten Kameraleuten wie Hans Ertl Wochenschaubeiträge in Agfacolor gedreht, die ab 1944 in dem farbigen Magazin PANORAMA veröffentlicht wurden und eine ähnlich heile Welt darboten.¹⁷² Der Kameramann Alexander von Lagorio, der Obmann der Fachgruppe Kameraleute in der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft, experimentierte schon sehr früh mit Agfacolorfilm und entwickelte eine nach ihm benannte Farbentafel. Im Vergleich zu dem amerikanischen Technicolor-Verfahren, bei dem die verschiedenen Farbschichten im Labor aufgedruckt wurden, erschien ihm Agfacolor überlegen, da das Druckverfahren von Technicolor eine millimetergenaue Präzision verlange, die schon durch das Aufquellen der Gelatine gefährdet sei. Deshalb blieben Farbsäume und Unschärfen und man könne im Gegensatz zu Agfacolor keine Totalen drehen.¹⁷³

Neben verschiedenen Farbverfahren gab es in den 30er und 40er Jahren eine intensive Diskussion um Farbe als Gestaltungsmittel. Die zentrale Frage – wie bei der Einführung jeder Technik – war, ob sie nur kommerziellen Interessen diene oder ob sich damit Filmkunst machen ließe. Veit Harlan und Werner Fiedler diskutierten am Beispiel von Harlans Spielfilm DIE GOLDENE STADT (1942) in der »Deutschen Allgemeinen Zeitung«, ob die Farbe ein dramaturgischer Faktor sei oder nur ein Stilelement. Diese Diskussion wurde in »Der Deutsche Film« aufgegriffen.¹⁷⁴ Dr. Leonhard Fürst sprach sich dafür aus, den Farbfilm in erster Linie im Atelier zu verwenden, wo man die Farbgebung komplett kontrollieren konnte; als besonders schwierig erwies sich eine Einigung auf den richtigen Farbton für menschliche Haut. Walter Ruttmann beteiligte sich aktiv an der Diskussion. In einem Artikel, der erst kurz nach seinem Tod veröffentlicht wurde, wies er darauf hin, dass es aus psychologischen Gründen keine naturgetreue Wiedergabe der Umwelt geben könne, da die Farbigkeit der Natur nicht eindeutig sei und individuell interpretiert werde. Am Schluss steht sein Appell, den Farbfilm künstlerisch zu nutzen: »Die Farbe wird herrschend werden – ganz einerlei, ob sie zurückhal-

171 Forster 2001, S. 22–23.

172 Im Detail siehe Beitrag von Kay Hoffmann zur DEUTSCHEN WOCHENSCHAU in diesem Band.

173 Vgl. H. Sp. 1939, S. 292.

174 Vgl. Fiedler 1943; Fürst 1943; Harlan 1943.

tend in farblich kaum angehauchten Grautönen arbeitet oder mit leuchtendstem Blau, Rot, Gelb oder Grün. Auf jeden Fall wird sie den Gestus des bisherigen Films in Bezug sowohl auf seine Dramaturgie als auch auf seine Erscheinungsform von Grund auf revolutionieren. Den Mut zu dieser Revolution im Geiste einer farbig gestaltenden Stilisierung wird der Farbfilm aufbringen müssen, wenn er nicht in einem kulturell und geschäftlich untragbaren Kitsch abgleiten und sich in dem aussichtslosen Ringen um einen sturen Naturalismus begraben will.«¹⁷⁵ Schon 1939 hatte er in einem Artikel vor einer nur industriellen Auswertung der Farbtechnik gewarnt.¹⁷⁶ Von verschiedenen Autoren wurde die Forderung erhoben, die Farbe wie Musik zu behandeln und intensiv ihre Wirkungsweise zu erforschen. So schrieb F. B. Nier: »Die praktische Forderung aus dieser Erkenntnis ist, daß ein Farbfilm niemals ›ohne Rücksicht auf die Farbe‹ gemacht werden kann, daß er vielmehr ähnlich einer Sinfonie farbig ›durchkomponiert‹ sein muß von Anfang bis Ende, er muß schon im Drehbuch ›farbig‹ angelegt sein.«¹⁷⁷ Es fanden mehrere Kongresse statt, die sich sowohl mit technischen wie ästhetischen Fragen des Farbfilms beschäftigten wie der »IV. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung« in Hamburg vom 4. bis 11. 10. 1936¹⁷⁸ oder der Dresdner Kongress »Film und Farbe« vom 1. bis 3. 10. 1942,¹⁷⁹ auf dem DIE GOLDENE STADT nach der Vorführung auf dem Filmfestival Venedig die deutsche Premiere hatte. In der Dokumentation zur Tagung schrieben Joachim Graßmann und Walter Rahts im Vorwort programmatisch: »So hat die Dresdner Tagung Film und Farbe bewiesen, wie trotz kriegsbedingter Erschwerungen in Deutschland unermüdlich am technischen Fortschritt gearbeitet wird und wie Film und Farbe in den Dienst der Kriegsführung und Propaganda gestellt werden.«¹⁸⁰ Im Rahmen der Tagung wurden ebenfalls die farbigen Foto-Porträts hoher militärischer Persönlichkeiten von Walter Frentz, eigentlich PK-Filmberichter im Führerhauptquartier, unter dem Titel »Lebensnahe Zeitporträts« ausgestellt.

Die Welt plastisch sehen

Die Stereofotografie hat eine lange Tradition bis ins 19. Jahrhundert, und sowohl Stereobilder für einen Betrachter als auch gedruckte Bilder mit einem stereoskopischen Effekt blieben im 20. Jahrhundert populär. So veröffentlichte der Kinopionier Max Skladanowsky um 1905 unter dem Titel »Plastische Weltbilder« verschiedene Alben mit stereoskopischen Aufnahmen von Berlin, Süddeutschland, einer Rheinwanderung, London, Paris und Italien.¹⁸¹ 1935 gründete Otto Wilhelm Schönstein einen Verlag für Raumbilder, der in den folgenden Jahren verschiede-

175 Ruttmann 1942.

176 Vgl. Ruttmann 1939.

177 Nier 1938 b, S. 334.

178 Vgl. F. M. d. J.: IV. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung. In: Der Deutsche Film, 5/1936 (November), S. 150–151.

179 Vgl. Narath 1942, S. 23–26. Die Vorträge des Kongresses wurden 1943 in der Schriftenreihe der Reichsfilmkammer dokumentiert (Graßmann/Rahts 1943).

180 Graßmann/Rahts 1943, S. 5.

181 Vgl. Skladanowsky 1905.

ne Alben zu Reisen und Sehenswürdigkeiten sowie zu nationalsozialistischen Themen wie Parteitage, den Westwall, nationalsozialistische Musterbetriebe bis hin zur Ausstellung ›Entartete Kunst‹ und stereoskopischen Bildern des Zweiten Weltkriegs veröffentlichte.¹⁸² Die Alben wurden mit Betrachtungsbrillen geliefert, mit denen das plastische Sehen erst möglich wurde. Das plastische Bewegtbild zu entwickeln, war das Ziel vieler Kinotechniker; es gab schon um 1890 erste Versuche, als der britische Filmpionier William Friese-Green den Londoner Hydepark¹⁸³ mit einer selbstentwickelten stereoskopischen Filmkamera ablichtete. In den 20er Jahren wurden international verschiedene Lösungen präsentiert. Zeiss-Ikon entwickelte Mitte der 30er Jahre für die Olympischen Spiele 1936 ein eigenes zwei-bandiges Verfahren, das anschließend verbessert wurde und mit normalem 35 mm-Film arbeitete, so dass man keine speziellen Vorführmaschinen benötigte. Von den Stereokameras produzierte Zeiss-Ikon lediglich vier Stück. Die beiden Bilder für das linke und rechte Auge wurden nicht horizontal auf den 35 mm-Film belichtet, sondern um 90 Grad gedreht. »Um nun bei der Wiedergabe zu erreichen, daß jedes dieser beiden Filmbilder, die zusammen ein normales Filmbild ergeben, auf der Bildwand erscheint, projiziert man durch einen besonderen optischen Vorsatz beim normalen Kinobildwerfer und zwar so, daß die Bilder gleichzeitig um 90 Grad zurückverdreht werden und damit in die richtige Lage kommend, beide gleichzeitig auf dem Bildschirm erscheinen.«¹⁸⁴ Die beiden Bilder wurden durch einen Polarisationsfilter so vorgeführt, dass sie entsprechend dem natürlichen Augenabstand verschoben, d. h. nicht deckungsgleich waren. Durch eine fast farblose Polarisationsbrille konnten die Zuschauer das plastische Bild sehen. Der erste Film mit diesem Zeiss-Ikon-Verfahren war ZUM GREIFEN NAH! (1937, Curt A. Engel), der im Auftrag der Volksfürsorge von Boehner-Film Dresden produziert worden war. Er spielte auf einem Jahrmarkt, wo sich zahlreiche Gelegenheiten boten, dreidimensionale Effekte zu erproben. »Zeigte sich die Raumwirkung des Films schon bei der Totalaufnahme, so schienen die Personen beim Uebergang zur Großaufnahme aus der Bildwand herauszuwachsen und sich in den Zuschauerraum zu begeben. Besonders die Aufnahmen von einer Jahrmarktsbude, in welcher mit Bällen nach Tonfiguren geworfen wurde, waren frappant in ihrer Raumwirkung und das Publikum verschloß sich der Wirkung dieser Bilder nicht«,¹⁸⁵ schrieb begeistert der »Film-Kurier« nach der Premiere im Berliner Ufa-Palast am Zoo. Es gab in den nächsten Jahren Artikel, in denen die Gestaltungsmöglichkeiten des Raumfilms¹⁸⁶ diskutiert wurden und inwieweit man die ästhetischen Formen der zweidimensionalen Filme wie Blenden, Überblendungen, Schrifteinblendungen usw. für den 3 D-Film nutzen könne. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Verfahren von Boehner in erster Linie für plastische Ausbildungsfilm für die drei Heeresteile Wehrmacht, Marine und Luftwaffe genutzt, um die Soldaten die Entfernungsmessung zu lehren. Die Berechnung nutzt den

182 Der Nachlass des Raumbild-Verlages Otto Schönstein wurde 1996 vom Deutschen Historischen Museum in Berlin übernommen. Im Detail informiert über den Bestand und die Geschichte des Verlages das DHM-Magazin, Heft 27, Herbst 2001.

183 Zur Geschichte von 3 D-Verfahren im Detail: Hagemann 1980.

184 Rutenberg 1937 a, S. 1.

185 Rutenberg 1937 b.

186 Z. B. Konersmann 1942, S. 14–15.

Umstand, dass man mit den Augen plastisch sieht. Erweitert man die Basis, kann man die Entfernung auf weite Distanz auf den Meter genau messen. Für die Produktion verantwortlich war Chefkameramann Fritz Lehmann, der in einem Interview die Aufnahmetechnik erläuterte: »Ich drehte gerade plastische Filme, 3 D-Filme nach dem Zeiss-Ikon-Verfahren, als Unterrichtsfilme für die Ausbildung an militärischen Entfernungsmessern – diese Riesen-E-Messgeräte, auf Schlachtschiffen zum Beispiel, mit einer Basis von bis zu 12 oder 15 Metern, die konnten auf 20 Kilometer auf den Meter genau messen. Diese Geräte waren für die Ausbildung nicht zu kriegen; was produziert wurde, musste sofort an die Front. Da habe ich schnell einen Tricktisch entwickelt, mit dem ich drei Dias übereinander legen konnte. Das eine war der Hintergrund, meinetwegen ein entferntes Schlachtschiff, ich hatte die ganze englische Flotte in Modellen bei mir stehen; dann kam darüber die feste Skala und eine verstellbare Skala, damit wurde der Messvorgang gezeigt. Das Schiff konnte man sogar bewegen, und alles wurde mit einer normalen Kamera aufgenommen.«¹⁸⁷ Damit wurde Boehner-Film zu einem kriegswichtigen Betrieb, und insgesamt sollen 200 000 Meter Film¹⁸⁸ mit dem 3 D-Verfahren belichtet worden sein. Nach dem Krieg wurden von Boehner drei Raumfilme für Volkswagen produziert, die auf der Internationalen Automobilausstellung in Frankfurt 1953 Premiere¹⁸⁹ hatten. Der eigentliche Boom mit 3 D-Filmen¹⁹⁰ setzte in den 50er Jahren ein, als in der Konkurrenz zum Fernsehen neue Attraktionen im Kino wie die Breitwandformate oder 3 D-Formate propagiert wurden.

Durchleuchtete Körper

Eine spezielle Technik, das Unsichtbare sichtbar zu machen, war die Röntgenkinematographie, die für medizinische Zwecke schon Ende des 19. Jahrhunderts diskutiert und angewandt wurde, wie Oskar Kalbus in einem historischen Rückblick¹⁹¹ 1921 aufzeigte. Intensiv beschäftigte sich der Röntgenologe Prof. Dr. Groedel ab 1909 mit Verfahren der kinematographischen Aufnahme, bei denen sechs Röntgenplatten pro Sekunde belichtet und diese Einzelbilder zu Filmen zusammengestellt wurden, die also auf Serienbildern basierte. Das Thema Röntgenstrahlen stand schon länger auf der Arbeitsliste der Ufa-Kulturabteilung,¹⁹² doch erst in den 30er Jahren entwickelte Prof. Dr. Robert Janker ein indirektes Verfahren, bei dem die Röntgenstrahlen auf einen leistungsstarken Leuchtschirm trafen, dadurch sichtbar wurden und mit einer Filmkamera mit einem extrem lichtstarken Objektiv mit einer Öffnung von 1: 0,85 aufgenommen werden konnten. Für die RfdU entstanden 1936 und 1937 in der Bonner Chirurgischen Universitätsklinik fünf medizinische Röntgen-Lehrfilme zu verschiedenen Partien des Körpers (Verdauungssystem, Herz und Atmung, Schulterblatt, Ellenbogengelenk und

187 Gööck 2002, S. 18.

188 Vgl. M. Sp.: Plastische Filme – in Deutschland nichts Neues. In: Nürnberger Zeitung, 29. 8. 1953.

189 Vgl. Engel o. J. [1953], S. 266.

190 Vgl. Hagemann 1980; Hutchison 1982.

191 Vgl. Kalbus 1921.

192 Vgl. Rikli 1942, S. 265.



Zur ›Kinematographie des Unsichtbaren‹ gehörten auch Röntgenfilme wie Martin Riklis RÖNTGENSTRAHLEN (1937). Die Röntgenstrahlen wurden auf dem Leuchtschirm in fotografisch wirksames Licht umgewandelt. Das Schirmbild wurde gefilmt

Kniegelenk). »Es sind typische Lehrfilme, die sich auf die Darstellung medizinischer Details konzentrieren und denen jegliche filmische Raffinesse fehlt. Wie in einem Lehrbuch zeigen sie nacheinander verschiedene Aspekte des Themas und sind darum bemüht, das Thema umfassend darzustellen. [...] Verliehen wurden sie als Stummfilme mit jeweils einem umfangreichen Begleitheft, das neben der Technik der Röntgenkinematographie insbesondere die Bilder in wissenschaftlichen Kriterien erläutert und dem Lehrer weitgehende Informationen für den Unterricht anbietet.«¹⁹³ Gedacht waren diese Filme¹⁹⁴ nicht nur für Medizinstudenten, sondern ebenso für allgemeinbildende Schulen. Sie standen ganz in der Tradition der medizinischen Lehrfilme, mit denen die Ufa-Kulturabteilung 1919 begann, ein medizinisches Filmarchiv aufzubauen.

Ausgehend von diesen Röntgenfilmen drehte Martin Rikli den populärwissenschaftlichen Kulturfilm RÖNTGENSTRAHLEN (1937), der sich vollkommen von den Lehrfilmen unterschied. Der Anfang referiert noch etwas behäbig die Geschichte der Röntgenstrahlen und seines Erfinders Prof. Wilhelm Conrad Röntgen im Jahr 1895, also gleichzeitig mit den ersten öffentlichen Filmvorführungen in verschiedenen Ländern. Die Funktion der Röntgenstrahlen wird lehrbuchmäßig in Trickaufnahmen erläutert, ebenso werden die verschiedenen Anwendungsgebiete von der Medizin, Technik (Überprüfung von Schweißnähten) bis zur Kunst (Analyse von Ölgemälden) gewissenhaft gezeigt. Doch durch die Röntgenstrahlen »wurde es möglich,

193 Hoffmann 2002, S. 417. Begleithefte siehe Jancker 1936 a-b; Knoll 1937 a-c.

194 Im Detail siehe Kap.7.1 von Ursula von Keitz in diesem Band.

die Funktion und die Bewegung innerer Organe bei Mensch und Tier dem Auge sichtbar zu machen. Dieser Fortschritt beruht auf der Eigenschaft der neuen Strahlen, undurchsichtige Körper zu durchdringen, und ähnlich wie das Licht die photographische Schicht zu verändern bzw. Fluoreszenzkörper zum Leuchten zu bringen.«¹⁹⁵ Diese neue Errungenschaft, das Innere des Körpers sichtbar zu machen, wird nach der allgemeinen Einführung in ungewöhnlichen Bildern mit Röntgenblick gezeigt: Mäuse im Laufrad, eine fressende Katze, ein Affe, ein Huhn, das ein Ei legt. Bei Aufnahmen von Menschen beschränkte sich Rikli nicht auf Medizinisches, sondern inszenierte alltägliche Tätigkeiten wie das Schreiben eines Briefes, Frauen beim Schminken oder das Spielen verschiedener Musikinstrumente wie Harfe oder Zither. »Die langjährige Erfahrung als Kulturfilmregisseur hatte mir immer wieder eingehämmert, daß unter allen Umständen für jeden Stoff eine möglichst interessante Form der Darstellung gefunden werden mußte.«¹⁹⁶ Höhepunkt des Films sind Röntgenaufnahmen mit synchronem Ton vom Sprechen bzw. Blasen einer Trompete, die im Off-Kommentar selbst als technische Sensation hervorgehoben werden. Da die Gefährlichkeit der Röntgenstrahlen durchaus bekannt war, wurden die Protagonisten nach spätestens 30 Sekunden ausgewechselt. Rikli bewies Ausdauer und suchte in den sechs Wochen Drehzeit an der Universitätsklinik Bonn möglichst vielfältige Motive für seinen Film, wobei nicht alle Aufnahmen gelangen. »Ich hatte mir zum Beispiel in den Kopf gesetzt, die Funktion der Schwimmblase an einem im Aquarium schwimmenden Fisch im Röntgenbild zu drehen. Es ging nicht. Mein kleiner Traum, ein im Wasser sich bewegendes Fischeskelett mit allen Flossen- und Schwanzbewegungen und der Wirkungsweise der Schwimmblase zu zeigen, erfüllte sich nicht. Das Wasser absorbierte die Röntgenstrahlen zu stark, es gab nur graue, unbrauchbare Bilder.«¹⁹⁷ Ebenso konnten Aufnahmen mit einem Schwertschlucker nicht verwirklicht werden. Einige der Motive wie die Röntgenaufnahme von genagelten Schuhen am Fuß orientierten sich an Fotografien, die in verschiedenen Büchern wie dem Bildband »Durchleuchtete Körper«¹⁹⁸ veröffentlicht worden waren. Überhaupt war das Thema Röntgenstrahlen und Röntgenkinematographie in den 20er und 30er Jahren sehr populär, es finden sich zahlreiche Artikel und Abhandlungen darüber. RÖNTGENSTRAHLEN hatte seine Premiere bei den Filmfestspielen in Venedig und erregte laut Rikli »einen Orkan der Begeisterung und wurde dort zum Tagesgespräch, wir erhielten damals den ersten Preis für ›den besten wissenschaftlichen Film der Weltproduktion‹. Später auf der Pariser Weltausstellung wurde uns der ›Grand Prix‹ zuteil.«¹⁹⁹ Der Film wurde weltweit verkauft und inspirierte auch den amerikanischen Arzt Dr. James Sibley Watson in den 40er Jahren zu eigenen Röntgenfilmen.²⁰⁰

195 Janker 1936 b, S. 2.

196 Rikli 1942, S. 267.

197 Rikli 1942, S. 268.

198 Vgl. Döhmann 1931.

199 Rikli 1942, S. 270.

200 Seine Arbeit mit Röntgenfilmen wurde vorgestellt in dem Film DR. WATSON'S X-RAYS (US 1990) der New Yorker Experimentalfilmerin Barbara Hammer.

Blendende Tricks

Neben diesen besonderen Aufnahmeverfahren, zu denen auch Infrarotaufnahmen gehörten, wurde die Tricktechnik in den 30er und 40er Jahren weiterentwickelt, und in vielen Kulturfilmern wurden verblüffende Überblendungen, Doppelbelichtungen und Trickblenden eingesetzt. Da die Zwischennegative bis in die 30er Jahre keine sehr gute Qualität aufwiesen, versuchten die Kameramänner möglichst viele Effekte in der Kamera zu produzieren, die entsprechend modifiziert wurde, um beispielsweise den Film bildgenau zurückspulen zu können.²⁰¹ Guido Seeber beschrieb 1927 in einem Artikel, dass er für spezielle Aufnahmen mit vielen Überblendungen, Doppelbelichtungen und Teilbelichtungen mittels Masken denselben Film bis zu dreißig Mal durch die Kamera laufen lassen musste.²⁰² Um mit den unterschiedlichsten Masken arbeiten zu können und unterschiedliche Überblendungen zu ermöglichen, gab es für die Kameras ein sogenanntes Kompendium, einen Vorsatz, mit dem »Auf- und Zukreisungen, lineare und kreisförmige Verdrängungen, Überblendungen, Durchleuchtungstitel sowie Maskeneffekte«²⁰³ möglich wurden. Neben der Arbeit mit dem Kompendium gab es in den Kopierwerken eine ausgefeilte Tricktechnik, die ebenfalls mit Masken arbeitete und nicht nur die Verdrängung des einen Bildes durch das andere von links nach rechts, von oben nach unten oder diagonal ermöglichte, sondern auch die Auflösung und Verdrängung des einen Bildes durch ein Muster mit Kreisen, die größer werden oder durch Sterne. In einem grundsätzlichen Artikel²⁰⁴ zur Überblendung zählte der avantgardistische Filmemacher Willy Zielke folgende vier Möglichkeiten auf: die Zu-Blende, die Auf-Blende, die Über-Blende und die Masken-Blende. Die Blenden, die in der Kamera vorgenommen werden können, kategorisiert er als »direkte Blenden«, diejenigen, die im Kopierwerk hergestellt werden, als »indirekte Blenden«. Er bezeichnet sie als Ersatzlösung. »Niemals kann man von einem noch so schönen Dup-Negativ den Vortragsschmelz erwarten, der in der direkten Aufnahme liegt. Die heutigen Kopieranstalten müssen bei einer Massenanfertigung der spielfertigen Kopien in erster Linie auf die Tonaufzeichnungen Rücksicht nehmen. Bekanntlich muß die Tonaufzeichnung möglichst gleichmäßig in der Zeit und in der Schaltung behandelt werden. So kam das Bild leider ins Hintertreffen, wenn die Schwärzungsunterschiede vom Operateur von vornherein nicht genauest dezimiert wurden.«²⁰⁵

Auffällig ist, dass die Tricktechnik häufig bei propagandistischen Filmen eingesetzt wird, um ihnen einen Anschein visueller Modernität zu geben. Der klassische Stopptrick wird beispielsweise in *DIE GROSSE RESERVE* (1940, Johannes Häußler) eingesetzt, bei dem ein Auto Stück für Stück zerlegt wird, um es dem Metallrecycling zuzuführen. Beim Stopptrick werden einige Einzelbilder gedreht, die Kamera angehalten, das Objekt verändert und dann die nächsten Bilder gedreht. So entsteht bei der Vorführung der Eindruck einer kontinuierlichen Veränderung. Der Film weist einige außergewöhnliche Kamerapositionen auf, wenn z. B. die

201 Im Detail Lehmann 1936.

202 Im Detail dazu der Beitrag von Niels Bolbrinker in Band II.

203 Fichtner 1940, S. 199.

204 Vgl. Zielke 1937, S. 74–77.

205 Zielke 1937, S. 75.

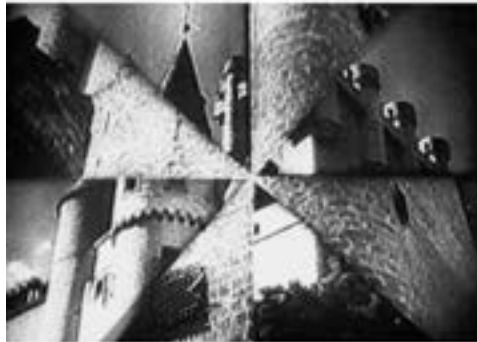
Kamera an einem Greifarm befestigt ist, der eine Lore nimmt, mit ihr schwenkt und die Lore anschließend im Hochofen auslädt. Er verwendet Bilder aus dem DAF-Film *SCHIFF 754* (1938) und weist eine ausgeklügelte Blendentechnik auf, wenn sich das Bild von Patronen innen durch eine Raute öffnet und man dort die Maschine sieht, die die Patronen produziert. In der nächsten Einstellung öffnet sich das Bild der Patronen in der Diagonalen und man sieht, wie ein Gewehrkolben von einer Maschine gedreht wird. Es folgt eine Schieblende, bei der das Bild der fertigen Gewehre von Granatköpfen verdrängt wird. In dieses Bild blendet sich in der Mitte das Bild von Artillerierohren. Dazu der markige Off-Kommentar: »So hart wie der Stahl ist auch der Wille zum Sieg«. Es folgen in einer Kompilation Bilder der verschiedenen Waffengattungen. In seiner Kürze von 13 Minuten schlägt der Film einen Bogen von der Metallverwertung, der Waffenproduktion bis zum Einsatz an der Front. Die Blenden dienen der Beschleunigung wie auch dazu, Bezüge zwischen verschiedenen Bildern und damit die propagandistische Argumentation des Films deutlich zu machen. Diese Funktion, emotional stark aufgeladene und damit symbolische Bilder für abstrakte Argumente zu finden, erfüllten die Überblendungen häufig im Kulturfilm, wie das Beispiel des Waldmotivs anschaulich macht. In Walter Ruttmanns Film *MANNESMANN* gibt es die Überblendung von Mannesmannröhren zu emporragenden Buchenstämmen, die das ambivalente Verhältnis von Natur und Technik symbolisieren.²⁰⁶ Der abendfüllende Propagandafilm *EWIGER WALD* (1936, Hanns Springer) versucht die Geschichte des deutschen Volkes mit dem des Waldes zu parallelisieren.²⁰⁷ Dabei gibt es eine für die Argumentation wichtige Überblendung vom deutschen Wald zu den Säulen einer deutschen Kathedrale, wobei assoziiert wird, dass die deutsche Gotik ihren Ursprung im Wald habe. Der Verweis auf die Verbundenheit der Gesellschaft mit der Natur ist ein Aspekt, auf den in einigen Artikeln zur Filmdramaturgie gezielt hingewiesen und der ideologisch überfrachtet wurde. Die Kulturfilm sind nach Ansicht der NS-Kritik »in dieser Hinsicht, was die Einbeziehung der Natur als wesentlicher Handlungsträger betrifft, Schrittmacher zu neuen Möglichkeiten für den Spielfilm [...] Und kein Volk hat so sehr wie das deutsche diese im Blut liegende Sehnsucht in die Weite, diesen innerlichen Drang zur innigen Verbindung mit der Natur.«²⁰⁸

Eine andere Funktion haben die Blenden in dem die nationalsozialistische Rassenpolitik und das »Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses« legitimierenden Propagandafilm *DAS ERBE* (1935, Carl C. Hartmann). Zunächst wird im Aufnahmestudio einer Kulturfilmabteilung der Kampf zwischen zwei Hirschkäfern in einem Terrarium gedreht und das junge »Fräulein Volkmann« an die Grundlagen des »Kampfs ums Dasein« herangeführt. Sie darf an einer Filmvorführung teilnehmen, wo die Frage der Auslese zunächst im Pflanzen-, dann im Tierreich und schließlich beim Menschen erläutert wird. Die Blenden dienen dazu, die Argumentationskette zu gestalten. Es geht nicht um das Verbindende, sondern darum, Übergänge zu schaffen in der schlagwortartigen Argumentation. Vom Huhn wird auf die Rosen geblendet, vom Hecht auf den Igel, von der Katze,

206 Im Detail Heller 2003, S. 105–118.

207 Im Detail Arns 1997.

208 A. B.: Der Film als Gleichnis. Ein Beitrag zur Dramaturgie des Films. In: Der Deutsche Film, 12/1939 (Juni), S. 335–337.



Die Vielfalt der Filmbilder zeigt die Experimentierfreude und den entwickelten Stand der Trickmontage in der Kulturfilmproduktion dieser Zeit, die vielfach als Testfeld für die Entwicklung moderner Filmtechniken diente

die einen Vogel frisst, zum Hund, der einen Hasen gejagt hat. Fräulein Volkmann spricht die erwünschte Erkenntnis aus, dass die Tiere eine regelrechte Rassenpolitik betreiben, und wird belehrt: zumindest in der freien Wildbahn sei es so. Beim Haustier kümmere sich der Züchter um die Auslese und Sorge gezielt dafür, dass sich bestimmte Stärken durchsetzen, was durch den Stammbaum nachgewiesen werde. Kommentar Fräulein Volkmann: »Da sieht man einmal, wie wichtig die genaue Aufzeichnung der Vorfahren ist«. Dazu bemerkt ihr Nachbar: »Ja, erst recht beim Menschen«. Eine Trickanimation der Familie des amerikanischen Leutnants Kallikak, der sowohl eine ›erbgesunde‹ wie eine ›erbkrank‹ Frau hatte, soll die Wichtigkeit der Rassenpolitik beweisen. Es folgen Bilder und Überblendungen aus dem Irrenhaus, wobei ein Teil der Blenden wie Gitterstäbe wirken. Es wird sowohl mit den Kosten argumentiert als auch an das Mitleid mit den Unglücklichen appelliert, deren Fortpflanzung mit allen Mitteln verhindert werden müsse. Eine Schrifttafel zeigt ein Zitat Adolf Hitlers: »Wer körperlich und geistig nicht gesund und würdig ist, darf sein Leben nicht im Körper seines Kindes verewigen«. Das »Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses« soll das Kranke ›ausmerzen‹. Ebenso soll das Gesunde und Starke gefördert werden. Es folgt die positive Schlussbotschaft über die gesunde Jugend, die bruchlos von der HJ zum BDM, zum Reicharbeitsdienst und zu den Soldaten blendet. Die optischen Tricks assoziieren eine vermeintliche ›Volksgemeinschaft‹, die sich in den Organisationen manifestiert. Der zynische Schlusskommentar: »Nicht nur zufällig, sondern bewusst wird das Gesunde zum Gesunden finden zur glücklichen und richtigen Gattenwahl.« Dabei werden Großaufnahmen von glücklich lächelnden BDM-Mädeln bzw. einer Familie mittels Parallelmontage mit den Aufnahmen marschierender Soldaten verbunden. In dem Film *DER WILLE ZUM LEBEN* (1944, Georg Wittuhn), in dem es um die Wiederherstellung und Eingliederung von Kriegsversehrten geht, gibt es neben außergewöhnlichen Kamerafahrten eine komplexe Überblendung. Einer der Kriegsversehrten mit steifem Arm gestaltet die Skulptur eines Idealmenschen in typischer NS-Ästhetik. Die fertige Skulptur wird vor der Kamera gedreht, angehalten und dann überblendet in die Realaufnahme eines zumindest an den Armen gesunden Mannes, der sofort mit gymnastischen Übungen beginnt. Sozusagen eine frühe Form des digitalen Morphing, wobei damals eine entsprechende Maske für die Kamera hergestellt werden musste, um die Realaufnahme einpassen zu können in die Aufnahme der Skulptur. Die Sequenz kann als Anlehnung an Leni Riefenstahls Olympiafilm *FEST DER VÖLKER* (1938) bezeichnet werden, in dem es in der Anfangssequenz eine vergleichbare Überblendung von der Skulptur eines Diskuswerfers zu einem realen Diskuswerfer gibt.

Die Gestaltung der Kulturfilme zeichnete sich jedoch nicht nur durch eine ausgefeilte Tricktechnik aus, sondern ebenso durch hohen Aufwand bei der Licht- und Bildgestaltung. Ziel war eine möglichst dynamische Gestaltung, sei es dass die Kamera sich bewegte – eine statische Aufnahme war als »Postkarte« verpönt – oder die Montage mit kurzen Schnitten und dem Wechsel von Halbtotalen, Nah- und Detailaufnahmen für den angestrebten Rhythmus sorgte. Dieser Begriff war zentral in vielen theoretischen Diskussionen und Artikeln zur Gestaltung des dokumentarischen Films.²⁰⁹ Der Kulturfilm blieb orientiert auf die Bildwirkung, und

209 Im Detail Hoffmann 2001.

damit übernahm er Strategien des stummen Films, wie er in den 20er Jahren von der internationalen Avantgarde entwickelt worden war. Gesucht wurden ungewöhnliche Kamerapositionen und Bildeinstellungen, so wenn Willy Zielke im STAHLTIER eine 16 mm-Kamera am Antriebsgestänge einer Lokomotive montierte oder bei den Dreharbeiten zum Olympiafilm eine Schmalfilmkamera an der Stange eines Stabhochspringers befestigte. Diese Aufnahmen wurden von Leni Riefenstahl in den beiden Filmen allerdings nicht verwendet. Rudolph Thun stellt in einem Artikel zum Spannungsverhältnis von Kunst und Technik eine gewagte These auf: »Jede Steigerung der eigentlichen filmischen Ausdruckskunst wurde in den vergangenen Jahren von Technikern geschaffen, dieser war hier der Führende, nicht der Künstler.«²¹⁰

›Geisterstimmen‹

Synchrone Tonaufnahmen blieben wegen des notwendigen Aufwands der Aufnahme die Ausnahme. In der Regel wurden die Kulturfilm nachträglich mit Geräuschen, O-Ton, Kommentar und vor allem der Musik, die eine so wichtige Rolle für das angestrebte symphonische Erlebnis spielte, im Studio vertont und damit künstlerisch gestaltet. Als Vorbild wird immer wieder eine Regisseurin genannt: »Leni Riefenstahl hat uns in ihrem Olympia-Film das klassische Beispiel für diese künstlerische Gestaltungsmöglichkeit mit den Abbildern der Wirklichkeit gegeben. Sie hat Elemente der Wirklichkeit frei verwertet, hat in künstlerischer Weise diese Abbilder aus der Idee des realen Geschehens selbst zu einem filmischen Ausdruck erhöht, der allgemein tiefes Erlebnis auslöst.«²¹¹ Die Bildgestaltung bei Riefenstahl ist stark beeinflusst von den Bergfilmen Arnold Fancks und seiner Kameramänner, insbesondere Sepp Allgeier, Richard Angst, Hans Schneeberger und Hans Ertl, worauf zahlreiche zeitgenössische Artikel²¹² in Zusammenhang mit dem ›neuen deutschen Kamerastil‹ hinwiesen.²¹³ Riefenstahl setzte in ihren Filmen die Kameramänner der sogenannten Freiburger Schule ein, deren Stil Fanck so definierte: »Das suchte ich in der Photographie: die Natur zu zeigen, so wie sie ist. Allerdings letzten Endes natürlich doch gesehen durch ›mein‹ Auge, was sich aber nur darin ausdrückte, daß ich die Wirklichkeit ›stilisierte‹ (wenn man diesen gefährlichen Ausdruck gebrauchen darf), durch weitestgehende ›Vereinfachung‹ der Linien (vermittels langer Brennweiten), durch Herausschälen des Wesentlichen mit Hilfe des Lichts (extremstes Gegenlicht und modellierendes Streiflicht mit Schlagschatten) oder durch subtiles Herausarbeiten der Feinheiten der Tonskala (insbesondere vermittels des Vorderlichts).«²¹⁴ Eine solche Stilisierung und Erhöhung der Wirklichkeit strebte auch seine Schülerin Leni Riefenstahl an, die die Montage und Komposition als eigentlichen Schöpfungsakt des Films bezeichnete und sich hier besondere Meriten als Regisseurin erwarb: »Jetzt

210 Thun 1938, S. 7.

211 Eckardt 1938, S. 45.

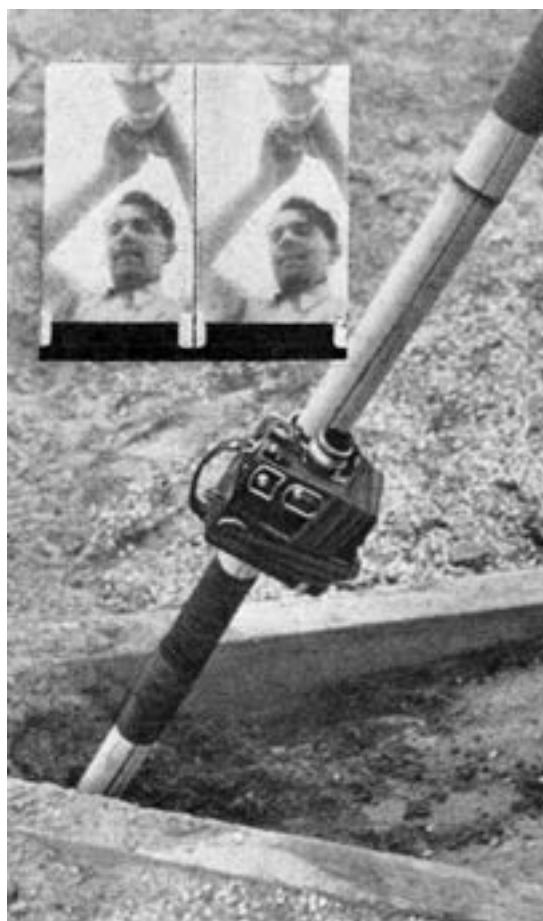
212 Z. B. Gibt es einen deutschen Kamerastil? In: Der Deutsche Film, 7/1939 (Januar), S. 176–177; Der Deutsche Kamerastil. In: Der Deutsche Film, Sonderausgabe 1940/41, S. 26; Fürst 1941, S. 25–27.

213 Siehe Beitrag von Peter Zimmermann (Kap. 8.5) in diesem Band.

214 Fanck o. J. [1932], S. 14.

kann er [der Regisseur, K. H.] seine Visionen verwirklichen, jetzt kann er wählen und hineinfassen in die unendlich reiche Skala der Bildstreifen. Schritt für Schritt vermag er das längst verbrauchte Ereignis wieder aufzubauen, und zwar so, daß durch Rhythmus und Ausdruck jedes Bildschnittes auch der geistige Inhalt, das Ideelle des Geschehens, sei es der Glaubensinhalt eines Parteitagfilms oder das Kampf- und Sieg-Motiv eines Olympia-Filmes, ans Licht emporgehoben wird.«²¹⁵

Ein größeres Problem als das Bild war der Ton und hier insbesondere der Kommentar. Seit Mitte der 30er Jahre wurde intensiv eine Diskussion um ›die Geisterstimme‹ geführt. Dabei ging es um die Frage, ob der Off-Kommentar als Stilmittel für den Kulturfilm angebracht sein könne. Nicholas Kaufmann, Leiter der Ufa-Kulturabteilung, skizzierte 1936 in einem Vortrag über den Kulturfilm die Vor- und Nachteile des Kommentars, stellte dabei jedoch ebenso klar: »Was nützen mir die schönsten Bildkompositionen mit noch so himmlischer Sphärenmusik als Untermalung, wenn mir kein Mensch sagt, was sie darstellen und wie sie gedanklich zusammenhängen.«²¹⁶ Hermann Grieving und Frank Maraun sprachen sich vehement gegen die Verwendung von Kommentarstimmen aus und ließen sie höchstens beim wissenschaftlichen Film gelten, wobei die Lehr- und Unterrichtsfilm in der Regel stumm ausgeliefert wurden. »Der Schlachtruf ›Los von der Geisterstimme‹, diese Polemik gegen den Kommentar durch einflussreiche ›Schriftleiter‹ (Redakteure) und NS-Filmfunktionäre führte zu einer verstärkten Tendenz zur Spielhandlung im Kulturfilm.«²¹⁷ In seiner programmatischen Veröffentlichung »Betrachtungen zum Filmschaffen« bezeichnete Reichsfilmintendant Fritz Hippler diese »Feinde des erklärenden Wortes« als »Hyperästheten«,²¹⁸ die in ihrer Ablehnung zu weit gegangen seien. »Und was den Kulturfilm anbelangt, so ist nichts schlimmer, als wenn der harmlose Beschauer



Um verblüffende Aufnahmeperspektiven ging es beim ›neuen deutschen Kamerastil‹. In Leni Riefenstahls OLYMPIA (1938) wurde eine 16mm-Kamera am Hochsprungstab befestigt

215 Riefenstahl 1940, S. 147.

216 Kaufmann 1936, S. 2.

217 Brandt 2003, S. 99.

218 Hippler 1943, S. 122.

vor einem sog. reinen Kunstwerk sitzt, aber im einzelnen aus seinem Inhalt nicht klug wird. Nachdem dies selbst die hyperästhetischen Verfechter der reinen Kunst einsehen mußten, stiegen sie mißmutig einige Stufen ihres schimmernden Podestes herunter und ließen nun *die im Film gezeigten Personen miteinander sprechen, ob dies nun friesischer Fischer oder bayerischer Holzfäller oder Hitlerjungen oder wer sonst waren*. Diese Unglücklichen wurden plötzlich Träger einer Rolle und eines Dialogs, sie avancierten auf Unkosten der geächzten Geisterstimme zu leibhaftigen Filmschauspielern und mußten sich selbst die zur Erklärung notwendigen Sätze abquälen. Es kann nun auch beim größten Wohlwollen nicht behauptet werden, daß diese Lösung etwa künstlerischer sei. Denn in 99 % aller Fälle klingen diese Dialoge, die auch bei Außenaufnahmen unverfälscht aus dem Atelierraum zu tönen scheinen, gequält, unecht und zumeist auch dialektmäßig bis zur Unkenntlichkeit entstellt.²¹⁹ Bei seiner Eröffnungsrede zur »Reichswoche für den deutschen Kulturfilm« in München ging 1942 Staatssekretär Leopold Gutterer ausführlich darauf ein und bezeichnete den Umgang mit dem Kommentar als Belastung aus früheren Epochen: »Statt der Erklärungen durch einen Begleitsprecher, die so lang ausfielen, weil die Textverfasser häufig einer künstlerisch vollendeten Beherrschung der deutschen Sprache nicht mächtig waren, nahm man eine Zeitlang seine Zuflucht zu sogenannten Rahmenhandlungen. Sie sollten nun auf einmal die Stimme des Lebens darstellen [...] Eine andere extreme Form von Kulturfilmgestaltung ist, die Sprache völlig fortzulassen. Eine Zeitlang galt das als besonders künstlerisch. Offenbar wurde hier das Kind mit dem Bade ausgeschüttet.«²²⁰ Der Filmkritiker Johannes Eckardt sprach sich für das gesprochene Wort als »filmisches Gestaltungsmittel«²²¹ aus. Der Kommentar werde nicht als Belastung empfunden, wenn er sich organisch mit dem Bild verbinde und dabei grundsätzliche Ideen transportiere. »Immer wieder also geht es darum, die Idee zu erfassen, die geistige Substanz erlebnisstark herauszuarbeiten, hinter das Wesen der Dinge zu sehen und es mit den filmischen Mitteln lebendig zu machen.«²²² Der Kulturfilm arbeitete nach dieser These weiterhin im Spannungsverhältnis von Bildung und Propaganda und war deshalb prädestiniert, vom nationalsozialistischen Staat vereinnahmt zu werden.

In eine ähnliche Richtung zielte ein programmatischer Artikel von Frank Maraun über Perspektiven des Kulturfilms. »Man ging daran, die Kamera unmittelbar vor dem Leben der Gegenwart in Stellung zu bringen und die Szenen der Arbeit und des Alltags in ihrem besonderen Rhythmus und mit ihren menschlichen Gehalten einzufangen. Man suchte Fühlung mit der Wirklichkeit. [...] Die Konsequenz, die ihnen inne wohnte, wurde noch nicht begriffen. Sie wurde zumindestens nicht planmäßig aufgegriffen. Wenn man schon an die Wirklichkeit heranging, dann lag es nahe, darin vor allem die Wirklichkeit des nationalsozialistischen Reiches in der ganzen Breite und Vielfalt ihrer Erscheinungsformen zu sehen.«²²³ Die Forderung nach Nähe zur Wirklichkeit war eines der zentralen Ergebnisse einer Publikumsbefragung der Zeitschrift »Der Deutsche Film« im Jahr 1939.²²⁴ Wenn Ma-

219 Hippler 1943, S. 123.

220 Gutterer 1942, S. 4.

221 Eckardt 1938, S. 52.

222 Eckardt 1938, S. 53.

223 Maraun 1940 e, S. 47.

224 Vgl. Maraun 1939 b, S. 306–310.



Aufnahme des Dialogs zu dem Film „Riesen und Räuber im Vogelreich“

Verfasser (rechts) mit dem Dialogleiter W. Prager (links) und den deutschen, englischen und französischen Sprechern.

Als ›Geisterstimmen‹ galten im frühen dokumentarischen Tonfilm die Kommentare der im Film unsichtbar bleibenden Sprecher

raun jedoch als ein Musterbeispiel für einen solchen wirklichkeitsgetreuen Film ausgerechnet Ruttmanns ABERGLAUBE (1940) nennt, der durchgängig als Spielhandlung inszeniert ist, dann lässt dies auf sein Verständnis von ›Wirklichkeit‹ schließen.

Eine offiziell geforderte arbeitsteilige Spezialisierung, die den Autor, Regisseur und Kameramann in einer Person ablösen sollte, ließ sich bis zum Zweiten Weltkrieg nicht durchsetzen,²²⁵ da viele Kulturfilmer in eigenen kleinen Produktionsfirmen tätig waren. Gerade diese Vielfältigkeit machte seine Qualität aus, und der Einsatz innovativer Technik, die Mischung realer Aufnahmen, inszenierter Sequenzen und Trickanimationen, die man heute als hybride Form bezeichnen würde, prägte die visuell sehr moderne Gestaltung, die sich gerade nicht auf eine bestimmte Form festlegen ließ. Staatssekretär Gutterer postulierte dies als besondere Qualität: »Freuen wir uns doch, daß der Kulturfilm so elastisch und vielgestaltig ist, daß er Gelegenheit bietet, von der einfachsten technischen Demonstration bis zum epischen Kunstwerk, zum Feuilleton mit oder ohne Dialoge. Diese Vielgestaltigkeit wird es sein, die den Kulturfilm auch künstlerisch endgültig durchsetzt und ihm, seinem Pioniercharakter entsprechend, seine besondere Rolle in der gesamten Filmkunst zuweist.«²²⁶

225 Vgl. Brandt 2003, S. 93.

226 Gutterer 1942, S. 4.

Ulrich Rügner

Nicht nur Symphonik und Chorgesang. Musik im Kulturfilm

Die Musik hat im Kulturfilm des ›Dritten Reiches‹ einen besonders hohen Stellenwert.²²⁷ Stets nimmt sie mehr Raum ein als der gesprochene Kommentar. Die Vermutung liegt nahe, dass der emotionalen Vermittlerrolle, welche die Musik zwischen den Bildern des Films und den Empfindungen des Zuschauers einnehmen kann, eher vertraut wird als dem erläuternden Wort.

Das ist um so erstaunlicher, als von einer klar definierbaren ästhetischen Linie in der NS-Musikpolitik nicht die Rede sein kann. Das Geflecht von Verboten, Ausgrenzungen und Intrigen zwischen einzelnen Behörden oder Personen ist widersprüchlich, auch wenn generell das musikalisch ›Erhabene‹ vereinnahmt wird, besonders was die Benutzung von Kompositionen Beethovens, Wagners und Bruckners betrifft. Eine Bewertung zeitgenössischer Kompositionen allerdings – und um diese handelt es sich im Falle von Filmmusik primär – scheint eher von außermusikalischen als von musikalischen Kriterien auszugehen. Andererseits ist die nicht unerhebliche Verwendung präexistenter musikalischer Materialien in der Musik zu den Kulturfilmern des ›Dritten Reiches‹ einer besonderen Betrachtung wert. Auffallen muss auch der hohe Anteil gesungener Musik in diesen Filmen – dabei hat der Chorgesang einen besonderen Stellenwert.

Wenn der anlässlich der Zweiten Deutschen Architektur- und Kunsthandwerkerausstellung zu München entstandene Architekturfilm *DAS WORT AUS STEIN* (1939) kein einziges gesprochenes Wort enthält, dafür aber eine lückenlos durchgehende symphonische Begleitmusik, so liegt damit auf der Hand, dass eine Betrachtung des Kulturfilms der NS-Zeit, welche die Musik unberücksichtigt ließe, ein zentrales Element ignorieren würde. Im Folgenden stehen daher Filme, zu denen Beiträge von unterschiedlichen Komponisten vorliegen, in einer begrenzten Auswahl zur Debatte.

Wolfgang Zeller: *MANNESMANN und EWIGER WALD*

Walter Ruttmanns Industriefilm *MANNESMANN* wurde 1937 auf der Biennale von Venedig mit dem Pokal der faschistischen Partei und auf der Weltausstellung in Paris mit dem Grand Prix ausgezeichnet. Ruttmanns Film gliedert sich in deutlich voneinander abgesetzte Abschnitte.

Zellers Musik unterstreicht in Klanggestalt, Gestus, Melodik, Rhythmik, Harmonik und Dynamik zusätzlich diese filmische Dramaturgie der Abwechslung

²²⁷ Zum Thema Film und Musik im ›Dritten Reich‹ sind in den vergangenen Jahren einige interessante Studien erschienen, die insbesondere auch die staatliche Regulierung thematisierten, z. B. Prieberg 2000; Heister/Klein 1984; Meyer 1991.

und des Kontrasts, die von der Filmform vorgegeben ist. Vordergründig bleibt zunächst freilich eine dramatische, rhythmisch pointierte und blechgepanzerte Industriemusik im Ohr, die vor allem das erste Drittel des Films bestimmt. Die große Orchesterbesetzung von 38 Musikern dient allerdings schon von Anfang an der Differenzierung.

Die energische Einleitungsmusik zum Titel und den Credits wird unmittelbar nach Ende der Credits verhaltener: Eine dezente, lyrische Pastoralmusik (mit Schlagzeug im Untergrund) untermalt die Landschaftsbilder der Region Remscheid. Dann stellt eine erste Animationsgraphik die Produktpalette des Konzerns vor. Die Musik schafft hier klanglich wieder eine Abwechslung, bleibt aber unpathetisch und besticht vor allem durch ihre Synchronizität zu den visuellen Vorgängen. Wenn dann (nach erst gut zwei Minuten Film) zunächst Fabrikanlagen gezeigt werden, dann die Beschäftigten beim Gang zur Arbeit, setzt die dramatische Arbeitsmusik ein, die das erste Drittel des Films prägt. Ostinaten Achtelgängen der Streicher und Fagotte sind zu Beginn rhythmisch prägnante Einwüfe der Bläser entgegengestellt. Vom fünften Takt an werden die regulären Achtel durch Achtel-Triolen abgelöst. Die Holzbläser nehmen an dieser rhythmischen Gestalt teil; Fagotte, Posaunen, Klavier und Kontrabässe bilden dazu ein Fundament in akzentuierten, gleichmäßigen Halben. Sehr kurze Zeit später dominieren wieder binäre Achtel, in Überbindung mit Vierteln abwechselnd. So bleibt Zellers Maschinenmusik rhythmisch prägnant und klanglich packend, ohne monoton zu wirken.

Der erste große Abschnitt des Films von gut zehn Minuten wird so von einer wuchtigen Industriemusik beherrscht; diese wird allerdings mehrfach durch reale Arbeitsgeräusche oder lyrischere musikalische Charaktere unterbrochen. Zu Animationsgraphiken erklingt ein dynamisch zurückgenommener, differenzierter Tonsatz. Oft gehen mehrere starke musikalische Wechsel in einem Zeitraum von weniger als einer Minute vor sich; immer wieder intermittieren Arbeitsgeräusche, gesprochener Text, Animationsgraphiken. Bei der nach etwa 19 Filmminuten einsetzenden Sequenz in der Bohrrohdreherei steht ein neuer musikalischer Satztyp von verhaltener Kontrapunktik für die Sorgfalt der Arbeit ein. Nach gut 22 Minuten Film setzt ein wuchtiger Einwurf des Blechs zu einem Wolkenbild eine Zäsur. Zum Titel »Elektrizität« erscheinen Blitze, dann ein Wasserfall, Röhren in einer Alpenlandschaft; die Landschaft wird durch einen ländlich-romantischen Charakter musikalisch vergegenwärtigt. Wenn der Blick besonders auf die Röhren in der Landschaft fällt, setzen fanfarenartige Klänge einen heroischen Akzent. Sobald dann Elektroanlagen zu sehen sind, formen Xylophon und Hörner, begleitet von tremolierenden Streichern, einen neuen industriellen Klangtypus aus.

Der Schlusskomplex zeigt zunächst Lokomotiven; eine spielerische Musik untermalt dann einen Schwenk, der Flugzeuggestänge zeigt – das Triebwerkgeräusch einer startenden Maschine blendet, zum Bild von Mannesmann-Fahnen, auf eine knapp gehaltene, hymnische Musik über. Dann hören wir wieder gesprochenen Dialog, als gezeigt wird, wie der Konzern internationale Aufträge abwickelt. In den letzten Minuten des Films werden Bilder vom Schiffbau gezeigt, abwechselnd mit Animationsgraphik. Zeller nimmt hier zunächst seine Industriemusik wieder auf. Die Synthese von Blech und Streichern nimmt hymnischen Charakter an. Eine Schiffssirene leitet über zum gesprochenen, hallig verfremdeten Schlusssatz »Im Kampf um Deutschlands Geltung in der Welt hilft Mannes-

mann.« Zum anschließenden Bild eines Schiffes, dann eines Flugzeuges, dessen Kondensstreifen das Mannesmann-Emblem in den Himmel zu zeichnen beginnt, und dem abschließenden Firmenemblem erklingt eine hymnische Schlussmusik.

Walter Ruttmanns *MANNESMANN*-Film ist kein explizit nationalsozialistischer Film. Indem er sowohl die Bodenständigkeit als auch die Modernität des Konzerns besonders herausstreicht, kommt er allerdings den Interessen des Nationalsozialismus im Jahre 1937 entgegen. Dass der Schluss des Films das internationale Wirken des Konzerns und seine nationale Funktion miteinander verbindet, ist hier durchaus von Bedeutung. Die Musik Zellers heroisiert in starkem Maße die Vorgänge in der industriellen Produktion – allerdings in einer Weise, die den Stil der späten 20er Jahre nicht nur aufgreift, sondern (etwa im Vergleich mit ähnlichen Passagen Edmund Meisels) gestisch differenziert. Die Fähigkeit des Komponisten, äußerst unterschiedliche, plastische musikalische Formen auf engstem Zeitraum auszuprägen, kann selbst die Aufmerksamkeit auch von musikalisch nicht sonderlich wahrnehmungsfähigen Zuschauern an den Film binden. Die auditiven Mittel des Films verlassen sich – vor allem aufgrund der Prinzipien der Abwechslung und des Kontrasts – nicht auf eine pure emotionale Vereinnahmung, sondern sie lassen, bei aller immer wieder durchbrechenden pathetischen Tendenz, Raum für das eigene Fühlen und Denken der Rezipienten.

Hanns Springers und Rolf von Sonjewski-Jamrowskis ambitionierter Film *EWIGER WALD* (1936) versucht, die Geschichte des deutschen Waldes als ›Lebensraum‹, ›Kraftquell‹ und Symbol des deutschen Volkes darzustellen. Die Darsteller der zahlreichen Spielszenen werden im Vorspann nicht genannt. Von den Sängern erscheint lediglich der Bassist Wilhelm Strienz; die Sängerinnen des Sopran- und des Altsolos sind nicht erwähnt. Bauers »Deutscher Spielfilm-Almanach« führt drei mitwirkende Chöre auf – der Vorspann nennt die Chöre nicht. Carl Maria Holzapfel wiederum, der Autor der gereimten Sprecher-Texte, wird aufgeführt.²²⁸ Zellers Musik zu *EWIGER WALD* hat sich der präventiv ideologischen Machart des Films angepasst. Damit steht zeitlich ein Jahr vor Zellers Beitrag zu *MANNESMANN* eine Filmmusik, die einen Schulterschluss mit der Ästhetik des Nationalsozialismus vornimmt. Gleichwohl ist diese Aussage dahingehend zu relativieren, dass der Nationalsozialismus nicht in der Lage war, eine in sich geschlossene Ästhetik auszuprägen. Die kontroversen Positionen von Joseph Goebbels und Alfred Rosenberg, hinter denen sich ein Dauerkonflikt zwischen der Berliner NSDAP und dem ›Kampfbund für deutsche Kultur‹ verbarg,²²⁹ kennzeichnen nur den augenfälligsten unter zahlreichen Widersprüchen der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Dessen ungeachtet finden in *EWIGER WALD* vorgeformte biologistische, symbolische und völkische Metaphern zu einem nationalistischen Pathos zusammen.

Gleich zu Beginn des Films wird klar, in welche Richtung Zellers Musik zu *EWIGER WALD* steuert. Die kantatenhafte Gestaltung der auf über zehn Minuten ausgedehnten Einleitungssequenz des Films mit wechselnden Choreinsätzen, Sopransolo und Altsolo lädt die Bilder vom Wald im Wechsel der Jahreszeiten monumental auf. Die banalen Reime des Sprecher-Textes (Baum/Raum, Zeit/Ewig-

228 Vgl. Bauer 1950, S. 329.

229 Dazu Prieberg 2000, S. 40, 51, 65, 67, 132, 166f., 177, 193f., 278, 351.

keit) postulieren eine organische Verbindung eines ewigen Volkes mit einem ewigen Lebensraum. Die Musiksprache Zellers zu dieser Sequenz wirkt bei aller handwerklichen Sicherheit (so vor allem in der Instrumentierung) gespreizt, nicht als das eigene Idiom des Komponisten, sondern Wagner und zumal Bruckner entliehen.

Die Musik zum Vormarsch der Römer und der Schlacht im Teutoburger Wald könnte zu einem Sandalenfilm der Hollywood-Studios komponiert sein. Der monumentale Chor zu einer Leichenverbrennung am Ende des Varus-Abschnitts (»Wer sein Volk vom Feind befreit«) kulminiert bildsymbolisch in einer flammenden Sieges-Rune. Zellers Musik ist hier ungebrochene musikalische Überhöhung nationalsozialistischer Ikonographie. Bei 23'11" beginnt danach mit Einstellungen von Kreuzen die erste Mittelalter-Sequenz. Zu Beginn dieser Sequenz hat Zeller einen knappen Mönchschor komponiert, der im Orchester von Holzbläsern und Streichern begleitet wird – die Passage umfasst zehn Takte. Über den getragenen Charakter der Musik hinaus spekuliert die Passage damit, dass ein harmonisches Auskomponieren von tonalen Nebenstufen dem üblichen Hören immer noch fremd ist. Über die dorische Sexte kommt kirchentonale – also ex origine tatsächlich mittelalterliche – Tonalität ins Spiel. Diese aber wird erreicht durch ein entgegengesetztes Mittel – über die Verwendung zusätzlicher Halbtonschritte in der Melodik. Es handelt sich hier um eine Dialektik des harmonischen Vorwärts und Zurück zugleich. Archaisierung, Modernisierung, Romantisierung und Überhöhung setzen sich filmmusikalisch in harmonische Modelle um, die zu diesem widersprüchlichen Konglomerat ein formales Äquivalent ausbilden.

Etwas ausführlicher will ich nun eine Sequenz darstellen, die vor allem Handwerk und Bautätigkeit des deutschen Mittelalters zum Thema hat. Hier baut Zellers Musik einen großen Spannungsbogen auf, der vom Mühlbach und seiner Hammerschmiede über die Tätigkeit der Holzfäller und Flößer zu den Fachwerkbauten deutscher Städte führt. Deutsches Handwerk dieser Zeit gipfelt in den Kunstwerken deutscher Holzschnitzer und leitet zum »deutschen« gotischen Dom als vorgebliches Abbild des deutschen Waldes über. Die Einstellungen des Mühlbach-Oberlaufs illustrieren die beiden Flöten mit einem fließenden, zweistimmigen Andante-Satz, grundiert durch einen Akkord von den 2. Violinen, Bratschen und Celli. Die Musik mündet in einen Triller, zu dem das Mühlrad der Hammerschmiede ins Bild kommt. Eine rhythmische, triolisch geprägte Arbeitsmusik setzt ein. Sobald der Hammer auf den Ambos schlägt, macht das Schlagzeug dies naturalistisch und synchron mit. Sonst sind die Bassinstrumente maßgeblich beteiligt. Die Arbeitsmusik steigert sich durch die zunehmende Beteiligung erst der Bläser, dann des gesamten Streicherkorpus. Als dann mit Beginn einer neuen Sequenz Holzfäller zu sehen sind, wechselt die Musik vom bisherigen raschen Dreiertakt auf einen wuchtigen Viertakt über. Melodisch führen hier die Streicher; kräftige Paukenschläge unterstreichen metrisch regelmäßig den Arbeitsvorgang. Dann wird die Musik lebhafter und auch dramatischer. Die raschen Achtel-Abwärtsgänge der Geigen untermalen jeweils das Fällen eines Baumes. Bald bestimmen wuchtige Posaunenstöße das Klangbild. Der Übergang zum folgenden 2/4-Allegretto erfolgt wiederum fließend. Nun dominieren erneut die Streicher, zu Einstellungen vom Entrinden der Stämme. Mit den Bildern vom Transport des Langholzes schließt eine fließende Musik an (Moderato), beherrscht von den Strei-

chern, unterstützt von tiefen Bläsern. Bald beteiligen sich auch die höheren Bläser. Mit der Flößer-Sequenz wird das Tempo wieder lebhaft, das Metrum wechselt von 4/4 auf 3/4; rasche, abwärtsgerichtete Achtelgänge dominieren. Wenn die Flöße ruhigeres Wasser erreicht haben, wird das Moderato-Thema des Langholz-Transports wieder aufgenommen. Sobald die Fachwerkhäuser deutscher Städte zu sehen sind, blendet Zeller musikalisch auf ein Holzbläserbetontes Andante-Thema über. Zu Bildern handwerklicher Emsigkeit in deutschen Städten wird das Allegretto-Thema wieder aufgenommen, das zuvor die Sequenz des Entrindens der Stämme begleitet hatte. Zu den Einstellungen der Holzschnitzerei wird die Musik (Streicher) sehr ruhig; wieder ist der Übergang fließend. Der Sprecher-Text stellt die symbolische Verbindung her: »Aus Meisterwerken grüßt und spricht der Wald als deutsches Angesicht«. Den Übergang zu den Dom-Bildern schafft ein Orgelsolo, dem sich nach sechs Takten Holzbläser und Streicher hinzugesellen. Von den Säulen des gotischen Doms wird auf Baumstämme geblendet und wieder zurück. Durch ein Kirchenfenster bricht Licht – die Gloriole blendet über auf ein neues Waldbild und wieder zurück zum Dom. Der Sprecher kommentiert: »Als den Glauben wir verloren, der den Vätern heilig galt, hat deutsche Art ihn neugeboren in der Dome Allgewalt.«²³⁰ Die nun streicherbetonte Musik zum Aufwärtsschwenk an einem gotischen Kirchturm greift zu chromatischen, romantischen Überhöhungsmustern und wird auch von Blechbläsern unterstrichen. Am Ende der Sequenz blendet der Turm des Doms auf die Einstellung eines Baums und diese auf einen Schwenk über den deutschen Wald über.

An diesem Beispiel fällt auf, dass Wolfgang Zeller seine souveräne Beherrschung der musikalischen Untermalung von Arbeitsvorgängen erneut demonstrieren kann. Erkennbar ist allerdings auch, dass er die Abschnitte hier nicht klar voneinander absetzt, sondern fließende Übergänge bewerkstelligt. Damit kommt die Musik der Konzeption des Films entgegen. Anders als im späteren MANNESMANN-Film unterstreicht die Musik nicht einen Diskurs über reale Arbeitsvorgänge – die technischen Abläufe werden zu einem gefühlhaften Bogen zusammengefasst, der die postulierte organische Verbindung der Arbeit des deutschen Volkes mit dem deutschen Wald musikalisch bestätigt.

Walter Gronostay: HÄNDE AM WERK und JUGEND DER WELT

Auch Walter Gronostay hat mit der Musik zu dem Film HÄNDE AM WERK (1935), der den Untertitel »Ein Lied von Deutscher Arbeit« trägt, seinen Beitrag geleistet zu einer filmmusikalischen Überhöhung deutscher Arbeit, unter Aufgebot von Chor und Bassbariton-Solo. Zu Beginn des Vorspanns beginnt der Bassbariton nach wenigen wuchtigen Akkordschlägen den Einleitungsgesang, der mit den Worten »Deutschland! Arbeitsland!« beginnt. Die F-Dur-Melodie wendet sich immer wieder in die Moll-Unterdominante b. Der heldisch donnernde Gesang gemahnt stark an den auftrumpfend nationalistischen Passus, den Richard Wagner

²³⁰ Die Verbindung des gotischen Doms mit dem deutschen Wald ist aus architekturgeschichtlicher Sicht Unsinn: Die ersten gotischen Dome sind in Nordfrankreich entstanden – die gotische Baukunst ist keineswegs ein deutsches Proprium.

letztlich in die Schlussansprache des Hans Sachs in den »Meistersingern von Nürnberg« eingefügt hat. Ein zum Schwarzfilm gesprochener Kommentar ist zwischen die einzelnen Abschnitte des Films gestellt. Die folgende, stark rhythmisch geprägte Musik zur ersten Maschinensequenz steht in d-Moll, der Paralleltonart zum einführenden F-Dur. Die Musik zur dann folgenden Bergarbeiter-Sequenz ist ein dreistrophiges Männerchorlied mit Refrain, das zwischen a-Moll und A-Dur changiert. Auch die orchestrale Arbeitsmusik, die nach dem Sprengungsvorgang einsetzt, steht in a-Moll und ist quasi in Strophe und Refrain gegliedert. Der Männerchor, der die nächste Industriesequenz begleitet, führt über d-Moll nach F-Dur. Das Lied schließt am Ende seiner beiden Strophen mit Refrain den ersten Teil des Films mit einem B-Dur-Akkord ab.

Der Melodietyp eines getragenen Männerchors zu einer Sequenz aus der Landwirtschaft lehnt sich an den protestantischen Choral der Renaissance an. Der dazwischengeschaltete, rasch-aggressive Gesang des Bassbaritons steht in d-Moll und redet von Widrigkeiten wie Unkraut, Schädlingsbefall und ungünstigem Wetter. Der anschließende Chor, der auf das Lob des Herrn hinausläuft, führt dann wieder nach F-Dur zurück. Die Musik formt drei Strophen mit Refrain aus. Die abschließende Sequenz »Der Feiertag der Arbeit« zeigt Bilder nicht einer durchschnittlichen Mai-Feier, sondern von einer Großveranstaltung, die nahezu die Dimensionen eines Reichsparteitags hat. Zu sehen sind Einstellungen eines Waldes von Hakenkreuzfahnen, Großaufnahmen von strahlenden, jugendlichen Gesichtern, Menschenmassen. Der Soundtrack arbeitet hier erstmals mit Originalton. Im Hintergrund ist das Lied »Unsre Fahne flattert uns voran« zu hören. Hitler fährt ein, in einer Limousine stehend. Goebbels spricht: »Wir grüßen den Arbeiter des Volkes, Adolf Hitler«. Hitler redet über die »Grundlagen, auf denen das Leben aller beruht«, und die Bedeutung der Arbeit für die Erhaltung der Nation. Zu sehen ist nun ein Wald von Hakenkreuzfahnen, dann Gesichter arbeitender Menschen, Kolonnen, Hakenkreuzfahnen, Kolonnen, Hakenkreuzfahnen, Hitler. Der einstimmig geführte Männerchor »Deutschland! Vaterland!« schließt den Film in D-Dur ab, bezugnehmend auf den Filmanfang, dessen Einleitungsmusik in F-Dur begonnen, aber in D-Dur geschlossen hatte.

Die Musik zum »Lied deutscher Arbeit« HÄNDE AM WERK schafft eine harmonische Einheit vor allem über Terzverwandtschaften. Somit ist sie in traditioneller Weise auf eine organische harmonische Gesamtanlage bedacht – eine Parallele zu Zellers Musik für EWIGER WALD. Der Titel »Ein Lied von Deutscher Arbeit« gibt die formale Prägung zur Musik der einzelnen Sequenzen vor – Lied mit Refrain. Mehrfach ist ein Konnex zu Richard Wagners »Meistersingern von Nürnberg« zu verzeichnen, vor allem bei den Soli des Bassbaritons. Der immer wieder präsente Männerchor unterstreicht die heroische Haltung des Films.

JUGEND DER WELT, der offizielle Film der vierten olympischen Winterspiele in Garmisch-Partenkirchen wurde 1936 von Carl Junghans gedreht. Walter Gronostay komponierte dazu eine Musik, die bei aller Anpassung (pathetische Musik zu Wolkenschüben, Hitlers Eröffnungsrede) sich vor allem eng an die kinematographischen Abläufe der Bildsequenzen anlehnt. So zeichnet die Musik zum Skilanglauf deutlich die Unterschiede zwischen schreitenden und gleitenden Bewegungsvorgängen nach. Die spannungserregenden Einstellungen, die rasch und kontrastreich montiert sind, bündelt Gronostay (etwa in der Eisschnelllauf-Se-

quenz) in ein einziges Musikstück, welches im spannenden Finale mündet. Ich sehe hier einen Anschluss Gronostays an Hanns Eislers Musik zum damals schon seit drei Jahren verbotenen Film *KUHLE WAMPE*, konkret zum »Sportlied«. Das schließt freilich die starke Präsenz der Deutschland-Hymne und noch ein paar weitere Zugeständnisse an nationalistische Präsentationsformen keineswegs aus.

Hans Ebert: Filme des Reichsarbeitsdienstes

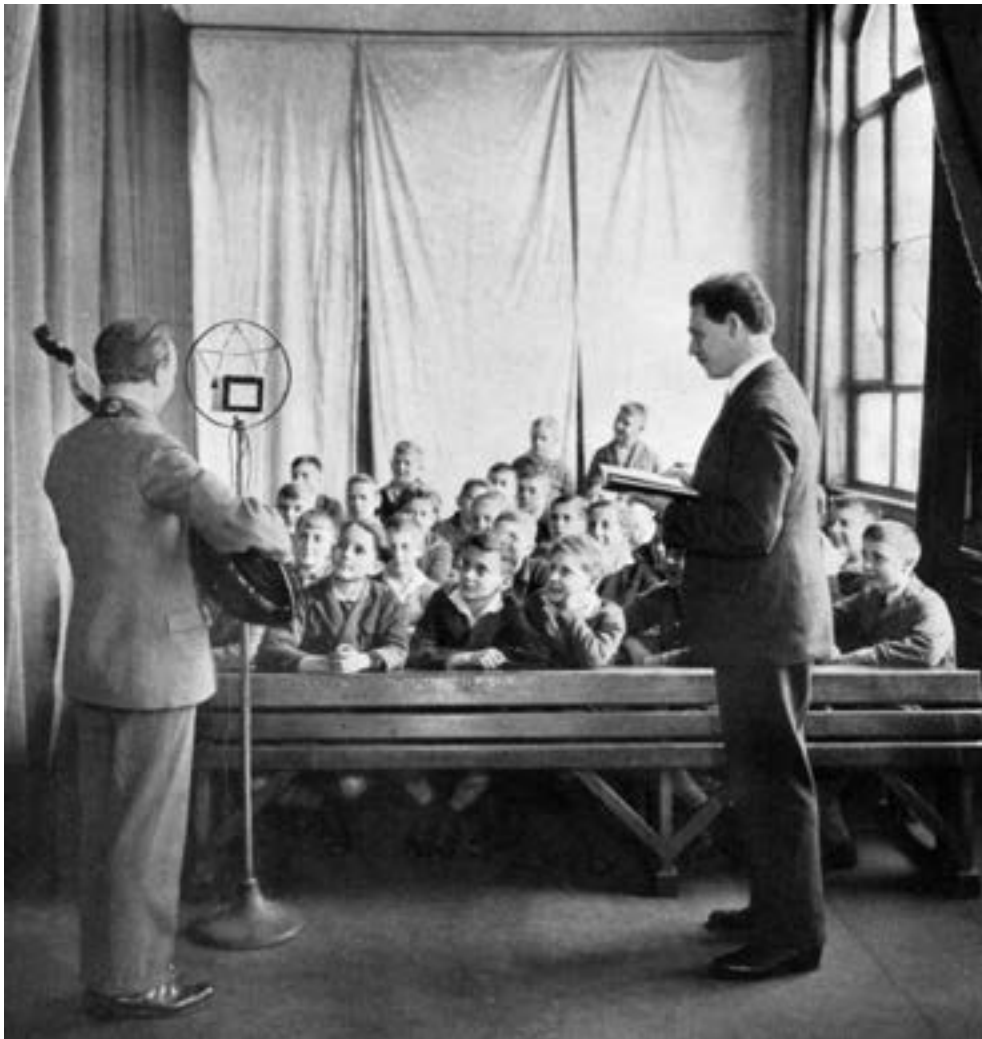
Martin Riklis Filme *WIR EROBERN LAND* (1937) und *ARBEITSMÄIDEN HELFEN* (1938) sind beides Propagandafilme des Reichsarbeitsdienstes. Für die Musik zu beiden Filmen zeichnete Hans Ebert verantwortlich. Laut Fred K. Prieberg war Hans Ebert mit einer gebürtigen Jüdin verheiratet und blieb dies auch, obwohl im Sommer 1942 der zuständige Ortsgruppenleiter eine Kampagne gegen ihn auszulösen versuchte. Jedenfalls erkannte ihm die Stadt Düsseldorf den Robert-Schumann-Preis für 1943 zu; gleichzeitig erhielt er von Goebbels den Auftrag zur Komposition einer Florian-Geyer-Oper.²³¹

Der Film *WIR EROBERN LAND* zeigt junge Männer im Arbeitsdienst. Frauen gibt es in diesem Film nicht – abgesehen von einer einzigen Einstellung, in der Schulmädchen zu sehen sind. Die immer wieder eingestreuten kurzen Sprechchöre (»Wir schützen das neu gewonnene Land« – »Wir bauen Deiche« – »Wir stählen Körper und Willen« – »Wir entwässern Wiesen« – »Wir pflanzen für Deutschland neuen Wald«) wirken hölzern und gestelzt – und das in einem Film, der sonst doch ständig zeigt, wie fröhlich und sangeslustig die jungen Männer im Arbeitsdienst sind, und wie überall in Deutschland ständig die Sonne scheint. Die eigene Musik, die Ebert zu diesem Film beigetragen hat, ist Marschmusik, das eine Mal eher wuchtig, das andere Mal eher flott unterhaltsam. Allerdings wird viel vorgeformte Musik ins Spiel gebracht. Dabei sind Lieder mit aggressiven Texten (»Was sich uns entgegenstellt, machen wir zunichte«) eher die Ausnahme. So steht im Freien auf der Baustelle, wo gearbeitet wird, ein Klavier. Mit diesem und einer Mundharmonika wird »O du lieber Augustin« gespielt. Bei Gymnastikübungen pfeifen die jungen Herren vom RAD »Freut euch des Lebens«; beim Kartoffelschälen singt die Männergesellschaft »Das Lieben bringt groß Freud«, unterstützt von einem Akkordeonspieler. Zum Schneeschaukeln erklingen die »lustigen Holzhackerbuam« als Posaunensolo, und zum Marschieren mit geschultertem Spaten wird das Lied »Hinter der Fahne marschieren wir« gesungen. Bei so viel kollektiver Sangeslust ist es dann auch konsequent, dass der Film mit Chorgesang endet.

Übrigens scheint das Singen im RAD tatsächlich derart extensiv betrieben worden zu sein, dass der Chef der Abteilung Erziehung und Ausbildung in der Berliner Reichsleitung 1944 auf einer Führertagung zu bedenken gab: »Nach Dienstschluss soll den Arbeitsmännern Gelegenheit gegeben werden, sich auch einmal mit sich selbst zu beschäftigen. Nicht jeder Feierabend braucht mit einer Singstunde ausgefüllt zu werden.«²³²

231 Vgl. Prieberg 2000, S. 57f.

232 Seifert 1999, S. 103f.



Tonaufnahmen mit Vorsänger und Chor gehörten in Radio und Film zu den beliebtesten musikalischen Darbietungen

Riklis Film *ARBEITSMÄIDEN HELFEN* ist sozusagen das weibliche Pendant zu *WIR EROBERN LAND*. Auch in diesem Film scheint ständig die Sonne, es wird viel gesungen, ansonsten gearbeitet und Sport getrieben. Musikalisch beginnt der Film mit dem Frauenchor »Und die Morgenfrühe, das ist unsere Zeit«. Später singt eine Maid bei der Arbeit solo »Wideler, wedeler, hinterm Städtel«. Zur Landarbeit passend singt eine Gruppe »Im Märzen der Bauer« als Frauenchor. Die Musik wird dann instrumental fortgeführt, plus Dialog: »Und lass auch die Schweine raus« – »Ja, Frau Schulte«. Wenn sie »im Kindergarten helfen dürfen«, freuen sich unsere Arbeitsmädchen laut Aussage des Films am meisten. Im Anschluss daran

singen Kinder und Arbeitsmädchen dann gemeinsam »Häschen in der Grube«. Ein anderes Lied (»Frau Nachtigall«) wird als Mädchenchor a capella gesungen. Wenig später summt eine Maid bei der Arbeit an der Nähmaschine. Nach einer Sequenz mit diversen sportlichen Tätigkeiten singt ein Mädchenchor a capella mit Chorleiterin »Herzlich tut mich erfreuen«. Am Ende des Films erklingt wieder das Lied, das den Film eingeleitet hatte, »Und die Morgenfrühe, das ist unsere Zeit«, als feierliche Instrumental-Schlussmusik beim Appell zum Hochziehen der Hakenkreuzfahne.

Clemens Schmalstich: DAS WORT AUS STEIN

Kurt Ruplis Architekturfilm *DAS WORT AUS STEIN* (1939) weist, wie bereits erwähnt, kein einziges gesprochenes Wort auf, ist dagegen von der ersten bis zur letzten Sekunde mit Orchestermusik unterlegt. Der Film zeigt Bauten des Nationalsozialismus und auch zahlreiche Bauvorhaben, Letztere im Modell. Dazwischen zeigen Animationsgraphiken von Stadtplan-Ausschnitten die Standorte der Bauten. Zunächst sind Einstellungen von einem Steinbruch zu sehen, dann eine steinerne Monumentalskulptur. Nach dieser Einleitung zeigt der Film die architektonische Neugestaltung Münchens, der »Hauptstadt der Bewegung«. Die Mehrzahl der Einstellungen sind Luftaufnahmen; von zahlreichen Bauvorhaben werden allerdings nur Modelle gezeigt. Der nächste Teil zeigt das Modell eines geplanten monumentalen Platzes in Augsburg; Luftaufnahmen des realen Augsburg sind dazwischengeschnitten. Berlin beherrscht den ausgedehntesten Abschnitt des Films. Auch hier werden Luftaufnahmen von Modellen abgelöst. Das Modell einer Skulpturengruppe ist mit real aufsprudelnden Fontänen bestückt. Nach weiteren Modellen sehen wir zwischendurch gelegentlich Real-Aufnahmen. Die düsterste Passage des Films ist (auch musikalisch) die Ansicht von zwei Skulpturen im Innenhof des Berliner Hauptquartiers, welche »Die Partei« und »Die Wehrmacht« darstellen. Einstellungen von mehreren Hallen und dem »Arbeitszimmer des Führers« folgen. Modelle einer gigantischen »hohen Schule der NSDAP«, die am Chiemsee geplant war, beherrschen den Schluss des Films. Die Einstellung eines verschnörkelten Schriftbildes auf der stilisierten Darstellung einer Eiche: »Der Glaube eint – Der Wille siegt« steht am Ende.

Clemens Schmalstichs Musik zu *DAS WORT AUS STEIN* erinnert an ihrer Oberfläche an »Tristan« und »Rosenkavalier«; Klangkörper ist ein Symphonieorchester. Die zahlreichen dramatischen Aufschwünge und Sequenzierungen, die vordergründig der »Tristan«-Musik entlehnt scheinen, führen jedoch nie, wie das Vorbild, zu harmonischem Orientierungsverlust. Grundtonart der gesamten Filmmusik (der Film dauert 17'40") ist durchweg B-Dur. Eine recht martialische H-Dur-Musik in der München-Sequenz markiert die einzige echte chromatische Ausweichung. Motivisch dominieren punktierte Dreiklangsbrechungen – melodisch ebenso dem Modell von Marschmusik verschwistert wie rhythmisch die Verbindung von Punktierungen und Triolen. So sind die signifikanten Motive im Grunde sämtlich miteinander verwandt. Im Tempo gibt sich die Musik mäßig beschwingt. Heraus fällt da lediglich die getragene, düstere Passage zu den beiden Statuen »Die Partei« und »Die Wehrmacht«, die in f-Moll beginnt und in F-Dur

endet. Zur Gigantomanie des Chiemsee-Projekts tritt kurz ein übermäßiger Dreiklang auf F. Diese Chromatik wird jedoch ebenfalls bald verlassen, zugunsten eines getragenen hymnischen Klischees in klarem B-Dur.

So verweist Schmalstichs Musik auf gewisse Vorbilder – Filmbetrachter, die nicht genauer zuhören, können durchaus eine gewisse Verwandtschaft zur Filmmusik der Hollywood-Studios konstatieren. Diese Musik setzt an bekannten Gestaltungsweisen an; harmonisch bleibt sie bei allem hochromantischen Gestus konservativ. Obwohl gelegentlich motivische Profilierungen ebenso gelingen wie Abwechslungen im Klangbild, bleibt Schmalstichs Musik ein Teppich, der den Film auf nicht sehr originelle Weise emotional grundiert.

Herbert Windt: DER SIEG DES GLAUBENS

Der von Leni Riefenstahl gestaltete Film vom Reichsparteitag 1933 wurde laut Vorspann »hergestellt von der Reichsleitung der NSDAP Abteilung Film«. Den Verleih übernahm die Landesfilmstelle der Partei. Für die Musik zeichnete Herbert Windt verantwortlich. Reimar Volker hat in seiner Dissertation die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm eingehend untersucht.²³³ Ein Großteil der Musik in DER SIEG DES GLAUBENS und TRIUMPH DES WILLENS besteht aus präexistenter Musik, aus Märschen und Liedern, die direkt Bestandteil des Filmgeschehens sind. Laut Reimar Volkers Untersuchung nimmt die von Herbert Windt eigens komponierte Musik in DER SIEG DES GLAUBENS elf Minuten der einstündigen Tonspur ein, in TRIUMPH DES WILLENS sind es zwölf Minuten bei einer Gesamtdauer des Films von zwei Stunden und 16 Minuten.

Zum Vorspann von DER SIEG DES GLAUBENS erklingt als Männerchor ein »Schutz- und Trutzlied« der Partei, das sich (so Reimar Volker) in den einschlägigen Liederheften allerdings nicht nachweisen lässt. Herbert Windt greift das motivische Material des Liedes mehrfach variierend in seiner Filmmusik auf. Direkt im Anschluss an den Vorspann setzt – noch zum Schwarzfilm – eine Bearbeitung des »Wach auf!«-Chors aus dem dritten Akt von Richard Wagners Oper »Die Meistersinger von Nürnberg« ein. Wolkenaufnahmen leiten über zu einer Montage von Schwenks über die Dächer, Häuser, Kirchen und Brunnen des frühmorgendlichen Nürnberg. Der »Wach auf!«-Chor wurde von den Nationalsozialisten als politischer Kampfruf und als Plural verstanden und benutzt. So gebraucht ihn Goebbels 1932, so erscheint er als Parole auf den Standarten der »Bewegung«, so wurde er als »Weihespruch« der Bayreuther Festspiele 1933 verwendet. In der ersten Pause der Rundfunkübertragung der Bayreuther »Meistersinger« von 1933 wurde eine Goebbels-Rede gesendet, in der dieser den Chor als »greifbares Symbol des Wiedererwachens des deutschen Volkes aus der tiefen politischen und seelischen Narkose des Novembers 1918« deutet.²³⁴ In seinem Text übernimmt der »Wach auf!«-Chor ein Gedicht des Hans Sachs auf Martin Luther, mit dem in der Oper wiederum das Volk Hans Sachs begrüßt. Die Musik, die Wagner zu diesem Chor komponiert hat, arbeitet, wie Carl Dahlhaus dargelegt hat, darauf hin, die

²³³ Vgl. Volker 2003.

²³⁴ Vgl. Brinkmann 2000, S. 126.

Auflösung von Septakkorden durch eingeschobene Akkorde zu verzögern. Andererseits erscheint die Chromatik zurückgedrängt. So ist Wagners Musik zu den »Meistersingern«, und ganz speziell zu diesem Chor, modern und archaisierend zugleich.²³⁵ Der Nationalsozialismus hat archaisierende und auch nationalistische Elemente (so die von Wagner erst während der Komposition der Schlussansprache des Hans Sachs interpolierte nationalistische Passage)²³⁶ in dieser Oper aufgegriffen und überhöht. Herbert Windts Bläserchor-Fassung des »Wach auf!«-Chors in *DER SIEG DES GLAUBENS*, die später in *TRIUMPH DES WILLENS* übernommen wurde, nimmt damit eine von den Nationalsozialisten festgeformte Rezeption der »Meistersinger«-Oper auf. Reimar Volker entnimmt den Skizzen im Nachlass Herbert Windts, dass dieser für *TRIUMPH DES WILLENS* ursprünglich eine eigene Originalkomposition vorgesehen, aber sich dann wohl aufgrund politischer Vorgaben für die Bearbeitung des »Wach auf!«-Chors entschieden habe.²³⁷

Durchaus erwähnenswert erscheint mir, dass eine andere Musik Richard Wagners in den beiden Reichsparteitagsfilmen nicht erscheint. So erklang auf Hitlers Weisung zur Eröffnung eines jeden Reichsparteitags die Ouvertüre zu »Rienzi«. Das geht offensichtlich darauf zurück, dass eine Aufführung dieser Oper in Linz für den jungen Hitler zum Anlass einer fanatischen Selbstidentifikation mit dem »Tribünen« geworden war.²³⁸ In beiden Reichsparteitagsfilmen kommt die »Rienzi«-Ouvertüre nicht vor.

Die Musik nach der Bearbeitung des »Wach auf!«-Chors, zur Errichtung der Tribünen in der Stadt, ist eine zunächst kontrapunktisch ansetzende, sich steigernde Orchesterkomposition, die auf Motiven des »Schutz- und Trutzlieds« aufbaut und einen geschäftigen Gestus hat. In der Machart dieses Passus sind Anklänge an Wagners »Meistersinger«-Musik feststellbar. Wenn Zimmerleute ins Bild kommen, die eine Planke tragen, beginnt eine langsame, hymnische Variation der Melodie des »Horst-Wessel-Liedes«, die kontrapunktisch gestaltet ist. Ein beschleunigendes Zwischenspiel führt über in eine weitere Variation dieser Melodie, die nun den Marschcharakter stärker betont. Reimar Volker führt eine Äußerung Windts während seiner »Entnazifizierung« an, er habe dieses Lied hinnehmen müssen, obwohl er es in seiner primitiven Form als unerträglich empfunden habe. Er habe es als Kanon komponiert und so in eine künstlerisch einigermaßen vertretbare Form gebracht. Das »Horst-Wessel-Lied« galt als »Bekennnislied« der »Bewegung«. Kaum jemand scheint in der Zeit des »Dritten Reiches« sich der langen Geschichte bewusst gewesen zu sein, die diese Melodie im 19. Jahrhundert hatte. Auch George Broderick und Andrea Klein haben da offensichtlich nur lückenhafte Informationen, wenn sie (wohl nach Angaben eines NS-Liederbuches) als Weise »»Vorbei, vorbei sind all die schönen Stunden«, um 1920«²³⁹ angeben. Die Melodie taucht hingegen schon in der Biedermeierzeit in Verbindung mit verschiedenen Moritaten auf.²⁴⁰ Im ganzen deutschen Sprachgebiet waren ihr schaurige oder rührende Texte unterlegt worden wie »Ich lebte einst im deutschen Va-

235 Vgl. Dahlhaus 1988, S. 73–76.

236 Vgl. Brinkmann 2001, S. 211–213.

237 Vgl. Volker 2000, S. 70.

238 Vgl. Friedländer 2000, S. 173–175.

239 Broderick/Klein 1999, S. 84.

240 Vgl. Meysels 1962, S. 39, 56 f., 58–61, 82 f.

terlande« (Seefahrt nach Afrika, Gefangenschaft und Befreiung), »Die geraubte Tochter« (»Es lebte einst im fernen Ungarlande«), »Der Reisende und der Straßenräuber« (»Einst that ein Mann in seine Heimath reisen«) oder »Die Aeltern als Sohnesmörder« (»In einem Dorf in österreichisch Polen«). Häufige Verweise auf solchen Liedblättern »Nach der Melodie: Josef und seine Brüder« weisen auf die wahre Wurzel dieser (schon damals freilich sehr abgeschliffenen) Melodie hin. Es handelt sich um eine sentimentale Arie des Titelhelden aus Etienne Nicolas Méhuls Oper »Joseph« (UA Paris 1807). Die Arie wanderte zunächst in Deutschland und Österreich in zahlreiche Volksschauspiele von »Josef in Ägypten« ein und diente dann bevorzugt als Weise zu schauerlichen Räubergeschichten. 1933 war dann wohl keine Erinnerung an die frühe Geschichte der Melodie mehr präsent.

Am Ende der zweiten »Horst-Wessel«-Variation (Bild: Schwenk über Gassen) leitet eine Wischblende über zu einmarschierenden Kolonnen der SA. Sie singen das Lied »Märkische Heide, märkischer Sand«. Bei einem weiteren Einmarsch wird zur Melodie des Soldatenlieds »Argonnerwald« ein neuer, offensichtlich nationalsozialistisch aktualisierter Text gesungen. Zur Ankunft von Politikern in Nürnberg kommt eine einfahrende Lokomotive ins Bild. Windt hat dazu eine kurze, ostinate Streichermusik komponiert, die mit Eisenbahngeräuschen erst unterlegt, dann von diesen abgelöst wird. Zu Empfangskomitee und Begrüßungsszenen setzt eine signalgeprägte Musik des Orchesters ein, die auf Variationen und Sequenzierungen des ›Schutz- und Trutzmotiv‹ aufbaut. Ein hohes Streichertremolo untermalt die Landung von Hitlers Flugzeug; danach setzt wieder die ›Schutz- und Trutz‹-Musik ein, zu hören sind »Heil!«-Rufe und (nach einer Wiederaufnahme der Beschleunigungsmotivik) wieder das ›Schutz- und Trutzlied‹, fragmentiert, mit »Heil!«-Rufen und Volksgetöse, am Schluss Glockengeläut. Ein feierliches Zwischenspiel der Streicher leitet die Eröffnung des Parteitags im Rathaus ein. Zwischen den zahlreichen Reden und Ansprachen sind immer wieder frenetische »Heil!«-Rufe zu hören und immer wieder der »Badenweiler«, Hitlers Lieblingsmarsch.

Auch das ›Schutz- und Trutzmotiv‹ klingt immer wieder an. Unter den zahlreichen Märschen verdient der »Hohenfriedberger« Erwähnung. Dieser Marsch, dessen Melodie von Friedrich dem Großen stammt, wendet sich in seinem Text an die Dragoner von Ansbach-Bayreuth, beschwört also fränkisch-preußische Waffenbrüderschaft. Im letzten Teil des Films wechseln die diversen Märsche oft mit sehr kruden Brüchen ab. Der »Badenweiler Marsch« verhält sich hier überdeutlich asynchron zu den Bewegungsabläufen des Films. Auch wenn dann zu Kanonensalven das ›Horst-Wessel-Lied‹ von der Marschkapelle gespielt wird, fallen Synchronisationsfehler in der Tonspur auf. Nach der Abschlussrede Hitlers zeigt die Schlusseinstellung des Films eine wehende Hakenkreuzfahne vor Wolken schüben. Dazu wird das ›Horst-Wessel-Lied‹ gesungen. Der Film ist zu Ende.

DER SIEG DES GLAUBENS gibt sich dokumentarisch, ist jedoch, trotz starker Schwächen der sonst sehr elaborierten Synchronisation gegen Ende, in starkem Maße inszeniert. Auch bei relativ geringem eigenen Musikanteil bringt Herbert Windt in seiner Aufarbeitung nationalsozialistischen Liedmaterials eine gleichermaßen differenzierte wie ›heroische‹ Filmmusik zustande, auch wenn er in einigen Punkten Kompromisse eingegangen ist. Auch die vorgeformten musikalischen Passagen erscheinen einigermaßen überlegt ausgewählt und in die Faktur

des Films integriert. Weder Bild- noch Musikmaterial sind dokumentarisch neutral. Die Musik Herbert Windts wirkt wenig auftrumpfend. Stets aber versucht sie, im Blick auf die Gesamtform des Films eine integrierende Funktion einzunehmen; ihr Gestus ist in dezentem Maße ›heroisch‹.

Die filmischen wie auch die musikalischen Gestaltungsweisen im Kulturfilm des ›Dritten Reiches‹ sind durchaus unterschiedlich. Außerdem ist davon auszugehen, dass die beobachteten Gestaltungsformen in beiden Bereichen sowohl eine Vorgeschichte haben (vor 1933) als auch eine Folgegeschichte (nach 1945).²⁴¹

Spezifisch fällt auf, dass die Modernisierungsstrategien im Kulturfilm des ›Dritten Reiches‹ ständig mit Archaisierungsstrategien zusammengehen. Daraus resultiert oft der Eindruck des Anachronistischen – geschmäcklerisch ausgedrückt, des Kitsches. Die Musik bildet dazu – handwerklich einmal mehr, einmal weniger gekonnt, ein formales Äquivalent und greift als solches in die emotionale Vermittlung von Bildern und Texten ein. Allerdings erscheint unter den hier untersuchten Filmen Ruttmanns *MANNESMANN* mit der Musik von Zeller als der bei weitem originellste und am besten durchgestaltete. Gleichzeitig handelt es sich hier um den Film, in dessen Gestaltung nationalsozialistische Organisationen sich wohl am wenigsten einmischen konnten.

241 Wichtig in dieser Hinsicht ist vor allem die Studie von Kinsky-Weinfurter (1993), die sich allerdings auf den österreichischen Bereich konzentriert.

Kay Hoffmann

Menschen, Tiere, Sensationen. Die Wochenschauen der 30er Jahre

Seine ›Theorie der Wochenschau‹ beginnt Rudolf Arnheim 1932 im »Berliner Tageblatt« mit der Feststellung: »Nur zweierlei steht von der Wochenschau fest: dass sie beliebt ist und dass sie schlecht ist. Beliebt ist sie, weil sie die Neugier, der ja die Liebe der breiten Masse zum Kino überhaupt entspringt, mit dem authentischsten und daher fesselndsten Material dient. Schlecht ist sie, weil sie wegen der Ängstlichkeit, der politischen Verstocktheit, der geistigen Unzulänglichkeit ihrer Hersteller die Welt schief und oberflächlich abbildet.«²⁴² Darauf antwortete Heinrich Roellenbleg, Leiter der UFA-TONWOCHE und späterer Chef der DEUTSCHEN WOHENSCHAU: »Da die Wochenschau für das Publikum in seiner Gesamtheit bestimmt ist, das sich aus Angehörigen aller Parteien zusammensetzt, sind ihr gesinnungsmäßig sehr enge Grenzen gezogen. [...] Schon hieraus ergibt sich für die Wochenschauhersteller naturnotwendig als Pflicht: Zurückhaltung in der Auswahl aller politischen Themen und die peinliche Vermeidung jeglicher Tendenzen.«²⁴³ Diese Verpflichtung zu Objektivität und politischer Neutralität war ein Lippenbekenntnis, wobei sich die Wochenschauen der 30er Jahre erstaunlich lange einer Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten entzogen. Stilistisch orientierte sie sich stark am Modell der Wochenschau der 20er Jahre.²⁴⁴

Die vier Tonwochenschauen (UFA-TONWOCHE, DEULIG-TONWOCHE, FOX TÖNENDE WOHENSCHAU, EMELKA-TON-WOCHE), die in der Weimarer Republik aktiv waren, setzten ihre Arbeit nach der nationalsozialistischen Machtübernahme Anfang 1933 kontinuierlich fort. Es wurde bis 1940 darauf verzichtet, eine speziell nationalsozialistische Wochenschau zu installieren.²⁴⁵ Die EMELKA-TON-WOCHE wechselte in den 30er Jahren mehrmals den Namen. Zunächst wurde sie ab Dezember 1933 zur EMELKA-BAVARIA-TONWOCHE, im September 1934 zur BAVARIA-TONWOCHE und ab 17. 8. 1938 zur TOBIS-WOHENSCHAU.²⁴⁶ Neu produziert wurde zwischen 29. 8. 1934 und 6. 4. 1938 die BAVARIA-N. D. L. S.-TONWOCHE. Mit der UFA- und der DEULIG-TONWOCHE kontrollierte die Ufa die beiden wichtigsten Wochenschauen mit der höchsten Zahl der Kopien, die 1937 in Zweidrittel der Kinos liefen. Die Wochenschauen hatten eine durchschnittliche Länge von 10 Min., zeigten 8 bis 12 Sujets, die stark von dem Konzept ›Menschen, Tiere, Sensationen‹ geprägt waren, wobei die Nationalsozialisten ihr schon sehr früh eine neue Funktion zusprachen. Die Wochenschau sollte gerade nicht mehr Sensationen hinterherjagen, sondern dem gemeinsamen Erlebnis des Volkes eine ange-

242 Diederichs 1976, S. 5.

243 Diederichs 1976, S. 5.

244 Terveen 1961, S. 11.

245 Bartels 2004, S. 69.

246 Vgl. 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 54.

messene Form geben.²⁴⁷ In der Zeitschrift *Film-Kurier* wurde in verschiedenen Artikeln die »innere Systemlosigkeit« und die »unfilmische Überladenheit« kritisiert.²⁴⁸ Doch dieses Ziel durchzusetzen dauerte einige Jahre, und eine direkte Kontrolle durch das Propagandaministerium setzte relativ spät ein. Welch stellte die These auf, dass »Wochenschauen zunehmend eine formalistische, sorgsam geplante künstlerische Transformation der Realität darstellten, um den propagandistischen Anstrengungen des Nazi-Regimes zu genügen.«²⁴⁹ Dies trifft aber sicher nicht für die frühen Wochenschauen der 30er Jahre zu, sondern erst ab 1938 und dann verstärkt für die Kriegswochenschauen.

Bis dahin spielte die Politik eine untergeordnete Rolle. Beiträge über Katastrophen, Sensationen und Ereignisse in fremden Ländern und Kontinenten waren wegen des regen Austauschs mit ausländischen Wochenschauen weiterhin stark vertreten. So unterhielt beispielsweise die Ufa in den 30er Jahren einen regelmäßigen Materialaustausch mit 14 Wochenschau-Produktionen in zehn Ländern (Australien, England, Frankreich, Italien, Japan, Polen, Rumänien, Schweden, Ungarn, USA).²⁵⁰ Außerdem hatte die Ufa Kontakte zu Kameraleuten in weiteren zehn Ländern. Es gab einen internationalen Standard und ästhetisch, wie auch bei der Auflösung der Motive kann man kaum unterscheiden zwischen Beiträgen der Ufa, von Paramount, des Istituto Luce oder Pathé Gazette. Schon in den 30er Jahren hatte die Ufa das Potential der Wochenschau erkannt. »Denn durch sie erleben wir das tatsächliche Geschehen unserer Geschichte in einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung, wie sie vor der Erfindung der Kinematographie für unmöglich gehalten wurde.«²⁵¹ Die Überlieferung der Wochenschauen vor 1939 ist im Bundesarchiv-Filmarchiv fragmentarisch, lediglich einzelne Ausgaben der verschiedenen Unternehmen sind erhalten.²⁵²

Uniformierung der Berichterstattung

Im neugegründeten RMVP wurde Eberhard Fangauf²⁵³ der zuständige Referent für Filmtechnik und Filmberichterstattung. Schon während des Ersten Weltkrieges hatte er als Pioniersturmführer »Filmtrupps« in ihre Arbeit eingewiesen und wurde im Juli 1918 schwer verwundet. 1919 war er im Freikorps Lettow-Vorbeck an den Unruhen in Berlin und Hamburg beteiligt. Ab 1920 arbeitete er als Regisseur u. a. bei der Bonität Film GmbH, der Ufa-Kulturabteilung und der Deulig-Film AG. Dort war er 1921–1924 Leiter der Deulig-Messter-Woche. Anschließend arbeitete er als Dramaturg und Regisseur bei der Deos-Film GmbH und als Produktionsleiter bei der Döring-Film GmbH und war 1929–1931 Mitarbeiter der Zeitschrift »Der Kulturfilm«. 1932 arbeitete er an einem Film für die NSDAP über das völkische Rasseproblem. Am 6. 12. 1932 wurde er in die Reichspropagandalei-

247 Vgl. Maraun 1939 d, S. 105.

248 Bartels 2004, S. 77.

249 Welch 2001, S. 154 (Übers. K. H.).

250 Vgl. 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 29.

251 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 7.

252 Vgl. Griep 2000, S. 51.

253 Vgl. Barkhausen 1982, S. 193.

tung der NSDAP berufen und übernahm bis 1936 ehrenamtlich die Leitung der Abteilung ›Filmherstellung und Technik‹. Fangauf trat am 1.1.1933 in die NSDAP ein und wurde im April 1933 Filmreferent im RMVP. Sein Sachgebiet war »die Organisation und Produktionsleitung der staatlichen und parteiamtlichen Filmpropaganda sowie die Organisation und Sicherheitsüberwachung der Filmberichterstattung bei Veranstaltungen von Staat und Partei.«²⁵⁴ Am 20.4.1938 – Hitlers Geburtstag – wurde er in die SS-Schutzstaffel aufgenommen, am 20.4.1939 zum SS-Hauptsturmführer und am 9.11.1940 zum SS-Sturmbannführer befördert. Kameramann Hans Ertl beschrieb nur unangenehme Erinnerungen an ihn, er habe sich durch besondere Schärfe ausgezeichnet und durch seine Versuche, den Spielraum der Filmberichterstatter möglichst einzuengen.²⁵⁵

Fangauf wollte den Filmberichtern ähnliche Arbeitsbedingungen verschaffen wie der Presse. »Zu diesem Zweck erhielten alle Filmberichterstatter, also alle Angehörigen der Wochenschauen, die mit oder an der Kamera arbeiteten, grüne Lichtbildausweise und grüne Armbinden mit Adlerschild und der Aufschrift ›Filmberichterstatter‹. Für die Fahrzeuge der Wochenschauen wurden Aufkleber mit der Umschrift ›Amtlich zugelassener Filmberichterstatter‹ herausgegeben. Auch das technische Hilfspersonal, Beleuchter usw. wurden mit grüngestreiften Armbinden ausgestattet.«²⁵⁶ Mit dieser Kennzeichnung sollten sie überall ungehindert passieren können, und für ihre Fahrzeuge galt kein Parkverbot. Nach Angaben von Fangauf machten beim Besuch Mussolinis in Berlin im September 1937 die italienischen Filmberichter in ›Schwarzhemd-Uniformen‹ Eindruck. Da die Filmberichter und Tonmeister sich jedoch vehement gegen eine Uniformierung als ›Braunhemden‹ wehrten, »sei es nach heftigen Debatten gelungen, durchzusetzen, daß ›wenn schon, nur eine gänzlich neutral gehaltene uniformähnliche Berichterstatter-Einheitsbekleidung in hechtblau‹ angefertigt wurde. Erstmals ist diese Uniform von den Filmleuten beim Einsatz zum Besuch Hitlers in Italien im Mai 1938 getragen worden, ›wo die deutsche Bild- und Filmberichterkolonne mit ihren achtzehn sechssitzigen Horchwagen, mit je zwei Berichtern, anerkennende Bewunderung fanden.«²⁵⁷

Obwohl Goebbels den Film als »eines der modernsten und weitreichendsten Mittel zur Beeinflussung der Massen«²⁵⁸ erkannt hatte, hielt sich das NS-Regime zunächst mit einer direkten Einflussnahme und Kontrolle der Wochenschauproduktion zurück. Bei der Auswertung von Goebbels Tagebüchern stellte Felix Moeller fest, dass er die Wochenschau erstmals im Sommer 1935 kommentierte und es dann bei sehr gleichförmigen Kommentaren blieb – meist Lob, wenn Parteiveranstaltungen gezeigt wurden. Es finden sich erstaunlicherweise »bis Mitte 1938 bei Goebbels keine Hinweise auf großes persönliches Interesse an einem Einsatz der Wochenschau zu spezifischer politischer Agitation.«²⁵⁹ Die Nationalsozialisten setzten jedoch die von ihnen geforderten Rahmenbedingungen wie die Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer und die Arisierung der Filmproduktion ebenso

254 Lebenslauf Eberhard Fangauf, BA Lichterfelde, Bestand BO 332.

255 Vgl. Ertl 1985, z. B. S. 8 f., S. 119 f.

256 Barkhausen 1982, S. 193.

257 Barkhausen 1982, S. 204.

258 Zit. in Barkhausen 1982, S. 200.

259 Moeller 1998, S. 367; siehe auch Bucher 1985, S. 182.

bei den Wochenschauen durch. »Ihre Kameralente mußten nicht nur Mitglieder des ›Verbands der deutschen Kultur-, Lehr- und Werbefilmhersteller‹ oder der Reichsfilmkammer sein, sie benötigten darüber hinaus auch eine besondere Dreh-erlaubnis, die vom Reichspropagandaministerium ausgestellt wurde.«²⁶⁰ In seiner berühmten Kaiserhofrede vor Filmschaffenden hatte Goebbels am 28. 3. 1933 erklärt: »Die Kunst ist frei und soll frei bleiben. Allerdings wird sie sich an bestimmte Normen gewöhnen müssen.«²⁶¹ Es wurden Gesetze zur Produktion von Wochenschauen verabschiedet, wie das »Gesetz zur Erleichterung der Filmberichterstattung« vom 30. 4. 1936, das Urheberrechtsfragen regelte. »Unternehmen, die von der Reichsfilmkammer zur Herstellung von Filmberichten über Tagesereignisse zugelassen sind, ist es gestattet, bei der Aufnahme solcher Berichte auch urheberrechtlich geschützte Werke, die im Verlauf der festgehaltenen Vorgänge für Auge und Ohr wahrnehmbar werden, auf die Bild- und Schallvorrichtungen zu übertragen. Die Vorrichtungen dürfen für Zwecke der Filmberichterstattung vervielfältigt, verbreitet und zur öffentlichen Wiedergabe benutzt werden.«²⁶² Damit brauchte die Wochenschau die Verwendung von Musikstücken sowie anderer urheberrechtlich geschützter Werke wie Literatur oder bildende Kunst nicht mehr separat mit dem Urheber klären. Musik wurde in erster Linie eingesetzt, um die Zuschauer zu emotionalisieren und den Aufnahmen Spannung zu geben, wie Heinrich Roellenbleg in einem Buch zur Wochenschau deutlich formulierte.²⁶³ Am 3. 11. 1938 trat eine neue Anordnung der Reichsfilmkammer in Kraft, die den Abrechnungsmodus für die Wochenschau änderte.²⁶⁴ »Seit 1937 hatte für die Wochenschauen eine gesetzliche Mietpreisstaffelung gegolten, nach der die Gebühren von 135,- RM / Woche für die aktuelle Ausgabe mit abnehmender Aktualität bis auf 2,- RM / Woche in der 16. Woche sanken. Diese Regelung wurde im Oktober 1938 abgeschafft und durch eine Pauschalvergütung in Höhe von 3 % der Eintrittsgelder ersetzt.«²⁶⁵ Darin wurde jedem Kino die Vorführung einer Wochenschau zwingend vorgeschrieben, wobei es den Kinobetreibern überlassen blieb, an welcher Stelle im Programm sie diese platzierten.

Schokoladenseiten

Eine staatliche Kontrolle der Wochenschauen fand ab Mai/Juni 1935 statt, als im RMVP unter Leitung von Hans Weidemann das Deutsche Film-Nachrichtenbüro eingerichtet wurde und er dort Leiter auch für die Wochenschauen wurde.²⁶⁶ »Die Maßnahme schien erforderlich, um die ›wilde Konkurrenz‹ der verschiedenen

260 Courtade/Cadars 1975, S. 16; siehe die »Anordnung betreffs Filmberichterstatte« vom 21. 12. 1934. In: Filmhandbuch, S. VI B 7 a-c.

261 Zit. in Albrecht 1979, S. 21.

262 Röber 1936, S. 90.

263 Roellenbleg 1939, S. 33.

264 Verordnung über Wochenschaupreise. In: Der Deutsche Film 6/1938, S. 170-172.

265 Helbing/Jani 1997, S. 18. Siehe im Detail »Zweite Anordnung zur Änderung und Ergänzung der Anordnung zur Sicherung angemessener Filmerträge« vom 15. 7. 1937 (VI C 3 a) und »Verordnung über Wochenschaupreise« (VI V 3 b-e). In: Filmhandbuch.

266 Vgl. Moeller 1998, S. 365.

Wochenschaufirmen untereinander in geregelte Bahnen zu lenken,«²⁶⁷ wie es Fritz Hippler 1936 in einer Rede an der Universität Berlin formulierte. Für die Öffentlichkeit deutlich wurde der Wandel, als im Mai 1935 erstmals einem Wochenschausujet, dem Bericht von der Eröffnung der Reichsautobahnstrecke Darmstadt – Frankfurt durch Adolf Hitler, das Prädikat ›künstlerisch wertvoll‹ verliehen wurde.²⁶⁸ Eine der ersten Aktivitäten von Weidemann war der Versuch, die Wochenschauen in einer Fassung zu vereinen. Der Ufa-Vorstand stellte daraufhin fest, »daß bei etwaigen Verhandlungen die völlige Selbständigkeit und Handlungsfreiheit der UFA-WOCHENSCHAUEN gewahrt bleiben müsste.«²⁶⁹ Diese Unabhängigkeit war im März 1937 beendet, als der ›Reichsbeauftragte für die deutsche Filmwirtschaft‹ Dr. Max Winkler 100 % der Ufa-Aktien übernahm²⁷⁰ – praktisch kam dies einer Verstaatlichung gleich –, wobei eine einheitliche Wochenschau erst mit Kriegsausbruch durchgesetzt wurde. Winkler setzte am 13. 4. 1939 Dr. Schützlner als Chef der UFA-TONWOCHE ab und ernannte auf dieser Position Heinrich Roellenbleg,²⁷¹ der als Liberaler galt. Die einzelnen Wochenschauen wurden verpflichtet, ihr Material auszutauschen. Bei Großveranstaltungen wurde nur noch eine Firma mit zwei Teams zugelassen, »deren gesamtes Material den drei anderen Firmen als ›Lavendel‹ zuzuging, so daß dann Bildschnitt, Ton und Text wieder in der Verantwortung der einzelnen Firmen lagen.«²⁷² Solche Poolbildung war in den USA ebenfalls ab Mitte der 30er Jahre üblich und wurde im Zweiten Weltkrieg ausgebaut.

Assistent von Weidemann wurde im Mai 1935 Fritz Hippler. Er wurde darin angeleitet, die fertigen Wochenschauen der Ufa, Deulig, Bavaria und Fox zu sichten und freizugeben. »Worauf es ankam, konnte in einem totalitären Staat kaum zweifelhaft sein. Es war nichts anderes, als was von jeder Werbefirma auch heute noch verlangt wird: erwünschte Tendenzen in ansprechender Verpackung so mundgerecht zu servieren, daß sie von jedermann mit Appetit als Leckerbissen geschluckt und zu gewünschten Motivationen verarbeitet werden. [...] Kurz und gut: die Wochenschauen hatten das ›Dritte Reich‹ von seiner Schokoladenseite zu zeigen.«²⁷³ Gemeinsam mit den Redakteuren und Cuttern wurden Auswahl und Reihenfolge der Sujets sowie Einzelheiten des Schnitts und des Kommentars festgelegt. Hatte Goebbels »sich vor Kriegsausbruch damit begnügt, eine Art Schlussredaktion vorzunehmen – erst im August 1938 ordnete er überhaupt an, ihm alle Wochenschauen vor Erscheinen vorzuführen –, so bestimmte er ab September 1939 persönlich Form und Inhalt einer jeden Ausgabe und überwachte auch ihre Herstellungsarbeiten, bis er glaubte, sie Hitler als letzter Instanz zur Begutachtung und Freigabe vorlegen zu können.«²⁷⁴ Ziel des NS-Regimes war es, die Funktion der Wochenschauen zu verändern: »Die gegenwärtige Aufgabe der Wochenschau ist es, für das Volk Zeitspiegel zu sein, nicht nur in dem Sinne, daß er ob-

267 Bartels 2004, S. 79.

268 Vgl. Bucher 1984 b, S. 751.

269 Barkhausen 1982, S. 200.

270 Vgl. Barkhausen 1982, S. 203.

271 Vgl. Barkhausen 1982, S. 207f.

272 Hippler o. J. [1984], S. 144.

273 Hippler o. J. [1984], S. 140.

274 Bucher 1984 b, S. 752.

ektiv reflektiert, was an *Wirklichkeitsgeschehen* in ihn eingestrahlt ist, sondern auch in dem, daß er damit zugleich *Situationserkenntnis und Aufgabenstellung* erleichtert und nicht zuletzt auch in dem, daß er *erheitert und unterhält*«,²⁷⁵ formulierte Fritz Hippler 1937. In einer frühen Analyse der Wochenschauen kam Fritz Terveen 1961 zum Schluss, dass sie in der Tat parteipolitisch genutzt wurden und nur einen vom NS-Regime gewünschten Ausschnitt der Gesellschaft präsentierten: »Jene Wochenschauen bemühen sich nicht, das ganze Bild der damaligen Gegenwart zu zeigen, sondern sie stellen tendenziöse und sehr zeitgebundene Interpretationen des staatlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens unter dem Hakenkreuz dar.«²⁷⁶

Bei Veranstaltungen der NSDAP hatte Eberhard Fangauf für einen reibungslosen Ablauf und optimale Medienpräsenz zu sorgen. Mit den Chefkameraleuten der Wochenschauen wurden bei Vorbesichtigungen die genauen Standplätze der Bild- und Filmberichter festgelegt, damit sie sich nicht gegenseitig behinderten. Im RMVP wurde für die Vorbereitung von Großveranstaltungen ein eigener Arbeitsstab eingerichtet. »Für den Ablauf der Veranstaltung wurde von dem Polizeimajor jeweils ein bis ins Kleinste gehendes Minutenprogramm ausgearbeitet. Bei Veranstaltungen in geschlossenen Räumen wurden die Kameras so eingebaut oder abgeschirmt, daß das unvermeidliche Drehgeräusch nicht störte. Auch wurde darauf geachtet, daß sie durch ihre Aufstellung das Gesamtbild nicht beeinträchtigten. Die Scheinwerfer wurden meistens in die Dekoration eingebaut und von einer Stelle aus, nach vorangegangener Probe, so dirigiert, daß die notwendige Ausleuchtung nicht durch plötzliches Aufhellen die Aufzunehmenden blendete.«²⁷⁷ Für die Tonaufnahme erhielten die Filmberichter im Voraus das Redemanuskript, um sich die Passagen auszusuchen, die aufgenommen werden sollten. Wenn diese noch etwas komplizierte Aufnahme nicht funktionierte, konnte man auf Rundfunkaufnahmen zurückgreifen. Ein erster Praxistest waren die Aufnahmen zum ›Tag von Potsdam‹ am 21. 3. 1933, bei dem es darum ging, die Legitimation Adolf Hitlers als Reichskanzler dadurch zu bestätigen, dass er von Reichspräsident von Hindenburg Anerkennung fand. Ein weiteres Großereignis war der 1. Mai 1933, der traditionelle Kampftag der Arbeiterklasse, der nun zum ›Nationalen Feiertag der Arbeit‹ erklärt wurde und bei dem die Nationalsozialisten versuchten, ein Stück Arbeiterkultur für sich zu okkupieren. Auf dem Tempelhofer Feld in Berlin fand eine Maikundgebung mit einer zweistündigen Rede Hitlers statt, zu der es Sternmärsche aus den verschiedenen Bezirken gab. »Nicht weniger als vier Tonwagen mit 15 Apparaturen, bedient von einem technischen Stab von 30 Mann, wird die UFA-TONWOCHE auffahren. Die EMELKA-WOCHENSCHAU wird neun Apparate mit 24 Mann technischem Stab einsetzen und auch die FOX-TÖNENDE WOCHENSCHAU, die große ausländische Wochenschau, die ständig in Deutschland dreht, wird ihren gesamten Apparat aufwenden.«²⁷⁸ Trotz des technischen Aufwands für diese Prestigeveranstaltung der Nationalsozialisten – so wurde die Kundgebung auch aus einem Zeppelin gefilmt – wirkt die EMELKA-TONWOCHE 19/1933, die sich diesem Ereignis widmet, eher konventio-

275 Hippler 1937, S. 52.

276 Terveen 1961, S. 12.

277 Barkhausen 1982, S. 194.

278 LichtBildBühne, 29. 4. 1933.

nell. Das Stück ist 10:45 Minuten lang und hat 52 Einstellungen, die durchschnittlich 12,4 Sek. lang sind. Diese Länge ergibt sich aus dem Schwerpunkt, die Reden von Joseph Goebbels, Reichspräsident Hindenburg und Adolf Hitler an die Jugend im Lustgarten, die minutenlang in einer Einstellung gezeigt werden und fast die Hälfte der Wochenschau ausmachen. Die Sequenz zum Zeppelin ist abwechslungsreicher, da die Aufnahmen vom Tempelhofer Feld mit Luftaufnahmen aus dem Zeppelin abwechseln. Die Inszenierung der Massen war zu diesem Zeitpunkt noch nicht so perfekt durchinszeniert wie in späteren Jahren; die wenigen Aufnahmen marschierender Gruppen und Abteilungen wirken eher chaotisch.

Das Material sollte noch in der Nacht entwickelt, bearbeitet und umgehend in den Kinos gezeigt werden, wobei die Ufa die Wochenschau zu diesem Zeitpunkt mit ungefähr 100 Kopien²⁷⁹ startete, d. h. es dauerte bis zu 16 Wochen, bis Tausende von Kinos die Wochenschauausgabe zeigten. Lediglich knapp 7 % der Kinobesucher²⁸⁰ hatten die Möglichkeit, die aktuelle Ausgabe zu sehen. Von einer Aktualität des Programms kann also zu diesem Zeitpunkt nicht ausgegangen werden, gerade im Vergleich mit Radio und Presse konnte die Wochenschau nach Ansicht von Hippler in puncto Aktualität nicht konkurrieren. »Während jene aber nur durch *Ton* und *Schrift*, allenfalls durch das unbewegte Bild wirken, vermag die Wochenschau durch *Gestaltung des bewegten Bildes und seines Toncharakters lebendiges, unmittelbares Erleben* zu vermitteln.«²⁸¹ Dass Ereignisse durchaus für die Medien inszeniert wurden, wurde bereits anhand verschiedener Beispiele gezeigt. Einzelfälle einer aktuellen Berichterstattung werden in Artikeln besonders hervorgehoben. Ereignisse, die morgens stattfanden, konnten in Ausnahmefällen im Laufe des Tages verarbeitet und am Abend zumindest in den Berliner Großkinos gezeigt werden.²⁸² Die nur relative Aktualität der Wochenschauen lag vor allem an der geringen Kopienzahl. Diese wurde in den 30er Jahren zwar verdoppelt, kam jedoch bis 1939 nur auf rund 400 Kopien mit entsprechend langen Laufzeiten.

Schon im März 1936 bei der Besetzung des Rheinlands wurde eine kontrollierte Berichterstattung erprobt. Dazu ließ das RMVP ausgewählte Journalisten quasi ›verhaften‹ – sie wurden über ihre Mission im Unklaren gelassen. Erst nach dem Flug empfing sie Joseph Goebbels in Köln mit einer Ansprache: »Sie sind Zeugen eines historischen Augenblicks! In dieser Minute werden die entmilitarisierten Rheinlande von deutschen Truppen besetzt, wird hier wieder die deutsche Wehrhoheit verkündet. Der Rhein ist wieder deutsch! Bitte – berichten Sie!‹ Die Überraschung für die Journalisten war groß. Übernächtigt, unrasiert – stellten sie erleichtert fest: Ihre Verhaftung war also nur geschehen, um die strengste Geheimhaltung dieses politisch äußerst gewagten Unternehmens zu gewährleisten.«²⁸³ Beim Einmarsch deutscher Truppen in Österreich am 16. 3. 1938 waren die Kameralleute der Wochenschauen vor Ort und drehten den ›triumphalen Einzug‹

279 Nach einer Aufstellung der Ufa wurden 1932 nur 88 Kopien von einer Wochenschauausgabe hergestellt, 1934 wurde auf 127 Kopien erhöht. 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 25.

280 Vgl. Moeller 1998, S. 367.

281 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 8.

282 Vgl. 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 31.

283 Schmidt-Scheeder 1977, S. 27.

Hitlers in Wien. Ihm genügte dies jedoch nicht. »Er ordnete an, daß die Ufa von dem großen Ereignis einen Dokumentarfilm mit Hintergrund herstellen sollte. Die Kosten für diesen Film lagen bei 94 000 RM, eine für damalige Zeiten unerhörte Summe für einen Dokumentarfilm von etwa 20 Minuten Länge, etwa das Doppelte, was die Ufa üblicherweise für Kultur- oder Dokumentarfilme dieser Länge ausgab.«²⁸⁴

Sounddesign

Sehr deutlich wird, wie stark 1933 mit Möglichkeiten des Tonfilms experimentiert wurde. Einige, vor allem dramatische Beiträge wie ein Explosionsunglück im Saarland²⁸⁵ oder der Reichstagsbrand²⁸⁶ werden wie zu Stummfilmzeiten mit einer Schrifttafel eingeleitet, gefolgt von stummen Aufnahmen des Unglücksortes. Zur Eröffnung der Internationalen Automobilausstellung in Berlin beschränkt sich der Kommentar auf den Satz »Große Automobilausstellung Berlin«, die Ankunft des neuen Reichskanzlers Hitler wird nicht hervorgehoben.²⁸⁷ Die Aufnahme von synchronen Tonaufnahmen war mit erheblichem organisatorischen und technischen Aufwand verbunden. Gedreht wurde daher in der Regel stumm und das Material nachträglich im Studio vertont, wobei in Selbstdarstellungen mit dem Aufwand der neuen Technik geprahlt wurde: »Wenn möglich, erscheinen aber die Tonfilmwagen mit Bildaufnahmekamera, Tonaufnahmeapparatur, Mikrofonen, 300 Meter Kabel, Akkumulatoren, Zubehör – ein staatlicher Personenkraftwagen, in dem 2 Operateure und 1 Fahrer Platz haben, eine komplizierte Maschine der deutschen Technik in einem Wert von RM 160 000,-. 4 Wochenschauwagen, 1 Autospezialanhänger mit tragbarer eingebauter Apparatur und 2 Autos, in welche Tonapparaturen eingebaut werden können, dienen dem Aufnahmestab der Ufa-Wochen. Nach sorgfältiger Disposition finden sie ihren Einsatz und ihre Aufstellung bei den Ereignissen, die man voraussehen kann.«²⁸⁸ Die Wochenschau-Sujets selbst sollen künstlerisch gestaltet sein und eine atmosphärische Verdichtung, dramaturgische Bearbeitung und innere Dynamik herausarbeiten, wie der Leiter der UFA-TONWOCHE Heinrich Roellenbleg schrieb: »Alles wahrhaft Lebendige – und dies steht bei der Wochenschau ohnehin im Vordergrund – hat ja von Natur aus eine innere Steigerung und Spannung, die dem Beschauer vermittelt werden soll. Der Wochenschauemann muß an diese Dinge ganz bewußt herangehen, um einen an sich natürlichen Ablauf dramaturgisch zu gliedern und damit zur höchsten Wirkung zu bringen.«²⁸⁹

284 Barkhausen 1982, S. 203 f.

285 Deulig Tonwoche 59/1933, Zensur 15. 2. 1933.

286 Deulig Tonwoche 61/1933, Zensur 1. 3. 1933.

287 Deulig Tonwoche 59/1933, Zensur 15. 2. 1933.

288 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 28.

289 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 33.

UFA-TONWOCHE (UTW)

Die UTW war die wichtigste, best ausgestattete und größte Wochenschau in den 30er Jahren. Zwar betonte der Ufa-Vorstand die Unabhängigkeit von der NS-Regierung, doch von der Struktur der Ausgaben und den Inhalten scheint die UTW von allen Wochenschauen am engsten mit ihr verbunden. Obwohl eine Zusammenarbeit und ein Austausch mit anderen Ländern existierte,²⁹⁰ gab sich die UTW weit weniger international als die anderen Wochenschauen. Der Titel kolportierte einen anderen Anspruch. Der rechts oben stehende Schriftzug »Ufa« warf seinen Schatten auf eine rechtsdrehende Weltkugel. Im unteren Viertel erschien die Schrifteinblendung »Ton-Woche in Verbindung mit den PARAMOUNT SOUND NEWS«. Dies suggerierte Internationalität, doch in den Ausgaben konzentrierten sich die Berichte auf deutsche bzw. mit Deutschland in Verbindung stehende Ereignisse. Im Vergleich zu anderen Wochenschauen wird auf humoristische Stücke verzichtet, schon 1933 dominiert die Politik.

UFATON-WOCHE 140/1933 zeigt in einer statischen Aufnahme den Antrittsbesuch des deutschen Botschafters Hans Luther in Washington. Die Aufnahmen stammen von Paramount Sound News, was im Zwischentitel extra erwähnt wird. Die ganze Ausgabe verzichtet auf einen Kommentar, führt die Sujets nur mit Zwischentiteln ein, und in der Regel sind Geräusche als O-Ton oder Musik zu hören. Einige Tage später treffen der französische Ministerpräsident und der englische Premierminister in Washington ein. Auch dabei begnügt man sich mit der statischen Aufnahme des Händedrucks mit Roosevelt vor dem Weißen Haus. Ein Gong leitet über zum nächsten Zwischentitel »Wunden an der deutschen Ostgrenze«. erinnert wird an die Besetzung des deutschen Memellandes 1923 durch litauische Freischärler. Tilsit hat dadurch sein Hinterland verloren. Zum Beweis, dass dies deutsches Gebiet sei, werden ein Denkmal und deutsche Aufschriften eingebildet. Den Abschluss bildet ein Bericht über ein Pferderennen und Jagdspringen in Tilsit. Dieser Beitrag macht die Absicht, Ansprüche auf das Memelland in Erinnerung zu halten, deutlich. Das dritte Sujet feiert den 100. Geburtstag von Johannes Brahms; die Solotänzerin Lieselotte Köster von der Berliner Staatsoper führt auf einer kleinen Bühne ungarische Tänze vor. Nach diesem Ausflug in die Kultur kommt die UTW schnell wieder zur Politik. Schon der Zwischentitel zeigt den propagandistischen Hintergrund: »Schutz der deutschen Arbeit! Nach der Befreiung der Gewerkschaften von den marxistischen Leitern hören 200 000 Arbeiter und Angestellte im Berliner Lustgarten die Rede des Leiters des Aktions-



Die Titelsequenz der UFA-TONWOCHE nahm visuell die Welt in Besitz

290 Siehe dazu Bucher 1985, S. 183f.



Der Umgang mit Medien musste erlernt werden. Der Redner Dr. Ley wird in dieser Aufnahme der UFA-TONWOCHE 140/1933 von einem SA-Mann verdeckt, der schließlich nach hinten gezogen wird, um der Kamera den Blick freizugeben

Komitees Dr. Ley.« Bei der im O-Ton gezeigten Rede ist er zunächst von einem SA-Mann verdeckt, der nach 15 Sekunden sanft aus dem Bild gezogen wird. Neben der festen Einstellung vom Redner gibt es vor allem Totalen über den Platz, die zum Teil von oben aufgenommen sind. Es folgt ein Bericht über einen Amateurboxtag in Dortmund. Die Boxer marschieren durch ein Spalier von Uniformierten, die sie mit Hitlergruß empfangen. Am Ende stellt sich der Sieger mit einem Bild Hitlers in Positur. Der nächste Beitrag zeigt den Stapellauf der »Gorch Fock« in Hamburg, bei dem der Chef der Marineleitung Admiral Raeder die Taufrede hielt, die im O-Ton eingespielt wird. Zum Stapellauf erklingt die Nationalhymne. Schlussstück ist ein Bericht vom Reitturnier in Rom, bei dem die deutsche Mannschaft – alle vier Mitglieder in Wehrmachtsuniform – zum dritten Mal den Goldpokal gewann. Die Aufnahmen stammen vom Istituto Nazionale Luce und den PARAMOUNT SOUND NEWS. Schlussbild ist der Schriftzug Ufa in einer Raute. Gerade im Vergleich mit den drei anderen Wochenschauen wird die starke politische Tendenz der UTW deutlich, denn bei vielen der berichteten Ereignisse fällt die Inszenierung als öffentliches Ereignis auf mit Hakenkreuzfahnen, einer spezifischen Ordnung und Verbänden der NSDAP als Ordnungskräfte.

Eine solche Politisierung der UTW stellte schon der »Film-Kurier« fest, der die Inhalte der UTW vom 1. 6. 1935 bis 31. 5. 1936 auswertete und ironisch kommentierte. Im Durchschnitt zeige danach jede Ausgabe »60 Meter Aufmärsche, 60 Meter Redner, 35 Meter Wehrmacht, 30 Meter Kämpfe in Abessinien, 30 Meter sonstiges politisches Leben.«²⁹¹ Demnach hätte es in diesem Jahr z. B. keine Berichte über kulturelle oder sportliche Ereignisse geben dürfen. Die Zeitschrift »Zeitungswissenschaft« kommt für denselben Zeitraum zu folgendem Auswertungsergebnis: 46,8 % Politik, 26,6 % Sport, 15,7 % Wissenschaft und Technik, 6,9 % Feuilleton und 4 % Sensation.²⁹² Wippermann stellte fest, dass es sich dabei keineswegs »um objektive politische Informationen als vielmehr um die Selbstdarstellung des Nationalsozialismus und der Person Hitlers«²⁹³ handelte. Es zeigt die Tendenz der UTW, nicht beliebige Themen zu reihen, sondern einen Gesamtzusammenhang herzustellen, was der offiziellen Linie der Nationalsozialisten entsprach: »Darüber hinaus kann die Gestaltung der Wochenschau durch Montage der Sujets Ideenverbindungen im Zuschauer wecken, die auch wieder über das bloße Sehen des Abbildes von Wirklichkeiten hinaus geistige Zusammenhänge schaffen, das Bild also ideell befruchten. Wenn die Wochenschau unmittelbar an eine intensive Aufnahme von Szenen aus dem Spanischen Bürgerkrieg Bilder des deutschen Arbeitsdienstes stellt, dann ergibt sich fast für jeden Beschauer eine ideelle Verbindung der beiden Bildkomplexe, die formal als Bilder miteinander nichts zu tun haben. Auf diese Weise wird aber wieder das Abbild zum Sinnbild [...],«²⁹⁴ wie es Johannes Eckhardt in einem programmatischen Artikel zur Gestaltung der Wochenschau formuliert.

Eine solche ›Sinnbildung‹ arbeiteten Klaus Schönekas und Martin Loiperdinger bei der Analyse einer Durchschnittswochenschau heraus, nämlich der UFATON-WOCHE 273/1935, die bereits eine Vorbereitung für einen kommenden Krieg andeutete. Die ersten drei Beiträge zeigen Unruhen und Chaos in Italien, Abessinien und Ägypten. »Es gärt unter den Völkern. Eine unruhige Welt. Überall Klassenkampf, Unruhe, Aufruhr, Streiks, Terror, Zerstörung, wahnwitziger Kampf aller gegen alle.« (Sprecher O-Ton).«²⁹⁵ Im Gegensatz dazu werden Konflikte in Deutschland friedlich und solidarisch gelöst: durch eine Spende fürs Winterhilfswerk. Die drei nächsten Beiträge sind eher unterhaltsamer Natur, bevor es noch einmal um Politik geht und zum Abschluss der Wochenschau ein Beitrag über ›Luftschutz tut Not‹ folgt, der ganz klar eine geistige Mobilmachung für einen kommenden Krieg darstellt. Insbesondere dieser Beitrag und der über das Winterhilfswerk sind sorgfältig geschnitten und verwenden Archivmaterial, was auf eine längerfristige Vorbereitung schließen lässt. »Diese Mischung von Spiel- und Dokumentarmaterial ist ein Paradebeispiel dafür, wie in propagandistischer Absicht eine ›Wahrheit‹ am Schneidetisch geschaffen wird, die auf der Leinwand eine Suggestion von ›Realität‹ entfaltet.«²⁹⁶

In den 30er Jahren propagandistisch herausragend war die Sonderausgabe zu Hitlers 50. Geburtstag am 20. 4. 1939 (UFATON-WOCHE 451/1939). Sie sollte zu

291 Film-Kurier 18. 9. 1936. Zit. in Hoffmann 1988, S. 187.

292 Zeitungswissenschaft, 6/1939, S. 423. Zit. in Wippermann 1970 e, S. 21.

293 Wippermann 1970 e, S. 21.

294 Eckardt 1938, S. 44.

295 Schönekas/Loiperdinger 1989, S. 101.

296 Schönekas/Loiperdinger 1989, S. 103.

einem Paradestück der Filmreportage werden. Zwölf Kameraleute waren im Einsatz, um an den markantesten Punkten der Strecke zwischen dem Lustgarten am Berliner Schloss und dem Paradeplatz an der Technischen Hochschule Eindrücke dieses Ereignisses aufzunehmen. Es war eine Machtdemonstration des Großdeutschen Reiches, an der Parade der Wehrmacht beteiligten sich 50 000 Mann aller Truppenteile. Ein Kameramann begleitete die Fahrt Adolf Hitlers durch das Truppenspalier aus einem eigenen Wagen. »Diese Aufnahmen gelangen mit am besten. Der Kameramann suchte und fand hier neue Blickpunkte, indem er sein Objektiv nicht unmittelbar auf den Führer richtete, sondern zwischen sich und dem Wagen des Führers stets Fronten von Soldaten ließ und so das Bild wirklich vollkommen erfaßte, sinn- und zweckvoll zugleich. Man darf hier also bereits von dem sprechen, was für die gesamte Gestaltung der Wochenschau Zielsetzung zu sein hat: ein Bild, das Auge und Gefühl in gleicher Weise befriedigt und packt.«²⁹⁷ Insgesamt wurden von den zwölf Kameraleuten über 10 000 Meter Material gedreht, d. h. rund 7 Stunden, aus denen ein Bericht mit 546 Metern Länge (= 19 Min.) geschnitten wurde. Über Nacht wurde das Material entwickelt und am nächsten Tag, einem Freitag, ein erster Rohschnitt gemacht, der mit Musik und Geräuschen ergänzt wurde. Am Montag erfolgten die Sprachaufnahmen, und am Dienstag, fünf Tage nach der Parade, liefen die ersten Kopien in den Lichtspieltheatern. Georg Santé, stellvertretender Leiter der Wochenschau, betonte die besondere Herausforderung: »Der Filmwochenschau fielen ganz besondere Aufgaben zu. Über die Gegenwart hinaus hatte sie ein historisches Dokument zu schaffen, um die Größe dieses Tages für alle Zukunft im Bilde festzuhalten. Diese Parade musste ein Paradestück der Filmreportage werden. Es ging dabei nicht allein um die äußere Form, auch der Geist der Stunde war zu erfassen, die ganze Atmosphäre von Disziplin und geballter Kraft. Und sekundengenau, wie es sich vollzog, musste es auch eingefangen werden. Würde etwas versäumt, war es nicht mehr einzuholen und für die spätere Gestaltung unwiederbringlich verloren.«²⁹⁸ Es war ein Aufwand, der über die reguläre Wochenschau hinausreichte und sich eher an Strategien des Spielfilms orientierte. »Die das Ereignis ›schöpferisch gestaltende‹ Wochenschau kann mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln des Schnitts und der Tonmischung nicht nur mehr sehen als der einzelne, sondern sie kann dieses Mehr auch in bestimmter Weise komprimieren und vor allem akzentuieren, so dass der fertige Bericht schließlich, selbst wenn er in seinen einzelnen Elementen aus lauter ›echten‹ Aufnahmen besteht, eine Überhöhung der Wirklichkeit darbietet, die in dieser Form für den Betrachter im Grunde nicht mehr voll kontrollierbar ist. Er sieht sich somit einem suggestiven Appell ausgesetzt, dessen Eindruckskraft er, wenigstens im ersten Augenblick, überfallartig erliegt.«²⁹⁹ Dabei übernahmen die Medien ganz klar die Funktion, eine innige Beziehung vom ›Führer‹ zum Volk aufzubauen und eine Partizipation der Kinobesucher zu ermöglichen.

Die UFA-AUSLANDS-WOCHE war ab Ende 1927 die einzige deutsche Wochenschau für das Ausland, die ab dem 19. 9. 1930 als Tonfassung in zwanzig verschiedenen Ausgaben zum Teil auch als Monatsschau in folgende Länder geliefert

297 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 43 f.

298 Santé 1939, S. 42.

299 Terveen 1974, S. 10.

wurde: Brasilien, Bulgarien, Dänemark, Estland, Finnland, Griechenland, Holland, Lettland, Litauen, Norwegen, Portugal, ›Protektorat‹, Schweiz, Spanien, Südwestafrika, Vereinigte Staaten.³⁰⁰ Speziell für die beiden großen deutschen Schifffahrtlinien produzierte die Ufa ein wöchentliches »HAPAG- UND LLOYD-MAGAZIN«. Einen regelmäßigen Austausch von Nachrichtenfilmen hatten aber alle Wochenschaufirmen organisiert, die Ufa verfügte jedoch über die besten Verbindungen.³⁰¹

Für den Schmalfilmbereich brachte die Ufa ab Februar 1937 ein UFA-SCHMALFILM-MAGAZIN heraus, das mit einer durchschnittlichen Länge von 145 Metern mit 6–8 Sujets aus der Wochenschau vertrieben wurde.³⁰² Damit war es möglich, neben Privatleuten auch nicht kommerzielle Spielstellen wie Gliederungen der NSDAP, der Wehrmacht, des Reichsschutzbundes, des Reichsarbeitsdienstes mit schwer entflammaren 16 mm-Kopien des Ufa-Magazins zu versorgen.

DEULIG-TONWOCHE (DTW)

Die DTW wurde von dem Deutschnationalen Alfred Hugenberg kontrolliert und war neben der UFA-TONWOCHE die zweitwichtigste Wochenschau, beide im Verleih der Ufa. »In diesem Zusammenhang spannte Hugenberg seine Ton-Woche vor allem für Zwecke der ›Nationalen Revolution des 30. Januar‹ ein, die er als Ergebnis vor allem deutschnationaler, vom Preußentum geprägter Politik ausgab, während er den Anteil der nationalsozialistischen daran herunterspielen ließ.«³⁰³ Um einen möglichen Wandel und Einfluss der Nationalsozialisten zu untersuchen, hat Peter Bucher die Ausgaben der DTW von 1932 und 1933 verglichen. Danach verdoppelte sich der Anteil von 4,9 % Politik im Frühjahr 1932 auf 8,8 % im Frühjahr 1933 und schließlich auf 28,8 % im Sommer 1933. Dennoch veränderte sich die ursprüngliche politische Grundhaltung der DTW nicht. »Es ging um die Werbung für eine konservativ-aristokratische, hierarchisch gegliederte, ständisch aufgebaute Gesellschaftsordnung, die nunmehr der Realisierung nähergebracht werden sollte, wobei die Deutschnationalen ihren Koalitionspartner für ihre Ziele einspannen wollten.«³⁰⁴ Im Vergleich zu den anderen Wochen-



Die Titelsequenz der DEULIG-TONWOCHE ist grafisch aufwändig gestaltet

300 Vgl. 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 21.

301 Vgl. Hippler 1937, S. 52.

302 Vgl. 25 Jahre Wochenschau 1939, S. 24.

303 Hoffmann 1988, S. 187.

304 Bucher 1985, S. 191.

schaufen fällt die häufige thematische Kontrastierung von technischem Fortschritt und volkstümlichen Traditionen auf, die in vielen Ausgaben angewendet wird. Militärische Sujets wie Manöver, Ausbildung oder der Stapellauf von Kriegsschiffen sind ebenfalls ein durchgängiges Thema. Der Vorspann erinnert an grafische Kunstfilme der 20er Jahre; es zeigt die Welt auf ein Schachbrett projiziert, das sich schräg von links unten nach rechts oben bewegt. Auf einigen der Felder befinden sich Buchstaben, die in der Bildmitte stehen bleiben und das Wort DEULIG-TONWOCHEN bilden. Ebenso wie die Ufa weist die DTW schon in der Titelsequenz auf die Zusammenarbeit mit PARAMOUNT SOUND NEWS hin, mit denen ein Austausch von Nachrichtenfilmen vertraglich vereinbart war. Wie dieser Austausch und die Auswahl der Sujets in den 30er Jahren im Einzelnen organisiert waren und funktionierten, müsste ausführlicher erforscht werden. Die DTW arbeitete im Gegensatz zu den anderen Wochenschauen nicht mit Titeln, sondern ausschließlich mit Blenden zwischen den verschiedenen Sujets bzw. einer schwarzen Fläche mit kleinem weißen Dreieck.³⁰⁵ Schlusstitel ist die Blende einer Kamera, die langsam zu fährt.

Obwohl zeitgenössische Autoren wie Giese empfahlen, die politisch bedeutsamen Sequenzen an den Anfang einer Wochenschau zu stellen, wurde dies in der Praxis selten angewendet. Gestartet wurde nicht mit dem Brisantesten, sondern mit dem Banalsten, wie Ole Jani und Lisa Helbing in ihrer Analyse zeigen. »Da wird in der DEULIG-TONWOCHEN 57/1933 nicht mit der Kabinetternennung am 30. Januar begonnen, dem Tag, dem fortan jedes Jahr stimmungsvoll gedacht wird, sondern mit der Verlängerung des Schiffes ›Ostpreußen‹ um zehn Meter. Erst nach 8 Minuten wird über den Fackelzug der SA zum Brandenburger Tor berichtet, erst nach zehneinhalb Minuten über das Kabinett. Die versammelten Herren sitzen unverbindlich im Raume herum und machen den Eindruck, als wären sie auf einer schlecht organisierten Vorstandssitzung. Hitler als neuer Reichskanzler sitzt etwas verloren inmitten seiner Minister und wird nicht besonders herausgestellt.«³⁰⁶

Recht typisch in ihrer Mischung und inhaltlichen Ausrichtung ist die DEULIG-TONWOCHEN 133/1934. Sie hat eine Länge von 9,45 Min. und umfasst zehn Sujets. Der erste Beitrag handelt vom Roßweiner Schulfest in Sachsen, das vom Kommentar als einer der schönsten Bräuche im Deutschen Reich bezeichnet wird. Zu sehen ist der Ort zunächst als Schwenk in einer Totalen, bevor Details wie alte Gebäude oder die Festbeschrückung gezeigt werden. Anschließend wird der endlos erscheinende Festumzug gezeigt, der frontal an der Kamera vorbeizieht. Impressionen vom Umzug werden kontrastiert mit Großaufnahmen von Kindern und ›kinderreichen Müttern, die besonders geehrt wurden‹. Es folgen unkommentierte Bilder vom Rummel und dem ausgelassenen Spiel der Kinder. Das zweite Sujet schließt sich inhaltlich und formal an, denn nun wird ein volkstümliches Heimatfest in Clausthal-Zellerfeld gezeigt, ebenfalls mit Umzug, Vorführungen, Tanz und Mädchen in weißen Kleidern. Das dritte Sujet zeigt ein Stück technischen Fortschritts, ein Flugzeug zum Zusammenklappen aus Amerika, das in jede Garage passt. Kommentar: »Vielleicht entwickelt sich hieraus einmal das er-

305 Vgl. Hippler 1937, S. 51.

306 Helbing/Jani 1997, S. 26.

sehnte Volksflugzeug für Jedermann«. Der vierte Bericht handelt von einer neuen Brücke über die Oder in Oberschlesien, »ein Meisterwerk deutscher Brückenbaukunst«. Der Kommentar verliert sich in technischen Details. Ausführlich wird das Einpassen des Mittelstücks gezeigt. Im fünften Sujet geht es zurück in die klare Bergluft der Alpen, wo der Beginn der Heuernte nach traditioneller Art gezeigt wird, mit Sense, Holzrechen und Pferdefuhrwerk. Unterlegt sind die Bilder mit einer nicht näher zu definierenden Vokalmusik. Dieses Stück wirkt als retardierendes Moment, denn gleich im Anschluss wird der Besuch der beiden deutschen Kreuzer »Königsberg« und »Leipzig« im englischen Hafen Portsmouth präsentiert, der erste deutsche Flottenbesuch in England seit 20 Jahren. Der Bericht über die Reiterspiele im italienischen Siena wird eröffnet mit einem Schwenk vom historischen Turm herab. Die Bilder sind in der Totale gehalten, keine Groß- oder Detailaufnahmen. Dies trifft weitgehend auch zu für das nächste Stück über Ruderwettkämpfe auf der Alster in Hamburg. Das kulturelle Schlusstück ist eine Theateraufführung im Heidelberger Schloss, bei der Heinrich George den Götz von Berlichingen spielt. Politik bleibt eher am Rande, im Vordergrund stehen Volkstümlichkeit, Technik und Sport.

FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU (FTW)

Der deutsche Ableger von FOX-MOVIE-TONE verwendete in den 30er Jahren durchgängig ein Emblem »FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU. Die Stimme der Welt«, das mit grafischen Kästen ein relatives statisches Bild bot und lediglich durch den Lichtkranz im Hintergrund etwas Bewegung erhielt. Dazu verkündete eine Stimme in direkter Ansprache des Publikums: »Wir bringen Ihnen das Interessanteste und Aktuellste aus allen Ländern der Erde in Bild und Ton. FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU«, die durch einen Tusch beendet wurde. Dieses Signet war auch der Schlusstitel jeder Ausgabe.

Ästhetisch war die FTW durch einen klassischen Stil der Wochenschau geprägt. Zumindest in den frühen Ausgaben 1933 und 1934 dominieren als Einstellung Totalen und Halbtotale, die meist von einem erhöhten Standpunkt aufgenommen sind und höchstens mitschwenken. Fahrtaufnahmen sind ebenso eine Ausnahme wie Groß- und Detailaufnahmen. Die Montage ist daher eher konventionell und reiht eine Totale an die nächste. Die Informationen werden über Schrifttafeln und Zwischentitel, weiße Schrift auf schwarzer Tafel, vermittelt sowie über den O-Ton, der relativ häufig eingesetzt wird. Dabei werden auch



Die deutsche Ausgabe der FOX MOVIE-TONE NEWS warb im Titel ebenfalls mit internationalem Anspruch

fremdsprachige O-Töne wie englisch, italienisch, flämisch oder französisch in der deutschen Ausgabe eingesetzt und höchstens im Kommentar erläutert. Im Vergleich zur UTW und DTW gibt es wesentlich weniger Kommentare oder Musikuntermalung. Musik ist oft als O-Ton zu hören. Einige Male sind Stellungnahmen deutlich inszeniert, wie die Aufnahmen der Würdigung des früheren australischen Premierministers Bruce, der in Berlin zur Ehrung der deutschen Soldaten dem Reichspräsidenten ein Schild des deutschen Kreuzers Emden überreichte. Bei seiner Erklärung steht das Namensschild neben ihm auf zwei Stühlen und er liest den Text in Englisch vom Blatt ab, der zuvor als Kommentar den deutschen Zuschauern erläutert wurde. Kurios erscheint die Stellungnahme des Reichswirtschaftsministers Schmitt und seines Staatssekretärs Gottfried Feder über die Grundzüge ihrer Aufbauarbeit für die deutsche Wirtschaft. Beide stehen in einem Studio vor neutralem Hintergrund und sind zunächst in der Totalen zu sehen. Der Minister trägt Zivil, sein Staatssekretär eine Uniform mit Hakenkreuz auf dem Oberarm. Es sind vorbereitete Stellungnahmen, und der Minister wird bei seinem Kommentar in einer halbnahen Aufnahme gezeigt.



Die Fox-Reportagen vom Radsport wurden dynamisch aufgenommen.

Nur selten greift die FTW als erstes Sujet einen aktuellen Bericht auf, wie das missglückte Attentat auf den künftigen amerikanischen Präsidenten Roosevelt 1933 (FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU 9/1933). Dabei ist die Ankunft Roosevelts in Miami zu sehen. Während seiner Begrüßungsrede, die man in Totale sieht, fallen Schüsse, es folgt das Statement einer Zeugin, die dem Präsidenten das Leben rettete. Ungewöhnlich ist, dass danach ein Verhör mit dem Attentäter ebenfalls im O-Ton gezeigt wird, bei dem die Einstellung von einer Halbtotale auf eine Großaufnahme des Gesichts springt. Inhaltlich konzentriert sich die FTW neben den obligatorischen Staatsbesuchen auf Sport, Rekorde, Unterhaltung, Kurioses und bringt oft auch internationale Sujets.

Ein ästhetischer wie inhaltlicher Wandel ist bis 1938 festzustellen. Thema der FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU 12/1938 ist der Einmarsch der Deutschen Wehrmacht in Österreich. Die Ausgabe beginnt jedoch mit einem Bericht über den Heldengedenktag mit einer Rede von Göring im O-Ton und anschließender Kranzniederlegung im Ehrenmal ›Unter den Linden‹. Es überwiegen zwar Totalen und Halbtotale, jedoch werden Großaufnahmen von einzelnen Soldatengesichtern dazwischengeschnitten bzw. Goebbels aus einer ungewöhnlichen Perspektive mit einem Soldaten im Vordergrund angeschnitten gezeigt. Nach zwei Minuten beginnt das zweite, wesentlich wichtigere und aktuellere Thema, der ›Anschluss‹ von Österreich mit der Schrifteinblendung ›Großdeutschland geht durch Adolf Hitler‹. Ein propagandistischer Kommentar stellt den Einmarsch der Deutschen

Wehrmacht als Rettung vor dem drohenden Chaos dar. Überall würden die deutschen Truppen mit Jubel begrüßt, der zehnmütige Bericht gipfelt im feierlichen Einzug Adolf Hitlers im offenen Cabrio zunächst in seiner Heimatstadt Linz und dann in der Hauptstadt Wien, wo er im O-Ton in einem Staatsakt den »Eintritt meiner Heimat in das Deutsche Reich« verkündet. Von der Ästhetik orientiert sich diese Ausgabe stark am Beispiel der UTW, z. B. mit Fahraufnahmen oder eingeschnittenen Groß- und Detailaufnahmen.

EMELKA-TONWOCHE (ETW)

Die ETW wurde nur bis 1933 produziert. Die Titelsequenz zeigt in der rechten, oberen Ecke einen angeschnittenen Globus. Im übrigen Bild baut sich der zweizeilige Schriftzug EMELKA-TONWOCHE von vorn nach hinten auf, wobei der sich drehende Globus sich dahinter spiegelt. Das Schlussbild ist abstrakt, vor einem Kreis sind die beiden Textzeilen hart gegeneinander gestellt. Jedes Sujet wird mit einem Gong und drei Sternen als Trennbild eingeführt. Oft arbeitet diese Wochenschau mit einer Schrifttafel zu Beginn und danach nur mit O-Ton, selten wird ein Kommentar gesprochen.



Der Titel der EMELKA-TONWOCHE wies eine fast schon modern abstrakte Grafik auf

Inhaltlich ist die ETW stärker von Unterhaltung geprägt. EMELKA-TONWOCHE 14/1933 beginnt mit zwei kurzen Berichten aus den USA – Bildern nach dem Erdbeben in Kalifornien und Trauerfeierlichkeiten für den ermordeten Bürgermeister Chermak – vor allem in Totale und Halbtotale. Schon das dritte Sujet dient der Unterhaltung. Ein Vierjähriger fährt den kleinsten Kompressorwagen der Welt durch den Verkehr Berlins. Dabei gibt es sogar eine Fahraufnahme von dem Wagen aus. Die nächsten beiden Sujets sind reine Unterhaltung und als humoristische Stücke erkennbar. Es wird eine angeblich neue Technik, die tönende Graphologie, vorgeführt – eindeutig inszeniert. Eine Dame kommt zum Graphologen mit dem Brief ihrer Verwandtschaft und will wissen, ob sie es ehrlich meinen. Der Apparat erzählt genau das Gegenteil, sie fällt in Ohnmacht. Auch der nächste Bericht ist nicht ganz ernst zu nehmen. Er zeigt Versuche mit der Stromlinienform bei einem Läufer; ihm werden auf den Kopf, auf den Rücken und an die Fersen spitze Kegel gebunden und er gewinnt damit. Nach einer eher belanglosen Wildtierfütterung in Nymphenburg folgt eine Karikatur der Woche. Zu einem Reim zeichnet ein Künstler zwei Bilder, die auf Knopfdruck animiert werden. Schließlich gibt es Aufnahmen von einem amerikanischen Flottenmanöver vor Hawaii mit großen Flugzeugträgern. Die geglückte oder misslungene Landung der Flugzeuge wird im Detail gezeigt.

Nach acht Minuten Wochenschauzeit kommt ein politisches Stück, die Berichterstattung vom ›Tag in Potsdam‹, die zumindest in der vorliegenden Fassung keine erklärende Schrifttafel vorneweg und keinen Kommentar aufweist. Das Stück ist 6:50 Min. lang und hat 62 Einstellungen, d. h. durchschnittlich dauern die Einstellungen 6,6 Sek. Nach relativ kurz geschnittenen Impressionen vom Glockenspiel sieht man in erster Linie die ankommenden Politiker. O-Tonausschnitten aus den Reden von Hindenburg und Hitler auf dem Potsdamer Dom folgen Bilder der Parade mit verschiedenen vorbeimarschierenden Truppenteilen, in der Regel als Totale gedreht. Die ETW betont in der Zusammensetzung der Sujets unterhaltende Momente. Der ›Tag von Potsdam‹ sticht schon wegen seiner Länge heraus, wobei keine politische Position erkennbar wird. Das Ereignis wird in Totalen abgedreht, die Bedeutung für das neue Regime, die Anerkennung des Reichspräsidenten zu erhalten, kommt nicht zum Ausdruck. Keiner der Politiker wird in einer Groß- oder Detailaufnahme gezeigt.

BAVARIA-TONWOCHE (BTW)

Die BTW ersetzte im Dezember 1934 die EMELKA-BAVARIA-TONWOCHE, sie wurde mindestens bis August 1938 produziert und ging über in die TOBIS-WOCHENSCHAU. Die Titelsequenz zeigt den Kopf einer Bavaria vor einer sich drehenden Weltkugel. Darunter gibt es einen Schriftblock, zunächst »Bavaria«, dann »Tonwoche«. Als relativ junge Wochenschau zeichnete sie sich von vornherein aus durch eine starke Visualität, einen sehr zurückgenommenen Kommentar, der über weite Passagen das Bild und den O-Ton für sich sprechen ließ und eine Vielseitigkeit in der musikalischen Untermalung, die mitunter fast ironisch eingesetzt wurde. Die Berichte wurden originell aufgelöst, und es gibt eine ausgefeiltere Montage. Noch 1937 standen Naturkatastrophen, Unglücke, Rekorde, Sport und Sensationen aus der ganzen Welt im Vordergrund. Ähnlich wie bei ihrem Vorläufer Emelka gab es humoristische Sujets wie ein »Wunder Baby«, das als Kraftprotz gezeigt wird, oder ein Auto, das sich optisch ausdehnt bzw. schrumpft und dadurch eine Großfamilie aufnehmen kann.³⁰⁷ Werner Finck kommentierte in »Plauderei der Woche« kuriose Nachrichtenfilme ironisch. Ab und zu tauchten militärische Sujets auf, Manöver ausländischer Truppen oder Übungen, die zeigten, dass das deutsche Volk das Militär unterstützte bei der Einquartierung oder beim Reinigen der Gewehre. 1938 veränderte sich sowohl der Sprachduktus als auch die Zusammensetzung der Sujets deutlich. Oft begannen die Berichte nicht mehr mit einer Überschrift auf einer Schrifttafel, sondern die Überschrift lag auf einem Bewegtbild oder es wurde ganz darauf verzichtet. Man verabschiedete sich von den Konventionen des Stummfilms und feierte die Möglichkeiten des Tonfilms, wobei die Kommentare propagandistischer wurden. In einem Bericht wird gezeigt, wie der französische Ozeanriese »Normandie« 100 t Silberbarren aus Spanien in die USA bringt, um damit angeblich Waffenlieferungen an die Antifaschisten zu bezahlen. O-Ton: »Das zeigt den Grad der amerikanischen Nichteinmischung«.³⁰⁸

307 BAVARIA-TONWOCHE 11/1937 (06:10 – 06:41 Min.).

308 BAVARIA-TONWOCHE 22/1938 (13:10 – 13:55 Min.).



Die BAVARIA-TONWOCHE warb im Titel mit dem klassischen Kopf der Bavaria-Statue auf der Münchener Theresienwiese, hinter der sich eine Weltkugel dreht. 1938 wurde sie umbenannt in TOBIS-WOCHENSCHAU

Neben solcher Propaganda werden nun immer häufiger nationalsozialistische Veranstaltungen gezeigt und durch den Kommentar eindeutig unterstützt: »Das Deutsche Turn- und Sportfest 1938 lässt zum ersten Mal die vom Nationalsozialismus geschaffene Einheit der Leibesübungen sichtbar in Erscheinung treten. In geschlossener Front marschiert die Gemeinschaft der Turner und Sportler des großdeutschen Volkes zu seinem ersten umfassenden Treffen auf.«³⁰⁹ Entsprechende Bilder marschierender Kolonnen in mit Hakenkreuzfahnen geschmückten Straßen sind zu sehen. In dieser Ausgabe werden außerdem die Bayreuther Festspiele und die enge Beziehung von Hitler zu den Wagners gefeiert. Rudolf Heß würdigte in Klagenfurt die in der ›Ostmark gefallenen Kämpfer‹. Schließlich gibt es Bilder eines amerikanischen Marinemanövers vor San Francisco, dem Präsident Roosevelt beiwohnte. Dieser Wechsel des Stils von 1937 zu 1938 zeigte deutlich die Neuorientierung der Wochenschau, die von den Nationalsozialisten früh eingefordert und nach und nach verwirklicht wurde. Am 5. 10. 1938 wurde auf Anregung des RMVP bei der Film-Treuhand-Gesellschaft sogar ein Dispositionsfond zur Verbesserung der Wochenschauen gegründet, aus dem der Ufa z. B. 85 000 RM zustanden. Die genaue Zielsetzung war nicht klar, jedoch wurde durch eine Anordnung des RMVP vom 8. 11. 1938 deutlich, was als Sujet vermieden werden sollte: »Danach war ›eine Auflockerung der Wochenschau höheren Orts nicht erwünscht‹. Humoristische Bilder sollten in Zukunft fortfallen. Aber auch ›desillusionierende Bilder‹ durften in den Wochenschauen in Zukunft nicht erscheinen.«³¹⁰

Die Wochenschauen der 30er Jahre sind gekennzeichnet durch eine Vielfalt sowohl der Inhalte als auch der Formen. Gezeigt wurden Katastrophen, Rekordversuche, Sport, Unterhaltung und humoristische Stücke. Im Vergleich zur Kriegswochenschau fällt die internationale Ausrichtung auf, die durch einen regen Austausch der Wochenschau-Produktionen verschiedener Länder ermöglicht

309 BAVARIA-TONWOCHE 31/1938 (04:26 – 06:02 Min.).

310 Barkhausen 1982, S. 207.

wurde. Bis 1935 kam Politik nur am Rande vor, sei es dass Staatsbesuche in der heute noch üblichen Form gezeigt wurden oder als Aufmärsche politischer Vereinigungen. Daher entsprach die Wochenschau der frühen 30er Jahre ziemlich den bundesdeutschen Wochenschauen der 50er Jahre, die Hans Magnus Enzensberger in einer ausführlichen Analyse als »Scherbenhaufen« bezeichnete: »Von einem Weltbild, dessen größte Hälfte Sport und Unterhaltung bestreiten, wird man sagen dürfen, dass es zumindest stark getrübt sei. Daß die Entscheidungen der Woche normalerweise im Boxring oder auf dem Laufsteg fielen, wird nicht einmal der hartgesottenste Illustriertenredakteur behaupten.«³¹¹ Er verweist auf das Experiment eines Pariser Kinobesitzers, der die Wochenschau mit einem Jahr Verspätung zeigte. Überrascht musste er feststellen, dass die wenigsten Zuschauer dies merkten, da die Beiträge immer noch aktuell erschienen bzw. nie aktuell waren. Diese Feststellung lässt sich ebenfalls für viele Ausgaben der Wochenschauen in den 30er Jahren machen, die austauschbar erscheinen und nur einen geringen Bezug zum aktuellen Wochengeschehen zeigen. Eine Studie der UNESCO aus den 50er Jahren stellte fest: »Viele Veteranen der aktuellen Berichterstattung sagen ganz offen, dass die Art und Weise, in der Wochenschaustories ausgewählt und dargeboten werden, über ein Vierteljahrhundert hinweg unverändert geblieben ist.«³¹²

Dies änderte sich im ›Dritten Reich‹ erst ab 1935, als die Kontrolle durch das RMVP zunahm und die Versuche der staatlichen Übernahme der verschiedenen Wochenschau-Gesellschaften begannen. Zu ersten ›Erfolgen‹ führten diese Eingriffe jedoch erst ab 1938 und schließlich mit dem Angriff auf Polen im September 1939, nachdem die Wochenschauen gleichgeschaltet und ab Juni 1940 in DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU vereinigt wurden. Präsentiert wurden sie mit gemeinsamem Titel, wobei nach den Zensurunterlagen die einzelnen Wochenschau-Unternehmen wie Ufa, Deulig und Tobis bis Dezember 1940 als Produzent und Antragsteller genannt werden. Erst ab diesem Zeitpunkt hätte die Wochenschau die Funktion als wichtigstes Propagandamedium des nationalsozialistischen Regimes übernehmen können.

311 Enzensberger 1964, S. 108.

312 Zit. in Enzensberger 1964, S. 125.

Industrielle Modernisierung, Mobilisierung und Medialisierung im Film

4.1

Peter Zimmermann

Neusachlicher Technikkult und ›stählerne Romantik‹. Walter Ruttmanns Symphonien der Industriearbeit

Verkörperte die nationalsozialistische Diktatur, die in politischer, kultureller und ideologischer Hinsicht von Historikern wegen ihrer inhumanen und antidemokratischen Tendenzen vornehmlich als regressiv und reaktionär charakterisiert worden ist, eine totalitäre Spielart der Moderne? Ist das Projekt der Moderne notwendigerweise in der Tradition der Aufklärung mit Menschenrechten, Demokratie und kulturellem Fortschritt verbunden oder kann der wissenschaftliche, technische und wirtschaftliche Fortschritt mit allen seinen Gefahren nicht auch in eine totalitäre Diktatur münden, für deren eugenisch perfektioniertes Regiment der Rassismus des NS-Staates nur ein plumper Vorläufer war? Muss die Utopie der Aufklärung nicht nur in der utopischen Literatur, sondern auch in der historischen Prognostik durch negative Utopien ergänzt werden, die die katastrophalen und totalitären Implikationen der Moderne durchspielen?

Solche und ähnliche Fragestellungen, die schon in Adornos und Horkheimers »Dialektik der Aufklärung« (1944) eine zentrale Rolle spielten, haben unter dem Eindruck der Debatte über Faschismus und Moderne und der Veröffentlichung des Buches »Nationalsozialismus und Modernisierung«¹ (1991) in den 90er Jahren eine heftige Kontroverse unter Historikern über das Verhältnis der nationalsozialistischen Diktatur zu gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen ausgelöst. Dabei wurde insbesondere auf die wirtschaftliche und technische Modernisierung hingewiesen, die sich trotz atavistischer Germanisierungs- und Reagrarisierungs-Ideologien im ›Dritten Reich‹ vollzogen hat. Dies war allerdings weniger die Leistung der NSDAP als die der kapitalistisch organisierten Wirtschaft, die im Interesse ihrer internationalen Konkurrenzfähigkeit ähnlich wie schon in der Weimarer Republik und später auch in der Bundesrepublik ohnehin zur Modernisierung gezwungen war. Die nationalsozialistische Diktatur übernahm dabei vor allem die Funktion, die Gefahr einer kommunistischen Revolution und damit einer grundlegenden Veränderung der Besitz- und Machtverhältnisse zu beseitigen, die traditionellen Organisationen der Arbeiterbewegung zu entmachten, die Wirtschaftskrise durch Staatsaufträge und dirigistische Maßnahmen zu überwinden und die

¹ Prinz, Zitelmann 1991; Emmerich 1995.

Wirtschaft wieder in Schwung zu bringen. Letzteres entsprach den damals üblichen Maßnahmen eines modernen staatlichen Krisenmanagements, das die mit Staatsaufträgen und Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen einhergehende Staatsverschuldung in Kauf nahm. Auf diese Weise gelang es auch, die Arbeitslosigkeit zu beseitigen und die Masse der Arbeiter und Angestellten durch eine Reihe ergänzender sozialstaatlicher Maßnahmen mit ihrer politischen Entmündigung zu versöhnen.

Was sich Industrie und Banken von der NSDAP erhofften, erläuterte der Kölner Bankier Baron Kurt von Schroeder, der als Mittelsmann zwischen den alten Eliten und der NSDAP fungierte, vor dem Militärgerichtshof in Nürnberg wie folgt: »Ein gemeinsames Interesse der Wirtschaft bestand in der Angst vor dem Bolschewismus und der Hoffnung, daß die Nationalsozialisten – einmal an der Macht – eine beständige politische und wirtschaftliche Grundlage in Deutschland herstellen würden. [...] Weiterhin erwartete man, daß eine wirtschaftliche Konjunktur durch das Vergeben von größeren Staatsaufträgen [angeregt, P. Z.] werden würde. In diesem Zusammenhang sind zu erwähnen: eine von Hitler projektierte Erhöhung der deutschen Wehrmacht von 100 000 auf 300 000 Mann, der Bau von Reichsautobahnen [...], Aufträge zur Verbesserung des Verkehrswesens, insbesondere der Reichsbahn, und Förderung solcher Industrien wie Automobil- und Flugzeugbau und der damit verbundenen Industrien. [...] Das wirtschaftliche Programm Hitlers war der Wirtschaft allgemein bekannt und wurde von ihr begrüßt.«²

Im Zentrum der staatlichen Investitionen standen riesige Rüstungsaufträge, die die deutsche Wehrmacht auf den neuesten Stand der Waffentechnik bringen sollten und in der Industrie einen gewaltigen Modernisierungsschub auslösten. Langfristiges Ziel war die totale Mobilmachung des deutschen Volkes für den geplanten Eroberungskrieg, wie sie der Schriftsteller Ernst Jünger schon 1931 am Beispiel des Ersten Weltkrieges beschrieben hatte: »In der letzten, schon gegen Ende dieses Krieges angedeuteten Phase, geschieht keine Bewegung, und sei es die einer Heimarbeiterin an ihrer Nähmaschine, mehr, der nicht eine zum mindesten indirekte kriegerische Leistung innewohnt. In dieser absoluten Erfassung der potentiellen Energie, die die kriegführenden Industriestaaten in vulkanische Schmiedewerkstätten verwandelt, deutet sich der Anbruch des Zeitalters des vierten Standes vielleicht am sinnfälligsten an, – sie macht den Weltkrieg zu einer historischen Erscheinung, die an Bedeutung der Französischen Revolution zum mindesten ebenbürtig ist. Um Energien von solchen Ausmaßen zu entfalten, genügt es nicht mehr, den Schwertarm zu rüsten, – es ist eine Rüstung bis ins innerste Mark, bis in den feinsten Lebensnerv erforderlich. Sie zu verwirklichen, ist die Aufgabe der totalen Mobilmachung, eines Aktes, durch den das weit verzweigte und vielfach geäderte Stromnetz des modernen Lebens durch einen einzigen Griff am Schaltbrett dem großen Strome der kriegerischen Energie zugeleitet wird.«³

Damit war die Utopie einer modernen hochindustrialisierten Diktatur skizziert, die in der Lage sein sollte, die gesamte Volkswirtschaft in eine gewaltige Kriegsmaschinerie zu verwandeln, um dem eigenen Volk im ›Kampf der Völker und

2 Eidesstattliche Erklärung Kurt von Schroeder zu den Verhandlungen in seinem Hause in Köln mit Hitler am 4. 1. 1933. Zit. n. Kühnl 1975, S. 174–175.

3 Jünger 1931 (3. Kap.).

Rassen‹ die Herrschaft zu sichern. Solche und ähnliche Vorstellungen vermitteln einen Eindruck davon, was Goebbels unter ›stählerner Romantik‹ verstand. Schon 1933 hatte er in seiner Rede »Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben« anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer erklärt: »Der Aufmarsch, den wir begonnen haben, ist ein Aufmarsch der Gesinnung. [...] An die Stelle einer zermürbenden Schlappeheit, die vor dem Ernst des Lebens kapitulierte, [...] trat jene heroische Lebensauffassung, die heute durch den Marschtritt brauner Kolonnen klingt, die den Bauern begleitet, wenn er die Pflugschar durch die Ackerschollen zieht, die dem Arbeiter Sinn und höheren Zweck seines schweren Daseinskampfes zurückgegeben hat, die den Arbeitslosen nicht verzweifeln läßt und die das grandiose Werk des deutschen Wiederaufbaus mit einem fast soldatisch anmutenden Rhythmus erfüllt. Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat: eine Romantik, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu entrinnen trachtet – eine Romantik vielmehr, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidlosen Augen hineinzuschauen.«⁴ Und in einer Rede zur Eröffnung der Automobilausstellung erklärte er 1939: »Das rasende Tempo unseres Jahrhunderts wirkt sich auf alle Gebiete unseres Lebens aus. Es gibt kaum noch einen Vorgang, der sich der starken Beeinflussung durch die moderne Technik entziehen könnte. [...] es ist einmal in der nationalsozialistischen Publizistik das Wort von der stählernen Romantik unseres Jahrhunderts geprägt worden. Dieses Wort hat heute noch seine volle Bedeutung. Wir leben in einem Zeitalter, das zugleich romantisch und stählern ist, das seine Gemühtiefe nicht verloren, andererseits aber auch in den Ergebnissen der modernen Erfindung und Technik eine neue Romantik entdeckt hat.«⁵

In Abgrenzung gegen die antizivilisatorische Blut-und-Boden- und Germanen-Ideologie von Rosenberg, Himmler und Darré setzten sich Hitler, Goebbels, Göring, Speer, Ley, Todt, Schacht und andere führende NS-Repräsentanten in enger Kooperation mit Industriellen und Bankiers für eine energische Förderung und Modernisierung der deutschen Wirtschaft ein. Dabei ging es auch um die Verbesserung der Konsum- und Freizeitangebote, die der werktätigen Bevölkerung neben einer Reihe sozialer Maßnahmen als Lohn für ihre Arbeitsleistungen und Kompensation für ihre politische Entmündigung geboten wurden. Die breite Palette der Produktwerbung in Tausenden von Werbefilmen gibt einen Überblick über Vielfalt, Qualität und modernes Design dieser häufig im Bauhaus-Stil gestalteten Warenproduktion.⁶ Die Konsum- und Freizeitangebote wurden in den 30er Jahren beträchtlich erweitert.⁷ Hinzu kam die rasche Medialisierung der Gesellschaft durch die staatlich geförderte Entwicklung von Radio, Film und Fernsehen. Unbeeindruckt von traditionellen bildungsbürgerlichen Vorbehalten stellte die NSDAP gerade die modernsten Massenmedien in den Dienst der staatlichen Propaganda und Informationspolitik sowie der Unterhaltung der Bevölkerung.

4 Zit. n. Heiber 1991.

5 Kräfte sammeln, Kräfte lenken, Kräfte sparen. Drei Reden zur internationalen Automobil- und Motorradausstellung. Berlin 1939. Zit. n. Quaresima 1994, S. 10f.

6 Vgl. den Beitrag von Ralf Forster in diesem Band.

7 Vgl. Schäfer 1981.

Italienische Reise oder Avantgarde und Faschismus

Zum bekanntesten Vertreter einer ›stählernen Romantik‹ im Dokumentarfilm des ›Dritten Reichs‹ entwickelte sich Walter Ruttmann (1887–1941), der mit Filmen wie *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) und *MELODIE DER WELT* (1929) in der Weimarer Republik zu den wichtigsten Repräsentanten der filmischen Avantgarde gehörte. Seit 1933 drehte er vornehmlich im Auftrag von Partei, Staat und Industrie Propaganda-, Aufklärungs- und Werbefilme. Die Auseinandersetzung der Filmforschung mit Ruttmann ist im Vorhergehenden bereits skizziert worden.⁸ Was veranlasste diesen Mann, der in der Weimarer Republik anders als Ernst Jünger nicht der ›nationalen Opposition‹ oder der ›Konservativen Revolution‹, sondern der linksorientierten internationalen Avantgarde angehörte, Propaganda für die Nationalsozialisten und die deutsche Rüstungsindustrie zu machen?

Die Frage ist nicht eindeutig zu beantworten. Sicher spielten die durch die Weltwirtschaftskrise ausgelösten Verunsicherungen, die frei arbeitende Filmemacher wie Ruttmann besonders heftig zu spüren bekamen, eine wichtige Rolle. Nachdem er in Deutschland und Frankreich vergeblich nach neuen Filmprojekten gesucht hatte, bekam er nach einer Reihe von Misserfolgen und Fehlschlägen von der Cines-Film in Rom den Auftrag, nach einem Drehbuch von Luigi Pirandello einen Spielfilm über Arbeiter eines Stahlwerks zu drehen. Er sprang für Pabst ein, der das Angebot abgelehnt hatte, weil er im faschistischen Italien nicht drehen wollte. In dem Film *ACCIAIO* (1933) kombinierte er eine sentimentale Liebesgeschichte mit dokumentarischen Aufnahmen von der Stahlproduktion, die den Stil seiner avantgardistischen Maschinen- und Industriemontagen fortsetzten und mit Stilzügen des italienischen Neoverismus verbanden. Dazu gehörte insbesondere der weitgehende Verzicht auf Schauspieler zugunsten von Laiendarstellern: »Wir nahmen Schauspieler ganz aus der Wirklichkeit – und zehn Jahre vor Rossellini im italienischen Neorealismus hat Ruttmann das getan. Wir nahmen richtige Arbeiter, Menschen von der Straße.« So berichtete Ruttmanns Regieassistent Mario Soldati. Der Film, der in Deutschland unter dem Titel *ARBEIT MACHT GLÜCKLICH* lief, wurde kein Publikumserfolg, dafür aber von der italienischen und deutschen Filmkritik gerade wegen der Verbindung von fiktionalen und dokumentarischen Stilelementen als modernes Filmexperiment gewürdigt.

In Italien traf Ruttmann zudem auf eine kulturelle Szene, die avantgardistische Kunstrichtungen wie den Futurismus oder den Experimentalfilm wie selbstverständlich mit faschistischen Haltungen verband. Moderne Autoren von Tommaso Marinetti bis Luigi Pirandello und Ezra Pound bekannten sich ausdrücklich zum Faschismus als einer Gesellschaftsform, die mit überholten alten Vorstellungen und Einrichtungen aufräumte und der Moderne in Kunst, Architektur, Technik, Industrie und Gesellschaft Bahn brach. Der Duce gefiel sich in Rollen wie Pilot oder Rennfahrer. Die neue faschistische Wirtschafts- und Kulturpolitik sollte zur Überwindung der Wirtschaftskrise beitragen und der gesellschaftlichen Entwicklung durch staatliche Eingriffe neue Impulse verleihen. Die in den 20er Jahren dahinsiechende Filmproduktion sollte angekurbelt und im Sinne der ›Faschisierung

⁸ Vgl. Kap. 3.2, S. 112ff. Vgl. Fulks 1982; Uricchio 1982; Goergen 1989; Quaresima 1994; Hoffmann 2001; Heller 2003.



In Italien drehte Walter Ruttmann den vom italienischen Verismus beeinflussten Spielfilm ACCIAIO (ARBEIT MACHT GLÜCKLICH; 1933), der in einem Stahlwerk spielt und fiktionale mit dokumentarischen Filmformen verbindet

des nationalen Lebens« und der damit korrespondierenden Diskussion um eine neue Ästhetik des Verismus und Neoverismus auf realitätsnahe Themen aus der Alltags- und Arbeitswelt gelenkt werden. Dabei sollten allerdings nicht die gesellschaftlichen Interessenkonflikte, sondern die wirtschaftlichen Erfolge des Faschismus dokumentiert werden.⁹

1932 wurden die Filmfestspiele von Venedig als Forum des internationalen Films gegründet. »Cineasten, die auf den Filmfestspielen von Venedig und in den faschistischen Filmclubs der Universität die Filme von Walter Ruttmann und Alexander Dowshenko kennen gelernt hatten, forderten eine *Kinematographie des realen Lebens*, in der ›die Kamera auf die Straße, in die Hinterhöfe, zu den Baracken und zu den Bahnhöfen geht‹.¹⁰ Gefördert wurden solche Tendenzen von Vittorio Mussolini, dem Sohn des Duce, und der von ihm geleiteten Filmzeitschrift »Cinema«. In den Debatten um den Verismus und einen neuen Realismus und in den damit einhergehenden filmischen Experimenten, an denen auch junge Filmemacher wie Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni und Roberto Rossellini maßgeblich beteiligt waren (Visconti *OSSESSIONE*, IT 1942, Rossellini

⁹ Vgl. Schenk 2002.

¹⁰ Ben-Ghiat 1997, S. 11.

LA NAVE BIANCA, IT 1941 u. a.), wurde die Stilrichtung des Neorealismus vorbereitet, die in der Nachkriegszeit gerne als Ästhetik des Widerstandes deklariert wurde.

Diese für Italien ganz selbstverständliche Verbindung von Avantgarde und Faschismus scheint Ruttmann, dessen Filme ohnehin oft wie die filmische Umsetzung futuristischer Manifeste wirken, in seiner Bereitschaft bestärkt zu haben, seine Arbeit in den Dienst der faschistischen Propaganda zu stellen. Denn genau dies hat er nach seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1933 in einem Akt anbiedernder Initiation mit Filmen wie *BLUT UND BODEN* (1933) und *ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR* (1934) zunächst getan. Mit seiner Beteiligung an dem vom ›Reichsbauernführer‹ Darré in Auftrag gegebenen Film *BLUT UND BODEN*, in den er Teile seines Berlin-Films als Beispiel für die verderblichen Einflüsse des Großstadtlebens einfügen ließ, schien er ebenso wie mit der biederen Spielhandlung von *ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR* sein avantgardistisches Werk im Interesse einer platten Filmpropaganda zu verleugnen. Als er 1934 damit beauftragt wurde, als Rahmenhandlung für *TRIUMPH DES WILLENS* (1935) die Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung zu verfilmen, schien es fast so, als könnte er bei den Nationalsozialisten als Propagandafilmer Karriere machen. Auf Einwände entsetzter Freunde entgegnete er angeblich: »Na ja, ich bin eben eine Hure, ich habe mich an die Riefenstahl verkauft. [...] Da hatte er ein Manuskript fertig, das stank von antisemitischen Sachen [...].«¹¹ So erinnerte sich Paul Falkenberg an eine Begegnung mit Ruttmann in Berlin im Jahre 1934. Aus der Karriere wurde allerdings nichts. Die von Ruttmann konzipierte und partiell schon verfilmte Rahmenhandlung wurde ihren eigenen Angaben zufolge von Riefenstahl als unbrauchbar verworfen, und auch Hitler hatte nach dem Röhms-Putsch und der Liquidierung der SA-Führung wohl kein allzu großes Interesse mehr an der Dokumentation der Parteigeschichte, in der die Rivalitäten der SA und des Strasser-Flügels mit der Parteiführung wiederholt zu internen Machtkämpfen geführt hatten.

Vom deutschen Stahl zum deutschen Panzer

Ruttmann besann sich nach solchen Enttäuschungen auf seine Erfahrungen als Werbefilmer und wurde 1935 ähnlich wie der spätere DEFA Dokumentarfilm-Regisseur Andrew Thorndike Angestellter der Ufa-Werbefilm-AG und trat öffentlich nur noch selten in Erscheinung. Ob man das als eine Art innerer Emigration und Distanzierung von der NS-Propaganda im Interesse avantgardistischer Ideale werten kann, wie Jeanpaul Goergen das tut, erscheint allerdings fraglich, wenn man sich diese Werbefilme näher ansieht.¹² Für Ruttmann waren avantgardistische Stilmittel und Propaganda oder auch Werbung keine Gegensätze. Im Gegenteil: Ähnlich wie es in Italien üblich war, versuchte er auch in Deutschland, Avantgarde, Werbung und Propaganda miteinander zu verschmelzen – eine Ver-

11 Tonband-Gespräch von Werner Sudendorf mit Paul Falkenberg. Sommer 1980. Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Zit. n. Goergen 1989, S. 41.

12 Vgl. Goergen 1989, S. 41.

bindung, die auch in der Werbeästhetik seit langem selbstverständlich war. Insofern kam die Tätigkeit in der Werbeabteilung Ruttmanns avantgardistischen Ambitionen durchaus entgegen.

Ganz ohne Risse und Brüche, die auf tiefer liegende Widersprüche verweisen, ließ sich dieses neuartige Amalgam allerdings nicht herstellen. Das zeigt beispielhaft Ruttmanns im Auftrag des Stahlwerksverbands hergestellter Ufa-Kulturfilm *METALL DES HIMMELS* (1935), der dem Kinopublikum in einem kurzen Vorfilm die Leistungen der deutschen Stahl- und Rüstungsindustrie vor Augen führen sollte. Der Film beginnt ganz im Stile von Noldans *WAS IST DIE WELT?* (1933) mit Trickaufnahmen aus dem Weltraum und entrückt den Film damit in urzeitliche Dimensionen. Ein Komet schlägt in der Wüste ein und bringt den Ägyptern das »Metall des Himmels«. Dann folgt ein nachgestelltes historisches Genrebild à la *NIBELUNGEN*: Tief in Germaniens Wäldern steht ein blonder Schmied am Amboss und hämmert ein Schwert, während der Kommentar salbungsvoll verkündet: »Dem Deutschen warf das Schicksal nichts in den Schoß. Aber schon vor mehr als 2000 Jahren brach er im Siegerland Eisenstein, zwang ihn im Schmelzofen sich aufzuschließen und herzugeben den schimmernd geschmeidigen Schatz: Stahl!« Bilder moderner Schmiedehämmer, die frontal auf den Zuschauer einschlagen, leiten eine fetzig geschnittene Weltkriegs-Collage aus Explosionen, Kanonendonner, Tanks und einem Panzerkreuzer ein, der aus allen Rohren auf die Zuschauer feuert.

Mit diesem kriegerischen Auftakt ist der tiefere Sinn der Stahlproduktion bereits geklärt. »Versailles« verkündet ein Insert und ruft damit die Konnotationen wach, die nicht nur völkische Kreise mit dem ›demütigenden Schandvertrag‹ verbanden. Ein bewegtes grafisches Schaubild veranschaulicht die Demontage der deutschen Eisen- und Stahlproduktion durch die Siegermächte und den erfolgreichen Wiederaufbau durch die entschlossenen und tatkräftigen »Männer der deutschen Stahlindustrie«, während der Kommentar verkündet: »Wehrlos sollte Deutschland sein! Gegen alle inneren und äußeren Hemmnisse: Wieder steht Deutschland an der Spitze der europäischen Stahlerzeugung!« Eine avantgardistisch geschnittene Montage dokumentarischer Aufnahmen aus modernen Stahlwerken präsentiert die Stahlproduktion als weitgehend automatisierten Prozess, in dem die Lavaströme des geschmolzenen Stahls von Maschinen gebändigt und verarbeitet werden. Die Arbeiter spielen dabei meist noch nicht einmal mehr als Anhängsel der Maschine eine Rolle. Vor den feuersprühenden Hochöfen wirken sie wie Schattenrisse in einer vulkanischen Schmiede, in der urchtümliche Kräfte freigesetzt werden, während die gewaltigen Stahlkonstruktionen der Werkanlagen, Brücken und Baugerüste wie konstruktivistische Silhouetten erscheinen.

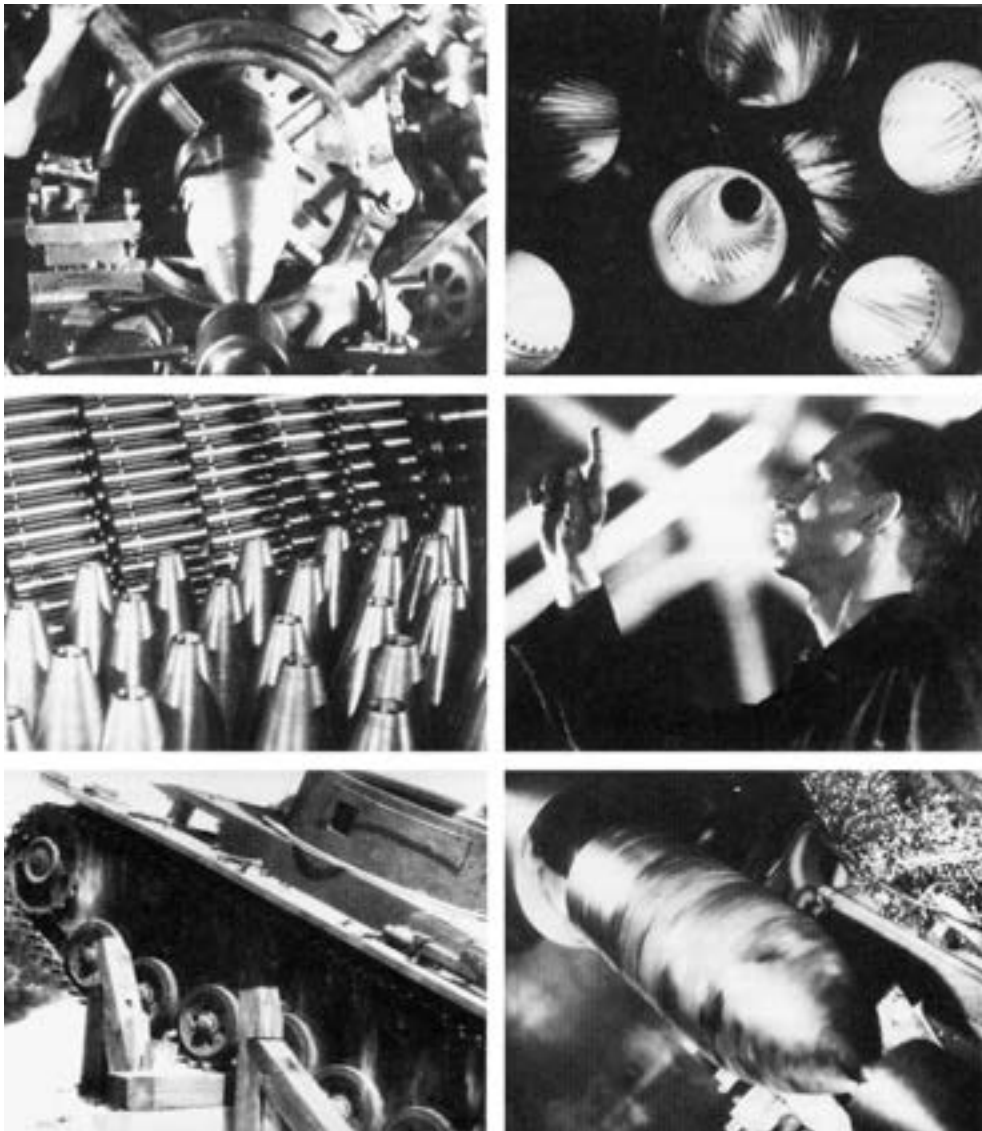
Ein letzter Teil leitet mit Film-Montagen aus Schiffen, Autos, Flugzeugen und den modernen Fassaden der Bauhaus-Architektur zur friedlichen Nutzung von Stahl und mit den Bildern einer Schulklasse zur Nutzung stählerner Utensilien im Alltag über: »Auf Schritt und Tritt im täglichen Leben: überall Stahl« schreibt der Lehrer in Sütterlin-Schrift an die Tafel, woraufhin der Film die Produktpalette in der Art moderner Trickaufnahmen Revue passieren lässt: Stahlfedern schweben wie Flugzeuggeschwader über die Leinwand, Küchengeräte und Werkzeuge drehen sich ins Bild, die Kamera gleitet im Tiefflug über Staffeln von Scheren, Mes-

sern und sonstigen stählernen Erzeugnissen. Aufnahmen von pflügenden Bauern, von Aussaat und Ernte veranschaulichen schließlich den Einsatz von Werkzeugen und Maschinen in der Landwirtschaft und damit zugleich den Weg vom Stahl zum Brot. Dann holt ein aus der Untersicht ins Monumentale stilisierter Schmied zu den finalen Hammerschlägen aus: »Deutsches Volk! Deutsche Arbeit! Deutscher Stahl!« Stahl, so die Botschaft des Films, schmiedet die Volksgemeinschaft mit stählernen Klammern zusammen.

Die Stahlproduktion erscheint hier als gleichermaßen automatisierter wie verdinglichter Prozess, aus dem mit der Erstarrung der Arbeiter zu visuellen Ikonen auch die Klassenkämpfe der Weimarer Republik restlos eliminiert sind. An deren Stelle treten ins Mythische stilisierte Bilder vom Schmied am Amboss, die in ihrer antiquierten Deutschtümelei in krassem Kontrast zum neusachlichen Maschinen-, Technik- und Fortschrittskult stehen, dem die avantgardistischen Sequenzen huldigen. Ähnliche Widersprüche finden sich auch in Ruttmanns anderen Industriefilmen. Vielfach äußern sie sich in stilistischer Hinsicht als Bruch zwischen Ruttmanns bekannten ins Abstrakte stilisierten Maschinen- und Technik-Montagen und etwas steif und bieder in Szene gesetzten Spielhandlungen, deren gestelzte Dialoge dazu dienen, dem Publikum Geschichte, Leistungen und Arbeitsvorgänge der jeweiligen Firma zu erklären. Sie wurden deshalb nötig, weil Ruttmann zunehmend dazu neigte, den von Cineasten als ›Geisterstimme‹ geächteten Erzähler-Kommentar aus dem Off zu vermeiden und die notwendigen Informationen in filmischer Form mittels didaktisch aufbereiteter dialogischer Szenen zu vermitteln – ein Verfahren, das dem traditionellen Ufa-Kulturfilmstil entsprach, dem Ruttmann einst mit seinem Berlin-Film eine moderne Alternative entgegengesetzt hatte.

Nunmehr versuchte er beide Formen miteinander zu verbinden, was in vielen Filmen dazu führte, dass der traditionelle Kulturfilmstil die modernen Stilelemente immer weiter zurückdrängte.

Besonders krass zeigt sich der Rückgriff auf bewährte Erzählmuster des Kulturfilms nicht nur in den NS-Propagandafilmen *BLUT UND BODEN* und *ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR*, sondern gerade auch in Ruttmanns Städtebildern über Düsseldorf (*KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT* 1935), Hamburg (*WELTSTRASSE SEE – WELTHAFEN HAMBURG* 1938) und Stuttgart (*STUTTGART, DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN* 1935). In seinem Film über Stuttgart zeichnet er nicht nur die Idylle einer in »Wald und Reben« eingebetteten Großstadt, sondern auch das Bild einer weltoffenen »Stadt des Auslandsdeutschtums«, in der auch die Zentralstelle für das ›Deutschtum im Ausland‹ ihren Sitz hat. Da es sich um einen von der Stadt in Auftrag gegebenen Werbefilm handelte, der deren touristische, kulturelle und wirtschaftliche Attraktivität veranschaulichen sollte, ohne in einen schematisch reihenden Postkartenstil zu verfallen, griff er auf bewährte Ufa-Dramaturgien zurück: Ein Auslandsdeutscher kehrt in die Heimatstadt zurück und macht mit seinem daheim gebliebenen Bruder einen Stadtbummel, der ihn in Erstaunen versetzt: der neue Hauptbahnhof, der Autoverkehr, die Vielzahl der Geschäfte, das quirlige Großstadtleben, die Bauhaus-Architektur und die hochmoderne Automobilindustrie der Bosch- und Mercedes-Werke beeindruckten den Besucher und mit ihm den Zuschauer ebenso wie das verträumte Café der Villa Berg, die stillen Parks, die berühmten Mineralbäder und die nahegelegenen Wein-



Mit dokumentarischen Werbefilmen wie *DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN* (1940) und *DEUTSCHE PANZER* (1940) stellte Ruttmann seinen avantgardistischen Filmstil in den Dienst der deutschen Rüstungsindustrie und Kriegspropaganda (Goergen 1989)

berge. Avantgardistische Stilzüge finden sich hier am ehesten noch bei der Präsentation der ortsansässigen Industrie. Der Rest ist Rückfall in konventionelle Stilformen der Städtebilder, die der Berlin-Film weit hinter sich gelassen hatte. Ähnlich konventionell wirken seine mit Spielhandlungen durchsetzten Lehr- und Aufklärungsfilme *ABERGLAUBE* (1940) und *EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS* (1941).

In filmästhetischer Hinsicht moderner sind die von der Industrie in Auftrag gegebenen Werbefilme. Ähnlich wie METALL DES HIMMELS ging es auch dem auf den Filmfestspielen in Venedig preisgekrönten Industriefilm MANNESMANN (1937), der 1938 auch in einer gekürzten Kulturfilmfassung als Vorfilm in die Kinos kam, um die Spitzenleistungen der deutschen Stahlindustrie. Schon der Vorspann der Langfassung erinnert an Ruttmanns Experimente mit dem absoluten Film in seinen OPUS-Werken: Gleißende Lichtkreise stoßen rhythmisch auf den Betrachter zu und formen sich zu einer Rohröffnung: »Wie hervorgeschleudert durch den letzten Stoß, schießt aus dem Rohrinne das MM-Zeichen nach vorn, das sofort dem Haupttitel Platz macht.«¹³ So beschreibt Ruttmann den ebenso abstrakten wie orgiastischen Auftakt seines Films, dessen Sexualmetaphorik die phallische Omnipotenz der deutschen Stahlindustrie veranschaulicht – eine visuelle Metaphorik, die in den berühmten Maschinen-Collagen aus der ›nahtlosen Röhrenproduktion‹, in denen das Roheisen aus den Hochöfen strömt und stählerne Kolben sich durch glühende Stahlschlangen bohren, wahre Exzesse feiert. Eine Wirkung, die durch die Vertonung mittels einer Mischung aus Maschinenlärm und sinfonischer Musik noch gesteigert wird. Auch hier werden die visuellen Abstraktionen maschineller Fertigungsprozesse zu filmischen Zeichen einer weitgehend automatisierten Produktion, in denen die Arbeiter nur noch eine Nebenrolle spielen. Im Mittelpunkt steht der Produktions- und Verwertungsprozess, der auch in didaktischen Schemazeichnungen, belehrenden Spielszenen und dokumentarischen Sequenzen einen Eindruck von der vielseitigen Verwendung und dem weltweiten Verkauf der Mannesmann-Produkte vermitteln soll.

Die internationale Bedeutung der deutschen chemischen Industrie steht in dem Bayer-Film IM ZEICHEN DES VERTRAUENS (1938) im Zentrum der Darstellung, dessen gekürzte Kulturfilm-Fassung programmatisch IM DIENSTE DER MENSCHHEIT heißt. Diesem edlen Dienst weiß sich der Bayer-Konzern verpflichtet, dessen bakteriologische Forschungsarbeiten mittels Mikro-Kinematographie visualisiert werden: In den Laboren der Forscher werden u. a. Medikamente gegen Pest, Syphilis, Lepra, Cholera oder auch Malaria entwickelt, die im Katastrophenfall von Deutschland aus mit Flugzeugen in die Seuchengebiete geschickt werden. »Viele Millionen Menschen richten voll Hoffnung und voll Dankbarkeit ihre Augen auf unser Werk!« So heißt es in einer Ansprache der Geschäftsführung an die versammelte ›Werkgemeinschaft‹. »Darum: Arbeiter, Kaufleute, Forscher ans Werk!«

Der einzige Ruttmann-Film, der dieser ›Werkgemeinschaft‹ breiteren Raum widmet, ist sein Werbefilm über den größten deutschen Waschmittel-Konzern. HENKEL. EIN DEUTSCHES WERK IN SEINER ARBEIT (1938) beginnt ähnlich wie der Mannesmann-Film mit der »Verwandlung eines abstrakten Lichtspiels in eine ehern gegenständliche Symbolik, an die sich Attribute einer mystisch ›stählernen Romantik‹ heften.«¹⁴ Von der Großaufnahme einer aufquellenden Seifenlauge blendet der Film über die konstruktivistisch wirkenden Werksfassaden auf die Parkanlagen des Fabrikhofs über und zoomt auf den Kopf des Werkgründers, um dessen Statue die Arbeiter und Angestellten in den Arbeitspausen flanieren. Ne-

13 Walter Ruttmanns Entwurf des Mannesmann-Films. Manuskript im Archiv der Mannesmann AG Düsseldorf. Zit. n. Goergen 1989, S. 149; Heller 2002, S. 110ff.

14 Heller 2002, S. 113.

ben der Produktion bekannter Reinigungsmittel wie Ata, Imi und Persil, die der Hygiene dienen, betont der Film vor allem die sozialen Einrichtungen des Werkes wie Kindergarten, Kantine, Werksbibliothek, Schwimmbad, Sportplatz und Erholungsheim, die der Sozialhygiene dienen. Auf diese Weise entsteht das Bild einer modernen Arbeitsgemeinschaft, in der Standesdünkel und Klassengegensätze keine Rolle mehr zu spielen scheinen. »Hier offenbart sich ›in reinerer Form‹ der synthetisierend gestalterische Zugriff Ruttmanns auf die gesellschaftliche Realität und deren propagandistische Modellierung im Zeichen der Verschmelzung von Moderne und Reaktion.«¹⁵ So konstatiert Heinz-B. Heller mit Blick auf Ruttmanns Versuche der filmästhetischen Synthetisierung stilistischer und gesellschaftlicher Widersprüche und Ungleichzeitigkeiten.

Ob diese Synthese in den Industriefilmen allerdings gelungen ist, ist in der Forschung umstritten. Während Barry Fulks und Leonardo Quaresima vor allem die Herausbildung einer neuen faschistischen Avantgarde betonen, verweisen William Uricchio und Heinz-B. Heller eher auf die immanente Widersprüchlichkeit von künstlerischer Avantgarde und politischer Reaktion, während Martin Loiperdinger und Jeanpaul Goergen in Ruttmanns avantgardistischen Bestrebungen eher den Versuch einer Distanzierung vom NS-Regime sehen.¹⁶ Am bruchlosesten scheint die Verbindung von Avantgarde und Propaganda in Ruttmanns letzten Filmen über die deutsche Rüstungsindustrie vollzogen zu sein, in denen die Spuren des Kultur- und Lehrfilms zugunsten eines Filmstils getilgt sind, der sich stärker an der Kriegsberichterstattung der Wochenschau orientiert. Ruttmann lieferte dieser neuen Stilrichtung mit *DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN* (1940) und *DEUTSCHE PANZER* (1940) zwei auf visuelle Überwältigung zielende Propagandafilme über die Fließbandproduktion modernster Waffensysteme, in denen die beliebten didaktischen Spiel- und Lehrfilmszenen zugunsten des lange Zeit umstrittenen Sprecherkommentars eliminiert sind, der mit sachlicher Härte und stählernem Pathos zur offiziellen Stimme der deutschen Kriegsberichterstattung geworden war: »In riesigen Hallen erwuchs uns eine mächtige Waffe: Der deutsche Panzer. In unaufhaltsamem Vorwärtsstürmen bahnte er dem Heer den Weg zum Sieg. [...] Auch den Männern am Konstruktionstisch und an der Maschine, die in unermüdlichem Einsatz diese Panzerwaffe schufen, gehört daher die vollste Anerkennung von Front und Heimat.« Die ›Arbeiter der Stirn und der Faust‹ wurden zu ›Soldaten in den Werkhallen der Heimatfront‹. Der riesig sich aufbäumende Panzer, der gleich zu Filmbeginn die Kamera und damit auch die Zuschauer überrollt, wirkt im Rückblick wie ein verhängnisvolles Symbol für eine entfesselte Militärmaschinerie, die Europa in Schutt und Asche legte. In solchen und ähnlichen Reportagefilmen wurden ähnlich wie in der Wochenschau und den großen Kompilationsfilmen über den Zweiten Weltkrieg in stilistischer Hinsicht die Weichen für die Film- und Fernsehberichterstattung der Nachkriegszeit gestellt.¹⁷

¹⁵ Heller 2002, S. 115.

¹⁶ Vgl. Kap. 3.2, S. 112 ff. Vgl. Fulks 1982; Uricchio 1982; Goergen 1989; Quaresima 1994; Loiperdinger 1994 b; Heller 2003.

¹⁷ Zur Stellung der Ruttmann-Filme im Kontext der Industriefilme vgl. auch Günter/Hofmann/Günter 1978.

Kay Hoffmann

Mobilisierung der ›Werkgemeinschaft‹. Industrie- und Werbefilme

Ein Großteil der rund 12 000¹⁸ im ›Dritten Reich‹ produzierten nicht-fiktionalen Filme sind den Genres Industrie- und Werbefilm zuzuordnen, etwa 70–80 %, die der Zensur vorgelegt wurden. Dies war längst nicht immer der Fall, es ist daher von einer noch stärkeren Filmproduktion auszugehen, die die Existenz vieler kleinerer Produktionsfirmen, aber ebenso der Ufa als größtem Produzenten für das Genre, sicherten. Rund 6000 dieser Filme waren kurze Werbefilme. Stilistisch sind sie selten so innovativ wie die Industriefilme Walter Ruttmanns, die sozusagen eine Ära begründeten,¹⁹ sie folgten eher Konventionen des Industriefilms. Die Bedeutung dieser Filme wurde jedoch schon damals erkannt, wenn die Hochglanzzeitschrift der Reichsfilmkammer »Der Deutsche Film« schrieb: »Sämtliche Zielsetzungen, die unter die Begriffe der Leistungssteigerung, innerbetrieblichen Werbung und Absatzlenkung im weitesten Sinne fallen, finden im Industriefilm die eindringlichste Ausdrucksform.«²⁰ Sie wurden im Auftrag einer Firma oder von firmeneigenen Filmabteilungen hergestellt und konnten von der Industrie ebenso wie von Wirtschaftsverbänden oder Interessensvertretungen in Auftrag gegeben werden.²¹ Dabei gab es ein ganzes Spektrum von Anwendungszwecken, die auf ein unterschiedliches Publikum zielten:²²

– Image- oder Repräsentationsfilme boten einen umfassenden Überblick über die Firma und deren Produktion und konnten so die Werkbesichtigung ersparen oder bei Generalversammlungen den Stand der Produktion zeigen. Repräsentationsfilme konnten ebenfalls für die allgemeine Öffentlichkeit geplant sein und die Produkte in einen größeren Rahmen stellen. Schon damals wurden die besonderen Qualitäten formuliert: »Der hohe werbende und dokumentarische Wert einer solchen Filmdarstellung, welche die Sachlichkeit des Industrieschaffens filmkünstlerisch wirkungsvoll zum Ausdruck bringt, ist unbestreitbar.«²³

– Vertreter- und Ausstellungsfilme sollten Kunden die Wirkungsweise und Arbeit von Produkten, Maschinen und Anlagen zeigen und hatten die Funktion technischer Werbefilme. Eingesetzt wurden sie z. B. bei Messen, um Besuchern die Maschinen und Anlagen im Betrieb zu zeigen oder gezielt ein Fachpublikum zu informieren.

– Lehr- und Ausbildungsfilme hatten sich in der Industrie früh als Führungs- und Lehrmittel durchgesetzt. Mit modernsten Mitteln dienten sie der Ausbildung

18 Laut Auswertung von Zensurlisten durch die »Gesellschaft für Filmstudien« in Hannover für die DeFi2.

19 Vgl. Schaller 1997, S. 15.

20 Industriefilme. In: Der Deutsche Film. 8/9 1942, S. 21.

21 Siehe zur aktuellen Definition des Industriefilms Rasch 2004, S. 78–89.

22 Eine etwas weitergehende Aufstellung von Anfang der 50er Jahre zitiert Rasch 1997, S. 9 f.

23 Industriefilme. In: Der Deutsche Film. 8/9 1942, S. 20.

im Unternehmen oder zur Ausbildung von Bedienungspersonal beispielsweise im Ausland. Gezeigt wurden die Produkte und deren Herstellung im Detail oder die Handgriffe zur Bedienung von Maschinen zur Herstellung.

Für Yvonne Zimmermann, die in einem Forschungsprojekt zur Geschichte des nicht-fiktionalen Films der Schweiz den Industriefilm bearbeitet, sind es in erster Linie Auftrags- und Gebrauchsfilm, »von ihrer Natur her nicht kompatibel mit dem Autoren- und Werkkonzept«.²⁴

Imagefilme der Industrie und der Reichsbahn

Die Konzepte des Industriefilms ähnelten sich und lassen sich durch einige exemplarische Beispiele veranschaulichen. Die Überlieferung ist rudimentär, nennenswerte Bestände aus den 30er und 40er Jahren finden sich am ehesten bei großen Firmen wie AEG/Telefunken, Bayer, Krupp oder Siemens. Das Spektrum der Industriefilme vermittelt bis in die 60er Jahre ein Bild der deutschen Industrie. »Wer etwa ein halbes Hundert deutscher Industriefilme sah, der überblickte ein Mosaik, das sich von selbst zu einem klaren Bild zusammenfügte. Von diesem Gesamtbild her erhielt der einzelne Film als Mosaikteil seine Bedeutung; nicht seinen Gebrauchswert als Instrument des Auftraggebers, wohl aber seinen Wert als Beitrag zum Selbstverständnis einer Industrienation.«²⁵ Dieses Bild entsprach natürlich der Perspektive der Werbeabteilungen der Industrie.

Eindeutig wird der Industriefilm zum einen vom Werbefilm abgegrenzt, der speziell der Reklame für ein Produkt dient, und zum anderen vom inszenierten Spielfilm.²⁶ Ansonsten gibt es eine ganze Palette möglicher Gestaltungs- und Mischformen, eine eindeutige Zuordnung zu den genannten Subgenres ist schwer. Eine wichtige Funktion lag in der Aufklärung über moderne Industrieproduktion und deren Bedingungen. Einige Kulturfilme sind von ihrer Dramaturgie und thematischen Konzeption diesen Industriefilmen sehr verwandt, indem sie sich mit industrieller Produktion und technischem Fortschritt beschäftigen wie z. B. *WALFANG IM VIERJAHRESPLAN* (1939) oder *DEUTSCHER BERNSTEIN* (1940), selbst wenn sie nicht im Auftrag einer Firma hergestellt wurden. Dabei wird die Tradition der modernen, industrialisierten Produktion gegenübergestellt, die in perfekt ausgeleuchteten Räumen gedreht ist und weniger den Arbeitern als in erster Linie den Maschinen huldigt. Die Arbeiter werden zu Handlangern der Maschine degradiert.

In vielen Fällen kann der Industriefilm die Verwandtschaft zum Lehrfilm nicht verleugnen, wenn beispielsweise der Weg eines Produktes von der ersten Planung bis zum Endprodukt gezeigt wird, die Anlieferung der Rohstoffe, die Verarbeitung und der Versand der fertigen Produkte oder das vielfältige Angebot eines Unternehmens lückenlos präsentiert werden. Ein gutes Beispiel ist *DER GLÄSERNE MOTOR* (1930), bei dem im Auftrag des Benzol-Verbandes die Wirkungsweise des Kraftstoffes von einem Erzähler in weißem Kittel in verschiedenen Experimenten

²⁴ Zimmermann, 2004, S. 60.

²⁵ Weber 1978, S. 31.

²⁶ Vgl. Mörtzsch 1959, S. 20.

und Trickanimationen oberlehrerhaft erläutert wird. Diese Erzählformen gibt es kaum verändert seit den 10er Jahren. Das andere Modell ist eher dem Kulturfilm verwandt, kleine Geschichten von der Nutzung der Produkte werden erzählt, oder die Firma wird in ihrer regionalen Eingebundenheit in eine bestimmte Landschaft und Kultur vorgestellt.

Ein typisches Beispiel ist der mit einer knappen Stunde Länge²⁷ fast schon abendfüllende Film *VON DER DEUTSCHEN SCHOLLE ZUR DEUTSCHEN HAUSFRAU* (1934, Hermann Boehlen), der eine von der Ufa produzierte »Film-Reise zu den MAGGI-Werken in Singen am Hohentwiel (Baden)« unternimmt, wie es im Untertitel heißt. In klassischer Kulturfilm-Manier werden zunächst Landschaften durchfahren und Sehenswürdigkeiten wie Burgen und romantische Schwarzwalddörfer gezeigt und schließlich ein Schlageter-Denkmal – eine Symbolfigur der NS-Propaganda und Anbiederung an die ›neue Zeit‹. Neben einer HJ-Gruppe zieht eine eher wandervogelbewegte Gruppe mit Klampfe durch die Landschaft. Nach 7,5 Minuten wird in einem Panorama-Schwenk das Maggi-Werk präsentiert, an den eine Luftaufnahme des Werkes montiert ist. Eine Trickaufnahme zeigt die Firmensitze Hameln und Berlin mit kaufmännischer Leitung, Lager und Versand. Nach Vorstellung der Produktpalette wird detailliert die industrielle Produktion in Singen von agrarischen Rohstoffen aus »allen deutschen Gauen« zum Endprodukt gezeigt. Es wird eine Brücke geschlagen von einer romantisch verklärten Landwirtschaft, die der ›Scholle‹ verbunden ist, zu der hochmodernen Lebensmittelverarbeitung und Vermarktung. Schließlich werden soziale Leistungen wie die Maggi-Siedlung, die Werkskantine oder die moderne Badeanstalt vorgeführt. Eine Zwischentafel informiert, dass über 500 Arbeiter schon seit über 20 Jahren bei Maggi arbeiten. Zum Schluss erfolgt wie in vielen Industriefilmen der Versand der fertigen Produkte. In einer Schlussapothese wird noch einmal die Verbundenheit der Firma mit der Landwirtschaft und ihren Produkten betont. Schrifteinblendung über wogenden Ährenfeldern: »Was deutsche Erde auf Halmen trägt, in Früchten birgt, das wandeln Erfindergeist und viele fleißige Hände zu einem Gut, das allen Segen und alle Kraft der Natur in sich birgt und sie erhält.« Bei dem Aufwand für diesen Film überrascht es, dass er als Stummfilm mit Schrifftafeln produziert wurde. Es ist nicht nachzuvollziehen, für welches Publikum er eigentlich gedacht war.

Einen anderen Ansatz verfolgt *PIONIERS DER DEUTSCHEN TECHNIK* (1935, Alfred Hutzler), der laut Untertitel nichts Geringeres versucht, als »ein Stück deutscher Geschichte gesehen im Spiegel 125jähriger Entwicklung der Krupp-Werke« zu erzählen. Produziert wurde der Film von der Kinematographischen Abteilung der Friedrich Krupp AG in Essen, die 1913 gegründet wurde, nachdem es schon vorher filmische Aktivitäten gab.²⁸ Verwendet wurden die frühesten Aufnahmen aus dem Ruhrgebiet und, zum Teil liebevoll re-inszeniert, an die Anfänge des Stahlkonzerns im frühen 19. Jahrhundert erinnert. Die Expansion der Firma und die Entwicklung des Deutschen Reiches sind als Trickanimationen dargestellt, die von Svend Noldan realisiert wurden. Die Orientierung der Firma Krupp auf die

²⁷ Es liegt uns eine Videoumspielung mit 68 Minuten Laufzeit vor, wobei der Film jedoch nach der Zweitzensur (13. 1. 1934 / 35483) eine Länge von 1439 m (ca. 52 Min.) hatte. 1936 wurden noch eine stumme Schmalfilmfassung (586 m) und eine etwas kürzere Tonfassung (510 m) zensiert.

²⁸ Vgl. Köhne-Lindenlaub 1997, S. 43.



Die Bilder vor der Kamera mussten – bei Außen- wie Innenaufnahmen – aufwändig mit Licht gestaltet werden, wie die Bohner-Dreharbeiten zu SINGENDES DEUTSCHLAND (1942) und EIN LIED VOM STAHL (1940) verdeutlichen

Rüstungsproduktion »als künftige deutsche Waffenschmiede« schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts wird mit Stolz als ein Stück Industriegeschichte erzählt und betont die Bedeutung der Kriege für die deutsche Geschichte. Die interessanten frühen Aufnahmen aus der Produktion führen die hohe Mechanisierung der Stahlproduktion vor Augen. Hervorgehoben werden außerdem die sozialen Leistungen wie die Krupp'schen Wohnsiedlungen, in denen ehemalige Mitarbeiter als Pensionäre versorgt werden. Nach der Stagnation und dem ›Diktat der Siegermächte‹ nach dem Ersten Weltkrieg gelingt Krupp durch die Umstellung auf zivile Produktion ein neuer Aufschwung. Im Film wird der Machtwechsel 1933 gefeiert. Zu Bildern einer Hakenkreuzfahne und eines Besuchs Adolf Hitlers bei Krupp heißt es: »Aber erst jetzt tritt auch für die Krupp'schen Werke die Gesundung ein.« Dem NS-System und dem ›Führer‹ wird auf einer Jubilarsfeier gehuldigt, bei der Gustav Krupp zu Bohlen und Halbach vor der größten Schmelzdeprepe des Werkes zu 2000 Werksjubilaren spricht: »Durch den Nationalsozialismus ist der volle Sinn und Wert der Arbeit zum Bewusstsein des ganzen deutschen Volkes gebracht worden. Indem die Arbeit als Dienst an der Volksgemeinschaft erkannt und gewürdigt ist.« Schlussbild ist eine Collage von Hakenkreuzfahnen. Erste Vorarbeiten zu dem Film gehen auf Juni 1934 zurück, die festliche Premiere zu Gunsten des Winterhilfswerks fand am 27. 10. 1935 in der Essener Lichtburg vor 1716 zahlenden Zuschauern statt. »Über den weiteren Einsatz des Films, den es als Normalton-Kopie in deutscher Sprache (1205 m Länge) und als Stummfilm auch mit fremdsprachigen Begleittexten (z. B. mit englischem Text, 1450 m lang) gab, ist bisher nur bekannt, daß einzelne Krupp-Auslandsvertretungen, wie z. B. die Firma Carlowitz & Co. in China 1939 im Capitol-Theater in Peking, Filmvorführungen vor geladenen Gästen durchgeführt haben.«²⁹ Die Filme der Eisen- und Stahlindustrie, die z. B. Walter Ruttmann drehte, waren stilbildend und sind inzwischen gut aufgearbeitet.³⁰

Im Firmenarchiv von DaimlerChrysler sind u. a. Filme zur Rennsaison 1938 erhalten. Dokumentiert werden dabei der Preis von Tripolis, der Große Preis von Frankreich, der Große Preis von Deutschland, der Große Preis der Schweiz, der Große Bergpreis von Deutschland und der Große Preis von Italien. Bei dem Material stehen nicht die Rennen im Vordergrund, sondern vor allem der Transport der Autos, touristische Impressionen und Eindrücke vom Training und der Arbeit an den Boxen. Die Filme haben durch ihre Einstellungen einen sehr modernen Stil. Das Rohmaterial von den verschiedenen Rennen wurde von Hans L. Minzloff für den gut halbstündigen Kulturfilm SIEG – REKORD – MEISTERSCHAFT (1940) zum Teil so übernommen. Der Film bekommt durch die Musik von Fritz Wenneis und die Kommentare, die von Arno Hellmis gesprochen werden, eine beeindruckende Dynamik. Dies ist ein gutes Beispiel, dass firmeninterne Aufnahmen für einen Kulturfilm verwendet und so einer größeren Öffentlichkeit im Kino präsentiert wurden.

Diese Filme konnten aber ebenso für ein internationales Publikum produziert werden, wie z. B. die zahlreichen Filme der Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr (RDV). Sie war mit der Werbung für Deutschland im Ausland

29 Müther 1997, S. 195.

30 Siehe Rasch/Ellerbrock/Köhne-Lindenlaub/Wessel 1997; Hofmann 1994; Ferrum Nr. 76/2004.

beauftragt, und der Film entwickelte sich zu einem ihrer wichtigsten Werbemittel. Die dabei produzierten Filme lassen sich in drei Gruppen einteilen. Erstens Filme, die sich mit den Reismöglichkeiten und dem Verkehrssystem im Deutschen Reich beschäftigen. Präsentiert wurden dabei nicht nur die Eisenbahn, sondern ebenfalls Schiffsreisen, die Reichsautobahnen bis hin zum Flugzeug und Zeppelin.³¹ Ein typischer Film dafür ist REISEN IM SCHÖNEN DEUTSCHLAND (1937, Curt A. Engel), der von Boehner-Film für die RDV produziert und bei der Pariser Weltausstellung 1937 ebenso wie Walter Ruttmanns MANNESMANN mit einem Grand-Prix³² ausgezeichnet wurde. In einem dynamischen Schnitt wird das moderne Reisen durch die deutsche Kulturlandschaft propagiert. Ebenfalls für preiswürdig befunden wurden in Paris die RDV-Filme UM DAS BLAUE BAND DER SCHIENE (1936) über den Bau der Stromlinienlokomotive Baureihe 05, DIE REICHSBAHN UNTERFÄHRT BERLIN (1935, Johannes Fritze) über den Bau der Nord-Süd-Achse der Berliner S-Bahn sowie WERKSTOFFPRÜFUNG BEI DER DEUTSCHEN REICHSBAHN (1934, Wilhelm Marzahn). Neben diesen Reisefilmen gab es zweitens bei der RDV Landschaftsfilme, die in erster Linie Reiseziele präsentierten. Beispiele sind ebenfalls von Wilhelm Marzahn die Filme DUNKLE TANNEN – TIEFE TÄLER. EINE FAHRT DURCH DEN NÖRDLICHEN SCHWARZWALD (1935) und DER BAYERISCHE WALD (1936). Einige der Filme setzten sich grundsätzlicher mit dem deutschen Wald auseinander wie DEUTSCHER WALD – DEUTSCHES HOLZ (1935, Wilhelm Marzahn), der nicht nur das Fällen und den Bahntransport des Holzes zeigt, sondern ebenso traditionelle, handwerkliche Holzbearbeitung der industriellen Weiterverarbeitung gegenüberstellt und dabei zahlreiche Überblendungen und Wischblenden einsetzt. Als dritte Gruppe ließ die RDV Städtefilme und klassische Kulturfilme produzieren, die Kunstschätze und Volksbräuche ebenso präsentierten wie historische Bauwerke, wie z. B. DER LÜNEBURGER SILBERSCHATZ (1934, Hans Cürli) oder KASSEL, DIE KUNST- UND GARTENSTADT (1934, Hans Arnau).

Die RDV stellte selbst keine Filme her, sie fungierte als Auftraggeber, überwachte aber trotzdem die komplette Produktion, wie einem Artikel in »Der Deutsche Film« zu entnehmen ist. Die RDV »bestimmt die Themen und fordert Gestaltungsentwürfe und Kostenanschläge von den einzelnen Filmfirmen an. Sie behält sich jedoch von Auftragserteilung bis zur Abnahme des fertigen Tonfilms die Entscheidung über die Gestaltung vor.«³³ Es wurden 35 mm-Kopien gezogen für die Vorführung in Kinotheatern. Der Anteil von 16 mm-Schmalfilm nahm allerdings in den 30er Jahren erheblich zu, nachdem die deutschen Auslandsvertretungen verstärkt mit 16 mm-Projektoren ausgestattet worden waren. Die Filme wurden in bis zu 12 verschiedenen Sprachfassungen hergestellt. »Der Vertrieb von RDV-Filmen durch ihre 31 Vertretungen in allen wichtigen Ländern der Erde belief sich im Jahr 1936 auf 1426 Normalfilm- und 730 Schmalfilm-Kopien; im Jahre 1937 auf 684 Normalfilm- und 1182 Schmalfilm-Kopien.«³⁴ Damit wurden angeblich 1936 fast 1,5 Mio. Zuschauer erreicht, wobei die Zahl 1937

31 Die Dreharbeiten an Bord der »Hindenburg« für REISEN IM SCHÖNEN DEUTSCHLAND werden ausführlich behandelt in: be.: Wir fahren Zeppelin – aber in der Frankfurter Luftschiffhalle. In: Frankfurter Stadtzeitung, 26. 9. 1936, S. 5.

32 Ausstellungspreise für deutsche Filme. In: Film-Kurier, 7. 12. 1937, S. 1.

33 Renz 1938, S. 310.

34 Renz 1938, S. 311.

dann auf 400 000 fiel. Eine Erklärung dafür wird in dem Artikel nicht geliefert, wobei die Halbierung der 35 mm-Kopien sicher ein wichtiger Grund gewesen sein dürfte. Neben den Kinos und nicht kommerziellen Spielstellen in Schulen, Kirchen und anderen Institutionen wurden die Filme z. B. ebenso auf den Schiffen der wichtigsten Reedereien gezeigt und verschiedene NSDAP-Ortsgruppen im Ausland beliefert.

Zwischen Werbung und Repräsentation: Boehner-Film Dresden

Neben den großen Berliner Firmen war Boehner-Film in Dresden einer der aktivsten Industrie- und Werbefilmproduzenten.³⁵ Sie produzierten ab 1919 zunächst Dia-Werbung für Kinos in Sachsen, 1926 wurde eine eigene Filmabteilung aufgebaut. Wie so oft im Werbefilm war sie technisch höchst innovativ. Schon 1926 versuchte sich Boehner-Film am Farbfilm nach dem Horst-Verfahren. 1928 wurde hier einer der ersten Tonfilme nach dem Breusig-Verfahren entwickelt. 1937 drehte Boehner-Film in Zusammenarbeit mit Zeiss-Ikon den Repräsentationsfilm *ZUM GREIFEN NAH!* in einem 3 D-Verfahren. Bis 1945 produzierte Boehner-Film durch Zensurlisten nachweisbar über 1000 Titel. Darunter waren rund 25 abendfüllende Filme mit Spielhandlung über 2000 Meter Länge, 15 Industrie- und Werbefilme über 1000 Meter und 30 Kultur- und Industriefilme von etwa 500 Meter. 90 % der Produktion waren kurze Werbe- und Industriefilme von 30 Sekunden bis zu ein paar Minuten. Zu den Kunden gehörten große Konzerne wie Shell, Hapag, Volkswagen, Volksfürsorge, Konsum, Reichsbahnfilmstelle, Stahlwerke, Fremdenverkehrsvereine oder der Dresdner Handel. Produziert wurden sie von einem festen Team mit dem Regisseur Curt A. Engel, dem Chefkameramann Fritz Lehmann,³⁶ dem Trickspezialisten Fritz Wollangk und ein paar Assistenten. Hatte Firmenchef Fritz Boehner einen neuen Auftrag akquiriert, setzte sich Curt Engel an das Drehbuch, und sofort wurde mit den notwendigen Modellbauten für das Studio begonnen. Obwohl damals die Kameras relativ statisch waren und wegen der geringen Lichtempfindlichkeit der Filmemulsion ziemlich viel Licht gesetzt werden musste, überrascht der innovative Stil und die Originalität, mit der beispielsweise Effekte und Blenden eingesetzt wurden. Fritz Lehmann hatte bei seiner Ausbildung an der Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München, an der auch Willy Zielke unterrichtete, gelernt, sich optisch auszudrücken. Er modifizierte die bei Boehner vorhandenen Ernemann-Kameras³⁷ und arbeitete gerne mit verschiedenen Objektiven. Zugute kam ihm dabei seine fein-optische Ausbildung und die Erfahrung, zwei Jahre mit dieser Kamera gearbeitet zu haben. Die Dup-Negative waren Anfang der 30er Jahre so schlecht, dass man das Material nur schwer einfügen konnte in normal gedrehtes Material. Deshalb wurden Tricks und Überblendungen wenn irgendwie möglich in der Kamera mit dem Originalnegativ angefertigt.

35 Im Detail: Entwicklung des Werbefilms. 15 Jahre Boehner-Film: Besuch bei einem Werbefilmunternehmen. In: Deutsche Werbung. H 7/8, April 1941, S. 244–251; Eckardt 2004.

36 Die Angaben zur Produktion bei Boehner-Film basieren zu weiten Teilen auf einem Gespräch mit Fritz Lehmann am 7. 9. 2001 in Hamburg.

37 Im Detail dazu: Lehmann 1936.

Gedreht wurde in der Regel stumm – selbst bei größeren Spielfilmprojekten –, weil das Dresdner Studio zu hellhörig war und Außenaufnahmen mit Ton kompliziert waren. Komponisten wie Fritz Wenneis oder Walter Gronostay kamen nach Dresden, stoppten sich die Sequenzen der Filme ab und schrieben eine entsprechende, die Bildwirkung verstärkende Filmmusik. Die Filme wurden anschließend in Berlin bei der Tobis synchronisiert und die Musik eingespielt. Um die Leistung des Boehner-Teams richtig würdigen zu können, muss man sich vor Augen führen, dass pro Jahr fast einhundert Filme produziert wurden. Oft waren es Werbefilme für Dresdner Geschäfte oder sächsische Unternehmen, die eine Länge zwischen 30 Sekunden und paar Minuten hatten. Doch jedes Jahr wurden ebenso zahlreiche abendfüllende Repräsentations- und Industriefilme für verschiedene Unternehmen gedreht, die häufig eine feierliche Premiere im Berliner Ufa-Palast am Zoo und im Marmorhaus feierten. Boehner-Film drehte ausschließlich Auftragsfilme für Wirtschaft, Industrie, Interessensorganisationen, Verbände und die NSDAP; Fritz Boehner machte nie einen Film auf eigenes Risiko. Wenn sie im Kino gezeigt werden sollten, war dafür der jeweilige Auftraggeber zuständig, und die Filme liefen dann in Matinee-Vorstellungen am Vormittag.

Die Aufnahmen wurden exakt vorbereitet und das Team wusste, welche Aufnahmen geplant waren. Die Drehbücher von Engel ließen sich optisch hervorragend umsetzen. Ging es darum, Metallobjekte oder verchromte Objekte wie Maschinen, Fahrräder oder Schreibmaschinen zu drehen, musste man mit indirektem Licht arbeiten. Nur so war es möglich, sie zum Spiegeln zu bringen und ihnen visuelle Tiefe zu geben. Kameramann Fritz Lehmann erinnert sich: »Wenn wir auf Motivsuche gingen, war bei mir immer ein Skizzenbuch und Kompass dabei. Ich machte mir genaue Skizzen mit der Ausrichtung und wusste so genau: wenn wir dort drehen wollen, müssen wir um die und die Zeit dort sein, um optimales Licht zu haben. Das wurde genau festgelegt. Wir haben damals hauptsächlich noch in Schwarzweiß gedreht.« Eine wichtige Qualität der Kameraleute war, dass sie in Bildern erzählen konnten. So viel wie möglich wurde an Originalschauplätzen gedreht, doch viele Aufnahmen wurden im Studio nachgestellt, um optimalere Bedingungen, insbesondere mit dem Licht, zu haben. Hier waren auch Trickaufnahmen möglich, die damals zum festen Repertoire des Industrie- und Kulturfilms gehörten. Obwohl der Tonfilm längst etabliert war, mussten sie optisch sprechen. Schon beim Drehen wurde an die Montage und die Anschlüsse gedacht, dies ermöglichte eine effektive Produktion.

Ein gutes Beispiel für solche Übergänge und einen innovativen Stil liefert JURID (1938, Fritz Wollangk), der im Auftrag der Kirchbach'schen Werke entstand und die Produktion und Wirkungsweise von Asbest-Bremsbelägen erläuterte. Zunächst wird in einer rasanten, stakkatohaften Montage, die an Ruttmann erinnert, der wachsende Verkehr gezeigt und die Geschwindigkeit des Alltags thematisiert: »Tempo! Tempo! Tempo! Das ist die Parole! Daher überall: Kampf dem Unfall!« Die Lösung für dieses Problem wird in dem Film mit den Bremsbelägen von Jurid geliefert. Nach dem fulminanten Beginn, dessen Montage zum Schluss noch einmal aufgegriffen wird, nutzt JURID klassische Strategien des Industriefilms, indem die gewissenhafte Entwicklung und Produktion sowie die Vielfältigkeit des Sortiments bis hin zum Versand präsentiert wird. Die Bilder sind insbesondere von der Lichtsetzung perfekt gestaltet, bestimmte Bereiche z. B. einer Werkhalle wer-

den hervorgehoben – ein Stil, der an Fotos zur Arbeit von Paul Wolff³⁸ erinnert. Der Schornstein, auf dem der Name der Firma prangt, wird immer wieder in der Diagonalen als Symbol industriellen Fortschritts aufgenommen. Die Kamera ist ständig in Bewegung, was dem Film eine faszinierende Dynamik verleiht. Er wird auf Übergänge hin inszeniert, wenn z. B. das Schließen und Öffnen eines Tores wie eine Wischblende eingesetzt wird, um von einem Raum zum anderen zu gelangen. Es wird auf die Modernität der Arbeitsplätze mit aufwändiger Entlüftung ebenso hingewiesen wie auf die ständige Qualitätskontrolle der Produkte und Belastungstests im firmeneigenen Labor. Hier werden in der Forschung neue Imprägnier- und Rohstoffe geprüft. In einem zum Film erschienenen Begleitheft wird auf die rasante Entwicklung der Firma zwischen 1923 und 1938 verwiesen. In diesem Zeitraum wuchs die Belegschaft von 50 auf 1200 Angehörige.

André Eckardt hat die Geschichte von Boehner-Film, ihren Filmen und Mitarbeitern sehr intensiv recherchiert. In seiner Veröffentlichung geht er ebenfalls auf die politische Einstellung des Firmenchefs ein: »Fritz Boehner scheut bei seinem Engagement für den werbenden Film und für die weitere Konsolidierung der Boehner-Film ab 1933 auch nicht vor einer Annäherung an die NS-Ideologie zurück. Bereitwillig stellt er die Arbeit der eigenen Firma in den Dienst der nationalsozialistischen Propaganda. Die affirmative Haltung gegenüber dem NS-Regime, die die Boehner-Film mit ihren Filmarbeiten in der Zeit von 1933 bis 1945 offenbart, ist vermutlich nicht politisch motiviert, sondern rein geschäftliches Kalkül.«³⁹

Ein gutes Beispiel für eine solche Anbiederung ist Fritz Wollangks EIN LIED VOM STAHL (1940) über die Edelstahlproduktion in den Böhler-Werken in der Steiermark, der ideologisch-propagandistisch eingebunden wird. Als dramaturgischer Rahmen wandert diesmal ein HJ-Gruppe⁴⁰ durch die Berglandschaft, besucht das Böhler-Werk und bekommt von einem Ingenieur – gespielt von Jens vom Hagen – die Produktion erklärt. Autor des Titelliedes war Wilfried Bade, der mit dem Film durchaus ambitionierte Motive verfolgte: »Damals entstand die Idee, dies alles in einen Film zu bannen: die steirische Landschaft, ihre Berge und Wälder, ihre Menschen, ihre Jugend und ihr Erz, ihre Arbeit am Eisen, am Stahl, – und dazu die Bedeutung beider für Deutschland. So wurde das Lied vom Stahl zu einer großen Symphonie. Sie umschloß die Melodie eines zierlichen Brunnen-gitters ebenso wie das Donnern einer großartigen Seeschlacht, das Donnern der Flugzeugmotore im Sturzkampfangriff ebenso wie das feine Ziehen des Pfluges, das Zischen der Sensen, das Rattern der Bohrmaschinen und das Stampfen der zum Angriff vordringenden Tanks. So wurde der Film – ungewollt – zum aktuellsten Film unserer heutigen Zeit. Mit Stahl und Eisen verteidigt Deutschland sein Lebensrecht, kämpft um seine Zukunft.«⁴¹ Die Bilder des Kameramanns Fritz Lehmann überzeugen in ihrer klaren Gestaltung, und durch einige Effekte wie die Überblendung von dem Foto eines alten Hochofens zur modernen Realaufnahme trägt er seinen Anteil zu einer optischen Symphonie bei. Die Montage, in welchen Gebieten Stahl zum Einsatz kommt, weckt schon fast komische Assoziationen:

38 Vgl. Wolff 1937.

39 Eckardt 2004, S. 31.

40 In der uns vorliegenden holländischen Fassung tragen sie zivile Kleidung, während sie auf den Szenenfotos HJ-Uniform tragen.

41 Begleitbroschüre »Der Böhler-Film« der Böhler AG, S. 3.



Einer der ersten Volkswagen wurde für die Fahraufnahmen in KARLSBADER REISE (1939) speziell präpariert. Die Kamera auf der Plattform konnte mit Fernauslöser aus dem Wageninneren gestartet und gestoppt werden. Für den Shell-Film ES DREHT SICH UM ÖL (1935) drehten Curt A. Engel (2. v. l.) und Fritz Lehmann (2. v. r.) Trickaufnahmen im Boehner-Studio

Chirurg nimmt Pinzette – Zahnarzt prüft Zähne in einem offenen Mund – Bohrer bei Erdarbeiten – Kind schaufelt mit einem Löffel Pudding in den Mund – Bagger schaufelt Erde. Schließlich steigert sie sich zum militärischen Einsatz von Stahl Marine – Luftwaffe – Panzer. Der im Begleitheft formulierte Anspruch war, nicht einfach eine weitere Stahlsymphonie zu drehen, »sondern wir wollten vor allem die den Stahl formenden Männer zeigen, den Menschen, der die Materie beherrscht und ihr seinen Willen aufzwingt.«⁴² Dem steht die propagandistische Rahmenhandlung ebenso entgegen wie die kulturelle Einbettung der Steiermark und seiner Landschaft. Die Premiere fand am 18. 2. 1940 in Wien statt. »Führende Persönlichkeiten von Partei, Staat und Wehrmacht, Wirtschaft und Presse wohnten dieser ersten Vorführung unseres Werk- und Kulturfilms bei, bei der als Auftakt die Wiener Symphoniker unter der Stabführung des Filmkomponisten Fritz Wenneis die Prometheus-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven und die Stahlsymphonie von Wenneis spielten.«⁴³

Der Werk- und Industriefilm wurde im ›Dritten Reich‹ zur direkten Propaganda eingesetzt, sieht man sich z. B. die Filme zur Luftfahrtindustrie an wie METALLENE SCHWINGEN (1938, Hans F. Wilhelm), ein Ufa-Werbefilm der Junkerswerke, oder MÄNNER IM HINTERGRUND (1941, Hans F. Wilhelm), die mit großem Aufwand gedreht wurden. »Der Deutsche Film« feierte diese Filme 1942 als wesentlichen Bestandteil der deutschen Wehrmachtspropaganda und hob deren visuelle Qualität hervor: »Die Werk- und Kulturfilme der deutschen Luftfahrtindustrie sind bleibende Dokumente für den gewaltigen Einsatz und die Schaffensfreude, mit der die Waffen für das gewaltige Ringen hergestellt wurden. Kameraleute und Regisseure aber haben den Wert der Filme durch ihre künstlerischen Ideen bei der Aufnahme und Gestaltung auf eine hohe Stufe gestellt und somit der deutschen Arbeit einen wertvollen Dienst geleistet.«⁴⁴ Eine vergleichbare Funktion hatten Filme zur Rüstungsindustrie und Mobilisierung der Heimatfront, auf die im Kapitel über Propagandafilme im Zweiten Weltkrieg ausführlich eingegangen wird.

Rhythmus der Arbeit: Filme der Deutschen Arbeitsfront

Die Tatsache, dass die Massenarbeitslosigkeit innerhalb weniger Jahre abgebaut werden konnte, wurde von den Nationalsozialisten propagandistisch ausgeschlachtet. Bilder von personalintensiven Arbeitseinsätzen wurden zum Symbol für wirtschaftlichen Aufschwung. Die am 10. 5. 1933 gegründete ›Deutsche Arbeitsfront‹ (DAF), die sich als Ersatz für die zerschlagenen Gewerkschaften verstand, würdigte in ihren Filmen den industriellen Fortschritt und entwarf die Utopie einer ›Volksgemeinschaft‹, die allen ›Volksgenossen‹ ein besseres Leben versprach. Unter Führung von Dr. Robert Ley wurde die DAF mit ca. 23 Mio. Mitgliedern zur größten NS-Massenorganisation, die die »Bildung einer wirklichen Volks- und Leistungsgemeinschaft« zum Ziel hatte, wie es am 24. 10. 1934 in einer

42 Begleitbroschüre »Der Böhler-Film« der Böhler AG, S. 6.

43 Begleitbroschüre »Der Böhler-Film« der Böhler AG, S. 4.

44 Der Werk- und Industriefilm. In: Der Deutsche Film. 6/7 1942, S. 38.

»Verordnung des Führers«⁴⁵ hieß. Die DAF hatte jedoch im Gegensatz zu den Gewerkschaften keinen Einfluss auf die Lohngestaltung oder Arbeitszeiten, ihre Hauptaufgaben war die arbeits- und sozialrechtliche Betreuung der Mitglieder und deren ideologische Schulung im Sinne des Nationalsozialismus in den Betriebsgruppen. »Die sich aus den Mitgliederzahlen ergebende enorme Finanzkraft der DAF (Beitragsaufkommen 1939: 539 Mio. RM) diente neben dem Unterhalt eines ausufernden Funktionärskörpers (1939: 44 000 hauptamtliche und 1,3 Mio. ehrenamtliche Mitarbeiter) v. a. der Finanzierung ihrer Wirtschaftsunternehmen. Hierzu gehörten u. a. Wohnungsbau- und Siedlungsgesellschaften, Bauunternehmen, Versicherungsgesellschaften, Banken, Verlags- und Druckereiunternehmen, Werften, ein Automobilwerk (Volkswagen) sowie das ›Gemeinschaftswerk der DAF‹, in dem (1939) rd. 500 gewerbliche Betriebe aller Art und ca. 14 000 Verkaufsstellen der früheren Konsumvereine zu einer Verkaufsorganisation zusammengeschlossen waren.«⁴⁶ Von besonderer Bedeutung war die Organisation ›Kraft durch Freude‹ (KdF), die Freizeitangebote und Reisen organisierte, und ihre Unterorganisation ›Amt Schönheit der Arbeit‹.

Die DAF unterhielt eine kleine Filmabteilung, deren Filmarbeit sich unter Leitung von Otto Geiger als eine Gemeinschaftsarbeit verstand, zu der vor allem Ehrhart H. Albrecht, Leo Oskar Geller, Hans Heinrich, Karl Ludwig Ruppel beitrugen. Bei aller Betonung der kollektiven Gemeinschaft gab es Spezialisierungen. Geller hatte oft die Gesamtleitung, Albrecht die Herstellungsleitung, Heinrich schrieb die Bücher und war für die Regie verantwortlich, Ruppel übernahm in der Regel die Kameraarbeit.⁴⁷ Bei den DAF-Filmen arbeiteten außerdem Edwin Bechstein, Wolfgang Breithaupt, Albert Fischer, Leonhard Fürst, Herbert Kebelmann, Anthes Kiendl, Knospe, Roderich Nolting, Ludwig Ruhe, Ewald Scholl, Hans Horst Sieber, Karl Sommerkorn, Erich Willinski, Walter Winnig und Max Zubeil mit. Zum Konzept gehörte z. B. die Mitarbeit vor Ort, aus der sich das Drehbuch entwickelte. Dies sei eine Grundlage für den ›Realismus‹ dieser ›Arbeiterfilme‹, die bewusst auf den Einsatz von professionellen Schauspielern verzichteten. So beschreibt Hans Heinrich die Dreharbeiten von *SCHIFF OHNE KLASSEN* (1938, Otto Geiger) mit einer inszenierten Sequenz, in der ein Urlauber nach Hause telephonierte. »Wir ha-



Zur ›jungen Mannschaft‹ der DAF-Filmabteilung gehörten Ehrhardt H. Albrecht, Hans Heinrich und Karl Ludwig Ruppel

45 Zit. in Kammer/Bartsch 1999, S. 57.

46 Benz/Graml/Weiß 1997, S. 419.

47 »Arbeitskameraden – Sportkameraden«. In: Film-Kurier. Nr. 294, 16. 12. 1938.

ben lange gezögert in der Frage: Schauspieler oder nicht. Wir nahmen einen Arbeiter. Die Szene saß. Sie hat Atmosphäre. Solche Hände und ein solches Gesicht, einen solchen Gang, aus dem man die täglich schwere Arbeit erkennt, hat kein Schauspieler.«⁴⁸ Die zahlreichen DAF-Filme – allein die DEF II weist 64 Filme nach – konzentrierten sich jedoch bewusst nicht auf die direkte ideologische Vereinnahmung, im Mittelpunkt standen vielmehr der technische Fortschritt, die Verschönerung der Arbeitsplätze und die Freizeitaktivitäten der DAF, sozusagen die positive Utopie der Industrie- und Konsumgesellschaft. Wobei natürlich durchaus zentrale Elemente einer NS-Ideologie gewürdigt wurden: die angebliche Aufhebung der Klassen, das Zusammengehörigkeitsgefühl aller Arbeitenden und die totale Betreuung der Arbeiter vom frühen Morgen bis in die späten Abendstunden. Die Filme wurden hauptsächlich als Beiprogramm für die Tonfilmwagen der DAF produziert, die Filme in die entlegensten Winkel des Reiches brachten und dort vorführten. »Für die Notstandsgebiete im deutschen Reich wurden 2 große Tonfilmwagen mit Küchenbetrieb eingesetzt. So bekamen die Kinder vor der Vorstellung eine kleine Mahlzeit, damit sie während der Vorführung nicht mit leerem Magen dasitzen mussten.«⁴⁹ Den Bau eines solchen Tonfilmwagens zeigte KAMERADEN DER ARBEIT (1942), der die Zusammenarbeit mehrerer Unternehmen thematisierte. Doch schon hier wird mehr versprochen als tatsächlich gehalten. In DER THEATERZUG KOMMT (1938, Otto Geiger) wird nicht etwa eine KdF-Theateraufführung gezeigt, sondern das Programm besteht aus Variete-Nummern, die lediglich eine Landbevölkerung begeistern konnten.

In Filmen wie SCHÖNHEIT DER ARBEIT (1934, Svend Noldan), LICHT (1936, Svend Noldan / Otto Geiger), HEIMAT IM WERK (1939, Otto Geiger), DEUTSCHE ARBEITSSTÄTTEN (1940, Fritz Brunsch / Hein Hertling / Franz Noak), der ebenfalls im Atelier Noldan entstand, wurden die neuen, modernen Arbeitsplätze mit viel Licht und Luft thematisiert, also Forderungen an die Architektur, die vom Bauhaus geprägt waren. Meist werden die alten, dunklen Arbeitsplätze durch die Initiative der Arbeiter modernisiert. Das Zusammengehörigkeitsgefühl zeigt sich dann in gemeinschaftlichen Aktivitäten wie dem Essen in der Kantine, der sportlichen Ertüchtigung in der Pause, dem Duschen am Ende des Arbeitstages und der sportlichen Freizeit im Anschluss. Sie sollten zur Bildung einer ›Volksgemeinschaft‹ dienen. Häufig enden diese Filme mit der Rückkehr des Arbeiters am Abend zu seinem Eigenheim in der Wohnsiedlung, fröhlich erwartet von seiner Familie. Den Siedlungsbau der DAF zeigte HEIMAT UND BODEN (1939, Otto Geiger), der den Traum vom Eigenheim mit dem Wunsch nach Eigenversorgung durch Obst- und Gemüseanbau verband.

Krönung war der jährliche Urlaub mit der Organisation »Kraft durch Freude« (KdF), die dem einfachen Arbeiter verlockende Tourismusziele vom Nordkap bis ans Mittelmeer bot. Die Regeneration und Entspannung sollte zugleich der Erhöhung der Produktivität dienen. Mit diesen Filmen wurde das Ideal des Arbeiters im ›Dritten Reich‹ gezeichnet, das sich in der Realität als ein Versprechen erwies, das nur zum kleinsten Teil tatsächlich eingelöst wurde. So nahmen zwar 33 Mio. Mitglieder an den günstigen Ferienreisen in Deutschland teil, jedoch nur etwa

48 Heinrich 1939, S. 278.

49 Bechstein 1936, S. 152.



Die DAF brachte mit ihren Tonfilmwagen das Medium Film in die entlegensten Ecken des Landes

500 000⁵⁰ an den in den DAF-Filmen im Mittelpunkt stehenden Auslandsreisen.⁵¹ Zudem blieben die Arbeiter sowohl bei den Reisen als auch beim umfassenden Kulturprogramm in der Minderheit, »vielmehr bildete die Angestelltenschaft die mit Abstand größte Teilnehmergruppe.«

Die KdF-Schiffe waren ein zentrales Thema der DAF-Filme. Schon ihr erster Film *NORWEGENFAHRT »KRAFT DURCH FREUDE«* (1934) begleitete die Fahrt des Dampfers »Stuttgart« nach Norwegen, wobei der Film von der DAF als nicht sehr gelungen bezeichnet wurde. Der zweite DAF-Film hatte den programmatischen Titel *ARBEITER – HEUTE* (1935, Leonhard Fürst). Er behandelte nicht etwa den Alltag der Arbeiter in den Betrieben, sondern die Seereise des KdF-Schiffes »St. Louis« nach Lissabon und Madeira, an der 3000 Personen teilnahmen. In den zeitgenössischen Kritiken wurde insbesondere der moderne Stil, die Rhythmisierung der Bilder und der Musik hervorgehoben, der im »Film-Kurier« sogar als »avantgardistisch«⁵² im Stile Svend Noldans bezeichnet wurde. Er lief nicht nur in den Tonfilmwagen, sondern in einer gekürzten Fassung auch als Vorfilm im Lichtspielhaus. Ebenfalls mit moderner Ästhetik wurde der Bau des KdF-Schiffes »Wilhelm Gustloff« in *SCHIFF 754* (1938, Otto Geiger) dokumentiert. Der Film beginnt mit einer Trickanimation, bei der ein NS-Adler mit Hakenkreuz auf der Brust über den Werften thront und der propagandistische Text eingeblendet wird: »Im IV. Jahre

50 Vgl. Kammer/Bartsch 1999, S. 126.

51 Vgl. Benz/Graml/Weiß 1997, S. 551.

52 BeWe: Arbeiter – heute. In: Film-Kurier, 28. 8. 1935.

seiner Wiedergeburt baut das arbeitende Deutschland sich sein erstes Urlauber-schiff«, worauf sich die Silhouette der »Gustloff« von unten ins Bild schiebt. Die Texttafel wird fortgesetzt: »Das erste Schiff einer Flotte der Freude und Erholung für die Millionen der Schaffenden.« Selbst die Werftanlage ist mit Hakenkreuzfahnen geschmückt. Der Film verzichtet danach auf einen Kommentar. Es ist eine Symphonie aus Bildern, Musik und Geräuschen. Lediglich beim Stapellauf, bei dem der »Führer« persönlich anwesend ist, ist Dr. Robert Ley im O-Ton zu hören. Die erste große Atlantikfahrt des Schiffes wurde dann in *SCHIFF OHNE KLASSEN* (1938, Otto Geiger) gefeiert. Besondere Bedeutung kommt der schon erwähnten Szene zu, bei der ein Urlauber mit dem Betrieb zu Hause telefoniert, was die Verbindung zur Heimat direkt thematisiert. Eine weitere Fahrt des Schiffes wurde gezeigt in *MIT DEM »WILHELM GUSTLOFF« IM LANDE PEER GYNYS* (1939).

Die Urlaubsfreuden wurden durch das Kriegsgeschehen eingeholt. Schon nach dem Spanischen Bürgerkrieg wurden KdF-Schiffe wie die »Gustloff« für den Rücktransport der »Legion Condor« eingesetzt, was in *DEUTSCHE FREIWILLIGE IN SPANIEN* (1939) angesprochen wurde. Während des Zweiten Weltkriegs wurden sie ebenfalls als Truppentransporter und Lazarettschiffe genutzt. Traurige Berühmtheit erlangte eben jene »Wilhelm Gustloff«, die zunächst als Lazarettschiff eingesetzt wurde und ab Ende 1940 – inzwischen grau gestrichen – als Ausbildungsschiff für U-Boot-Fahrer in Gotenhafen in Ost-Pommern vor Anker lag. Bei der Evakuierung wurde die »Wilhelm Gustloff« am 30. 1. 1945 von russischen Torpedos versenkt. Von den 10 000 Menschen an Bord überlebten lediglich ca. 1200. Das Schicksal des Schiffes thematisierte Günther Grass 2002 in seiner Novelle »Im Krebsgang«.

›Uns geht's gut‹. Reklame und Konsum

Wird die Zeit des Nationalsozialismus als eine Phase forcierter industrieller Modernisierung begriffen, so kommt der Werbung in diesem Prozess die Funktion eines Mittlers zwischen Wirtschaft und Konsumenten zu. Die neuen Machthaber sahen es 1933 u. a. als ihre Aufgabe an, mittels einer massiven staatlichen Kreditpolitik die ökonomische Rezession scheinbar zu beenden, den Wohlstand des ›kleinen Mannes‹ zu heben, ihn auch auf diese Weise vom NS-System zu überzeugen und Unterstützung für zukünftige Kriege einzuwerben. Als zwischen ›Volksempfänger‹ und KdF-Urlaub erstmals Konsumwünsche breiter sozialer Schichten in Erfüllung gingen, hatte auch die Reklame ihre Adressatenkreise ausgedehnt und wuchs zu einem gesellschaftlichen Kommunikationsträger erster Klasse. Zwischen 1933 und 1937 stieg das Werbevolumen in Deutschland um rund 40 %; die größten Zuwächse verbuchte dabei der Sektor Werbefilm/Diapositiv mit fast 70 %.⁵³ Diese Zahlen verdeutlichen die Stellung des modernen Massenmediums Film im Nationalsozialismus.

Schattenseite dieser Prosperität war die Reglementierung des Reklamewesens durch politische Instanzen. Als oberstes Organ bestand der »Werberat der Deutschen Wirtschaft«, der die Geschäftsausübung bei Verstößen gegen das »Gesetz über Wirtschaftswerbung«⁵⁴ verbieten konnte. Für den Sektor Werbefilm kamen alle Kontroll-, Zensur- und Gleichschaltungsmechanismen der Bewegtbild-Produktion hinzu.⁵⁵ Trotz dieser doppelten Überwachung determinieren den Werbefilm bis etwa 1940 weitgehend ideologiefreie Bilderwelten. Dies ist einerseits als Leistung der Industrie hervorzuheben, die ihre modern und international ausgerichtete Marketingpolitik nicht aufgeben wollte. Zum anderen erweist sich die Trennung von politischer Propaganda und Reklame für Wirtschaftsgüter auch als Strategie der Nationalsozialisten, über zivile Werbewelten Individualität und privaten Wohlstand als dem System inhärente Komponenten auszustellen. Im Zweiten Weltkrieg gingen nicht nur die Reklameaufwendungen insgesamt rapide zurück,⁵⁶ auch politische Einflussnahmen erreichten eine neue Dimension: Im Kontext der Mangelwirtschaft bekam die ›Wirtschaftswerbung‹ die Aufgabe zugewiesen, das Sparen von Waren und Geld zu propagieren und die kollektive ›Heimatfront‹ zu stärken.

Kurze Filmreklamen (bis 150 m / 35 mm) liefen in der Regel im Vorprogramm der Lichtspielhäuser. Vier bis fünf solcher Filme standen am Anfang einer Vorstellung, die durch die Chronologie Werbeblock, Wochenschau, Kulturfilm, Haupt-

53 Der Markenartikel, 1/1938, S. 28.

54 RGB I L., 1933, S. 625. Verbote und Gebote regelten diverse Durchführungsbestimmungen. Vgl.: Rucker 2000, S. 364–376.

55 Vgl. Kapitel 2 in diesem Band.

56 1944 betragen die Einnahmen des Werberates der deutschen Wirtschaft nur noch 25 % des Betrages von 1934 (vgl. Petzina 1978, S. 78).

film fest strukturiert war. Aufgrund seiner spezifischen Funktionen und Inhalte, seiner Herstellungs- und Programmierungsmodalitäten brachte der Werbekurzfilm ganz eigene ästhetische Gestaltungen hervor, die sich nur sehr bedingt den großen Einteilungskategorien dokumentarischer Film und Spielfilm zuordnen lassen. Ein Hauptmerkmal der Gattung liegt dabei in der Vermischung fiktionaler und nichtfiktionaler Erzählformen, die im Hinblick auf die vorteilhafte Präsentation des Werbegegenstandes in kürzester Zeit zu einer filmischen Einheit montiert sind.

Wie kaum ein anderer Bereich des bewegten Bildes ist das Genre durch eine extrem bruchstückhafte Überlieferung charakterisiert. Sie zeichnet sich nicht nur darin aus, dass rund 90 % der etwa 6000⁵⁷ zwischen 1933 und 1945 hergestellten kurzen Werbefilme als verloren gelten müssen. Der Überlieferungskorpus evokiert auch Gefahren, die Gattung fehlerhaft zu beurteilen: So haben sich meist Beispiele großer Hersteller (z. B. der Ufa-Werbefilmabteilung) erhalten und solche, die in ihrer Qualität über dem Durchschnittsniveau zu liegen scheinen. Kleine, billig produzierte ›Filmchen‹, die nur in lokalen Auswertungszusammenhängen funktionierten, finden sich hingegen kaum in den Archiven. Dieses verzerrte Bild setzt sich in der Fachpresse fort, die – wenn sie über den Werbefilm berichtete – auf seine innovativen Höchstleistungen abhob.

Bis in den Zweiten Weltkrieg hinein konnten sich (im Gegensatz zum Spielfilmbereich und trotz einer Monopolstellung der Ufa-Werbefilm) recht kleinteilige Produktionsstrukturen erhalten: Die bekanntesten Hersteller in diesem Geflecht waren die Ufa-Werbefilm Berlin, die Boehner-Film Dresden, die Tolirag Berlin (ab 1. 1. 1937 nur noch für die Diapositiv-Vermarktung zugelassen⁵⁸), die Kinomat-Film Wuppertal, die Excentric-Film Zorn & Tiller Berlin (ab 1940 Tiller-Film), die Döring-Film(werke) Hannover/Berlin, die Bahr-Film Breslau, das Trickfilmatelier Waechter Berlin, die Heine-Film Berlin sowie die Gasparcolor Werbefilme Berlin (ab 1938 Epoche-Gasparcolor und 1942–44 PRISMA-Film). Die kurzen Werbefilme wiesen in der Regel eine Länge von 50 bis 120 m / 35 mm auf und gliederten sich meist in einen erzählenden sowie einen produktabbildenden Teil, wobei im Finale die Hervorhebung des Werbegegenstandes überwog.

Einen quantitativen und qualitativen Boom erlebte der deutsche Werbefilm zwischen 1933 und 1938. Er war dem wirtschaftlichen Aufschwung aber auch der Popularität des Mediums geschuldet. Technische Innovationen (wie das Gasparcolor-Dreifarben-Verfahren) wandte zuerst der Werbefilm an – auch unter Nutzung von Potenzen der künstlerischen Moderne (Oskar Fischinger). In dieser Zeit hielten Spitzenfilme Anschluss an die internationale Entwicklung. Vorbilder waren Georg Pals Sach- und Puppenanimationsfilme für Philips. 1935 wurden in Deutschland etwa 650 kurze Werbefilme hergestellt, eine Rekordzahl.⁵⁹ 1937 mel-

57 Schätzung nach der vom Verfasser ermittelten Statistik aller Zensuranmeldungen der elf größten Werbefilmhersteller 1933–1944 in Auswertung der DeFi II und der Zensurlisten der Berliner Prüfstelle.

58 Die Tolirag musste zum 1. 1. 1937 die Werbefilmproduktion und -distribution einstellen und erhielt als Äquivalent das Alleinauswertungsrecht für Diapositiv-Reklame in den Ufa-Kinos. Vgl.: Guckes 1937, S. 94–97.

59 Die vom Verfasser recherchierte Statistik weist für 1935 insgesamt 614 Zensuranmeldungen der elf größten Werbefilmanbieter aus.

dete die Fachpresse, dass der farbige Markenartikelwerbefilm beginnt, den schwarz-weißen zu verdrängen.⁶⁰ Der kurze Reklamefilm war in dieser Zeit Laboratorium des bewegten Bildes und selbst Beleg für die forcierte Modernisierung – in technischer (Einsatz modernster Farbfilmtechnologien: Gasparcolor, Pantachrom, Agfacolor) und in kaufmännischer Hinsicht (Monopolisierung und Effektivierung von Herstellung und Vertrieb).

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges griffen politische Instrumentalisierungen, von denen sich das Genre im Gegensatz zum Kulturfilm zuvor meist freihalten konnte, auch im kurzen Werbefilm. Vor dem Hintergrund einer Platz greifenden Mangelwirtschaft erhielt die Reklameart die Aufgabe zugewiesen, Hinweise zur ›Sparererziehung‹, zu »Verbrauchs- und Bedarfslenkung [zu geben sowie] eine mehr zukunftsbetonte Erinnerungswerbung [zu betreiben]«.⁶¹ Gestaltungen wurden einfältiger, Schauspielerfilme mit Mimen der heiteren Muse lösten farbige Trickfilme ab. Die Neuzulassungen kurzer Werbefilme gingen von rund 550 in 1939 auf etwa 200 im Jahre 1943 zurück.⁶² Maßstab für eine Drehgenehmigung war nun die ›Kriegswichtigkeit‹. Mangels Rohstoffen ruhte die Produktion farbiger Werbefilme ab November 1942,⁶³ der gesamte Wirtschaftszweig kam am 8. 8. 1944 zum Erliegen,⁶⁴ ausgenommen war die Vorführung einiger Sparkassenwerbefilme.

Ohne die Diskussion über die Definition des Dokumentarfilms aufnehmen zu wollen, wird im Folgenden bei dokumentarischen Aufnahmen von im zeitgenössischen Kontext authentisch behaupteten Wirklichkeitsbildern ausgegangen. In Kenntnis der etwa 700 überlieferten Werbekurzfilme aus der NS-Zeit ist eine Dominanz von meist fiktional erzählten Bildstreifen festzustellen, etwa solchen mit figürlichen Animationen bzw. Filmen mit Schauspielernarration. Dokumentarische Sequenzen im kurzen Werbefilm sind selten: Somit trägt die Untersuchung den Charakter einer für das Genre nicht repräsentativen Fallstudie, die nur Seitenstränge berührt. Dennoch kann die Auswahl Entwicklungslinien der Gattung veranschaulichen.

Image und Umsatz im Aufschwung

Der Fundus des Dokumentarischen im kurzen Werbefilm aus der Zeit des Nationalsozialismus erstreckt sich wesentlich auf drei Gruppen: reine Gebrauchsanweisungsfilme; Filme, in denen Ausstattung, Waren, Personal und/oder Betriebsabläufe des Unternehmens dargestellt werden, und Bildstreifen, die mittels dynamisch rhythmisierter Bild-Ton-Montagen Assoziationen zur beworbenen Ware

⁶⁰ Vgl. Clausen 1937, S. 1097.

⁶¹ MCS: Film und Werbung. Erste Folge: Die Aufgaben und Möglichkeiten des Werbefilms in der kriegsverpflichteten Wirtschaft. In: Werben und Verkaufen, 7/1941, S. 258–264.

⁶² Die vom Verfasser ermittelte Statistik weist für 1939 noch 511 und für 1943 dann 163 Neuzulassungen der elf größten Anbieter aus.

⁶³ Rundschreiben Nr. 9/42 der RFK, Fachgruppe Kultur- und Werbefilm vom 23. 10. 1942. In: BA: R 56 VI / 27 fol. 18.

⁶⁴ Im Zeichen des totalen Kriegseinsatzes. Anordnungen im Bereich der Filmwirtschaft. In: Film-Kurier, 8. 8. 1944, S. 1 f.

herzustellen suchen. Bezeichnend für die zunehmende ästhetische Eingleisigkeit des Genres ist, dass sich nach 1938 der sowieso schon kleine Komplex innovativer Montagefilme zugunsten narrativ mit Schauspielern oder über Trickfiguren erzählter Filmreklamen weiter verminderte.

Als dokumentarisch zu bezeichnende Einstellungen finden sich zunächst in Werbekurzfilmen, die in Anlehnung an früheste Formen, z. B. CORSETS GEBR. LEWANDOWSKI (um 1910, Julius Pinschewer) den sachlichen Geschäftsgang des vorgestellten Unternehmens, das Ladeninterieur, die angebotenen Artikel bzw. die Verkehrslage der Firma möglichst vorteilhaft abzulichten suchen. Die Überlieferung kennt solche Filme auch aus den 30er Jahren, etwa einen Spot mit dem Archivtitel (BA-FA) FOTO-KEITEL (um 1935, Boehner-Film, Fritz Boehner).

Die in Schleswig-Holstein operierende Nordmark-Film Kiel (Inhaber: Richard Garms) nutzte diese Art des Werbefilms, um Kieler bzw. Flensburger Kohlenhändler zu empfehlen. H. DIEDERICHSEN, KIEL, EISENBAHNDAMM 12 (1935) und KOHLENHANDEL HOLM & MOLZEN, FLENSBURG (1937) funktionieren dabei nach ähnlichem Muster: Eingebettet in Filmbilder, die den Sitz der jeweiligen Firma im Stadtgebiet vorstellen, finden sich detaillierte Ansichten vom Sieben der Briketts, vom Herauslösen des Rußes und von modernen Transport- und Verladeeinrichtungen (Kräne, Förderbänder, Lastwagen). Die Aussage hervorhebend, dass in den Geschäften Kohle von hoher Qualität verkauft wird, sind der Nordmark-Film mit den Auftragsproduktionen »Dokumentarbericht[e] über die Arbeitsorganisation einer Kohlenhandlung«⁶⁵ gelungen. Diese einfache und kostengünstige Art des Werbekurzfilms ging im Laufe der 30er Jahre zurück – sich verändernde Ansprüche an das Medium forderten mehr und mehr visuell reizvolle Farbtrickfilme oder Statements bekannter Schauspieler, um den Reklameargumenten Gewicht zu verleihen.

Einige kombinierte Trick-/Realwerbefilme arbeiten mit eingefügten dokumentarischen Momentbildern. Dieses Phänomen ist vor allem bis 1938 häufiger zu beobachten und scheint von der Neuen Sachlichkeit inspiriert zu sein. UNS GEHT'S GUT (1933, Tolirag) sucht die Werbebotschaft, dass »Kathreiner« in allen Lebenslagen und an allen Orten Zufriedenheit und Glück auslöst, mit schnell montierten Einstellungen aus öffentlichen und privaten Räumen umzusetzen: Gymnastische Massenübungen, ein Ausdauerlauf, das ausgelassene Zusammensein im Gartenlokal und das private Kaffeetrinken in der Familie gelingen nur bei einer Tasse »guten, [...] kerngesunden Kathreiner [Malzkaffee]«.⁶⁶ Es kontrastieren gespielte Szenen und dokumentarische Sequenzen zu einer »objektiven« Atmosphäre von Wirklichkeit, die den Slogan »Uns geht's gut – mit Kathreiner« veranschaulichen soll. Wesentlich für den Zusammenhalt der Montage ist die unterlegte Musik. Der begleitende Chorgesang mit der Refrainzeile »Uns geht's gut« beschwört vor allem das optimistische Gemeinschaftsleben. Im Schlussteil demonstrieren Trickbilder das vorschriftsmäßige Aufbrühen des Ersatzkaffees.

Die assoziative Reihung von Realitätssplittern zu einer um die Ware kreisenden Montagekette fand vor allem dann Anwendung, wenn der beworbene Gegen-

65 Erschließungsbericht SWF für das Material Werbefilme 20er/30er Jahre (Teil III) [Archivtitel] im BA-FA, Datei: 215266. DOC, Magazin: 17306, S. 4.

66 ZK UNS GEHT'S GUT, B 41845 vom 10. 3. 1936 (Schmaltonfilm).



Die verschiedenen Arbeitsschritte im Kohlenhandel zeigt der Werbekurzfilm KOHLENHANDEL HOLM & MOLZEN, FLENSBURG (1937), wobei der Firmenname in einigen Einstellungen selbst ins Bild rückt

stand in den Kontext von Großstadt gebracht werden sollte, bzw. wenn die Leistung des vorgestellten Produktes darin bestand, die Wirklichkeit dokumentieren zu können (Fototechnik). Hier sind im Besonderen die Montagefilme Wolfgang Kaskelines für die Ufa-Werbefilmabteilung hervorzuheben. Sein Streifen IN BERLIN (1935) eröffnet mit Berliner Straßenimpressionen, die weltstädtisches Flair vermitteln sollen, um die Notwendigkeit eines weltmännischen »Record«-Maßanzuges zu unterstreichen. Sie stellen darüber hinaus eine Beziehung zu Filmtitel und Unternehmenssitz her.

Einen ähnlichen Berlin-Bezug lässt DER UNSICHTBARE FEIND (1941, Hermann Boehlen) erkennen. Einstellungen urbaner Kommunikationsorte, »wo viele Menschen zusammenkommen«⁶⁷ und wo Ansteckung droht (Theatervorstellung, Fahrt in einer überfüllten Tram, die gut besuchte »Dietrich-Eckardt-Bühne« bei Regenwetter, Passanten auf der Straße »Unter den Linden« im Schneematsch) wechseln mit Trickaufnahmen, die den ›Feind‹ – die Bazillen – als Schall und unter dem Mikroskop kenntlich machen. Nach einem kurzen Frage-und-Antwort-Spiel auf der Straße, in dem die einfache Anwendung des Erkältungsmittels »For-

67 ZK DER UNSICHTBARE FEIND, B 56083 vom 29. 10. 1941.

mamint« im Zentrum steht, folgt ein sich wissenschaftlich gebender Einschub als Zeichentrick, der einen aufgeschnittenen menschlichen Rachen im Profil zeigt und an dem die Wirkung des Medikaments erläutert wird. Glücklich lächelnde Menschen, das »Formamint«-Werbeschaufenster einer städtischen Drogerie und an der Kamera vorbeigedrehte Produktpackungen bilden das Finale dieses abwechslungsreich gefügten Werbefilms. Der Schlusstitel akzentuiert noch einmal die Herstellung von »Formamint« in der Reichshauptstadt und damit die Absicht, ein Hustenmittel aus Berlin für Berliner zu präsentieren.

DER UNSICHTBARE FEIND weist Parallelen zu Lehrfilmdramaturgien auf: er will in verknappter Form zeigen, was wirklich ist, Prozesse wahrhaftig abbilden. Der Film bemüht dazu Darstellungen, die vom zeitgenössischen Zuschauer aus seiner Medienerfahrung als realitätsnah assoziiert wurden (›zufällige‹ Impressionen von Wirklichkeit, ›wissenschaftliche‹ Trickbilder). Im Zuge kriegsbedingter Aufgaben von Werbung spart er nicht mit allgemeinen Verhaltensanweisungen: »Huste oder niese nicht anderen Leuten ins Gesicht.«

Der Ufa-Film RETINA (1935, Wolfgang Kaskeline) hebt in seiner Gestaltungsidee auf die der Fotografie zugeschriebene Eigenschaft ab, »das Zeitbild zum Stillstand [zu] bringen«. ⁶⁸ Kurze, durch Musik und Kommentar rhythmisierte Einstellungen aus Industrie, Verkehr und Sport werden mittels eines sich drehenden Speichenrades (Sach- und Zeichentrick) geschnitten. Zu dieser sehr dynamischen 30 Sekunden langen Sequenz mischt sich die Angst des Kommentators, die Dokumente der Zeit könnten verloren gehen: »Wer wagt es – wer fällt dem Rad in die Speichen – damit uns die Bilder der Zeit nicht entweichen?« Als Retter erscheint die Kamera »Retina«, die sofort ihr Objektiv herausklappt. Das Speichenrad fährt darauf in Bildmitte, verkleinert sich und sieht nun wie eine Sucherskala im Fotoapparat oder ein Zielgerät aus: Das dahinter liegende bewegte Bild erstarrt zum Foto. Nach diesem geglückten ›Experiment‹, Zeitdokumente zu bewahren, werden alle Funktionen der Kamera einschließlich des Filmwechsels vorgeführt (Sachtrick). Der Film endet mit angeblich gelungenen Urlaubsmotiven (Bergstraße, Paddelboot im Wasser, ein Blumen pflückendes Kind, Haus auf der Alm, Sonnenuntergang am See) und folgert optimistisch: »Retina hält den Augenblick für immer im Bild für uns zurück!«

RETINA gilt als einer der wenigen Werbefilme aus der NS-Zeit, in dem das Dokumentieren selbst zum Thema erklärt wird, und es scheint, als würde die Auswahl der Motive im ersten (Großstadt, Verkehr) und im zweiten Abschnitt (Bergwelt, Urlaub am See) auch eine Wertung beinhalten. Die beinahe avantgardistische Dynamik des mit »künstlerisch wertvoll« prädikatisierten Films spricht aber eher dafür, ihn als Ausdruck der modernen Firmenkultur von »Kodak« in einer Zeit zu begreifen, als ästhetische Verengungen im deutschen Werbefilm noch nicht fortgeschritten waren.

Deutliche Vorgaben, welche Wirklichkeitsaspekte sich zum Dokumentieren eignen, impliziert dagegen ACH HÄTT' ICH DOCH ... (1936, Wolfgang Kaskeline). Nicht die hektische Großstadt sollte vom Amateur mit der »Agfa-Billy« fotografiert werden, sondern eine historische Burganlage, stille Winkel in alten Gassen, ein bärtiger Mann mit Pfeife, Tiere im Zoo und Blumen am Feld-

68 Kommentarton RETINA, Material K 143170, BA-FA.



Neben Arbeitsabläufen wurden vor allem Produkte in den Mittelpunkt gestellt wie hier bei einem Werbefilm für Dr. Hille Pfefferminzdrops, der von Boehner-Film gedreht wurde

rand. Diese Auswahl erinnert an beliebte Motive in zeitgenössischen Landschafts- und Reisefilmen. Sie weist auf die Tendenz im Medium Fotografie aber auch im zeitgenössischen Kultur- und Werbefilm, bestimmte Realitätsbereiche auszublenden.

Fast jeder Werbekurzfilm enthält auch Hinweise zu Gebrauch oder Verwendung des vorgestellten Produktes (vgl. UNS GEHT'S GUT, DER UNSICHTBARE FEIND, RETINA). Selten sind dagegen Beispiele, die ausschließlich aus Handlungsanleitungen mit Vorführeffekt bestehen. Eine bemerkenswert einfache und strenge Gestaltung zeigt der Agfacolor-Farbfilm MAN MUSS IHN GUT BEHANDELN! (1941, Ernst Kochel), in dem eine junge Frau das korrekte Aufgießen des Ersatzkaffees »Kornfranck« demonstriert. Es scheint, als ob der Streifen eine ästhetische Entsprechung der Sparappelle im Zweiten Weltkrieg finden wollte. Der Spot besteht nur aus zwei Einstellungsvarianten, entweder einer Totalen vom Küchentisch, an dem die Frau den Kaffee zubereitet oder aus Nahaufnahmen, die den jeweiligen Vorgang detailliert veranschaulichen. Dem Zuschauer suggeriert der Schlusskommentar (»Behandeln Sie Ihren Kornfranck wie richtigen Kaffee, er wird es ihnen danken«⁶⁹), dass die Geduld beim Brühen durch echtes Kaffeearoma belohnt wird.

69 ZK MAN MUSS IHN GUT BEHANDELN, B 53476 vom 13. 3. 1940.

Rundgänge durch Produktionseinrichtungen bzw. Betriebsführungen spielen in den meisten längeren Industrie-, Werk- bzw. Kulturwerbefilmen eine tragende Rolle. Den Versuch, dieses Schema im kurzen Produktwerbefilm aufzugreifen, stellt *MORGENSTUNDE IM GOLDENEN MAINZ* (1937, Ufa) dar. Während eines Werkrundgangs um acht Uhr morgens wird der Unternehmer Christian Adt. (Adalbert) Kupferberg mit der Kamera begleitet. Nebenbei kommen modernste Abfüllanlagen ins Bild, an denen die Produktion auf Hochtouren läuft. Dennoch verpacken Mitarbeiter in weißen Kitteln die Sektflaschen von Hand. Dann erinnert sich der Firmenchef eines seit 50 Jahren im Unternehmen tätigen Mannes, spricht ihn persönlich an und lobt seine Arbeitsfreude. Der Angestellte zeigt sich gerührt und würdigt die neuen Weihnachtsverpackungen der Sektkellerei – das Betriebsklima bei Kupferberg ist einfach mustergültig. Es folgt der Dreh zur konkreten Warenanpreisung: Im farbigen Finale ziehen Geschenkpäckchen groß an der Kamera vorbei. Das Beispiel zeigt noch einmal das Zusammenwirken unterschiedlicher Inszenierungsmethoden im kurzen Werbefilm, wobei im Schlussteil die Produktpräsentation stets signifikant hervortritt. Im gesellschaftlichen Kontext erfüllte die Reportage verschiedene Funktionen, entsprach nationalsozialistischen Vorstellungen einer ›Betriebsgemeinschaft‹, bekräftigte aber auch das Image eines Familienbetriebes.

Werbung für die ›Heimatfront‹

In der Kriegszeit passten sich Filmreklamen, soweit sie überhaupt mit dokumentarischen Aufnahmen versehen waren, ästhetisch der durch Wochenschau und Kulturfilm vorgegebenen Stilistik an bzw. integrierten Wochenschausequenzen als beweiskräftiges authentisches Dokument, um den Aussagegehalt ihrer Argumentation zu stärken. Jagdflugzeuge auf einem Flugplatz und Stuka-Angriffe der NS-Luftwaffe sind so in den Werbekurzfilm *DER ADLER* (1941, Ufa) eingeschnitten und werben mit der zweifelhaften Faszination des Militärischen nicht nur für die Fliegerillustrierte ›Der Adler‹ (Motto: Die Text- und Fotobeiträge machen das Fliegerleben lebendig), sondern auch für den Dienst in der Luftwaffe. Die Kriegsrekrutierung sollte hier über Technikbegeisterung und Abenteuerlust erfolgen.

Der »staatspolitisch wertvolle« 198 m / 35 mm lange Boehner-Film *ES GEHT UM DEN SIEG* (1943, Fritz Wollank) verlässt die reine Produktreklame. Im Zuge der Einschränkungen im Werbefilmwesen ab 1942 fielen klassischen Herstellern zunehmend ›kriegswichtige‹ Aufgaben zu: die Fertigung propagandistischer Spar-, Aufklärungs- und Durchhaltefilme sowie militärischer Ausbildungsfilm. *ES GEHT UM DEN SIEG* will zunächst die Frauenarbeit an der ›Heimatfront‹ dokumentieren und zeigt selbständig agierende Frauen in vermeintlich typischen Berufen: bei der Erntehilfe, als Krankenschwester und Straßenbahnschaffnerin sowie in einer Auskunftsstelle der Reichsbahn. Dann fallen Zeitungen ins Bild, die Abdrucke der Goebbels-Rede ›Das Gebot der Stunde‹ (zum ›totalen Krieg‹) vom 19. 2. 1943 enthalten. Der männliche Kommentator fordert die Frauen darauf in scharfem Ton auf, sich in die Rüstungsproduktion zu begeben. Um den Beweis anzutreten, »dass man ihr [der Frau] nichts Unmögliches zumutet [...] und der

moderne Rüstungsbetrieb sauber, hell und freundlich [ist]«,⁷⁰ zeigen Kamerafahrten die weibliche Belegschaft an Fließbändern bei körperlich leichter Arbeit (Werkeln an Uhrengetrieben, Fertigung von Kleintrafos usw.). Die Stellung der Frau als Hüterin der Familie wird in diesem abstoßenden Dokument aufgegeben, dafür gibt der Film Darstellungen kollektiver Freizeitgestaltung im Werk Raum (Entspannung in Liegestühlen, Ertüchtigung bei der Massengymnastik). Er schließt mit der Verallgemeinerung, dass es »von je in harten Zeiten die Art deutscher Frauen war [zu kämpfen,] auf dem Platz, der ih[nen] angewiesen ist«. Die sehr dynamisch inszenierte Schlussmontage soll noch einmal die Faszination und Kraft der industriellen Rüstungsproduktion ins Gedächtnis rufen, die Unbesiegbareit Deutschlands assoziieren. Über 30 Sekunden lang rollen zu heroisch anschwellender sinfonischer Musik fabrikneue Panzer, Kanonen und Flugzeuge durchs Bild. Im Zusammenhang der zahlreichen Sparkassen- und Sparfilme der Jahre 1941–1944 mit humoristischer Spielhandlung bleibt *ES GEHT UM DEN SIEG* inhaltlich und ästhetisch ein Einzelbeispiel, das Dokumentieren wurde durch das unterhaltsame Verdrängen abgelöst.

Auch Reklamespots von nur rund 15 Sekunden – eine Sonderform des kurzen Werbefilms und den Reklame-Diapositiven verwandt – halten dokumentarische Aufnahmen bereit. Sie waren aufgrund der geringen Herstellungskosten vor allem bei lokalen Einzelhandelsgeschäften als Medium der Selbstdarstellung beliebt. Ein möglicherweise komplettes sechseinhalb Minuten langes stummes Werbevorprogramm eines Warendorfer Kinos hat sich im dortigen Kreisarchiv unter dem Titel *FILM NR. 10 – ROLLE A, II. WERBUNG* überliefert. Insgesamt 14 eher als Reklamebilder zu bezeichnende Spots folgen scheinbar zufällig und ohne Beziehung hintereinander. Zwischentitel in Form gereimter Vierzeiler⁷¹ wechseln mit Außenansichten des entsprechenden Geschäfts oder Impressionen aus dem Verkaufsraum; oft posiert der Inhaber am Eingang oder hinter der Ladentheke.

Der hohe dokumentarische Wert solcher ›Filmchen‹ ergibt sich zum einen aus der laienhaften Unfertigkeit mancher Einstellung, die wie ein zufälliger Schwenk durch den Alltag wirkt. Da diese stummen Werbefilme rechtlich Reklame-Dias gleichgestellt und nicht der Zensur vorzulegen waren, sich damit einer staatlichen Kontrolle weitestgehend entzogen, sind sie als nicht reglementierte Speicher damaligen Lebens anzusehen. Andererseits ist ein solcher Werbevorspann als wertvoller Fundus zeitgenössischer Aufführungsmodalitäten zu begreifen, über den die Rezeptionspraxis bewegter Bilder erschlossen werden kann. Es bleibt die Aufgabe, sich noch stärker solch wenig gestalteten Filmen zuzuwenden und in ihnen das Dokumentarische nationalsozialistischer Wirklichkeit aufzuspüren.

70 ZK *ES GEHT UM DEN SIEG*, B 58929 vom 4. 6. 1943.

71 Etwa: »Brauchst Du ein Auto und Benzin – Beanspruch' die Niederlage Dapolin. Die hier Herr Th. C. Heimann hat; Er liefert gut – und fährt auch glatt.« (Datenbankausdruck Filmbestand Kreisarchiv Warendorf/Westfalen)

Uwe Day

›Stoßtrupp der Motorisierung‹. Rennsport und Massenmotorisierung

Wollte man den Topos des Rennsports kulturgeschichtlich als Ikone der Moderne, des Tempos und der Beschleunigung der Lebenswelt lokalisieren – spontan würde wohl der italienische Futurismus, die Weimarer Avantgarde oder die ›amerikanistische‹ Massenkultur Weimars genannt werden. Der heute nostalgische Bilderkosmos von deutschen Rennwagen, den *Silberpfeilen*, wurde jedoch in der NS-Zeit und vorrangig vom Kulturfilm kreiert – das NS-Regime hatte sich eines genuinen Objekts der Avantgarde wie auch der US-Massenkultur bemächtigt. Erstaunlich ist dies aber nicht. Als eine der »Diktaturen der Beweglichkeit« lebte es davon, »alle Formen von *Massenbewegung* auszubeuten«, um gesellschaftliches Störpotential zu zerstreuen, erklärt Paul Virilio: »Seit der Machtübernahme durch die Nazis wurde dem deutschen Proletariat Sport und Transport geboten. Je mehr Massen unterwegs sind, umso weniger ergibt sich die Notwendigkeit zu großen Repressionen; um die Straße zu leeren, genügt es, allen die Straße zu versprechen.«⁷² Wo der Elan vital der Massenaufmärsche zunehmend erschlaffte, entfalteten der Rennsport und die ›Helden am Volant‹ ihre Zugkräfte. Hier appellierte der Nationalsozialismus direkt an die lebensweltlichen Freuden, nicht nur, weil er die Unterhaltungsgelüste einer »Gesellschaft des Spektakels«⁷³ befriedigte. Die Medien erhöhten die Rennwagen von Mercedes-Benz und Auto Union zu Symbolen der »Spitzenleistung deutscher Technik«⁷⁴ und zu ›Pionieren‹ der Motorisierung. Die *Silberpfeile* waren technische Fetischobjekte in einem national stilisierten Technikult. Sie kamen der kollektiven Sehnsucht nach nationaler Rekonvaleszenz entgegen wie auch den individuellen Wünschen des ›kleinen Mannes‹ nach privater Entgrenzung; in den Medien eilte der »Siegesszug der deutschen Rennwagen«⁷⁵ dem »Siegesszug des Kraftwagens«⁷⁶ stets voran.

Während in der Realität des ›Dritten Reiches‹ von Massenmotorisierung keine Rede sein konnte, rollte hingegen im Kulturfilm eine automobiler Welle auf das Kinopublikum zu. Wie kein anderes Medium erfüllte das Kino auf der virtuellen Erlebnisebene die offiziellen Mobilitätsversprechungen und das Publikumsbegehren nach Tempo, räumlicher wie mentaler Befreiung und nationaler ›Erbauung‹. Im institutionalisierten Wunschaum Kino waren das Auto, die Kraft der *Silberpfeile* und der motorisierte Lebensstil förmlich *erfahrbar*. Die Leinwand suggerierte als Wahrnehmungsdispositiv einerseits Tempo, Potenz und nationale Macht durch die imaginäre Rennfahrerbrille, andererseits Ruhe, automobiler Beschaulichkeit und individuelle *Welterfahrung* durch die imaginäre Windschutzscheibe des

72 Virilio 1980, S. 41, 35.

73 Debord 1996, S. 16

74 Leistung und Schönheit der Technik im Dritten Reich. In: Deutsche Technik, März 1939, S. 104.

75 Automobil-Revue, 1937, S. 20.

76 Film-Kurier, 18. 2. 1938.

Tourenwagens. Hier wurde an das ›Kino der Attraktionen‹⁷⁷ angeknüpft, während die Aufführungspraxis intermediale Erlebnisformen der postmodernen Kulturindustrie antizipierte.

Hitlers Affinität für das Auto war ein Ausdruck der postfordistischen Autoeuphorie im Deutschland der 30er Jahre. Seit Erscheinen von Henry Fords Biografie 1923 in Deutschland bildeten das Auto, die Fließbandfertigung, der Massenkonsum, hohe Löhne und die Sozialpartnerschaft zwischen Arbeit und Kapital das Telos der Wohlstandsgesellschaft. In dieser ›Bibel der Stabilisierungsepoche‹⁷⁸ fanden sich das liberale Bürgertum und die Gewerkschaften wieder.⁷⁹ Die Weltwirtschaftskrise und der anti-amerikanische Aufschrei der deutschen Rechten begruben freilich den Fordismus als liberalistische Fata Morgana.

Beerdigt war er aber keineswegs, vielmehr machte sich der Nationalsozialismus an die Transplantation seiner noch brauchbaren Organe für den Korpus brauner Sozial- und Wirtschaftspolitik in Gestalt eines eingedeutschten Amerikanismus. Fords Antisemitismus war für viele Nationalsozialisten geistige Nahtstelle, um Technikbegeisterung, Rationalisierung und Rassismus ideologisch zu integrieren. So trat an die Stelle der blühenden Gärten des ›weißen Sozialismus‹ das ›arische‹ Konsumparadies der Blaupunkt-Radios, ›schussbereiten‹ Leica-Kameras, Nivea-Krems, ›eiskalter‹ Coca-Cola und Mickey-Mouse-Filme⁸⁰. Die ›Hamburger Illustrierte‹ fragte rhetorisch: »Kann der Ford-Arbeiter der glücklichste der Welt sein?«: »Fließband-Arbeit gibt es heute in vielen, auch in deutschen Betrieben. Jeder Arbeiter weiß, wie die Präzisierung der Fließband-Arbeit den Arbeiter beansprucht. Auch bei uns. Aber Fords Fließbänder laufen schneller.« Der Ford-Arbeiter sei nur eine »Maschine, die sich verbraucht«. Deutsche Arbeiter hingegen könnten von den Früchten ihrer Arbeit zehren: »Nur der Arbeiter kann glücklich sein, [...] der in der Arbeit seine Ehrung, im Feierabend die Möglichkeit des Kulturgenusses findet.«⁸¹ Der Lobspruch auf den Feierabend und die Freizeitkultur flankierte die wachsende Rationalisierung und Standardisierung in der Rüstung.⁸² Wo es aber um eine deutsche Emulation des *american way of life* ging, stand das ›Volkswagen‹ im Zentrum des Wunschenkens.

Vom ›europäischen Volkswagen‹ war bereits 1933 die Rede.⁸³ Wie das Aufkommen von Kleinwagen wie Fiat Topolino oder Citroen 2CV in den 30er Jahren und die gezielte ›Volkswagen‹-Werbung von Ford, Opel oder Auto Union zeigt, war dies weder ein deutsches Phänomen, noch ein reines KdF-Projekt.⁸⁴ Hitler requirierte den Begriff für den NS-Staat, als er 1934 den Bau des »deutschen Volkswagens« verkündete⁸⁵; ein halbes Jahr nach dem Spatenstich für die Reichsautobahnen. Das VW-Werk sollte als »deutsches River Rouge« die Ford-Werke in Detroit übertreffen und jährlich 450 000 Fahrzeuge produzieren.⁸⁶ Der ›KdF-Wagen‹ lebte

77 Vgl. Gunning 1990, S. 59.

78 Hermand/Trommler 1978, S. 52.

79 Vgl. Lethen 1970, S. 20–23; Gassert 1997, S. 49–50; Sachs 1990, S. 58.

80 Vgl. Schäfer 1983, S. 117–118; Kriegeskorte 1995, S. 100–101.

81 Hamburger Illustrierte, 15. 2. 1937, Nr. 7, S. 8/9 u. 23.

82 Vgl. Hachtmann 1996, S. 57.

83 Vgl. Allgemeine Automobil-Zeitung, Nr. 2, 14. 1. 1933, S. 4.

84 Vgl. Dageför 1997, S. 65–67; Jockel 1997, S. 38.

85 Völkischer Beobachter, Nr. 81, 22. 3. 1934.

86 Mommsen/Grieger 1997, S. 251, 196; vgl. Gassert 1997, S. 155–161.

aber nur durch sein mediales Image, das ihn als ›staatssozialistisches‹ Vehikel in kleinbürgerlichen Idyllen zwischen kuscheliger Heimatschutz-Romantik und sportiver, sonnengebräunter Tourismus-Ästhetik appretierte. Werbeprospekte und KdF-Sparbroschüren priesen ihn als »Arbeitskameraden« und »Freudenbringer« an, sein »Gebrauchswert ›von deutscher Art‹« orientierte sich am Sachlichkeitsideal des ›Volksgenossen‹: »einfach«, »bescheiden«, »keinen falschen Aufputz im Innern«. ⁸⁷ Greifbare Präsenz erhielt er durch den reichsweiten Großversuch der Vorserie; die Reklamekolonne wurde auf Messen, Volksfesten, Flugtagen und zu offiziellen Feierstunden vorgeführt, so dass bis 1939 schon 336 668 Sparverträge unterschrieben waren. Sein Preis war aber zu niedrig angesetzt, das Projekt wäre im finanziellen Fiasko geendet, so wie auch die Rüstung und der Mangel an Devisen und Rohstoffen der braunen Mobilitätsvision im Weg standen. ⁸⁸

Werbetrommler für den KdF-Wagen waren u. a. NS-Popstars, die von Berufs wegen als nationale Automobilisten bekannt waren. ⁸⁹ Rennfahrer wie Rudolf Carracciola, Hans Stuck, Bernd Rosemeyer, Manfred von Brauchitsch und Hermann Lang. Ihre Images bildeten das Bindeglied zwischen postfordistischer Autoeuphorie, privater Ausflugssehnsucht und nationalen Kraftphantasien. Sie und ihre Monteure galten als »ausgewählte Elite deutscher Arbeiter« ⁹⁰, die in ihren Rennwagen, den »silbernen Pfeilen«, im Ausland zeigten, wozu die Technik unter dem Hakenkreuz im Stande war: Zwischen 1934 und 1939 sorgten sie für ein nationales Fieber, dessen Fieberkurve insbesondere bei Siegen in den USA anstieg: »Wie deutsche Autos im Lande der Auto siegten«. ⁹¹ Vom Staat subventioniert und im Nationalsozialistischen Kraftfahrkorps (NSKK) organisiert, gingen die Teams im In- und Ausland auf Trophäenjagd – virtuelle Eroberungszüge. Stolz wurde verkündet, »der Kraftfahrersport ist zum Volkssport geworden, zum Dienste der Nation«. ⁹² Dieser Dienst sollte ebenso in den NSKK-»Motorsportschulen« verrichtet werden, wo der Nachwuchs für die »motorische Wehrhaftmachung« gezüchtet wurde. ⁹³ Viktor Klemperer notierte hellseherisch in seinen Notizbüchern, »das einprägsamste und häufigste Bild des Heldentums liefert [...] der Autorennfahrer: nach seinem Todessturz steht Bernd Rosemeyer eine Zeit lang fast gleichwertig mit Horst Wessel vor den Augen der Volksphantasie.« ⁹⁴

Technik, Sport und Nation im ›Kino der Attraktionen‹

Die Kulturfilmproduktion stimmte 1934 in die allgemeine Parole des braunen Fordismus ein: *KRAFTFAHRT TUT NOT* (1934, Johannes Häußler) sekundierte Hitlers Autoreden und führte suggestive Zahlenkolonnen vor, um den Motorisierungsstand Deutschlands mit exotischen Entwicklungsländern wie Hawaii zu

87 Jockel 1997, S. 40; Hickethier/Otten 1974, S. 42–43.

88 Vgl. Mommsen/Grieger 1997, S. 196, 31; Sachs 1990, S. 79.

89 Vgl. Motorschau 1939, H. 3, S. 245.

90 In der Etappe des Sieges. In: *Automobil-Revue* 1937, S. 24.

91 *Berliner Illustrierte Zeitung*, H. 29, 22. 7. 1937.

92 Oberste Nationale Sportbehörde 1935, S. 7.

93 Stoll 1940, S. 23.

94 Klemperer 1996, S. 10.

vergleichen. Ein filmisches Plädoyer für die Fließbandproduktion am Beispiel von Opel gab der Ufa-Kulturfilm *KAMPF UM RAUM UND ZEIT* (1937, Johannes Guter). Der Filmtitel zitierte die zentrale Metapher des braunen Fortschrittsfurors: »Vorwärts stürmt die Zeit, vorwärts stürmt die Welt – [...] unaufhörlich, unaufhaltsam. Diesen Lauf können Menschen nicht hemmen. Könnten sie es, so wäre es Stillstand. [...] Wir müssen mit! Wir wollen mit! Wollen vorwärts! Wir wollen voraus!«⁹⁵

Dieser aggressive Fortschrittsgeist prägte auch den Duktus der Rennsportfilme, die ab 1935 in den Kinos liefen. *DEUTSCHER KRAFTFAHRSPORT VORAN* (1935, Paul Wolff), *DEUTSCHER KRAFTFAHRSPORT* (1937) und die Filme von Friedrich Albert Robert Stollsteimer, genannt F. A. R. »Bob« Stoll: *DEUTSCHE RENNWAGEN IN FRONT* (1938), *SIEG AUF DER GANZEN LINIE* (1939) und *SIEG DER ARBEIT* (1940). Dazu gehören auch paramilitärische Filme: *JUNGENS, MÄNNER UND MOTOREN* (1939), *MÄNNER IN LEDER* (1940) oder *JUGEND AM MOTOR* (1938, Hermann Boehlen). Ideologisch trugen sie die Handschrift ihrer Auftraggeber aus dem NSKK und der Obersten Nationalen Sportbehörde. Sie sorgten mit Hilfe von SS, Polizei und anderen sowie der Auto- und Zubehörindustrie für die Poolfinanzierung der Filme, die bis zu 100 000 RM kosteten.⁹⁶ Zudem produzierten die beiden rennbeteiligten Konzerne Auto Union und Daimler-Benz ihre eigenen Kulturfilme.

Die Filme haben meist keinen erzählerischen Aufbau, selten eine Rahmenhandlung, sondern folgen den Konventionen des ›erklärenden Genres‹:

Die Sequenzen springen von Ort zu Ort, die Ereigniskette wird von der Chronologie der Rennsaison, bzw. den deutschen Siegen zusammengehalten – eine Kompilation von kurzen Wochenschau Sujets. Aber gerade in der Akkumulation der Schauwerte lag wohl der Erfolg dieser Filme begründet. Hier war das ungedroselte Fahrerlebnis zum unmittelbaren Filmerlebnis geworden, von dem die Zuschauer emotional mitgerissen waren: »Wenn er hinter dem Steuer sitzt und dann der Kompressor aufheult und der Motorendonner an die Bergwände schlägt. [...]



Daimler-Benz und die Auto Union beschränkten ihren Konkurrenzkampf nicht auf die Rennpisten, sondern weiteten ihn auf die Leinwände aus und produzierten eigene Kulturfilme für die Kinos

95 ZK 45 863, 30. 7. 1937 (BA).

96 Auto-Union AG, StA Chemnitz, Nr. 697 / 186–187, Brief an ONS, 13. 4. 1938.

ich habe geglaubt, selbst in diesem Rennwagen zu sitzen, so nahe war das alles greifbar, wenn die Tannen an mir vorbeiflogen. [...] Dieser Freiburger Bergrekord, wie die Kerle den gedreht haben, so zusammengedrängt, als ob man an allen Plätzen und dazu im Wagen drin gleichzeitig wäre, das ist herrlich. Ich war ganz aufgeregt.« So lautet der Kommentar zu einem Spielfilm mit Rennfahrer Manfred von Brauchitsch. Freilich galt das Lob der Filmästhetik, nicht dem »schrecklichen Filmquatsch« der Filmhandlung.⁹⁷ Das »Kino der narrativen Integration«⁹⁸ konnte sich dagegen nicht durchsetzen. Das ›Kintopp‹ war nur Störfaktor für ein Publikum, das im Geiste den Gashebel durchdrücken wollte.

Der Rennsport-Kulturfilm bot dagegen reales, aufwändiges Bewegungskino. Zwanzig Kameraleute brachten sich bei SIEG DER ARBEIT in Position.⁹⁹ Für DEUTSCHE RENNWAGEN IN FRONT wurden 30 000 Meter Film auf 531 Meter verdichtet, wobei die Nähe zum Spektakulum vermarktet wurde: »Die Arbeit der Kameraleute erfolgte unter Lebensgefahr; zweimal zeigt der Film, wie Rennwagen aus der Bahn getragen wurden, und beide Male trennten den Kameramann nur wenige Meter.«¹⁰⁰ Zerstörung, Unglücke und brennende Autos – die Filme bedienten die Rezeptionsästhetik des ›Gaffers‹ und versorgten die ›Gesellschaft des Spektakels‹ mit visueller Nahrung. Die Filmkritik war elektrisiert von solch filmischer Dynamik: »Hier werden gewaltige Motorschlachten ausgetragen und immer wieder ist es ein Sieg für die geniale Konstruktion deutscher Techniker und Konstrukteure. In das Aufheulen der Kompressoren, in das Kreischen der Bremsen mischt sich das Hohelied vom Rennfahrer [...]. Der Film ist glänzend gemacht, er ist von einem geradezu faszinierenden Tempo.«¹⁰¹ Das Kino war der Bewegungsapparat, der das Publikum in seiner hyperaktiven Zuschauerposition virtuell durchrüttelte: von Panoramen zu Detailaufnahmen, von Luftbildern zu extremen Untersichten, von der Tribüne direkt auf die Motorhaube hinein ins Cockpit des rasenden Rennwagens. Diese Filme lösten auf ihre Weise die Forderung »Das Erlebnis entscheidet« der deutschen Kulturfilmapogetik ein¹⁰² und folgten der Spur der sowjetischen Avantgarde und ihrem Faible für das ›Kino der Attraktionen‹,¹⁰³ das im »mechanischen Auge« von Dsiga Wertow wahre Bewegungsexzesse feierte.¹⁰⁴

Offiziell taten sich die Nationalsozialisten schwer mit ›sinnlosen Sensationen‹, gerade beim Kulturfilm als ausgewiesenem Bildungsmedium.¹⁰⁵ Der Propagandazweck indes heiligte jedes Mittel: Der ›Kult der Zerstreuung‹ erhielt Vorrang vor der Kultivierung des Publikums. Das Prädikat »staatspolitisch wertvoll« verhüllte den Voyeurismus, die Nation als unantastbares Heiligtum füllte die Sinnlücke der Reizbefriedigung auf. Im ›Aufheulen der Kompressoren‹ artikulierte sich ein nationales Kino der Attraktionen: kein Film zur esoterischen, sondern zur nationa-

97 Filmkritik hinter dem Oelfaß. Ein Normgespräch über den Autofilm ›Kampf‹. In: Allgemeine Automobil-Zeitung, Nr. 1, 7. 1. 1933, S. 13.

98 Gunning 1990, S. 62.

99 Sieg der Arbeit. Als Kameramann beim Großen Preis von Deutschland. Bavaria-Pressemitteilung Nr. 38, Standort: Haus des Dokumentarfilms.

100 Film-Kurier, 9. 2. 1938.

101 Film-Kurier, 18. 2. 1939.

102 Vgl. Maraun 1938, S. 187.

103 Vgl. Gunning 1990, S. 56ff.

104 Westnik Kinematografia, Nr. 127, Moskau 1917. Zit. n. Gregor/Patalas 1962, S. 97.

105 Vgl. Eckardt 1938, S. 53.

len ›Erbauung‹. Der Siegeszug der Rennwagen führte dem Massenpublikum die deutsche Weltmeisterung bildgewaltig und geräuschvoll vor. Es sollte sich an der Nation und an sich selbst als kraftvollem Kollektiv von ›Arbeitern‹ und somit als Teilhaber dieses Erfolges berauschen.

Expeditionen in die Provinz: die Auto-Mission der Auto Union

Der Bildraum der Rennsportfilme war gleichermaßen virtuelle Kampfbahn und Product-Placement-Fenster von Autoindustrie und NS-Regime. Autowerbung und Staatspropaganda bildeten im Rennsport eine Symbiose, um durch das Projekt der ›Volksmotorisierung‹ das Interesse auf bestimmte Automarken zu lenken. Die Werbefilme der Auto Union stehen exemplarisch dafür. Das Unternehmen entstand 1932 durch eine Fusion, um den Niedergang der sächsischen Automobilindustrie abzuwenden. Das Markenzeichen der vier Ringe war äußerst signifikant, besaß jedoch kein Image. Es fehlte ein wirkungsvoller popularkultureller Text, der den Zeitgeist in seiner Mischung aus Dynamik, Fortschrittlichkeit und neu erwachtem Nationalstolz wiedergab. Die Auto Union engagierte sich daher im Rennsport und übertrug die Federführung in allen Geschäftsfragen der Werbeabteilung,¹⁰⁶ die über die Budgets der Rennabteilung und die mediale Verwertung von Fahrern und Wagen wachte. Dazu gehörten teure Filmkampagnen, um die vier Ringe mit den Mitteln der Unterhaltungsindustrie als Glorioten der ›deutschen Technik‹ erstrahlen zu lassen.

Die ersten Filmversuche *DIE AUTO-UNION IM KAMPF UM DEUTSCHLANDS WIEDERAUFBAU UND WELTGELTUNG* (1936, Raschke-Schmalfilm) waren noch vom Dilettantismus des Amateurfilms geprägt, ermutigten aber das Management, diese Werbestrecke auszubauen. Das Tonfilmprojekt *JAHR DER ARBEIT – JAHR DER ERFOLGE* (1936) besaß nun die erwünschte Qualität und umfasste mehrere Einzelfilme: *GELÄNDESPORT*, *MOTORRADRENNEN* mit Szenen von paramilitärischen Geländeprüfungen und *DKW-Motorradrennen*, *QUALITÄT, PRÄZISION, LEISTUNG* – ein nationaler Industriefilm mit Szenen »aus der Geburtsstätte der Wagen und Maschinen. Deutsche Arbeiter schaffen für die Weltgeltung ihres Volkes« und schließlich der dritte Teil *ZWISCHEN SAHARA UND NÜRBURGRING*, »die großen Wagenrennen des Jahres 1936 – Für die Ehre der deutschen Farben«.¹⁰⁷ Die Filmaufnahmen stammten von Ulrich Bigalke, der in der Rennmannschaft für die technischen Berichte zuständig war. Die Postproduktion erledigte die Berliner Firma Werbeschall Uhlig & Schröter, die spätere Sigma-Film. Der Regisseur des Films war vermutlich ein junger Schauspieler, der 1933 von den Nationalsozialisten mit Berufsverbot belegt worden war und sich nun bei Werbeschall über Wasser hielt. Früher hatte auch er davon geträumt, Rennfahrer zu werden. Seine Affinität dafür brachte er nun in die Auto-Union-Filme ein: Wolfgang Staudte.¹⁰⁸

106 Vgl. Kirchberg 1984, S. 20.

107 Die Unterlagen sind im StA Chemnitz unter der Nr. 7403, Auto-Union AG, Filmwerbung 1936–1937 deponiert. Der Aufsatz zitiert aus den Bestandsnummern 7403 / 1–149; vgl. ZK 44995, 17.3.1937 (BA).

108 Vgl. Ludin 1996, S. 14f.; Orbanz 1977, S. 193ff. Staudte reklamierte die Regie für sich. Offiziell firmierte Ulrich Bigalke als Regisseur. Es ist jedoch kaum anzunehmen, dass Bigalke die filmkünstlerischen Akzente in der Postproduktion setzte.

Insgesamt hatte die Auto Union 50 000 Reichsmark investiert. Das Geld floss auch in ein temporäres Wanderkinonetz von reichsweit 300 Orten. Drei Vorführkolonnen fuhren innerhalb von 99 Tagen ausgewählte Auto-Union-Händler an, die Kinos und Säle in Ratskellern, Schulen, Gemeinschaftshäusern und Theatern gebucht und die Lokalzeitungen mit vorgefertigten Anzeigen und Berichten versorgt hatten. Dort wurden die Rennfahrer als »technisierte Zigeuner« dargeboten, als rastlose Weltenbummler im Auftrag der Nation. Besonders spannend, so der Text, sei »der letzte Teil des Films, in dem nicht weniger als 11 Autorennen auf einem Streifen von tausend Meter Länge zusammengedrängt sind. [...] Was kein Zuschauer je kann: bei allen wichtigen Phasen eines ganzen Rennens als Augenzeuge gegenwärtig sein, hier wird es ihm geboten. [...] [Der zweite Teil] öffnet den Blick in die sonst unzugängliche Abteilung Rennwagenbau [...].«¹⁰⁹ Der Text gehörte auch zur Introduction, die der örtliche Händler vor jeder Aufführung vortrug, um die Vorzugslesart und das narrative Gerüst einzurichten: Das Publikum sollte die Rennfahrer der Auto Union auf ihrem globalen Siegeszug begleiten und dabei die imaginierten Freiräume einer filmischen Realität abseits der faschistisch reglementierten Lebenswirklichkeit auskosten. Die Blickorganisation spornte den Zuschauer in seinem visuellen Erfahrungsdrang an. Verbote schienen aufgehoben, ihm öffneten sich Türen, und er konnte sich innerhalb des filmischen Raumes als virtueller Beobachter des hektischen Treibens frei bewegen. Diese Realitätsillusion fand schließlich durch den freien Eintritt zur Filmvorstellung einen bündigen Abschluss zur Wirklichkeit. Die Resonanz war enorm. Im Astoria in Leipzig besuchten 1300 Zuschauer das Kino. Zwei Vorstellungen gab es pro Tag. Die Vorführräume waren mit den Reliquien der modernen Fankultur ausgestattet: Plakate, Star-Postkarten, Druckschriften und Werbematerial, für die Ausgestaltung der Foren Stellwände und als Surplus echte Rennwagen. Zwischen den Filmteilen stand eine Pause auf dem Programm, in der sich das Publikum um die Fetischobjekte scharen durfte.

Der Folgefilm *DEUTSCHE SIEGE IN DREI ERDTEILEN* (1938)¹¹⁰ kondensierte die Saison 1937 zu gut 90 Minuten. Hier bestimmte das Thema vom nationalen Eroberungszug den Erzählstrang. Die außerfilmische Einführung war nun Teil des Films geworden: Vor einer Hakenkreuzfahne resümierte Auto-Union-Vorstandschef Richard Bruhn die Erfolge seiner Equipe und die Motorisierungspolitik Hitlers und erklärte die Auto-Union-Mannschaft dabei zum »Stoßtrupp der Motorisierung«. Der Diskurs wurde in der Sprache des Krieges geführt, doch der Film war keineswegs nur ein zackiges Husarenstück. Die Auto Union bot »echtes« Starkino auf, zeigte Lifestyle und bediente mit den Elementen des ethnografisch-touristischen Reisefilms die Schau- und Abenteuerlust des Publikums.¹¹¹ Das »schnellste Ehepaar der Welt«, ¹¹² Bernd Rosemeyer und seine Frau, Schauspielerin Elly Beinhorn, standen im Mittelpunkt dieses Universums und lebten als Jetsetter einen schnellen, modernen Lebensstil zwischen Technik, Tourismus und Wohlstand vor – und führten andererseits als symbolische Eroberer das Hakenkreuz und die Auto-Union-Ringe durch die Welt.

109 Auto-Union AG, StA Chemnitz, Nr. 7403 / 81.

110 Alle Unterlagen dazu befinden sich im StA Chemnitz unter der Nr. 7405.

111 Vgl. Kreimeier 1997, S. 53.

112 Beinhorn-Rosemeyer 1942, S. 136.

Welteroberung und Weltreise waren verkapselt, das filmische Tempo wurde dafür zeitweise auf eine gemütliche Reisegeschwindigkeit gedrosselt: Die »Rennwagen-Expedition« passierte italienische Urlaubspanoramen, begegnete in Afrika archaischen ›Höhlen-Arabern¹¹³ und Eingeborenen, die sich an ›Negerbier¹¹⁴ berauschen. Der Film zeigt viel nackte Haut, stellt die Ureinwohner wie Anomalien auf dem Jahrmarkt aus¹¹⁵ oder drapiert sie als exotische Staffage, um die Modellpalette der Auto Union ästhetisch in Szene zu setzen. Auf der anderen Seite erreicht das Expeditionskorps die Neue Welt und lernt nach einem kurzen klaustrophobischen Stauerlebnis in den Hochhausschluchten von New York das eigentliche Amerika kennen: »Begeistert und mitreißend in seiner Größe – in seinem Mut – in seiner Tatkraft, wenn man es erst begreifen und fassen lernt. High Way – hohe Strasse – kilometerlang führt diese Strasse von einem zum anderen Ende der Stadt, an Wolkenkratzern vorbei, über die Ozeanriesen der Welt hinweg! Washington Bridge – überwältigende Größe und Schönheit der Technik.«¹¹⁶ Dieser Amerikanismus korrespondierte mit dem kinematographischen Fahrerlebnis, bei dem das Publikum auf dem virtuellen Beifahrersitz seine Vorfreude auf die Motorisierung auskosten durfte.

Statt mit Rasanz durchquerte das Publikum den filmischen Kosmos mit der Ruhe des Herrenfahrers. Die Windschutzscheibe wurde zur Kadrage, zum filmischen Dispositiv und Instrument der Welterfahrung zwischen Archaik und Moderne.

Dass Mercedes-Benz mit einem gleichartigen Filmtext seine Delegation auf einen ähnlichen Eroberungszug zu SIEG – REKORD – MEISTERSCHAFT (1940, Hans Minzloff) aussandte, beweist den Erfolg dieser Genremischung. Die mobile Aufführungspraxis wiederum verlief parallel zur medialen ›inneren Kolonisation‹, die von



Die Auto Union wertete ihre rennsportlichen Erfolge in mehreren Wanderkino-Kampagnen aus, bei denen sie in 100 Tagen 300 Orte besuchte und die örtlichen Händler Zeitungsanzeigen schalteten

113 Auto-Union AG, StA Chemnitz, Nr. 7405 / 22.

114 Auto-Union AG, StA Chemnitz, Nr. 7405 / 23.

115 Vgl. Waz 1997, S. 101.

116 Auto-Union AG, StA Chemnitz, Nr. 7405 / 22.



Die Werbung für den ›KdF-Wagen‹ schmückte die Vision von der braunen Massenmotorisierung mit Familienszenen einer Freizeit- und Konsumgesellschaft

den roten Vorführwagen der Gautonfilmstellen als »motorisiertes Filmtheater«¹¹⁷ in Dörfern und Kleinstädten betrieben wurde. Die Auto Union führte ihr Publikum in die weite Welt hinaus und machte mit der Aufführungspraxis in der Evolution des Kinos einen Schritt zurück, um drei Schritte vorzugehen. Sie re-mobilisierte das ursprüngliche ›Kino der Attraktionen‹, das Wanderkino und die Nichtsesshaftigkeit des kinematographischen Apparates. Die Rezeptionsästhetik war geprägt von den Kodes der heimischen Sicherheit, der nationalen Potenz und dem Hochglanz der Auto-Union-Werbeprospekte. Hatte das bürgerliche Kino dem Betrachter das Greifen abgewöhnt,¹¹⁸ so brachte es ihm die Auto Union zurück und dirigierte dieses naive Verlangen auf die plastischen Exponate außerhalb der Filmleinwand. Als Manifestation der filmischen Realität beglaubigten die Schauwagen die Botschaft des Werbefilms von der nahenden ›Volksmotorisierung‹. Biedere Ratskeller und Gemeinschaftshäuser wurden mit dem Flair der weiten Welt und dem virtuellen Angriffs- und Ausflugstempo der NS-Technosphäre durchdrungen. Multimedia-Ensembles verwandelten die vertraute Umgebung in eine schillernde Erlebniswelt im Stile postmoderner Themenparks wie der ›Autostadt‹ Wolfsburg.¹¹⁹ Die Autofil-

117 Vgl. Neumann 1938, S. 112; Kleinhans 2003, S. 163–181.

118 Vgl. Elsaesser 2000, S. 38.

119 Vgl. Herweg 2000, S. 33

me mobilisierten das immobile Publikum mit dem Lockruf von Technik, Tempo und Konsum und zogen durch nationale Parolen all jene mit, die nicht durch fade weltanschauliche Formeln zu bewegen waren. Es reichten technische Dysfunktionen und menschliche Fehler, um das Monument auf der Leinwand einstürzen zu lassen. So mokierte sich die Rennabteilung der Auto Union über einen Filmvorführer, der die technischen Probleme an der Vorführmaschine nicht zu beheben wusste. Der Ton habe gegen Schluss zu schleppen begonnen: »Wir glauben bestimmt, daß es keineswegs zur Hebung des Prestiges bei der Auto Union beiträgt, [...] da das Publikum nur verärgert wird und mißgestimmt die Vorstellung verläßt.«¹²⁰ Der filmische Fuhrpark war – wenn er funktionierte – Kino in reinster Form: Kompensationsmaschine und emotionales Kraftwerk.

120 Auto-Union AG, StA Chemnitz, Nr. 7403 / 39–40.

Karlheinz Hofmann

›Straßen der Zukunft‹. Die Reichsautobahnen

Die zu ›Straßen des Führers‹ verklärte Reichsautobahn (RAB) avancierte zum herausragenden Propaganda- und Prestigeprojekt des Nationalsozialismus. Die Reklamierung längst vorhandener und detailliert ausgearbeiteter Straßenbaupläne aus der Weimarer Republik als eigene Leistung und die Legende, wesentlich zum Abbau der Arbeitslosigkeit im ›Dritten Reich‹ beigetragen zu haben, hielt sich hartnäckig und wird bis in die Gegenwart hinein als Rechtfertigungsformel seiner vermeintlich positiven Seite funktionalisiert.¹²¹ Die Verbindung mit einer direkten militärstrategischen Zweckbestimmung als ausschlaggebendes ›Grundmotiv‹ des Autobahnbaus oder die unterstellte »Identität von Blitzkrieg und Autobahn« vor dem Hintergrund eines militärischen Ursprungs der Autobahnidee während der Materialschlachten im Ersten Weltkrieg, hier allerdings als französische Erfindung, kann ebenfalls in das Reich der Mythen verwiesen werden.¹²² Gleichwohl lassen sich indirekte Kriegszwecke, wie beispielsweise die logistisch-technischen Erfahrungen mit der Bauindustrie oder die Camouflage forciert durch die Rhetorik der ersten großen ›Friedenstat‹, nicht gänzlich von der Hand weisen. Schließlich war die Autobahn als Mittel zur Bewältigung des Verkehrs allein aufgrund des damaligen Motorisierungsgrades im Deutschen Reich nicht erforderlich, was sich indirekt auch in den Filmbildern von zum großen Teil verkehrsfreien Fahrbahnen widerspiegelt.

Weitaus bedeutender als funktionale Motive für den Autobahnbau waren jedoch seine symbolischen Funktionen. Die RAB firmierte zum »Inbegriff einer politikfernen technischen Spitzenleistung«, zum »Zeichen nationaler Erstarkung« und zum »Garant der Versöhnung aller Widersprüche der modernen Welt«.¹²³ Als »modernes Weltwunder« und erhabenes Monument stilisiert, sollte sie wie die Bauwerke der Griechen oder die Pyramiden der Ägypter den Ewigkeitsanspruch des ›Tausendjährigen Reiches‹ zur Geltung bringen.¹²⁴ Eingebunden in die Verheißungen einer umfassenden Massenmotorisierung bildete sie für die mediale Selbstinszenierung der Nationalsozialisten eine wirksame Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Wunsch- und Selbstbilder. Bestimmend in den kulturellen Produkten und speziell in der filmischen Inszenierung erweist sich das Gegen-, Mit- und Nebeneinander, wenn nicht gar die Synthese von modernem technologischen Fortschritt und mythisch-archaischen Leitbildern einer verklärten Vergangenheit. Der entscheidende semantisch-ideologische Nexus einer komplexen Verschmelzung beider Konzepte in einer künstlerisch-kulturellen Einheit offenbart sich beispielhaft in einer Äußerung von Fritz Todt, den Adolf Hitler zum General-

121 Grundlegend dazu Kaftan 1955; Kornrumpf 1990; Lay 1994; Schütz/Gruber 1996; Brockhaus 1997.

122 Vgl. Lärmer 1975, bes. S. 114 ff.; Kittler 1995, S. 121; vgl. bes. Stelzner 1976, S. 261 ff.; Beesten 1987, S. 373 ff.

123 Reichel 1991, S. 287; Ludwig 1979, S. 310; Brockhaus 1997, S. 111.

124 Vgl. Bade 1938, S. 317.

inspektor für das deutsche Straßenwesen (GdS) ernannte: »Es gibt eine national-sozialistische Auffassung der Technik. Sie besteht in einer [...] engen Anlehnung zum Künstlerischen. [...] Technik kommt von dem griechischen Wort ›techne‹ und bedeutet Kunst. [...] Wir fördern bewusst jede Maßnahme, die das Schöpferische, Gestaltende und Kulturelle auf dem Gebiet der Technik betont.«¹²⁵

In diesem Kontext sind nicht nur seine machtpolitisch motivierten Ambitionen am Film zu verstehen, welche zu Rivalitäten und Kompetenzrangeleien mit dem Propagandaministerium führten.¹²⁶ Der selbstinduzierten Bürde als ›Künstler-Techniker‹ gewahr, schwebte ihm mit Blick auf die künstlerische Filmavantgarde eine Kanonisierung der Reichsautobahn in der Art des Riefenstahl'schen Reichsparteitagfilms TRIUMPH DES WILLENS (1935) vor. Er vermerkte: »Ein Film, wie ich ihn mir vorstelle, muss eine Symphonie sein. [...] Wir wollen nicht einen Strassenbaufilm schreiben, sondern den einzig möglichen. Nur für diese Höchstleistung habe ich Zeit zur Mitwirkung. Heil Hitler!«¹²⁷

Eine Vielzahl von Filmprojekten sollte nicht zu dem erwünschten »einzig möglichen« Film führen. Als bereits der erste Kulturfilm über die RAB, STRASSEN OHNE HINDERNISSE (1935, Martin Rikli), zu verschiedenen Anlässen öffentlich aufgeführt wurde, bemängelte Todt: »Noch immer suche ich den Mann, der den wirklich guten Film über dieses Strassenbauvorhaben schreibt. Alle bisherigen Versuche, diesen Strassenbau zu verfilmen, waren schlechter als das, was wir mit dem Bau zu erreichen bestrebt sind.«¹²⁸ Insofern waren wohl nicht allein hierarchische Strukturen und Entscheidungsbefugnisse innerhalb der Regimes ausschlaggebend, als Walter Ruttmann von den »einschränkenden Bestimmungen betreffs Filmaufnahmen auf den Baustellen« ausgenommen wurde.¹²⁹ Das für den Prolog des Parteitagfilms gedachte Filmmaterial wurde von Leni Riefenstahl verworfen und gilt bislang als verschollen.¹³⁰

Der Medienverbund Reichsautobahn

Parallel zur Konzeption und Realisation des technisch-architektonischen Projekts RAB entwickelte sich ein unübersehbares Ensemble medialer Effekte, die weit über die klassischen Medienformen wie Rundfunk, Malerei, Fotografie, Film oder die unterschiedlichen schriftlichen Gattungen hinausreichten. Von den Autobahnen kündeten Plakate von Firmen und Städten, von Briefmarken bis zu Brett-, Rätsel- und Thingspielen. In unzähligen Ausstellungen und feierlichen Anlässen präsentiert und inszeniert, die populären und breitenwirksamen Publikationsorgane nutzend oder in parteilichen, halbstaatlichen oder staatlichen Werken millionenfach dupliziert, drang die mediale Vision bis in die entlegensten Regionen.

125 Todt zit. in: Deutsche Technik, 7/1939, S. 315.

126 Vgl. Unterlagen in BA, R 46.01 Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen (GdS), Nr. 1309.

127 Schreiben von Todt an die NS-Kulturgemeinde vom 1. 2. 1935, in: BA, R 46.01 GdS, Nr. 1309.

128 Schreiben von Todt an die Firma Arnold & Richter GmbH vom 11. 3. 1935, in: BA, R 46.01, GdS, Nr. 1309.

129 Vgl. zum Verhältnis von Exponenten der Filmavantgarde wie Ruttmann zum NS-Kulturfilm bes. Goergen 1989; Kreimeier 1992, S. 318 f.; Elsaesser 1999, S. 279–304; Hoffmann 2001, S. 169–191.

130 Loiperdinger 1987, S. 75 ff.; vgl. Nowotny 1981, S. 90 f.; Rother 2000, S. 69–71.

Der Rundfunk, dem Projekt RAB informell und strukturell am stärksten verwandt, d. h. »ein flächendeckendes, die Volksgemeinschaft zentralistisch integrierendes, mit den regionalen Sendern zugleich Landsmannschaftlichkeit prägendes Netz«, erfüllte dabei eine Doppelfunktion.¹³¹ Neben der Rolle als Ankündigungs- und Nachrichtenorgan von der Autobahn diente die Ausstrahlung von Sprechchorspielen, Weihe- und Erhebungssendungen besonders inszenatorischen Vorgaben, die mit der Beschwörung nationalsozialistischen Veränderungswillens vor allem die Einheitlichkeit und Gemeinsamkeit aller Arbeiter demonstrieren sollte. Die propagandistische Absicht einer Verbindung von »Blut- und Boden-Metaphorik mit dem Anschauungsstereotyp der Straße« zeigt sich auch in den verwandten Integrationsbestrebungen der literarischen Zeugnisse.¹³²

Erzählungen und Romane mit so eindringlichen Titeln wie »Granit und Herz«, »Die Nibelungenstraße« oder »Die Strasse aus Eisen und Stein« zeichnen sich vor allem durch eine Kombination von technischem Fortschrittsglauben und stereotyper Konflikt dramaturgie aus, die sich aber stets in versöhnenden Gesten und Handlungen auflöst. So lässt auch Hans Schmodde in seinen Kurzgeschichten »Kippe und andere Geschichten von der Autobahn« Probleme und Konflikte in der großen ›Volksgemeinschaft‹ aufgehen. Gemeinsam mit Otto Wendler verfasste er das Drehbuch zu dem Ufa-Spielfilm MANN FÜR MANN (1939, Robert A. Stemmle) über die Arbeit an der RAB. In den Feuilleton-Texten dominieren hingegen aktionistische und dynamische Bildmetaphern, welche vielfach die Faszination an der Geschwindigkeit mit Flugträumen kombinieren. Dem der Lyrik eigenen Lob auf die arbeitende Gemeinschaft und der Beschwörung des Schöpfermythos, seiner Integrationsmetaphorik von Natur und Technik steht ein komplementäres Abgrenzungsritual gegenüber, welches ›Außenstehende‹ als feindliche Kräfte stigmatisiert.¹³³

Mit dem Auftrag, die Entwicklung der Bauarbeiten zu dokumentieren, schuf Todt ein geradezu genuin nationalsozialistisches Genre: die ›Autobahnmalerei‹. Ihre Präsentation in großformatigen Prachtbänden und verschiedenen Ausstellungen unterstreicht die beabsichtigte Wirkung einer Monumentalisierung, Gigantisierung und Heroisierung des Werks weit über eine Dokumentationspflicht hinaus. Unter Wahrung einer stilistischen Heterogenität, in der traditionelle Sujets der Landschaftsmalerei und realistisch-naturalistische Architektur- und Industriedarstellungen ebenso vertreten sind wie Exponate der Neuen Sachlichkeit, zählen zu den bevorzugten Motiven Brückenbauten und Straßenbänder, die, Flüssen gleich, eine harmonische Verschmelzung von Natur und Autobahn suggerierten. Insbesondere die künstlerische Möglichkeit, eine projektierte Brücke vor ihrer Fertigstellung als ein in die Natur eingebundenes Kulturdenkmal zu inszenieren, machte die Malerei nicht nur in den ersten Jahren zu einem wichtigen Medium. Die identifizierbare Arbeitstätigkeit spielte in der übergeordneten Aufgabe einer »künstlerischen Überhöhung einer Zukunftsvision, Untermauerung der kulturellen Leistung am Abbild des Erbauten oder Festhalten des begrenzten Bauzustands« nur eine Statistenrolle in einer vielfach menschenleeren Techniklandschaft.¹³⁴ Diese Charakteristik zeichnen vor allem die in leuchtend grellen Farben

131 Schütz 1993, S. 91.

132 Reinecke 1992, S. 199.

133 Brockhaus 1997, S. 82 ff.

134 Vgl. Lang/Stommer 1982, S. 97.



Die Reichsautobahn wurde nicht nur im Film, sondern auch in anderen Medien als zukunftsweisendes Großprojekt herausgestellt. Das idealisierende Plakat von Robert Zinners von 1937 zeigt die Saalebrücke bei Hirschberg

gehaltenen, an Reklame- und Kinoplakate erinnernden Bilder von Ernst Vollbehr aus. Im Filmdokument *FILMARCHIV DER PERSÖNLICHKEITEN: ERNST VOLLBEHR* (1941, Gerhard Jeschke) wurde ihm u. a. die Gelegenheit geboten, in launigen Worten und anekdotenhaftem Stil seinen Werdegang vom Kriegs- und Tropenmaler zum Autobahnmalers zu schildern. Diese Archivsammlung von Portraitaufnahmen von Persönlichkeiten aus Politik, Kultur und Wirtschaft war nicht für den Verleih bestimmt und sollte späteren Generationen vorbehalten bleiben.¹³⁵

Monumentalisierung des Werks und das Bestreben, Harmonie von Autobahn und Landschaft sinnfällig zu machen, zeichnet ebenfalls die sich als Kunstform verstehende Fotografie aus. Hinzu trat speziell in der Porträtfotografie eine ausgeprägte Heroisierung der Arbeiter mittels exponierter Bildausschnitte und expressionistisch beeinflusster Beleuchtungseffekte. Eine ihrer grundlegenden Aufgaben, die Dokumentation spektakulärer Ereignisse wie erste Spatenstiche, Teilstrecken-Eröffnungen oder Prominentenbesuche, blieb davon nicht unberührt. Die künstlerisch ambitionierten Aufnahmen geben jedoch wesentlich genauere und wirksamere Rezeptionsanweisungen, indem sie einerseits aus randständiger und erhöhter Perspektive die schwingenden Bahnen als integralen Bestandteil der Landschaft inszenieren. Zum Idealbild der Autobahn wurde 1936 bei einem Lichtbildwettbewerb der Aufstieg zum Irschenberg auserkoren, das sich im Bildaufbau eng an die aus der europäischen Landschaftsmalerei bekannten kompositorischen Vorgaben anlehnt und auch als Blaupause vieler Filmsequenzen dient. Andererseits inszenierten sie das Erlebnis RAB so, »daß der Standpunkt des Photographen und somit des Betrachters mit dem Fahren des Benutzers auf der Autobahn in die Landschaft hinein zusammenfällt«. ¹³⁶ Assoziative Appelle an die Gefühlswelt in Form von Bildunterschriften sollten diese suggestive Wirkung noch verstärken. Die zum Teil als schmerzliche Einschränkung wahrgenommene Begrenzung fotografischer Möglichkeiten wurde jedoch nicht techninhärent gedeutet, sondern entsprang wohl eher einem internalisierten Anspruch nationalsozialistischer Inszenierungsvorstellungen: »Wer sich die Aufgabe stellt, diese weißen Betonbänder fotografisch einzufangen – nicht nur ihr Gesicht, nein auch ihre ungeheure Größe, ihren unerhörten Schwung, die Kühnheit ihrer Führung, die grandiose Schnelligkeit ihres Laufes –, der wird sicherlich zunächst an der Unzulänglichkeit seines Könnens und seiner Erfahrung scheitern. Hierher gehört eine Filmkamera, die die Fahrt im brausenden Tempo miterlebt, die das Auf und Ab der Bergrücken, den Schwung der Kurven, den Rausch der Geschwindigkeit miterlebt.« ¹³⁷

›Steine geben Brot‹

Mit der Aufnahme der Filmstelle des Reichsbahn-Zentralamtes in die Abteilung ›Kultur- und Werbefilme‹ der Reichsvereinigung deutscher Lichtbildstellen und Kulturfilmhersteller e. V. wurde am 1. 3. 1935 die Grundlage einer zentralen Filmproduktions- und Distributionsorganisation geschaffen. Ihre Aufgabe, »zu Archiv-

135 Vgl. Drewniak 1987, S. 411 f.

136 Philipp 1982, S. 114.

137 Strache 1939, S. 17.

und Verleihzwecken alle wesentlichen Bauvorgänge im Film festzuhalten«, trug im Wesentlichen dazu bei, dass im Zuge der Bauarbeiten etwa 50 Filme über die Reichsautobahn entstanden.¹³⁸ Den Hauptbestandteil bilden technische Industrie- und Lehrfilme mit einer durchschnittlichen Spieldauer von 10 bis 20 Minuten, deren »laufende Verwendung« den Reichsbahn-Werkschulen qua Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, zur Auflage gemacht wurde. Filme gewerblicher Kulturfilmhersteller wie der Ufa oder Tobis wurden, sofern sie den inhaltlichen und gestalterischen Kriterien für die Verwendung im Dienstunterricht entsprachen, ebenfalls in den Verleih aufgenommen.¹³⁹

Bevorzugte Themen dieser Lehrfilme sind die unterschiedlichen Verfahrensmethoden der Straßenbearbeitung oder Meliorationsarbeiten in Filmen wie *DIE SCHWARZDECKE* (1937), *DIE BETONDECKE* (1937) oder *DER KAMPF MIT DEM MOOR* (1935), jeweils unter der Regie von Johannes Fritze. Das visuelle Signet jener Filme orientiert sich am tradierten Bild der »Qualitätsarbeit« und der Präsentation einer sich in reibungslosen Arbeitsabläufen auflösenden Einheit der ›Arbeiter der Stirn und der Faust‹.¹⁴⁰ Die Autobahn wird zum Symbol für deutsche Wertarbeit und Leistungsfähigkeit stilisiert. Den Brückenbauten gilt ein besonderes filmisches Interesse, da ihnen nicht zuletzt die Bürde der visuellen Vermittlung der Monumentalität und der gigantischen Dimensionen des Reichsautobahnbaus zufällt. Das Profane der Schilderungen vielfältiger technischer Arbeitsabläufe und avancierter Verarbeitungsmethoden erhält durch atemberaubende und spektakuläre Kameraperspektiven aus schwindelerregenden Höhen den Glanz des Einzigartigen und Außergewöhnlichen. Traditionelle, Zeitlosigkeit und Ewigkeit repräsentierende Natursteinbrücken gehören ebenso zum Bildrepertoire wie moderne Stahlkonstruktionen in Form von Hängebrücken oder Vollwandbalkenbrücken, die auf mächtigen Brückenpfeilern ruhen.

Die Grenze von sachlich belehrenden Informations- und Lehrfilmen und Dokumentationen mit primär propagandistischer Ausrichtung ist fließend. Dem »namenlosen Arbeiter der Faust« gewidmet, zeigt *STEINE GEBEN BROT* (1936, Johannes Fritze) formal die Arbeitsabläufe im Steinbruch, das Verladen und die Belieferung der Baustellen mit Pflastersteinen und schließlich ihren Einsatz beim Autobahnbau. Über diese formale Grundstruktur legt sich eine Folie, welche die eigentliche Schwerstarbeit in pathetischen Phrasen als »altüberlieferte Handwerkskunst« ästhetisiert und eine Heroisierung der Arbeiter durch eng kadrierte Bildausschnitte aus der Froschperspektive und demonstrative, dem Objektiv zugewandte Körpergesten betreibt. Die eigentliche Transformationsleistung von der zur ›Kunst‹ stilisierten Arbeit zu der als ›Kunstwerk‹ ästhetisierten Autobahn bleibt einer Kombination von Musik, pathetischem Kommentar und deklamiertem Liedgut vorbehalten und wird durch eine suggestive Überblendungstechnik filmästhetisch kongruent.

138 Schreiben der Direktoren der »Gesellschaft Reichsautobahnen« Hof und Rudolphi an Todt vom 11. Mai 1935. In: BA, R 46.01 GdS, Nr. 1309. Ungefähr 10 sogenannte ›Archivfilme‹ der Reichsbahn-Filmstelle wurden nicht öffentlich verliehen und standen nur für wissenschaftliche Auswertung zu Verfügung.

139 Deutsche Reichsbahn, Filmverzeichnis 1938, S. 11.

140 Vgl. zur Geschichte der Produktion ›erwünschter‹ visueller Zeichen in der Industriefotografie Lüdtker 1995, S. 47–92, hier bes. 86 ff.



Adolf Hitlers erster Spatenstich zum Autobahnbau war eines der beliebtesten Motive in NS-Propagandastreifen wie *TERROR ODER AUFBAU?* (1933) und *JAHRE DER ENTSCHEIDUNG* (1939)

Filmische Verweise auf die Inangriffnahme neuer Streckenabschnitte in Form von ersten Spatenstichen und Aufnahmen von pompös inszenierten Eröffnungsfeierlichkeiten fertiggestellter Teilstrecken, bei denen teilweise Hunderttausende von Zuschauern teilnahmen, fehlen ebenfalls in fast keinem Film. Als Bildreservoir boten sich insbesondere die Tatkraft und Volksnähe symbolisierenden Aufnahmen zum ›ersten Spatenstich‹ Hitlers am 23. 9. 1933 bei Frankfurt/Main an. Kumulative Medieneffekte dieses als national-religiöse Feierstunde mit militärisch-appellativen Zügen ausgestalteten Zeremoniells ergibt die im Film *HITLER SPRICHT AUF EINER REICHAUTOBAHNBAUSTELLE* (1934) festgehaltene und einer über alle Reichssender übertragene Rundfunkrede Hitlers bei Unterhaching. Unmittelbar nach dem ›Anschluss‹ Österreichs im März 1938 nutzte das NS-Regime den Symboltransfer vergleichbarer Baustelleneröffnungen für den territorialen Hoheitsanspruch des Reiches, filmisch festgehalten in *STERNFAHRT DES D. D. A. C. ZUM 1. SPATENSTICH DER REICHAUTOBAHN SALZBURG – WIEN, 7. APRIL 1938* (1939). Ein eigens hierfür geplantes monumentales Denkmal von Josef Thorak sollte Zeugnis von der heroischen Tatkraft und der gigantischen Dimension der

›Arbeitsschlacht‹ ablegen. Die ein Drittel umfassenden Vorstudien des avisierten 17 Meter hohen Monuments zierten Kunstkataloge, filmische Kompilationen über die Kunstproduktionen des ›Dritten Reiches‹ und dergleichen mehr. Streckeneinweihungen, die der Bekräftigung erreichter Leistungen und vorzeigbarer Erfolge dienten, folgten ebenfalls einem ritualisierten Ablaufplan, der prototypisch im Film ERÖFFNUNG DER ERSTEN REICHAUTOBAHNSTRECKE FRANKFURT M. – DARMSTADT DURCH DEN FÜHRER AM 19. MAI 1935 (1935) vorexerziert wurde.¹⁴¹ Die Filme verfolgten dabei aufeinander aufbauende filmästhetische Strategien: sich mittels Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen im Blick des Führers zu wähen und mit diesem zu verschmelzen, eine Strategie der visuellen Identifikation der Masse mit dem Führer, und über eine Kameraposition, die den filmischen Blick Hitlers auf das Objekt RAB mit der Position des Zuschauers vor der Leinwand in eins setzt, die demonstrierte Authentifizierung und Wertschätzung des Werks durch Hitler auf den Zuschauer zu übertragen. Damit wurde eine optisch-ästhetische Variante der symbolischen Gratifikation und öffentlichen Belobigungsgeste verfolgt, wie sie die Arbeiter realiter durch die obligatorische Einbindung eines Arbeiterrepräsentanten bei den Eröffnungszereemonien oder der anschließenden ›Erstbefahrung‹ der Autobahn im Lastwagen erfahren haben.

Diese eher singulären Aspekten gewidmeten Dokumentationen ergänzen eine Reihe von Filmen, die im Voraus für ein breites Publikum bestimmt waren. Besondere Bedeutung wurde dabei dem ersten Reichsautobahnfilm STRASSEN OHNE HINDERNISSE (1935, Martin Rikli) beigemessen. 1942 berichtete Rikli in seinem Buch »Ich filmte für Millionen« von dem »ehrenden Auftrag«, den er von Todt schon im Januar 1934 erhielt und der es ihm nach »gemeinsamen Besichtigungsreise[n]« ermöglichte, »brauchbare[...] Manuskript[e] niederzuschreiben«.¹⁴² Bevor jedoch Hitler und Goebbels bei einer Sondervorführung in Babelsberg die hochgesteckten Erwartungen anhand des fertiggestellten Films überprüfen konnten, bedurfte es einjähriger Änderungsszenarien und Legitimationsbekundungen, in deren Verlauf Todt sowohl die Auftragsvergabe als auch eine finanzielle Unterstützung gegenüber den Direktoren der ›Gesellschaft Reichsautobahnen‹ abstritt.¹⁴³ Gerade noch rechtzeitig zur Internationalen Automobil- und Motorradausstellung 1935 fertiggestellt, erhielt der Film seitens der Filmkritik lediglich wohlwollende Worte der Anerkennung, denn, so wird gewissermaßen als Entlastung vorgebracht, eine solche vielgestaltige Aufgabe sei »dem Film [...] bis heute noch nie gestellt worden«.¹⁴⁴ Die thematische Spannbreite des Films reicht von der Demonstration der Beschäftigungseffekte als Resultat verschiedener Faktoren über die durch Tricksequenzen vermittelte Funktionsweise der Autobahn bis zur Darstellung der Autobahn als Versöhnungswerk von Technik und Natur. Die in den Exposés angelegte sukzessive Verlagerung von funktionalen Begründungszusammenhängen hin zu Nutzungsaspekten in Form der Erschließung schöner

141 Allein hierzu entstanden zwei weitere Filme: die Stindt-Paramount Produktion ERÖFFNUNG DER REICHAUTOBAHN FRANKFURT/MAIN – DARMSTADT (1935) und der Berichtsfilm aus Wochenschau-Aufnahmen ERÖFFNUNG DER REICHAUTOBAHN FRANKFURT/MAIN – DARMSTADT AM 19. MAI 1935 (1935).

142 Rikli 1942, S. 348.

143 Film-Kurier, 5. 1. 1935; vgl. Schriftwechsel in BA, R 46.01 GdS, Nr. 1309.

144 Reismann 1935, S. 59.

deutscher Landschaften amalgamiert sich mit dem Moment der Geschwindigkeit: als Suggestion von beschleunigten gesellschaftlichen Änderungsprozessen und als Faszination an reibungs- und hindernisfreier Geschwindigkeit. Die dabei bevorzugte Flugzeugperspektive lenkt zudem den Blick in die Ferne, eröffnet visuelle Räume, die mit dem Horizont verschmelzen und legt damit dem Betrachter die Botschaft nahe, in großen Räumen zu denken.

So unabdingbar zunächst die Propagierung der arbeitsmarktpolitischen Effekte war, bedurfte es ebenfalls der Hervorhebung des verkehrs- und volkswirtschaftlichen Nutzens der Autobahn. Anhand einer Vergnügungsreise von Gießen an der Lahn ins romantische Heidelberg illustriert *BAHN FREI!* (1935, Wilhelm Marzahn) die zeitaufwändige, gefährliche und hindernisreiche Fahrt durch Dörfer und über staubige Landstraßen. Als ob die gezeigten drastischen Aufnahmen nicht beweisen- und aussagekräftig genug wären, erläutern die lehrbuchhaften Dialoge die Notwendigkeit des Autobahnbaus anhand von Faktoren wie Zeitverlust oder Gefahrenpotential, dem die Reisenden durch Tiere, Fußgänger und andere Verkehrsteilnehmer ausgesetzt sind. Das Komfort- und Sicherheitsversprechen der abschließenden Autobahnfahrt fungiert dabei wie ein Umkehrspiegel, der die inkriminierten Nachteile der Stadt- und Landstraßen ins Positive wendet. Selbst das vormals als rückständig und überholt gezeichnete Land wird schön aus der Perspektive der Autobahnfahrt. Unter die demonstrative Begeisterung für die Reize der Natur und den Appell an Lebensfreude und Freizeitvergnügen mischt sich die Lobpreisung auf die harmonische Einbindung der Autobahn, wie sie der Fahrer der mitfahrenden Frau mitteilt: »Na, Hut ab vor dieser Leistung! Vor einem Jahr noch nichts wie Wiesen, Wald und Acker – und jetzt ein festgefügt, unzerstörbares Band, das Technik und Natur verbindet.«

Zwei Jahre später propagiert die Tobis-Produktion *SCHNELLE STRASSEN* (1937, Richard Scheinflug) die Zeit- und Materialökonomie anhand einer mit technischen Zähl- und Messinstrumenten »objektivierten« Wettfahrt zweier Mercedes-Sportcabriolets von Schleiz nach Bayreuth: Wolfgang Staudte als junger Ingenieur Bauer und seine Sekretärin auf der Landstraße, ein vorgeblicher Engländer, Mr. Miller, mit weiterem Ingenieur als Begleitung auf der Autobahn. Das von Sepp Allgeier in suggestive Bilder übersetzte verdoppelte Versprechen der Autobahn auf unbeschwertes und genussorientiertes Dahingleiten und auf Geschwindigkeit, Dynamik und Bewegung kontrastiert eine Parallelmontage mit Bildern hindernisreicher und damit gefährlicher und zeitaufwändiger Landstraßenfahrt. Unterstrichen wird dieser Gegensatz von Hans Otto Borgmanns Instrumentalisierung. Am Ziel in Bayreuth angelangt, darf Mr. Miller die Zeit- und Materialersparnis in nationalistisches Pathos gießen: »Das ist ein phantastisches Ergebnis und absolut überzeugend. Die Instrumente können nicht irren und die Autos machten ihre Sache wunderbar. Die deutsche Reichsautobahn wird die Welt beeindruckend und Ihr Land kann stolz darauf sein« (Übers. K. H.). Die Sehnsucht nach nationaler und internationaler Reputation kombiniert *BILDER VOM BAU DER REICHAUTOBAHNEN* (1937) mit dem gesellschaftlich erstrebten Leitbild des Rundfunk-Gemeinschaftsempfangs. Integriert in eine Spielhandlung, berichten Arbeiter aus verschiedenen Regionen einem Rundfunk-Reporter auf dessen Geheiß von den Leistungen ihrer Arbeit. Die anschließenden Aufnahmen vom Baugeschehen sind unterlegt mit Rezitationen ausländischer Pressestimmen, die unisono die

Grandiosität der Autobahn preisen. Im Bild eines Arbeiters, der einem Bauern gleich Saatgut auf den Mittelstreifen aufbringt, wird die Veranschaulichung moderner technischer Prozesse mit einer ins Archaische tendierenden Agrarutopie gekoppelt. Wie überhaupt bäuerliche Idyllen am Rand der Autobahn einen festen Topos für die Vorstellungen einer allumfassenden Vereinbarkeit und Harmonie bilden.

Die abschließende Episode der imaginären Inbesitznahme der Autobahn rückt der ähnlich strukturierte Film *AUF DEUTSCHLANDS NEUEN STRASSEN* (1937, Richard Scheinpflug) noch stärker ins Zentrum. Der Zuschauer wird



Die Reichsautobahn und der Mercedes-Stern wurden zu Symbolen des technischen Fortschritts

auf eine virtuelle Deutschlandreise mitgenommen. In einem Potpourri stimmungsvoller Landschafts- und Städteaufnahmen, historischer Sehenswürdigkeiten und industrieller Fabrikationslandschaften, die wie Gebirgssilhouetten den Horizont begrenzen, suggerieren die Bilder aus der Perspektive der Fahrenden eine sinnliche Teilhabe am Erlebnis der Fahrt. Traditionswahrung und Mobilitäts-erleben, Archaik und Moderne koexistieren widerspruchslös und erscheinen in ihrer Gegensätzlichkeit überwindbar. Ständige Wechsel der Perspektiven und imposante Bilder glorifizieren die Autobahn als Versöhnung von deutscher Landschaft und Kultur. Der Kommentar verstärkt unmissverständlich die intendierte Rezeption: »Der Reichtum Deutschlands an schönen und romantischen Landschafts- und Städtebildern wird durch sie neu erschlossen und in ihrer wohlüberlegten Führung fügen sich diese Straßen überall der deutschen Landschaft harmonisch ein.« Diese umfassende Vorstellung gleichfalls einem ausländischen Publikum zu vermitteln, oblag dem als »dreisprachige[n] Reichsautobahnfilm« angekündigten *DIE STRASSEN DER ZUKUNFT* (1938, Johannes Fritze).¹⁴⁵ Stärker noch als in der Präsentation stromlinienförmiger Omnibusse und Kraftwagen als Symbole für Tempo, Geschwindigkeit und Modernität des Regimes sollten mit Hilfe des Flugzeugs und der damit assoziierten Blickkonstitution Träume der Überwindung von Raum und Zeit geweckt werden. Analog einer sinnlichen Erfahrungsqualität, wie sie beispielhaft der Architekt Paul Bonatz in Beziehung zur RAB phantasierte: »Sie hat ein neues rhythmisches Gesetz der Bewegung erfunden, einer schwingenden Bewegung, die dem Fliegen am nächsten kommt.«¹⁴⁶ Euphorisch wird auch der Erkenntnisgewinn einer solchen Wahrnehmung in der Filmpresse gerühmt, denn »keiner der bisherigen Zeitungsaufsätze konnte das Geheimnis des Leipziger ›Kleeblattes‹ so entschleiern wie hier das Flugbild.«¹⁴⁷ Das Konzept der ›schwingenden Straße‹ sollte überdies das Gefühl der Naturver-

145 Film-Kurier, 2. 4. 1938.

146 Paul Bonatz zit. n.: Teut 1967, S. 301.

147 Film-Kurier, 23. 11. 1938.



Eine Autobahn, die sich wie die Rasenbank am Straßenrand organisch in die Landschaft einfügt, zeigt diese romantisierende Einstellung aus *STRASSEN MACHEN FREUDE* (1939), die zugleich auf das Spannungsverhältnis von Natur und technischem Fortschritt verweist

bundenheit unterstützen und dem Autofahrer das ›Autowandern‹ näher bringen. Die filmische Verknüpfung mit der ebenfalls mythenumrankten Freizeitorganisation Kraft durch Freude (KdF) in *STRASSEN MACHEN FREUDE* (1939, Richard Scheinpflug) reklamierte kollektive Erholungs-, Freizeit- und Tourismuswerte. Die Autobahn wurde selbst zum touristischen Ausflugsziel.

Mit Kriegsbeginn war der Wunsch nach Erfüllung einer automobilisierten Konsum- und Freizeitgesellschaft zunächst ausgeträumt. Die an das ›Autowandern‹ und an die organisierten und standardisierten Formen kollektiver Reiseaktivitäten geknüpften Fantasien und Hoffnungen mussten den kriegsbedingten Erfordernissen weichen. Das Kino, von Goebbels als ›Trösterin der Massenseele‹ auserkoren, besann sich im Zusammenhang mit einer Reihe von Würdigungsfilmen anlässlich des Staatsaktes zum Tode Todts auf die Identifikations-, Stabilisierungs- und Mobilisierungseffekte des Reichsautobahngedankens. *ZUR ERINNERUNG AN REICHSMINISTER DR. TODT* (1942) oder der vom Amt für Technik der NSDAP hergestellte *DR. TODT, BERUFUNG UND WERK* (1943, Richard Scheinpflug) reanimieren den Bilder- und Bedeutungskosmos zu einem Zeitpunkt, als die Bauarbeiten auf den Reichsautobahnen längst eingestellt waren.

Martina Roepke

Bewegen und bewahren. Die Wirklichkeit im Heimkino

Die Geschichte privater Filme ist so alt wie die des Films selbst. Bereits 1898 bot der Engländer Birt Acres einen durch die Halbierung des 35 mm-Normalfilms gewonnenen, einseitig perforierten 17,5 mm Film an.¹⁴⁸ Unter den Ersten, die das Bewegbild nutzten, waren wohlhabende Bürger und Aristokraten, häufig selber Bastler und Erfinder, die Zeit und Geld hatten, sich in experimentierender und spielerischer Weise mit dem neuen Medium zu beschäftigen.¹⁴⁹ In Deutschland verzeichnete Oskar Messter in seinem Katalog von 1898 einen ›Amateur-Kinetograph‹.¹⁵⁰ In den folgenden Jahren konkurrierten in Europa u. a. Filmformate von 22 mm, 21 mm, 15 mm und 11 mm Breite um die Kundschaft aus wohlhabenden Kreisen.¹⁵¹ Ab den 20er Jahren formierten sich weltweit Amateurfilmklubs, die – unterstützt von dem wachsenden Interesse der Herstellerindustrie – die Nutzungsmöglichkeiten des Mediums außerhalb der großen Kinoproduktion voranzutreiben suchten. Doch in Deutschland wurde das Filmen erst in den 30er Jahren als Hobby einer wachsenden Mittelklasse wirklich populär. Nie wieder war das Angebot an Filmformaten auf dem Amateurfilmsektor so groß wie in den Jahren vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Bei ›Wochenend und Sonnenschein‹ hatte die Kamera teil an der sich ausbreitenden Freizeit- und Konsumkultur. Durch verschärfte Zensurmaßnahmen und eine rigide Vereinspolitik strukturierten und begrenzten die Nationalsozialisten die Nutzungsformen in einem zu diesem Zeitpunkt äußerst vielfältigen Praxisfeld. Mit der Einrichtung eines zentralen Schmalfilmvertriebs schließlich wurde das Heimkino dieser Jahre zugleich durchlässig für massive Propaganda. Zwischen Technikfetischismus und Heimhandwerkertum, Kunstwollen und situativem Exzess, harmlosen Freizeitfreuden und schockierender Zeugenschaft geben diese Filme über die Spannungen und Widersprüche Aufschluss, denen die Arbeit des Mediums an der Privatvorstellung des ›Dritten Reiches‹ ausgesetzt war.¹⁵²

148 Mit demselben Format lief auch der Kinematograph, den die Firma Kretzschmar in Dresden ab 1902 vertrieb. Vgl. Kuball 1980, S. 29. Kretzschmar lieferte auch 17,5 mm-Filme für den Kinematographen, die offensichtlich für die öffentliche Vorführung gedacht waren. Der Filmbestand ging nach dem Bankrott der Firma an Ernemann über.

149 Vgl. zur Entwicklung des modernen Amateurismus Stebbins 1979.

150 Special-Catalog No. 32, 1995, S. 21.

151 Vgl. als Überblicke zur Geschichte der Amateurfilmtechnik Trakington/Matthews 1993 und Katelle 1996, S. 47–57.

152 Diesem Artikel liegt die Sichtung von Amateurfilmen in zahlreichen Archiven und Sammlungen zugrunde. Ich beziehe mich hier aber vor allen Dingen auf Filme aus der Sammlung ›La Camera Stylo‹ von Michael Kuball in Hamburg, einer Sammlung von Amateurfilmen im Fernseharchiv des SWR in Stuttgart sowie dem Archiv des Bundes der Film- und Videoamateure (BDFVA) in Jülich.

Die Technik, der Markt und die Möglichkeiten

Während Messters ›Amateur-Kinetograph‹ für 35 mm-Film offensichtlich vor allen Dingen für den ambulanten Gebrauch in Schulen, Vereinen oder Familien gedacht war, zielte der ›Kino I‹, den die Dresdner Heinrich Ernemann AG 1903 auf den Markt brachte, ausschließlich auf die Verwendung durch Privatiers. Der kleine Apparat arbeitete zur Kostenersparnis mit einem nur 17,5 mm breiten Film, der zur besseren Ausnutzung des Filmbildes sein Perforationsloch in der Mitte trug. Die Ernemann AG, die sich als Hersteller fototechnischer Apparaturen einen Namen gemacht hatte, suchte seiner Stammklientel das Bewegtbild als »lebende Photographie in der Familie«¹⁵³ zu verkaufen. Mit Kauffilmen für die Heimvorführung zwischen 5 m und 50 m Länge, die bis 1908 in einem eigenen Kopierwerk hergestellt wurden, suchte er daneben aber auch Anschluss an das Unterhaltungsgeschäft, das das neue Medium versprach.¹⁵⁴ Das Programm umfasste die für damalige öffentliche Vorstellungen typischen Reise- und Militärbilder, Straßen- und Städteansichten¹⁵⁵ sowie – in einer Spezialliste – Angebote für Herrenvorstellungen.¹⁵⁶ Die wenigen Filme, die aus diesen ersten Jahren Heimkino überliefert sind, zeugen von einer Praxis, die auf die dokumentierenden ebenso wie auf die illusionsbildenden Qualitäten des Mediums vertraute. So inszenierte der Apotheker Julius Neubronner aus Frankfurt z. B. seine Familie und Bekannte in einem Nummernprogramm, inklusive Zaubertrick und Hochseil-Akrobatik.¹⁵⁷ Er nahm aber auch die Ankunft Kaiser Wilhelms II. in Kronberg auf. Und in der Filmothek des Fürsten Leopold von der Lippe fand sich das artige Familienporträt in Samt und Seide neben Ernemanns Kauffilm FOLGEN EINES VERBOTENEN BADES, in dem halb bekleidete Menschen sich eine Verfolgungsjagd liefern.¹⁵⁸

Trotz des zielstrebigem Engagements der Ernemann AG¹⁵⁹ setzte sich die mit 200 RM Anschaffungspreis teure und aufgrund der leichten Entflammbarkeit des Materials gefährliche ›Privatkinematographie‹ innerhalb der wohlhabenden Amateurklientel in Deutschland nicht durch.¹⁶⁰ Während das Medium in Frankreich durch Pathé und in Amerika durch Edison ab 1912 als Schmal- und Sicherheitsfilm mitsamt einem abwechslungsreichen Programm in den Salons wohlhabender Bürger Einzug halten konnte, wurde die Produktion des Ernemann Kinos noch kurz

153 Films für Ernemann Kino. Kinetograph für Amateure, Liste Nr. 4, 1905, S. 4. Der Preis betrug pro Meter eine Mark.

154 Vgl. Göllner 1995, S. 47.

155 Eine kleine Sammlung von Ernemann-Filmen findet sich im Hirsch-Filmarchiv Dresden. Es handelt sich dabei vor allen Dingen um Stadtansichten von Dresden.

156 Vgl. Film-Liste für den Ernemann Kino, No. 4/1905. Die Spezialliste ist mir bisher nicht zugänglich gewesen. Ob sich dahinter »pikante Filme« erotischer oder sogar pornographischer Natur verbergen, ist also nicht auszumachen.

157 Die Filme von Julius Neubronner wurden vom Deutschen Filmmuseum restauriert und als Videoedition unter dem Titel KAISER, KINTOP UND KAROSSEN 1996 herausgegeben. Die Filme des Fürsten Leopold zur Lippe haben Michael Kuball und Alfred Behrends in der ersten Folge ihres Fernseh-mehrteilers FAMILIENKINO (WDR/NDR 1979) verwendet, für die sie auch mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet wurden. Vgl. dazu Kuball 1980, S. 43–45.

158 Zu den Gründen für das Einstellen des Ernemann Kinos vgl. Stein 3/1913, S. 35–37 und 4/1913, S. 58–60.

159 Im Detail siehe zu Ernemann: <http://web.inter.nl.net/users/ernemann/>

160 Vgl. zu den technischen Problemen des Ernemann Kinos Joachim 1943, S. 89–91.

vor dem Krieg eingestellt. Die wirtschaftlich angespannte Zeit und das Importverbot ausländischer Film- und Fotoartikel verzögerten die Entwicklung im Bereich der Amateurfilmtechnik nach 1914. Bis in die 20er Jahre wurden in Deutschland keine für Amateure konzipierten Kameras oder Projektoren produziert.¹⁶¹

Ein entscheidender Impuls für die Entwicklung der Amateurfilmtechnologie ging weltweit von der Einführung des 16 mm-Films durch Kodak im Jahr 1923 aus. Er war auf einer schwer brennbaren Azetatcellulose hergestellt und trug seine Perforationslöcher auf beiden Seiten, wodurch eine optimale Ausnutzung des Bildes erreicht werden konnte. Er wurde als Umkehrfilm angeboten, wobei das Negativ in der Entwicklung wegfiel und stattdessen direkt das Positiv belichtet wurde. So ermöglichte der 16 mm-Film zugleich Kostenersparnis und Qualitätsverbesserung. Er wurde in Amerika schnell zum Amateurfilmstandard, hat darüber hinaus aber seinen Nutzen auch im professionellen Bereich bewiesen und sich bis heute als semi-professionelles Format gehalten.

In Deutschland stellte die Ankunft des 16 mm-Films die Herstellerindustrie vor die Aufgabe, einen Markt für den so gewinnversprechenden Rohfilm zu kreieren. Eine wichtige Rolle spielte in diesem Prozess der Bund der Filmamateure (BdFa), der 1927 in Berlin auf die Initiative von Leuten aus der einschlägigen Industrie, Wirtschaft und Publizistik gegründet wurde.¹⁶² Gründungsmitglied war unter anderem der geschäftsführende Vorsitzende der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft, Joachim Graßmann.¹⁶³ Der relativ kleine Kreis von Filmenthusiasten¹⁶⁴ entwickelte eine rege publizistische Tätigkeit.¹⁶⁵ Der Bund, der das »Schaffen eines weitverbreiteten Filmsports und seiner kulturell wertvollen Entwicklung«¹⁶⁶ zum Ziel hatte, fungierte vor allen Dingen als Erprobungsfeld von Rohfilmen, Kamera- und Beleuchtungstechnik sowie als Mittler zwischen Nutzern, Herstellern und Gesetzgebern. In den folgenden Jahren brachten deutsche Hersteller eine Vielzahl von Kameras und Objektiven für 16 mm auf den Markt.¹⁶⁷ Ab Mitte der 20er Jahre wurden zahlreiche Modelle mit einem Federwerk ausgestattet, das den gleichmäßigen Bildtransport gewährleisten sollte. Sie mussten dadurch nicht mehr mit der Hand gekurbelt werden, und waren – vom Stativ befreit – überall einsetzbar.¹⁶⁸ Doch

161 Vgl. Kuball 1980 (Bd. 1), S. 46. Der Ernemann Kino II für 17,5 mm-Film wurde noch bis ca. 1914 hergestellt. Vgl. Göllner 1995, S. 245.

162 Vgl. Kuball 1980, S. 96.

163 »Rudimente des besonderen Engagements der Filmwirtschaft zur Förderung des Absatzes von filmtechnischem Gerät lassen sich auch noch für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg anführen.[...] Allerdings sind die Vertreter der Filmwirtschaft im BdFa nach dem Krieg nur noch als fördernde Mitglieder präsent.« Schenke 1998, S. 143.

164 Der BdFa zählte im Jahr 1928 erst 200, im Jahr 1936 1000 Mitglieder. Zimmermann 1997, S. 14.

165 Ab 1927 gab der BdFa die Zeitschrift »Der Film-Amateur« heraus, die als Vereinszeitschrift 1937 durch »Film für Alle« abgelöst wurde. »Film für Alle« hatte ihren Sitz in Berlin und erschien in ihrer ersten Nummer 1926. Daneben behandelte die Zeitschrift »Filmtechnik« regelmäßig die Entwicklungen im Schmalfilmbereich. Hier veröffentlichte unter anderem der Kameramann Guido Seeber, der sich als Autor von Handbüchern zur Filmarbeit bereits ab 1927 auch an die Filmamateure gewandt hatte.

166 Zimmermann 1997, S. 13.

167 Vgl. zur Diskussion der Entwicklungen im Schmalfilmbereich Umbehrr 1935, S. 64 sowie Joachim 1943, S. 89–91.

168 Im Jahr 1923 hatte die Ica AG in Dresden das erste Federwerk herausgebracht. Es konnte an der Kinamo für 35 mm-Normalfilm angesetzt werden.

während im Bereich der Kamera- und Objektivtechnik die Ansprüche schnell über die des Privatmannes hinausgingen, fehlten noch bis in die 30er Jahre 16 mm-Projektoren, die den besonderen Ansprüchen der Heimvorführung gewachsen gewesen wären. Ab Mitte der 30er Jahre wurden Schmalfilmprojektoren auch für Tonfilm ausgerüstet. Obwohl Tonfilmaufnahmen den Amateuren im Prinzip früh möglich waren, blieben die meisten aus Kostengründen beim stummen Film.

Eine Alternative zum 16 mm-Film bestand in Pathés 9,5 mm-Film. Er kam 1923 mit Kamera und Projektor unter diesem Namen in Frankreich auf den Markt und erreichte Deutschland Mitte der 20er Jahre. Pathé setzte mit der Pathé-Baby ganz auf Kostenreduzierung. Mit 75 RM Anschaffungspreis im Vergleich zu 215,- RM, die etwa die Agfa-Movex kostete, blieb die Pathé-Baby lange Zeit die billigste Amateurfilmkamera. Für den handzukurbelnden Apparat wurde ein umfangreiches Heimfilmprogramm vertrieben.

Innerhalb ambitionierter Amateurfilmkreise in Deutschland aber blieb die Formatefrage auch nach der Einführung des 16 mm- und des 9,5 mm-Films lange noch unentschieden. Tendenziell elitäre und auf kulturelle Anerkennung gerichtete Teile der Amateurklientel nahmen in ihren Publikationen von den Aktivitäten ausländischer Großhersteller Abstand, die sie als ›Vermassung‹ fürchteten.¹⁶⁹ Für sie war das Filmen mehr als eine Privatbeschäftigung, nämlich eine auf öffentliche Wirkung ausgerichtete Praxis, mit der sie nicht zuletzt an der Verbesserung der Filmkultur teilhaben wollten. Die einheimischen Hersteller zeigten sich verunsichert: Mitte der 20er Jahre brachte die Firma Niezoldi & Krämer eine 35 mm-, eine 16 mm- und eine 9,5 mm-Kamera für Amateure heraus. Erst nach 1929 wurden keine Neuerungen für Amateure im Normalfilmbereich mehr angeboten.

Kodaks sogenannter Normal-8-Film, der 1932 in den USA auf den Markt kam, zielte auf eine im Wachsen begriffene und von den ambitionierten Vereinsamateuren häufig misstrauisch beäugte Nutzergruppe: die Freizeit- oder Familienfilmer. Die erste 8 mm-Kamera erschien in Deutschland 1933; drei Jahre später, 1936, nahm Agfa die Produktion von Einfach-8-Film auf.¹⁷⁰ Der unter den Nationalsozialisten vorangetriebene Ausbau des Freizeit- und Konsumsektors ließ das Medium in den folgenden Jahren zum beliebten Accessoire einer wachsenden Mittelklasse werden. Die gewonnene wie verordnete Freizeit und der Ausbau des Vereinswesens schafften für die aktiven Amateure beständig neue Aufgabengebiete: Keine Kanufahrt ohne Kamera, kein Vereinsfest ohne Filmvorführung. Zugleich suchte die nationalsozialistische Vereinspolitik das entstehende Praxisfeld zu strukturieren und zu regulieren.

Zensur und Zirkulation

Die Grenzen zwischen professioneller, semi-professioneller und privater Nutzung waren immer und sind bis heute durchlässig. Die Spezifik einer historischen Phase lässt sich u. a. daran festmachen, wie diese Grenzen gefasst und begründet

169 In diesem Zusammenhang spielte Willy Frerk eine entscheidende Rolle. Er war Anfang der 30er Jahre Schriftleiter der Zeitschriften »Der Kino-Amateur«, »Photofreund« und »Photo-Woche«. Als Autor publizierte er mehrere Handbücher zur Arbeit mit Schmalfilm.

170 Im Jahr 1965 folgte dem Doppel-8-Film der Super-8-Film, bei dem durch vertikale Anordnung der Perforationslöcher noch einmal eine Vergrößerung der Bildfläche um 50 % erreicht wurde.

Eine Filmszene für 40 Pf

Einfach und leicht war das Filmen schon immer — jetzt hat „Ciné-Kodak-Acht“ es auch billig gemacht, so billig, daß es sich jeder leisten kann. 20—30 nette Szenen vom Wochenende, von der Reise, von allen Ihren frohen Stunden kosten vorführfertig nur zehn Mark, die Einzelszene also nicht mehr als 40 Pfennige. Auch Sie sollten jetzt filmen, denn mit Ciné-Kodak-Acht ist es einfach, leicht und — billig!

Verlangen Sie ausführliche Prospekte bei Ihrem Photohändler oder von der KODAK A.-G., Berlin SW68, Lindenstraße 27

Ciné-Kodak-Acht

„Ciné-Kodak-Acht“ mit Anastigmat 1:3,5 verbürgt klare und scharfe Bilder
Keine Entfernungseinstellung.

Preis RM 145.—
KODAK A.-G., BERLIN SW 68

Die 8 mm-Kamera von Kodak zielte in den Werbeanzeigen aus dem Jahr 1933 auf die Freizeit- und Familienfilmer und warb mit dem günstigen Preis von 40 Pfennig für eine Filmszene

sind, ob Übergänge im Prinzip möglich sind und wie sie praktisch realisiert werden. Schon die Ernemann-Amateure stellten ihre eigenen Aufnahmen dem Hersteller zur Vervielfältigung zur Verfügung, hatten also teil an der öffentlichen Zirkulation – dies sicherlich auch zu ihrem ökonomischen Vorteil. In den 20er und 30er Jahren – so ist den Anzeigen in »Film für Alle« zu entnehmen – verkauften Amateure ihre Produktionen an Wochenschauen oder übernahmen Auftragsarbeiten für Institutionen, Kleinunternehmer oder wohlhabende Privatiers. Auf diese Weise gab das »professionelle« 35 mm-Format dem Amateur – auch nach der Einführung schmalerer und kostengünstigerer Formate – die Möglichkeit, sein Hobby durch kleine Auftragsproduktionen zu finanzieren.

Das Feld privater Filmpraxis, in dem bis zu diesem Zeitpunkt die Übergänge zwischen ausschließlich privater und semi-professioneller Nutzung möglich und üblich waren, wurde durch die Zensurpolitik der Nationalsozialisten neu strukturiert. Nach dem Reichslichtspielgesetz von 1934 mussten Amateurfilme nicht mehr der Reichsfilmstelle in Berlin zur Zensur vorgelegt werden. Die Filme konnten von jeder Polizeiortsbehörde abgenommen werden. Dort wurde der Nachweis der Filmkammerzugehörigkeit, der Deutschstämmigkeit des Herstellers und, im Falle von im Ausland aufgenommenen Aufnahmen, eine Einfuhrberechtigung verlangt.¹⁷¹ Vereine, die regelmäßig vorführten, mussten angemeldet sein, und der

171 Vgl. Schenke 1998, S. 157–158.



In speziellen Kursen wurden die Laien im Umgang mit Kamera und Projektor geschult wie hier in der Hamburger Foto-Schule 1936. Außerdem entwickelte sich in den 30er Jahren eine umfangreiche Ratgeberliteratur

Projektionist musste über einen Vorführschein verfügen. Bei Verstößen gegen die Zensurgesetze wurde mit polizeilicher Ahndung gedroht. Dadurch wurden die Übergänge zum semiprofessionellen Engagement erschwert. Zugleich aber begünstigte der wachsende Bedarf an Lehr- und Kulturfilmen professionelles Engagement von Amateuren. Aus der Menge der vielen, die in Vergessenheit geraten sind, bleiben nur wenige zu nennen, deren Arbeit Spuren hinterlassen hat: Der Mannheimer Joseph Starck, der Reise- und Naturfilme drehte und sie mit einem Logo versah, das er sich bei der Ufa abguckte;¹⁷² Willi Beutler, Spiegelbeleger in einer Glaserei und international mehrfach ausgezeichnete Fotograf, der Filme mit lokalem Bezug drehte und später Leiter der Filmabteilung der Landesbildstelle in Hamburg wurde; oder der Konditor Richard Groschopp aus Dresden, der mit dem Trickfilm *EINE KLEINE KÖNIGSTRAGÖDIE* (1936) bekannt wurde, später bei Bohner-Film in Dresden und nach dem Krieg als Defa-Regisseur arbeitete.

Im Jahr 1934 wurde der Bund der Filmamateure (BdFa) als Bund Deutscher Filmamateure (BDFA) der Reichsfilmkammer angeschlossen, und die neue Leitung tönnte stolz, dass der Bund jetzt bewusst in den Kreis derer getreten war, »die

172 Vgl. Kuball 1980 (Bd. 2), S. 82 und Filmtaschenbuch für Alle, 1940, S. 54.

zum Schaffen von Kulturgut im neuen Reich berufen« waren.¹⁷³ Im Jahrbuch des Film-Amateurs hieß es im Jahr 1939 enthusiastisch: »Wir wollen mithelfen am Aufbauwerk des Führers, wir wollen seinen Geist über die Welt tragen in unseren Amateurfilmen. Über die Welt und in die letzte gute Stube.«¹⁷⁴ Doch unter den Filmen dieser Jahre sind nur wenige zu finden, die sich explizit politischer Themen annehmen. Eine Ausnahme stellt *EINE FRAU STEHT IHREN MANN* dar, der 1944 im nationalen Amateurfilmwettbewerb ausgezeichnet wurde. Der Film, an dem unter anderem der BDFA-Funktionär und Autor zahlreicher Handbücher Hellmuth Lange federführend beteiligt war, schildert in einer kleinen Spielhandlung den Arbeitseinsatz der Frauen zu Hause.

Die auffallende Abwesenheit politischer Ereignisse ist ein Kennzeichen privater Filme – nicht nur im ›Dritten Reich‹. Zu sehen ist in Amateurfilmen dieser Jahre überwiegend das, was vorher ebenfalls zu sehen war und bis heute darin zu sehen ist: das Glück freier Stunden und der Versuch, sie filmisch festzuhalten. Etwas Spezifisches über die historische Phase, in der sie entstanden sind, geben sie allerdings dann preis, wenn man sie als Teil einer Freizeitkultur betrachtet, deren Ausbau die Nationalsozialisten vorangetrieben haben. Die Diktatur warb mit Sport und Freizeit, schreibt Hans Dieter Schäfer in seiner bekannten Studie zur Alltagskultur im Nationalsozialismus. Und sie warb – so könnte man hinzufügen – mit dem Kino im eigenen Heim. Das Heimkino wäre hier im Zusammenhang mit der Etablierung einer vorgeblich politikfreien Sphäre zu sehen. Zugleich aber sorgte eine Vernetzung der Vertriebs- und Wettbewerbsstruktur dafür, dass diese ›Privatsphäre‹ für die Helden des Nationalsozialismus, seine Erfolge, seine Bauwerke und Stars durchlässig blieb.

Der »Deutsche Schmalfilmkatalog«, der 1936 von der Gemeinnützigen Kulturfilm-Vertriebs-GmbH herausgebracht wurde, bot zunächst die für die öffentlichen Kinovorstellungen üblichen Kulturfilme an, daneben Wochenschauzusammenschnitte und abendfüllende Spielfilme in Schmalfilmformaten. Darin ähnelte er dem Angebot des Ozaphan-Heimfilm-Archivs, das seit 1932 auf dünnes Ozaphan kopierte, billige Filme vertrieb.¹⁷⁵ Während aber das Ozaphanfilmangebot mit zahlreichen Kinder- und Animationsfilmen offensichtlich auf ein jugendliches Publikum zielte, baute der Zentrale Schmalfilmverleih ab 1939 massiv das Angebot von Propagandafilmen aus. Daneben war ab 1938 unter dem Namen »Degeto-Schmalfilmschrank« eine »Sammlung ausgewählter stummer Filme zur Unterhaltung und Belehrung« in den Formaten 8 mm, 9,5 mm und 16 mm für die Heimvorführung zu haben.¹⁷⁶

Der »Deutsche Schmalfilmkatalog« antwortete auf ein altes Bedürfnis unter den Filmamateuren, das Kino in Form eines selbstgebastelten Programms in die eigenen vier Wände zu bringen. Und die Idee vom Heimkino als Zweitverwertungs-

173 So Friedrich Zipfel, Erster Vorsitzender des BDFA, in: »Der Filmamateur« 1934, Nr. 1, S. 1. Dennoch machten nicht alle diesen Schulterschluss mit. Michael Kuball verweist darauf, dass einige aus dem BDFA austraten. Alex Strasser und Willy Frerk beispielsweise, als Handbuchautoren wichtige Figuren innerhalb der Amateurfilmpublizistik, emigrierten nach England.

174 Maurer 1939, S. 4–5.

175 Vgl. zum Heimkinovertrieb im Allgemeinen und zum Ozaphanfilm insbesondere: Goergen 2002, S. 4–9.

176 Vgl. Goergen 2002 b, S. 6.

stelle knüpfte an Marktstrategien an, die schon Ernemann erprobt hatte. Darüber hinaus aber war dieses Schmalfilmangebot, und das unterschied es von anderen Angeboten, auch Instrument zur Regulierung der Vereinspraxis. Dies insofern, als im Amateurfilmwettbewerb ausgezeichnete Beiträge auch in den Vertrieb aufgenommen wurden.¹⁷⁷ Darunter waren im Jahr 1940 sehr unterschiedliche Filme: etwa Edgar Suhlings Film über den Reichsarbeitsdienst, SCHULE DER NATION¹⁷⁸; der aufwändig hergestellte Lehrfilm KRANKE ZÄHNE – KRANKER KÖRPER eines Arztes, in dem mittels Tricktechnik animierte Zinnsoldaten über ein Zahnmodell herfallen, woraufhin die Folgen der Beschädigung ausführlich dargelegt und schließlich fachmännisch behoben werden; ein Städte- und Arbeitsfilm wie ARBEIT IM HAMBURGER HAFEN von Willi Beutler, der seinen Gegenstand mit genauer Beobachtung und in eindringlicher Licht- und Schattengebung schildert; der Trickfilm MASKEN von dem Berliner Kaufmann Herrmann Roßmann.¹⁷⁹ Aber auch Familienfilme sollten Teil des Heimkinoabends sein. Der Leiter des ›Rassenpolitischen Amtes‹ der NSDAP stimulierte die Produktion durch einen Wanderpreis für denjenigen Film, der »am besten den Wert der Sippe und das Glück einer kinderreichen Familie zum Ausdruck bringt«.¹⁸⁰ Filme mit Titeln wie INGES ERSTER SCHULTAG oder DER NAPFKUCHEN (1936, Herbert Plessow) konnten Identifikationspotentiale bereitstellen und darüber hinaus zum Nacheifern anregen: So einfach und glücklich konnte das Leben sein, und so einfach ließ es sich filmen. Auf diese Weise im offiziellen Wettbewerb evaluiert und ausgezeichnet, mannigfach reproduziert und schließlich der öffentlichen Zirkulation zugeführt, wurde der Familienfilm im Heimkino des ›Dritten Reiches‹ zur Massenware mit klarem politischen und ökonomischen Kalkül.

Bastler, Sammler, Filmfreunde: Spielarten einer Praxis

Die Regulierung des öffentlichen Lebens und die Schaffung einer politikfreien Sphäre im Privaten unter Abschottung nach außen stellen zwei zentrale Merkmale nationalsozialistischer Politik dar.¹⁸¹ In seinem bunten Programm aus den Erinnerungen glücklich verlebter Stunden und Propaganda scheint das Heimkino des ›Dritten Reiches‹ innerhalb dieses Kalküls nur allzu gut funktioniert zu haben. Doch als filmische Praxis ging dieses Heimkino in der ihm zugewiesenen Funktion nicht auf.

Das Filmen für das Heimkino war in erster Linie ein Bastlerhobby, das technisch und handwerklich Versierte anzog. Kameras, die in Wagons der Elektro-

177 Der internationale Amateurfilmwettbewerb wurde ab 1931 in wechselnden Ländern abgehalten. Im selben Jahr fand auch der Erste Nationale Amateurfilmwettbewerb in Deutschland statt. Lange kam es zu keiner Vereinheitlichung der Kategorien. Ab 1938 galten international folgende vier Kategorien: Spielfilme, Berichtsfilme, Wissenschaftliche Filme und Absolute / Phantasiefilme. Die Gruppe der Berichtsfilme umfasste Reise-, Familien-, Sport-, Brauchtums-, staatspolitische und sonstige Berichtsfilme. Außerdem gab es eine Sondergruppe für Amateurfilme von beruflich Filmschaffenden. Trickfilme stellten keine Sondergruppe mehr dar.

178 Ein ausführliches Interview mit Edgar Suhling ist in Kuball 1980 (Bd. 2), S. 80, abgedruckt.

179 Alle genannten Filme befinden sich im Archiv des BDFA.

180 Maurer 1939, S. 11.

181 Vgl. Schäfer 1984, S. 114 ff.

eisenbahn durchs Wohnzimmer kreisten, selbst gebastelte Vorsatzlinsen, Überblendungen, Doppelbelichtungen und kunstvoll ausgeleuchtete Arrangements waren das Ergebnis eines Expertentums, das sich von den Profis die Tricks abschaute und nach kostengünstigen Umsetzungsmöglichkeiten in den eigenen vier Wänden suchte. Der technikbegeisterte Filmamateur der 30er Jahre wollte vor allem eines vorführen: seine Ausrüstung und wie gekonnt er sie bediente. Er kannte das Kino gut, aber maß sich nicht mehr daran. Mit einer avancierten Lampentechnik und lichtempfindlichem Filmmaterial wurden nicht mehr allein die festlichen Höhepunkte im Garten, sondern auch die Routinen des Alltags festgehalten, mit einem deutlichen Bekenntnis zum Kleinen und Unspektakulären. Die nun massenhaft veröffentlichten Handbücher zeigten wie es ging, forderten nicht mehr die Errettung der Filmkunst durch die Amateure, sondern erklärten kurzerhand das Machbare zum Ideal. Das ambitionierte Kunstwollen, einst Kennzeichen des Filmamateurismus, wurde mehr und mehr in eine Praxis bürgerlicher Freizeitgestaltung überführt, die die engen Grenzen eingeschworener Männerklubs verlassen hatte, und ein Spaß für die ganze Familie, für Freunde und Gäste sein wollte und sollte. Munter filmten die Familienväter die »Welt als Filmprogramm«¹⁸² und machten die Symbole des ökonomischen Wachstums zu Filmstars: mein Auto, mein Kinderwagen, der neue Cocktailshaker und der Picknickkorb. Die leicht tragbaren Kameras hatten teil an Sport und Spiel und wurden zuweilen Zeuge ausgelebter Freizügigkeit und exzessiven Genussmittelkonsums. Als Accessoire des modernen und mobilen Menschen – wie die Kameras in den Anzeigen verkauft wurden – aber dokumentierte die private Filmkamera in diesen Jahren die Stadt in Bewegung, vornehmlich Autofahrten und Baustellen. Die eingesammelten Bilder konnten getauscht und neu montiert werden, zur Not konnte man das selbst gebastelte Filmchen noch mit ein paar Aufnahmen von einem Kauffilm anreichern.¹⁸³

Als eine moderne Freizeitpraxis ist das Filmen in den 30er Jahren in seinem subversiven Potential nicht zu überschätzen. Ebenso wenig sollte es kurzerhand mit der von den Nationalsozialisten propagierten politikfreien Sphäre identifiziert werden. Private Filmpraxis unterläuft oder reproduziert nicht einfach den ideologischen Raum, in dem sie steht, bietet aber die Möglichkeit, die Umsetzung nationalsozialistischer Sinnangebote innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen zu verhandeln. So macht das Schaustück deutscher Mutterschaft, der preisgekrönte BDFA-Film VORHER beispielsweise derartig exzessiv von der Technik der Doppelbelichtung Gebrauch, dass der Film eher einen visuell induzierten Rausch denn die freudige Erwartung vermittelt, mit der er im »Deutschen Schmalfilmkatalog« angekündigt wird. In so manchem Familienfilm lassen wiederholte Versuche mit Zeitraffer und Doppelbelichtung die harte Arbeit am Erhalt der deutschen Familie zum humorigen Spiel mit den filmischen Möglichkeiten werden: Angesichts eines schreienden Säuglings vor der Kamera und eines filmenden Ehemannes hinter der Kamera bieten zum Teil hochgradig stilisierte Familienfilme dieser Jahre für die Hausfrau und Mutter dann doch noch was zum Lachen, etwa wenn

182 Lange 1940, S. 11.

183 Von diesen Praktiken zeugen die Diskussionen in »Film für alle«, aber auch immer wieder Filme, in denen »Schnittbilder« aus anderen Produktionen verwendet wurden.



Auf die vielfältigen Einsatzmöglichkeiten des Schmalfilms wies die Zeitschrift »Der Deutsche Film« hin, indem sie Vorführungen der SS und im Kreis der Familie nebeneinanderstellte

sich das Verdeck des Kinderwagens wie von Geisterhand allein auf- und zufaltet. Die Farbfilmkamera des Filmamateurs richtet sich mit Vorliebe auf solche Objekte, die die Qualitäten des Filmmaterials in besonderer Weise zur Anschauung bringen: auf rote Jacken, rote Blumen oder eben auch rote Hakenkreuzfahnen. Sie sortiert die Welt nach eigenen Kriterien der Filmtauglichkeit und schafft damit Filmdokumente, die die nationalsozialistische Inszenierung auf zuweilen überraschende Weise aufzubrechen vermögen.

Der Krieg und das Heimkino

Das Heimkino als filmische Praxis gründet auf der sozialen Wirklichkeit seiner Beteiligten und gestaltet diese zugleich wesentlich mit. Man kennt und zeigt sich einander, verbringt frohe Stunden miteinander und schafft gemeinsame Erinnerungen. Das Vermögen dieser Praxis, Wirklichkeit zu produzieren, zeigt sich dort besonders eindrücklich, wo die Wirklichkeit der Merkmale, die wir so gerne erinnern, entbehrt.

Ab 1942 gestaltete sich die Versorgungslage mit Schmalfilm zunehmend schwieriger. Filme aus den letzten Kriegsjahren sind daher kaum zu finden: Unter seinem Mantel filmte Peter Fischer das brennende Köln.¹⁸⁴ Joseph Eckstaller nahm in der Nähe von München sein eigenes ausgebombtes Haus samt dem kaputten Kinderwagen auf, der in einem anderen Film noch ganz blitzblank durchs Bild rollte.¹⁸⁵ Der Krieg lieferte neue Situationen und Anlässe, für die die Handbücher keine Darstellungsanleitungen parat hatten: Verlust, Abschied, Zerstörung, Vernichtung. Im Alltag der Bombenalarne und Heimaturlaube arbeitete die Kamera daran, dass die fröhlichen Stunden nicht abbrachen. Die Filme der letzten Kriegsjahre zeigen auffallend häufig lustige Feiern: Man trinkt, prostet sich zu und zeigt das Essbare in die Kamera, küsst die Freundin, noch mal und noch mal,

184 Vgl. Kuball 1980 (Bd. 2), S. 143 ff.

185 Vgl. Kuball 1980 (Bd. 2), S. 133.

als wär's das letzte Mal.¹⁸⁶ Und bei den Familienzusammenkünften ganz anderer Art – immer wieder Heimaturlaub – moderiert die Kamera dann die Momente des Abschieds, so dass schließlich sogar der Heldengruß des blutjungen Soldaten zum erlösenden Slapstick fürs Heimkino werden kann. Mehr als vom Stolz auf Familie und ›Vaterland‹ zeugen private Filme mit deutschen Männern in Uniform von der Kraft, die es kostet, die neue Rolle in das eigene Leben zu integrieren, und sei es auch nur als Nummernprogramm fürs Heimkino.

Vom Krieg selber, so ist wiederholt festgestellt worden, ist in privaten Filmen nicht viel zu sehen, weshalb den wenigen Filmdokumenten, die es gibt, inzwischen weltweit und gewinnbringend von internationalen Produktionsfirmen nachgejagt wird. In Deutschland haben Fernsehdokumentationen wie MEIN KRIEG und der arte-Mehrteiler AN UNKNOWN WAR diesen Bereich privaten Filmens einer weiteren Öffentlichkeit vorgestellt. Dabei wurden die aufnehmenden Amateure zu ihrer Praxis im Kriegsalltag befragt. Über die Merkmale der privaten Kriegsfilmreize schreibt Michael Kuball: »Mein Krieg das ist die Rasierszene in der Spiegelscherbe, eine Nähstunde in der Mittagssonne. Landerrromantik der Männerclique mit Schnaps und Zigaretten. Ein Spaziergang am Meer als Filmereignis.«¹⁸⁷

Uns geht es gut, wollen diese Filme sagen und weiter – per Feldpost – Heimkino machen. Doch auch die andere Seite der harmlosen Jungenspielerei wurde von Filmamateuren überliefert. Der Kameramann Götz Hirt-Reger, als Profi für DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU tätig, filmte ein abgeschossenes Flugzeug, mit Nahaufnahme auf den verkohlten Piloten, und Massenerschießungen von Zivilisten.¹⁸⁸ Diese und die 8 mm-Aufnahmen der Erschießung jüdischer Zivilisten in Libau/Lettland gehörten zu den ersten Amateurfilmdokumenten von Verbrechen an Zivilisten, die nach dem Krieg auftauchten. Im letzteren Fall haben die Filmaufnahmen auch zur Ahndung der Täter geführt.¹⁸⁹ In den letzten Jahren hat das akribische Rechercheinteresse der Film- und Fernsehproduzenten noch andere Beispiele zu Tage gebracht. Die filmischen Dokumente des Kriegsalltags sprengten den Rahmen des deutschen Heimkinos, um im bundesrepublikanischen Fernsehen zum Dauerbrenner zu werden. Die privaten Filme des ›Dritten Reichs‹, als Zeugen des harmlosen Alltags, des erfolgreichen Rückzugs ins Private oder, im Sinne von Kriegsdokumenten nie gesehener Gräueltaten, scheinen niemanden zu finden, der sich in seinem Heimkino an sie erinnern will, und so irren sie, zu Waisen geworden, in einer gespenstischen Schleife von Wiederholung und Variation auf den verschiedenen Fernsehkanälen. Beliebt und beinahe schon kanonisiert sind die Aufnahmen aus Deutschlands berühmtestem Heimkino auf dem Obersalzberg. Eva Braun filmte dort am Rande von Zusammenkünften und montierte die Filmchen mit fröhlichen Zwischentiteln und handgezeichneten Illustrationen zur BUNTEN FILMSCHAU¹⁹⁰ zusammen. Ausgeschlossen von den großen politischen

186 Vgl. Roepke 2002, S. 59–66.

187 Kuball 1980 (Bd. 2), S. 105.

188 Zahlreiche Aufnahmen von Götz Hirt-Reger befinden sich in der Sammlung »La Camera Stylo«. Die Aufnahmen aus Libau sind im BA-FA Berlin.

189 Vgl. Kuball 1980 (Bd. 2), S. 115 ff.

190 Der vollständige Titel des Materials, das 1945 auftauchte, lautet DIE BUNTE FILMSCHAU, AUFGENOMMEN VON EVA BRAUN. Der Film umfasst Aufnahmen, die zwischen 1938 und 1944 hergestellt wurden.

Gesprächen, verbrachte sie ihre ›Freizeit‹ damit, den NS-Größen, die dort ihre Geschäfte abwickelten, etwas ›Privates‹ abzugewinnen. Jenseits reißerischer Berichterstattung aber kommen die Privatbilder des Krieges in größerem Umfang über Videoeditionen zurück in die Wohnzimmer. Mit einer Fahrstuhlmusik unterlegt kündigt etwa Polarfilm eine Reihe von Kompilationen aus ungeschnittenem Amateurfilmmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg an. Als Zielpublikum dieser Filme werden die Dabeigewesenen adressiert, deren Erinnerungsbilder durch einen Kommentar nicht gestört und durch Schnitte nicht verfälscht werden sollen. Und so erweist sich der Krieg im Heimkino zu Zeiten des Videorekorders vor allen Dingen als eines: als ein gutes Geschäft mit der Erinnerung.

Kay Hoffmann

›Auge der Welt‹. Von den Anfängen des Fernsehens

Die Vorgeschichte des Fernsehens reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück, und es hat – wie bei den meisten Medien – eine Vielzahl von ›Erfindern‹ gegeben, die zur Entwicklung des Mediums beisteuerten. Nach ersten Laborversuchen der Reichspost ab Mitte der 20er Jahre wurde der erste öffentliche Fernsehsender am 22. 3. 1935 feierlich eröffnet, der jedoch nur mit einem 180-Zeilen-Bild arbeitete. Der Beginn des Fernsehens führte zu einem Kompetenzstreit, den Adolf Hitler in einem Erlass vom 11. 12. 1935 regelte. Danach war Luftfahrtminister Hermann Göring zuständig für »Herstellung und Inverkehrbringung von Geräten«, Reichspostminister Wilhelm Ohnesorge oblag »die technische Entwicklung auf dem Gebiete des Fernsehens« und Joseph Goebbels wurde verantwortlich für die Inhalte, nämlich »die darstellerische Gestaltung von Fernsehübertragungen für Zwecke der Volksaufklärung und Propaganda«.¹⁹¹ Obwohl von der gesamten NS-Staatsführung keine Live-Auftritte im Fernsehen bekannt sind, nutzte das Regime das neue Medium zu Propagandazwecken gleich in mehrfacher Hinsicht.¹⁹² Paul Nipkow wurde als der eigentliche ›Vater des Fernsehens‹ aufgebaut und die Erfindung zu einer deutschen Pionierleistung erhoben. Ihm wurde eine lebenslange Rente von 400,- RM gezahlt. Im Mai 1935 wurde während eines Fernsehkongresses eine Ehrentafel für ihn im Berliner Haus des Rundfunks enthüllt. »Der Sender in Berlin-Witzleben wurde im Mai nach ihm benannt. Als er 1940, zwei Tage nach seinem 80. Geburtstag, starb, wurde das Staatsbegräbnis aus dem Vorhof der Berliner Universität für eine kleine Schar von Zuschauern direkt im Fernsehen übertragen.«¹⁹³ Nipkow hatte zwar eine Technik zur Bildzerlegung entwickelt, die »Nipkow-Scheibe«, die jedoch als optisch-mechanische Abtastung nur in der Frühphase angewendet und dann durch elektrische Röhren ersetzt wurde. Durch die Eröffnung des Fernsehsenders wollte man den Engländern zuvorkommen, die ebenfalls an der Ausstrahlung eines regelmäßigen Fernsehprogramms arbeiteten, 1936 mit einem 405-Zeilen-Betrieb nachzogen und so den ersten hochzeiligen Fernsehbetrieb aufnahmen.

Die Fernsehempfänger kosteten 1935 bis zu 2500 RM und wurden nicht im Handel angeboten, es waren Kleinserien und Erprobungsgeräte. Lediglich rund 50 privilegierte Funktionäre, Programmmitarbeiter und Journalisten bekamen im Großraum Berlin ein Gerät. Die höchsten Zuschauerzahlen wurden durch die Einrichtung von ›Fernsehtuben‹ im Stadtgebiet erreicht. Doch das Fernsehen im ›Dritten Reich‹ war weit davon entfernt, ein Massenmedium zu werden. Dies erklärt vielleicht ebenso wie das noch sehr kleine Bild die Zurückhaltung der Staatsführung, direkt im Fernsehstudio aufzutreten.

191 Goebel 1953, S. 326.

192 Zur Geschichte des Fernsehens im ›Dritten Reich‹ sind inzwischen zahlreiche Artikel und ausführliche Studien erschienen, die unterschiedliche Aspekte thematisieren, so z. B. Reiss 1979; Behrens 1986; Hoffmann 1989; Hickethier 1990; Uricchio 1991; Winker 1994; Zeutschner 1995; Hickethier 1998.

193 Hoffmann 1989, S. 107.

Die erste ›Fernsehstube‹ wurde am 9. 4. 1935 im Berliner Reichspostmuseum eröffnet. Sie hatte 30 Sitzplätze, und das Fernsehgerät hatte einen winzigen Bildschirm von 18 × 22 cm. Den Tag über liefen Versuchssendungen und Musik, abends wurde ein zweistündiges Informations- und Unterhaltungsprogramm geboten, das sich in der Anfangsphase auf Kultur- und Spielfilme beschränkte, die von der Filmkopie eingespielt wurden. Eine Live-Moderation wurde mit aufwändiger Technik aus einer winzigen Abtastkabine ausgestrahlt, in der auch Kleindarsteller mit ihren Nummern auftraten. Zur Eröffnung der ›Fernseh-Stelle‹ in Potsdam, der ersten außerhalb Groß-Berlins, warb am 13. 5. 1935 Otto Gebühr stilgerecht im Kostüm Friedrichs des Großen für den schon alten Ufa-Spielfilm *DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI* (1930, Gustav Ucicky). Im Herbst folgte die erste ›Fernseh-Großstelle‹ für 294 Zuschauer, 1936 eine zweite mit 120 Plätzen. Von den Zuschauern und der Rezeption in den Fernsehstuben ist wenig bekannt. Knut Hickethier zitiert aus einem Artikel der Zeitschrift »Die Sendung«, dass die 70 Anwesenden am Abend zunächst länger auf das Programm in einem kahlen, schmucklosen Raum warten mussten und zunächst ein Rauschen, dann Marschmusik zu hören war. »Der Film beginnt zu laufen, die Bilder, ob sie den Führer bei der Eröffnung der Münchener Autobahnstrecke zeigen, das Olympiatraining der Läufer und Schwimmer oder das Tagwerk auf einem Segler, sind klar und deutlich zu erkennen, die Laut- und Musikwiedergabe ist ausgezeichnet, aber das Merkwürdige ist, daß man doch keinen Augenblick den Eindruck hat, etwa in einem Kino zu sitzen. Nicht nur etwa, weil hier, vor dem Fernsehapparat, das Bildformat kleiner ist als in einem Kino, hier ist tatsächlich jedem Zuschauer das Wunder bewusst, etwas zu sehen, was sich weit, sehr weit außerhalb dieses Raums abspielt. Und jeder, der hier schweigend und erwartungsvoll fernsehend ist ja mit der Absicht gekommen, sich von dem neuen Wunder der Technik zu überzeugen.«¹⁹⁴ Schon früh wurde das Thema in populären Büchern behandelt und das Fernsehen z. B. als ›Zauberspiegel‹¹⁹⁵ bezeichnet. Der Kulturfilm *DAS AUGEN DER WELT* (1935, C. Hartmann) stellte die technischen Grundlagen und die Funktionsweise des neuen Mediums in kleinen Trickfilmen vor und zeigte Ausschnitte aus Fernsehprogrammen mit einer jungen Moderatorin oder den Besuch in einer ›Fernsehstube‹. Als dieser Film am 1. 11. 1935 als Vorfilm in Berliner Kinos startete, gab es Proteste der Rundfunkindustrie, da er Erwartungen wecke, die auch in absehbarer Zeit nicht erfüllt werden könnten.¹⁹⁶ Dieses Thema wurde in dem Film *FERNSEHEN* (1944, Bernhard Huth),¹⁹⁷ der im Auftrag der Deutschen Reichspost hergestellt wurde, aufgegriffen.

Olympia im Kleinformat

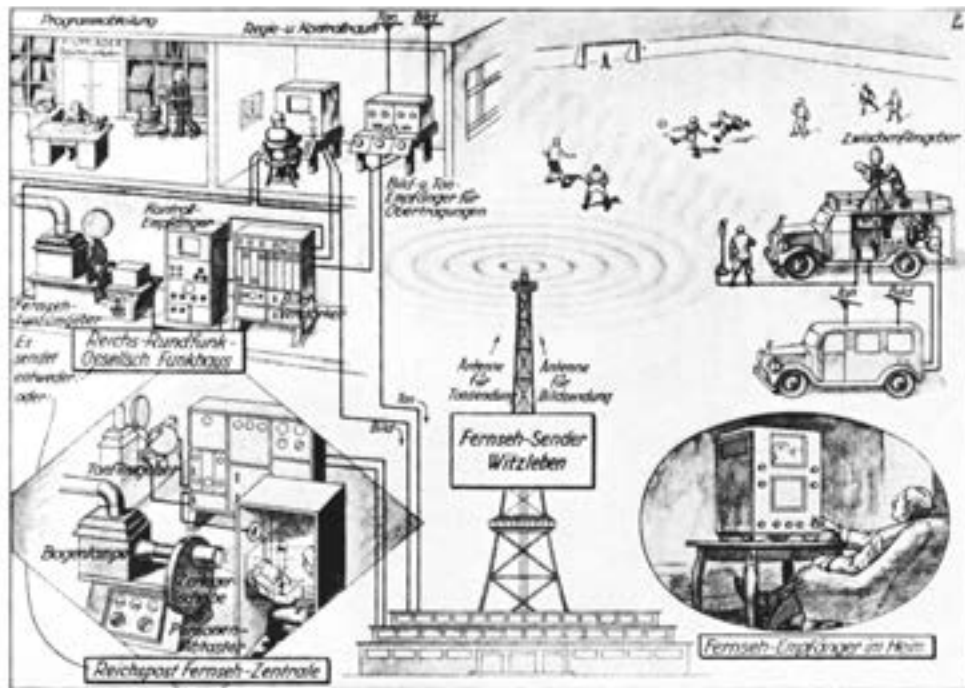
Ein erster Praxistest waren die Olympischen Sommerspiele 1936, die im Stadion außer von dem großen Team um Leni Riefenstahl und den Aufnahmeteams der verschiedenen Wochenschauen auch von drei elektronischen Kameras dokumentiert wurden, die jedoch selten einwandfrei arbeiteten und bei schnellen Bewegun-

194 Hg: Besuch in Berlins Fernsehstuben. In: Die Sendung 1935, S. 546. Zit. n. Hickethier 1998, S. 41.

195 Vgl. Rhein 1935, S. 211–302.

196 Vgl. Winker 1994, S. 92.

197 Vgl. Rohrmoser 1944.



Das komplexe System der Aufnahme, Bearbeitung und Übertragung einer Sportveranstaltung durch das Fernsehen in Berlin um 1935 zeigt diese zeitgenössische Grafik

gen und bewölktem Himmel technische Probleme bereiteten.¹⁹⁸ »Zusätzlich wurde ein Übertragungswagen eingesetzt, der mit dem sogenannten Zwischenfilmverfahren arbeitete. Mit einer großen Kamera, die auf dem Wagen fest montiert war, wurde das Sportgeschehen auf Film aufgenommen, dieser Film lief nach der Belichtung durch ein Entwicklungs- und Fixierbad innerhalb des Wagens, wurde danach von einem Filmabtaster abgelesen und in elektrische Bildpunkte aufgelöst und dann übertragen. Der Effekt war, daß man ein Fernsehbild mit nur wenigen Minuten Verzögerung übertragen konnte.«¹⁹⁹ Die wichtigsten Sportwettkämpfe wurden so direkt in 33 angeschlossene ›Fernsehstuben‹ und zwei ›Großbildstellen‹ in Berlin sowie über Kabel nach Potsdam und Leipzig übertragen. Fünf ›Fernsehstuben‹ waren nicht für den öffentlichen Besuch zugelassen, 16 wurden speziell für die Olympiade eingerichtet. Der NS-Propaganda zufolge sollen insgesamt 162 228 Zuschauer die Olympiade im Fernsehen verfolgt haben, es war wohl zum Teil schwerer, Karten für die Fernsehstuben zu bekommen als Karten für die Wettkämpfe selbst.²⁰⁰ Die Erfahrungen der Olympiasendungen und die positive Aufnahme beim Publikum beförderten das Fernsehprojekt. Der regelmäßige Betrieb

198 Im Detail: Winker 1994, S. 124–132.

199 Hickethier 1998, S. 41.

200 Vgl. Hempel 1966, S. 61.

wurde ab 1936 intensiviert, obwohl sich der Abschlußbericht des Sendeleiters liest »wie eine Aneinanderreihung von technischen Pannen und eifersüchtigen Machtkämpfen der Beteiligten untereinander.«²⁰¹ Die Zahl der Mitarbeiter stieg bis zum Frühjahr 1937 auf rund ein Dutzend fester Mitarbeiter. »Vergleicht man die Rekrutierungswege der ersten Beschäftigten miteinander, so lässt sich feststellen, daß diese keineswegs eher zufällig in das neue Medium ›hineingerutscht‹ waren oder gar wegen politischer Unzuverlässigkeit von anderer Stelle zum Fernsehen abgeschoben wurden, wie zahlreiche ›Pioniere‹ nach 1945 immer wieder behaupteten. Eher das Gegenteil dürfte der Fall gewesen sein. Gefragt war der Typus des sehr jungen, im Sinne der ›Bewegung‹ aufstrebenden Hörfunkmitarbeiters mit künstlerischen Ambitionen, wobei die politische Integrität, weniger die fachliche Kompetenz oder eine spezifische Ausbildung letztlich den Ausschlag für die Beschäftigung gab. Gemeinsam war fast allen die Mitgliedschaft in der NSDAP und das zum Teil aktive Bekenntnis zu ihr oder eine ihrer Gliederungen«²⁰², schreibt Klaus Winker in seiner grundlegenden Analyse zur Struktur des frühen Fernsehens. Als Kameramann arbeitete z. B. Phil Jutzi, der in der Weimarer Republik Regisseur einiger sozialistischer Filme gewesen war und 1933 in die NSDAP eintrat.²⁰³

Das einstündige Programm, das ab 1936 täglich von 20.00 bis 21.00 Uhr gezeigt und noch einmal von 21.00 bis 22.00 Uhr wiederholt wurde, orientierte sich an der bewährten Struktur des Kinos mit der Mischung aus Information (Wochenschau), Bildung (Kulturfilm) und Unterhaltung (Spielfilm), die auch im Fernsehen der 50er Jahre übernommen wurde. Vom Rundfunk wurde die Ansage und der Auftritt von Künstlern im Studio übernommen, was den Stil des Fernsehens stark prägte. Spielfilme wurden radikal auf maximal 600 m (= 22 Min.) zusammengeschnitten, um in das einstündige Programmschema zu passen. Der AKTUELLE BILDBERICHT enthielt in erster Linie Wochenschaumaterial und wurde durch kleine, eigene Sujets des ›Filmtrupps‹ ergänzt. 1937 wurde Eugen Hadamovsky als ›Reichssendeleiter‹ abgesetzt und Heinrich Glasmeier als Reichsintendant eingesetzt. Neuer Leiter des Fernsehens wurde der ehemalige ›Reichsfilmdramaturg‹ Hans-Jürgen Nierentz, der in einem Artikel von den neuen Möglichkeiten des Fernsehens für die Berichterstattung schwärmte: »Kein anderes Mittel ist so beweiskräftig und so unmittelbar, kein anderes Mittel kann so überzeugend sein. Das Fernsehen legt Zeugnis ab, es sagt unleugbar aus. Es dokumentiert. Der Fernseh-Zeitfunke wird der aktuellste Reporter der Gegenwart.«²⁰⁴ Diese ›Fernsehreportagen‹ wurden insbesondere bei der Berichterstattung über Reichsparteitage, ›Führers‹ Geburtstag, dem Erntefest auf dem Bückeberg oder anderen Partei- und Sportveranstaltungen eingesetzt. Das Interesse der Zuschauer in den ›Fernsehtuben‹ ließ allerdings bald nach. Erreichten sie 1936 während der Olympiade rund 10 000 Besucher täglich, so sank die Zahl in den verbliebenen elf ›Fernsehtuben‹ Anfang 1937 auf 2000 täglich, die meist aus ärmeren Volksschichten stammten.²⁰⁵ 1939 gab es in Berlin nicht mehr als 100 Fernsehgeräte in Privathaushalten, die die UKW-Ausstrahlung über Antenne empfangen konnten.

201 Winker 1994, S. 128.

202 Winker 1994, S. 118.

203 Vgl. Hickethier 1998, S. 43.

204 Nierentz zit. in: Winker 1994, S. 222.

205 Im Detail Winker 1994, S. 195–199.

Regie des Augenblicks

Ein Schwerpunkt des dokumentarischen Programms blieb die Ausstrahlung von Kulturfilmen u. a. der Ufa, der Tobis oder von Gliederungen der Partei. Für den Fernseheinsatz wurden spezielle Kopien gezogen, die lichtdurchlässiger waren und einen geringeren Schwärzungsgrad als die Normalkopien aufwiesen. In einer Analyse der eingesetzten Filme stellte Knut Hickethier fest, dass deren Einsatz großen Schwankungen ausgesetzt war und sie relativ häufig wiederholt wurden. »Die geringe Thematisierung der Fernsehausstrahlung von Kulturfilmen in der fernsehbegleitenden Publizistik sowie die großen Schwankungen im Kulturfilmeinsatz legen die Vermutung nahe, daß der Kulturfilm im Fernsehen nur als ein Notbehelf galt, daß Programmacher wie Kritiker darin nicht einen substantiellen Bestandteil des Fernsehens sahen.«²⁰⁶ Thematisch waren es klassische Subgenres wie der Reise- und Landschaftsfilm, der Tier- und Naturfilm, der populäre Wissenschaftsfilm, der Sportfilm oder der propagandistische Film der NSDAP oder einer ihrer Unterorganisationen. Bei den Wiederholungen wurden die völkisch geprägten Filme bevorzugt. Gezeigt wurden auch einige Lehr- und Unterrichtsfilme, die mit Musik begleitet werden mussten, da sie in der Regel stumm waren. Später kamen eigene Produktionen des ›Filmtrupps‹ hinzu, die ab Anfang 1937 an bestimmten Tagen mit direkten Sendungen aus dem Studio thematisch stärker gebündelt wurden, was Knut Hickethier als Vorform des ›Fernsehfeatures‹ bezeichnete.²⁰⁷ Die Filme konnten dabei auch als Pausenfüller dienen, damit im Studio z. B. die Kulissen gewechselt werden konnten. Im März 1937 standen politisch-militärische Themen auf dem Programm, das der bereits im ›Dritten Reich‹ aktive Journalist Kurt Wagenführ im Rückblick wie folgt beschrieb: »Ein Abend begann mit dem Marinefilm *Husaren auf See* [recte: *HUSAREN DER SEE*, 1936, Martin Rikli] (über Torpedoboote), danach sang Carl de Vogt im Studio Soldatenlieder zur Laute und schließlich beendete der Kriegsfilm *IM TROMMELFEUER DER WESTFRONT* die Programmfolge. Wenige Tage später dreht sich alles um die NSDAP. Das Programm enthielt den Streifen *DIE EWIGE WACHE. DER 9. NOVEMBER 1935* [1936, Reichspropagandaleitung NSDAP], der sich auf die Gründung der SS zum Schutz der Parteiführung im November 1925 und die daran erinnernden Feiern zum zehnjährigen Jubiläum am 9.11.1935 bezog. Danach sang Carl de Vogt ›Kampflieder der Bewegung‹ und schließlich wurde der Terra-Film *BLUTENDES DEUTSCHLAND* [1932, Johannes Häußler] gezeigt.«²⁰⁸ Diese Programmabfolgen beweisen, wie weit man von einer aktuellen Berichterstattung entfernt war, da relativ alte Filme gezeigt wurden. Selbst Aufnahmen der ›Filmtrupps‹ mussten zunächst wochenlang vorher geplant werden, wobei aktuellere Programme weiterhin das Ziel waren. Auf die ästhetischen Unterschiede zwischen Film- und Fernsehaufnahmen wies 1939 Gerhard Eckert hin: »Nun, das Bildfeld der üblichen Fernsehempfänger ist etwa 30 zu 40 Zentimeter groß. Daher hat man vor diesem Bildfeld ganz andere Eindrücke als vor der ausgedehnten Kinoleinwand. Die üblichen Filmbilder zeigen oft in einem Bild zu viele Einzelheiten, die in ei-

206 Hickethier 1990, S. 26.

207 Vgl. Hickethier 1990, S. 33.

208 Wagenführ / A. B. 1987, S. 64.

nem wesentlich kleineren Ausschnitt nicht mehr zu verfolgen sind. Die Filmaufnahmen für den Fernsehsender müssen also klar gegliederte Flächen und deutlich erkennbare Einzelheiten aufweisen.«²⁰⁹ Auf das Problem der ›Regie des Augenblicks‹ bei der Direktsendung wies Wilhelm Schwember hin. Im Gegensatz zum Film gebe es keine Möglichkeit des Schnitts und der nachträglichen Retusche des Bildes: »Wenn es in das Ikonoskop hineingeschlüpft ist, dann rast es gedankenschnell durch den Äther und in das Fernsehbild des Empfängers hinein.«²¹⁰ Die Arbeitsweise des Fernsehens wurde detailliert dargestellt in dem Kurzspielfilm *WER FUHR IIA 2992?* (1939, Karl G'schrey), der zugleich den potentiellen Einsatz des Fernsehens bei der Verbrechensbekämpfung zeigte. Zu sehen sind nicht nur die Arbeit und Aufnahme im Fernsehstudio oder eine Fernsehreportage von einem Pferderennen in Hoppegarten, die sich stark an der Radioreportage orientiert, sondern ebenso eine quasi ›elektronische Gegenüberstellung‹ eines Tatverdächtigen mit einem Zeugen mittels Fernsehen. Natürlich hat der Kommissar in seinem Büro ebenfalls ein Fernsehgerät. Der Film wurde speziell für den Welt-Post-Kongress 1939 in Buenos Aires hergestellt und sollte die Modernität und vielfältigen Einsatzmöglichkeiten des Fernsehens im Deutschen Reich präsentieren. Neben der späteren militärischen Nutzung entdeckte man demnach früh die Funktion der Überwachung durch das Fernsehen.

Ende 1938 wurde die Sendung *ZEITDIENST* gestartet, die in erster Linie eine Studioproduktion war und durch kurze Impressionen aus Berlin ergänzt wurde. »Erstmals am Dienstag, dem 1. November 1938, tauchte die magazinartige Reihe als eigener Programmteil des Nipkow-Senders in den Ankündigungen auf. Sie entwickelte sich im folgenden rasch von einer zunächst 15minütigen zu einer gut halbstündlichen Informationssendung (ab 26. 12. 1938), die man 1939 wochentags zum Programmbeginn in die sendegünstige Zeit von 20.00 bis 20.30 Uhr platzierte. Gleichzeitig rückte der von der Wochenschau dominierte *AKTUELLE BILDBERICHT* in der Programmfolge weiter nach hinten.«²¹¹ In diesem Programm, das direkte Propagandabeiträge enthielt, kam den Sprechern, die sich überwiegend aus Radiomitarbeitern rekrutierten, eine wichtige Funktion zu. 1939 wurde die Kriegsberichterstattung intensiviert und die Sendung *ZEITDIENST*, vergleichbar der *WOCHENSCHAU*, auf 40 Min. Länge ausgedehnt, wobei eine aktuelle Berichterstattung durch technische und organisatorische Probleme stark behindert war. Ihre Verwandtschaft mit der Sendeform des Radios konnten die Fernsehstücke nie verleugnen, wie z. B. die Kommentierung Alfred Brauns in *KRAFT DURCH FREUDE. KREMSERFahrTEN DURCH ALT-BERLIN* (1940) zeigt, der genau die Dinge erwähnt, die im Bild zu sehen sind, und zum Teil tagesaktuelle Hinweise einbaut. Im BA-FA sind von diesen Fernsehprogrammen etwa 300 Rollen 35 mm-Film erhalten,²¹² von denen 35 Rollen in Zusammenarbeit mit Spiegel-TV konservatorisch gesichert werden konnten.

Das Ziel war analog zum ›Volksempfänger‹ der Bau eines deutschen ›Einheitsfernsehempfängers‹. Die Reichspost vergab im August 1938 die Aufträge an die Elektroindustrie, und am 28. 7. 1939 konnte der Einheitsfernseher »FE 1« vorge-

209 Eckert 1939, S. 351.

210 Schwember 1936, S. 138.

211 Winker 1994, S. 227 f.

212 Vgl. Voigt 2000, S. 20.



Die Sommerolympiade 1936 wurde zum ersten Praxistest für das Fernsehen, dessen ›Riesenkameras‹ sich schnell ihren Platz im Stadion eroberten. Die Aufnahmen im Fernsehstudio ähnelten denen im Filmatelier

stellt werden. »Von der ursprünglich in Aussicht genommenen Auflage von 10 000 Stück des FE 1 konnten des Zweiten Weltkriegs wegen nur etwa 50 Stück gefertigt werden.«²¹³ Mit einem Preis von 650.– RM war er ein Luxusgegenstand. Die Breitenwirkung des Fernsehens blieb also äußerst beschränkt. Wie in anderen Feldern des Konsums – ob nun KdF-Reisen, Eigenheim oder ›Volkswagen‹ – versprach die Propaganda der Nationalsozialisten auch hier die breite Partizipation der Bevölkerung, was sich als nicht erfüllbares Wunschdenken erwies. Im Zweiten Weltkrieg wurde der individuelle Konsum vollends militärischen Aspekten untergeordnet.

Sehende Bomben

Ein Berater des britischen Postministers war bei einem Deutschlandbesuch im Mai 1934 zu dem Schluss gekommen, dass »Deutschland im Begriff sei, für den Krieg zu rüsten und [...] daß das Fernsehen für militärische Zwecke von Nutzen sein könnte.«²¹⁴ Bereits im Juli 1935 wurde von Postrat Dr. Weiß von der Forschungsanstalt der Reichspost ein Patent eingereicht, um »mit Hilfe des Fernsehens die Lenkung unbemannter Fahrzeuge oder Torpedos durchzuführen«.²¹⁵ Es wurde dann – ebenso wie in den USA²¹⁶ – intensiv an ›sehenden Bomben‹ geforscht, um sie mittels der Übertragung von Fernbildern exakt ins Ziel zu steuern. Die Probeabwürfe in Peenemünde und in Jesau auf der Kurischen Nehrung verliefen jedoch nicht sehr erfolgreich. Bei den 60 bis 80 Probeabwürfen wurden nur 2 % Volltreffer erzielt, »einmal, weil die Fernseh-Lenkeinrichtung nur beim Fehlen jeglicher elektrischer Störstrahlung und bei klarer Sicht befriedigend arbeitete, zum anderen aber auch deshalb, weil bei dem ungewohnten Bildlenkverfahren

213 Goebel 1953, S. 322.

214 Goebel 1953, S. 376.

215 Hempel 1966, S. 58.

216 Vgl. Hoffman 1982, S. 86.

der Bombenschütze der Gleitbombe leicht zu starke Ruderausschläge erteilte, die dann bei der hohen Endgeschwindigkeit nicht mehr korrigierbar waren.«²¹⁷ Mit Kriegsbeginn wurden die Fernsehelektroniker »bewährte Helfer für die Impulstechnik der Radarentwicklung«,²¹⁸ wie sich Walter Bruch in seinem eher nostalgischen Rückblick erinnerte. Zudem wurde die Fernsehtechnik für die Fernaufklärung sowie für die schnelle Übertragung von Fotos, Karten und Skizzen eingesetzt.

Der Fernsehbetrieb wurde nach kurzer Unterbrechung im Oktober 1939 mit Filmsendungen und einen Monat später mit regulärem Programm wieder aufgenommen, wobei der Sendebeginn zunächst auf 19.00 Uhr, dann auf 18.00 Uhr vorverlegt wurde. Die Leitung übernahm Herbert Engler, der die Hauptaufgabe des Fernsehens in der Aktualität sah. »Verstärkt wurden jetzt militärische Ertüchtigungsfilm und Propagandafilme gezeigt, weiterhin entstand eine Sendereihe, die sich mit ernährungswissenschaftlichen Tipps in Kriegszeiten, mit Sparempfehlungen und Kriegsvorsorgemaßnahmen beschäftigte.«²¹⁹ Angestrebt wurde die Belehrung in lockerer, lustiger Form, wie sie für das Kino mit der Reihe TRAN UND HELLE²²⁰ erfolgreich produziert worden war. Ab Ende 1940 wurde das Fernsehprogramm zur Soldaten- und Verwundetenbetreuung eingesetzt. Konzerte aus dem Studio im Deutschlandhaus, später aus dem großen Kuppelsaal des Olympiastadions wurden ausgestrahlt unter dem Titel VERWUNDETE SPIELEN FÜR VERWUNDETE, der ab 31. 3. 1941 umbenannt wurde in WIR SENDEN FROHSINN – WIR SPENDEN FREUDE. Im Publikum saßen verwundete ›Landser‹, die von den Kameras gezeigt wurden.²²¹ Diese ›Wunschkonzerte‹ sicherten die Existenz des Fernsehsenders, viele der Mitarbeiter wurden ›Uk‹ gestellt, waren also unabkömmlich und mussten nicht an die Front. Im besetzten Frankreich wurde in Paris unter der Leitung von Kurt Hinzmann ein eigener Fernsehsender aufgebaut, der ein vergleichbares Programm bot und in Deutsch und Französisch von einem Sender auf dem Eiffelturm sendete.²²² Eine Kriegsberichterstattung im Fernsehen wurde aufgrund von Materialmangel und ausbleibenden Erfolgen ab Anfang 1943 immer schwieriger. »Sie machten die Ästhetisierung durch schönfärberische Überhöhung der Wirklichkeit mehr und mehr zum Problem.«²²³

Fernsehpioniere

Die bedingungslose Kapitulation am 8. 9. 1945 bedeutete nicht das Ende des Fernsehens, sondern den Neubeginn mit bewährten Kräften. Offiziell hatten die Alliierten zwar den Betrieb von Fernsehsendern verboten und bauten ein föderatives Rundfunksystem auf. Doch schon 1945/46 sammelten sich RFG-Techniker nach einer Odyssee in Hamburg. Legalisiert wurden diese Aktivitäten 1948 mit der

217 Goebel 1953, S. 379.

218 Bruch 1967.

219 Hickethier 1998, S. 55.

220 Vgl. Kap. 9.4 in diesem Band.

221 Im Detail Winker 1994, S. 285–291.

222 Im Detail Winker 1994, S. 371–414.

223 Winker 1994, S. 330.

Gründung des NWDR, der mit Einverständnis der Britischen Militärregierung die Fernsehentwicklung wieder aufnahm und 1950 mit der Ausstrahlung eines Testbilds begann. Als treibende Kraft für einen übergangslosen Neubeginn erwies sich vor allem Hans-Joachim Hessling, der ab 1939 Prokurist der RFG gewesen und »seit 1943 in erster Linie für die Auslagerung der Technik verantwortlich«²²⁴ gewesen war. Ihm gelang es schließlich, dass die ehemaligen Mitarbeiter des NS-Fernsehens aktiv zum Aufbau des NWDR-Fernsehens eingesetzt wurden. Programmbeauftragter des NWDR-Fernsehens wurde ausgerechnet Werner Pleister, der wegen seiner NS-Vergangenheit nicht unumstritten war. Er war »seit 1937 im Dienste der weltanschaulichen Erziehung der deutschen Jugend als Produktionsleiter bei der Reichsstelle für Unterrichtsfilm tätig gewesen.«²²⁵ Technischer Direktor wurde Werner Nestel, der seit 1937 bei Telefunken in der Abteilung Großsender gearbeitet hatte. Zum Verwaltungsleiter der neuen Fernseh Abteilung setzte er Hans-Joachim Hessling ein. Sehr bald fand sich das alte Team aus Berlin ein, ob es sich dabei um Redakteure, Reporter, Studiotechniker, Kameraleute oder Bühnenbildner handelte.²²⁶ Journalisten wie Kurt Wagenführ oder Gerhard Eckert, die seit den 30er Jahren wohlwollend die Fernsehversuche begleitet hatten, kommentierten den Neuanfang publizistisch, und insbesondere Wagenführ setzte sich eifrig für die Rückkehr bewährter Mitarbeiter ein. Auf redaktioneller Ebene konnten die aus dem ›Dritten Reich‹ stammenden ›Fernsehpioniere‹ den erprobten Antikommunismus in Zeiten des ›Kalten Krieges‹ bruchlos fortsetzen. Im Rückblick schrieb Rüdiger Proske, der spätere Leiter der Abteilung Zeitgeschehen des NDR: »Die Übernahme des RFG-Personals in den NWDR als Kernmannschaft des Fernsehen war als Fortsetzung einer technischen Entwicklung sicher richtig, politisch war sie eher eine Katastrophe. Aus der Sicht des Funkhauses am Rothebaum, in dem zum guten Teil handverlesene Anti-Nazis saßen, war die Mannschaft aus dem ›Dritten Reich‹ im Luftschutzbunker auf dem Heiligengeistfeld auf das Höchste verdächtig.«²²⁷ Diese personellen Kontinuitäten waren kein Spezifikum des NWDR, sondern galten ebenso für andere Sender wie BR, SWF, SDR oder HR, die ihre Mitarbeiter als Spezialisten entweder aus den Propaganda-Kompanien, der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU oder der RFG rekrutierten. Kurt Hinzmann, der als frühes NSDAP-Mitglied ab Mitte 1939 Leiter der Abteilung Zeitgeschehen beim Fernsehen war und 1941 die Leitung des deutschen Besatzungsfernsehens in Paris übernahm, baute nach dem Krieg das Fernsehen des SWF in Baden-Baden auf. Walter Bruch, der zu den Fernsehpionieren der ersten Stunde gehört, wurde 1945 von den Sowjets in Berlin-Oberschönweide mit neuen Fernsehexperimenten betraut. Technischer Leiter des DDR-Fernsehens wurde dann Ernst Augustin, doch blieb er einer der wenigen Ausnahmen mit NS-Vergangenheit. Eine ›Stunde Null‹ gab es beim Fernsehen nicht, vor allem in Westdeutschland wurden die Spezialisten des NS-Fernsehens zur Weiterführung und zum Aufbau des Fernsehens eingesetzt. Bei den Programminhalten orientierte man sich beim NWDR an Vorbildern westlicher Länder, insbesondere der BBC, griff jedoch ebenso auf bewährte Konzepte der RFG zurück.

224 Winker 1994, S. 426.

225 Zimmermann 2002, S. 23.

226 Im Detail Winker 1994, S. 432.

227 Proske 1995, S. 16.

Das Fernsehen im ›Dritten Reich‹ erweist sich damit zwar als Experimentierstadium ohne große Reichweite, aber mit nachhaltigen Konsequenzen. Die weitgehend staatskonformen Inhalte entwickelten sich vom reinen Filmabspiel von Wochenschauen, Kultur- und Spielfilmen zu neuen Formen der Direktsendung aus dem Studio, die stilprägend wurden für das Fernsehen nach 1945. Eigenständige dokumentarische Formen entstanden höchstens bei Studiosendungen. So etablierte sich z. B. mit dem Magazin ZEITDIENST eine Mischform aus Studiogespräch, Vorträgen und Einspielfilmen. In diesen frühen Fernsehexperimenten zeigt sich die zunehmende Mediatisierung der Öffentlichkeit im ›Dritten Reich‹, die von der NSDAP in der Konkurrenz mit anderen großen Industrienationen vorangetrieben wurde. Nicht nur in Großbritannien und den USA, sondern auch in Deutschland war man auf dem Weg in eine moderne Mediengesellschaft, in der neben Radio und Film das Fernsehen eine wichtige Rolle einnehmen sollte.²²⁸ Pläne, die allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg realisiert werden konnten.

228 Dazu im Detail Segeberg 2004 a.

Deutschlandbilder zwischen Tradition und ›neuer Zeit‹ Heimat, Volkstum und Kultur

5.1

Peter Zimmermann

Landschaft und Bauerntum

Mit dem Wandel Deutschlands vom Agrar- zum Industriestaat, der Entstehung von Industrierevieren und Großstädten und der Entwicklung der Arbeiterklasse zur stärksten politischen Massenbewegung verlor die Landwirtschaft zunehmend an Bedeutung. Der wirtschaftliche Ruin tausender mittlerer und kleiner landwirtschaftlicher Betriebe und die Verwandlung ländlicher Regionen in Industrielandschaften wurde von konservativer Seite schon im Kaiserreich als wachsende Bedrohung empfunden. Als kulturelle Gegenbewegung entwickelten sich daher bereits um die Jahrhundertwende unter dem Einfluss konservativer und agrarischer Interessenverbände und Parteien die Heimatkunstbewegung und die Jugendbewegung, die den Gegensatz von Stadt und Land beschworen und der als Niedergang und Kulturzerfall begriffenen Industrialisierung und Verstädterung die ›heilenden Kräfte‹ von Heimat, Volkstum und ländlichem Leben entgegensetzten.¹ In einer der von Julius Langbehn's völkischer Kunstauffassung (›Rembrandt als Erzieher‹ 1890) beeinflussten programmatischen Schriften der Heimatkunstbewegung hieß es dazu: ›Das Land ist die Grundlage eines gesunden Staatswesens, die Quelle, aus der das gesamte Volk Erfrischung und Erstarkung schöpft, und das Wohlbefinden der Landbevölkerung ist daher die erste und hauptsächliche Bedingung des gesamten staatlichen Wohlbefindens. Jeder Staat, der sich vor Entartung und Verderben bewahren will, muß seine erste Aufgabe darin sehen, den Bauernstand groß und kräftig zu erhalten.‹²

Dieser Aufgabe widmete sich seit dem Kaiserreich eine Fülle von Heimat-, Dorf- und Bauernliteratur.³ Auch der Film griff diese Thematik bereits früh auf. Wie die Städtebilder so gehörten auch Landschaftsbilder zu den beliebtesten Sujets des dokumentarischen Films. Die Vielfalt und Schönheit insbesondere der deutschen Landschaften und die Sitten, Bräuche und handwerklichen Fertigkeiten der ländlichen und bäuerlichen Bevölkerung wurden auch zur Zeit der Weimarer Republik und des ›Dritten Reichs‹ in einer Vielzahl von Kultur- und Lehrfilmen vorgeführt. Von Landschaftsfilmen wie *DIE ALPEN* (1919), *DER RHEIN IN*

1 Vgl. Zimmermann 1975, S. 54 ff.

2 Erste Ausgabe der Halbmonatsschrift ›Das Land‹ vom Januar 1893. Zit. n. Zimmermann 1975, S. 55.

3 Vgl. Zimmermann 1975.

VERGANGENHEIT UND GEGENWART (1922) und VERTRÄUMTE WINKEL AN NECKAR UND MAIN (1942, Otto Trippel) reicht das Spektrum über Filme zum Arbeitsleben wie KURENFISCHER (1941, Clarissa Patrix-Dreyer), HEUZUG IM ALLGÄU (1941, Wilhelm Prager) und EIN LANDBRIEFTRÄGER (1941, Wolf Hart) bis hin zu Filmen, die die Annexionspolitik vorbereiteten oder begleiteten wie OSTLAND – DEUTSCHES LAND (1940, Otto Stolle) oder OSTRaum – DEUTSCHER RAUM (1940). Überaus beliebt war auch die Dokumentation traditioneller oder vom Aussterben bedrohter Handwerke wie Spinnen, Weben, Töpfern oder handwerklicher Berufe wie Drechsler, Müller oder Schmied. Sie wurden im ›Dritten Reich‹ vielfach als Lehrfilme für die RfU/RWU produziert.⁴

Der für die Heimat- und Bauernliteratur konstitutive Stadt-Land-Gegensatz, der die Industrialisierung als Krankheit begriff und die Rückkehr zu gesunden ländlichen und bäuerlichen Lebensformen propagierte, findet sich in den Heimat- und Landschaftsfilmen allerdings weit seltener. Diese legten im Gegenteil oft besonderen Wert darauf, auch die Städte als im Lande verwurzelten und im Laufe der Jahrhunderte gewachsenen organischen Teil der Heimat in die jeweiligen Landschaftsbilder zu integrieren. STUTTGART, DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (1935) lautet der programmatische Titel eines von Walter Ruttmanns Städtetfilmen, aber auch andere Großstädte wie Berlin (WELTSTADT BERLIN 1938, Leo de Laforgue), Hamburg (HAMBURG. DEUTSCHLANDS TOR ZUR WELT 1939), Dresden (Die BAROCKSTADT DRESDEN 1936, Kurt Engel) oder Königsberg (KÖNIGSBERG ALS HANDELSZENTRUM IN DEUTSCHER OSTMARK 1928) erscheinen eingebettet in die jeweiligen Landschaften und deren wirtschafts- und kulturgeschichtliche Traditionen. Der Grund für diese harmonische Integration von Städtetbildern in Heimat- und Landschaftsfilmen ist vermutlich in den Interessen der Auftraggeber zu suchen. Denn dabei handelte es sich vielfach um Werbefilme für die jeweiligen Städte und Regionen, deren Auftraggeber anders als die agrarischen Interessenverbände und Parteien und deren deutsch-völkische Sympathisanten nicht das geringste Interesse daran hatten, Stadt und Land gegeneinander auszuspielen.

»Hauptdarsteller: Die deutsche Landschaft« hieß ein Artikel in der Zeitschrift »Der Deutsche Film« im Jahre 1940, der die Ziele des Heimat- und Landschaftsfilms aus einer Sicht erläuterte, in der Tradition und Moderne eine für die ›fortschrittliche‹ Variante der NS-Ideologie charakteristische Verbindung eingingen: »Wir wollen doch die *deutsche* Landschaft herausstellen, wir wollen sie dem Inland, dem noch wenig gereisten wie dem bereits vielgereisten Mann aus dem Volk nahebringen, wir wollen ihn das vielleicht flüchtig Gesehene erst richtig sehen lehren, wir wollen ihm den Begriff der deutschen Landschaft vermitteln als Untergrund der deutschen Kultur, der deutschen Kunst, als Rahmen der deutschen Geschichte, der deutschen Gauentwicklung, des deutschen Stammes- und Gaugesichts. Je mehr das Auto sich durchsetzt, um so höher wird der Bedarf an Landschaftsfilmen sein. Der Autoverkehr wirkt sich zunächst auf die photographische Industrie aus, in Form vermehrten Absatzes von Photoapparaten, von Amateuraufnahmen; das aber bewirkt wieder ein erhöhtes Bedürfnis nach Zusammenfassung der zerstreuten Eindrücke in großer und bewegter Form durch

4 Vgl. Grunsky-Peper 1978; Kühn 1998; Ewert 1998; Dehnert 1994.



Jährlich wurde auf dem Bückeberg bei Hameln das Erntedankfest mit Aufmärschen zelebriert

den Kulturfilm.«⁵ Die verblüffende Verbindung von ›Gaugesicht‹, Amateurfotografie und Kulturfilm war Ausdruck einer Haltung, die in neueren Untersuchungen als ›autochthoner‹ oder ›reaktionärer Modernismus‹ gekennzeichnet worden ist – eine Haltung, die die traditionellen konservativen und völkischen Wertvorstellungen ›organisch‹ mit denen der modernen Industriegesellschaft zu verbinden versuchte.⁶

›Blut und Boden‹

Mit einer solchen Haltung gerieten die ›Modernisierer‹ in der NSDAP in Widerspruch zum völkisch-germanophilen Flügel der Partei, der die Einheit von Rasse, Volk und Lebensraum beschwor und die Reagrarisierung der Gesellschaft propagierte. Denn nach der Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg war die Heimat- und Volkstums-Ideologie von völkischen und rechtsextremen Kreisen der ›nationalen Opposition‹ im Zeichen des Kampfes gegen das ›Diktat von Versailles‹ und die Weimarer Republik radikalisiert worden. Ein extremer Ausdruck dieser Entwicklung war die von Adolf Hitler, Alfred Rosenberg, dem Reichsbauernführer Walther Darré und anderen propagierte faschistische ›Blut-und-Boden-Ideologie‹, die die Einheit des Volkes mit seinem ›Lebensraum‹ beschwor und das

5 In: Der Deutsche Film 1/1940, S. 6.

6 Vgl. Graeb-Könneker 1996; Herf 1995.

Bauerntum als ›Gebär- und Nährstand‹ des deutschen Volkes verherrlichte. Daraus resultierte, wie Darré darlegte, der ›ewige Kampf der Völker um Erweiterung ihres Lebensraums‹, der die Deutschen seiner Ansicht nach zu einer neuen Ostkolonisation zwang: »Wenn aus dem Landstand der ewig junge Blutstrom in den Volkskörper eindringt, so kann man auch sagen, daß der Staat durch seinen Landstand im Heimatlande wurzelt [...] Dies bedeutet, daß der zur Verfügung stehende geopolitische Raum von grundsätzlicher Bedeutung für einen nach organischen Gesichtspunkten aufgebauten Staat ist. Raum und Volk müssen in Einklang zueinander stehen, wenn das Volk gesund bleiben soll. Wir sind heute das ›Volk ohne Raum‹. Also besteht bei uns in dieser Angelegenheit kein Einklang, sondern ein Mißklang. Wir haben zu wenig Raum!«⁷

Damit rückte ähnlich wie in der bäuerlichen ›Blut-und-Boden-Literatur‹ dieser Zeit stärker als zuvor das Bauerntum in den Vordergrund der Darstellung. *BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH* (1933) lautete denn auch der programmatische in altdeutscher Sütterlin-Handschrift geschriebene Titel eines der ersten im Auftrag des Stabsamts des Reichsbauernführers von Rolf von Sonjewski-Jamrowski (unter Mitwirkung Walter Ruttmanns bei der Bild- und Ton-Regie) produzierten Filme, der das in die Krise geratene Bauerntum als ›Nähr- und Gebärstand‹ aufzuwerten versuchte. In formaler Hinsicht unterscheidet er sich deutlich von den an späterer Stelle im Rahmen der Propagandafilme dargestellten industriellen Kompilationsfilmen der ›Reichspropagandaleitung‹, die zugunsten der Dokumentation der industriellen Erfolge auf inszenierte Spielhandlungen weitgehend verzichteten: Er beschränkt sich nicht auf dokumentarische Aufnahmen aus der bäuerlichen Arbeitswelt, sondern kombiniert Spielfilmszenen mit dokumentarischen Sequenzen und informativen Grafiken, Statistiken und Zeichentrickszenen, um die Bedeutung und Entwicklung der Landwirtschaft zu veranschaulichen. Wie in der Heimat- und Bauernliteratur seit dem späten 19. Jahrhundert üblich, steht auch in diesem Film die Klage über das große Bauernsterben im Mittelpunkt, das sich im Zuge der Industrialisierung und Verstädterung vollzogen hat.⁸ Zuvor aber wird der Sinn bäuerlicher Arbeit mit dokumentarischen Aufnahmen illustriert, die den Weg von der Ernte über das Korn zum Brot nachzeichnen und im Close Up von der Hand, die das Brot schneidet, ein mythisch anmutendes Sinnbild findet. Ein Sinnspruch aus dem Hause Darré leitet dann zur Spielhandlung über: »Bauer ist, wer in erblicher Verwurzelung seines Geschlechtes in Grund und Boden sein Land bestellt und diese Tätigkeit als eine Aufgabe an seinem Geschlecht und seinem Volke betrachtet.«

Die dann folgende Spielhandlung fasst eine zeitgenössische Rezension wie folgt zusammen: »Eine ganz einfache Handlung, die vom Bauern erzählt, dessen Hof versteigert wurde, weil kein Absatz für die Ernte da war, und der nun in licht- und luftloser Großstadt-Kellerwohnung hausen muß, gibt Gelegenheit Zahlen einzufügen, die für sich sprechen. Der Spielleiter Rolf von Sonjewski-Jamrowski gestaltete nach einer Idee von Karl Motz mit sicherer Hand die Geschehnisse, stellte wirksam blütenschwere Fluren gegen dunkle Hinterhöfe, lachende Kinder gegen niedergeschlagene, trostlose Erwachsene, fruchtebeladene Bäume gegen

⁷ Darré 1940, S. 213.

⁸ Vgl. Zimmermann 1975.

kahle Hausmauern der Großstadt. Und immer wieder hämmern Bild und Ton, Gesichter und Zahlen die große Wahrheit ein: geht's dem Bauern schlecht, geht's uns schlecht erst recht. Jakob Sinn und Hertha Scheel spielen das vertriebene Bauernpaar einfach und überzeugend. [...] Einprägsamer kann der Wert des Bauerntums kaum gezeigt werden als in diesem Film, der in zukunftssträchtigen Bildern von neuer Scholle, frischer Siedlung ausklingt.«⁹ Sequenzen aus Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) werden dabei zur Illustration des entfremdeten Großstadtlebens eingeblendet. Hier wird nicht nur der Stadt-Land-Gegensatz aus völkischer Sicht gegen moderne gesellschaftliche Entwicklungstendenzen ausgespielt, sondern auch ein mittelmäßiger ›Blut-und-Boden-Film‹ gegen einen der avanciertesten Großstadtfilme der Avantgarde.

Die Spielhandlung wird nicht durchlaufend erzählt, sondern zum einen durch den ständigen Wechsel mit dokumentarischen Aufnahmen als wirklichkeitsnah beglaubigt und zum anderen durch den wiederholten Einschub von den Einzelfall verallgemeinernden Zeichentricksequenzen unterbrochen. Fiktion, Dokumentation und didaktisch aufbereitete Hintergrundinformationen im Lehrfilm-Stil gehen auf diese Weise eine enge Verbindung ein, die dem Propagandafilm den Anschein sachlicher Information verleihen soll. Das stimmt für den Rückblick auch partiell: Der Zusammenbruch tausender kleiner und mittlerer landwirtschaftlicher Betriebe, die im Zuge der Industrialisierung unter den Hammer kamen, und die damit einhergehende Landflucht sind zutreffend belegt. Das lag aber vor allem an der geringen Rentabilität der durch Erbteilung vielfach zersplitterten Familienbetriebe, die in der Konkurrenz mit den ost-elbischen Großagrariern und billigeren Importen aus dem Ausland Bankrott gingen, und nicht primär an der Bevorzugung ausländischer Produkte durch deutsche Verbraucher, wie der Film in einer Zeichentrickpassage suggeriert. Auch das 1933 erlassene ›Erbhofgesetz‹, das die weitere Aufsplitterung von ›Erbhöfen‹ durch Erbteilungen untersagte, änderte an der mangelnden Produktivität und Rentabilität bäuerlicher Familienbetriebe nur wenig. Kompensatorisch wertet der Film den ökonomisch wenig effizienten mittleren Bauernstand als ›Nähr- und Gebärstand‹ auf, ohne den nicht nur die Ernährung des Volkes gefährdet wäre, sondern auch ein drastischer Rückgang der Geburtenzahlen einsetzen und eine Großstadt wie etwa Berlin angeblich in einigen Jahrzehnten zur Provinzstadt schrumpfen würde.

In den Spielfilmszenen erinnert der Film an Phil Jutzis *UM'S TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG* (1929). Doch der sozialkritische Impetus des Films erschöpft sich mit dem Rückblick in die Vergangenheit und suggeriert, mit der Machtergreifung der NSDAP habe sich alles geändert. Doch die in Aussicht gestellte Lösung der Probleme ist noch fragwürdiger als die Erklärung für den Bankrott bäuerlicher Betriebe vor 1933. Zwischentitel und der gesprochene Kommentar charakterisieren in sentenzenhafter Form die wichtigsten Etappen dieser Geschichte von Niedergang und Wiederaufstieg des Bauerntums, der angeblich durch Umsiedlung des arbeitslosen westdeutschen Industrieproletariats auf Neubauernstellen im dünn besiedelten deutschen Osten von der NSDAP bewerkstelligt werden soll. Ein politisches Phantasma, das schon an der Tatsache scheitern musste, dass sich der größte Teil dieser ost-elbischen Ländereien im Besitz von

9 Blut und Boden. In: Kinematograph Nr. 229/1933.



Längst war die Landwirtschaft motorisiert, doch nach wie vor gehörte der Bauer hinter dem Pferdepflug in Kulturfilm, Fotografie und Malerei zum festen Bestand der Ikonografie des ländlichen Lebens

etwa 12 000 preußischen Rittergutsbesitzern befand, von deren Enteignung allenfalls noch die pauperisierten Massen träumten, die 1933 die NSDAP gewählt hatten, während sich deren Führung längst mit den alten Eliten arrangiert hatte und an Enteignungen und Umsiedlungen großen Stils gar nicht dachte. Die merkwürdigen pseudo-dokumentarischen Schlussbilder von nicht genau lokalisierten Neubauersiedlungen irgendwo im Osten lassen denn auch eine weitergehende Deutung zu. Sie deuten die Möglichkeit an, in Osteuropa neue Siedlungsräume zu erschließen. Damit propagiert der Film, der zur ersten großen Propagandawelle des NS-Films gehört, zugleich den bäuerlichen Siedler und Kolonisator als neuen nationalsozialistischen Menschentyp. Hier zeigt sich, dass sich der Blut- und Boden-Mythos nicht in wirklichkeitsfremden archaischen Wunschbildern erschöpfte, sondern mit der Ostkolonisation an die Lebensraum-Ideologie vom ›Volk ohne Raum‹ anknüpfte, die den Großmachtphantasien und Eroberungsplänen der Nationalsozialisten die Richtung wies.

Vergleicht man diesen Film mit Dokumentarfilmen ähnlicher Thematik, die unter dem Eindruck des amerikanischen New Deal entstanden sind, wie etwa Pare Lorentz *THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS* (1936) und *THE RIVER* (US 1937), H. B. McClures *THE NEW FRONTIER* (1934), Joris Ivens *POWER AND THE LAND* (1940) und Robert Flahertys *THE LAND* (US 1942), so werden neben einer Reihe von Ähnlich-

keiten einige markante Unterschiede deutlich. Auch in diesen Filmen geht es um die Notlage und den massenhaften Bankrott landwirtschaftlicher Betriebe in den 20er und 30er Jahren und um staatliche Hilfe durch Siedlungsmaßnahmen. Auch dies sind Propagandafilme, die die Probleme nur selten auf den wirtschaftlichen Konkurrenzkampf zurückführen, denen insbesondere die Familienbetriebe zum Opfer gefallen sind, wie dies in der sozialkritischen amerikanischen Literatur von Norris bis Steinbeck der Fall gewesen ist. Stattdessen werden der Raubbau an der Natur und dadurch mitverursachte Naturkatastrophen wie Dürre, Versteppung oder Überschwemmungen für die Verödung des mittleren Westens und das Farmersterben verantwortlich gemacht. Und auch hier werden, wie in den Propagandafilmen für den New Deal üblich, Gemeinschaftsgeist und Zusammenarbeit des ganzen Volkes beschworen, um der Notlage Herr zu werden. Trotz aller Propaganda für die Ziele des staatlichen Agriculture Departments und der Resettlement Agency sind diese Filme jedoch zugleich zeitkritische Sozialreportagen über die Verelendung der Landbevölkerung, die in erschütternden Bildern vor Augen geführt wird. Allerdings fanden auch diese Darstellungen Grenzen in der Zensur: So durfte Flahertys *THE LAND* wegen seiner allzu kritischen Tendenz nicht aufgeführt werden.

Im Filmstil der Sozialreportage und deren zeitkritischer Tendenz liegt der deutlichste Unterschied zu den NS-Propagandafilmen mit vergleichbarer Thematik, in denen die Kritik sich auf die Zeit vor 1933 zu beschränken hat, während das ›Dritte Reich‹ zur konfliktfreien Volksgemeinschaft zwangsharmonisiert wird. Im Vergleich zu den genannten Filmen wirkt die didaktische und semidokumentarische Mischform von *BLUT UND BODEN*, die sich auch in vielen anderen Propagandafilmen findet, angestrengt konstruiert und in den Spielfilmszenen der verelendeten Bauernfamilie peinlich verkitscht. Das ist die Gefahr rollen- oder spiel-filmartig in Szene gesetzter filmischer Metonymien, die mit Hilfe eines ebenso fiktiven wie symbolischen Einzelfalls stellvertretend ein Massenschicksal illustrieren wollen. Weit glaubwürdiger ist dagegen Joris Ivens Film *POWER AND THE LAND* über Arbeit und Leben einer amerikanischen Farmerfamilie, deren Beispiel ebenfalls für Tausende anderer Familien steht. Hier verliert sich die Darstellung trotz einer Fülle von Reenactments, in denen die Familie für die Kamera in Szene gesetzt wird, und der etwas penetranten Werbung für die Elektrifizierung der Landwirtschaft nicht in propagandistischen Abstraktionen, weil ein konkreter Fall im Zentrum der dokumentarischen Arbeit steht.

Von der ›Blut-und-Boden-Ideologie‹ beeinflusst waren viele, aber bei weitem nicht alle Filme, die sich mit Bauerntum, Dorfleben, Handwerk und Landarbeit beschäftigten. Vielfach zeichnen sie wie Wilfried Basses *EIN TAG AUF EINER FRÄNKISCHEN DORFSTRASSE* (1939) idyllische Bilder vom dörflichen Leben, in dem Maschinen noch keinen Platz haben und die Zeit stillzustehen scheint. Zwiespältiger sind einige andere Filme Wilfried Basses, der im ›Dritten Reich‹ vornehmlich für die RfdU/RWU gearbeitet hat. Manchmal scheint er in idyllischen Genrebildern fast eine Art Zuflucht zu suchen, dann wieder registriert er mit nüchternem und realistischem Blick die bäuerlichen und handwerklichen Arbeitsprozesse und damit auch die Veränderungen, die sich mit dem Vordringen der Technik auf dem Lande vollziehen. So beginnt sein Lehrfilm *VOM KORN ZUM BROT* (1940) mit den mittlerweile schon zur Ikonografie geronnenen beliebten Erntebildern von fleißi-

gen Mägden, goldenen Garben und dem hoch beladenen Pferdefuhrwerk, doch immerhin mäht der Bauer nicht mehr mit der Sense, sondern bereits mit einer Mähmaschine, und eine Dreschmaschine trennt die Spreu vom Weizen. Auch in diesem Film lässt der Bauer das Korn in Großaufnahme durch seine Hand rieseln und fährt geruhsam mit seinem Pferdewagen zur Wassermühle, doch der maschinelle Verarbeitungsprozess wird minutiös gezeigt, bis die Hand des Bauern der Kamera das frisch gemahlene Mehl präsentiert. Die Brotlaibe werden in der Bäckerei in Handarbeit geknetet, doch der Teig wird zuvor maschinell hergestellt. Im Wechsel von Großaufnahmen und Totalen verbinden Kamera und Montage Handarbeit und maschinelle Massenproduktion, bis der Film in einem szenischen Tableau ausklingt, das zu den beliebtesten Sinnbildern des Bauerntums gehört: Die Hand der Bäuerin schneidet das Brot und reicht es der am Tisch versammelten Familie – dem Bauern und fünf Kindern.

Der ›Nähr- und Gebärstand‹ in der ›Erzeugungsschlacht‹

Andere Filme zelebrieren ganz ungebrochen den Mythos vom einfachen Leben und vom ›ewigen Kreislauf des ländlichen Jahres‹. »Schwer und hart ist die Arbeit des Bergbauern. Im ewigen Rhythmus des Jahres kämpft er mit den Gewalten der Natur und sichert damit Hof und Erbe für kommende Geschlechter.« So heißt es im Vorspann zu Max Zehenthofers *DAS BERGBAUERNJAHR* (1941), das in einer grandiosen österreichischen Berglandschaft spielt. Der Film, der auf einen Kommentar verzichtet und ganz den Bildwirkungen und deren dramatischer musikalischer Untermalung vertraut, zeigt das Leben einer Bergbauernfamilie im Wechsel der Jahreszeiten: Holzfällen und Heimarbeit in den winterlichen Schneestürmen, das mühsame Pflügen am Berghang, Aussaat und Schafschur im Frühjahr, Viehzucht und Heuernte auf den Almwiesen im Sommer und den Abtrieb der Herden im Herbst, bevor wiederum der Winter über den Bergen heraufzieht. Mit einem didaktischen Kommentar unterlegt ist Zehenthofers Film *TIROLER BERGBAUERN* (1943): »Trotz aller schweren Arbeit hängt der Tiroler Bergbauer mit einer beispiellosen Zähigkeit an seinem Besitz [...] und ist stolz auf seine Bergheimat.« Porträtaufnahmen markanter Köpfe und Gestalten sind dabei gegen Bergpanoramen und Szenen des häuslichen Lebens geschnitten. Die Härte des täglichen Lebens erscheint als Garant für die Herausbildung eines Menschenschlages, der allen Unbilden der Natur zu trotzen vermag. Ähnliches gilt – wie Ulrich Kaysers Film *AUTARKIE IM BERGDORF* (1941) zeigt – auch für die Dorfgemeinschaft, die sich dank ihrer handwerklichen Fertigkeiten notfalls selbst zu ernähren vermag.

Anlässlich der ›Reichswoche des Deutschen Kulturfilms‹ im Jahre 1941 wies ein Rezensent ausdrücklich auf die Beliebtheit bäuerlicher Sujets hin: »Nicht ohne Genugtuung kann das deutsche Bauerntum heute feststellen, daß ihm in diesem Kulturfilmprogramm ein beachtlicher Platz eingeräumt wurde. [...] Alle diese Filme können von uns bejaht werden. Allerdings wollen wir einen Wunsch nicht verschweigen. Sämtliche Filme sind in der Bergwelt entstanden. Das mag einmal darauf zurückzuführen sein, daß ein allgemeines Interesse dafür vorlag, die dem Reiche wiedergewonnene Ostmark den Menschen im Altreich auch im Film nä-

herzubringen. Zum anderen aber sprach ohne Zweifel die Tatsache ein gewichtiges Wort mit, daß sich in den Bergen Film-Motive der Kamera gewissermaßen ›am laufenden Band‹ anbieten. Nachdem nunmehr eine größere Anzahl von Bergbauernfilmen vorliegt, wäre es an der Zeit, auch im Kulturfilm den Bauern des Flachlandes erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden, wobei wir nicht verkennen, daß hier an die Kunst des Spielleiters und des Kameramannes erheblich größere Anforderungen gestellt werden, als es bei den Bergfilmen gewöhnlich der Fall ist.«¹⁰

Dieser Aufgabe stellte sich neben Wilfried Basse auch Andrew Thorndike, der wie Walter Ruttmann in der Werbefilm-Abteilung der Ufa tätig war und nach dem Krieg zu einem der prominentesten Dokumentaristen der DEFA wurde. In seinem Ufa-Kulturfilm *DIE HERRIN DES HOFES* (1942), der mit dem Prädikat ›volksbildend‹ ausgezeichnet wurde, ist von seinem späteren kritisch-historischen Filmstil noch nichts zu spüren. Unverkennbar ist allerdings schon hier sein Talent zur sinnbildlichen Gestaltung scheinbar alltäglicher Ereignisse. Hier verleiht er dem Tagewerk einer von einer Schauspielerin gespielten Bäuerin eine mythische Aura, indem er allen ihren Handlungen durch eine eindrucksvolle Lichtregie und episodische Dramaturgie eine besondere Bedeutung vermittelt: Die Mutter ist mit den Kindern allein auf dem Hof, während Knechte und Mägde die Ernte einbringen. Die Hände der Bäuerin – sie füttern die Tiere, sie gießen die Pflanzen, sie backen und schneiden das Brot, sie hüten die Kinder. Sie schreibt einen Brief an den Sohn im HJ-Lager: »Das Wetter will umschlagen. Die zweite Kuh muß bald kalben. Die Arbeit reißt nicht ab.« Düster zieht ein Gewitter herauf. Sie schließt eilig Fenster, Türen und Ställe. Hoch mit Korngarben beladen schwankt kurz vor Ausbruch des Unwetters der Erntewagen in die Scheune. Im Haus flackert das Herdfeuer. Die Bäuerin wacht bei der kalbenden Kuh.

Auf diese Weise wird der Film mehr als nur »ein Ufa-Kulturfilm über das Wirken der Landfrau«, wie es im »Film-Kurier« heißt: »Jede Landschaft hat ein eigenes Gesicht der Bäuerin hervorgebracht, der Film aber hebt Wesenszüge hervor, die für alle gültig sind: mütterliche Frau, Hegerin des Lebens. Lotte Brackebusch vom Staatstheater in Hamburg hat es übernommen, diese Frau zu gestalten, unter deren Händen alles gedeiht – Menschen, der Hof, Tiere und Pflanzen. Gerade in unserer Zeit, in der die Bäuerin häufig auch noch die Arbeit des Mannes mitleisten muß, wird man diesen Film begrüßen, der die schaffende Landfrau ehren will.«¹¹ Während der Einsatz einer Schauspielerin die mythisierenden Züge verstärkt, weist dieser Kommentar auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen im Kriege hin, die in dem höchst artifiziell durchstilisierten Film ausgespart und nur im bedrohlich heraufziehenden Gewitter spürbar sind. Die in vielen Filmen in idyllischen und mythischen Bildern beschworene ›heile Welt‹ des ländlichen und bäuerlichen Lebens scheint sich im unheimlichen Wetterleuchten dieses Films jäh zu verdüstern. »England es zieht ein Gewitter herauf« – so dichtete Heinrich Anacker, ein Dichter der Jungen Garde der NS-Lyrik, anlässlich der Luftangriffe auf England. Im Jahre 1942 zog das Gewitter mit den alliierten Bombergeschwadern über Deutschland herauf.

10 Der deutsche Kulturfilm. Artikel vom 10. 10. 1941 / BA / R 8034 II / 2806.

11 Der älteste Frauenberuf der Welt. In: Film-Kurier vom 21. 9. 1942.



Links oben und unten: HOF OHNE MANN (1944, Walter Robert Lach). Rechts oben: DIE HERRIN DES HOFES (1942, Andrew Thorndike). Rechts unten: EIN BAUER BRINGT GEMÜSE AUF DEN MARKT (Lehrfilm 1938)

Andere Filme verzichteten auf eine solche mythisierende Gestaltung ebenso wie auf die beliebten idyllischen Genrebilder von der heilen bürgerlichen Welt.

So zum Beispiel eine Reihe von Lehrfilmen, die nüchtern und pragmatisch handwerkliche Arbeitsprozesse vorführten und vielfach der landwirtschaftlichen Berufsausbildung dienten: FORELLENZUCHT (1935), ROGGENERNTE (1935), RICHTIGES MELKEN (1937), EIN BAUER BRINGT GEMÜSE AUF DEN MARKT (1938), DRESCHBETRIEB (1939) oder UNFALLVERHÜTUNG IM LANDWIRTSCHAFTLICHEN BETRIEB (1940), so lauten einige der von der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) für Schulen und Hochschulen produzierten Filme. In der Regel waren es Stummfilme, die den Lehrern zusammen mit Informations- und Unterrichtsmaterialien in Form von Begleitheften zur Verfügung gestellt wurden. Eine

ausführliche Darstellung der Lehr- und Unterrichtsfilme findet sich in Kapitel 7.1 über die Filme der RfdU/RWU.

Der Förderung und Modernisierung der Landwirtschaft dienten neben etlichen Lehrfilmen auch einzelne Propagandafilme der NSDAP. Der Film *DIE ERZEUGUNGSSCHLACHT GEHT WEITER* (1936, Hans von Passavant) zum Beispiel konfrontiert die Viehhaltung veralteter und heruntergekommener bäuerlicher Betriebe mit modernen landwirtschaftlichen Arbeitsweisen und plädiert in steif inszenierten Spielhandlungen für die tierärztliche Überwachung und die Modernisierung veralteter Betriebe, deren Möglichkeiten in Trickmontagen vorgeführt werden. Das Ziel der ›Erzeugungsschlacht‹ wird auf der abschließenden Bauernversammlung proklamiert: »Durch eure Arbeit, durch euer Schaffen sollt ihr die hohe nationale und soziale Aufgabe erfüllen, die lebensnotwendige Selbstversorgung mit den wichtigsten Nahrungsgütern zu sichern. Deutsche Bauern – ans Werk!« Ähnliche Appelle finden sich auch in Filmen wie Kurt Waschnecks *DAS DEUTSCHE ERNTEDANKFEST 1934 AUF DEM BÜCKEBERG* (1934) und *BÜCKEBERG* (1936), über die jährlichen Feiern des ›Reichsnährstandes‹, Hans Cürlis' *MÄDEL IM LANDJAHR* (1936) und *ARBEITSDIENST* (1937) oder Ulrich Kaysers *KAMPF UM BROT* (1936), in denen Maßnahmen der ›Inneren Kolonisation‹ und des Reichsarbeitsdienstes (RAD) im Mittelpunkt stehen. Sie werden in Kapitel 8.3 im Kontext der NS-Propagandafilme dargestellt.

Die Vielfalt und innere Widersprüchlichkeit der Heimat-, Landschafts- und Landwirtschaftsfilme kann hier nur angedeutet werden. Sie stehen nicht nur in der Tradition einer konservativ und völkisch geprägten Heimat- und Bauernliteratur, sondern auch in der des wirtschaftlich und touristisch geprägten Werbefilms, des pragmatischen Lehrfilms und des agrarischen Propagandafilms. Dabei konnte die auch innerhalb der NSDAP umstrittene Blut-und-Boden-Propaganda an literarische Vorbilder und visuelle Ikonografien anknüpfen, die im wertkonservativen Bildungsbürgertum der Weimarer Republik und des Kaiserreichs seit langem verankert waren. Nach der Niederlage Deutschlands im Zweiten Weltkrieg und der ›Entnazifizierung‹ blieben sie unter Verzicht auf die rassistische Blut-und-Boden-Phraseologie auch in den Heimat- und Kulturfilmen der Nachkriegszeit und der 50er und 60er Jahre wirksam und erreichten unter dem Einfluss ökologischer Natur- und Umweltschutzbewegungen und der Lobby der Bio-Bauern und anderer agrarischer Interessenverbände unter veränderten politischen Vorzeichen neuerliche Popularität.

Jeanpaul Goergen

Städtebilder zwischen Heimattümelei und Urbanität

Als eine der »meistumstrittenen Erscheinungen« bezeichnete der Leitartikel des »Kinematograph« vom 3. 11. 1933 den Städtefilm. »Viele sind mißlungen, manche nur unbefriedigend verbreitet.« Auftraggeber und Ausführende seien nicht immer miteinander zufrieden gewesen. »Das wirklich Wichtige ist, *jetziges* Leben zu filmen, also die Stadt in der Arbeit, im kleinen und kleinsten. Der Marktplatz mit dem Wochenmarkt und den vielen dabei möglichen Einzelbildern gibt Gelegenheit, Kleinhändler, Menschen der Stadt, Bauern, Kleinbürger in ihrem Tun zu zeigen, dazwischen die Polizei, Verkehr, Abräumen des Marktes, Straßenreinigung.« Wilfried Basses *MARKT IN BERLIN* (1929) ist noch in guter Erinnerung: aber nicht als Fallstudie des Neuen Sehens, exemplifiziert an Hand des Wochenmarktes auf dem Berliner Wittenbergplatz, sondern als motivisches Stereotyp zur Belebung eines standardisierten Städteporträts. Das Moderne an Basses Film, die poetische Bildsprache, die flanierende Kamera, die Erforschung eines sozialen Ortes mit der Kinamo, wird reduziert auf seinen Gegenstand, den Markt als willkommenen Lieferanten von heimatlich konnotierten Bildern, jederzeit abrufbar: »zumal solche, die das Eigentümliche der Landschaft bringen: Perlzwiebelmarkt in West-Thüringen, Schaf- und andere Viehmärkte, Kram-, Garn-, Holz-, Ton-, Pferde-, Kaninchenmärkte gehörten dort, wo sie örtlich wichtig sind, hinein in den Bildstreifen [...]«. Gesehen wird der Markt als »eine Art Höhepunkt für kleingewerbliche, kleinbürgerliche und kleinbäuerliche Sorgen und Freuden, also für einen wesentlichen Teil der Bevölkerung.« Spätestens hier wird deutlich, dass der Leitartikler des »Kinematograph«, wenn er über »Die deutsche Stadt im Film«¹² spricht, nicht über Stadt im Sinne einer gegenwärtigen Moderne, sondern über einen als idealtypisch erträumten Wunschort schreibt, einem synthetischen Ort der Behaglichkeit¹³ und Geborgenheit, in dem man nur von Ferne »den ungeduldigen, hämmernden Schlag neuerer Arbeit und Zeit« vernimmt.¹⁴

Auch wenn Städtefilme in der Regel nicht mit avancierten filmästhetischen Mitteln arbeiten, sind sie dennoch als Texte über Urbanität und Moderne zu lesen.¹⁵ Wie in den 20er Jahren waren die Städte- und Landschaftsfilm der 30er Jahre im wesentlichen Werbefilm im Gewande des Kulturfilms. Die veränderten politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse nach 1933, insbesondere das prononciert herausgestellte Deutschtum, beeinflusste auch die Ausgestaltung der Städtefilme. »Ein Welterlebnis ist nichts ohne Heimaterlebnis, und darum gelten viele deutsche Kulturfilme dem großen und unerschöpflichen Thema Deutschland.«¹⁶

12 Die deutsche Stadt im Film. In: Kinematograph, Nr. 214, 3. 11. 1933.

13 Vgl. Frecot 1995.

14 Die deutsche Stadt im Film. In: Kinematograph, Nr. 214, 3. 11. 1933.

15 Vgl. meinen Beitrag über Städtefilme in Band 2.

16 Heimat- und Welterlebnis im Parkett. Blick in den Aufgabenkreis und die Themenwelt des Kulturfilms. In: LichtBildBühne, Nr. 261, 5. 11. 1938.

»Für uns ist Deutschland so unerschlossen wie das innerste Afrika, ein Kolonialland ersten Ranges.«¹⁷ Heinrich Hausers 1934 in seinem autobiografischen Roman »Kampf. Geschichte einer Jugend« niedergelegtes Bekenntnis verbindet sich mit zivilisationskritischer Ablehnung der Großstädte und vehementer Kritik an zersiedelten und von der Industrie zerstörten Landschaften.¹⁸ Als Expeditionen angelegte Deutschlandfilme entstanden in der Folgezeit aber nicht; Bases 1933 aufgeführter Querschnittfilm DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE ist in Anlage und Struktur noch ein ›Weimar Film‹.¹⁹ Ein vergleichbares, wenn auch eindeutig ideologisch motiviertes Projekt unternahm 1934/35 Victor Kuron, der für seinen Fotoband »Deutschland ich liebe Dich« ein Jahr lang in Deutschland unterwegs war: »Wollte die Familie, den Bauern, den Arbeiter, den Soldaten im heutigen Deutschland photographieren [...]«. ²⁰ Sein Buch beginnt mit trommelnden Pimpfen und schließt mit der Nahaufnahme eines Infanteristen und eines ›Schwadron im Trab‹. Der abendfüllende Landschaftsfilm argumentiert dagegen ›unpolitischer: In ERLEBTE HEIMAT (1936), ein »Thüringenfilm von Tieren, Blumen und Menschen« unter der Regie von Walter Hege, beschränkt sich die Forscherneugierde auf Heimatkalender-Ansichten von Burgen und Landschaften sowie der heimischen Tier- und Pflanzenwelt.

Stadt und Land

Zu Recht wählt Christian Delage in seiner 1989 veröffentlichten Studie über den dokumentarischen Film des ›Dritten Reichs‹²¹ die Bezeichnung »Heimatfilme« für das Gros der Landschafts- und Städtefilme – eine allerdings nicht immer durchgehaltene Klassifikation, da er Städteporträts wie BERLIN (1937, Hans Cürlis), EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT (1938, Rudolf Gutscher) und MEISSEN, DIE STADT UM EINEN DOM (1938, Paul Wochmann) zu den »Filmen mit historischem Charakter« zählt. So kommt er, trotz der Auswertung von über 250 dokumentarischen Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus, zu keiner Gesamteinschätzung der Städtefilme der 30er Jahre.

Zwar findet sich die Bezeichnung ›Städtefilm‹ in zahlreichen Aufsätzen und Filmkritiken, als Genrebezeichnung etwa in den Firmenkatalogen wird sie aber nur selten gebraucht. So ist beispielsweise die 1940er Ausgabe des Katalogs »Ton- und Stumm-Schmalfilme im Verleih der Ufa-Handelsgesellschaft« unterteilt in »Wehrmacht« (15 Tonfilme), »Staatspolitische Kurzfilme« (17), »Luftfahrt« (6), »Industrie und Technik« (31), »Deutschland und die Welt« (31), »Aus Tier- und Pflanzenwelt« (27), »Sport« (9), »Verschiedene Kulturfilme« (11), »Märchen-, Trick- und Kriminalfilme, Lustspiele« (34) usw.²² Die Städtefilme sind in der Rubrik »Deutschland und die Welt« aufgeführt, die insgesamt 19 Tonfilme zu Deutschland enthält:

17 Hauser 1934, S. 265.

18 Vgl. den Beitrag von Antje Ehmann zu Heinrich Hauser in Band 2.

19 Vgl. den Beitrag von Klaus Kreimeier zu Wilfried Basse in Band 2.

20 Kuron 1935, S. 8.

21 Delage 1989.

22 Ufa-Handelsgesellschaft 1940, S. 9–100.

- 1) Filme über deutsche Landschaften wie *DEN SCHICKT ER IN DIE WEITE WELT* (»Wir sehen nicht nur die schönen Landschaften, sondern erfreuen uns auch an den herrlichen Bauten der Städte ...«²³) oder *AUS DER HEIMAT DES FREISCHÜTZ* (»Eine Folge von Bildgemälden aus den durch ihre Urwüchsigkeit und romantische Schönheit bekannten sudetendeutschen Wäldern ...«²⁴). In diesen Filmen werden die wieder erkennbaren Wahrzeichen der Städte nur zitathaft aufgerufen: Die Kamera beschränkt sich auf ausgewählte und typische Postkartensichten.
- 2) Filmfeuilletons wie *KINDER AUS ALLER WELT* (»Szenen vom kindlichen Spiel ...«²⁵) oder *GROSSSTADT-TYPEN* (»Eine Bildfolge von Streifzügen durch die Straßen Berlins, die uns zeigen, dass die echten Berliner ein Völkchen eigener Art sind ...«²⁶). Als lose Bilderbogen konzipiert, erheben sie keinen Anspruch, eine Stadt und ihre Besonderheiten wiedergeben zu wollen.
- 3) Filme, die tatsächlich eine Stadt porträtieren, sind nicht nur in dem angeführten Katalog die Ausnahme: anzuführen ist einzig *STUTTGART, DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN* (1935, Walter Ruttmann). *SALZBURG, DIE FESTSPIELSTADT* (1938) von Kurt Rupli bringt zwar auch Impressionen der Stadt, konzentriert sich dann aber auf lange Ausschnitte der Salzburger Festspiele 1938. – Filme, die sich ausschließlich einem Teilbereich einer Stadt widmen, etwa den Häfen von Berlin, Bremen und Hamburg, werden hier nicht als Städteporträt verstanden.

Andere Verleihkataloge bestätigen den Befund. Der um 1937 erschienene Katalog »Die Filme der Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr« mit Filmen für die Fremdenverkehrswerbung führte unter 32 Landschafts- und Städtefilmen nur 10 Städteporträts auf.²⁷ Wurden in den 30er Jahren wesentlich mehr Landschaftsfilme als Städteporträts hergestellt, so tendierte die Produktion von Städtefilmen nach Kriegsausbruch gegen Null: 1943 bei der Reichswoche für den Deutschen Kulturfilm in München wurde kein einziger Städtefilm mehr vorgestellt.²⁸

Eine 1937 vom »Film-Kurier« ermittelte Aufstellung (»Wo spielen unsere Kulturfilme?«), auf 52 im Jahr zuvor erschienenen Kulturfilm-Besprechungen beruhend, erbrachte ebenfalls nur 15 reine Städtefilme. Diese Übersicht ergab zudem, dass die einzelnen Gebiete Deutschlands ganz unterschiedlich behandelt wurden: »Es gibt ausgesprochene Star-Landschaften, wie die Nordseeküste, das Rhein-Main-Gebiet oder Oberbayern, und es gibt Gegenden, in die selten des Kulturfilmers Fuß dringt. Berlin ist gleichsam die Grenze, östlich der Reichshauptstadt beginnt das unerforschte Land. Selbst häufige Kinobesucher werden lange nachdenken müssen, ehe sie sich an einen Film aus dem Riesengebirge, aus dem Glatzer Bergland, aus Städten wie Breslau und Liegnitz mit ihrer alten Kultur oder gar aus dem Grenzgebiet Oberschlesiens erinnern können. Den anderen

23 Ufa-Handelsgesellschaft 1940, S. 31.

24 Ufa-Handelsgesellschaft 1940, S. 31.

25 Ufa-Handelsgesellschaft 1940, S. 35.

26 Ufa-Handelsgesellschaft 1940, S. 30.

27 Vgl. Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr (1937).

28 Vgl. Sonderreferat Kulturfilm 1943.

schlesischen Gebieten geht es nicht besser, die östlichen Gegenden Brandenburgs werden ebenso vernachlässigt wie die Grenzmark oder Hinterpommern, nur Ostpreußen bildet eine Ausnahme, hier wurde in den letzten Jahren sehr viel gefilmt, das Nachlassen im Jahre 1936 ist wohl darauf zurückzuführen, daß die naheliegenden Themen wie Danzig, Masuren, Tannenberg oder die Bernsteinküste erschöpft sind.« Der »Film-Kurier« forderte daraufhin, dass es nichts schaden könne, »wenn hier einmal regulierend eingegriffen würde«; die »filmische Vernachlässigung« dieser Gebiete²⁹ sei eine »nationalpolitische Unterlassungssünde«.³⁰

Im Umkehrschluss könnte dieser Hinweis bedeuten, dass die Produktion von Kulturfilmen im Allgemeinen, und der Landschafts- und Städtefilme im Besonderen, wie auch in den 20er Jahren weitgehend nach marktwirtschaftlichen Überlegungen erfolgte. Tatsächlich liegt die Vermutung nahe, dass es in der Regel Auftragsproduktionen der Fremdenverkehrsämter bzw. vergleichbarer Einrichtungen waren, von den Städten bezahlt und von den Filmfirmen aus- und aufgeführt. Im Filmvorspann werden die Auftraggeber meist nicht erwähnt; man kann sie aber gelegentlich über die Uraufführungsberichte in der Lokalpresse herausfinden. Auf diesem Wege ließen sich beispielsweise die Auftraggeber von drei Ufa-Kulturfilmen von Walter Ruttmann ermitteln: die Stadt Stuttgart für *STUTTGART, DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN*, die Freihafen-Lagerhaus-Gesellschaft in Hamburg für *WELTSTRASSE SEE – WELTHAFEN HAMBURG* (1938) und das Städtische Propagandaamt der Stadt Düsseldorf für *KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT ... DER STADT DÜSSELDORF AM RHEIN* (1935).³¹ Allerdings sind auch die Produktionsbedingungen der Städte- und Landschaftsfilme vor dem Hintergrund der Zensurvorschriften³² und der im Einzelfall unterschiedlich starken Eingriffen anderer Behörden und Einrichtungen zu sehen; die Recherchen von Hans-Gerd Schmidt zu dem Kulturfilm *HERMANNSLAND* (1938) der Tobis-Melofilm zeigten, dass zumindest in diesem Fall sogar der Reichsführer SS und das Propaganda-Ministerium Einfluss auf die Ausgestaltung des Films und des Kommentars nahmen.³³

Die Städtefilme der 30er Jahre wurden, wie die Kulturfilme insgesamt, als 35 mm-Tonfilm produziert; wie alle für das Kino-Beiprogramm bestimmten Kulturfilme hatten sie eine mittlere Laufzeit von rund 15 Minuten. Für die weitere Verbreitung entstanden, nach einem gewissen zeitlichen Abstand, 16 mm-Fassungen als Ton- und/oder Stummfilm, ferner Ausgaben für das Heimkino. Als Schmalfilm, d. h. als 16 mm-Film, konnte man zahlreiche Kulturfilme auch direkt bei der Ufa ausleihen bzw. kaufen. Gab die Zensur den Film auch fürs Ausland frei, so wurde er etwa über die Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr (RDV) weltweit vertrieben. Es ist davon auszugehen, dass auf diesem Wege die Städteporträts (wie die Kulturfilme insgesamt) ein Millionenpublikum im In- und Ausland erreichten. Der RDV-Tätigkeitsbericht für 1936 gibt an, dass bis zu 10 Sprachversionen pro Film hergestellt wurden. Ferner wurden im gleichen Jahr

29 Vgl. hierzu den Beitrag von Christiane Mückenberger in diesem Band.

30 Wo spielen unsere Kulturfilme? In: *Film-Kurier*, Nr. 37, 13. 2. 1937.

31 Vgl. Goergen 1989 b, S. 144, 146, 153.

32 Vgl. hierzu Kap. 2.3 in diesem Band.

33 Schmidt 1996, S. 215–216.

mit 35 mm-Kopien in öffentlichen Kinos 1 494 373 Vorführungen erzielt, mit Schmalfilmen in Vereinen, Schulen, Kirchen, Universitäten, Reisebüros und bei Vorträgen immerhin noch 14 195 Vorführungen. »Die hohe Vorführzahl von über eine Million ist in der Hauptsache darauf zurückzuführen, daß es [...] gelungen ist, RDV-Filme in der der Pathé Review angeschlossenen Theaterkette zum Verleih zu bringen, wobei von den einzelnen Filmen bis zu 250 Kopien in New York angefertigt und vorgeführt wurden.«³⁴

Werbung im Gewande des Kulturfilms

Waren im weiten Feld des dokumentarischen Heimatfilms³⁵ die Städteporträts in der Minderzahl, allerdings ohne dass dieses Verhältnis exakt zu benennen wäre, so ist ihre gesonderte Betrachtung dennoch gerechtfertigt, erlaubt sie doch, stärker als in den Landschaftsfilmen, in denen Städte nur als Zitate vorkommen, Gemeinsamkeiten in der symbolischen Stadtrepräsentation herauszuarbeiten. Die Ästhetik der Städtefilme wird nicht zuletzt durch ihre Funktion bestimmt, die hier eine doppelte ist: Werbefilme in der Form des Kulturfilms.³⁶ Werbefilme haben das Produkt, das sie vorstellen, im besten Licht zu zeigen; Kulturfilme definierten sich durch ihren populärwissenschaftlichen Anspruch, ihr Ziel war immer Volksbelehrung in unterhaltender Form.³⁷ Die Wünsche der auftraggebenden Stadt (Werbung) und die Normen der Kulturfilmproduktion (unterhaltende Belehrung) mussten aufeinander abgestimmt werden. Der Städtefilm als Werbekulturfilm bewegt sich somit in einem eng begrenzten Feld. Ein freier künstlerischer Ausdruck war in diesen Filmen nicht möglich, kritische Töne ebenso wenig. Hinzu kam, dass in den Kulturfilmen vor allem das Produkt ›Deutschland‹ vermarktet werden sollte; an einer Bewerbung des Produkts ›Nationalsozialismus‹ über den Kulturfilm bestand weniger Interesse.

Im Folgenden sollen schwerpunktmäßig jene Kulturfilme untersucht werden, die die Ufa zwischen 1933 und 1945 hergestellt hat und die eine europäische Stadt porträtieren. Die Beschränkung auf Filme der Ufa beruht zum einen auf der Vormachtstellung der Ufa-Kultur- und Werbefilmabteilung, hat darüber hinaus forschungsökonomische Gründe; es wird ferner zu zeigen sein, dass beim Ufa-Städtefilm ästhetisch bemerkenswerte filmische Formen ausprobiert wurden, was wohl auch mit der Anstellung Walter Ruttmanns in der Abteilung Werbefilm zusammenhängt.³⁸

Zwischen 1933 und 1945 stellte die Ufa 21 Städteporträts her:

1934: 1 Film: POTSDAM (Kurt Waschneck)

1935: 5 Filme: WIESBADEN (Wilhelm Prager), KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT ... DER STADT DÜSSELDORF AM RHEIN (Walter Ruttmann), STUTTGART, DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (Walter Ruttmann), SCHLÜSSEL ZUM

34 Schneider 1937.

35 Vgl. den Beitrag von Peter Zimmermann über Heimat, Landschaft und Bauerntum in diesem Band.

36 Vgl. zum Werbefilm der 30er Jahre den Beitrag von Ralf Forster in diesem Band.

37 Oertel 1941, S. 230.

38 Vgl. Fulks 1982, S. 218.

REICH – SCHLÜSSEL ZUR WELT! BREMEN (Otto von Bothmer), DIE ALTE KÖNIGSSTADT KRAKAU (Wilhelm Prager)

1936: 6 Filme: GROSSE STADT IM ENGEN TAL. WUPPERTAL (Ulrich Kayser), WARSCHAU (Wilhelm Prager), WILNA (Wilhelm Prager), DIE STADT DER SIEBEN TÜRME [d. i. Rostock] (Johannes Guter), BESUCH IN FRANKFURT AM MAIN (Ulrich Kayser), LIBLAR, DIE GEBURTSSTADT VON CARL SCHURZ (Ernst Kochel)

1938: 5 Filme: BADEN-BADEN (Otto von Bothmer), EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT (Rudolf Gutscher), KÖNIGSBERG (Paul Engelmann), MÜNSTER, WESTFALENS SCHÖNE HAUPTSTADT (Eugen York), SALZBURG, DIE FESTSPIELSTADT (Kurt Rupli)

1939: 2 Filme: BAYREUTH. EINE STADT EINST UND JETZT (Werner Buhre), DANZIG, LAND AN MEER UND STROM (Eugen York)

1940: 1 Film: NÜRNBERG, DIE STADT DER REICHSPARTEITAGE (Kurt Rupli) sowie

1941: 1 Film: HANSESTADT AM RHEIN [d. i. Köln] (Eugen York).

Die Ufa realisierte ihre Städtefilme bis auf eine Ausnahme – POTSDAM entstand 1934 nach dem Ufacolor-Verfahren – in Schwarz-Weiß. Kulturfilme, die ab 1940 im Agfacolor-Farbverfahren gedreht wurden, beschränkten sich auf Landschafts- und Tierfilme; Städteporträts in Agfacolor wurden nicht hergestellt.³⁹ Alle Ufa-Städtefilme wurden weitgehend stumm aufgenommen; nur selten gibt es einige wenige O-Ton-Einspielungen. Die meisten Filme hatten einen Off-Kommentar, auch ›Geisterstimme‹ genannt, der mehr oder weniger ausführlich die Bilder kommentierte und erklärte. In fast allen Ufa-Städtefilmen wird Stadt als integraler Teil der Landschaft inszeniert; die Stadt wird verheimlicht.⁴⁰ Dies wird durch zahlreiche Aufnahmen von Sport- und Freizeitvergnügungen verstärkt, vom Leben in der Stadt selbst werden häufig nur ländlich konnotierte Szenen von Wochenmärkten gezeigt. Aufnahmen von Brunnen und Fontänen tragen ebenfalls dazu bei, die Stadterfahrung als kompakte Ansammlung von Gebäuden und Menschen aufzulösen. Stadt und Natur erscheinen nicht als Gegensätze, sondern stets als etwas Komplementäres, als eine affektive Einheit. Ausdrücklich vermittelt werden sollte der »Begriff der deutschen Landschaft« – und zwar »als Rahmen der deutschen Geschichte, der deutschen Gauentwicklung, des deutschen Stammes- und Gaugesichts«.⁴¹ Auch große Städte wie Frankfurt, Köln, Bremen sind nie Großstädte im Sinne von Komplexität, kultureller Vielfalt und Widersprüchlichkeit. Alle Topoi, die mit Großstadt in den 20er Jahren verbunden wurden – Geschwindigkeit, Unübersichtlichkeit, Nachtleben, Gegenwärtigkeit –, kommen nicht vor. Die Stadtrepräsentation erfährt eine Ästhetisierung im Sinne einer Entschärfung, Verniedlichung und Einpassung in eine emotionale Behaglichkeit. Die Moderne wird dabei nicht generell geleugnet; Bauten der Neuen Sachlichkeit werden durchaus vorgestellt. Fachwerk und Neubau werden aber nicht als Differenz inszeniert. So werden die neusachlichen Bauwerke ihrer programmatischen Aussage entkleidet und in die angestrebte Harmonie der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft integriert. Aus dem Nacheinander in den Städtefilmen der 20er Jahre wird ein Nebeneinander.

39 Vgl. Forster 2003.

40 Vgl. Warth 1999, insb. S. 103.

41 Spielhofer 1940, S. 6.

In den Städten der Ufa-Kulturfilme wird nicht wirklich gelebt, es sind flüchtige Orte, die man besucht, um sie alsbald wieder zu verlassen. Natürlich ist das auch die Sicht des Touristen, des auswärtigen Besuchers, der die verschiedenen Sehenswürdigkeiten abklappert; daher der häufige Rekurs auf die einschlägigen Postkarten-Einstellungen. Immer herrscht Ordnung und aufgeräumte Sauberkeit. Es gibt keine ›Geheimnisse‹; Dreck und Schmutz kommen nicht vor, ebenso wenig Armut und Elend, dunkle Hinterhöfe und die beklemmende Enge der als romantisch vorgestellten Stadtwinkel. Man sieht keine Ausländer in diesen Filmen, auch keine Juden oder Synagogen. In dem Film über WILNA werden aber, in zwei kurzen Einstellungen, das Ghetto und seine »dumpfen Gassen« gezeigt: »Wilna hat noch ein Ghetto«, erklärt der Sprecher.

Nur wenige Ufa-Städtefilme präsentieren sich als direkte nationalsozialistische Propaganda: etwa NÜRNBERG, DIE STADT DER REICHSPARTEITAGE von Kurt Rupli von 1940, der die verschiedenen Parteitage der NSDAP rekapituliert und auch nicht vergisst, das städtische Freimaurer-Museum vorzustellen: »Mysteriös, und oftmals zum Lachen für normale Menschen sind die Gebräuche. Aber gefährlich ist das Netz dieser jüdischen Logen, das sich über die ganze Welt verbreitete, aus dem sich aber Deutschland und Italien endgültig befreit haben.« EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT, 1938 von Rudolf Gutscher realisiert, rückt den ›Anschluss‹ der Sudetendeutschen in den Mittelpunkt.⁴²

NS-Symbole sind in fast allen Ufa-Städtefilmen zu sehen, allerdings sind sie sehr zurückgenommen. Nur selten sieht man einen Hitlergruß, vielleicht auch deshalb, weil Alltagsszenen weitgehend fehlen. NS-Offizielle sind ebenso auffällig abwesend. Gezeigt werden sollte eben nicht der Nationalsozialismus, sondern Deutschland – auch im Hinblick auf die Verbreitung dieser Filme im Ausland. Wenn aber stets das ›Deutsche‹ an den Städten – auch und vor allem in der Werbung – hervorgekehrt wird, verschwinden die Unterschiede. Wenn darüber hinaus die Städte in der sie umgebenden Landschaft bzw. Region aufgehen, werden sie ›gesichtslos‹: auch daher rührt die Uniformität, die die Städtefilme der 30er Jahre auszeichnet. Mit nationalsozialistischen Markenzeichen wie »Stadt des Auslandsdeutschtums« (Stuttgart) oder »Stadt der Reichsparteitage« (Nürnberg) versuchten einige Städte, sich eine neue Identität zu schaffen.

In den Ufa-Städtefilmen der 30er Jahre, als Werbekulturfilme inszeniert, wird Behaglichkeit in der Schönheit vorgeführt: Schön sind die alten Bauten, schön auch die neuen, schön auch die Welt der Arbeit. Wir erleben den Triumph der Schönheit in einem nationalsozialistischen Bilderparadies, ein ›virtuelles‹ Heimerlebnis in einer ideologischen Stadtlandschaft. Inszeniert wird das Verschwinden genuiner Stadterfahrung, aufgerufen das »prämoderne Konzept der Großstadt als Repräsentationsraum statt des modernistischen Erfahrungsraumes«⁴³. Letzteres – die Stadt als Erlebnis- und Erfahrungsraum – findet sich aber in einer Reihe von Filmen, die einige der auch in den 30er Jahren bestehenden Freiräume nutzten.

42 Vgl. zu diesem Film den Beitrag von Christiane Mückenberger in diesem Band.

43 Warth 1999, S. 108.

Filmkunst und Reklame

Formale Experimente waren möglich, ja erwünscht, wenn sie auch gelegentlich kritisiert wurden. Tatsächlich gab es auch im Nationalsozialismus einen erstaunlich regen Diskurs über die Filmavantgarde,⁴⁴ der bisher in all seinen Facetten und vor allem in seinem Manövrieren am Rande des NS-offiziellen Filmdiskurses noch nicht untersucht wurde. Ihr Programm lässt sich im Konzept des »künstlerischen Films« und des »filmischen Films« zusammenfassen; nicht nur aus taktischen Gründen berief sich diese »Avantgarde« auf Leni Riefenstahl. Es gibt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Verzicht bzw. dem reduzierten Einsatz der »Geisterstimme« und dem Versuch, einen sogenannten »filmischen Film« zu realisieren: ein Film, verstanden als Kunstwerk, der nur mit filmischen Mitteln, über Bildgestaltung und Montage, einen Bildfluss erreichen wollte, der gelegentlich auch als optische Musik bezeichnet wurde. Wo Sachinformationen unbedingt erforderlich waren, wurden sie in kurze Spielszenen verpackt. Eben dies kritisierte man an *DANZIG, LAND AN MEER UND STROM* (1939) des Ruttmann-Schülers Eugen York: Er habe »auf stilistische Eigenheiten der Danziger Architektur und auf markante Bauwerke nicht erklärend hingewiesen.«⁴⁵

Erstaunlicherweise ist dies auch der Tenor einer Nachbemerkung von Carl Amery zu Otto von Bothmers Bremen-Film *SCHLÜSSEL ZUM REICH – SCHLÜSSEL ZUR WELT!*, den der Schriftsteller 1991 in seiner Sendereihe »Deutschland in alten Ansichten« beim Bayerischen Rundfunk vorstellte. Und er wundert sich: »Es ist eigentlich sonderbar: Wir leben in einer Zeit, die viel hektischer ist als jene 20er und 30er Jahre, aber die Kamera [...] ist viel ruheloser als etwa in heutigen Fernsehfilmen dieser Art.«⁴⁶ Genau dies ist aber ein Merkmal der filmisch gestalteten Stadt-Erlebnisse der 30er Jahre. Nur selten kommt im Bremen-Film die Kamera von Erich Menzel zur Ruhe, sie vollführt ausgeklügelte Bewegungen, bringt auch Luftaufnahmen, fährt Häuser und Kirchen ab, sucht extreme Auf- und Untersichten, stets die Dynamik und die graphische Struktur der Gebäude bis hin zur Abstraktion betonend. Lichtkegel dynamisieren mittelalterliche Grabkammern. Die Übergänge sind fließend, fast musikalisch; die Schnittfolge beim großstädtischen Verkehr schneller als beim Flanieren durch den Stadtpark. Fotografie und Rhythmus erinnern an die 20er Jahre; die außerordentlich bewegliche Kamera – Vorbild waren hier u. a. die Dom-Filme von Rudolf Bamberger⁴⁷ – und die Integration der Gegensätze weisen ihn aber als Film der 30er Jahre aus.

Mehrere Städtefilme der Ufa – erwähnt seien die Arbeiten von Eugen York – orientieren sich an diesem Konzept des »filmischen Films«, das aber nie vorherrschend wurde. An weiteren Beispielen für diese Richtung stellte Johannes Eckardt, der schon in den 20er Jahren in München und Berlin als Propagandist des künstlerischen Films aktiv war, in einem Vortrag⁴⁸ Ende 1938 Leni Riefenstahls Olympia-Film, *URLAUBSFREUDEN* (1937) der Film-Abteilung der DAF, *GIGANTEN DER ARBEIT* (NL 1938) von Andor von Barsy und Ausschnitte aus Curt Oertels damals

44 Vgl. Hoffmann 2001 b.

45 Danzig, Land an Meer und Strom. In: Film-Kurier, Nr. 57, 7. 3. 1940.

46 DEUTSCHLAND IN ALTEN ANSICHTEN. BREMEN (Bayerischer Rundfunk, 17. 2. 1991).

47 Vgl. den Beitrag von Reiner Ziegler in diesem Band.

48 Holzkamm 1938.



SCHLÜSSEL ZUM REICH – SCHLÜSSEL ZUR WELT! BREMEN (1935) vermittelt nicht nur einen Querschnitt durch die Hansestadt von der Altstadt über die moderne Innenstadt zum Hafen, sondern ist zugleich ein an der Ästhetik des ›Neuen Sehens‹ geschultes Manifest für einen ›filmischen Film‹



noch nicht vollendetem MICHELANGELO vor – sowie Walter Ruttmanns STADT STUTTGART. 100. CANNSTATTER VOLKSFEST (1935), den Irmbert Schenk zu Recht als »Spiel mit dem avantgardistischen Formüberschuß«⁴⁹ bezeichnet.

1935 schrieb Ruttmann, damit auch die Konsequenzen aus seiner Situation als Angestellter der Ufa-Werbefilm ziehend: »Der ›filmische‹ Film ist *Kunst*, weil ihm die Synthese seines Wollen und seines Könnens heilig ist. Kunst sollte man heute aber nicht zu groß schreiben! Wichtigere Probleme stehen im Vordergrund. Der ›filmische‹ Film wird stolz darauf sein müssen, befruchtend zu wirken und – angewandt zu werden.«⁵⁰ Bereits in den 20er Jahren waren viele Avantgarde-Filme derart ›angewandte‹ Filme: Filme im Dienste der Industrie, Werbefilme.⁵¹ Werbung und Kunst waren keine Gegensätze, Werbe- und Reklamekunst vielmehr gängige Konzepte. Ohne Anbindung an großzügige und für künstlerische Experimente offene Auftraggeber hätte die Filmavantgarde der Weimarer Zeit nicht überlebt. Dieses Verhältnis war aber nie ein mäzenatisches: Immer ging es sowohl dem Auftraggeber als auch dem Künstler um die Verbindung von Industrie und Kunst im Sinne eines gegenseitigen Austauschs. So wundert es nicht, dass Ruttmann auch in den 30er Jahren den Werbefilm als offensiv zu nutzende Wirkungsstätte wählte. In dem Manuskript, das er zusammen mit seinem Kameramann Albert Kling zu STUTTGART, DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN schrieb, wird dieser Ansatz in einer grundsätzlichen Vorbemerkung auf den Punkt gebracht: »Die künstlerische Gestaltung des Films hat die Aufgabe, ganz konsequent den Charakter eines Prospektes, eines Ansichtensalbums oder einer Fremdenrundfahrt zu vermeiden und zielbewusst das Eine zu schaffen: Das in jedem Augenblick spannende und dramatische Erlebnis: Stuttgart.«⁵² Es ist wesentlich eine andere Haltung, was diese Filme auszeichnet. Während Wilfried Basse in SCHWÄBISCHE KUNDE (1939) den Stuttgarter Hauptbahnhof – das Hauptwerk von Paul Bonatz (›Stuttgarter Schule‹) – von Bäumen eingerahmt zeigt, betont Ruttmann in seinem Stuttgart-Film die Härte und Schroffheit dieser Architektur: Dass in beiden Filmen Albert Kling die Kamera führte, unterstreicht nur den Einfluss des Regisseurs auf die Bildgestaltung. In beiden Filmen kommt die von den Nationalsozialisten angegriffene Weißenhof-Siedlung nicht vor; während in Bases einstündigem Schwaben-Film aber urbanes Leben und Großindustrie insgesamt nur peripher auftauchen – betont werden stattdessen Landleben, Handwerk und die Traditionen der Vergangenheit –, rückt Ruttmann die städtische Moderne ins Zentrum und fotografiert auch die politisch genehme Architektur der ›Stuttgarter Schule‹ aus der Sicht der Moderne.

Aber auch in Städtefilmen anderer Firmen sind gelegentlich Nachklänge der Weimarer Avantgarde zu finden, etwa in der Tobis-Melofilm-Produktion FREIBURG IM BREISGAU, DAS TOR ZUM HOCHSCHWARZWALD (1936). Für Regie und Kamera zeichnete Sepp Allgeier verantwortlich: er nutzt den Freiraum des Städtefilms, um die Filmsprache der 20er Jahre zu zitieren – und weiterzuführen: mit einem halsbrecherischen Kameraüberschlag, eine wohl singuläre Szene in einem Kulturfilm der 30er Jahre. Eingebettet sind diese modernen Bilder aber wieder in

49 Schenk 2001, S. 9.

50 Ruttmann 1935, S. 92.

51 Vgl. hierzu meinen Beitrag zur Filmavantgarde in Band II.

52 Ruttmann/Kling (1935), S. 146.

die vorherrschenden Topoi von Landschaft und Tradition. So gab es im Genre des Städtefilms einen Diskurs, den man – den zeitgenössischen Sprachgebrauch aufgreifend – mit aller Vorsicht als ›avantgardistisch‹ bezeichnen kann: Haltungen und Thesen einer Gruppe von Filmkünstlern, die als solche nur selten sichtbar wurde und die sich auch nicht als radikale Opposition verstand. Innerhalb ihrer Filme ist dieser gegenläufige Diskurs mal mehr, mal weniger ausgeprägt und fügt sich in der Summe in die vorgegebenen Normen. Radikale ästhetische Gegenpositionen zur Filmindustrie – schon in den 20er Jahren nur von wenigen Außenseitern formuliert und realisiert – waren in der ungleich stärker normierten und kontrollierten Filmkultur der 30er Jahre kaum durchzusetzen.

Obschon er in den 30er Jahren nicht mehr öffentlich zu sehen war, war Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* dennoch nicht ganz vergessen. 1934 reichte Zeiss Ikon den mit der Kinamo aufgenommenen kurzen Schmalfilm *SO IST DER TAG DER GROSSSTADT* zur Zensur ein, der sich im Untertitel als »Versuch einer Synthese des Großstadt-Lebens«⁵³ vorstellte – mit Morgendämmerung in einsamen Straßen, Maschinen, die sich zu drehen beginnen, Mittagspause, Arbeit und Verkehr, Abendvergnügungen. Auch der 1936 von Hans Barkhausen (im Rahmen der Werbeanstrengungen zur Olympiade) gestaltete Kurzfilm *KLEINE WELTREISE DURCH BERLIN* übernimmt das in den 20er Jahren entwickelte Konzept des Querschnitts⁵⁴ und präsentiert »eine kleine Forschungsreise« zu baulichen »Zeugnissen aus allen Ländern der Welt«, die sich in Berlin finden lassen. Extreme Perspektiven und eine rapide Montage passen sich diesem Ziel an. 1937 realisierte die Deutsche Fox-Film den 20-minütigen Kurzfilm *BERLIN VON MORGENS BIS MITTERNACHT. EIN QUERSCHNITT* (Georg Schubert), der laut Zensurkarte »in einzelnen Bildern den Tagesablauf in einer Großstadt«⁵⁵ zeigte. Ebenfalls 1937 realisierte Richard Groschopp für die Boehner-Film in Dresden den Kulturfilm *ELBESTADT BEI NACHT*: ein »abendlicher Streifzug durch Dresden«, der ausschließlich Nachtaufnahmen enthielt.

Eindeutig als »Remake« von Ruttmanns Berlin-Film konzipiert ist Leo de Laforgues Ende der 30er, Anfang der 40er Jahre entstandener, aber erst 1950 in einer bearbeiteten Fassung uraufgeführter Film *SYMPHONIE EINER WELTSTADT (BERLIN WIE ES WAR)*. Die Produktionshintergründe dieses abendfüllenden Berlin-Films liegen im Dunkeln; zur Zensur wurde er nie eingereicht, dennoch offenbar verboten.⁵⁶ Laforgue hatte durch mehrere kurze Kulturfilme über Berlin auf sich aufmerksam gemacht: Arbeiten, die ein hohes visuelles Talent offenbarten und vor allem durch einfühlsame Nahaufnahmen beeindruckten; sein *BERLINER BILDERBOGEN* wurde gar als »avantgardistisch«⁵⁷ eingeschätzt. Über sein Projekt einer »Großfilm-Reportage über Berlin« berichtete die Presse häufiger, Anklänge an Konzepte der Filmavantgarde der 20er Jahre sind unüberhörbar. Wie Ruttmann streifte auch Laforgue mit einer Zeiss-Kinamo durch die Stadt. »Hin und wieder setzt er die Kamera zum Schnappschuß an. Die Vielzahl dieser Einzelaufnahmen,

53 ZK B 36610, 15. 6. 1934 (BA-FA).

54 Vgl. den Beitrag von Antje Ehmann zum Querschnittfilm in Band II.

55 ZK B 44752, 15. 2. 1937 (BA-FA).

56 Vgl. Wetzel/Hagemann 1978, S. 126 f.

57 Gespräch mit Leo de Laforgue. Mit der kleinsten Normalfilmkamera kreuz und quer durch Berlin. In: Film-Kurier, Nr. 168, 22. 7. 1937.

die ohne Maskerade und Pathos das Leben festhalten wie es ist, wird Urstoff und Seele des neuen Films werden, der das Geheimnis der Weltstadt offenbaren soll.«⁵⁸ Im »Völkischen Beobachter« bekannte er sich zu seinen Vorbildern: »Diese gefilmten Szenen sind der Urstoff zu einem rein filmischen Film, der jegliches photographiertes Theater verbannen und den Eigengesetzlichkeiten der Filmkunst bis zum letzten entgegenkommen will. Vorbilder sind die bekannten Dokumentarfilme von Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann, Curt Oertel und Dr. Fritz Hippler. In vielen Szenen nähern sich diese Vorbilder dem Begriffe, der uns als absolute Filmkunst vorschwebt.«⁵⁹

Unüberhörbar sind aber auch die Unterschiede zu den Konzepten der Filmavantgarde: Nicht nur, dass Laforgue ausdrücklich Berlin als »die Stadt Adolf Hitlers«⁶⁰ porträtieren wollte; er wollte auch ein »lebensbejahendes, heiteres« Berlin zeigen.⁶¹ »Vor allem suche ich die *Romantik* der Weltstadt filmisch einzufangen [...]. Dann die lebensbejahende Gemeinschaft des Alltags: die Kameradschaft der Schaffenden!«⁶² Berlin erscheint ihm »wie ein Lebewesen, für das es nur ein Gesetz gibt: Wachstum oder Verfall! Dem Viertel der Mietskasernen und Hinterhöfe, als düsteres Erbe einer gewissenlosen Gründerzeit hinterlassen, steht die stählerne Frische dieser Stadt gegenüber.« Nicht umsonst verstand er sein Projekt eines abendfüllenden »Dokumentfilms« als »Bildungsgut der Nation und insbesondere als eines der wirkungsvollsten Propagandamittel für die nationalsozialistische Reichshauptstadt.« Laforgue strebte nichts weniger als die »Einordnung Berlins in das politische Kräftefeld des Drittes Reiches«⁶³ an – vermutlich war es gerade dieses Unterfangen, das ihn scheitern ließ. Eine nationalsozialistische Antwort auf Walter Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* war politisch ebenso wenig erwünscht wie die Darstellung des unzerstörten Berlin der Vorkriegszeit in einer Reichshauptstadt, die sich zunehmend in eine Trümmerwüste verwandelte.

58 Gespräch mit Leo de Laforgue. Mit der kleinsten Normalfilmkamera kreuz und quer durch Berlin. In: Film-Kurier, Nr. 168, 22. 7. 1937.

59 Laforgue 1941.

60 Laforgue 1939.

61 Gespräch mit Leo de Laforgue. Mit der kleinsten Normalfilmkamera kreuz und quer durch Berlin. In: Film-Kurier, Nr. 168, 22. 7. 1937.

62 Laforgue 1941.

63 Laforgue 1939.

Reiner Ziegler

Kunst und Künstler

»Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission.«⁶⁴ So umschrieb Adolf Hitler 1933 seine Auffassung von Kunst und der besonderen Verpflichtung des Künstlers in der Gesellschaft. In geradezu leidenschaftlichen Bekenntnissen äußerte sich später immer wieder dieses große Interesse Hitlers für die bildende Kunst. Es wurde nach der Machtübernahme am 30.1.1933 schnell deutlich, dass diesen Forderungen auch Taten folgen sollten und die »nationalsozialistische Revolution« auch im Bereich der bildenden Kunst mit der Übernahme der Macht keineswegs abgeschlossen war, sondern erst den Anfang einer politischen Mission bildete, die eine Durchdringung aller Lebensbereiche mit nationalsozialistischem Gedankengut zum Ziel hatte. Die Formel »deutsche Kunst« ruft bis heute noch eine kollektive Erinnerung an deren Missbrauch in der Zeit des Nationalsozialismus hervor. Spätestens mit der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 in München und der daran anschließenden Entfernung und Vernichtung der Werke von Vertretern moderner Kunst ist sie mit dem Stigma des Kulturdiktats behaftet. Sie beschwört Szenarien eines »staatlichen Kulturmonopols« herauf, das Hitler 1937 unmissverständlich eingefordert hatte: »Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogenannte »moderne« Kunst gegeben [...]. Das nationalsozialistische Deutschland will wieder eine »deutsche« Kunst.«⁶⁵

Kunstgeschichte und Geniekult

Am 30.3.1938 wurden zwei Filme von Walter Hege von der Zensur für die öffentliche Vorführung in deutschen Kinos zugelassen, die dieser Forderung Genüge leisteten: RIEMENSCHNEIDERS WERKE IN FRANKEN (1938) konzentriert sich überwiegend auf Werke Riemenschneiders in Rothenburg ob der Tauber und Umgebung, der Film RIEMENSCHNEIDER – DER MEISTER VON WÜRZBURG (1938) hingegen insbesondere auf Kunstwerke in Würzburg. Zum Star des Kulturfilms wurde allerdings einer der großen italienischen Meister. Im »Film-Kurier« vom 11.11.1937 findet sich die Notiz, dass Curt Oertel in Rom mit den Arbeiten an einem Filmprojekt über das Leben Michelangelos angefangen habe.⁶⁶ Oertel stellte im Verlauf dieses Interviews klar, dass er mit seinem Film über das Leben Michelangelos – dieses »einsamen und einmaligen Genies« – keinen »Spielfilm im üblichen Sinne« machen wolle, sondern ein[en] Kulturfilm ganz besonderer Art.« Das primäre Anliegen an den Film sei es, das Leben Michelangelos ohne Schauspieler

64 Hitler 1934, S. 14f.

65 Adolf Hitler weiht das Haus der Deutschen Kunst. Der Führer zeigt den deutschen Künstlern ihren Weg. In: Völkischer Beobachter (Süddeutsche Ausgabe) 50 (1937), 19.7.1937, S. 2.

66 Tagesschau. Michelangelo im Film. In: Film-Kurier, 11.11.1937, S. 3.

durch dessen Kunstwerke selbst darzustellen.⁶⁷ Wenn auch der Kulturfilm *MICHELANGELO* (CH 1938) häufig als kulturelle Leistung des deutschen Kulturfilmschaffens gefeiert wurde, gilt es festzuhalten, dass Oertel für sein Filmprojekt in Deutschland keinen Produzenten finden konnte und daher den Film bei der in Zürich ansässigen Pandora-Film AG produziert hat. Er wurde 1938 neben fünf weiteren Kulturfilmen als Beitrag der Schweiz bei der Biennale in Venedig eingereicht⁶⁸ und mit einer Medaille ausgezeichnet.⁶⁹ Die Vorführrechte im Deutschen Reich an *MICHELANGELO* hatte die Tobis Filmverleih GmbH in Berlin erworben, und Oertel plante bereits 1938, für die Tobis die in Venedig gezeigte Kurzfassung zu einem abendfüllenden Kulturfilm von ca. 90 Minuten Dauer zu erweitern.⁷⁰ Ein Vergleich der beiden Zensurkarten aus den Jahren 1938 und 1940 zeigt, dass in der Fassung von 1940⁷¹ die ursprüngliche Länge von 600 Meter auf 2558 Meter erhöht wurde, wobei als Antragsteller jetzt die Degeto-Kulturfilm GmbH in Berlin genannt wird. Nach einer privaten Vorführung des Films im Juli 1938 in Rom hatte Egon Heymann von dem geglückten Versuch berichtet, »das Unbelebte« – in Gestalt der Skulpturen und Fresken Michelangelos – »zum Objekt des bewegten Bildes zu machen«.⁷² Oertel war ab Mitte der 20er Jahre an mehreren Spielfilmproduktionen als Kameramann beteiligt; später hatte er in *DER SCHIMMELREITER* (1934, Curt Oertel / Hans Deppe) Regie geführt. Bekannt war er in Deutschland insbesondere durch den Film *DIE STEINERNEN WUNDER VON NAUMBURG* (1932, Rudolf Bamberger / Curt Oertel).

In *MICHELANGELO* versuchte Oertel ebenso, dessen Skulpturen und Fresken zu den Hauptakteuren seines Films zu machen und mit Hilfe dieser das Leben Michelangelos in chronologischer Reihenfolge zu schildern. Der Film enthält Aufnahmen, die dieses Anliegen mit ganz anderen Mitteln umsetzen: Durch eine Montage aus Standfotos von Porträts, dem Grundrissentwurf Michelangelos für die Festung der Porta del Prato d'Ognissanti in Florenz,⁷³ und in Form von effektvollen Inszenierungen mit sich schließenden Stadttoren und in Rauch gehüllten Stadtansichten versuchte Oertel, die Ereignisse bei der Belagerung von Florenz durch die Truppen von Kaiser Karl V. im Jahre 1530 zu veranschaulichen. Er ließ sich hier ganz offensichtlich von dem Verlangen leiten, das Leben Michelangelos »auch dem primitiven Zuschauer im Lichtspielhaus zum Erlebnis werden zu lassen«.⁷⁴ Es blieb allerdings beim mehr oder weniger dilettantischen Versuch, die geschichtlichen Ereignisse bei der Belagerung von Florenz und die Rolle Michelangelos in Szene zu setzen. Es klang bereits hier eine formale Vorgehensweise an, die zum beherrschenden Element der überarbeiteten und verlängerten Fassung des Jahres 1940 werden sollte: eine Geschichtsdarstellung in Form einer Reinszenierung von Geschichte unter Verzicht auf den Einsatz von fiktiven Spiel-

67 Tagesschau. Michelangelo im Film. In: Film-Kurier, 11. 11. 1937, S. 3.

68 Schweiz schickt 5 Kulturfilme nach Venedig. Darunter Curt Oertels Michelangelo-Film. In: Film-Kurier, 26. 7. 1938, S. 3.

69 Vgl. Wehner 1938 a, S. 134.

70 Curt Oertel plant farbigen Leonardo da Vinci-Film. Sein Vorschlag: eine Biennale der Avantgardisten. In: Film-Kurier, 18. 10. 1938, S. 2.

71 Vgl. ZK 53435, 14. 3. 1940.

72 Heymann 1938, S. 3.

73 Standort des Kunstwerks: Casa Buonarroti (Florenz).

74 Tagesschau. Michelangelo im Film. In: Film-Kurier, 11. 11. 1937, S. 3.

handlungen. Oertel hatte selbst angemerkt, dass er einen »biographischen Film« machen wollte.⁷⁵ Rein formal zerfällt der Film dadurch in zwei unterschiedliche Bestandteile: einer kontemplativen Kunstbetrachtung und einer effektvollen Inszenierung geschichtlicher Ereignisse. Während die eigentliche Wiedergabe der Kunstwerke – untermalt von passender Musik – elegische Bilder zeigt und zu deren eingehender Betrachtung auffordert, versuchten die anderen Passagen durch Effekte und pathetische Kommentare eine dramatische Wirkung zu erzeugen.

Die erweiterte Fassung des Films mit dem Titel MICHELANGELO. DAS LEBEN EINES TITANEN hatte am 22. 3. 1940 im Berliner Ufa-Palast Premiere, die von Ludwig van Beethovens Ouvertüre ›Prometheus‹ – gespielt vom Großen Orchester des Deutschlandsenders – feierlich umrahmt wurde.⁷⁶ »Großes mit Großem zu verbinden« war »eine beliebte Strategie der NS-Kulturverwalter«.⁷⁷ Dass diese feierliche Umrahmung des Films durchaus System hatte und in Berlin keine Ausnahme bildete, zeigt eine Vorankündigung der Premiere in Hamburg⁷⁸ oder ein Bericht über eine Vorführung in Brüssel.⁷⁹ Da es sich bei Michelangelo um eine »beim besten Willen nicht [...] germanisierbare historische Figur« handelte, sei der Film aber erst nach dem Bündnis zwischen Benito Mussolini und Adolf Hitler in Folge »der politischen Großwetterlage plötzlich hoffähig« geworden.⁸⁰ Allerdings hatte schon der Staatsbesuch Mussolinis in Berlin im September des Jahres 1937 mehrfach Gelegenheit geboten, auf die engen kulturellen Verflechtungen Deutschlands und Italiens hinzuweisen. Schon in den 20er Jahren hatte es Bestrebungen von Kulturtheoretikern gegeben, Michelangelo – wie viele andere Künstler der italienischen Renaissance auch – dem germanischen Kulturkreis einzuverleiben. So hatte Houston Stewart Chamberlain in seiner Schrift »Rasse und Persönlichkeit« 1925 darauf hingewiesen, dass »Dante z. B. ein Germane reinsten Abkunft sei« und es nur noch eine Frage von Zeit wäre, bis auch die germanische Abstammung Michelangelos bewiesen sei.⁸¹ Der Hinweis von Herbert Spaich, dass »inhaltlich [...] Michelangelo zu den im ›Dritten Reich‹ geschätzten ›Heroen-Porträts‹ gehört habe,⁸² muss kritisch betrachtet werden, da dem Film von offizieller Seite nicht uneingeschränkte Wertschätzung zuteil wurde. So hatte man sich bereits für die Uraufführung des Films auf die Sprachregelung verständigt, dass »die fotografische Leistung des reichsdeutschen Kameramannes Kurt Oertel lobend erwähnt werden« könne, obwohl der Film »keine filmische Spitzenleistung« darstelle. Im Übrigen – so die Presseanweisung des Reichspropagandaamtes vom 20. 3. 1940 – stünde es »der Kunstbetrachtung frei, die in Erscheinung tretenden Mängel hervorzuheben«.⁸³ Da Joseph Goebbels am 17. 4. 1940 aber in seinem Tagebuch vermerkt hatte, dass er mit Oertel dessen Film MICHELANGELO besprochen und bei diesem einen Film über die deutsche Geschichte in Auftrag gegeben

75 Brodbeck 1939, S. 2.

76 DIF – Film vor 45: Biedekörper 1940, o. S.

77 Meder 1995, S. 77.

78 Michelangelo wird in Hamburg uraufgeführt. In: Film-Kurier, 12. 3. 1940, S. 1.

79 Michelangelo in Brüssel. Starker deutscher Kulturfilmerfolg im Rahmen einer Festveranstaltung. In: Film-Kurier, 1. 3. 1941, S. 5.

80 Meder 1995, S. 77.

81 Chamberlain 1925, S. 78.

82 Spaich 2000 b, S. 65.

83 Zit. n. Wulf 1989, Bd. 4, S. 345.

habe,⁸⁴ muss der Film ganz offensichtlich seine Zustimmung gefunden haben. Nach der Premiere fehlte es aber in den Filmrezensionen dennoch nicht an fachlicher Kritik.

Im Gegensatz zur ersten Fassung aus dem Jahr 1938 wird in der überarbeiteten Version die Person und das Werk Michelangelos an mehreren Stellen mit dem Begriff des ›Genies‹ in Verbindung gebracht: die stereotype Wiederholung der Ansicht, Michelangelo habe sein ganzes Leben gegen Schwierigkeiten angekämpft und trotzdem niemals vor den Widrigkeiten des Schicksals kapituliert. Zwar hatte bereits Giorgio Vasari hier einige Ansatzpunkte geliefert, das Werk und die Person Michelangelos zu ›vergöttlichen‹, aber der Grundtenor des Filmes passte sich dem Schema der ›Heroenfilme‹ im Spielfilm der späten 30er und frühen 40er Jahre in verblüffender Weise an. Rudolf Oertel würdigte 1941 die Verdienste des Films MICHELANGELO als eine »über das Ausmaß der Kulturfilme« hinausragende Leistung, da Oertel erstmals den Versuch gemacht habe, »das gigantische Werk dieses größten Renaissancekünstlers mit filmischen Mitteln einem breiten Publikum biographisch und kunstgeschichtlich« im Rahmen eines abendfüllenden Films verständlich zu machen. Er begründete dies mit der interessanten Dramaturgie, »die mit Hilfe von Zeitdokumenten, vergleichender Kunstbetrachtung und Originalaufnahmen der historischen Schauplätze« es geschafft habe, die Vergangenheit wieder lebendig zu machen.⁸⁵

Während die beiden 1938 unter der Regie von Hege entstandenen Filme RIEMENSCHNEIDERS WERKE IN FRANKEN und RIEMENSCHNEIDER – DER MEISTER VON WÜRZBURG keinen Anhaltspunkt für eine ideologische Inanspruchnahme der Person Riemenschneiders oder seiner Werke liefern, scheint sich mit der überarbeiteten Fassung des MICHELANGELO im Jahre 1940 die insbesondere im Spielfilm beobachtete Entwicklung zum ›Heroenfilm‹ auch im Kulturfilm anzudeuten. Der Kulturfilm SPITZWEG, EIN MALERPOET (1940, Hanns Springer), der bei der Edgar Beyfuss Produktion entstand, folgt nicht dieser Tendenz, denn er begnügt sich mit einer beschaulichen Darstellung der Meisterwerke Carl Spitzwegs. Von der zeitgenössischen Filmkritik wurde dann auch insbesondere die Idee von Hanns Springer gewürdigt, »Spitzwegs wunderliche Käuze als Mieter eines alten Hauses vorzuführen und hinter den sich öffnenden Wohnungstüren sichtbar werden zu lassen«.⁸⁶ In der Filmzeitschrift »Die Tat« findet sich der Hinweis, dass eine Kopie des Films MICHELANGELO »mit den deutschen Truppen ins besetzte Paris gekommen und nach der Befreiung von den Franzosen den Amerikanern für ihr Filmmuseum zur Verfügung gestellt worden« sei. Der »alte Dokumentarfilmmeister Robert J. Flaherty« habe den Film dort entdeckt, von der Produktionsfirma, der Pandora-Film AG in Zürich, die Rechte erworben und danach vollständig überarbeitet.⁸⁷ Flaherty kürzte den Film um ein Drittel und legte einen vollkommen neuen Kommentar darüber, der von dem bekannten Schauspieler Frederic March gesprochen wurde. Er brachte diese Fassung unter dem Titel THE TITAN – THE STORY OF MICHELANGELO (US 1950, Robert Flaherty) in die amerika-

84 Zit. n. Fröhlich 1998, Bd. 8, S. 59.

85 Oertel 1941, S. 330f.

86 Spitzweg, ein Malerpoet. In: Film-Kurier, 9. 11. 1940, S. 2.

87 Amerika entdeckt den Michelangelo-Film. In: Die Tat, 12. 2. 1951, o. S.



Die Kamera beläuscht und bspäht die Werke
MICHELANGELOS.
Wir lernen sie gründlicher kennen
als sie je ein Mensch mit eigenen
Augen sehen durfte.

**DEGETO
TOBIS**

MICHELANGELO
Das Leben eines Titanen



Damit die Kamera monumentale Skulpturen wie den David ins beste Licht rücken und lebendig gestalten konnte, waren für Curt Oertels MICHELANGELO (1938) aufwändige Gerüstbauten und Beleuchtung nötig

nischen Kinos.⁸⁸ Ungefähr 75 000 Zuschauer hatten den Film in den ersten sechs Wochen allein in New York gesehen. Von der amerikanischen Presse wurde er begeistert aufgenommen; so wurde er am 29. 1. 1950 im New York Herald Tribune wohlwollend gewürdigt.⁸⁹ Im Wiesbaden Kurier vom 2. 4. 1951 findet sich dann der knappe Hinweis, dass der Film in seiner amerikanischen Überarbeitung als Best Feature Documentary mit einem ›Oscar‹ ausgezeichnet wurde.⁹⁰

Heroisierung zeitgenössischer Monumentalkunst

Mit dem Film EIN VERMÄCHTNIS (1933) hatte Hans Cürlis einen Film zusammengestellt, der Lovis Corinth, Heinrich Zille, Lesser Ury, Max Slevogt und Emil Orlik bei der Arbeit zeigte. Der Hinweis von Hermann Neumann, dass Cürlis nach 1933 nur noch »systemkonforme Bildhauer wie Thorak, Kolbe, Klimsch und (den als ›Völkischen‹ zunächst akzeptierten) Hitzberger«⁹¹ für seinen Filmzyklus SCHAFFENDE HÄNDE ausgewählt habe, kann mit Einschränkungen bestätigt werden. So entstand 1933 der Film VIER BILDHAUER BEGINNEN UND VOLLENDEN IHR WERK (1933), der Georg Kolbe, Milly Steger, Hugo Lederer und Renée Sintenis bei der Arbeit zeigte; aber schon der 1934 entstandene Film BEIM HOLZBILDHAUER (1934) beschäftigte sich mit dem offiziell akzeptierten Künstler Otto Hitzberger. Da keiner der beiden Filme bislang in einem Filmarchiv nachgewiesen werden konnte, kann man nur vermuten, dass Cürlis in diesen Filmen seine bisherige Vorgehensweise beibehalten und sich ausschließlich auf den eigentlichen Schaffensprozess und damit auf die Hände der Künstler konzentriert hatte. Bei einem Blick auf die Filmografie von Cürlis fällt auf, dass er Hitzberger bereits 1928 im Rahmen seines Filmzyklus SCHAFFENDE HÄNDE gefilmt hatte, und ebenfalls 1928 war mit dem Film WACHSBILDNEREI (1928) ein Film entstanden, der Josef Thorak bei der Arbeit zeigte. Neumann weist in seiner Dissertation über das Werk von Thorak darauf hin, dass dieser auch in einer Sequenz des 1930 entstandenen Films KÜNSTLER UND IHRE TECHNIK (1930) zu sehen ist. Eine gewisse Einengung auf bestimmte Künstler hatte sich bei Cürlis demnach schon vor 1933 abgezeichnet. Nach 1934 konnte er dann seinen Filmzyklus SCHAFFENDE HÄNDE nicht mehr in gewohnter Weise fortsetzen.

Mit dem Film SCHÖPFERISCHE STUNDE – JOSEPH THORAK (1938) entstand der letzte Film, den er selbständig in eigener Regie produzierte. Kurt Habernoll wies bei der Verleihung des Mannheimer Filmdukaten 1964 an Cürlis für dessen Lebenswerk darauf hin, dass ihm »die Nazis keine großen Sympathien« entgegengebracht hätten, da unter den Künstlern, mit denen er sich in seinen Filmen beschäftigt habe und denen er teilweise freundschaftlich verbunden gewesen sei, sich »so mancher ›entartete‹, mancher Jude und Kommunist« befunden habe. In einem Brief an Otto Dix schrieb Cürlis 1968 im Rückblick, dass er 1943 »auf Befehl von Goebbels« u. a. alle Filme seines Filmzyklus SCHAFFENDE HÄNDE und seine private Sammlung aus der Zeit der frühen Kinematographie an das Reichsfilmar-

88 Vgl. Meder 1995, S. 79.

89 Vgl. Guernsey 1950, S. 1.

90 ›Oscar‹ für Oertels Michelangelo-Streifen. In: Wiesbadner Kurier, 2. 4. 1951.

91 Neumann 1992, S. 130.

chiv abgeben musste.⁹² Dieser Darstellung widerspricht allerdings ein Brief von Cürlis vom 13. 9. 1943, in dem er um Übernahme der Filmbestände ins Reichsfilmarchiv bittet, da der Lagerschuppen des Kulturfilm-Instituts beim Angriff vom 23. auf den 24. 8. 1943 durch eine Sprengbombe schwer beschädigt worden sei.⁹³ Ein Großteil seiner im Reichsfilmarchiv eingelagerten Filme ging im Verlauf des Zweiten Weltkriegs verloren und konnte nach dem Krieg nur teilweise durch Kopien aus ausländischen Filmarchiven ersetzt werden. Die Person von Cürlis und insbesondere seine spätere Haltung in der Zeit des Nationalsozialismus wirft weiterhin Fragen auf, denn einerseits ist es unbestritten, dass er nach 1933 überwiegend Lehrfilme produzierte und seinen Filmzyklus *SCHAFFENDE HÄNDE* nicht fortführen konnte, andererseits mussten seine Filme über die Auswirkungen des Versailler Friedensvertrages ganz zwangsläufig die Anerkennung der nationalsozialistischen Machthaber finden. Am 30. 1. 1944 wurde ihm auf Anordnung von Goebbels das Kriegsverdienstkreuz II. Klasse verliehen.⁹⁴ Cürlis beteuerte im Rückblick immer wieder, dass er nach 1933 große Einschränkungen hinnehmen musste, da er im Rahmen seines Filmzyklus *SCHAFFENDE HÄNDE* eine Vielzahl von »nichtarischen und entarteten Künstlern« gefilmt und damit erst international bekannt gemacht habe und daher u. a. seine Funktion als Vorsitzender des Deutschen Lehrfilmbundes verloren habe.⁹⁵ Ab Mitte der 30er Jahre widmete er sich andererseits in seinen Filmen überwiegend dem deutschen Brauchtum, Kunsthandwerk oder deutschen Landschaften. Wie die Filmografie von Cürlis aber deutlich zeigt, handelte es sich bei den vom Kulturfilm-Institut in den Jahren von 1933 bis 1945 produzierten Filmen überwiegend um Auftragsarbeiten der RfdU bzw. der späteren RWU,⁹⁶ die nach strengen Vorgaben produziert wurden. Indirekt knüpfte Cürlis hier an seine Erfahrungen an, die er bei den Dreharbeiten zu seinem Filmzyklus *SCHAFFENDE HÄNDE* gesammelt hatte, denn häufig wurden in diesen Filmen auch Arbeitsprozesse festgehalten. Cürlis war nach 1938 an zwei weiteren Filmen aus dem Bereich der bildenden Kunst beteiligt: Allerdings wird bei den beiden Produktionen *JOSEPH THORAK – WERKSTATT UND WERK* (1943, Arnold Fanck / Hans Cürlis) und *ARNO BREKER* (1944, Arnold Fanck / Hans Cürlis) das Kulturfilm-Institut als Produzent erst nach der Riefenstahl-Filmproduktion GmbH (Berlin) aufgeführt. Es handelt sich also um Filmproduktionen der Produktionsgesellschaft von Leni Riefenstahl, die das Drehbuch vorgab und Cürlis bei der inhaltlichen Gestaltung allenfalls eine beratende Funktion einräumte. Aus einem Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion in der Reichspropagandaleitung für den Monat Juni des Jahres 1943 geht hervor, dass Leni Riefenstahl u. a. den Auftrag für einen »grossen Dokumentarfilm über die Sicherung und Erschließung des europäischen Kontinents durch den deutschen Geist« erhalten hatte.⁹⁷ Bei Jür-

92 SDK: 4.3–87 / 19 – Cürlis, Sonderformate 4 / 12. Brief von Hans Cürlis an Otto Dix vom 10. 5. 1968.

93 SDK: 4.3–87 / 19 – Cürlis, Sonderformate 2 / 12. Brief von Hans Cürlis an das Reichsfilmarchiv vom 13. 9. 1943.

94 SDK: 4.3–87 / 19 – Cürlis, 53 / 68: Brief von Ministerialdirektor Hans Hinkel an das Institut für Kulturforschung vom 14. 4. 1944.

95 SDK: 4.3–87 / 19 – Cürlis, Sonderformate 10 / 12. Brief von Hans Cürlis an das Bezirksamt Steglitz vom 30. 8. 1960.

96 Vgl. Kühn 1998, S. 156.

97 BA-FA NS 18 – Nr. 362 a: Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion in der Reichspropagandaleitung für den Monat Juni 1943 vom 3. 7. 1943, S. 4.

gen Trimborn findet sich der Hinweis, dass Riefenstahl als Kulturfilmproduzentin »seit 1940 große und prestigeträchtige Aufträge« an Land gezogen habe. Sie beschäftigte Ende 1942 vierzig Angestellte in ihrer Produktionsfirma; so auch Arnold Fanck, der zwar weitgehend autonom, aber unter ihrer Oberaufsicht gearbeitet hat.⁹⁸ Aufschlussreich für die Beteiligung Fancks an den beiden Produktionen erscheint seine Anmerkung, dass er Aufträge der Berliner Generalbauinspektion erhalten habe und somit »den Krieg finanziell überstehen konnte«.⁹⁹ Da Fanck über keine Erfahrungen im Bereich der bildenden Kunst verfügte, hat er wohl Cürlis als Experten hinzugezogen. In der Jahresbilanz der Kulturfilm-Institut GmbH für das Jahr 1943 wird eine Überweisung in Höhe von 2143,40 RM der Riefenstahl-Film GmbH aufgeführt.¹⁰⁰ Da dieser Posten als eine Vergütung von Spesen deklariert wird, war die Kulturfilm-Institut GmbH ganz offensichtlich im Auftrag der Riefenstahl-Film GmbH als federführende Produktionsfirma tätig. Das Bemühen von Cürlis, sich mit den geänderten politischen Verhältnissen zu arrangieren, ist kaum zu übersehen; so hat er mit seinen Filmen *ARBEITSDIENST* (1937) und *MÄDEL IM LANDJAHR* (1936), die er im Auftrag der RfDU produzierte, zwei NS-Propagandafilme hergestellt. Letztlich spiegelt sich hier aber der Kampf ums Überleben einer kleinen Produktionsfirma wider, die nur in Abhängigkeit von großen Filmproduzenten überleben konnte.

Die erste Szene des Films *SCHÖPFERISCHE STUNDE – JOSEPH THORAK* (1938) zeigt diesen in einem privaten Wohnraum, der durch einen großen Kamin, einen schweren Holztisch und gotische Skulpturen mittelalterlich anmutet. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die in diesem Raum inszenierte erste Einstellung des Films, die den Betrachter in die gedankliche Welt Thoraks einführen soll. In den diesem ›Prolog‹ folgenden Filmaufnahmen griff Cürlis wieder auf die Vorgehensweise in seinem Filmzyklus *SCHAFFENDE HÄNDE* zurück: Er zeigt Thorak zunächst beim Modellieren eines Tonentwurfs für eine Frauenskulptur, dann bei der Anfertigung einer Skizze nach dem lebenden Modell und schließlich bei der Ausführung der Skulptur. Analog zu seiner früheren Arbeitsweise konzentriert sich Cürlis dabei nahezu ausschließlich auf die Hände des Künstlers. Er beschränkt sich im ganzen Film auf knappe Hinweise zu den einzelnen Arbeitsschritten, auf Angaben zur Geschwindigkeit des gesamten Arbeitsvorganges und über die körperliche Anstrengung bei der Ausführung der überlebensgroßen Skulptur. Nur selten wird die natürlich wirkende Ausleuchtung durch ein theatralisch wirkendes Gegenlicht ersetzt. Ganz anders der Anfang von *JOSEPH THORAK – WERKSTATT UND WERK* (1943). Nach einem Schwenk über eine im Vorgarten des Ateliers von Thorak stehende Porträtbüste des Künstlers, wie ihn sein Meisterschüler gesehen hat, »geladen mit Energie und Schaffensdrang, der Herr und Meister des größten Künstlerateliers der Welt«,¹⁰¹ öffnen sich die Stahltore des Ateliers und geben den Blick auf monumentale Plastiken im Inneren frei. Auffällig ist der relativ aufwändige und exakt inszenierte Auftakt des Films. Durch einen langsamen Schwenk über die sich drehende Porträtbüste Thoraks von links nach rechts beim gleichzeitigen Öffnen der Stahltore des Ateliers erzeugt die Kamera eine gegenläufige Be-

98 Vgl. Trimborn 2002, S. 344 f.

99 Fanck 1973, S. 384.

100 SDK: 4. 3–87 / 19 – Cürlis, Sonderformate 12 / 12. Jahresbilanz für das Jahr 1943.

101 O-Ton Film.



Der NS-Bildhauer Josef Thorak in WERKSTATT UND WERK (1943)

wegung. Untermalt durch eine »schneidige Musik«¹⁰² gleitet die Kamera dann in langsamer Fahrt durch den ersten Raum des Ateliers und gibt dabei eine vage Vorstellung von dessen Dimensionen. Cürlis griff hier auf seine frühen Anfänge bei der Wiedergabe von Kunstwerken aus dem Jahr 1919 zurück, denn analog zu seinen Filmen über Kleinplastiken aus Berliner Museen stellte er Gipsmodelle bzw. bereits fertiggestellte Skulpturen auf eine Drehscheibe und drehte sie vor der Kamera einmal um ihre Achse. Ganz im Gegensatz zu SCHÖPFERISCHE STUNDE – JOSEPH THORAK tritt zunächst der künstlerische Arbeitsprozess im Atelier vollständig in den Hintergrund. Schon die Abmessungen der Skulpturen machen dabei klar, dass sie unmöglich von einer Einzelperson allein ausgeführt werden konnten. Zahlreiche Steinmetze sind damit beschäftigt, die Einzelteile der monumentalen Skulpturen fertig zu stellen und mit Hilfe eines Krans zusammenzusetzen. Der Kommentar des Films weist zwar auf die kontinuierliche Vergrößerung der Skulpturen hin, die von einem Tonmodell über ein vergrößertes Gipsmodell bis zur Ausführung der monumentalen Skulptur in Stein führt. Es ist dabei aber auffällig, dass keiner der erforderlichen Arbeitsschritte tatsächlich gezeigt wird. Am Schluss bleibt bei JOSEPH THORAK – WERKSTATT UND WERK der Eindruck zurück, dass der im Film erwähnte Vorgang lediglich einer kontinuierlichen Vergrö-

102 Neumann 1992, S. 417.

ßerung der Skulpturen dient.¹⁰³ Vergleichbar einem ›Schöpfergott‹ steht Thorak vor seinen Skulpturen, die im Vergleich zu ihm selbst und den Arbeitern wie die Werke von Giganten wirken. Nicht nur der Kommentar des Films schwelgt in Superlativen, denn die monumentale Wirkung – häufig in dramatischer Untersicht – weist dem Betrachter seine Rolle in dieser Szenerie zu. Überrascht werden die im Atelier stehenden Skulpturen von einer siebzehn Meter hohen Siegesgöttin, die als zentrale Figur einer Figurengruppe auf einem Gebäude des Zeppelinfeldes auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg Aufstellung finden sollte. Befreit von ideologischem Pathos wirkt das Atelier allerdings wie die irrealer Kulisse in einem Filmatelier, durch die Thorak »wie unter einem Geschlecht von Riesen [...] unter seinen Geschöpfen«¹⁰⁴ verloren wirkt.

Den Auftakt des Films ARNO BREKER (1944) bildet eine Filmsequenz aus DAS WORT AUS STEIN (1939, Kurt Rupli): Die Filmaufnahmen werden mit einem Blick in den Innenhof der Reichskanzlei und mit einem Schwenk zwischen den beiden Plastiken ›Partei‹ und ›Wehrmacht‹ von Arno Breker – als den beiden tragenden Elementen des Staates¹⁰⁵ – eingeleitet. Der Film wolle – so eine knappe Beschreibung in der Zeitschrift »Filmkurier« – einen Eindruck vom Gesamtwerk Brekers liefern und daher dessen künstlerische Entwicklung »von der Eigenwilligkeit seiner kleinplastischen Frühwerke bis zur klassischen Ausgeglichenheit seiner klassischen Meisterschöpfungen« zeigen.¹⁰⁶

In einer Abfolge von Einstellungen verschiedener Skulpturen Brekers wie dem Fackelträger und einem Schwenk über Kleinplastiken aus dessen Frühzeit wird ein direkter Vergleich von dessen frühen mit späteren Arbeiten hergestellt. Der Filmkommentar weist darauf hin, dass frühe Arbeiten eines Künstlers im Gegensatz zu seinem Spätwerk eher das »Modische der Zeit« widerspiegeln. Während seines Aufenthaltes in Paris hatte Breker ab 1927 nicht nur die Bekanntschaft zahlreicher Vertreter der Moderne gemacht, sondern sich teilweise an modernen Kunstströmungen orientiert. In diplomatischen Formulierungen versucht der Kommentar des Films den Vergleich zwischen dem Frühwerk Brekers und aktuellen Arbeiten nicht allzu krass ausfallen zu lassen. Die bei der Arbeit gezeigten Steinmetze zeigen anschaulich, dass Breker für die Bewältigung der Staatsaufträge im Rahmen der Ausgestaltung von Berlin zahlreiche Gehilfen zur Verfügung standen. Diese Kamerafahrt endet in einer Ecke des Ateliers, in der Breker beim Entwurf für eine angeblich neue Arbeit zu sehen ist. Deutlich trägt dieser Teil, der immerhin fast die Hälfte des gesamten Filmes einnimmt, die Handschrift von Cürlis: alle Arbeitsschritte des Entwurfs werden gezeigt. Bei einer genauen Betrachtung des Films ARNO BREKER fällt auf, dass dieser in Kamera- und Schnitttechnik in deutlich unterschiedliche Teile zerfällt. Ein Großteil der im Film gezeigten Skulpturen wurde bereits 1942 im Rahmen einer Ausstellung in der Orangerie in Paris gezeigt.¹⁰⁷ Da auch das Relief ›Kameradschaft‹, dessen Entwurf fast die Hälfte des gesamten Films des Jahres 1944 einnimmt, im Rahmen der Ausstellung 1942 zu se-

103 Vgl. Bitomsky 1983, S. 554.

104 Zitat nach Film.

105 Vgl. Breker 1972, S. 95.

106 Neue Kulturfilme. In: Film-Nachrichten, Nr. 11, 16. 12. 1944.

107 Dies zeigt ein Bericht in einer ACTUALITÉS MONDIALES im April bzw. Mai des Jahres 1942, diese befindet sich im Forum des Images.

hen war, gibt es für diese Beobachtung nur zwei mögliche Erklärungen: Entweder wurde der Entwurf für das Relief für den Film reinszeniert oder der Film enthält frühere Filmaufnahmen. Für diese zweite Variante spricht die Beobachtung, dass die Einstellungen des Films, die bei der Kamerafahrt durch das Atelier verschiedene Steinmetze bei der Arbeit zeigen, eindeutig bereits in zwei DEUTSCHEN WOCHENSCHAUEN aus dem Jahr 1941 gezeigt wurden. Die DW Nr. 586 zeigt neben den bereits erwähnten Einstellungen auch französische Künstler – wie den Bildhauer Charles Despiau und den Maler Maurice de Vlaminck (1876–1958) – bei einem Besuch im Atelier Brekers. Die DW Nr. 546 hingegen zeigt Breker beim Rundgang durch sein Atelier. Es sind in dieser Wochenschau neben monumentalen Reichsadlern die Skulptur ›Bereitschaft‹ und insbesondere das Relief ›Der Wächter‹ zu sehen. Die Sequenz, die den Entwurf des Reliefs ›Kameradschaft‹ zeigt, ist zwar durch eine Zäsur von dieser vorangehenden Kamerafahrt abgesetzt, sie muss aber ebenfalls 1941 entstanden sein, da sie sich deutlich von den anderen Filmaufnahmen unterscheidet. Die Kompilation aus aktuellen und überwiegend älteren Filmaufnahmen erklärt die deutlichen Unterschiede der einzelnen Filmsequenzen und lässt sich vermutlich u. a. auch auf kriegsbedingte Engpässe bei der Filmproduktion zurückführen. Der Film versucht ohne Zweifel im Kriegsjahr 1944 Normalität im Kunstbereich und in der Filmproduktion zu suggerieren, die es in dieser Form zu diesem Zeitpunkt in weiten Teilen Deutschlands nicht mehr gab.

Obwohl KÜNSTLER BEI DER ARBEIT (1943, Walter Hege) direkt im Auftrag von Goebbels entstanden und 1943 im Verlauf der 3. Reichswoche für den Kulturfilm in München mit dem Kunstpreis der ›Hauptstadt der Bewegung‹ ausgezeichnet worden ist,¹⁰⁸ versucht er eindeutig an die ›dokumentarische‹ Praxis von Cürlis anzuknüpfen. Lediglich bei den am Anfang des Films gezeigten Beispielen sogenannter ›Frontkunst‹ klingt ganz ähnlich wie in den Filmen über die Große Deutsche Kunstausstellung in München der Jahre 1941 bis 1943 eine Verherrlichung des deutschen Soldaten an. Erst im Schlusszitat erfährt der Film dann eine ideologische Wendung, die durch den didaktischen Aufbau und die gezeigten Beispiele aus Malerei und Plastik nicht zwingend vorgegeben ist.

Das Exposé für einen Film mit dem Arbeitstitel »Deutsche Bildhauer der Gegenwart« der Kulturfilm-Institut GmbH¹⁰⁹ aus dem Jahr 1941 greift das typische Grundschema auf: Eine Instrumentalisierung ›wahrer‹ deutscher Kunst – hier in Form des Bamberger Reiters und des Braunschweiger Löwen – geschieht in einem direkten Bezug zu den künstlerischen Leistungen der Bildhauerei in der Gegenwart. Da die Plastik »am sinnfälligsten« das abbilde, »worin Volk und Staat ihr Wesen und ihren Sinn« erblicken, sollten diese Beispiele aus der Vergangenheit Skulpturen von zeitgenössischen Bildhauern gegenübergestellt und diese dabei als absolut gleichwertig dargestellt werden.¹¹⁰ Dieses Filmprojekt wurde nicht realisiert, zeigt aber, dass die Plastik »weit stärker als die Malerei [...] vom politi-

108 Vgl. Lahn 1993, S. 53.

109 Das Exposé wurde von Irmgard Koska, die im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beschäftigt war, erarbeitet. SDK: 4.3–87/19 – Cürlis, 2/68. Brief von Arnold Bacmeister, Vorsitzender der II. Kammer der Filmprüfstelle im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, vom 18.2.1941 an die Kulturfilm-Institut GmbH.

110 SDK: 4.3–87/19 – Cürlis, 2/68. Exposé für den Film DEUTSCHE BILDHAUER DER GEGENWART (undatiert).



Der Festzug durch München zum »Tag der deutschen Kunst« 1937 zeigt die monumentale Inszenierung ebenso wie die fast beliebige Mischung verschiedener Kunstrichtungen

schen Geschehen erfaßt«¹¹¹ wurde und einerseits der Abbildung politischer und militärischer Tugenden diene und andererseits die Kunst scheinbar zu einer öffentlichen Angelegenheit machte.

Bei der Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung des Jahres 1937 und der damit verbundenen offiziellen Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst hatte Hitler betont, dass gegenwärtig »ein leuchtend schöner Menschentyp« heranwache, und das Bemühen des Staates um die Schaffung dieser neuen Rasse unmissverständlich formuliert: »Die heutige neue Zeit arbeitet an einem neuen Menschentyp.«¹¹² Den Filmen über Breker und Thorak kommt somit eine mehrfache Funktion zu, denn sie vermitteln nicht nur die Vorstellung eines neuen idealen Menschentypus, der zu seiner Legitimation auf die Antike zurückgeführt, damit sanktioniert und gewissermaßen bestätigt wird, sondern setzen dieses Schönheitsideal gleichzeitig mit militärischen Tugenden gleich. Die Filme sollen darüber hinaus suggerieren, dass während des Krieges das Alltagsleben – am Beispiel der Bereiche bildende Kunst und Filmproduktion – scheinbar ohne erkennbare Ein- und Beschränkungen ungehindert weitergeht.

111 Weigert 1942, S. 506.

112 Adolf Hitler weiht den Tempel für wahre und ewige deutsche Kunst. In: Völkischer Beobachter (Norddeutsche Ausgabe) 50 (1937), 19. 7. 1937, S. 4.

Haus der Deutschen Kunst

DAS HAUS DER DEUTSCHEN KUNST (1934, Gustav Weiss) dokumentiert scheinbar die Ereignisse des 14. und 15. 10. 1933 im Rahmen der Grundsteinlegung für das neue Ausstellungsgebäude in München, der als erster ›Tag der Deutschen Kunst‹ begangen wurde. Es zeigt sich aber sehr schnell, dass der Film über die Dokumentation der eigentlichen Feierlichkeiten hinaus auch dazu benutzt wurde, grundlegende Gedanken zum nationalsozialistischen Kunstverständnis bekannt zu machen. Die Grundsteinlegung bildete den willkommenen Anlass, den mit der Machtübernahme verknüpften Wandel im kulturellen Bewusstsein Deutschlands im Bereich der bildenden Kunst öffentlichkeitswirksam in Szene zu setzen, ungeachtet der Schwierigkeiten, diese angestrebten Veränderungen tatsächlich auch sofort in die Praxis umzusetzen. Das Haus der deutschen Kunst kann wie kaum ein anderer Repräsentationsbau aus dieser Zeit »eine Art Schlüsselfunktion für die Kulturpolitik und Architektur im NS-Regime« für sich in Anspruch nehmen.¹¹³ Der Film besteht aus einer Abfolge einzelner Sequenzen, die jeweils isoliert betrachtet werden können, da sie keinen inneren Zusammenhang aufweisen und deren Übergänge durch Diskrepanzen zwischen Ton- und Bildebene geprägt sind. Bereits der Untertitel des Films ›Ein Rückblick und ein Ausblick‹ lässt vermuten, dass das Anliegen des Films über eine reine Wiedergabe der Ereignisse im Rahmen der Grundsteinlegung hinausgeht.

Die Reichspropagandaleitung beauftragte in den Jahren 1941, 1942 und 1943 Hege, der schon zuvor mehrere Filme im Auftrag des RMVP erstellt hatte, mit der Anfertigung von Filmen über die in diesen Jahren im Haus der Deutschen Kunst in München stattfindenden ›Großen Deutschen Kunstausstellungen‹. Die große Bedeutung, die nicht nur den Ausstellungen selbst, sondern auch den Filmen beigemessen wurde, lässt sich an einem enormen technischen und personellen Aufwand bei den Dreharbeiten ablesen. Ein allen drei Filmen gemeinsamer Grundtenor und auffällige Übereinstimmungen lassen sich trotz gewisser formaler Unterschiede feststellen: Sie versuchen Normalität im Kunstbereich und damit im Alltag zu suggerieren, wobei bereits die rückläufigen Zahlen der ausgestellten Exponate und vertretenen Künstler nach 1940 deutlich zeigen, dass auch der Kunstbereich zwangsläufig von den Auswirkungen des Krieges erfasst wurde. An markanten Stellen am Anfang oder Ende versuchten die Filme, klar zu machen, dass der Krieg auch um deutsche Ideale nicht zuletzt im Bereich der bildenden Kunst geführt werde. Der allen drei Filmen gemeinsame hohe Stellenwert von sogenannter ›Frontkunst‹ war durch diese Kernaussage der Filme vorgegeben und fand seinen Niederschlag in der Verherrlichung des heroischen Kampfes des deutschen Soldaten und in einer Glorifizierung des Soldatentodes mit Hilfe entsprechender Gemälde und Skulpturen. Die in den Ausstellungen gezeigten bzw. in den Filmen exemplarisch vorgestellten Kunstwerke sollten das Kunstschaffen einer ganzen Nation abbilden und gleichzeitig den ungebrochenen Lebenswillen und die Schaffenskraft des deutschen Volkes versinnbildlichen. Wenn im Rahmen der Ausstellungen der Zusammenhang von Reichsgedanke und Monumentalstil entsprechend gewürdigt und daher gerade auf die Werke von Tho-

113 Reichel 1991, S. 296.

rak oder Breker in besonderer Weise hingewiesen wurde,¹¹⁴ wird in allen drei Filmen eine Hervorhebung einzelner Künstler vermieden. Die beiden Filme der Jahre 1941 und 1942 begnügen sich mit einer schlichten, fast monoton wirkenden Aneinanderreihung von kurzen Einstellungen von Skulpturen und Gemälden, wobei vergleichbar der Beschriftung in der Ausstellung Titel des Kunstwerks und Name des Künstlers genannt werden (ZEIT IM BILD: MÜNCHEN, KUNSTAUSSTELLUNG 1941; ZEIT IM BILD: GROSSE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG 1942, MÜNCHEN). Sie wurden in dem für Hege typischen Stil gedreht, da sie überwiegend aus einer statisch wirkenden Abfolge von Standfotos bestehen. Hege durchbrach 1943 sein starres Prinzip des in Form eines Films kommentierten Bildbandes und versuchte, die Reihenfolge der gezeigten Kunstwerke in einen konstruiert wirkenden Sinnzusammenhang zu bringen. Er legte über die gezeigten Kunstwerke einen fortlaufenden Kommentar, um dadurch eine narrative Erzählstruktur innerhalb des Films zu erzielen. In den beiden vorangegangenen Filmen hatte sich Hege bemüht, insbesondere durch eine teilweise dramatisch wirkende Ausleuchtung der Skulpturen zumindest mit Lichteffekten Akzente zu setzen oder durch sich öffnende Türen in den Ausstellungsräumen bzw. eine Drehung von einzelnen Skulpturen mit Hilfe einer Drehscheibe Bewegungselemente einzubauen. Da die Auswahl und Abfolge der im Film gezeigten Kunstwerke austauschbar und beliebig bzw. die Künstlerpersönlichkeit von sekundärer Bedeutung ist, verzichtet Hege in DIE GROSSE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG – MÜNCHEN 1943 (1943) auf die Nennung der gezeigten Kunstwerke vollständig und listet die Namen der Künstler am Anfang des Films in alphabetischer Reihenfolge auf. Aus dem veränderten Filmkonzept und der Tatsache, dass es sich erstmals um einen Agfacolor-Farbfilm handelt, erklärt sich, dass in diesem Film deutlich mehr Gemälde gezeigt wurden; während in den beiden anderen Filmen eindeutig Skulpturen überwogen. Auffällig ist das Bemühen Heges in allen drei Filmen, durch die Montage mit realen Ausstellungssituationen einen unmittelbaren Bezug zum Betrachter herzustellen. Während er im Film über die Ausstellung des Jahres 1941 Filmaufnahmen der offiziellen Ausstellungseröffnung durch Goebbels¹¹⁵ verwendete und 1942 Besuchergruppen – vorzugsweise vor monumentalen Gemälden – zeigte, überwogen im Film aus dem Jahr 1943 intime Szenen, die einzelne Besucher im innigen Gespräch vor einem Gemälde oder einer Skulptur zeigten. Der zentrale Tenor aller drei Filme ist nicht die Hervorhebung des Einzelwerks oder des einzelnen Künstlers, sondern die Bedeutung deutscher Kunst in ihrer Gesamtheit. Gerade die stereotype Wiederholung des Durchhaltewillens der deutschen Bevölkerung weist den Filmen eine Bedeutung über die Präsentation von Exponaten der Ausstellungen hinaus zu.

114 Vgl. Merker 1983, S. 168.

115 Goebbels wird beim Rundgang durch die Ausstellung an der Seite von Gerdy Troost, Witwe des Architekten Paul Ludwig Troost, gezeigt.



Aus lizenzrechtlichen Gründen nur in der gedruckten Ausgabe

Den Idealvorstellungen von NS-Kunst in der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937 (*oben*) wurde im selben Jahr die Ausstellung »Entartete Kunst« (*unten*) entgegengestellt, um moderne Kunst als »artfremde, undeutsche Kultur« zu verleumden

Vom Dom zur Reichshauptstadt Germania

Adolf Hitler verwies immer wieder auf die Bedeutung der mittelalterlichen Dome als Zeugen einstiger Größe und machte sie dabei zum Maßstab für die kulturellen Leistungen der Gegenwart. Die Architektur des deutschen Mittelalters diente allerdings nur im übertragenen Sinne als Maßstab für die Architektur 1933 bis 1945. Ob diese angebliche Kontinuität im Kulturfilm thematisiert wurde, soll als zentrale Frage an entsprechenden Filmbeispielen untersucht werden.

Mit dem Kulturfilm *DIE STEINERNEN WUNDER VON NAUMBURG* (1932, Rudolf Bamberger / Curt Oertel) entstand erstmalig ein nicht-fiktionaler Film, der sich ausschließlich einem deutschen Dom des Mittelalters widmete. Dem Film folgten noch im Verlauf des Jahres 1933 zwei weitere Domfilme: *VON DEUTSCHEN DOMEN* (1933, Hans Cürlis) und *DEUTSCHE GLOCKEN AM RHEIN* (1933, Ada van Roon). Während Cürlis versuchte, einen Überblick der Entwicklung des deutschen Doms von der Gotik bis zum Barock zu bieten, widmete sich Ada van Roon ausschließlich der Baugeschichte des Kölner Domes. Im letzten Zwischentitel des Films von Cürlis kündigt sich – wie die zeitgenössische Diskussion um die nationale Bedeutung der Gotik erwarten lässt – eine neue Einordnung und Bewertung des Phänomens der deutschen Dome im Kulturfilm an. Noch deutlicher scheint sich dies in dem Kulturfilm *AUF DEN SPUREN DER HANSE* (1934, Walter Hege) abzuzeichnen. Bei einer genaueren Betrachtung dieses Films zeigt sich hingegen, dass die Hinweise auf die nationale Bedeutung der Dome – ganz ähnlich wie in den Kulturfilmen *VON DEUTSCHEN DOMEN* und *DEUTSCHE GLOCKEN AM RHEIN* – allenfalls zur Legitimation der gezeigten Bilder eingesetzt werden. Der didaktische Aufbau des Films läuft keinesfalls auf eine ideologische Vereinnahmung des Domes als herausragende kulturelle Leistung der Vergangenheit zu. Im Vordergrund steht vielmehr eindeutig ein visuell-ästhetischer Ansatz. Diese marginalen Randbemerkungen dienen lediglich als Aufhänger für eine Aneinanderreihung von beliebig austauschbaren ›Postkartenmotiven‹. Die bislang erwähnten Filme über deutsche Dome folgen im Prinzip damit gängigen Mustern der ›Städte- und Landschaftsporträts‹. Der Rückschluss, aufgrund dieser Hinweise auf einen nationalistischen, wenn nicht gar rassistischen oder propagandistischen Grundtenor der Filme zu schließen, erscheint daher fragwürdig.

Entgegen der häufig geäußerten Behauptung, dass Bamberger bereits 1933 aus dem kulturellen Leben verdrängt worden sei, konnte er trotz der Schwierigkeiten, die sich nach 1933 aus seiner jüdischen Abstammung ergaben, ein schon lange geplantes Filmprojekt realisieren: 1934 drehte er zusammen mit dem dänischen Kameramann Alfred Hansen *ÜBER UNS DER DOM* (1934, Rudolf Bamberger), ein eindrucksvoller Film, der alle konventionellen Vorstellungen von einem Kulturfilm sprengte. Er experimentierte bei den Filmaufnahmen des Skulpturenschmucks im Inneren des Mainzer Doms mit der Kameratechnik und erzeugte durch Überblen-

dungen bzw. Montage der einzelnen Einstellungen einen ungewöhnlichen visuellen Eindruck. Im Rahmen der von der Filmproduktion Degeto im Juni 1934 veranstalteten Filmfestwochen erlebte der Film seine Uraufführung und wurde im Anschluss von der Fachpresse gefeiert. Im Rückblick erwähnte Johannes Eckardt 1948, dass die Mitarbeiter Bambergers Anfang 1934 erfolgreich gegen die Auflage der Filmprüfstelle protestiert hätten, den Namen Bambergers als Urheber von ÜBER UNS DER DOM nicht zu nennen. Dessen jüdische Abstammung mag später ein Grund dafür gewesen sein, dass der Film nicht lange im Verleih war. Vermutlich ist dies ebenso auf die formalen Mittel des Films zurückzuführen, die durch Schnitt- bzw. Kameratechnik und kühne Überblendungen Assoziationen mit dem Film des Expressionismus und der Avantgarde hervorrufen. Eckardt war allerdings der Ansicht, dass der Film von den neuen Machthabern mit Blick auf religiöse Aspekte und die christliche Botschaft des Films aus dem Verleih gezogen wurde.¹¹⁶

Der Film RAUM IM KREISENDEN LICHT (1936, Carl Lamb) muss in direktem Zusammenhang mit dem Film Bambergers gesehen werden. Mit seinem Filmprojekt verfolgte er die Absicht, mit Hilfe der Zeitraffer-Technik den Verlauf des natürlichen Tageslichts im Inneren verschiedener Kirchen einzufangen. Das primäre Anliegen seiner »wissenschaftliche[n] Idee« war es, »ein besonderes Lichtproblem der deutschen Kunst«, das er im »landschaftlichen Lichterlebnis begründet« sah, filmisch abzubilden.¹¹⁷

Walter Hege hatte im Verlauf des Jahres 1931 erste Filmaufnahmen vom Naumburger Dom gemacht, die Arbeiten an diesem Filmprojekt allerdings enttäuscht wieder abgebrochen, nachdem er erfahren hatte, dass Bamberger und Oertel bereits kurz vor der Vollendung ihres Films DIE STEINERNEN WUNDER VON NAUMBURG standen. Mit dem Film DAS STEINERNE BUCH (1938, Walter Hege) erfüllte sich für ihn ein lang gehegter Traum. Die Dreharbeiten waren nur durch einen enormen technischen Aufwand möglich; die schweren Kameras mussten auf den in der Kirche verlegten Schienen fortbewegt werden. Wegen der zu geringen Lichtempfindlichkeit des Rohfilmmaterials für Aufnahmen in Innenräumen war der Einsatz von starken Scheinwerfern erforderlich. Hege wollte mit seinem Film die Schaulust eines breiten Kinopublikums bedienen und stellte keine



Der Bamberger Reiter galt in völkischen Kreisen als Ikone typisch deutscher mittelalterlicher Kunst

116 Vgl. Eckardt 1948, S. 2.

117 Lamb 1937, S. 213.

kunsthistorischen Ansprüche an sein Filmprojekt. Der Film mündet aber nicht zwangsläufig »in eine Apotheose des Bamberger Reiters« in der Schlusssequenz.¹¹⁸ Im Gegenteil, diese unerwartete Wendung mit einem konstruiert wirkenden Hinweis auf die nationale Bedeutung des Bamberger Reiters wirkt nach den gezeigten Bildern unmotiviert und nachträglich aufgesetzt.

Der Kulturfilm PETER PARLER, DOMBAUMEISTER ZU PRAG (1941, Werner Buhre), konzentriert sich insbesondere auf die Bautätigkeit Peter Parlers am Veitsdom in Prag. Der Film vereint damit Elemente des Domfilms mit denen des Künstlerporträts. Die filmanalytische Untersuchung des Films zeigt allerdings, dass der Film eindeutig dem Genre der *Architekturfilme* über deutsche Dome zuzuordnen ist. Durch die stereotype Betonung des ›deutschen Anteils‹ am Veitsdom, seiner Schlüsselrolle bei der Entwicklung der ›deutschen Sondergotik‹ und der enormen Bedeutung Parlers für die kulturelle Entwicklung Böhmens und insbesondere Prags, erschließt sich dieser Film dem Betrachter in seiner Kernaussage eindeutig nationalistisch. Der ›deutsche Dom‹ erfährt hier eine politische Deutung, die man in Anbetracht der zeitgleich kontrovers geführten Debatte um den Ursprung der Gotik erwarten konnte – im Falle des Veitsdomes erweitert um die Dimension einer Ableitung von territorialer Zugehörigkeit zum Reich aufgrund ›deutscher‹ Kulturleistungen der Vergangenheit.

Es verblüfft in diesem Zusammenhang umso mehr, dass die Frage nach der Bedeutung der Gotik für die deutsche Kulturgeschichte in den anderen Filmen dieses Sujets allenfalls in Ansätzen – wie der Verweis auf die nationale Bedeutung des Bamberger Reiters in DAS STEINERNE BUCH aus dem Jahr 1938 von Hege oder der Dome überhaupt in dem 1933 unter der Regie von Cürlis entstandenen Film VON DEUTSCHEN DOMEN – anklingt. Diese vordergründig unpolitischen Filme über deutsche Dome müssen im Kontext der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung betrachtet werden. Es ist jedoch erstaunlich, dass gerade die Filmaufnahmen von Architektur und Bauplastik des gotischen Domes häufig durch künstlerisch verfremdete Aufnahmen, durch Überblendungen, kühne Montagen und unterlegt von eigens für den Film komponierter Musik zu Filmen mit primär künstlerischem Anspruch völlig losgelöst von Fragen der Datierung, Zuschreibung oder gar der Debatte um Entstehung und Entwicklung der Gotik verschmolzen werden. Es scheint hier das Interesse an einer adäquaten Wiedergabe gotischer Architektur, die wohl als Herausforderung des Mediums Film empfunden wurde, eindeutig größer gewesen zu sein, während Filme wie VON DEUTSCHEN DOMEN oder AUF DEN SPUREN DER HANSE aus dem Jahr 1934 von Hege in ihrem Grundschema eindeutig der Form des auch bei Städte- und Landschafts-porträts gängigen bebilderten Textes verhaftet blieben. Hinweise auf die nationale Bedeutung der gezeigten Kunstwerke dienen dabei lediglich als nachträgliche Legitimation gezeigter Bilder, ohne den didaktischen Aufbau des Filmes zu beeinflussen. Das Exposé für einen Film mit dem Arbeitstitel »Blut von unserem Blut« aus dem Jahr 1940 zeigt, dass die Kulturfilm-Institut GmbH eben diese Frage aufgreifen und thematisieren wollte. In einer Gegenüberstellung der Bauplastik von Chartres, Reims und Amiens mit den Skulpturen von Straßburg, Bamberg und Naumburg, aber auch mit scheinbar typisch deutschen Physiognomien sollte eine

118 Lähn 1993, S. 56.

›Blutsverwandtschaft‹ zwischen den Skulpturen in den nordfranzösischen Kathedralen mit »dem Typ des deutschen Menschen« aufgezeigt werden.¹¹⁹ Da der Film bislang nicht nachgewiesen werden konnte, blieb es allerdings vermutlich beim Projekt und er wurde kriegsbedingt nicht realisiert. Am Produktionsjahr des Films PETER PARLER, DOMBAUMEISTER ZU PRAG lässt sich somit ein Trend festmachen, der auf eine zunehmende Instrumentalisierung bildender Kunst im Kulturfilm in den Jahren nach Kriegsausbruch hindeutet.

In der fiktiven Rahmenhandlung von STEINMETZ AM WERK (1941, Walter Hege) bietet der Besuch einer Schulklasse bei einem Steinmetz auf dem Zeppelfeld des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg die Gelegenheit, insbesondere auf Handwerkstechniken des Steinmetzen hinzuweisen. Der dramaturgische Aufbau des Films zielt in die Gegenwart, denn die gezeigten Arbeitsschritte und -techniken dienen als filmischer Beleg, dass sich die Arbeit des Steinmetz gegenüber dem Mittelalter kaum verändert habe. Am Beispiel der Arbeit des Steinmetzen wird die scheinbare Kontinuität deutscher Architektur aufgezeigt, die von der mittelalterlichen Dombauhütte in direkter Linie zur Tätigkeit des Steinmetzen in der Gegenwart in Nürnberg führt.

Der Kulturfilm DEUTSCHE BAUSTILE (1943, Horst Reidl / Ingeborg von Schütz) gibt sich zunächst betont sachlich in Aufbau, Bildabfolge und Kommentar: Vergleichbar einem Lehrbuch für Baustilkunde verweist er in knapper Form auf typische Erscheinungsformen der Baustile von der Romanik bis zum Barock. Im Rahmen des Films war selbstverständlich nur ein knapper Überblick möglich und genügte damit allenfalls populärwissenschaftlichen Ansprüchen. Die Feststellung im Kommentar des Films, dass die Architektur des 19. Jahrhunderts in ein »Nachahmen vergangener Stile« verfallen und der Jugendstil bei seiner Suche nach neuen Formen »im Ornamentalen« stecken geblieben sei,¹²⁰ kündigt das eigentliche Anliegen des Films an. Mit entsprechenden Architekturbeispielen zu den Klängen nun deutlich anderer Musik soll der architektonische ›Niedergang‹ des 19. Jahrhunderts dargestellt werden. Der Film ist in seinem ganzen Aufbau auf das dann folgende Ende hin konzipiert: Mit der knappen Darstellung deutscher Architekturgeschichte wird nur eine Folie für die eigentliche Aussage des Films gebildet, dass sich in »den Bauten unserer Zeit [...] wieder große, klare Bagedanken« widerspiegeln würden.¹²¹ Den beiden Filmen STEINMETZ AM WERK und DEUTSCHE BAUSTILE ist gemeinsam, dass ihr didaktischer Aufbau argumentativ in die Gegenwart zielt, denn der Hinweis auf kulturelle Leistungen der Vergangenheit dient hier als Beleg dafür, dass das nationalsozialistische Regime an eben diese Leistungen angeknüpft und im Bereich der Bauprojekte gleichwertige Leistungen vorzuweisen habe. Eine Instrumentalisierung der Gotik findet überwiegend bei Filmen mit einem gleichzeitigen Bezug zur Architektur des NS-Regimes statt.

119 SDK: 4.3–87 / 19 – Cürlis, 10 / 68. Exposé für den Kulturfilm BLUT VON UNSEREM BLUT von Hans Cürlis vom 4. 10. 1940.

120 Zitat nach Film.

121 Blick auf weitere Filmwerke, gezeigt auf der Reichswoche für den Deutschen Kulturfilm. In: Film-Kurier, 18. 11. 1943, S. 1.

Bauprojekte und Prestigebauten

»Die Baukunst wird die Königin aller Künste genannt, und wohl deshalb, weil ihre Wirkungen und Dokumente am bleibendsten und beständigsten sind. In Stein und Marmor pflegt sich eine Zeit zu verewigen.«¹²² So umschrieb Joseph Goebbels am Rande der Eröffnung der Zweiten Architektur- und Kunsthandwerker Ausstellung im Dezember 1938 im Haus der Deutschen Kunst in München sein Verständnis von Sinn und Zweck der Architektur. Damit wurde ihr eine klar definierte Funktion zugewiesen und die an sie geknüpften Erwartungen eindeutig festgelegt. Architektur wurde neben der mit ihr verknüpften Absicht sichtbarer Demonstration von Machtansprüchen gleichzeitig zu einem wirkungsvollen Stimulans nationaler Identifikation, zum Gradmesser einer daraus abgeleiteten Stärkung des Gemeinschafts- bzw. Selbstwertgefühls der Deutschen umfunktioniert. Dieses Bedürfnis konnte allerdings nur durch die Errichtung von repräsentativen Prestigeobjekten befriedigt werden.

Franz Roh verweist in seiner Publikation »Entartete Kunst« auf die hinreichend bekannten Umstände, die dazu geführt hätten, dass Hitler 1907 und 1908 sowohl an der Kunstakademie als auch an der Architekturschule in Wien abgelehnt wurde.¹²³ Dies sollte nicht ohne Folgen für das weitere Leben Hitlers bleiben. Seine Ablehnung der Akademie als geeignetem Ort für die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses¹²⁴ mag nur ein Beispiel dafür sein. Sehr viel gravierender war das aus dieser Zurückweisung resultierende Verlangen, in künstlerischen Fragen als kompetente Autorität seinen Einfluss geltend zu machen und entsprechend durchzusetzen. Die Bandbreite künstlerischer Interessen war bei Hitler zwar sehr groß, aber nichts schien ihn im gleichen Maße zu faszinieren wie die Architektur. Albert Speer verwies in seinen 1969 erstmals erschienenen Erinnerungen auf die Tatsache, dass Hitler bei der Neugestaltung Berlins aktiv in die Entwicklung der Pläne eingegriffen und sie durch eigene Entwürfe verändert habe.¹²⁵ Speer (1905–1981) wurde am 30. 1. 1937 zum »Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt« ernannt und von Hitler mit der städtebaulichen Neugestaltung Berlins beauftragt. Die deutsche Architektur sollte dabei nach Vorgabe von Hitler einen für alle Zeiten sichtbaren Stil widerspiegeln und »daher einen so gleichartigen Charakterzug erhalten, daß man in späteren Jahrhunderten ohne weiteres darauf schließen« könne, dass »dies ein Werk des deutschen Volkes und dieser unserer Epoche« sei.¹²⁶ Speer stellte allerdings im Rückblick klar, dass es sich bei der Architektur des nationalsozialistischen Regimes nicht um einen Stil im eigentlichen Sinne gehandelt habe, sondern um eine von »eklektizistischen Elementen« geprägte Richtung, die sich den Erfordernissen des jeweiligen Bauprojekts angepasst habe.¹²⁷ Die nationalsozialistische Architektur bot insgesamt kein einheitli-

122 Reichsminister Dr. Goebbels über die Monumentalität des neuen Bauschaffens. In: Völkischer Beobachter (Süddeutsche Ausgabe) 51/1938, 12. 12. 1938, S. 2.

123 Vgl. Roh 1962, S. 46.

124 Vgl. Picker 1951, S. 403.

125 Vgl. Speer 1975 a, S. 87.

126 Der Führer über die Baukunst des Dritten Reiches. Wir bauen für die Zukunft. In: Völkischer Beobachter (Süddeutsche Ausgabe) 51/1938, 12. 12. 1938, S. 1.

127 Speer 1975 a, S. 157.



BAUTEN IM NEUEN DEUTSCHLAND (1941, Curt Engel)

ches Erscheinungsbild. Während die Prestigeobjekte im Kontext eines zeitgleich nicht nur in Europa zu beobachtenden Rückgriffs auf Bauformen des Klassizismus zu betrachten sind, zeichneten sich reine Zweckbauten durch vollkommen andere ›Stilelemente‹ aus. So wiesen Arbeitersiedlungen oder HJ-Heime eher ›heimatverbundene‹ Züge auf, da diese der jeweiligen Typologie der Landschaft angepasst wurden. In der Industriearchitektur und auf dem Gebiet der Städteplanung konnten sich – wenigen Bereichen in dieser Intensität vergleichbar – Formen und Forderungen der Moderne in die Zeit des Nationalsozialismus hinüberretten. In Hinblick auf die eigentliche Funktion der Gebäude wurde sehr wohl zwischen »Architektur als Kunst (höhere Baukunst) und Architektur als Zweck (niedere Baukunst)« unterschieden.¹²⁸ In Filmen wie *DEUTSCHE ARBEITSSTÄTTEN* (1940) und *DEUTSCHE HEIMSTÄTTEN* (1942, Leo Oskar Geller) verblüfft der ganz selbstverständliche Rückgriff auf Bauformen und Materialien, die sich ganz eindeutig auf Architekturtheorien des Bauhauses oder der Neuen Sachlichkeit zurückführen lassen. Dieser Unterscheidung folgend sollen daher insbesondere Filme über Prestigebauten untersucht werden, obwohl es innerhalb des Komplexes Bauprojekte im Film zahlenmäßig weit mehr Filme über den Bau der Reichsautobahnen¹²⁹

128 Durth 1988, S. 98.

129 Vgl. Kapitel Hofmann über die Reichsautobahn (Kap. 4.5) in diesem Band.

oder Wehranlagen bzw. die Renovierung und Modernisierung von Fabrikanlagen gibt.

Hatte sich das nationalsozialistische Regime bis Mitte der 30er Jahre noch mit einzelnen Bauprojekten begnügt, wurde mit dem Gesetz zur Neugestaltung deutscher Städte vom 4. 10. 1937 eine vollständige Umgestaltung einiger Städte angestrebt. Als repräsentatives Schaufenster für die Omnipotenz des NS-Staates dienten ab Mitte der 30er Jahre insbesondere Neugestaltungen, die eine Beseitigung bestehender Bausubstanz im Ausmaß der Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges erforderlich gemacht hätte. Architektur wurde in der Zeit nationalsozialistischer Herrschaft zum öffentlich erlebbaren Rahmen eines neuen nationalen Bewusstseins und Spiegel eines wiedergewonnenen Selbstwertgefühls stilisiert, dem sich konkurrierende Interessen und Ansichten unterzuordnen hatten.

Ein klar geordnetes Stadtbild als Spiegel einer stabilen Ordnung war auch in zurückliegenden Jahrhunderten sichtbarer Ausdruck autoritärer Macht. Beseelt von dem Verlangen, mit der realen Umsetzung seiner Vorstellungen einer idealen Stadt insbesondere in Berlin ein sichtbares und dauerhaftes Symbol seiner uneingeschränkten Macht zu schaffen, stellte sich Hitler in eben diese Tradition. Er bekundete gleichzeitig sein Verlangen, als universelles Genie selbst gestalterisch in diesen Prozess einzugreifen. Noch 1941 schien dieser Wunsch bei Hitler ungebrochen, der sich an der Verwirklichung seiner Träume lediglich durch die ihm angeblich aufgezwungene Rolle als Feldherr gehindert sah: »Ich will Baumeister sein. Feldherr bin ich wider Willen.«¹³⁰ Wie bereits erwähnt, beschränkte sich die nationalsozialistische Bautätigkeit bis Mitte der 30er Jahre auf vereinzelte Prestigeobjekte, insbesondere in München und Berlin, die in Kulturfilmen der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. In diesem Zusammenhang kommt natürlich dem 1934 entstandenen Film *DAS HAUS DER DEUTSCHEN KUNST* eine ganz besondere Bedeutung zu. Wie kaum ein anderer Repräsentationsbau kann dieser »eine Art Schlüsselfunktion für die Kulturpolitik und Architektur im NS-Regime beanspruchen.«¹³¹ Die Grundsteinlegung für das Haus der Deutschen Kunst 1934 in München war die erste öffentlichkeitswirksame Demonstration eines veränderten kulturellen Bewusstseins des neuen Deutschland.¹³²

Mit dem Film *DIE BAUTEN ADOLF HITLERS* (1938) stellte sich die nationalsozialistische Architektur durch die eingeblendeten Zwischentitel und Kommentare in die Bautradition vergangener Jahrhunderte. Bereits in der Vorbereitungsphase des 1938 entstandenen Films von Hege war im »Film-Kurier« zu lesen, dass Hege in seinem neuen Film zeigen wolle, »was der neue deutsche Bauwille bereits vollendet« habe.¹³³ Die gezeigten Bilder lassen sich dabei nicht beliebig austauschen, da jede Filmsequenz im dramaturgischen Ablauf auf die vorhergehende aufbaut. Mit dem Bamberger Reiter zu Beginn des Films wird ein Beispiel vermeintlich ›wahrer‹ deutscher Kunst bemüht, in deren Tradition sich die nationalsozialistische Architektur wieder einreicht.

130 Hitler am 21./22. 10. 1941 im Führerhauptquartier. Zit. n. Jochmann 1980, S. 101 f.

131 Reichel 1991, S. 296.

132 Vgl. Kapitel Ziegler zur Kunst (Kap. 5.3) in diesem Band.

133 Ein Besuch bei Prof. Walter Hege. Neue Kulturfilme vom Bamberger Dom und den Bauten des Führers. In: Film-Kurier, 19. 3. 1938, S. 2.

Architekturutopien

Die rechtlichen Voraussetzungen für die vollständige Umgestaltung einiger ausgewählter Städte, insbesondere Berlin, wurden mit dem Gesetz zur Neugestaltung deutscher Städte vom 4. 10. 1937 geschaffen. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis am 25. 6. 1943, dass Hitler eine vollkommen neue Hauptstadt an der Müritz geplant habe.¹³⁴ Ob er tatsächlich daran dachte, eine vollkommen neue Reichshauptstadt ›Germania‹ mit der wohl verlockenden Möglichkeit der Verwirklichung einer ›Idealstadt‹ am Müritzsee in Mecklenburg zu bauen, oder ob diese Pläne, wie Speer in seinen Memoiren vermutete, nur ein geschickter Schachzug waren, die in Anbetracht der immensen Kosten für die geplanten Bauten und Umgestaltungen Berlins zögernde Stadtverwaltung aus der Reserve zu locken, bleibt ungeklärt.¹³⁵ Seinen Willen, Berlin architektonisch vollkommen umzugestalten und damit alle europäischen Großstädte in den Schatten zu stellen, bekundete Hitler nochmals am 25. 9. 1941 im Führerhauptquartier, indem er seine Absicht formulierte, diese zum künftigen »Mittelpunkt Europas«¹³⁶ auszubauen.

Die im Rahmen der beiden Architektur- und Kunsthandwerkerausstellungen des Jahres 1938 im Haus der Deutschen Kunst in München präsentierten Modelle lieferten eine vage Vorstellung von der geplanten Umgestaltung. Die erste Ausstellung wurde am 22. 1. 1938 eröffnet und bot den offiziellen Rahmen, die Modelle der Öffentlichkeit vorzustellen. 1939 entstand im Rahmen der zweiten Ausstellung der Film *DAS WORT AUS STEIN* (1939), der von der Parteiführung der NSDAP bei der Ufa in Auftrag gegeben wurde. Der Film widmet sich mit der Darstellung von geplanten Bauprojekten im Rahmen der vollständigen Umgestaltung der Reichshauptstadt Berlin einem Phänomen, das auch in Italien und der Sowjetunion in Filmen thematisiert wurde. So widmete sich der nahezu zeitgleich entstandene Film *NOWAJA MOSKWA* (SU 1938, Alexander Medwedkin) der Neugestaltung von Moskau, wobei in diesem Film ganz eindeutig fiktive Elemente in Form von Spielfilmszenen überwogen. In die erzählende Rahmenhandlung wird die Projektion des künftigen Moskau mit Hilfe einer ›Zeitmaschine‹ als Vision im Rahmen einer öffentlichen Vorführung eingeblendet, die sich aber durch Unachtsamkeit des Technikers wieder in Luft auflöst; die Transformation der Zukunft in die Gegenwart wird hier zum bestimmenden Element der fiktiven Rahmenhandlung. Trotz gewisser regionaler Unterschiede, die in Russland abschätzig als ›Stalinistischer Zuckerbäckerstil‹ bezeichnete Bauformen hervorbrachte,¹³⁷ verblüfft die formale Übereinstimmung einzelner Bauelemente der Modelle in dem Film *DAS WORT AUS STEIN* und der im Rahmen von Architekturwettbewerben in Moskau zur gleichen Zeit präsentierten Architekturentwürfe.¹³⁸ Ganz ähnliche Tendenzen lassen sich für die Architektur des italienischen Faschismus feststellen. Nicht nur in zahlreichen italienischen Wochenschauen, sondern insbesondere in dem 1940 entstandenen Film *MILIZIE DELLA CIVILTÀ. UNA GIORNATA CON GLI OPERAI*

134 Hitler am 25. 6. 1943 im Führerhauptquartier. Zit. n. Jochmann 1980, S. 404.

135 Vgl. Speer 1975 a, S. 89.

136 Hitler am 25. 9. 1941 im Führerhauptquartier. Zit. n. Jochmann 1980, S. 69.

137 Vgl. Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 9.

138 Vgl. Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 44 ff.

DELL'E 42 (IT 1940, Corrado D'Errico), aber auch in den beiden Filmen LITTORIA (IT 1933, Raffaello Matarazzo) und MUSSOLINIA DI SARDEGNA (IT 1933, Raffaello Matarazzo), werden Pläne und Modelle für die Umgestaltung Roms und anderer italienischer Städte gezeigt.¹³⁹

Bei den in DAS WORT AUS STEIN gezeigten Modellen von verschiedenen Bauprojekten in München, Augsburg, Berlin und am Chiemsee handelt es sich ausschließlich um Prestigeobjekte des Staates im ›neoklassizistischen Repräsentationsstil‹. Im Gegensatz zu dem Film DIE BAUTEN ADOLF HITLERS bietet er keinen Überblick des Bauschaffens mit seiner ganzen Bandbreite von Architekturbeispielen unterschiedlichster Funktion und daraus resultierender äußerer Erscheinungsform. Der Film beschränkt sich vielmehr auf eine bruchstückhafte Wiedergabe einiger weniger Modelle; er bedient sich zur Erhöhung seiner illusionistischen Wirkung dabei immer wiederkehrender stilistischer Mittel. So wird durch eine Überblendung der Filmaufnahmen der Modelle mit Aufnahmen der realen Bausituation an der für das Bauprojekt vorgesehenen Stelle dieses »in die Originallandschaft« der späteren urbanen Umbauung versetzt.¹⁴⁰ Zur Darstellung der städtebaulichen Situation werden Fotomontagen bzw. Zeichnungen der angrenzenden Bebauung oder – wie bei den Aufnahmen der Hohen Schule am Chiemsee – Originalfotos der Bergkulisse als Hintergrund verwendet. Für den Betrachter ist damit der direkte Bezug zur gegenwärtigen Bebauung und städtebaulichen Situation hergestellt. Eindrucksvoll schilderte Carl Brunner das nächtliche Treiben in den Ausstellungsräumen im Haus der Deutschen Kunst in München während der Dreharbeiten zu dem Film, denn erst wenn die letzten Besucher die Ausstellung verlassen hatten, wurden Regisseur, Kameramänner und Beleuchter tätig. Unter Einsatz von »Scheinwerfern, Beleuchtungstürmen, [...] Stativen und hohen Wänden« wurde vier Wochen lang jede Nacht die Modellstadt in unterschiedlichen Lichtverhältnissen aufgenommen.¹⁴¹ Bei den eingesetzten technischen Hilfsmitteln hob Brunner insbesondere »eine besondere Spiegelreflexvorrichtung« hervor, die der Kamera vorgesetzt und eigens dafür konstruiert wurde, »um bei der Kleinheit der Modelle den Eindruck der Fußgängerperspektive zu erzielen.«¹⁴² Die Beschreibung dieser technischen Neuerung präziserte Horst Axtmann mit dem Hinweis, dass diese Spiegelreflexvorrichtung physikalisch auf »einem Spiegeltrick« beruhe, der diese Aufnahmen erst möglich gemacht habe.¹⁴³ Die Kamera selbst wurde dabei »auf einem Miniaturtrickwagen« befestigt, »der wieder auf besonders für jede Aufnahme gebogenen Gleitschienen lief.« Erst diese Vorrichtung machte »Fahr- und Schwenkaufnahmen« möglich, vergleichbar mit Filmaufnahmen von echten Gebäuden. Die perfekte Illusion wurde letztlich aber durch die Erfahrung des Kameramannes erzielt, der »die Kamera [...] mit Hilfe des Spiegelreflexvorsatzes an den Fassaden der Modelle« entlangbewegte, »wie an den späteren Riesenfronten mit Höhen bis zu 100 Metern.«¹⁴⁴ Bei der relativ geringen Größe der Modelle hing die Wirkung der Filmaufnahmen ganz entschei-

139 Vgl. hierzu Scarrocchia 1999, S. 258 ff.

140 Brunner 1939, o. S.

141 Brunner 1939, o. S.

142 Brunner 1939, o. S.

143 Axtmann 1939, S. 8.

144 Brunner 1939, o. S.



Architektur-Utopien in Kurt Ruplis *DAS WORT AUS STEIN* (1939): Modell des von der NSDAP geplanten Monumentalbaus ›Hohe Schule‹ mit der Münchner Frauenkirche als Größenvergleich (*oben*). Modell des ›Runden Platzes‹ für die Neugestaltung der Reichshauptstadt Berlin (*unten*)

dend von einer langsamen und ruhigen Bewegung der Kamera ab, da jede auch nur geringfügige Erschütterung unweigerlich den Eindruck eines Erdbebens hervorgerufen hätte. Es wurde daher speziell für den Film eine ›optische Gleitbank‹ konstruiert, die, mit achtzehn Schnelligkeitsgängen und selbsttätigen Gleit- und Schwenkköpfen ausgestattet, dazu diente Bewegungsunterschiede während der Filmaufnahmen zu verhindern.¹⁴⁵

Wie die wenigen Filme gezeigt haben, eignen sich Bauprojekte und Bauvorhaben in ganz besonderer Weise für eine massenpolitisch wirksame Präsentation der Leistungsfähigkeit des Staates. Es lässt sich daher für diese Filme das eindeutige Bemühen des NS-Regimes feststellen, diese für propagandistische Zwecke zu nutzen. Alle diese Filme waren Auftragsproduktionen der Propagandaleitung, parteinaher NS-Organisationen oder gar der Parteiführung selbst. Eine stärkere Durchdringung dieser Filme mit ideologischen Inhalten ist daher zwangsläufig die Folge. Sie weisen in einem weit höheren Umfang als Filme über bildende Künstler schon kurz nach der Machtübernahme ein dramaturgisches Konzept auf, das durch Bildabfolge bzw. Kommentare auf eine zentrale Kernaussage abzielt. Kulturelle Leistungen der Vergangenheit dienen als Beleg dafür, dass der Staat an eben diese Leistungen anknüpfen und im Bereich der Architektur absolut gleichwertige Leistungen vorzuweisen habe. Nationalsozialistische Architektur wird in übertragenem Sinne in die Bautradition vergangener Jahrhunderte eingereiht, und in letzter Konsequenz stellt der Film *DIE BAUTEN ADOLF HITLERS* mit seiner ersten und letzten Einstellung eine scheinbare Kontinuität zwischen mittelalterlicher Baugesinnung – verkörpert durch den Bamberger Reiter – und dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg her.

145 Vgl. Axtmann 1939, S. 8.

Kerstin Stutterheim

Germanenkult und Okkultismus

»Der Faschismus war und ist der gewaltigste Zerstörer aller Mythen, weil er sie als konkrete Handlungsanleitungen liest und zu verwirklichen trachtet. Alles, was in der europäischen Kulturgeschichte jemals an Erzählungen über Verwirklichung und Vollendung der Geschichte in einem sozialen Paradies, einer Endzeit, einem jüngsten Gericht, einer Gralsgesellschaft und dem Himmel auf Erden entwickelt wurde, zerschlugen die Faschisten, vor allem Himmler und Hitler, indem sie es wörtlich nahmen.«¹⁴⁶

Vor allem Mitte bis Ende der 30er Jahre entstanden dokumentarische Filme, die okkulte Weltvorstellungen¹⁴⁷ und Erklärungsmuster transportierten beziehungsweise sich mehr oder weniger direkt auf Auserwähltheitsmythen bezogen. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts gab es ein Wiederaufleben des Okkultismus in Europa. Er war und ist bis heute ein Sammelbecken für verschiedene soziale und politische Strömungen und umfasst weniger Bereiche wie Pendeln, Hellsehen, Tische rücken oder Ähnliches, die man allgemein zuerst mit diesem Begriff assoziiert. Der bedeutendere Bereich des Okkultismus sind Welterklärungsmuster, die wie Lehren verbreitet und angenommen wurden und werden und in denen es stets um Auserwähltheit, Erlösung und die Erlangung höherer Weisheiten auf der Basis von Geheimwissen oder der Wiederauffindung vermeintlich verschütteten Wissens geht.¹⁴⁸ Die okkulten Bewegungen agierten auch politisch und trugen vor allem in Süddeutschland und Österreich zur Erstarkung nationalistischer und antisemitischer, aber auch frauenfeindlicher Kräfte bei.¹⁴⁹

Diese dokumentarischen Filme sollten vor allem ein Weltbild vermitteln, in dem der Nationalsozialismus als ein zwingend notwendiges wie erlösendes Ergebnis der Geschichte dargestellt wurde. Hans Richter nannte es einen »zynischen Witz der Entwicklung«, dass »sich die Nazis gerade auf einem Gebiet des Films als Meister zeigen sollten, das eigentlich der Wiedergabe der Wahrheit (im Gegensatz zur Fiktion) vorbehalten ist. Sie begriffen, dass man nicht besser lügen kann als mit Tatsachen.«¹⁵⁰

Die Bild-Propaganda des Nationalsozialismus war ein facettenreiches System, in dem sowohl die Identität des Einzelnen mit der Volksgemeinschaft erreicht werden sollte, aber auch ein sehr spezielles Weltbild vermittelt wurde, das den Nationalsozialismus als ein zwingend notwendiges und erlösendes Ergebnis der Geschichte darstellte. In einer ganzen Reihe dokumentarischer Kulturfilme wurde ein mythisch-germanisches Geschichtsbild dargeboten oder zumindest eingeflochten. Geschichte war Mythos und Propaganda zugleich, die Vergangenheit

146 Brock 1983, S. 31.

147 Im Detail Stutterheim 2000.

148 Vgl. Lehmann 1898; Tegtmeier 1995, S. 87.

149 Siehe Goodrick-Clarke 1997.

150 Richter 1972, S. 69.

wurde so verändert, dass sie in das Bild einer utopischen Zukunft passte.¹⁵¹ Mythische Interpretationen und okkulte Verweise wurden jedoch eng mit realen geschichtlichen Ereignissen, Fakten und Orten verknüpft, so dass ihr irrealer Charakter verblasste.

Das Spektrum reicht hier von *FLAMMEN DER VORZEIT* (1934, Walter Fischer) über *EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT* (1938, Rudolf Gutscher), *EHRT EURE DEUTSCHEN MEISTER* (1936), *IM LANDE WIDUKINDS* (1935) bis zu Spielfilmen wie *ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR* (1934, Walter Ruttmann) oder *PARACELTUS* (1943, G. W. Pabst). Ein exemplarisches Beispiel der nationalsozialistischen Geschichtsfindung stellt *WORMS – STADT DER NIBELUNGEN* (1935, Karl-Friedrich Schneider) dar. Es wird erzählt, dass die »alte deutsche Kaiserstadt« Zeugnisse der Geschichte in sich birgt, die darauf verweisen, dass sich im ›Dritten Reich‹ das Schicksal des germanisch-arischen Volkes vollenden würde. Bereits der Anfangskommentar hebt den Zuschauer von der faktengebundenen realen Ebene ab und fügt mit einer irrationalen Argumentationsstrategie bisher ungeahnte Zusammenhänge der Geschichte zusammen: Der Rhein wird zur »Schicksalsstraße der Völker des Abendlandes«, an deren Kreuzung mit der »uralten Nibelungenstraße [...] inmitten des fruchtbaren Wonnegaus die älteste Stadt Deutschlands, die Königs- und Nibelungenstadt Worms«, das »deutsche Troja«, liegt. Die römischen Legionäre seien recht bald von »blondhaarigen und blauäugigen Germanenvölkern« verdrängt worden, mit denen »der erste Frühling deutschen Wesens am Rhein« eingezogen sei. Wie in vielen anderen Filmen dieser Jahre werden mehr oder weniger überzeugende wirkliche oder vermeintliche Ausgrabungsfunde als Beweis des gerade Behaupteten sowie Denkmäler, Skulpturen und Schmuckstücke als reale Überlieferungen der Nibelungenzeit vorgeführt. Die Blütezeit von Worms habe mit Heinrich IV. begonnen, und es »wuchs empor von einer schicksalsreichen Stadt zu einer mythischen, und umso denkwürdiger, weil sie deutsch war und blieb.«¹⁵²

Die Darstellung der historischen Wurzeln und der Auserwähltheitstheorien des Nationalsozialismus ähnelt den Argumentationsstrategien okkulturer Gruppierungen, die Fakten und mythische Herleitungen ineinander fließen lassen, und dann darauf aufbauend ihre Auserwähltheit mit der Wiederentdeckung vermeintlich verschütteter oder gar von feindlichen Mächten über lange Zeiten verleugneter Weisheiten begründen. In diesem Sinne argumentiert Heinrich Himmler im Film *DEUTSCHE VERGANGENHEIT WIRD LEBENDIG* (1936, Helmut Bousset): »Wir werden diese Grabungen nicht etwa, weil wir der Wissenschaft in irgendeiner Form Konkurrenz machen wollen, nein, sondern weil wir mit der Wissenschaft zusammen weltanschauliche Dinge suchen wollen, ganz konsequent fortsetzen.«¹⁵³ Der Ausgrabungstrupp und die notwendigen archäologischen Instrumente werden ausgiebig vorgestellt,¹⁵⁴ und es wird darauf hingewiesen, dass erst durch die exakteste wissenschaftliche Arbeit die Spuren der Vergangenheit erkannt werden können, wobei wissenschaftliche Arbeit neu definiert wird. Für die Aufdeckung solcher Spuren der Vergangenheit hat der Bauer eine ganz bedeu-

151 Vgl. Wistrich 1996, S. 22.

152 Alle Zitatpassagen Original-Ton Kommentar in *WORMS – STADT DER NIBELUNGEN*.

153 Original-Ton in *DEUTSCHE VERGANGENHEIT WIRD LEBENDIG*, 8. Minute.

154 Siehe Tom Sterns Beitrag (Kap. 5.6) in diesem Band.

tende Stellung, denn »durch seine Wachsamkeit wird er der unentbehrliche Verbündete des Forschers«, er ist durch seine Arbeit mit der Erde direkt mit der zweitausendjährigen Geschichte verbunden.

Sonnenwend-Feiern und Feuerrituale

In *WINTERSONNENWENDE* (1936, Gerhard Huttula) fließen völkische Traditionen und okkulte Weltvorstellungen ineinander. Dieser Film wurde von der NSDAP-Auslandsorganisation, Landesgruppe Argentinien,¹⁵⁵ hergestellt und als Beiprogrammfilm in deutschen Kinos über zwei Jahre in verschiedenen Programmkombinationen vorgeführt. Der Film beginnt an einem sonnigen Tag in Buenos Aires, dem Tag der Wintersonnenwende. Nach einem Streifzug durch die Stadt, der die Nähe zu Deutschland bildhaft unterstreicht, findet vor den Toren der Stadt die Feier des »Neuen deutschen Turnvereins« zur Wintersonnenwende statt.¹⁵⁶ Im ersten Teil verfolgt ein zahlreiches und dichtgedrängt sitzendes Publikum, das von SA-Männern flankiert wird, sportliche Übungen, die auf einer großen Bühne unter einem riesigen Reichsadler mit Hakenkreuz dargeboten werden. Mit einem Umschnitt auf ein großes Lagerfeuer beginnt der festliche Akt, und es erklingt die Aufforderung »Brennt an das Feuer!« Junge Fackelträger mit nackten Oberkörpern flankieren den Redner, während junge Mädchen in weißen kurzen Kleidern, sich an den Händen haltend, um das Feuer tanzen. Sonnenwendfeiern wurden nach 1933 zunächst hauptsächlich durch die HJ und die SS begangen. Für diese Feiern, unabhängig ob Winter- oder Sommersonnenwende, ist vor allem die Verbindung zur Natur von herausragender Bedeutung. Veranstaltet wurden sie an einem Feuer in der nächtlichen Natur. Das Feuer galt im Sinne einer heiligen Flamme als Symbol des Germanentums. Die Flamme verbindet die Erde mit dem Himmel, wie der Blitz, der ihren kosmischen oder göttlichen Ursprung symbolisiert; Feuer und Fackel dienen im Kampf gegen die Dämonen.

Die neudeutschen Kulte sahen das Feuer auch als Synonym ewig wählender Wiedergeburt und damit des ständigen Wachsens und der fortgesetzten Entwicklung. Die Verehrung eines heiligen Feuers verband eine Vielzahl von Ritualen



Germanenkult und antike Vorbilder verbanden sich beim Festzug »2000 Jahre deutscher Kultur« im Jahre 1938 in München anlässlich der Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung

155 Die Landesgruppe Argentinien war eine der zahlenstärksten und einflussreichsten Auslandsorganisationen der NSDAP in Lateinamerika.

156 Ausführlich in Stutterheim 2000, S. 187f.

miteinander, die im Verlauf der Feste des 19. Jahrhunderts in einen germanisch-nationalistischen Feierkult verschmolzen. Bei solchen festlichen großen Zusammenkünften »weitet sich der Horizont ins Kosmische, in die Zeit der Schöpfung, der Ursprünge und großen Umschwünge, die die Welt in der Urzeit hervorgebracht haben. Die Riten und Mythen umschreiben den Sinn der Wirklichkeit. Ihre sorgfältige Beachtung, Bewahrung und Weitergabe hält – zugleich mit der Identität der Gruppe – die Welt in Gang.«¹⁵⁷ Der HJ-Führer führt in seiner Rede am Feuer dann die wichtigsten irrationalen Elemente zu einem Glaubensbekenntnis an den Nationalsozialismus auf der Basis von Blut, Ahnen und den Elementen zusammen: »Brennt an das Feuer! Die zum Himmel schlagende Flamme – ein Symbol des Lichtes, Symbol des ewigen Werdens, Feierstunde am flammenden Holzstoß, ein Zeichen der Ermahnung und Besinnung, das Fanal eines Ewigkeitsbegriffes, an dem Blut und Heimerde gebunden sind. Und wieder, wie in den Freiheitskämpfen, war es die deutsche Jugend, unsere Jugend, die sich Kraft holte, am flammenden Feuer der kommenden deutschen Sonnenwende, die symbolisch die heraufziehende Wende des deutschen Schicksals kündete. Unvergänglich wie die Kraft der Sonne war auch in Jahrhunderten bitterster Not unseres Volkes Glaube, war auch sein Glaube in den vergangenen 15 Jahren schweren Kampfes an eine lichthellere, an deutsche Zukunft. Tief ergriffen stehen wir um diese heilige Flamme, die brennendes Bekenntnis sein soll, zu unserem Volk und seinem Retter, Adolf Hitler. Sonnenwende, Zeitenwende. Aufgestiegen ist nach schweren Jahren des Kampfes das nordische Symbol der Ewigkeit. Unter seinem flammenden Zeichen stehen auch wir hier draußen, auf fremder Erde. Und mit uns die Deutschen aller Welt als Hüter deutschen Glaubens – gewillt, weiter zu marschieren und zu kämpfen, auf Gedeih und Verderb.

Wir Jungen, die wir die Freiheit lieben, haben ein Wort auf die Fahne geschrieben: Kampf. Und ob die Feigen ängstlich zagen und sprechen, ›ach, ihr zwingt es nicht‹, ob sie uns hassen oder töten, wir können nicht anders, wir tun unsere Pflicht. Brennen soll alles, was feige und schlecht. Aus Blut und Boden erhebt unser Recht. Das Gemeine soll verlodern in hellen Flammen, schlägt alles Schlechte, alles Alte zusammen. Löst unsere Heimat aus Knechtschaft und Fron, und formt die deutsche Nation.«¹⁵⁸ Diese gereimte Rede hört sich im Originalton sehr martialisch an und führt darüber hinaus auch eine spürbare Drohung mit sich.

Auf der anderen Seite hat das Feuer im Okkultismus eine herausragende Bedeutung. Es steht für die Überwindung der Dunkelheit durch das Licht, den Sohn der Urgottheit,¹⁵⁹ für die Kraft der Sonne, der das höchste göttliche Wesen des Universums innewohnt,¹⁶⁰ und es ist das Grundelement der Alchimie. Feuer bedeutet Umwandlung und Erneuerung, es symbolisiert spirituelle Kraft, Transzendenz und Erleuchtung. Darüber hinaus steht es für die Manifestation des Göttlichen oder der Seele, es kann auch das Pneuma, den Atem des Lebens, bedeuten und es symbolisiert Macht und Energie. Durch Feuer soll eine Erneuerung oder Wiedergeburt zu erreichen sein, ein Feuer zu entzünden kann auch mit Geburt und Wiedererweckung gleichgesetzt werden. Indem der Redner mit der Auffor-

157 Assmann 1999, S. 57.

158 O-Ton WINTERSONNENWENDE.

159 Blavatsky 1995, S. 186 ff.

160 Steiner 1960, S. 6 f.

derung »brennt an das Feuer!« beginnt, könnte er auch die Wiedererweckung oder die erneuerte Wiedergeburt der ›arischen Weltherrschaft‹ impliziert haben. Wenn er etwas später auf die »heilige Flamme, die brennendes Bekenntnis sein soll, zu unserem Volk und seinem Retter, Adolf Hitler« verweist, werden eindeutig symbolische Bedeutungen eingebracht, die aber nicht genau benannt werden. Hitler als Retter im gleichen Atemzug zu nennen und sofort anschließend das Hakenkreuz als »nordisches Symbol der Ewigkeit« und »flammendes Zeichen«¹⁶¹ des Kampfes anzuführen, setzt Hitler mit der Macht des Feuers gleich und verleiht ihm somit eine göttliche Aura.

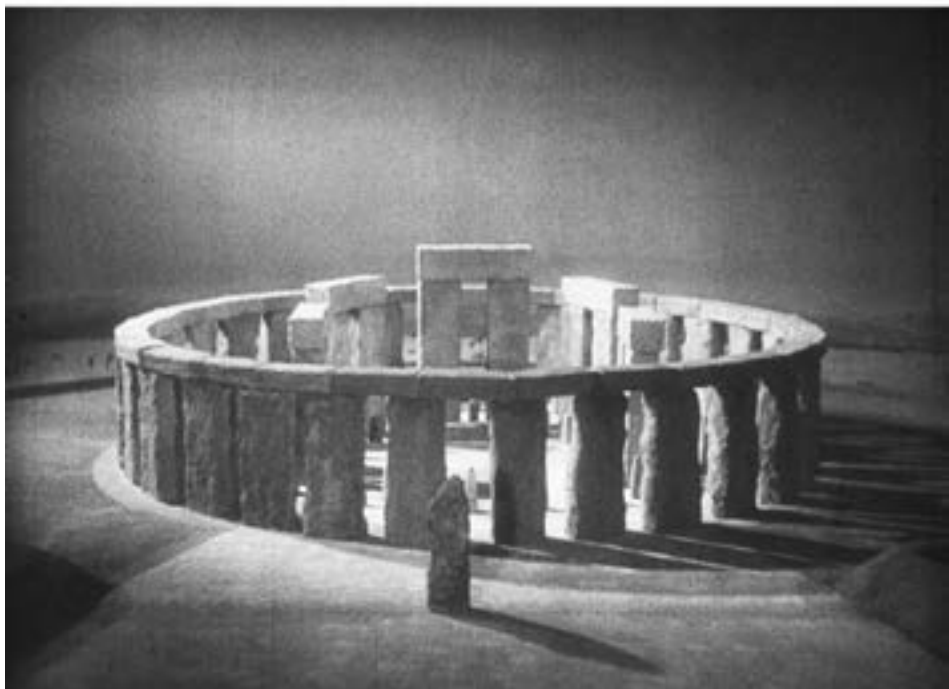
Die Rede ist in ihrer Knappheit mit vielen symbolischen Assoziationsmöglichkeiten aufgeladen. Sie lässt an Agrippa und all die okkulten Magier erinnern, die ihr Wissen verschlüsselt wiedergegeben hatten, damit »dem Schlechten und Ungläubigen« der Zugang zu diesen Geheimnissen verborgen sei.¹⁶² In diesem Sinne kann man sie als eine okkulte Rede interpretieren, die ein weitgefächertes Wissen des Redners transportiert, und die jedem die Möglichkeit gibt, mit seinem eigenen Wissen die Rede auf seine spezifische Art zu interpretieren, wobei sie aber auch ein Geheimnis bewahrt, das hinter den Worten verschlüsselt bleibt. Selbst wenn das Geheimnis nur darin bestünde, herauszufinden, ob und welche Interpretation der verwendeten symbolträchtigen Begriffe gemeint sein könnte, so enthält diese Rede-Sequenz genau dieses wichtige Element okkultur Texte. Die Nutzung der Bildgestaltung und deren dramaturgische Gestaltung im Hinblick auf die Vorbereitung dieser Rede ließe auch zu, den gesamten Film als okkulten Text zu bezeichnen. Der Zuschauer wird mit einigen Grundinformationen versorgt, mit dem Ort und seiner Einbettung vertraut gemacht und muss sich dann mit Hilfe dieser Informationen und seinem Wissen mental in diesen Text hineinbegeben, um mit seiner Hilfe dem Geheimnis, nämlich der Erlösung im nationalsozialistischen Glauben, näher zu kommen.

›Germanen gegen Pharaonen‹

Auch in *GERMANEN GEGEN PHARAONEN* (1939, Anton Kutter) stellt die Wintersonnenwende als Höhepunkt des ›urgermanischen‹ Kultjahres ein zentrales Faktum dar. Dieser Film unterscheidet sich in der Gestaltung von den bisher besprochenen Filmen, ist aber ein typisches Beispiel für einen nicht geringen Teil der im ›Dritten Reich‹ produzierten Beiprogrammfilme. Mit Hilfe einer inszenierten Rahmenhandlung wird das eigentliche Anliegen des Filmes transportiert und durch dokumentarisches Material ergänzt, wiederum untermauert von Tricksequenzen zur Beweisführung. Dieser Film verbindet Erkenntnisse der Ägyptologie im Kontext von Forscherthesen aus dem 18. und 19. Jahrhundert mit völkischen Vorstellungen, um den Zuschauer davon zu überzeugen, dass tatsächlich die Kultur der Arier eine frühe Hochkultur darstellte und andere befruchtete habe. Die Kultur der Arier sei auf jeden Fall vor der uns bekannten ältesten Hochkultur Ägyptens ›nachweislich‹ vorhanden gewesen und habe sogar zur Blüte Ägyptens beigetra-

161 Alle Zitate dieses Absatzes O-Ton WINTERSONNENWENDE.

162 Zit. n. Lehmann 1898, S. 166.



In dem Film GERMANEN GEGEN PHARAONEN (1939) wird die ›urgermanische Kultstätte‹ Stonehenge gegen die Cheops-Pyramide ausgespielt, um die These zu belegen, dass es vor der ägyptischen schon eine ältere arische Hochkultur gegeben habe

gen. Die Cheops-Pyramide von Gizeh wird hier zum zentralen Gegenstand, an dem sich die verschiedenen Argumentationslinien vor dem Zuschauer entfalten. Dramaturgisch nutzt der Film eine schlichte aber zuschauerfreundliche Struktur. Zuerst schafft ein distinguiert aussehender Herr im Zweireiher – der Ägyptologe – die unanfechtbare Basis, auf der die folgenden Diskussionen ausgetragen werden. Mit pointiert gesetzten Zwischenschnitten auf zwei hinzukommende Herren, die für die germanische Geschichte eintreten werden, und eine skeptische oder kritische Haltung zum Ägyptologen zeigen, ist der zu erwartende Konflikt angekündigt. Im Mittelteil kann ein ›Pyramidenmystiker‹ von den Ausführungen des Ägyptologen ausgehend seine Theorien entwickeln und sehr ausführlich darlegen. Er wird durch einen Zwischenschnitt des Satzes des Germanisten, dass es jetzt interessant werde, aufgewertet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf seine Ausführungen wird erhöht. Es gibt einen Streit zwischen dem Vertreter der alten, ehrwürdigen Wissenschaft und dem Vertreter der ›okkulten Wissenschaft‹.

Zwar kann der Ägyptologe den okkult-kabbalistischen Redner abschütteln, aber dieser hat bereits alles ihm Wichtige gesagt. Dieser Abschnitt diene dramaturgisch vor allem dazu, die anschließenden Ausführungen des ›Pangermanisten‹ über das Wissen und die Bedeutung der Kultur der germanisch-nordischen Vorfahren aus der Zeit vor der Hochkultur Ägyptens vorzubereiten. Sein Widerspruch wird von der Bemerkung des Ägyptologen, die nordischen Völker hätten zu jener Zeit noch in Unkultur gelebt, ausgelöst. Diese sogenannte ›Unkultur‹ des Nordens wollte der Pangermanist verneinen und am Beispiel Stonehenge beweisen. Auf der Grundlage unbestrittener und auch von der modernen Naturwissenschaft anerkannter Fakten entwickelt der Germanist seine Ausführungen bis hin zu – seiner Ansicht nach – bisher von der alten Wissenschaft zu wenig berücksichtigten Korrespondenzen mit dem Kosmos. Die Quintessenz des Films läuft darauf hinaus, dass es vor der Hochkultur Ägyptens bereits eine ältere nordische Hochkultur gab. Die Wissenschaftler müssten sich endlich von der rein faktischen Analyse lösen und darüber hinaus überirdische Zusammenhänge berücksichtigen. Mit dem Beginn der Rede des Germanisten wird der Zuschauer nach Süd-England geleitet, in die Nähe der Stadt Salisbury, nach Stonehenge, »zu deutsch ›Steingehänge‹«. Auch dies sei heute nur noch »ein trauriger Torso, weil unwisende Menschen an diesem Bauwerk zerstört haben, was das raue Klima des Nordens und die Jahrtausende verschonten. Lange Zeit sah man in diesen Ruinen nichts anderes als eine steinzeitliche Kultstätte. Erst die neue Forschung hat sich – um so mehr, als an anderen Orten, auch in Deutschland, ähnliche Bauten gefunden wurden – um das Stonehenge angenommen und Rekonstruktionen geschaffen.«¹⁶³ Der Pangermanist preist an täuschend echt aussehenden Bildern eines Modells aus dem Off die außerordentlichen architektonischen Qualitäten des Baus und die körperlichen Fähigkeiten des nordischen Menschen. Doch es geht um mehr:

»Sinn und Zweck dieses Bauwerks sind nun aber für die Kultur des urnordischen Menschen von einer ganz besonderen Beweiskraft. Über seine Bestimmung als Grabmal eines nordischen Königs hinaus ist es nämlich Kultstätte, Kalender und astronomisches Observatorium zugleich. Wenn nach den langen Winternäch-

163 O-Ton GERMANEN GEGEN PHARAONEN 1939; ZK 51730 vom 4. 7. 1939, S. 11.

ten des Nordens die Sonne, der Ursprung allen irdischen Lebens, hinter dem Markstein weit im Südosten aufging, dann verkündete der gelehrte Priester-Astronom dieses nordischen Volkes die Wiedergeburt des Lichtes, verkündete, dass die Sonne nun wieder aufwärts steigen und bald über den rauen Winter siegen werde. – Die Zeit der Wintersonnenwende! Wenn die Sonne in ihrem Jahreslauf am Himmel hinter dem großen Markstein der Allee aufging und ihr Licht auf den Altarstein warf, dann verkündete er die Zeit des Mittsommers, den Höhepunkt des Jahres mit seiner tiefen Bedeutung für alles Leben.«¹⁶⁴ Der sich ergebende Kalender sei besser und genauer als der der alten Ägypter oder Babylonier gewesen, und außerdem enthielt Stonehenge »ein noch ganz anderes Wissen«, das Bauwerk diene zur Vorausberechnung von Mondfinsternissen und es sei 3800 Jahre alt.

Der Ägyptologe wendet ein, dass die Ägypter und Babylonier um diese Zeit ebenfalls Mond- und Sonnenfinsternisse vorausberechnen konnten. Darauf kontert der Germanist mit der These, dass im Norden der Himmel viel öfter bewölkt sei, weshalb sich die »Gelehrten des Nordens bereits Jahrtausende vor der Erbauung des Stonehenge mit den Vorgängen am Himmel beschäftigt haben« müssen, um zu den gleichen Erkenntnissen wie im Orient zu kommen und daher sei das Wissen und die Kultur der nordischen Vorfahren um so höher einzuschätzen. »Das ist der Durchbruch der stolzen Erkenntnis, dass unsere germanischen Vorfahren eine hohe Kultur ihr eigen nannten, eine Kultur, die in ferne Zeiten zurück reicht und deren Auswirkungen selbst an der klassischen Kultur des ältesten Ägyptens nachweisbar sind.«¹⁶⁵

In GERMANEN GEGEN PHARAONEN ging es vor allem darum, die germanisch-völkische Vergangenheit mit dem Geheimnis einer alten Hochkultur aufzuladen und dabei okkulte Traditionen zu nutzen. Die Vorstellung einer Beseeltheit der Natur und der direkten Korrespondenz der Vorgänge auf der Erde mit denen im Kosmos bzw. der Beeinflussung der Vorgänge auf der Erde durch den Kosmos ist sowohl in der hermetischen Tradition als auch in den völkischen Vorstellungen vorhanden, wenn auch in differenzierter Ausprägung. In Bezug auf den Norden gibt es Parallelen zu Ägypten als Ort der Gedächtnisgeschichte. Der Nordische Gedanke war bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts auf einen Rassebegriff bezogen¹⁶⁶ und trug zu einer größeren Popularität der Theorien Arthur Gobineaus und Houston Stewart Chamberlains bei. Vor allem durch die »Ostara«-Hefte des Lanz von Liebenfels oder die Bücher Guido von Lists über die Ario-Germanen wurde die ariogermanische Auserwähltheit der nordischen Rasse pseudowissenschaftlich untermauert. Die Vorstellung einer nordischen Rasse von Lichtmenschen, die Nachfahren von Atlantis sind, deren Seelen sich erhalten hätten und in den Ariern reinkarniert seien, bestärkte völkische und antisemitische Volkstumsgedanken und in gewisser Weise auch das Gefühl, einer auserwählten und siegesgewissen Gemeinschaft anzugehören.

164 O-Ton GERMANEN GEGEN PHARAONEN 1939, ab 14:46 bis Ende der vorhandenen Kopie; ZK 51730 vom 4. 7. 1939, S. 13.

165 ZK B 51730 vom 4. 7. 1939, S. 18/19.

166 Vgl. Zernack 1996, S. 482–511.

Tom Stern

›Könnte Muttererde eindringlicher zu uns sprechen?‹
Spurensuche im archäologischen Film

Kennzeichnend für die Archäologiefilme des ›Dritten Reiches‹¹⁶⁷ ist neben der ideologisierenden Vereinnahmung urgeschichtlicher Perioden die Heterogenität der Filmgenre als auch der institutionellen Auftraggeber: einerseits große Filmfabriken wie Ufa oder Bavaria-Film, aber auch Ein-Mann-Betriebe wie die Walter Fischer Film-Produktion in Zusammenarbeit mit dem Archäologen Lothar F. Zotz, andererseits das Stabsamt des Reichsbauernführers Darré, die SS oder die NS-Kulturgemeinde.

Der Archäologe Lothar F. Zotz¹⁶⁸ (1899–1967) thematisierte erstmalig das Verhältnis von Archäologie und Film: »[...] was will die deutsche Vorgeschichte im Film und was vermag der Film seinerseits mit ihr anfangen? Oder ist gar eine Symbiose zwischen beiden möglich, vermöchte bei gegenseitiger Unterstützung ein Gebiet aus dem anderen Nutzen zu ziehen? Ich glaube ja!«¹⁶⁹ Zotz begriff den archäologischen Film als Werbeträger für Vorgeschichte und Denkmalpflege, als Archivalie, Lehr- und Propagandamittel und als Förderer des musealen Gedankens. Während seiner Tätigkeit am Landesamt für Vorgeschichte in Breslau plante Zotz ab Anfang 1932 die Herstellung eines Films mit dem Arbeitstitel »Aus Deutschlands Vorgeschichte« (anderer Arbeitstitel: »10 000 Jahre Kultur in Deutschland«), der sich aus mehreren, in sich geschlossenen Einzelteilen zusammensetzt.¹⁷⁰ Zotz, der eigenen Sprache des Films bewusst, fand mit der Walter Fischer-Film-Produktion in Berlin einen geeigneten Partner. Bis Mitte 1933 entstanden so sechs Kurzfilme, die als filmische Chronologie der Urgeschichte Schlesiens zu verstehen sind und Zotz' Arbeiten im Landesamt spiegeln:¹⁷¹

1. JAHRTAUSENDE ERWACHEN; 2. VOM DAMPFPLUG BEDROHT; 3. AUS DEUTSCHLANDS BRONZEZEIT; 4. FLAMMEN DER VORZEIT; 5. AUF DEN SPUREN DER OSTGERMANEN; 6. SPRECHENDE ERDE.

167 S. Stern 2001, S. 145–158. – Weitere Filme mit archäologischer Thematik wie AUF DER SUCHE NACH ATLANTIS (1933), IM LANDE WIDUKINDS (1935), WORMS – STADT DER NIBELUNGEN (1935), DIE ENTWICKLUNG DES RÖMISCHEN IMPERIUMS (1941), DIE ERSTÜRMUNG EINER MITTELALTERLICHEN STADT (1943), SALZ DER BERGE (1943), aber auch der Spielfilm HEIDESCHULMEISTER UWE KARSTEN (1933) und das Musical AMPHYTRION (1935) können an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden. Eventuell streift auch VOM KORN ZUM BROT (1936) die Archäologie. Inwieweit die Ufa-Kurzfilme IM LANDE DER INKA, MAYA UND AZTEKEN (1935), SCHÄTZE DER VORZEIT (1935), DER KYFFHÄUSER (1936), URALT (1937), IM LANDE DER KÖNIGIN VON SABA (1936) und NACHKOMMEN DER MAYAS. IM WESTLICHEN GUATEMALA (1943) die Archäologie berühren, kann erst nach einer Sichtung entschieden werden.

168 Nach dem Studium in Freiburg und Basel arbeitete Zotz 1930–37 am Landesamt für Vorgeschichte in Breslau; Professor in Prag (1939–45) und Erlangen (1946–64). Zu seiner Person s. Bollmus 1970; Kater 1974; Zotz 1986; Freund 1960.

169 Zotz 1933 a, S. 50 ff.

170 Vgl. Zotz 1933 a, S. 50. S. auch Zotz, 1933 b, S. 131 f.

171 Vgl. Zotz 1934.

Am 16. Juni 1933 feierten vier dieser Filme (Nr. 2–5) im Rahmen der 75-Jahrfeier des Schlesischen Altertumsvereins Premiere und fanden in der Film- und Tagespresse¹⁷² ein positives Echo. Die Stummfilmkopien mit entsprechender Textbeilage wurden von der Fischer-Film an Museen, Institute und Vereine verkauft; anschließend liefen die Tonfassungen dieser Filme im Kino.¹⁷³ Ab 30. 8. 1933 waren VOM DAMPFPLUG BEDROHT und AUS DEUTSCHLANDS BRONZEZEIT als Vorfilme zu S. O. S. EISBERG (Arnold Fanck) zu sehen. Ab Mitte der 30er Jahre liefen sie, zusammen mit SPRECHENDE ERDE, im Vorprogramm der Propagandafilme TRIUMPH DES WILLENS, IM SCHLESIERLAND MARSCHIEREN WIR (1933), DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG (1935, Hans Steinhoff) sowie STÜTZEN DER GESELLSCHAFT (1935, Detlef Sierck). Noch unbearbeitet, bildeten sie lediglich das Beiwerk des Propagandakinos und spiegeln das ursprüngliche Konzept von Zotz und Fischer.

›Flammen der Vorzeit‹

Die heute noch erhaltene Fassung von FLAMMEN DER VORZEIT entspricht der doppelten Länge der ersten Zensur und dient als Einheitstitel eines Zusammenschchnittes der Zotz'schen Filme FLAMMEN DER VORZEIT und AUS DEUTSCHLANDS BRONZEZEIT sowie volkskundlicher Szenen. Diese füllen die Lücke zwischen beiden Filmteilen und leiten zum 2. Teil über, der mit einem anderen Sprecher vertont ist. Der 1. Teil benutzt die direkte Anrede zur Einbeziehung des Zuschauers (›Hier sehen Sie ...‹) und kommentiert archäologische Arbeitsweisen. Dagegen klingt der mit neuem Sprecher vertonte Text der 2. Hälfte (›Könnte ihre Muttererde eindringlicher zu ihr sprechen?‹) geradezu plump. Durch die Textpassage ›Es ist fast wie ein Traum, daß, wie der Wissenschaftler sagte, all diese gut erhaltenen Schätze schon etwa 3000 Jahre hier im Erdboden liegen sollten‹ wird deutlich, dass Zotz diesen Text nicht verfasst hat. Der Konjunktiv der Textpassage deutet darüber hinaus auf einen Außenstehenden, einen Nichtarchäologen. Geradezu infam wirken die Textpassagen über den Rüsselkäfer: ›Deutscher Wald ist hier durch einen Schädling vernichtet, wodurch Hügelgräber frei liegen. [...] Und hier eine Fanggrube, in der der wandernde Schädling zu Millionen vernichtet wird.‹ Unter dem Deckmantel der Archäologie agitiert die antisemitische Vernichtungspropaganda!

WIR WANDERN MIT DEN OSTGERMANEN, der neue Titel von AUF DEN SPUREN DER OSTGERMANEN, passierte die Zensur am 16. 4. 1934 und erhielt die Prädikate ›volksbildend, künstlerisch wertvoll, Lehrfilm‹.¹⁷⁴ Als Verleiher des Films erschien nun im Vorspann die NSDAP-Propagandaleitung, danach fügt sich der ursprüngliche Zotz'sche Film an. Nach Darstellung des Germanenbildes im Sinne Kossinnas¹⁷⁵ werden die denkmalpflegerischen Aspekte gezeigt: Fundentdeckung, Grabungsablauf, Fundaufnahme, Fundbergung und Fundvermittlung.

In der 32. Szene zeigt Zotz anwesenden Schülern eine Gesichtsurne. In Großaufnahme folgt ein vandalisches Gefäß mit Hakenkreuzmotiv und eine Über-

172 Film-Kurier Berlin, 26. 1. 1933; Schlesische Zeitung, 19. 1. 1933; Berliner Tageblatt, 3. 2. 1933; Alt-schlesische Blätter, Nr. 1, 1933.

173 Vgl. Zotz 1933 b, S. 132.

174 Lediglich die Fassung der 2. Zensur vom 5. 3. 1939 ist im BA-FA Berlin erhalten.

175 Vgl. Kossinna 1912.

blende auf eine SA-Standarte. Der Film endet mit Hitler, Heß, Göring, Lutze und von Pfeffer bei der Abnahme eines Aufmarsches am Nürnberger Hauptmarkt.

1974 interpretierte Herbert Jankuhn¹⁷⁶ in einem Fernsehkommentar die Bildabfolge von Gesichtsurne zu vandalischem Gefäß als Eingriff der NS-Propaganda. Thomas Zotz¹⁷⁷, Sohn von Lothar Zotz, konnte durch Augenzeugen belegen, daß die Fassung von 1934 nicht diese Schlusspassagen enthielt. Dafür spricht auch die neu hinzugefügte Szene am Nürnberger Hauptmarkt: SA-Stabschef Lutze kann erst nach der Ermordung des SA-Führers Röhm (30. 6. 1934), also frühestens im September 1934 – 5 Monate nach der ersten Zensur – auf dem Reichsparteitag in Nürnberg gefilmt worden sein. Die Überarbeitung des OSTGERMANEN-Filmes geschah, so Thomas Zotz, in den Jahren 1935/36, ohne Einwilligung und ohne Wissen seines Vaters.¹⁷⁸

WIR WANDERN MIT DEN OSTGERMANEN erreichte bereits durch kleine filmische Veränderungen massive Wirkung, denn gerade die archäologische Thematik des Filmes bot der Propaganda eine wirkungsvolle Waffe. Die im Film dargestellten Grabungen in Tschistey im heutigen Polen ordnete Zotz der Gesichtsurnenkultur um ca. 500 v. Chr. zu: »So füllte unser Fund in willkommener Weise eine Lücke aus und wurde zu einem neuen Glied in der Kette wissenschaftlicher Beweisführung völkischer Beziehungen in der vorgeschichtlichen Zeit«. ¹⁷⁹ Die Gleichsetzung der Gesichtsurnenkultur mit den germanischen Bastarnen entsprach der damals verbreiteten siedlungsarchäologischen Methode, der ethnischen Zuweisung von Kulturkreisen. Das Postulat einer frühgermanischen Besiedlung gewann aber im Hinblick auf das tagespolitische Geschehen an Bedeutung: Durch den Versailler Vertrag musste das Deutsche Reich den ›Korridor‹ (Posen, das Gebiet um Soldau und Teile Pommerns) an Polen abtreten, Danzig wurde als Freie Stadt dem Völkerbund unterstellt. Ob ›frühgermanisch‹ oder ›frühslawisch‹ war für beide Staaten von Bedeutung: Der Konflikt um territoriale Ansprüche wurde in die Vorgeschichte verlagert bzw. die Herleitung des Besitzanspruches aus der Vorgeschichte legitimiert. Nach der Überarbeitung 1935/36 fügte sich der OSTGERMANEN-Film nach dem deutsch-polnischen Nichtangriffspakt und dem Friedensvertrag (26. 1. 1934) nicht in das aktuelle politische Klima und wanderte ins Archiv. Für das ›Dritte Reich‹ erwies sich das Jahr 1939 als idealer Zeitpunkt, um den OSTGERMANEN-Film als Propagandastachel zur Revision der Ostgebiete heranzuziehen, lieferte der Film doch die wissenschaftliche Rechtfertigung für den Eroberungsfeldzug auf Polen. So überreichte der neue Gauleiter Albert Forster Hitler im eroberten Danzig eine Gesichtsurne »als Sinnbild uralter Tradition des

176 Am 2. 11. 1974 kommentiert Jankuhn, ehemals führendes Mitglied im SS-Ahnenerbe, WIR WANDERN MIT DEN OSTGERMANEN in der Sendereihe des NDR VOR VIERZIG JAHREN. – Die Person Jankuhns wurde nicht durch den NDR kommentiert, eine Unterlassung, in der ein Profiteur des NS-Systems die Methoden der Propaganda präzise analysiert, so zum Nicht-Täter wird und mit dem Beigeschmack des Opfers den Bildschirm verlässt. Vgl. Kater 1974; s. Jankuhn 1974.

177 S. Zotz 1986, S. 7.

178 Die Präsentation des vandalischen Gefäßes könnte aus anderem Filmmaterial, eventuell aus SPRECHENDER ERDE stammen. Das Gefäß selbst war Besitz des Breslauer Museums. Die Zensur von 1939 erwähnt als Hersteller Walter Fischer, so dass vielleicht Fischer, auch ein Werbefilmer, selbst oder im Auftrag der Reichspropaganda die Überarbeitung übernahm.

179 Zotz 1934, S. 69.

Bodens«.¹⁸⁰ Das archäologische Objekt wird zum Beweis des Heimatrechtes. Der OSTGERMANEN-Film erhielt noch eine weitere Aufgabe. Im Rheingold Filmtheater am Adolf-Hitler-Platz in Straßburg lief er in der Woche vom 8. bis 14. Dezember 1942 im Vorprogramm.¹⁸¹ Diesmal setzte ihn die Propaganda in einem bereits eroberten Gebiet ein. Der archäologische Inhalt des Films war im besetzten Frankreich sekundär, das Kinopublikum sollte lediglich die Legitimation des ›Dritten Reiches‹ aus vorgeschichtlicher Zeit erfahren. Und: Mit Hilfe des OSTGERMANEN-Films zielte die Propaganda auf eine Revision des deutschen Barbarenbildes vor ihren Opfern.

Abgesehen von ihrer propagandistischen Nutzung setzten die Zotz'schen Filme in der Geschichte des Archäologiefilms neue Maßstäbe, lag doch der Schwerpunkt der 20er Jahre in der filmischen Rekonstruktion archäologischer Befunde.¹⁸² Erstmals war die Kamera selbst ›Grabungswerkzeug‹, diente der Dokumentation des Befundes und (fast) nichts wurde für sie inszeniert. Die enge Zusammenarbeit von Fischer und Zotz sowie dessen Konzept, die Filme als Dokumentation, Lehrmittel und Werbung einzusetzen, gestalteten die aussagekräftigen Bilder. Jenseits der Textebene besitzen die Filme eine eigene dokumentarische Bildästhetik. Die Kadrierung des Bildausschnittes konzentriert sich auf die archäologische Beschaffenheit; neben wenigen Totalen (Fundort, Planum, Vermittlungs-Szenen) reduziert sich die Einstellung auf den Befund bzw. Fund. Die an ihm arbeitenden Archäologen werden als Torso erfasst – das archäologische Objekt wirkt entpersönlicht und zeitlos und dient dennoch zur Veranschaulichung der Größenverhältnisse.¹⁸³

Zur Präsentation einzelner Objekte und zur Demonstration ihrer Eigenheiten bieten sich Hände und Finger, auch als Maßstab, geradezu an. Zotz und Fischer waren die ersten, die diese Art der Fundpräsentation einsetzten und damit einen Bildtopos schufen, der zum festen Bestandteil des Archäologiefilmes geworden ist. So variiert AUS DEUTSCHLANDS BRONZEZEIT spielerisch mit einer Vielzahl von Händen am Objekt.

»Die Fahne hoch ...«

ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR,¹⁸⁴ 1934 durch das Stabsamt des Reichsbauernführers Darré produziert, widmete sich der Aufwertung des Germanenbildes, nutzte Kossinna für die NS-Ideologie. Der Lehrfilm überrascht durch seinen spiel-filmartigen Aufbau: Student Klaus besucht einen Vortrag im Wirtshaus, gesellt sich dort zu zwei ihm bekannten Männern, einer davon in SA-Uniform. Der Vor-

180 Germanen-Erbe, 4/1939, S. 332.

181 Archives Municipales de Strasbourg, dossier 721 / 6 I, liasse 50.

182 S. Stern 1994, S. 10f. Eine Ausnahme bildet sicherlich Otto Hauser, der mit seinem Film SCHÖPFUNGSGESCHICHTE (1923, verschollen) 10 Jahre vor Zotz ähnliche Wege beschritt.

183 Natürlich ist auch die Person Zotz vor der Kamera zu sehen: modisch, selbstsicher in der Arbeit und vor der Kamera, engagiert und professionell, ein guter Vermittler. Vielleicht wirkt gerade deshalb die Szene mit der Tochter des Köhlers in FLAMMEN DER VORZEIT so unverhofft: Zotz erscheint, zumindest durch den Textzusammenhang, völlig distanzlos, führt die Person vor.

184 S. Goergen 1989 a, S. 142, 179f.

tragsraum (»Geschlossene Gesellschaft«) füllt sich und der Vortrag über Karl den Großen beginnt. Durch verspätete Gäste und Getränkebestellungen hört das Stehtisch-Trio Passagen des Vortrages.¹⁸⁵ Klaus, empört über diese »Geschichtsfälschung«, dringt als Spitze des Trios in den Vortragssaal ein und protestiert »mit dem Recht der Jugend, die weiß, wohin sie will, aber auch weiß, woher sie kommt. [...] Spüren Sie denn nicht, dass hier etwas besudelt wird, das Ihnen eigentlich heilig sein müsste!« Klaus' Gegenentwurf zum Vortrag beginnt mit dem »typisch germanischen Begriff der Treue«. Die folgenden Wolken blenden aus der Wirtshausszenerie über in die Objektwelt der Vorgeschichte: Großsteingräber, Keramik, Silexartefakte, bronzezeitliche Gegenstände – präsentiert von Personen in rekonstruierter Kleidung –, Sonnenwagen, Swastika, Schwertscheiden, Schmuck und abschließend eine Reliquie. Das chronologisch geordnete Fundspektrum wird von Klaus aus dem Off kommentiert. Erneut dienen Wolken zur Überblendung auf den Tabakqualm seiner beschämten Zuhörer. In der letzten Einstellung dreht sich Klaus zur Kamera, geht einen Schritt darauf zu und spricht den Zuschauer direkt an: »Sie aber, meine Damen und Herren, helfen Sie uns, die geschichtliche Lüge von der Barbarei und dem Nomadentum unserer germanischen Vorfahren ein für alle Mal aus der Welt zu schaffen.« Im Satzfuss enthalten ist die Aufforderung an die Zuschauer, dem Stabsamt des Reichsbauernführers ihre Meinung zum Vortrag mitzuteilen und so an einem Wettbewerb teilzunehmen.¹⁸⁶

Rundum gut verpackt ist das nationalsozialistische Produkt mit Wissenschaft, Klassenkampf und Preisausschreiben. Walter Ruttmann überzeugt im Sinne des Auftraggebers durch dichte Atmosphäre und schildert den »Klassenkampf« um die Vergangenheit. Klaus als Vertreter der neuen Jugend, als Speerspitze des Trios aus Wissenschaft, Partei und Arbeiterklasse, kämpft gegen das Bürgertum und seinen Verführer. Fritz Rasp gibt hier erstmalig einem »Römling«, dem Propaganda-Gegner der »hervorragend nationalen Wissenschaft«, ein filmisches Gesicht. Die von ihm verkörperte Figur erweckt Assoziationen an ein Insekt und ist als NS-Feindbild des »Judentums« zu verstehen. Klaus muss sich dem entgegenstellen. Sein Kampf ist Gottesdienst und Kreuzzug zugleich. Mit der durch Klaus bekehrten Schwester wird das nationalsozialistische Trio zum Quartett: Die neue deutsche Frau schließt die Reihen.

Die Expansionspolitik des »Dritten Reiches« arbeitete auf allen Ebenen eines vierdimensionalen Wunschreiches, selbst die negative Zeitachse, die »Deutsche Vorzeit«, musste erobert werden. Der Kulturkrieg zielte bis in die germanisierte Jungsteinzeit, die Manifestation des germanischen Körpers aber erfolgte in diesem Film erst in der Bronzezeit: der Mann als musischer Held, die Frau als geschmücktes, schlichtes Wesen. In EWIGER WALD (1936) erfolgte die NS-Verkörperung des jungsteinzeitlichen Menschen¹⁸⁷ als Auftakt einer Folge von archäolo-

185 O-Ton Dr. Sandmann (Fritz Rasp): »Tatsache ist die sprichwörtliche Faulheit der Germanen. [...] Fürsten gab es vor Karl dem Großen bei den Germanen nicht. Es waren bestenfalls Häuptlinge umherstreichender Nomadenhorden, deren Prunksucht schrecklich gewesen sein muß. Wie Halbwilde müssen die Germanen vor den unendlich großen Kunstwerken ihrer römischen Eroberer dagestanden haben und sie angestarrt haben, wie etwas [...], das die Niedrigkeit ihres Kulturzustandes schlagartig beleuchtet«.

186 Siehe Goergen 1989 a, S. 142.

187 Ausführlich in Stern 2001, S. 151 f.; siehe Beitrag von Peter Zimmermann (5.1) in diesem Band.

gisch-historischen Perioden oder Ereignissen, aus denen sich, im Sinne eines Schöpfungsmythos, die nationalsozialistische Herrschaft herleitete. Das Artefakt wurde zur Reliquie und der Kinobesuch zum Religionsunterricht.



Die ›heilige Flamme‹ lodert in den germanischen Wäldern empor, die sich am Ende des Films in einen nationalsozialistischen Fahnenwald verwandeln

Der 1936 produzierte SS-Film DEUTSCHE VERGANGENHEIT WIRD LEBENDIG¹⁸⁸ nutzte die SS-Grabungen einer germanischen Siedlung zur politischen Weltanschauung. Der Film beginnt mit dem Morgenappell von »SS, RAD und Männern der Wissenschaft« auf der Ausgrabung in Bärenhorst, östlich Berlins. Trickaufnahmen erläutern die Lage der Grabung und die Grabungswerkzeuge, gefolgt vom archäologischen Befund und grabungstechnischen Verfahrensweisen. Nach Inventarisierung, Restaurierung und einer Verbreitungskarte zeigt ein SS-Soldat ein hakenkreuzverziertes Gefäß. »Wie immer in Zeiten heldischen Aufbruchs war es das Hakenkreuz, das auch diese germanischen Stämme auf ihrem weltgeschichtlichen Zug begleitete.« Ein Orchestereinsatz verkündet Großes: Himmler und Gefolge fahren heran; das archäologische Camp verwandelt sich in ein Militärlager. »Der Reichsführer SS, Heinrich Himmler, hat die Schirmherrschaft dieser Grabung übernommen und unterrichtet sich eingehend bei einem Besuch vom Stand dieser Arbeit.« So erleben die Zuschauer Himmler vor einer Verbreitungskarte, im Grabungsschnitt und beim Begutachten von Ausgrabungsstücken. Dem

visuellen Erlebnis gesellt sich der O-Ton Himmlers hinzu.¹⁸⁹ Im Anschluss nimmt eine Schulklasse »lebendigen Anteil an dem spannenden Fortgang der Spatenforschung.« Sie erfahren im »Kartenunterricht«, dass die Römer »zeitweise den ganzen Südwesten unseres Vaterlandes besetzt« hatten. »Der römische Grenzwall wurde überrannt und Südwestdeutschland befreit.« Währenddessen begutachten die jetzt teilweise uniformierten Jungen ein Schwert. »Das große Vorbild aus dunkler Vergangenheit wird unserer Jugend lebendig vor Augen stehen, und sie

188 Vgl. Langsdorff/Schleif 1938, S. 6 ff.; Strobel 1999, S. 84, 86.

189 »Wir werden diese Grabungen, nicht etwa weil wir der Wissenschaft in irgendeiner Form Konkurrenz machen wollen, nein, sondern weil wir mit der Wissenschaft zusammen weltanschauliche Dinge suchen wollen, ganz konsequent fortsetzen. Wir werden uns dieser Aufgabe mit derselben Zähigkeit widmen, der sich die Schutzstaffel allen anderen Aufgaben bisher gewidmet hat.«

wird hineinwachsen in die selbstverständliche und heroische Lebenshaltung im Sinne des Ganzen.« Der Zuschauer sieht eine kleine Hand, die ein langes Schwert hochstreckt. Die letzte Einstellung des Filmes blendet das SS-Symbol auf die Szene.

In bestimmten Strukturelementen erinnert *DEUTSCHE VERGANGENHEIT WIRD LEBENDIG* an die Konstruktion Zotz'scher Filme. Doch sind Fundentdeckung, Funddokumentation etc. inzwischen strukturelle Archäologiemotive, die auf die Mitarbeit der Archäologen Langsdorff und Unverzagt hindeuten. Im Gegensatz zu Zotz und Fischer, die dokumentarisch filmten, wurde dieser Film inszeniert. Kriegsmotive bilden seinen roten Faden: der Archäologe als Soldat, das geschulterte Arbeitsgerät als Waffe, der archäologische Befund als Zeuge eines germanischen Freiheitskampfes und die Schüler als Schwerträger des Reiches von morgen. Bitter, geradezu zynisch, erscheinen die Szenen mit den Jungen, die mittels archäologischer Objekte auf ihre Zukunft als Kindersoldaten vorbereitet werden.

REICHSBURG KYFFHAUSEN (1939, Ernst Kochel) war eine der wenigen Kulturfilme der Ufa, die archäologische Themen behandelten.¹⁹⁰ Nach Waldszenen und dem Kyffhäuser-Massiv folgt die Vorstellung von »SS-Gruppenführer Generalmajor a. D. Reinhardt«, der 1934 die Grabungen anordnete. In nur kurzen Einstellungen wird die Arbeit auf der Grabung gezeigt. Unter-, Mittel- und Oberburg werden vorgestellt. Das endlose Abfilmen der Mauerwerke wird durch die Präsentation der mittelalterlichen Funde aufgelockert. Sechs kurze Einstellungen zeigen dem Zuschauer Mauerwerk, Zweige, ein nicht näher zu identifizierendes Objekt sowie verkohltes Getreide: »Man entdeckte altgermanisch-keltische Kultstätten. Hiervon zeugt dieses Bruchstück eines Amuletts. Es darf wohl angenommen werden, dass es den Göttern geweihtes Opfergetreide war.« Der Kommentar folgert weiter, dass »das Gebiet des Kyffhäusers bis vor nicht langer Zeit Wodesberg, [...] Wotansberg hieß«. Nächtlche Vollmondszenen leiten zum Kyffhäuser-Denkmal. »Vereint mit den Zeugen aus grauer Vorzeit, mit den Reichsburgern, in denen sich die Macht des Ersten Reiches widerspiegelt, und dem Ehrenmal des auf den Schlachtfeldern erstrittenen Zweiten Reiches, steht heute der Kyffhäuser, der Berg des deutschen Soldaten im ›Dritten Reich‹ als ein Denkmal deutscher Geschichte.« Im Denkmalinernen fährt die Kamera, von sakraler Musik begleitet, auf die Fahnen der Reichskriegerbünde zu, gefolgt von Büsten-Überblendungen bis zum steinernen Halbprofil Hitlers. Die letzte Einstellung zeigt den Mond hinter wehenden Wolken.

REICHSBURG KYFFHAUSEN erweist sich als langatmiger, uninspirierter Kulturfilm. Die Kamera schwenkt ständig das Mauerwerk ab. Die kurzen Grabungsszenen bestehen aus eingeschnittenem Altmaterial von 1934, bieten nur die Totale der Grabung und einen Blick auf einen Grabungsarbeiter. Der Befund dagegen bleibt bildlos. Um die Monotonie der gefilmten Mauern zu unterbrechen, aber auch als strukturierendes Element zwischen den einzelnen Burgabschnitten, zeigen Trickbilder die jeweiligen Grundrisse. Das Bild einer kompletten Geländeaufsicht wird eingefroren, um darauf die Wand- und Mauerverläufe im Rhythmus von Marschmusik einzuzeichnen.

Inhaltlich griff *REICHSBURG KYFFHAUSEN* auf zwei Themen bzw. Motive der nationalsozialistischen Archäologiefilme zurück. Nicht nur die Anfangsszenen erin-

190 S. Töteberg 1992, S. 438 ff.



In *DEUTSCHE VERGANGENHEIT WIRD LEBENDIG* (1936) gräbt die SS nach Spuren ihrer arischen Vorfahren

nern an *EWIGER WALD*, auch die Wolken- und die Mondszenen erzeugen eine ähnlich sakrale Bildatmosphäre. Als Anknüpfung an *DEUTSCHE VERGANGENHEIT WIRD LEBENDIG* erweist sich der archäologische Inhalt des Films: Ausgrabungen einer mittelalterlichen Burg zur Thematisierung von Wehrhaftigkeit, Krieg, Heldentum und Heldentod. Der Film zielte nicht auf Jugendliche, sondern fokussierte den »deutschen Soldaten«, der sich auf den Schlachtfeldern des ›Dritten Reiches‹ noch erproben und im Kyffhäuser-Denkmal seine historischen Vorbilder finden sollte. Die kurzen Sequenzen zu den »altgermanisch-keltischen Kultstätten« deuten paradoxerweise auf ein weiteres Reich in der Vorzeit, so dass sich das ›Dritte Reich‹ eigentlich hätte ›Viertes Reich‹ nennen müssen. Die Ableitung aus den »altgermanischen« Befunden zum »Wodesberg«, zum Berg Odins, erweist sich als reine Propaganda. Als Gott der Schlachten, als sieghafter Kämpfer und Lenker von Kriegsgeschick passte er wunderbar zum Kyffhäuser der Kriegerbünde. Der archäologische Befund wurde als wissenschaftlicher Beweis zur göttlichen Legitimation des ›Dritten Reiches‹ herangezogen. Folglich konnte es nur einen gerechten, ja heiligen Krieg geben und *REICHSBURG KYFFHAUSEN* diene zur Vorbereitung dessen. Die ihn ausführen sollten, saßen im Publikum.

Die Archäologie Ägyptens wurde im NS-Kulturfilm viermal thematisiert: GE-

HEIMNISSE DER MUMIEN (1934, Hans Cürlis),¹⁹¹ JAHRTAUSENDE AM NIL (1936),¹⁹² ÄGYPTEN, DAS LAND DER PHARAONEN (1936)¹⁹³ sowie GERMANEN GEGEN PHARAONEN (1939, Anton Kutter),¹⁹⁴ der die Pyramiden von Gizeh den megalithischen Steinsetzungen von Stonehenge gegenüberstellte. Mittels dreier Charaktere werden unterschiedliche Interpretationen der Pyramiden bzw. der Cheops-Pyramide vorgestellt. Ein Professor schildert die damals vorherrschende Lehrmeinung, der ›Pyramidenmystiker‹ ereifert sich in esoterischen Zahlenspielereien und der ›Pan-Germanist‹ liefert die archäologischen Belege für die »nordische« Abstammung ägyptischer Baukunst. Der argumentative Schlagabtausch des Filmes zielt auf eine Widerlegung des Professors und der gängigen Forschung. Dies geschieht mittels eines Sammelsuriums von Pseudofakten aus den unterschiedlichsten Jahrtausenden, um das Modell der traditionellen Wissenschaft – »ex oriente lux« – in ein »ex occidente lux« umzuwandeln. Die eigene Vergangenheit wird erhöht und die sogenannte ›Barbarenlüge‹, das Gefälle ur- und frühgeschichtlicher Kulturen gegenüber den frühen Hochkulturen, widerlegt.

Da in GERMANEN GEGEN PHARAONEN Stonehenge germanisiert, also im Verständnis des Nationalsozialismus eingedeutscht wurde, schien aus der Geschichte heraus der Anspruch auf die Anlage zu erwachsen. Dieser Vorstoß in die Vergangenheit germanisierte die Bronzezeit, selbst das Neolithikum wurde der Genealogie des ›Dritten Reiches‹ angehängt. Der Film wollte nicht die Leistungen der Pyramidenbauer schmälern, sondern die »Germanen der nordischen Vorzeit« als deren Impulsgeber präsentieren. Die Grenzerweiterung auf der rückwärts orientierten Zeitachse diente zur Vorbereitung zukünftiger Expansionen. Ebenso sollte die über Jahrtausende konstruierte Traditionslinie, auch im Sinne von Rasse, die Herrschaft des ›Dritten Reiches‹ legitimieren. Die Archäologie erwies sich als ideales Instrument, um für Symbolik und Brauchtum der nationalsozialistischen Ideologie als Spiegelfläche zu dienen. Die Wintersonnenwende, im Film mythisch am Stonehenge-Modell inszeniert, wurde im ›Dritten Reich‹ als Julfest – als Gegenpol zu Weihnachten – gefeiert. Analog zum Titel implizierten diese Szenen auch: Germanen gegen Christus.

GERMANEN GEGEN PHARAONEN verwendete erstmalig Modelle zur Präsentation der archäologischen Befunde. Das Erfassen des Gesamtmodells bzw. einzelner Modellausschnitte durch die Kamera wirkt überraschend. Die Inszenierung des Modells durch schräg einfallendes Licht, die Diagonalen der Pyramide sowie eine gleitende Kamera erzeugen eine Monumentalität, die typisch ist für die Geschichtsschilderungen des ›Dritten Reiches‹: Pathos durch Licht, Verklärung der Geschichte ins Religiöse. Dennoch wirken die Bilder ungeheuer modern und erinnern an die Perspektiven und Fahrten heutiger Computeranimationen der *prime time*-Archäologie.

191 Filmbesprechungen in Film-Kurier 3. 10. 1934, 9. 10. 1934.

192 Erhalt unbekannt. Filmbesprechung in Film-Kurier 6. 8. 1936.

193 Erhalt unbekannt. Filmbesprechung in Film-Kurier 16. 1. 1937.

194 Siehe auch Stutterheim 2000; Stern 2003, S. 96ff. sowie den Beitrag von Kerstin Stutterheim (Kap. 5.5); Filmkritiken in Film-Kurier 1. 2. 1939, 7. 9. 1939, 30. 7. 1940, 7. 8. 1940.

6.1

Christiane Mückenberger

›Land im Osten‹

Was erfuhren der deutsche Kinogänger von seinen östlichen Nachbarn, von den Polen und den Tschechen? Von deren Lebensweise, Mentalität, Geschichte, Gegenwart? Gab es authentische Berichte? Benutzt man die offiziellen filmischen Nachrichten als Wünschelrute, kann man getrost die Zeit nach 1933, was nicht verwundert, aber auch schon die Jahre davor zügig ohne nennenswerten Zwischenstopp durchmessen.

Die DEULIG-TONWOCHE, die den Ruf hatte, ein wenig vielseitiger zu sein als die Konkurrenzunternehmen, registrierte 1934 durchaus mitfühlend ein Naturereignis als »Katastrophe für den jungen polnischen Staat«, berichtete Februar 1935 von einem polnischen Freundschaftsbesuch in Dresden anlässlich des 125. Geburtstages von Chopin, im Mai desselben Jahres von der Beisetzung Piłsudskis, und 1936 zeigten Ufa und Paramount die Parade (an der deutsche Offiziere teilnahmen) anlässlich des 18. Jahrestages »der Wiedererstehung des polnischen Staates«. Damit wären die offiziellen Mitteilungen über Polen bereits so gut wie erschöpft. Für den dokumentarischen Film blieb also ein weites unbeackertes Feld. In den ersten Jahren nach 1933 war der Ton in Filmen über Polen neutral bis wohlwollend, vermutlich auch entsprechend dem politischen Klima zwischen Piłsudski-Polen und seinem westlichen Nachbarn. 1934 war ein – 1939 aufgekündigtes – polnisch-deutsches Nichtangriffsabkommen abgeschlossen worden.)

Mitte der 30er Jahre drehte Ulrich K. T. Schulz einen ›Expeditionsfilm‹ über DIE HEIMAT DER GORALEN (1936), der kenntnisreich und einfühlsam Interessantes von Natur und Menschen vermittelte. Selbst die Landessprache war zu hören (was sonst in Kulturfilmen über den Osten nicht vorkam). Dass diese Art des Herangehens an sein Thema kein Zufallstreffer war, bewies sein Film ZWISCHEN SCHWARZEM UND WEISSEM CZEREMOSZ (1935). Einer der bekanntesten deutschen Kulturfilm-Regisseure, Wilhelm Prager, der seinen Ruhm vor allem dem erfolgreichen Ufa-Film WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (1925) verdankte, befasste sich mehrfach mit polnischen Themen. 1935 entstand unter seiner Regie DIE ALTE KÖNIGSTADT KRAKAU. In elf Minuten vermittelte er ein vielseitiges Bild der Stadt, ihrer Geschichte und Kultur. Vom historischen Anlass für das berühmte Trompetensignal vom Turm der Marienkirche bis zum Lajkonik-Fest, vom Denkmal »des großen Freiheitshelden Kościuszko« bis zur Beisetzung Piłsudskis auf dem Wawel, dem Schlossberg mit der alten Königsburg aus dem 16. Jahrhundert und dem go-

tischen Dom mit der Grabkirche der polnischen Könige. Fleiß und Engagement werden der polnischen Bevölkerung bescheinigt, die ein »gigantisches Werk [...] zur Erinnerung an den großen Polen« geschaffen habe. Kopernikus wird als »der berühmteste Schüler« der Krakauer Jagiellonen-Universität vorgestellt, ohne den sonst üblichen Hinweis auf dessen »deutsche Herkunft«.¹

1936 drehte Prager WARSCHAU, einen Film, der hauptsächlich historische Baudenkmäler aufzählt, hier allerdings stets mit besonderer Berücksichtigung deutscher Einflüsse. Die Kutschfahrt eines deutschen Pärchens durch das Warschau der 30er Jahre vermittelt den Eindruck einer lebenslustigen, mondänen Großstadt. Der einzige Kontakt zur polnischen Bevölkerung besteht in den kurzen Anweisungen des jungen Mannes für den (unsichtbaren) Kutscher und einer herablassenden Bemerkung zu einem devoten Werber für den Besuch eines Lokals.

Um so erstaunlicher Pragers POLNISCHE BAUERNFESTE (1936), der sich von der üblichen Art touristischer Berichterstattung abhob. Während selbst in dem erwähnten Film von Schulz die Menschen der Natur zugeordnet sind, um das Plateau zu vervollständigen, zeugte Pragers Film in erster Linie vom Interesse für jene fremden Menschen und ihre Bräuche. Vor allem deshalb gelang wohl der Versuch, etwas von ihrer Mentalität zu begreifen und zu vermitteln. Der Umstand, dass er sich nicht mit einem Streiflicht auf ein Fest begnügt, sondern unterschiedliche Anlässe zu feiern, wie Fronleichnam, die Johannismacht, das Erntedankfest und eine Hochzeit beobachtet, gibt ihm die Möglichkeit, bei aller Unterschiedlichkeit der Anlässe, das Gemeinsame herauszufinden, was auf Charakteristisches hindeutet: enge Naturverbundenheit, eine tiefe Religiosität, die ehrfurchtsvolle Verehrung der Alten, Sinneslust, Trink- und Tanzfreudigkeit und immer eine wilde Variante, wenn die Männer des Dorfes mit verwegener Reiterei an vergangene Zeiten erinnern, und eine sentimental elegische, wenn es um die Liebe geht. Damit wurde aber auch ein anderer Gedanke vermittelt, dass die »Exotik«, das Anderssein keineswegs nur das Fremde bedeutet, sondern zugleich auch an etwas Vertrautes erinnert, was die meisten bäuerlichen Bräuche in fast allen europäischen Ländern verbindet.

Nicht nur in der Haltung, sondern auch in der Ästhetik war der Film ungewöhnlich. Er begnügt sich nicht mit der eintönig eingeleiteten Erzählweise der meisten Kulturfilme, er versucht durch Parallelmontagen Tempo herzustellen, Spannung zu erzeugen. Die Kamera beobachtet Vorgänge wie den Hochzeitszug, im Galopp heranreitende Dorfbewohner, halbrecherische Kutschfahrten u. a. aus unterschiedlicher Perspektive, dadurch gelingt ihr ein besonders plastisches lebendiges Bild. Besonders bei den Bräuchen der Johannismacht vermittelt sie mit den im abendlichen Fluss treibenden kerzenbestückten Kränzen stimmungsvoll und dennoch mit leichtem Augenzwinkern (vgl. auch den leicht ironisch-pathetischen Titel: Johannismacht – Schicksalsnacht) die Geschichte von der Liebesverheißung der sich berührenden und dem bösen Omen der auseinanderdriftenden Kränze. Mit den poetischen Bildern zu dem romantischen Orakel erzeugte die Kamera eine Stimmung, für die nicht ohne Grund die »polnische Seele« als besonders empfänglich gilt.

1 Vgl. u. a. OSTPREUSSEN – DAS DEUTSCHE ORDENS LAND (1937, Schlick-Manz), in dem es heißt: »Kopernikus, Deutschlands größter Astronom«. Seine nationale Zugehörigkeit war stets umstritten und wurde besonders im 19. und 20. Jahrhundert zum Gegenstand erbitterter Auseinandersetzungen zwischen polnischen und deutschen Nationalisten.



Östliche Landschaften zeigt Wilhelm Prager in seinem preisgekrönten Kulturfilm *DAS PARADIES DER PFERDE* (1936) über die Zucht der Trakehner

Dieser Streifen lief als Vorfilm zu *WALDWINTER* (1936, Fritz Peter Buch), einer, wie die Kritik bemerkt, mäßig gelungenen Verfilmung des gleichnamigen Romans des schlesischen Heimatdichters Paul Keller. Zum Beiprogramm hob der »Film-Kurier« hervor: »Es ist eine schöne Aufgabe des Kulturfilms, uns nicht nur die Kenntnis alten deutschen Brauchtums zu vermitteln, sondern uns auch mit den Sitten und Bräuchen anderer Völker und Nationen bekannt zu machen. Diese Aufgabe erfüllt der neue Ufa-Kulturfilm [...] bestens.«² Dass trotzdem das Ergebnis in Bezug auf die östlichen Nachbarn so kläglich ausfiel, erstaunt nicht sonderlich, eher ist es verwunderlich, dass der erwähnte Film 1936 in dieser Weise gemacht und besprochen werden konnte. Im »Film-Kurier« des gleichen Jahres fällt allerdings auf, wie viele Nachrichten sich mit Polen befassen. Da wurde sehr anerkennend über Polens Filmindustrie berichtet, über international ausgezeichnete polnische Filme und im April 1936 auf der Titelseite über eine geplante Zusammenarbeit mit Polen auf dem Gebiet des Kulturfilms. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass – abgesehen von der keineswegs abweisenden Haltung Piłsudskis zu seinem westlichen Nachbarn – die bevorstehende Olympiade eine nicht unwesentliche Rolle bei dem wohlwollenden Blick über die Grenze gespielt haben dürfte.

Ein mit *POLNISCHE BAUERNFESTE* vergleichbarer Film über Menschen in der Tschechoslowakei fehlt. Zwar gab es die in Deutschland bekannten Filme des in Wien geborenen slowakischen Folkloristen, Fotografen und Regisseurs Karel Plicka wie *DIE ERDE SINGT* (CS 1933), *DIE ALTE SLOWAKISCHE KULTUR* (CS 1933) *FRÜHLING IN PRAG* (CS 1934), die aber eher dem tschechoslowakischen Film zuzurechnen sind.³ Den deutschen Kulturfilm interessierte beim Blick über die Grenze fast ausschließlich die architektonische Schönheit von Prag. *PRAG, DIE HAUPTSTADT DER TSCHECOSLOWAKEI* (1921) bot einen Spaziergang durch die Stadt, wobei akribisch auf die Beseitigung aller Spuren österreichischer Vergangenheit verwiesen wurde: »Radetzky-Denkmal wurde abgetragen«, »Kaiser-Franz-Denkmal

2 Film-Kurier, 15. 7. 1936.

3 *DIE ERDE SINGT* erhielt mit anderen tschechischen Filmen 1934 den Goldpokal in Venedig.

wurde abgetragen«, »Wilson-Bahnhof, früher Franz Joseph-Bahnhof« usw. Filme wie PRAG (1922, 1927) und PRAG, DIE STADT DES GOLEM (1933) versuchten eine Vorstellung von der »viertschönsten Stadt der Welt« zu geben, stets mit besonderem Hinweis auf den alten jüdischen Friedhof und auf Rabbi Löw. In dieser schwärmerischen Traditionslinie steht auch PRAG, aus dem Jahre 1936 von Wilhelm Prager, der versuchte, »den Zauber dieser Stadt« zu vermitteln, und zu dem Schluss kam: »In Prag versteht man zu leben.« Das heutige Prag sei »eine Stadt des Aufbaus, der Erneuerung.« Den Wenzelsplatz stellte er als »Boulevard der Weltstadt« vor mit »Luxus und Arbeit, Bummel und Tempo«, wobei die Kamera gerade hierfür zu wenig einfallsreich argumentierte, hinter der Vorstellung von Warschau in dem erwähnten Film desselben Regisseurs zurückblieb und sich eher in der gewohnten Konvention der üblichen Prag-Filme bewegte. Bei Karel Plicka, der 1943 für die Prag Film AG PRAGER BAROCK drehte, hat man hingegen den Eindruck, dass er die architektonischen Sehenswürdigkeiten zum Anlass nahm, ausnahmslos deren deutschen Ursprung zu belegen. Antitschechische Ausfälle kamen allerdings in keinem dieser Filme vor.

›Ostraum – deutscher Raum‹

Erst kurz vor und dann natürlich nach dem ›Anschluss‹ des Sudetenlandes wurde der Ton aggressiv. Nie fehlte es jetzt an Beispielen ›antideutschen Terrors‹. So wurde in dem Film EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT (1938) behauptet, der sudetendeutsche Kameramann habe für diesen Streifen, »der noch zur Zeit der Tschechen-Herrschaft entstand«,⁴ »Bild für Bild unter ständiger Gefahr der Verhaftung [eingefangen] und die Film-Negative, in Kartoffelsäcke verpackt, nach Deutschland in Sicherheit gebracht.« Die einzige Passage, die Kartoffelsäcke gerechtfertigt hätte, war eine Hommage an Konrad Henlein, den Führer der hitlertreuen Sudetendeutschen Partei⁵ und das von ihm gestiftete patriotisch-mythische Wandgemälde im »Ewigen Licht«, der Versammlungsstätte der sudetendeutschen Nationalsozialisten. Einen eher komischen Effekt hat hingegen der Bericht über die Wallenstein-Festspiele in Eger. Die ausführlich zitierte Passage, in der es heißt: »Und du bist auch nicht aus der Näh? Ich bin aus Buchau am Federsee. [...] Und ihr, Herr Nachbar? Was für ein Landsmann bist du, Jäger?« mögen den Zuschauer wohl weniger an Schiller als an das Frage- und Antwort-Ritual in Leni Riefenstahls Reichsparteitagsfilm TRIUMPH DES WILLENS (1935) erinnern haben. Die ausführlich dargestellte Geschichte seit der Stauferzeit gipfelt »in der Tat unseres Führers, der Eger dem Reich zurückgegeben hat.«

Ganz ähnlich EGERLAND (1943, Nier/Plicka), ein Film, der gleich zu Beginn feststellte: »Die Bauwerke und die Anlage der Stadt Eger haben ein deutsches Gesicht.« Die Einheitsbemühungen Wallensteins werden hier mit dem Kampf gegen das »Unrecht des Versailler Diktats« verknüpft, das »die Bedrängnis für das

4 Der Film hieß ursprünglich ALLE WASSER BÖHMENS FLIESSEN NACH DEUTSCHLAND. Er wurde 1938 von der Gruppe Nicholas Kaufmann in der Ufa fertiggestellt.

5 Konrad Henlein, Führer der nach dem Verbot der NSDAP in der CSR starken Sudetendeutschen Partei (SDP), die laut Selbstaussage im Mai 1938 bei den Gemeindewahlen 91 % aller Stimmen der deutschen Wähler erhielt.

Deutschtum zu einem Höhepunkt gesteigert« habe. Nun folgt nach einschlägigem Muster das Hohelied auf Konrad Henlein, der die Sudetendeutschen zum Einheitskampf aufgerufen hat und natürlich auf den ›Führer‹, den Befreier des Egerlands »von unerträglich gewordener Fremdherrschaft«. Diese Filme waren prototypisch für Städte- und Landschaftsbilder aus der Tschechoslowakei, bei denen es keineswegs um die Menschen dieses Landes ging, sondern allein um eine propagandistisch eindeutig zweckgebundene Schilderung der Lage der sudetendeutschen Minderheit. Tschechen kamen dabei nicht als Individuen vor, sondern als anonyme dämonisierte Bedrohung.

So wenige Filme es über die östlichen Nachbarn gibt, so zahlreich sind sie über die deutschen Grenzgebiete im Osten. An der Grenze zur Tschechoslowakei interessierte allerdings die Bevölkerung auf der deutschen Seite kaum, die Aufmerksamkeit richtete sich ausschließlich auf die deutsche Minderheit innerhalb der CSR. Ganz anders an der Grenze zu Polen.

Eine verstärkte Hinwendung zu Ostpreußen und Schlesien begann etwa um 1921 nach den Abstimmungsergebnissen in West- und Ostpreußen (11. 7. 1920) und Oberschlesien (20. 3. 1921), den oberschlesischen Aufständen (1919, 1920 und Mai 1921) und den entsprechenden Gebietsabtretungen.⁶ KÖNIGSBERG IN PREUSSEN (1921), UNSERE HEIMAT IM OSTEN (1920) deuteten bereits im Titel an, worum es ging: um die Betonung des Deutschtums in den umstrittenen Gebieten und deren Zugehörigkeit zur deutschen Kultur und Geschichte, wobei die militärischen Heldentaten im Kampf gegen die Bedrohung deutschen Wesens ganz besonders hervorgehoben wurden: OSTPREUSSEN UND SEIN HINDENBURG (1922, Richard Schott), TANNENBERGFEIER IN INSTERBURG 25. AUGUST 1918 (1918), DIE TANNENBERGFEIER IN KÖNIGSBERG (1924, K: Otto Jäger), DIE TANNENBERGFEIERLICHKEIT IN OSTPREUSSEN (1924), TANNENBERG. ZERSTÖRUNG UND WIEDERAUFBAU UNSERER HARTUMKÄMPFTEN OSTMARK (1928, Lothar Kund Frederik), DER KAMPF UM OSTPREUSSEN: AUGUST BIS MITTE SEPTEMBER 1914 (1922). Worum es eigentlich ging, verrät der Film PREUSSEN WÄHLT DEUTSCHNATIONAL (1924) mit dem Untertitel: »Stolz weht die Flagge ›schwarz-weiß-rot‹ für Deutschlands Volk und seiner Not!«. 1928 folgt dann als Zusammenfassung aller revanchistischen Argumente, Geschichtsklitterungen und als schönstes Beispiel der Mythenbildung: DER EISERNE HINDENBURG IN KRIEG UND FRIEDEN (1929, Johannes Häußler), hergestellt von der Allgemeinen Film-Union Häußler und Co. Mit diesem Film korrespondiert der Streifen OSTPREUSSISCHE STAHLHELMTAGUNG AM 2. UND 3. JUNI 1928 IN KÖNIGSBERG/PR. (1928) mit dem Aufruf: »Niemals vergessen! Deutsche, denkt an die geraubten Gebiete. Kamerad, willst Du das nächste Mal nicht auch dabei sein?«. In diesem Kontext hatten auch Städtebilder wie KÖNIGSBERG ALS KULTURSTADT (1922) und KÖNIGSBERG, DIE ALTE KRÖNUNGSSTADT (1922) ihre Funktion.

In der NS-Zeit wurde ein Film für das Reich zugelassen, der schon in den Jahren von 1929 bis 1931 in unterschiedlichen Versionen erschienen war und bereits im Titel Bedrohung und notwendige Verteidigungsbereitschaft suggeriert: DIE INSEL OSTPREUSSEN. 1929 hatte ihn die Ostpreußische Landwirtschafts- und Indus-

⁶ Der Versailler Vertrag hatte die Westgrenze Polens nur zum Teil festgelegt und Volksabstimmungen angeordnet. Sie erfolgten am 11. 7. 1920 in West- und Ostpreußen, am 20. 3. 1921 in Oberschlesien. Im Vorfeld und im Ergebnis der Abstimmungen gab es besonders in Oberschlesien blutige Aufstände von polnischer und deutscher Seite.



Trauerfeier für Generalfeldmarschall von Hindenburg im Ehrenhof des Tannenberg-Denkmal, das zum Symbol des deutschen Sieges über russische Truppen in der Schlacht bei Tannenberg im Ersten Weltkrieg geworden ist

riefilm AG hergestellt, 1931 war er vom Städtischen Verkehrsamt des Magistrats der Stadt Königsberg in erweiterter Fassung neu herausgebracht worden. Für Manuskript und Regie zeichnete in beiden Fällen Paul Lange aus Königsberg. Einleitend verkündet klotzige Schrift: »Stürmen und Wogen trotz dieses Land [...] aber auch Menschenwille kann dieses Bollwerk im Osten nicht zerstören.« Das Bild illustriert diese Aussage mit dräuender Meeresbrandung und trutziger Steilküste. Eine ergänzende Grafik suggeriert das Deutsche Reich in den Vorkriegsgrenzen als unantastbaren Monolith. Drohende Schriftzeichen: »Versailles« kommen ins Bild, ein von Menschenhand aus Richtung Polen geführter Hammer zerschlägt die Grenzen, und Ostpreußen bleibt getrennt vom Mutterland zurück in diffusem Raum. Nun folgen Zahlen, die eindeutig das für Deutschland günstige Ergebnis der Plebiszite in West- und Ostpreußen belegen sollen. Als emotionaler Höhepunkt der Sequenz wird das Abstimmungsdenkmal von Allenstein vorgeführt mit dem von schwörenden Händen flankierten in Stein gemeißelten Schwur: »Wir bleiben deutsch!« Dieser

›Vorspann‹ leitet jeden der vier Teile des Films ein: Teil I Königsberg und das Samland, Teil II Westpreußen und das Ermland, Teil III Masuren, Teil IV Das nördliche Ostpreußen. Nach dem Titel wird jeweils verkündet: »Naer Oostland willen wy ryden!«, illustriert durch eine Tricksequenz, die eine Bahn, den Korridor durchquerend, auf der Fahrt nach den angekündigten Landesteilen zeigt.

In Teil I stellt sich Königsberg als »altes Kultur- und Wirtschaftszentrum des deutschen Ostens« vor. Als Beleg für deutsche Kulturtradition: die »älteste Universität Preußens, an der Kant lehrte«, sein Denkmal, seine Grabstätte im Dom und »das wuchtige Ordensschloß«. Die Börse am Pregel, vor allem aber die Hafenspeicher und »die größten Silos der Welt« sowie die »Deutsche Ostmesse« stehen für wirtschaftliche Potenz. Das Samland steuert alte Gewerke wie das Bernsteinfischen und die Verarbeitung »des Goldes aus dem Meer« bei, kann auf einen sehr einträglichen Urlaubsbetrieb und auf unvergleichliche Schönheiten der Natur verweisen: auf »die Wüste am Meer«, »die Sahara des Nordens« zwischen Haff und See, auf »die höchsten Wanderdünen der Erde« und auf den urweltlichen Elch«.

Der II. Teil begrüßt den Zuschauer »im Lande der Ordensritter«, führt die Marienburg als »größtes und schönstes Denkmal mittelalterlicher Profanbaukunst« vor, den großen Remter, die »Beratungsstelle der Ritter«, schöne Fachwerkhäuser und Schloss und Dom von Marienwerder. Besonderes Gewicht liegt hier auf den Höchstleistungen deutscher Ingenieurkunst wie die Münsterwalder Brücke, »eine der längsten Europas, ein Meisterwerk deutscher Technik«. Hier wird mit dem Satz »sie ist von Polen niedergerissen« worden, die im gesamten Film einzige direkt antipolnische Bemerkung angefügt. Auch die übliche ausführliche Darstellung der Naturschönheiten wie der »zahlreichen inselgeschmückten Seen« ist mit einem Loblied auf deutschen Erfindergeist verbunden. »Einzig in seiner Art ist der Oberländische Kanal«. Mit Realbild und Trick wird gezeigt, wie ca. 20 Meter Höhenunterschied zweier Wasserspiegel überwunden werden, indem vollbesetzte Dampfer auf riesigen Wagen über einen Hügel rollen. Die Demonstration gelingt mit der Lehrfilm-Methode anschaulich und sehr beeindruckend. Es ist die interessanteste Sequenz des Films. »Das industrielle Elbing« wird mit Schiffen, der Werft und den »weltbekannten Schichau-Werken« vorgestellt, Cadinen mit seiner Majolika Herstellung. Der gedankliche Bogen schließt sich mit dem Resümee: »Auch das Ermland zeugt von der Kolonisationsarbeit des Ritterordens.«

Der III. Teil weist, wie gewohnt, zunächst das Erbe deutscher Ritter-Tradition nach, in diesem Fall in »der Ordensstadt Allenstein«. Ohne Umweg erfolgt der Übergang vom Domkapitelschloss an der Alle zum Abstimmungsdenkmal und – wie gehabt – auf das Abstimmungsergebnis »für die deutsche Heimat«. Die Masuren präsentieren sich mit dem Spirding-See, dem »größten See Preußens«, mit idyllischer Landschaft, mit »dem ostpreußischen Spreewald unter dem Laubdach der Krutinna«, mit romantischen Kahnfahrten und gepflegten Kurorten. Die geografische Nähe zu Tannenberg bietet die gründlich genutzte Gelegenheit, auf »die Folgen des Russeneinfalls 1914« hinzuweisen, auf die Heldentat Hindenburgs, »der den Ansturm der Russen gebrochen hat«, auf ragende Kreuze in der Landschaft, »Zeichen blutgetränkter Heimaterde«. »Dem siegreichen Heere zum Dank, den Gefallenen zum ehrenden Gedächtnis« erscheint das »Tannenberg-Nationaldenkmal« im Bild. Über dem Tor die Mahnung: »Deutsche seid einig!«

Im IV. Teil liegt der Schwerpunkt auf den Erfolgen der Landwirtschaft. Der Kommentar spricht vom »Hochzuchtgebiet«, das Bild zeigt Rinder- und Schweineherden. Vor allem aber geht es um die »edle Pferdezucht in Trakehnen«. Ein herrschaftlicher Gutshof wird vorgeführt, daneben schmucke Bauernhäuser, Sonne über dem Land, Störche im Nest, eine Bäuerin, ihre Hühner fütternd, ein Schäfer mit seiner Herde, ländliche Idylle. Der Zuschauer erfährt: »Ostpreußen ist eine der größten Kornkammern Deutschlands, ernährt sich und kann Berlin mit ernähren.« Zum Schluss wieder die Beschwörung des Verlustes, das Menetekel der Bedrohung: »Die Luisenbrücke gehört uns nur noch zur Hälfte«. Man sieht Kontrollen auf der imposanten Brücke. Mit den Worten: »[...] und jenseits der Memel das uns entrissene Memelland« schließt der Film.

Die Dramaturgie dieses Vierteilers war symptomatisch für die meisten Filme zum Thema: Sie stützte sich auf die wirksame Mischung aus Belehrung und Emotion. Da gab es den »historischen Beweis« für den deutschen Anspruch auf die Ostgebiete durch die Taten des Deutschen Ritterordens und die »Blutopfer«

im Ersten Weltkrieg für den Erhalt dieses germanischen Vorpostens gegen slawische Bedrohung. »Kein deutsches Land hat unter dem ersten Weltkrieg so gelitten wie Masuren, das durchtränkt [ist] vom Blut aller deutschen Stämme« heißt es z. B. in *OSTPREUSSEN – MASUREN, DEUTSCHES GRENZLAND IM OSTEN* (1937, Karl Schneider) und in *MASUREN, EINE LANDSCHAFT IN OSTPREUSSEN* (1944, Hans Bröcker): »Das Land ist durchtränkt vom Blut der besten deutschen Kämpfer«. Damit wird der Grenzkonflikt im Osten nachdrücklich zum Schicksalskampf aller Deutschen stilisiert. Der historische Bogen schließt sich folgerichtig in dem Film *WIR WANDERN MIT DEN OSTGERMANEN* (1934), in dem vor staunenden Schulkindern in der Heimerde ein Scherben aus grauer Vorzeit mit dem »Hakenkreuz, dem Zeichen des Heils« aufgefunden wird. Der zweite Schwerpunkt ist der Nachweis wirtschaftlicher Stärke durch deutsche Tüchtigkeit. Kaum einer der Ostpreußen-Filme versäumte es, auf die wirtschaftliche Bedeutung Ostpreußens für das Reich hinzuweisen. Die Trakehner spielten für die Reputation eine große Rolle. »Das anerkannt beste Kavalleriepferd der Welt« wird in *DEUTSCHES LAND IM OSTEN* (1933, Otto Trippel) vorgestellt, oder es heißt: »bereits vor dem Kriege stellte Ostpreußen zwei Drittel des Pferdebestandes der deutschen Kavallerie« (*IM FLUGE DURCH OSTPREUSSEN*, 1936, R: Karl Schneider). Der Pferdespezialist Wilhelm Prager widmete den Trakehnern u. a. den Film *JAGD IN TRAKEHNEN* (1935). »Jedes zehnte deutsche Brot ist aus Ostpreußens Korn gebacken« (*DEUTSCHES LAND IM OSTEN*), »Über 5 Millionen Pfd. Fische, dazu 100 000 Doppelzentner Stinte, liefern uns Ostpreußens Fischer« (*OSTPREUSSEN – DAS LAND AM MEER*, 1936, Karl Schneider). Es ist durchaus denkbar, dass dieser Aspekt in den 20er und Anfang der 30er Jahre auch deshalb erwünscht war, um das gesellschaftliche Klima zur Argumentation für die umstrittene Ostpreußen-Hilfe zu schaffen, die ab 1928 in Höhe von ca. 100 Millionen RM gewährt wurde – angeblich zur Linderung der wirtschaftlichen Notlage der Provinzen, tatsächlich aber zur Unterstützung der ostelbischen Großgrundbesitzer. Es gab z. B. Zinsverbilligungen, Zuschüsse an die Reichsbahn usw. Ab 1930 hießen die Vergünstigungen »Osthilfe« und schlossen nun auch Oberschlesien ein.

Das wichtigste Gestaltungsmittel war die gefühlsbetonte Darstellung einer Landschaft der Superlative, die vor allem das altdeutsche Ideal erdverbundener ländlicher Idylle vermitteln sollte. Die tatsächlichen Lebensverhältnisse waren dabei wenig störend, weil man vom Familien- und Arbeitsleben der Menschen in diesen Filmen so gut wie gar nichts erfuhr. Sie kamen als Berufsbilder vor und als Illustration verbaler Vorgaben. Das wurde auch von der Kamera betont, die sich meistens in der Halbtotale bewegte, ganz selten an Menschen näher heranging und nur architektonische Details historischer Bauten dem Betrachter in Großaufnahmen vermittelte.

Landschafts- und Städte-Bilder waren vor allem Mittel zum Zweck patriotischer Indoktrination. Für *KÖNIGSBERG* (1938, Paul Engelmann) lieferte die Königsberger Balladendichterin Agnes Miegel die heimatkundliche Beratung. Ihre hymnische Ostpreußenpathetik vertrug sich gut mit dem Sprachschwulst der Nationalsozialisten, von denen sie hoch geehrt war. »Schön wie Ostpreußen, das eingeschlossen ist in unser Herz, eingeschlossen in die mächtige Hut des Reiches«, hieß es da beispielsweise. Allerdings wurde hier noch auf »die Wirtschaftsbeziehungen zwischen Ostpreußen und seinen Nachbarn« verwiesen, die »eng geknüpft« seien und

zum Beweis auf Italien, Lettland, Litauen, die Mandschurei, Polen, Schweden, die Türkei und Ungarn verwiesen. Der Film endete mit Panzerkolonnen, Fanfarenzügen der »Wehrmacht« und Kampffliegern über dem Burgturm.

Zu den wenigen Filmen, denen es, ohne andere Absichten zu verfolgen, um die Landschaft ging, gehört OSTPREUSSEN – DAS LAND AM MEER, ein Karl Schneider-Film mit den Kameramännern Reinhold Steinborn und Siegfried Weinmann, in dem Menschen nicht nur als Statisten fungieren. Die Kamera nimmt sich Zeit, wenn sie Fischer beim Segel setzen, beim Netze flicken, Räuchern und Verkaufen der Fische beobachtet. Es gibt lebendige Marktszenen, einem Jungen, der stolz einen großen Stint vorzeigt, begegnet man auch bei anderer Beschäftigung. Wiedererkennungseffekte dieser Art gab es in anderen Filmen so gut wie nie, gewöhnlich blieben Menschen anonyme Zeichen. 1942 drehte Ulrich K. T. Schulz seinen herausragenden Streifen, den Farbfilm OSTPREUSSENS WÜSTE AM MEER, der wie DANZIG, LAND AN MEER UND STROM (1939, Eugen York) nichts weiter zeigen wollte als der Titel versprach. Die Kamera von Erich Menzel war ein wenig einfallsreicher als üblich, bot Parallelmontagen vom Leben der Urlauber und vom Alltag der Einheimischen, ging näher an Gesichter heran, setzte auch mal mit bildfüllendem Segel eine Zäsur.

Ein Jahr später, 1940, drehte York dann AUFBAU IM OSTEN, einen Film, der triumphierend »deutschen Industriefleiß an die Stelle polnischer Wirtschaft« setzte, so dass der Kommentator abschließend verkünden konnte: »Überall ist deutsche Ordnung und Sauberkeit eingekehrt.« Eine ähnliche Metamorphose erstaunt bei Prager, der sich bis 1936 Meriten um filmische Bilder aus Polen erworben hatte. Für DEUTSCHES LAND IM OSTEN schrieb er das Manuskript, in dem er nun vermeldete: »Gesäubert vom Unrat polnischer Wirtschaft grüßen uns [...] wieder die alten deutschen Bauernhäuser in Ost- und Westpreußen, [...] gleiten Boote wieder über deutsche Flüsse, [...] ziehen Herden wieder über deutsche Scholle. Der Storch kommt wieder ins deutsche Haus«. Der Text wirkt wie eine Anregung für den peinlichen Monolog der Wessely in dem Spielfilm HEIMKEHR (1941, Gustav Ucicky), der den aus polnischen Gefängnissen Heimkehrenden sogar »deutsches Zittergras« in Aussicht stellte. Pragers Schilderung ist keineswegs nur Zustandsbeschreibung, sondern Anlass



Die Schönheit der Kurischen Nehrung und das Leben der Fischer zeigt Clarissa Patrix-Dreyers mehrfach ausgezeichnete Film KURENFISCHER (1941)

für folgendes Resümee: »Die Ritter des Deutschen Ordens hielten jahrhundertlang die Wacht im Osten, Jahrhunderte später lösten sie Hindenburgs Männer ab. Mit Blut und Leben schützten sie ihre Heimat. Der Schlagkraft von Deutschlands neu geschaffener Wehrmacht aber war es vorbehalten, die Grenzsteine zu fällen, die das Unrecht des Versailler Vertrages setzte.«

Von den zahlreichen Ostpreußen-Filmen, die alle das ›Unrecht von Versailles‹ zu vermitteln suchten, dabei aber nie über verbale Mitteilungen oder Landkartenspiele hinauskamen, ist nur hier eine plastische bildliche Umsetzung der entsprechenden These gelungen. Der Besitzer einer Parzelle, die durch die Grenzziehung zum Teil in Polen, zum Teil in Deutschland gelegen ist, wird vorgeführt. Man blickt in seinen zweisprachigen »Wirtschaftsausweis« (Przepustka gospodarcza), den er vorzuweisen hat, wenn er beim Beckern seines Feldstücks die Grenze überschreitet. Man sieht die Arbeitsgeräte für den »Grenzübergang« mit einer speziellen Plombe versehen, und man erlebt den Landwirt Heinrich Druse grübelnd über seine Bücher gebeugt, von denen das eine die Aufschrift »Deutschland« trägt, das andere »Polen«, weil er nun in beiden Staaten Steuern zu zahlen hat. Damit ist dieser Film der einzige, der etwas von einem menschlichen Schicksal andeutet. Da kommt eine Figur als Individuum vor mit Namen und Adresse und nicht nur als auswechselbare farblose Illustration belehrender Texte. Ansonsten bedient die Kamera wie üblich das Wort, das in jedem Fall den Film strukturiert.

Der Übergang von Kultur zu Ideologie vermittelnden Filmen ging wohl auch deshalb so problemlos vonstatten, weil die meisten Filme gerade über Ostpreußen schon in den 20er Jahren aus einer Verteidigungs- bzw. Angriffshaltung heraus gemacht waren, mit völkisch-nationalistischem Impetus. Diese Landschaft bot ganz anders als es die sudetendeutsche oder schlesische vermochte, nationale Weihstätten an: die Burgen des Deutschritterordens, die Schlacht von Tannenberg, den Mythos Hindenburg, das Abstimmungsdenkmal von Allenstein und die nationale Kultstätte: das Tannenberg-Denkmal. Dass die Fahrt »der 600 ältesten Kämpfer«, an der sogar Hitler und Himmler in Klassentreffen-Laune teilnahmen, gerade durch Ostpreußen führte, bestätigt nur die besondere propagandistische Verwertbarkeit dieses so triumphal heimgeholten »Grenzlandes« (DIE FAHRT DER 600 ÄLTESTEN KÄMPFER DURCH OSTPREUSSEN dokumentiert den kultischen Charakter des Unternehmens).

Trotzdem bewahren die meisten der Kulturfilm nach 1933 ihre traditionelle beschaulich wissensvermittelnde Dramaturgie und bemühen sich meistens nur mit einigen verbalen Einlassungen auf die ›neue Zeit‹ zu reagieren. DIE WEICHSEL (1941, Kurt Stefan) z. B. verfolgt ganz in Kulturfilm-Manier den Verlauf des Flusses vom Quellgebiet bis Danzig, vermittelt Informationen und schöne Ansichten von Landschaft und Städten, um dann die eigentliche Absicht des Filmes deutlich zu machen: die deutsche Sendung im Osten, das Aufbauprogramm des Reiches. »Einmal schon haben deutsche Deichbauer die ungezügelte Kraft des Stromes gebändigt. Ihr Werk verfiel unter polnischer Mißwirtschaft« wird da behauptet. Das Bild blieb den Beweis schuldig.

Vorstoß ins ›Grenzland‹

Neben den Filmen, die sich trotz eindeutiger Parteinahme für die neuen Machthaber noch Tugenden des Kulturfilms bewahrt haben, gab es gleich nach der ›Machtergreifung‹ direkt von der NSDAP in Auftrag gegebene Agitationsfilme wie DANZIG MUSS NATIONALSOZIALISTISCH WERDEN (1933, Johannes Häußler), ein Wahlfilm für die Partei. Neben dem Kommentar spielen hier Märsche und Lieder, deren Text dem Zuhörer wohl bekannt waren (›Volk ans Gewehr‹, ›Die rote Pest, schlägt sie zu Brei‹, ›SA marschier, die Straße frei‹ usw.), als zusätzliches ideologisches Gestaltungsmittel eine wesentliche Rolle. Der Schwerpunkt liegt auf der Rede des Gauleiters Forster vor den Wahlen zum Danziger Volkstag im Mai 1933. Zu dieser Gruppe von Filmen gehören GAUKULTURWOCHE DANZIG mit einem Auftritt von Goebbels oder GAUPARTEITAG IN KÖNIGSBERG vermutlich von 1938, in dem der Redner angesichts des weiten zu besiedelnden Landes betont, nun müsse ›niemand mehr daran denken auszuwandern, außer vielleicht Juden, die leider zu wenig auswandern.‹

Eine ganze Welle von Filmen über Nieder- und Oberschlesien wurde, wie schon erwähnt, durch die Abstimmungsereignisse 1921 ausgelöst. Im selben Jahr erschienen OBERSCHLESISIEN UND ›FRIEDENSVERTRAG‹⁷ des Instituts für Kulturforschung im Auftrag der vereinigten Verbände Heimattreuer Oberschlesier, der ›zur Abstimmungspropaganda herangezogen‹ werden sollte und vom selben Produzenten gemeinsam mit der Liga zum Schutz der deutschen Kultur OBERSCHLESISIEN (1921). Zu dieser Gruppe von Filmen gehörten Spielfilme mit dokumentarischem Anspruch wie BRENNENDES LAND (1921, Heinz Herald) und DER KAMPF UM DIE HEIMAT (1921, James Bauer), dessen Handlung ›mit Ausnahme der Hauptpersonen von oberschlesischen Flüchtlingen dargestellt wird‹, meldete der ›Film-Kurier‹ am 25. 8. 1921 unter der Überschrift ›Oberschlesiens Leidensweg‹. Von ›verhärmten Gesichtern und schüchternen müden Bewegungen‹ war in dem Artikel die Rede. Die Zahl der auftretenden Personen betrage mehr als 2000 und mit Unterstützung der ›dem Film nahestehenden Geschäftsleute Oberschlesiens‹ sei der Film mit einer Kopienzahl von 100 Stück (›die größte Zahl, die bisher je von einem Film gemacht wurde‹) gestartet worden.⁸

Der Kulturfilm flankierte diese Propagandaaktion mit vorerst ideologisch neutralen Filmen, die den besonderen Stellenwert Ober- und Niederschlesiens für



Den triumphalen Einzug Adolfs Hitlers in die Tschechoslowakei zeigt JAHRE DER ENTSCHEIDUNG

⁷ Vgl. Besprechung in: Film-Kurier, 6. 1. 1921, S. 1.

⁸ Die Ereignisse schienen für die Leser einer Filmzeitschrift so wichtig, dass sogar Lageberichte aus dem Aufstandsgebiet veröffentlicht wurden. Am 4. 5. 1921 hieß es im ›Film-Kurier‹: ›Der Landkreis Gleiwitz in Oberschlesien ist vollständig in der Hand der Aufständischen.‹

Deutschland nachzuweisen hatten: DAS SCHLESIERTAL (1920), SCHLESISIEN, EINE PERLE IN DEUTSCHEN LANDEN (1925), DEUTSCHES LAND (1927), OBERSCHLESISIEN UND SEINE LANDWIRTSCHAFT (1929, K: Erwin Schmücker).

1926 bekam der Propagandafeldzug einen neuen Impuls. Die Abstimmung jährte sich zum 5. Mal. Außerdem hatte die Internationale Konferenz von Locarno im Oktober 1925, die keine Garantie für die Westgrenze Polens abgeben wollte, neue Hoffnungen auf Revision der Versailler Abmachungen geschürt. 1926 erschien der Spielfilm BRENNENDE GRENZE von Erich Waschneck und im Januar 1927 brachte Deulig-Film einen der aggressivsten antipolnischen Streifen, einen abendfüllenden Dokumentarfilm »aus Oberschlesiens schwerster Zeit« heraus: LAND UNTERM KREUZ (1927, Ulrich Kayser). Pathetisch wurde nicht nur »die uralte deutsche Kultur« besungen, sondern auch das »urwüchsige Volk«, seine idyllische Lebensart. »Wie ruhig die Menschen hier leben, wie viel Zeit sie haben«, hieß es da zum Beispiel, bis der Kommentar zu dem Schluss kam: »700 Jahre einte deutsche Kultur deutsch und polnisch sprechende Oberschlesier«, was keineswegs Argument für einen Aufruf zur Toleranz war, sondern in dem Kampfrupp gipfelte: »Oberschlesien gehört dem deutschen Volk! Sieg oder Tod! Wir bleiben deutsch bis über das Grab hinaus!« Nun schilderte der Film, wie »das Inferno polnischer Bedrohung« über das Land hereinbrach: »Haß gegen alles was deutsch war«. Mit dilettantisch arrangierten Szenen wurde vorgeführt, »wie die Korfanty⁹-Horden hausen«. Die Kamera zeigte erschlagene Bürger, wilde Kampfszenen, geplünderte Kirchen, brennende Schlösser, zerstörte Dörfer. Dazu verwies der Text auf den »Wahlbetrug«, nach dem sich endlose Flüchtlingskarawanen aus den abgetrennten Gebieten, wo »ein schwarzer Vogel über den nun toten Werken kreist«, in Richtung deutsches Mutterland bewegten.

1928 entstand im Auftrage der Schlesischen Landgesellschaft Breslau ein Ufa-Kulturfilm, der für die Ansiedlung im Osten warb: BAUERNSIEDLUNG IN NIEDERSCHLESISIEN (Alfred Krell). Die Kamera (Conrad Wienecke) gab ein abstoßendes Bild vom »Hasten und Treiben der Großstädter«, vor allem aber von den Schlangen vor Obdachlosenasylen, was, wie der Text belehrte, irrtümlich den Eindruck vom »Volk ohne Raum« erwecke. Das habe dazu geführt, dass »Volkes Kraft über das Meer zog«, wie der Kommentar rügend vermerkte. »Sie suchten ihr Glück in der Fremde und konnten es doch im Vaterland finden«, hieß es zur Ansicht der Skyline von New York. (Diesem Gedanken begegnete man auch in dem bereits erwähnten GAUPARTEITAG IN KÖNIGSBERG. Als verlockenden Kontrast bot die Kamera dörfliche Idylle, eine glückliche Frau mit Kind, die dem heimkehrenden Bauern entgegenlacht. Man erfuhr, dass es im Osten Landkreise gebe, die weniger Einwohner hätten als 1875: »In Deutschland gibt es Raum ohne Volk!« Gemeint war allerdings das deutsche Volk, wie die mahnende Schrift belegte: »Heute bestellen noch hunderttausend polnische Arbeiter deutsche Äcker.« Man erfuhr von »der Übernahme eines zur Besiedlung angekauften Rittergutes durch die Landgemeinschaft« und bekam mit lockenden Bildern Haus, Parzelle, Kirche (mit evangelischem und katholischem Kirchengang), Kindergarten und landwirtschaftliche

9 Korfanty, Wojciech ober-schlesischer Politiker polnischer Herkunft. Als polnischer Abstimmungskommissar in O/S spielte er eine führende Rolle bei den polnischen Aufständen in Oberschlesien 1920 und 1921, die sich gegen den Verbleib großer Teile Oberschlesiens bei Deutschland richteten.

Maschinen vorgeführt. Worum es eigentlich ging, verriet der letzte Satz: »Deutsches Bauerntum ist ein stärkeres Bollwerk als Türme und Mauern.«

Die für Schlesien werbende Tendenz setzte sich auch nach 1933 fort mit Filmen wie: SCHLESIERLAND (1939, K: R. H. Carl), AUF BERGSTRASSEN DURCH'S BÄDERLAND SCHLESISIEN (1938, Th. N. Blomberg) und WINTERZAUBER IM SCHLESIERLAND (1937) von Hildemargret Quander. Symptomatisch war, dass dieselbe Regisseurin, die eben noch arglos dem Winterzauber des Schlesierlandes verfallen schien, fast gleichzeitig in ihrem nächsten Film verkündete: INS SCHLESIERLAND MARSCHIEREN WIR! (1937). In diesem Film des Verkehrsamtes Breslau und des Reichsbundes für Leibesübungen hieß es einleitend: »Das Land und seine Menschen sollt ihr sehen und lieben lernen.« Es war sicher kein Zufall, dass das Turn- und Sportfest, um das es in diesem Film ging, 1938, ein Jahr vor Kriegsbeginn, gerade in der schlesischen Hauptstadt Breslau stattfand, die als »Bollwerk im deutschen Osten« vorgestellt wurde. Das Fest sollte dann auch folgerichtig »eine Darstellung völkischer Kraft und blutgebundener, über die Grenzen des Reiches herausragender, deutscher Kameradschaft« werden. Das vordergründig auf den Sport gemünzte Lied: »Alle müssen zusammen stehen [...] für uns gibt es kein Zurück [...] Kameraden, seid bereit!« transportierte am Schluss des Films in einem genau bedachten Wort- und Bild-Kontext (NS-Fahnen und Symbole, Uniformen) seinen beabsichtigten Hintersinn.

In OBERSCHLESISIEN (1942, Günther Kulemeyer), einem Kulturfilm der Prag-Film AG unter Herstellungsleitung von Kurt Rupli, war dann die Verschmelzung von Kulturfilm-Ästhetik und Propagandafilm perfekt. Zunächst der werbende Aspekt für die Region. Während Ostpreußen als attraktives Ferienziel und geschichtsträchtiges deutsches Gebiet im Bewusstsein der Deutschen lebte, galt Oberschlesien, abgesehen von seiner wirtschaftlichen Bedeutung, als wenig attraktiver rußiger Kohlenpott.¹⁰ Deshalb begann der Film mit der Frage, die man in Bezug auf Ostpreußen nie gestellt hätte: »Wer kennt dieses Land, wie es wirklich ist?« oder: »Wer vermutet in Oberschlesien eine Burgruine wie diese?« Das Bild führte nicht die Arbeit unter Tage vor, die sich dem Schönheitsbedürfnis der Kulturfilm-Ästhetik widersetzte, sondern Wälder, Flüsse, Seen, Gebirge, erinnerte daran, dass ein großer Teil der Beskiden zu Oberschlesien gehört. Die Burg Neiße wurde aufgewertet durch die Mitteilung, sie sei die Lieblingsfestung Friedrichs des Großen gewesen. Neben einem die Sense dengelnden Mann erst gab die Kamera einen Blick auf Schornsteine, Gruben und Hütten frei, denn jetzt sollte sich dem Zuschauer einprägen, welche Kleinodien Deutschland durch den Versailler Vertrag entrissen worden waren – und vor allem auf welche Weise: »Bewaffnete polnische Banden dringen über die deutsche Grenze und wüten in Oberschlesien mit Raub, Zerstörung und Mord. Deutsche Freicorpsverbände treten den polnischen Insurgenten mit der Waffe in der Hand entgegen [...] Trotz hemmungslosester Terroraktionen der polnischen Horden [...] wird die Abstimmung durchgeführt.« Wahl-

¹⁰ Zu Filmen, die Oberschlesiens wirtschaftlichen Reichtum vorführten, gehörte BERGWERKSVERWALTUNG O/S (1942). Dieser Film über das Entstehen und das rasante Anwachsen der »Reichswerke Hermann Göring« durch die Vereinnahmung aller polnischer Gruben und Hütten war sicher nicht zur öffentlichen Vorführung gedacht, hatte aber über seinen Informationswert für Wirtschaftsexperten als eindrucksvolle Metapher der siegreichen Ausdehnung des Dritten Reiches politischen Propagandawert.

aufrufe wurden ins Bild gesetzt: »Arbeiter, wollt Ihr in einigen Monaten nicht so behandelt werden wie eure Kollegen in Polen, dann stimmt für Deutschland!« Das für Deutschland günstige Wahlergebnis sprang dem Zuschauer ins Auge. Zeichentrick, Inserts mit flammender expressiver Schrift sollten für die gewünschten Emotionen sorgen. Eine Hand, die aus Richtung Polen ins Bild kommt, reißt dieses Ergebnis hinweg und zerschlägt das Land in drei Stücke (das Hultschiner Ländchen wird der CSR einverleibt, Südost- und Oberschlesien kommen zu Polen). Nun belegt die Kamera die Verödung der Landschaft, die Beschädigung deutscher Kultur, bis, von forscher Marschmusik begleitet, verkündet wird: »Das Deutschland Adolf Hitlers holt die geraubten Gebiete ins Mutterland zurück.« Die Bruchstücke fügen sich wieder zusammen. Der Ton dieses Films ist den klassischen Propaganda-Filmen, *DER FELDZUG IN POLEN* oder *FEUERTAUF* vergleichbar, die sich u. a. durch verbale Brutalität auszeichnen. Das Gleiche gilt für die geistige und ästhetische Nähe solcher Filme wie *EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT* und *EGERLAND* zu dem Film *SCHICKSALSWENDE* (1939, Johannes Häußler).

Die eindeutigen Propagandafilme unterschieden sich von der Mehrzahl der üblichen Kulturfilme, besonders der Vorkriegszeit, durch eine genau bedachte politische Taktik und Strategie. Wenn z. B. in *FEUERTAUF* die gnadenlose Vernichtung Polens als Menetekel für den Hauptfeind England genutzt wurde, dem man in Kürze das gleiche Schicksal voraussagt, oder wenn *DER FELDZUG IN POLEN* bildliche und verbale Argumente für die beschlossene Vernichtung der Juden gleich mitlieferte. Kulturfilme holten ihre ideologischen Argumente meist aus der Vergangenheit und schlossen den Bogen mit der »befreienden Tat des Führers«. Prognosen, Siegesversprechen für die Zukunft waren nicht ihre Sache. In den untersuchten Kulturfilmen gab es auch keine antisemitischen Ausfälle. Dem Text der Kulturfilme fehlte die agitatorische Aggressivität und die Häme der Propaganda-Klassiker, der Montage die Dynamik, der Musik die entsprechende dramaturgische Funktion. Sie war fast ausschließlich illustrierend eingesetzt. Dem Grundmuster von Kulturfilmen widersprach es, Menschen vorzustellen, die z. B. im Interview ihr Schicksal schildern. Dieses propagandistisch wirksame Mittel wurde hingegen in den genannten Propagandafilmen v. a. durch (peinlich inszeniertes) Wochenschaumaterial gezielt eingesetzt.

Ähnlich wie beim Spielfilm der NS-Zeit, in dem die ›unpolitischen‹ Filme überwogen, waren auch im Kulturfilm die Aufgaben zum Thema Osten verteilt. Die Mehrzahl der Filme bemühte sich sicherlich ehrlich um erbauliche Eindrücke von Land und Leuten, ein geringerer Teil – dann aber desto größer – um die politische Auswertung. Filme aus den 20er Jahren leisteten dabei wesentliche Vorarbeit. Einige der politisch ausgerichteten Filme jener Zeit waren weit aggressiver als die Mehrzahl der Filme aus der ersten Hälfte der 30er Jahre. Was die Filmemacher angeht, so gab es einige wenige, wie Johannes Häußler, dessen Filme aus den 20er Jahren seine Entwicklung zu einem der übelsten Propaganda-Regisseure der Faschisten ahnen ließen. Daneben gab es nicht wenige, die als Kulturvermittler begonnen hatten, dann aber ziemlich problemlos die Grenze von Naturbetrachtung zu politischer Angepasstheit und eindeutigem Engagement für die Nationalsozialisten überschritten haben. Auf jeden Fall wird deutlich: Zum Thema Osten war der Kulturfilm zu keiner Zeit ein unpolitisches Refugium.

Gerlinde Waz

Begehrte Ferne. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme

Die Wiedergewinnung der ehemaligen Kolonien war nicht nur »ein Gedanken-
spiel von unterbeschäftigten Ministerialbeamten«, wie deutsche Historiker in den
60er Jahren behaupteten,¹¹ sondern auch ein wesentliches Ziel des Nationalsozia-
lismus. Zumindest lässt sich dies anhand der kolonialpolitischen Aktivitäten und
der zunehmenden Kolonialfilmproduktion vermuten. Bereits 1933 wurde in Ber-
lin im Rahmen der Landwirtschaftlichen Schau eine der größten deutschen Kolo-
nialausstellungen eröffnet. Im selben Jahr fand in Frankfurt am Main eine Tagung
der kolonialen Verbände statt, bei der die NSDAP durch General Franz Xaver Rit-
ter von Epp erstmals offiziell vertreten wurde. Langfristiges Ziel war, die Koloni-
algebiete erheblich zu erweitern und einen breiten Gürtel von West- bis Ostafrika
zu besetzen. Zahlreiche im Nationalsozialismus produzierte Filme nahmen Bezug
auf diese kolonialrevisionistischen Wünsche. Interessanterweise stieg die Koloni-
alfilmproduktion ab 1934 stark an, die Produktion von Expeditions- und ethno-
graphischen Filmen hingegen war rückläufig.¹² Hitler hatte bereits 1932 ein Kolo-
nialpolitisches Referat innerhalb der NSDAP gegründet, das am 5. 5. 1934 zum
Kolonialpolitischen Amt (KPA) erhoben wurde.¹³ Obwohl Hitler gegenüber kolo-
nialpolitischen Forderungen zunächst eine zögernde und phasenweise ambiva-
lente Haltung einnahm, erklärte er auf dem Reichsparteitag im September 1936:
»Deutschland kann nicht auf die Lösung seiner kolonialen Forderung verzichten.
Das Lebensrecht des deutschen Volkes ist genau so groß wie die Rechte der ande-
ren Völker.«¹⁴ Bereits 1940 hatte das KPA unter der Leitung von Ritter von Epp
ein bis ins kleinste Detail durchorganisiertes Kolonialreich entworfen. Ein historis-
ches Phänomen, das seinesgleichen sucht: Ein *nicht* bestehendes Reich ist wohl
noch nie so gut verwaltet worden.¹⁵

Die Bevölkerung wurde auf breiter Ebene auf die erhofften Kolonialgebiete
vorbereitet. In Kolonialschulen erhielten junge Frauen und Männer bereits eine
umfangreiche handwerkliche Ausbildung. Neben Sammelalben zu deutschen Kolo-
nien, herausgegeben vom Cigaretten-Bilderdienst Dresden, erschienen zahlrei-
che Schriften, die bereits in ihren Buchtiteln die ehemaligen Kolonien als Eigen-

11 N'dumbe III 1993, S. 9.

12 Mit Kolonialfilm bezeichne ich Filme, deren zentrales Thema der Rekolonialisierungsgedanke ist.
Unter Expeditionsfilmen sind Filme zu verstehen, die die Expedition selbst mit ihren vermeintli-
chen Abenteuern in den Mittelpunkt stellen und ihnen einen stark exotischen Charakter verleihen.
Beim ethnographischen Film schließlich geht es um die Darstellung eines Volkes, wobei der insze-
natorische Charakter als Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm nicht herangezogen
wird. Inszenierungen einzelner Szenen gehörten zum festen Repertoire der damaligen nicht-
fiktionalen Filme.

13 Vgl. Gründer 1985, S. 227.

14 Hitler zit. n. Kuntze 1938, S. 189.

15 Vgl. van Laak 2003, S. 71–90.

tum erklärten. So lautete eine Publikation von Ilse Steinhoff »Deutsche Heimat in Afrika« (1939), und Fried Lange legte den Afrikanern die Frage »Massa wann kommst Du wieder« (1942) in den Mund.¹⁶ Die Blütezeit deutscher Kolonialliteratur hielt seit der Weimarer Republik unvermindert an und fand ihren Höhepunkt 1938 und 1939 kurz vor Beginn des Zweiten Weltkrieges.¹⁷ Zu diesem Zeitpunkt besaß Deutschland seit über 20 Jahren keine Kolonien mehr; das ›Trauma der Kolonielosigkeit‹ war dennoch nicht überwunden. Die nationale Kränkung saß tief. Ihr Spiegel sind unzählige Pamphlete, Filme und Aufrufe wie die 1935 in Freiburg anlässlich einer Tagung der Kolonialverbände gehaltene Rede des Leiters des Kolonialpolitischen Amtes der NSDAP Ritter von Epp: »Wir lassen uns diesen Schimpf und diese Schande nicht mehr länger gefallen; man hat uns unsere koloniale Ehre in den Schmutz getreten, obgleich wir aller Welt gezeigt haben, daß wir verstanden haben zu kolonisieren.«¹⁸

Bereits 1934 kamen propagandistische Streifen wie DEUTSCHLAND – DEINE KOLONIEN! (1934, Bredemann) auf den Markt, auch wenn diese Politik, wie bereits erwähnt, von Hitler zunächst nicht gefördert, sondern nur geduldet wurde. Ähnlich den Filmen der Weimarer Republik wollten auch diese die ›koloniale Schuld­lüge‹ widerlegen und priesen die deutschen Leistungen in Übersee, indem alte Kolonialisten wie Carl Peters oder Hermann Wissmann¹⁹ ausgegraben und heroisiert wurden. Der Film erzählt die Geschichte des Wissmann-Denkmals, das von 1908 bis 1918 in Dar-Es-Salam stand, nach Verlust der Kolonien von den Engländern demontiert und 1922 in Hamburg wieder aufgestellt wurde. Zur Schlusssequenz des Films gehört die suggestive Frage um die Wiedergewinnung der Kolonialgebiete. Bedrohlich fährt die Kamera auf die Texttafel »Bis wann?« zu, immer näher, bis die Frage bildfüllend im Raum steht. Mit dieser deiktischen Geste, die auf emotionalisierende Wirkung baut, endet der Film. Agitation und Emotionalisierung der Zuschauer war das primäre Ziel sämtlicher propagandistischer Kolonialfilme.

›Deutsches Land in Afrika‹

Der Reichskolonialbund forderte in allen seinen Filmen die Rückgabe der Kolonien ganz direkt in trotzig-aggressiver Weise. Das Zerreißen des Versailler Vertrages als Filmfinale – so konzipiert in DAS KOLONIALE BILDERBUCH (AT, um 1938, Franz Rossack) – ist nur eine erzähl­dramaturgische Variante, imperiale Wunschträume zu visualisieren. Zwar richtet sich das Begehren überwiegend auf afrikanische Gebiete, aber mitten im Siegestaumel erinnert das Reichskolonialamt Ber-

16 Weiterhin schrieb Günter Nehrenheim »Deutsches Land weit überm Meer. Ein Büchlein von unseren Kolonien« (1940) und Paul Kuntze publizierte »Das Volksbuch unserer Kolonien« (1938). Die Titel­frage »Wann kommen die Deutschen endlich wieder?« stellte Senta Dingreiter 1935 in ihrer Publikation.

17 Vgl. die Untersuchung von Sadij 1985 zur deutschen Kolonialliteratur und Gründer 1985, S. 218.

18 Von Epp zit. n. Kuntze 1938, S. 188.

19 Hermann Wissmann (1853–1905) erbeutete im südlichen Afrika im Auftrag des Reichskanzlers Otto von Bismarck mehrere Ländereien, wobei zahlreiche Einheimische erschossen wurden; s. Baer/Schröter 2001, S. 41 f. und S. 46–48.

lin (RKA) auch an die ehemaligen Besitzungen in der Südsee mit ihrem 44-minütigen Film *UNSERE SÜDSEE-KOLONIE IN DEUTSCH-NEU-GUINEA* (1941).

Die Filme *DAS KOLONIALE BILDERBUCH* und *DIE AKTUELLE KOLONIALWOCHENSCHAU* (AT 1939) wurden beide vom Gauverband Wien des Reichskolonialbundes produziert.²⁰ Nachdem der »Anschluss Österreichs« an das Deutsche Reich am 12. 3. 1938 erfolgt war, wurde auch dort koloniale Propaganda betrieben. Da Österreich nie eigene Kolonien besaß, musste in der Bevölkerung erst ein kolonial-politisches Interesse geweckt werden. Der propagandistische Film *DAS KOLONIALE BILDERBUCH* war als kolonialgeschichtlicher Nachhilfeunterricht konzipiert. Insgesamt ist der Streifen ein stilistisches Potpourri mit Tierszenen, Tänzen verschiedener Ethnien, Diagrammen und Trickaufnahmen, die auf ehemalige deutsche Besitztümer verweisen. Hauptsächlich will der Film neue Mitglieder für den Reichskolonialbund werben und gleichzeitig auf die bevorstehende Mitteldeutsche Kolonialausstellung in Wien am 11. 6. 1940 aufmerksam machen.²¹ Mit der üblichen Sandkasten-Forderung »Wir wollen wieder unsere Kolonien. –

Wir müssen sie bekommen«, eingebildet als Texttafel, endet der Film. Visualisiert wird die textuelle Ebene mit einem Foto von Hitler, der in eine unbestimmte Ferne blickt. Obwohl beide Filme von professioneller Arbeit zeugen, scheint hier geeignetes Filmmaterial gefehlt zu haben. Besonders im letztgenannten Film wurde überwiegend auf Standbilder und Trickaufnahmen zurückgegriffen. Diese Filme bedienen sich alle der üblichen nationalsozialistischen Propaganda und eines dem deutschen Faschismus inhärenten Sprachduktus.²² So beginnt der Film *AUF DEUTSCHEN FARMEN IN DEUTSCH-SÜDWESTAFRIKA* (1941, Erna Walter / Heinrich Walter) mit folgendem Zwischentitel: »Deutsch-Südwestafrika ist altes Farmland.



Anspruch auf die nach dem Ersten Weltkrieg verlorenen Kolonien in Afrika erhob der Film *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* (1939), der die Leistungen der deutschen Farmer beim Aufbau einer effektiven Landwirtschaft in den Mittelpunkt stellt

²⁰ Der Reichskolonialbund war ebenso strukturiert wie die entsprechenden regionalen Einrichtungen der NSDAP in Orts-, Kreis- und Gauverbänden; vgl. Lüth 1976, S. 13.

²¹ Die Kolonialausstellung fand vom 11. 6.–5. 7. 1940 in Wien 1, in der Neuen Burg, statt.

²² Auf die enge Zusammenarbeit der NSDAP und dem im Mai 1936 gegründeten Reichskolonialbund mit dem Ziel, die diversen Kolonialvereine zu zentralisieren, wurde bereits zu Beginn des Textes verwiesen.

Mit deutschem Blut und deutschem Fleiß erworben und erschlossen ist der Boden bereits in der zweiten Generation in deutscher Hand.« Der Film weist eine kärgliche kameratechnische und dramaturgische Qualität auf. Es ist zu vermuten, dass beide Autoren aus dem Amateurbereich kamen und diesen Film aus nationalsozialistischer Überzeugung realisierten. Wahrscheinlich waren sie südwestafrikanische Siedler, die das Material nach Deutschland sandten, um die Kolonialpropaganda weiter voranzutreiben, obwohl zu diesem Zeitpunkt das kolonialpolitische Interesse nicht mehr zum zentralen Anliegen Hitlers gehörte. Mit Beginn des Russlandfeldzuges interessierte er sich nur noch am Rande für kolonialpolitische Fragen. Erst zu dem Zeitpunkt, an dem er »Europa fest organisiert« habe, wäre Afrika für ihn wieder interessant, verkündete er am 22. 2. 1942.²³ 1941 ließ er deshalb den RKB mit seinen 2,1 Millionen Mitgliedern auflösen. Dennoch brachte die Bundesführung Berlin noch einen Film heraus: WINDHUK, DIE DEUTSCHE HAUPTSTADT VON SÜDWESTAFRIKA (1943). Scheinbar wollten sich die Kolonialrevisionisten nicht mit der Niederlage zufrieden geben und träumten weiterhin von einem großen deutschen Kolonialreich. Beide Filme ignorieren bereits in ihren Titeln die tatsächlichen Besitzverhältnisse. Südwestafrika ist für sie längst wieder in deutscher Hand.

Die enge Verflechtung zwischen kolonialpolitischen Forderungen und Film spiegelt sich vor allem in der Intensivierung derartiger Themen im Beiprogramm der Kinos. Exemplarisch sei dies anhand des größten Kolonialfilmproduzenten des Dritten Reiches Paul Lieberenz gezeigt, der über die Hälfte aller Kolonialfilme herstellte. Lieberenz war bereits in der Weimarer Republik ein gefragter und erfahrener Tropenkameramann. Er begleitete Schomburgk nach Liberia und Südafrika, für die Ufa drehte er in Abessinien, Kamerun und Lappland, und mit Sven Hedin durchquerte er Zentralasien und produzierte den Film MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN (1929, Rudolf Biebrach / Paul Lieberenz), bevor er 1930 eine eigene Produktionsfirma gründete. Seine erste eigene Expedition unternahm er gemeinsam mit seiner Ehefrau Gerti Lieberenz von Dezember 1933 bis Mai 1934 nach Kamerun. Lieberenz arbeitete in Afrika immer ohne Drehbuch, nahm Alltagsszenen von deutschen Siedlern und deren Anbaumethoden auf, filmte einheimische Arbeiter, Tierszenen, Tänze, den Expeditionsverlauf und kleine inszenierte Szenen, die die Filme auflockern sollten. Die Ausbeute der Expedition war beträchtlich: Aus 10 000 m belichtetem Zelluloid montierte Gerti Lieberenz elf Kurzfilme und den Langfilm UNSER KAMERUN (1937, Paul Lieberenz), der jedoch überwiegend aus einem Zusammenschnitt der Kurzfilme bestand. Erst 1936, als Hitler sich öffentlich zur Rekolonialisierung bekannte und der Reichskolonialbund (RKB) gegründet wurde,²⁴ kam der Löwenanteil des belichteten Zelluloids ins Kino.²⁵ Ab diesem Zeitpunkt wurde die koloniale Agitation deutlich intensiviert. Insbesondere mit Hilfe des Beiprogrammfilms sollten die deutschen Kino-

23 Hitler zit. n. Gründer 1985, S. 231.

24 Bereits zwei Jahre nach Gründung des RKB umfasste der Bund eine Million Mitglieder; bis 1940 hatte sich die Mitgliederzahl nahezu verdoppelt; vgl. Lüth 1976, S. 11.

25 1934 waren nur zwei Filme im Kino zu sehen: DEUTSCHE BANANEN (1934, Paul Lieberenz), ein Film, der die Kultivierung von Bananenplantagen durch die deutsche Pflanzungsgesellschaft darstellt, und KAMERUN (1934, Paul Lieberenz). 1935 folgten zwei weitere Kurzfilme zu diesem Thema: DEUTSCHE KULTURARBEIT IN KAMERUN und DEUTSCHE KOLONIALWIRTSCHAFT AM KAMERUNBERG.

zuschauer für die Rückgewinnung der Kolonien wieder sensibilisiert werden. Für Lieberenz war das ein lukratives Geschäft. Seine Filme waren nun mehr denn je gefragt, auch deshalb, weil auf dem wachsenden Markt kaum geeignetes Material vorhanden war. Bis 1938 wurden keine weiteren Expeditionsfilme in Afrika gedreht. Selbst Hans Schomburgk griff für seinen Kompilationsfilm *DIE WILDNIS STIRBT!* (1936) auf altes Material zurück. Paul Lieberenz hatte Glück: Er wurde 1938 von der Terra Filmkunst GmbH als Expeditionsleiter und Kameramann für die Außenaufnahmen des exotischen Spielfilms *EINE FRAU KOMMT IN DIE TROPEN* (1938, Harald Paulsen) engagiert.²⁶ Vertraglich hatte er vereinbart, während der Reise nach Kamerun eigene Kurzfilme zu realisieren, welche bereits 1938 ins Kino kamen und wie viele seiner anderen Filme bis 1943 und teilweise bis 1945 im Programm blieben.²⁷ Nach Kriegsbeginn im September 1939 waren Reisen nach Afrika nicht mehr möglich und infolgedessen aktuelles Filmmaterial aus anderen Kontinenten kaum verfügbar. Deutsche Siedler wurden ausgewiesen oder interniert.

Auf eine zielgerichtete Kolonialpolitik verweisen auch die beiden Lieberenz-Filme von 1937 *DIE DEUTSCHE FRAUENKOLONIALSCHULE IN RENDBURG* und deren Pendant *WITZENHAUSEN, DIE DEUTSCHE KOLONIALSCHULE*,²⁸ die beide mit dem höchsten Prädikat des ›Dritten Reiches‹, ›staatspolitisch wertvoll‹, ausgezeichnet wurden. Die Filme fügten sich äußerst gut in die kolonialen Bestrebungen des Reiches, da sie sich mit der Ausbildung junger Frauen und Männer für die zukünftigen Kolonien beschäftigten. Insbesondere Frauen sollten durch den Film für die Kolonien gewonnen werden, da der eklatante Mangel an deutschen Frauen zum stetigen Anwachsen einer Mischlingsbevölkerung in den Kolonien führte, was von der deutschen Kolonialregierung mit großem Unbehagen beobachtet wurde und letztendlich zu einem Verbot von Mischehen führte.²⁹

Lieberenz wusste genau, zu welchem Zeitpunkt er welche Themen verkaufen konnte und griff inszenatorisch ein, wenn dies der Vergabep Praxis von Prädikaten dienlich war. Eine Prädikatisierung war unbedingt notwendig, um in den Genuss der Steuererleichterung zu kommen. Filme, die kein Prädikat erhielten, blieben zunächst liegen oder es wurde eine neue Fassung geschnitten, die wiederholt der Zensurbehörde vorgelegt wurde. Laut einer persönlichen Mitteilung von Gerti Lieberenz sind alle Afrikafilme ihres Mannes ausgezeichnet worden; hingegen bekamen einige Filme mit anderen Themen keine Prädikate.³⁰ So ließ Lieberenz in *DIE DEUTSCHE FRAUENKOLONIALSCHULE IN RENDBURG* die jungen Frauen in BDM-Kleidung (schwarzer Rock, weiße Bluse, Halstuch) aufmarschieren, obwohl nach Aussagen des früheren Direktors K. Körner in dieser Institution weder BDM-Kleidung noch Schuluniform üblich waren.³¹ Auch die wehende Haken-

26 Bundesarchiv, ehemals BDC: Akte RKK 2655, Box 32, File 19.

27 Bei den Filmen handelt es sich um folgende Titel: *BEIM FISCHER WAMBO* (1938), *AM RANDE DES URWALDES* (1938) und *SCHWARZES DORF AM MEER* (1938).

28 Der Film kam ein Jahr später in einer leicht gekürzten Fassung unter dem Titel *DER WEG IN DIE WELT* heraus, wobei das Prädikat aufgehoben wurde.

29 Zeitgleich zu den Lieberenz-Filmen kam von Else Steup ein Fortsetzungsroman für junge Mädchen heraus: »Wiete will nach Afrika« (1936) und »Wiete erlebt Afrika« (1938).

30 Unveröffentlichtes Interview der Autorin mit Gerti Lieberenz, 21. 9. 1991.

31 Vgl. Baumhögger/Rusch 1975, S. 30.

kreuzfahne auf einem Schulgebäude am Anfang des Films scheint ausschließlich für den Film gehisst worden zu sein, denn in allen anderen Einstellungen ist diese Fahne nicht zu sehen. Wie im ›Dritten Reich‹ üblich, widmet Lieberenz dem Sport größte Aufmerksamkeit. Der Off-Kommentar – »mit großer Begeisterung wird dem Sport gehuldigt, der den Körper für die kommenden Strapazen stählt« –, begleitet die fröhlich hüpfenden Frauen, die in ihren Turnhosen unbekümmert der Ideologie ›gesunder Körper – gesunder Geist‹ Gestalt verleihen. Die Szenen sind alle aus einer leichten Untersicht gefilmt; die Inszenierung der speerwerfenden Mädchen und der Stabhochspringerinnen erinnern an die Ästhetik Riefenstahls.³² Die diagonal kadrierten Gesichter der Sportlerinnen ragen heroisch ins Nichts, ins Endlose, den Himmel; sie scheinen keinen irdischen Bezug mehr zu haben. Silhouettenhaft im Gegenlicht erstarrt die Figur zur Form, ein individueller Charakter ist nicht mehr erkennbar. – Die Bilder werden rhythmisch zur Musik geschnitten; es sind keine O-Töne vorhanden; Stimmungen und Bewegungen sind zielgerichtet montiert. Es gibt keine Eigendynamik der Bilder, aus denen sich ein eigener Charakter entwickeln könnte. Die Montage realisiert das, was der Text dem Zuschauer einreden will: Harmonie, Bewegung, Zusammenhänge. Durch die ›sinfonische Montage‹ werden die Bilder beliebig geordnet, ihnen Eindeutigkeit zugewiesen. Die strahlenden Kamera-Blicke der Frauen adressieren den Zuschauer direkt – und nachhaltig. In der letzten Sequenz laufen die Frauen voll freudiger Erwartung zum Ufer des Nord-Ostsee-Kanals, um den Blauen Jungs im vorbeifahrenden Kriegsschiff zuzuwinken. Gemeinsam rufen sie den Schlachtruf: »Zickezacke – zickezacke – hoi hoi hoi«. »Ihre Wünsche«, so der Kommentar, »begleiten sie, und ihre Hoffnung ist gleich jenem, im Dienste des deutschen Volkstums hinausziehen zu dürfen in die weite Welt.«

Auch wenn das IWF in seinen Untersuchungen über diese Filme zu dem Schluss kommt, dass die Filme politisch und propagandistisch »unverbindlich« seien,³³ kann dem nicht zugestimmt werden. Die Filme sind thematisch eindeutig auf die Wiedergewinnung der Kolonien gerichtet. Ein gezielt kolonialpropagandistischer Text wie in den vom Reichskolonialbund produzierten Filmen üblich, ist zur Verdeutlichung der Forderung gar nicht nötig. Aber gerade das Fehlen eines solchen Textes nimmt das IWF als Maßstab seiner Bewertung.

Anders als in der Weimarer Republik wurde in den Filmen nicht mehr die Exotik ins Zentrum gerückt, sondern der Arbeitsalltag auf den Farmen und in den Fabriken, eher das moderne Afrika, das »industrialisierte Afrika«. Gesunde, fröhliche schwarze Arbeiter, die sich widerspruchslos dem harten Arbeitsprozess unterordnen, beherrschten nun die Leinwände der deutschen Kinos. Im Vordergrund steht die Effektivität der Arbeit, die nach strengen hierarchischen Regeln organisiert war, in Befehlsgeber (die Weißen) und Befehlsempfänger (die Schwarzen). Das Verhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisierte wurde äußerst harmonisch dargestellt und Konflikte ausgeklammert.

Filme wie *1 A IN KAMERUN* (1938, Paul Lieberenz), *AM RANDE DES URWALDES* (1938, Paul Lieberenz), *AUF DEUTSCHEN FARMEN IN DEUTSCH-SÜDWESTAFRIKA*

32 Lieberenz scheint bildästhetisch von Leni Riefenstahl beeinflusst zu sein. Sie hatte ihn neben 20 anderen Kameramännern für ihren Film *TRIUMPH DES WILLENS* (1935) engagiert.

33 Vgl. Heimlich 1974, S. 29; Baumhögger/Rusch 1975, S. 31.

(1941, Heinrich und Erna Walter), *DEUTSCHE PFLANZER AM KAMERUNBERG* (1936, Paul Lieberenz), *UNSER KAMERUN* (1937) oder *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* (1939, Walter Scheunemann / Karl Mohri) zeigen beispielhaft die Leistungen deutscher Farmer und stilisieren sie zu Helden. Insbesondere in *UNSER KAMERUN* montiert Paul Lieberenz immer wieder Porträts von fröhlichen, lachenden Afrikanern und vermittelt damit eine äußerst freundliche Stimmung in den Kolonien. Dennoch ist der Blick auf ihre Funktion als Arbeitskraft begrenzt. Deshalb treten sie nur als Mitglieder einer Arbeitskolonne auf, als Lohnempfänger und Konsumenten wie in den Filmen *DEUTSCHE BANANEN* (1934, Paul Lieberenz)³⁴ oder der fragmentarisch erhaltene RfdU-Film *DEUTSCHE KULTURARBEIT IN KAMERUN* (1935). In Truppen tragen die Afrikaner die geernteten Bananenstauden, verarbeiten auf den Farmen Kokusnüsse, Kaffee, Kakao und Sisal und in Kleinfabriken Stoffe immer unter Aufsicht der Kolonisatoren. Eine Individualisierung oder Akzentuierung des Andersseins ist nicht mehr auszumachen. In einer Untersuchung über Louis Brody, einen der wenigen schwarzen Kino-Schauspieler im ›Dritten Reich‹, stellt Tobias Nagl für den Spielfilm ebenfalls fest, dass »das NS-Kino bestrebt (ist), ein komplett domestiziertes Afrika zu entwerfen, in dem die Drohung in keinem Bild mehr zu finden ist.«³⁵

Deshalb blieben auch historische Fakten wie die Prügel- und Rutenstrafe bei Arbeitsverweigerung, die während der Kolonisierung jährlich zunehmenden Exekutionen und die Aufstände der Einheimischen gegen die weißen Eindringlinge unerwähnt. Auch Hans Schomburgks *DIE WILDNIS STIRBT!* in der Fassung von 1938 hinterlässt den Eindruck einer friedvollen Kolonisierung, indem er über die Pioniere der deutschen Kolonialgeschichte berichtet. Eine Szene über einen Überfall auf europäische Eindringlinge im zweiten Akt scheint in der zweiten Fassung von 1938 laut ZK vom 11. 1. 1938, Nr. 47284 nicht mehr vorhanden zu sein. Die Darstellung hätte dem beabsichtigten Bild einer »gewaltlosen Kolonisierung« nicht entsprochen. In *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* wird der Herero-Aufstand von 1904, der sich gegen die deutsche Kolonisierung richtet und bei dem nahezu das ganze Volk durch General von Trotha vernichtet wurde, zwar erwähnt, die Fakten aber vollkommen verdreht. Der »friedliche Aufbau« sei, so der Off-Kommentar, »durch die Streitsucht der eingeborenen Stämme gehemmt« gewesen und die »feigen Hereros« hätten deutsche Farmer, Händler und Soldaten hinterrücks ermordet. Durch solche Verkehrungen historischer Ereignisse sollte der Eindruck erweckt werden, die Deutschen seien ein friedliebendes Volk und das ramponierte Ansehen Deutschlands sei völlig ungerechtfertigt. Dazu gehörte auch, die Beliebtheit der Deutschen in den ehemaligen Kolonialgebieten zu betonen.

Zwar war die vermeintliche Beliebtheit der Deutschen in Afrika bereits Thema zahlreicher Filme in der Weimarer Republik, jedoch wird dieses Szenario im ›Dritten Reich‹ noch verstärkt – auch, um zu beweisen, dass besonders Deutsche fähig seien zu kolonisieren.³⁶ »Setzt den Deutschen auf einen Felsen, nach einem Jahr hat er einen Garten daraus gemacht. Er kann kolonisieren«, zitiert eine Off-

34 Der Film kam 1938 noch einmal unter dem Titel *DEUTSCHE KAMERUN-BANANEN* heraus.

35 Nagl, 2002, S. 18.

36 Dem Deutschen Reich war die Fähigkeit zur Kolonisierung abgesprochen worden, seitdem England das sogenannte »Blaubuch« 1918 vorgelegt hatte, ein »Bericht über die Eingeborenen von Südwestafrika und ihre Behandlung durch Deutschland«. Vgl. Müller 1986, S. 121.

Stimme Ohm Krüger in *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* (1939, Walter Scheunemann / Karl Mohri). Und weiter: »Er versteht mit den Eingeborenen umzugehen, die sich unter seiner Obhut noch sichtlich wohl fühlen.« Auf der visuellen Ebene sind einheimische Kinder zu sehen, die von Europäern umsichtig verarztet werden. Auch Elly Beinhorn vermittelt mit ihrem Film *BEI DEN DEUTSCHEN KOLONISTEN IN SÜDWEST-AFRIKA* (1933)³⁷ eine gute Stimmung zwischen den Einheimischen und Deutschen. Mit glockenheller Stimme sagt sie »Die Hottentotten sind alle noch aus der deutschen Zeit und sprechen ausgezeichnet unsere Sprache.« »Die Deutschen«, so soll angeblich ein altes afrikanisches Sprichwort in *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* lauten »haben eine harte Hand, aber ein weiches Herz. Die Engländer haben eine weiche Hand, aber ein hartes Herz.« Auch in den NS-Kolonial-Spielfilmen wie *DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA* (1934, Herbert Selpin), *CARL PETERS* (1941, Herbert Selpin), *OHM KRÜGER* (1941, Hans Steinhoff) oder *GERMANIN* (1943, Max W. Kimmich) – allesamt mit dem Prädikat staatspolitisch wertvoll ausgezeichnet – werden deutschtreue Afrikaner konstruiert, die unter dem deutschen Feind, den Engländern, leiden. »Koloniale Sehnsuchtsfilme« nennt der Historiker Alain Patrice Nganang diese Filme, die mit »kalkulierten Lügen« und »kalkulierten Wahrheiten« ein Afrika konstruieren, das nach deutschen Kolonialisten verlangt.³⁸ Interessanterweise taucht dieses Phänomen bei den englischen und französischen Kolonialfilmen nicht auf. Zwar werden die jeweiligen kolonialen Leistungen ebenfalls sehr positiv dargestellt, jedoch gehen die Filme nicht so weit, dass sie eine Liebe von den Einheimischen zu ihren Unterdrückern konstruieren.

Exotismus und Rassismus

Neben dem wirtschaftlichen und politischen Kalkül ist ein romantisches Verlangen der deutschen Siedler und Kolonialisten nach Afrika offenbar, ein Verlangen, das sich in allen kolonial-publizistischen Werken wieder findet. »Wer einmal dieses Land erlebt hat, wird die Sehnsucht nach ihm nicht mehr los« behauptet der Kommentator in *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* und endlos weite karge Steppenlandschaften ziehen vorbei. Tiefer Romantizismus spricht aus den zunächst düsteren, dann lichten Bildern von *DEUTSCHE PFLANZER AM KILIMANDSCHARO* (1939, Heinz Hermann Schwerdtfeger). Dunkle Wolken, die bedrohlich am Firmament dahinziehen, bilden die Folie für die folgenden Worte: »Die Sehnsucht, die uns Deutsche von jeher in die Ferne hinausgehen ließ, wird uns den Anspruch auf redlich erworbenen Kolonialbesitz nie mehr vergessen lassen.« Gegenschuss: Farmhaus innen, ein europäisches Paar in blütenweißen Gewändern wird von einem Afrikaner bedient, Blick hinaus in lichte Wolken, zarte Musikklänge. In *DER FILM EINER AUTOFAHRT DURCH DEUTSCHES KOLONIALLAND* (um 1939, Friedrich Otto Bittrich) ist es der begehrtlich romantische Blick auf eine weite Seelandschaft, der den Zwischentitel »Kamerun – Deutsches Kolonialland!« folgen lässt.

37 Ursprünglicher Titel: *MIT ELLY BEINHORN ZU DEN DEUTSCHEN KOLONISTEN IN SÜDWESTAFRIKA*. Der Film wurde von der Ufa verliehen und lief vermutlich auch im Ausland; Elly Beinhorn zeigte den Streifen ebenfalls auf ihren zahlreichen Vortragsreisen. Vgl. auch Henze 1975, S. 3–6.

38 Nganang, 2001. S. 111–128.



Hans Schomburgk bearbeitete sein Material immer wieder neu. 1948 stellte er in FRAUEN, MASKEN UND DÄMONEN für den DEFA-Verleih Aufnahmen aus den Jahren 1913 bis 1932 zu einer ›afrikanischen Symphonie‹ zusammen

Auf der Sonderausstellung der Preußischen Akademie der Künste 1938 präsentiert der Hofmaler der Nationalsozialisten Werner Peiner »Das schwarze Paradies«, ein Triptychon, das einen arkadienähnlichen Ort zeigt. Der sehnsuchtsvolle Blick ist auf die ostafrikanischen Massai gerichtet. Dort wird der Menschheit letztes Paradies vermutet, und daran will Deutschland teilhaben. Hitler ist von dem Triptychon so beeindruckt, dass er es sofort für die neugebaute Reichskanzlei neben zwei weiteren Gemälden aus dem Afrika-Zyklus erwirbt.³⁹

Um den Vorwurf des Rassismus zu entkräften, ist in den Kolonial- und Expeditionsfilm die Tendenz erkennbar, direkte rassistische Äußerungen eher zu vermeiden. Am Beispiel des Kurzfilms VOLKSLEBEN AM RANDE DER SAHARA (1941, Martin Rikli), eine Kompilation aus dem abendfüllenden Expeditionsfilm AM RANDE DER SAHARA (1930, Martin Rikli) sei dies anhand einer Kinderwaschszene verdeutlicht. Mit sanften Musikklingen beginnt eine zärtliche Szene, und wir sehen eine Mutter, die ihr Baby vor dem Haus in einer kleinen Wanne liebevoll wäscht. Der Off-Kommentar erklärt: »Die Kinder dort haben es gut, sie werden nur im Frühjahr gewaschen, wenn es geregnet hat«. Dieselbe Szene wird in AM RANDE DER SAHARA (1930) mit dem Off-Text kommentiert: »[...] und wenn sie noch so reibt, das Kind wird doch nicht weiß, dafür aber das Wasser schwarz«. Vordergründig sind solche Diffamierungen etwas weniger geworden; tendenziell wirkt der kolonialistische und rassistische Sprachduktus geringfügig entschärft. Da möglichst keine O-Töne verwandt werden, sind die Bilder je nach politischer Couleur beliebig austausch- und montierbar. Durch die starke Kommentierung und die permanente Musikuntermalung haben die Bilder nur noch illustrativen Charakter.

In einigen Filmen blitzen dennoch exotische und rassistische Elemente auf wie in BANTU WEISS NICHTS VON EUROPA (1936, Paul Lieberenz). Bei einem Besuch am Königshof Momfo von Kumba werden die tanzenden Frauen gründlich verunglimpft und der Lächerlichkeit preisgegeben. Auch Hans Schomburgk lässt keine Gelegenheit aus, afrikanische Frauen zu diffamieren, wo sich nur eine Gelegenheit bietet. Während er in DIE WILDNIS STIRBT! (1936, Hans Schomburgk) ältere Frauen mit hängenden Brüsten zeigt, die böse in die Kamera blicken, sagt er im off: »Das sind die schönsten Mädchen im Dorf, gleich zum Mitnehmen«. Paul Lieberenz lässt in der Schlusssequenz von BANTU WEISS NICHTS VON EUROPA (1936, Paul Lieberenz) afrikanische Kinder auftreten, auf deren dicken nackten Bäuchen mit weißer Farbe E N D E geschrieben steht (das letzte Kind hat nur noch einen Punkt auf dem Bauch). Das Subjekt ist zum dekorativen Objekt erstarrt. Scheinbar war Lieberenz von dieser Szene so beeindruckt, dass er sie gleich noch zweimal als Schlusssequenz verwandt hat: in dem abendfüllenden Kolonialfilm UNSER KAMERUN (1937) und in dem Beiprogrammfilm IM UNBEKANNTEN KAMERUN (1939). Wie in allen trivialen Filmen über fremde Kulturen führt der eindimensionale Blick der Filmemacher zu solch schablonenhaften Aussagen wie »Der Neger wandert gern. Seine gesamte Habe trägt er auf dem Kopf mit sich« wie in dem Streifen DER FILM EINER AUTOFAHRT DURCH DEUTSCHES KOLONIALLAND (um 1939, Friedrich Otto Bittrich). Selbst Jean-Jacques Rousseau kritisierte bereits im 18. Jahrhundert die mangelnde Beobachtungsgabe der Reisenden mit ihren »lächerli-

39 Interpretation des Triptychon vgl. Streck 2000b, S. 219–226.

chen Vorurteilen [...] die kaum mehr [zu] liefern als eine Studie über den Menschen seines Landes«. ⁴⁰ Nicht nur die Filme selbst, sondern vor allem die filmbegleitenden Publikationen waren mit eurozentrischen und chauvinistischen Äußerungen übersät. Dies liegt natürlich auch an der Kontinuität von Personen wie Hans Schomburgk, Paul Lieberenz, Martin Rikli oder Colin Ross, die bereits in der Weimarer Republik als Filmemacher gearbeitet und den Glauben an ihre uneingeschränkte kulturelle Prävalenz verbreitet haben. Ihre filmbegleitenden Publikationen wie »Abenteuer mit der Filmkamera« (1946) von Paul Lieberenz oder Hans Schomburgk »Frauen, Masken und Dämonen« (1947) sowie »Zelte in Afrika. Fahrten – Forschungen – Abenteuer in sechs Jahrzehnten« (1960) wurden alle in den Nachkriegsjahren bis in die 60er Jahre in hohen Auflagen editiert. Interessanterweise lässt sich feststellen, dass in Schomburgks einzigem im ›Dritten Reich‹ publizierten Werk »Ich such in Afrika das letzte Paradies« (1940) weniger offen diffamierende Äußerungen gegenüber der einheimischen Bevölkerung zu finden sind als in seinen früheren Publikationen oder den Nachkriegsauflagen. Hier trauert er eher wie in seinem ›Einst und Jetzt-Film‹ DIE WILDNIS STIRBT! (1936) über ein Afrika, das seine ›Unschuld‹ verloren hat und sich gegenüber modernen Bestrebungen öffnet. Dass mittlerweile in Südafrika in glühender Hitze nicht mehr, wie früher nur ›Neger‹, sondern auch Weiße auf der Straße arbeiten, ist für Schomburgk eine schmerzhaft Erfahrung: »Aber wenn man in Afrika Weiße an der Straße arbeiten sieht und schwarze Jünglinge mit einem Rad darüber fahren, so gibt das jedem altem Afrikaner einen Stich, der sich nicht so leicht überwinden lässt.« ⁴¹ Anders als die Franzosen und Engländer, die eher eine integrative Kolonialpolitik verfolgten, hatte der NS-Staat die totale Trennung der ›Rassen‹ zum Ziel und lehnte eine Missionierung der Einheimischen ab. In den »Richtlinien für kolonialpolitische Schulung« vom Februar 1939 lehrt der Nationalsozialismus statt ›Rassenhass‹ ›Rassenachtung‹, was aber nichts anderes bedeutet, als die einheimische Bevölkerung aus Bildung und Industrialisierung auszuschließen. ⁴² Aus einem ›wirtschaftlichen Operationsplan‹ von 1942 geht hervor, dass »der Neger [...] nicht zum Konkurrenten des Europäers erzogen werden (soll)«, sondern er soll »Hauptträger der physischen Arbeitslast bei Entwicklung des Landes sein«. ⁴³

Abgesehen von der Kolonialpolitik hat der Anti-Modernismus, der sich gegen die emanzipatorischen Bestrebungen der autochthonen Bevölkerung richtet, noch andere Wurzeln. Die Bevölkerung soll, wie in einem Glashaus sitzend, unberührt von der westlichen Zivilisation, als Gegenpol zur eigenen engen Welt fungieren, um den westlichen Paradiesvorstellungen zu entsprechen. Bis heute ist dieser Topos Bestandteil zahlreicher Reisebeschreibungen und telegener Berichterstattungen. So etwa bedauert Leni Riefenstahl in den 60er Jahren den ›Untergang der Nuba-Kultur‹, an der v. a. die ›Pestilenzen der Zivilisation‹ schuld seien.

Simplifizierungen wie, dass die Einheimischen nur in der »Schadenfreude [...] die reinste Freude« empfinden könnten oder die Walunda »dumm und feige«

40 Jean-Jacques Rousseau 1755, zit. n. Gottowik 1997, S. 145.

41 Schomburgk 1940, S. 27–28. Mit ›Afrikaner‹ waren damals ausschließlich in Afrika lebende Europäer gemeint; die Einheimischen bezeichnete man meist als ›Neger‹ oder ›Kaffer‹.

42 Vgl. N'dumbe III, 1993, S. 256–260 und Baer/Schröter, 2001, S. 166–167.

43 Zit. n. Figge 1986, S. 156–157.

seien,⁴⁴ sind in den NS-Filmen und Publikationen über andere Völker eher selten zu finden, ebenso wenig wie Geschichten über Differenzen mit Afrikanern. Solche Äußerungen passten nicht in die kolonialpolitische Strategie der Nationalsozialisten, die, wie bereits erwähnt, eher bemüht waren, den Rassismusvorwurf zu entkräften und der Welt zu zeigen, dass die Deutschen fähig seien zu kolonisieren. Sicherlich war das kein Grund, Schomburgk im ›Dritten Reich‹ zu verbieten, sondern eher seine öffentliche Äußerung, dass Hitler den Krieg gegen England nicht gewinnen könne.

An Hans Schomburgks Filmen im ›Dritten Reich‹ lässt sich exemplarisch nachweisen, dass das Filmmaterial im Nationalsozialismus beliebig montiert und so den jeweiligen politischen Strömungen angepasst wurde. Der Film *DIE WILDNIS STIRBT!* (1936), der nach dem Krieg von den alliierten Militärregierungen verboten wurde, ist ein Kompilationsfilm, der sich diverser Archivmaterialien bedient.⁴⁵ Arnold Fanck, Regisseur zahlreicher Bergfilme, besorgte die Montage. Aus seinem Mitarbeiterkreis stammten der auf Naturaufnahmen spezialisierte Kameramann Hans Schneeberger und der berühmte Flieger Ernst Udet, der im Ersten Weltkrieg als Kampfflieger bekannt wurde.⁴⁶ Bei einigen Archivaufnahmen handelt es sich um den Film *FREMDE VÖGEL ÜBER AFRIKA* (1932, Edy von Gontard).⁴⁷ Der Film *DIE WILDNIS STIRBT!* (1936) wird insgesamt drei Mal der Zensur vorgelegt (1936, 1938 und 1942). Nachdem 1936 das Zensurverfahren von dem Koproduzenten, der Deutschen Kolonialheimat, beantragt wurde (ZK, 29. 9. 1936, Nr. 43522), zeichnete 1938 bereits eine andere Institution dafür verantwortlich: die Arbeitsgemeinschaft für deutsche Film- und Forschungsexpedition (ZK, 11. 1. 1938, Nr. 47284). Es ist anzunehmen, dass die Antragsteller aufgrund der von Hitler geforderten Gleichschaltung der Kolonialverbände ausgewechselt wurden.⁴⁸ In der zweiten Fassung von 1938 wurde dem Film folgender Zwischentitel, der sich am Ende des zweiten Aktes befindet, hinzugefügt: »Deutsches Blut hat den Boden von Afrika gedüngt. Unter dem Kreuz des Südens ruhen unsere Brüder. Mahnende Zeugen unseres Rechtes auf Kolonien. Wir fordern: Anteil am Reichtum dieser Welt! Raum für den Fleiß und Tüchtigkeit unserer Jugend! Tausend Fäden verbinden uns mit dem Afrika von einst« (ZK, 11. 1. 1938, Nr. 47284).⁴⁹ Nachdem die Bearbeitung der ersten beiden Fassungen von Hans Schomburgk selbst übernommen worden waren, erschien sein Name bei der letzten Ausgabe nicht mehr (ZK, 14. 5. 1942, Nr. 57112). Obwohl Schomburgk noch an den Vorbe-

44 Schomburgk 1947b, S. 26, S. 62.

45 Die Filmmaterialien wurden von folgenden Filmfirmen und Einzelpersonen übernommen: Ufa, Terra, Forum, I. G. Farben, Hans Schomburgk, P. von Gontard, Pater Stephan Jurczek (Missionsfilmer) und Prof. Kleine (Institut für Infektionskrankheiten »Robert Koch«).

46 Udet hatte bereits bei den Fanck-Filmen *DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ* (1929) und *SOS EISBERG* (1933), mit Leni Riefenstahl in der Hauptrolle, unter der Regie von Arnold Fanck mitgewirkt.

47 In seinen Memoiren »Mein Fliegerleben« erwähnt Udet die Filmarbeiten in Ostafrika mit dem Kameramann Hans Schneeberger. Vgl. Udet 1935, S. 135–153 und Udet 1932. Im BA-FA sind vier Fünftel des Films erhalten.

48 Laut Gründer fand der Zentralisierungsprozess der Kolonialverbände vom November 1935 bis November 1936 statt. Vgl. Gründer 1985, S. 228.

49 Zur Sichtung im BA-FA lag eine 35 mm-Kopie vor. Es scheint die Fassung von 1938 zu sein, allerdings fehlt im Vorspann der Nachweis auf Arnold Fanck, der laut ZK (29. 9. 1936 und 11. 1. 1938) die Montage besorgt hatte; auch fehlt der oben erwähnte Zwischentitel.



Riklis Reportage *ABESSINIEN VON HEUTE* (1935) berichtete nicht nur über die politische Lage am Vorabend des Abessinien-Krieges, sondern zeigte auch Szenen aus dem Alltagsleben und ein Kino, in dem vor allem französische Pathé- und amerikanische Mickey-Mouse-Filme liefen

reitungen des NS-Spielfilms *CARL PETERS* (1941) beteiligt war, erhielt er wegen seiner Abstammung von einer jüdischen Großmutter am 27. 10. 1940 Vortrags- und Auftrittsverbot.⁵⁰ Die letzte Fassung des Films *DIE WILDNIS STIRBT* (nun ohne Ausrufezeichen) kam von der Telos Film GmbH mit einer neuen Musikfassung von Hans Ailboud heraus. An der groben inhaltlichen Struktur dieser Fassung hat sich laut ZK nichts geändert, obwohl der Film um nahezu 250 Meter gekürzt wurde (ZK, 14. 5. 1942, Nr. 57112).

Die großen Expeditionen

Im Vergleich zur Weimarer Republik kamen Expeditionsfilme im ›Dritten Reich‹ – auch vor dem Krieg – kaum auf den Markt. Zum einen war es für Deutsche schwierig, in den ehemaligen Kolonialgebieten Drehgenehmigungen zu erhalten, und zum anderen war das Genre zu exotisch, zu individualistisch für das faschis-

⁵⁰ Zum Verbotverfahren Schomburgk im Dritten Reich s. Waz 1997, S. 107.

tische Weltbild. Nur die Expeditionsfilme über die Himalaya- und die Nanga-Parbat-Besteigungen, die alle mit dem Prädikat ›staatspolitisch wertvoll‹ ausgezeichnet wurden,⁵¹ fügten sich mit ihrer Heroisierung deutscher unerschrockener Forscher in die faschistische Ideologie.

Eher einen politischen Reportagefilm drehte der Ufa-Regisseur Martin Rikli während seiner dritten Expedition 1935 nach Afrika. Seine Reise führte ihn diesmal nach Abessinien, dem heutigen Äthiopien. Auslöser war der bevorstehende äthiopisch-italienische Krieg 1935/36, der mit der anschließenden Besetzung des Landes durch Mussolinis faschistische Kolonialtruppen von 1936 bis 1941 endete. Unter dem Titel *ABESSINIEN VON HEUTE – BLICKPUNKT DER WELT* (1935, Martin Rikli) wurde der Film als »großer Ufa-Reportagefilm« angekündigt. Angeblich war Rikli 1935 der einzige Sonderberichterstatter in Äthiopien, der die Erlaubnis hatte, das Aufmarschgebiet der äthiopischen Südostarmee und deren Kriegsvorbereitungen zu filmen. Außerdem stand er unter dem persönlichen Schutz von Haile Selassie I.⁵² Neben dem Film *ABESSINIEN VON HEUTE – BLICKPUNKT DER WELT*, der Szenen von der straffen Disziplin abessinischer Pfadfinder-Korps, der Rekrutenausbildung und Munitionsbeschaffung sowie Exerziten und Szenen vom Kaiserhof Haile Selassies enthält, drehte Rikli dort einige weitere Filme, die die militärische Jugenderziehung der Abessinier und die vom Kaiser geschaffene militärische Erziehung der Pfadfinder-Organisation behandeln.⁵³ Drei Jahre später 1939 hat Paul Hartlmaier mit seiner neunköpfigen Expedition einen weiteren Film im mittlerweile italienisch besetzten Abessinien gedreht: *11 000 KM OSTAFRIKA* (1939, Paul Hartlmaier). Paul Hartlmaier, der u. a. von dem Sonderberichterstatter des Völkischen Beobachters K. K. Wolter begleitet wurde, verweist häufig auf die kolonialen Leistungen Italiens, Deutschlands Verbündetem. So schreibt denn auch ein Rezensent, der Film gebe einen »tiefen Einblick in die energische Pionierarbeit, die das faschistische Imperium in diesen neugewonnen Landstrichen leistet«.⁵⁴ Wie üblich, wurde der Film mit einem Begleitvortrag vorgeführt. Die meisten Expeditionsfilme wurden damals stumm gedreht, um dann in der Postproduktion nachvertont zu werden. Häufig war die Nachvertonung begrenzt auf einen Off-Kommentar, der nur mit Musik unterbrochen wurde. Oder der Vortrag selbst wurde aufgenommen und lief als Vorspann zum Film wie in der zweiten Fassung von *DIE WILDNIS STIRBT!* (1938, Hans Schomburgk) oder bei Elly Beinhorn *BEI DEN DEUTSCHEN KOLONISTEN IN SÜDWEST-AFRIKA* (1933), in dem Elly Beinhorn in Fliegerhose und Fliegerkappe mit fröhlicher Stimme in den Film einführt.

Obwohl im September 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, kamen in diesem Jahr die meisten Expeditionsfilme auf den Markt, insgesamt sieben Streifen: *SAFARI* (1939, Wilhelm Eggert) war das Ergebnis einer zweijährigen Nord-Süd-Afrika-durchquerung und *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* (1939, Walter Scheunemann / Karl Mohri) war ein von der NSDAP-eigenen Produktionsfirma DFG produzier-

51 *NANGA PARBAT* (1936, Fritz Bechtold), *DAS GROSSE EIS* (1936, Svend Noldan), *KAMPF UM DEN HIMALAYA* (1938, Müllritter/Leberecht) und der Spielfilm *DÄMON DES HIMALAYA* (1935, Expeditionsleitung: Prof. Dr. Dyhrenfurth), der das Prädikat ›künstlerisch wertvoll‹ erhielt.

52 Vgl. hierzu den Artikel von Brandt, 1983, S. 45–55.

53 P. D.: Im Brennpunkt des Weltinteresses. In: *Der Film*, Nr. 34, 24. 8. 1934.

54 Brunner 1940.

ter Expeditionsfilm durch ehemaliges deutsches Kolonialgebiet in Ost- und Südafrika, der unter großer SS-Prominenz in München uraufgeführt wurde. Der Film mit dem programmatischen Titel *SEHNSUCHT NACH AFRIKA* (1939, Georg Zoch) war eher ein Tierfilm über den schwedischen Forscher Bengt Berg und *WILDNIS. DAS LETZTE PARADIES* (1942) ein neu montierter Film aus Schomburgks *DAS LETZTE PARADIES* (1932).

Der Schwerpunkt aller Kolonial- und Expeditionsfilme lag eindeutig auf Afrika, was durch den Besitz ehemaliger Kolonialgebiete naheliegend ist. Eine der größten und aufwändigsten wissenschaftlichen Expeditionen jedoch war die von Heinrich Himmler protegierte 1½-jährige SS-Tibet-Expedition unter der Leitung von Ernst Schäfer. Himmler wollte – er war Begründer der ›Forschungsgemeinschaft Ahnenerbe‹ – wissen, ob es Spuren der arischen Herrenrasse in Tibet gab. Zu diesem Zweck ließ er den SS-Hauptsturmführer und Anthropologen Dr. Bruno Beger die Schädel von über 300 Tibetern und anderen Himalaya-Bewohnern vermessen und Gipsabdrücke herstellen. Gemäß der rassenanthropologischen NS-Ideologie wurden die körperlichen Merkmale genau beschrieben und auf seelische Grundzüge des Menschen übertragen. *GEHEIMNIS TIBET* (1942, Hans Albert Lettow) ist ein Film, der u. a. diese Forschungsarbeiten dokumentiert und die Expeditionsteilnehmer mit ihren ›zu vermessenden Objekten‹ in einer fröhlichen Unbeschwertheit zeigt. Bruno Beger arbeitete später für das ›Ahnenerbe‹ im Konzentrationslager Auschwitz. Er war dafür zuständig, unter Juden und anderen Internierten diejenigen Körper auszusuchen, die nach ihrer Ermordung als Skelette für anthropologische Studien zur Verfügung stehen sollten. Himmler plante für das Jahr 1942 eine weitere Expedition, bei der Schäfer den Tibetern Waffen und 30 SS-Männer zur Aufwiegelung gegen die Briten anbieten sollte. Dazu kam es aber nicht.⁵⁵ Ein von der Auslandsorganisation der NSDAP und der Reichsregierung gefördertes Unternehmen war die 17-monatige Amazonas-Jary-Expedition, eine Süd-Nord-Durchquerung Brasilien-Guayanas. Die Expe-



Eine der wenigen Filmemacherinnen war Elly Beinhorn (auf der Leiter), die sich insbesondere als Fliegerin einen Namen machte und 1931 mit 23 Jahren ihren ersten Afrikaflug unternahm

⁵⁵ http://www.forst.unimuenchen.de/~refo/tradukoj/auschwitz/de/historia_kl/eksperymenty_ok.html, 10. 2. 2003.

dition, bei der der Film RÄTSEL DER URWALDHÖLLE (1935/38, Otto Schulz-Kampfenkel) gedreht wurde, entstand im Auftrag des Völkerkundemuseums Berlin. Insbesondere war das junge Team mit dem Sammeln von Exponaten verschiedener Indianerstämme und dem Präparieren von Tieren beschäftigt. Obwohl Klaus Kreimeier diese Forscher auch unter die »Haudegen-Typen«⁵⁶ einreihet, womit er bestimmt Recht hat, wirkt dennoch der Film eher leichter und fröhlicher und die Bevölkerung wird weniger verunglimpft als beispielsweise bei den Filmen von Paul Lieberenz und Hans Schomburgk.

Da es ab 1939 wegen des Krieges keine Möglichkeit mehr gab im Ausland zu drehen, griff man auf Kompilationsfilme zurück. Das Zweimann-Team Ernst R. Müller und Gerd Philipp fügte altes Material neu zusammen, montierte und kommentierte es gemäß der faschistischen Ideologie wie bei den Filmen: INDIANER (1940), eine Ausbeute der 3. Gran Chaco-Expedition von Prof. Hans Krieg oder BALI, KLEINOD DER SÜDSEE (1941), eine völlig andere Fassung des Films INSEL DER DÄMONEN (1933, Friedrich Dalsheim). Zwar wird in den filmbegleitenden Materialien darauf hingewiesen, dass der Film ausschließlich aus Outtakes montiert wurde, aber ein Vergleich beider Filme zeigt, dass die meisten Sequenzen identisch mit dem Originalmaterial sind. Da der Regisseur von INSEL DER DÄMONEN Jude war, erscheint sein Name nicht mehr in den Credits. Der Film preist Bali als eines der letzten Paradiese an, als ein letztes Dokument vor dem Untergang. Junge grazile Mädchen mit Blumen im Haar verkaufen Tabak, flirten mit einem jungen Mann und schlendern lachend unter Palmen und lichtem Himmel am Meer entlang. Im Dorf herrscht Frieden, die Menschen sind unbeschwert und froh. Mitten im Krieg müssen diese paradiesischen Bali-Bilder eine Augenweide für den von den Kriegsbildern müden Augen gewesen sein, ebenso wie der in Indien gedrehte Film KRISCHNA (1941, Henry Stuart), die vertonte Fassung des Stummfilms NURI, DER ELEPHANT (1928, Henry Stuart) oder TREIBJAGD IN DER SÜDSEE (1940, Werner Buhre), ein Dokumentarfilm, kompiliert aus nicht verwendeten Materialien zu TABU (US 1931, Friedrich Wilhelm Murnau).

Ethnographischer Film

Jenseits der offiziellen Politik konnten erstaunlicherweise Filme wie DIE KOPFJÄGER VON BORNEO (1936, Expeditionsleitung: Baron Viktor von Plessen) realisiert werden, die in keiner Weise dem herrschenden Zeitgeist entsprachen, deshalb aber auch kein Prädikat erhielten. Plessen wollte einen fiktionalisierten Film über und mit den malaiischen Dajaker und Punans herstellen, der ethnographisch der Wahrheit entsprach. Dabei griff er ein ähnliches Thema wie F. W. Murnau in TABU (US 1931) auf. Im Zentrum der Geschichte steht eine verbotene Liebe zwischen dem Häuptlingssohn Anji und der schönen Sklavin Iring. Dem Film ging eine achtmonatige Feldforschung voraus – erst dann trafen die Kameramänner Richard Angst, Walter Traut und Hans Staudinger ein, die unter der Expeditionsleitung von Baron Viktor von Plessen den Film in vier Monaten in Borneo drehten.

Der Regisseur und Kameramann seines ersten Films INSEL DER DÄMONEN, Dr. Friedrich Dalsheim (1933), der perfiderweise als erster Kulturfilm über fremde

⁵⁶ Kreimeier 1997, S. 50–53.



INSEL DER DÄMONEN (1933) von Friedrich Dalsheim zeigt Bali als ein von dämonischen Kräften bedrohtes Paradies. Seine Filmaufnahmen wurde 1941 noch einmal verwendet in BALI, KLEINOD DER SÜDSEE. Da Dalsheim, der sich unter dem Druck der antisemitischen Pogrome das Leben nahm, Jude war, wurde er als Regisseur nicht mehr genannt

Völker im ›Dritten Reich‹ zu sehen war und erfolgreich in den heimischen und ausländischen Kinos lief, hatte 1934 Selbstmord begangen, da er als Jude in Deutschland keine Arbeitsmöglichkeit mehr hatte. Der stark fikionalisierte Film DIE KOPFJÄGER VON BORNEO folgt wie INSEL DER DÄMONEN einer wahren Geschichte aus dem Volk selbst. Plessen lebte bereits seit sieben Jahren auf Bali und unternahm mehrere ethnographische und ornithologische Forschungen. Seine Arbeit stand in der Tradition von Bronislaw Malinowski, der forderte, »den Standpunkt des Eingeborenen, seinen Bezug zum Leben zu verstehen und sich *seine* Sicht *seiner* Welt vor Augen zu führen«.⁵⁷ Die beschreibende Form der Ethnographie stand in krassem Gegensatz zu den rassenanthropologischen Untersuchungen des ›Dritten Reiches‹, wie in dem bereits genannten Forschungsfilm GEHEIMNIS TIBET (1942, Hans Albert Lettow) zu sehen ist. Die ernstesten eindrucklichen Gesichter, die selbst ihre Geschichte spielen, prägen sich tief ins Bewusstsein ein. Die

57 Malinowski [1922] 1979, S. 49. Bronislaw Malinowski (1884–1942) war Anthropologe, lehnte die ›armchair-Anthropologie‹ ab und entwickelte deshalb die stationäre Feldforschung als eigenständige Forschungsmethode der Ethnologie. Sein Hauptwerk »Trilogie über die Trobriander« war richtungweisend für die Ethnologie.

Bilddramaturgie ist ein Spiel aus Licht und Schatten, das die Erzählung noch eindringlicher erscheinen lässt. Zwar lässt der Titel *Sensationelles* erwarten, ist aber nur ein Kompromiss zwischen sogenanntem Verkaufsinteresse und »ethnographischer Wahrheit«. Das Filmmanuskript wurde immer wieder mit der einheimischen Bevölkerung besprochen und auf seinen Wahrheitsgehalt überprüft.⁵⁸ Der Film ist eine singuläre Erscheinung im ›Dritten Reich‹, ist aber auch als Gegenentwurf zu den herkömmlichen Abenteuerfilmen zu sehen.

Der ethnographische Film hatte sich in Deutschland weder in der Weimarer Republik noch im ›Dritten Reich‹ zu einem eigenen Genre entwickelt. Das aufgenommene Rohmaterial von Forschungsreisenden und Ethnologen wurde erst Jahre später geschnitten und editiert. So entstammen einige Filme des ›Dritten Reiches‹ aus Forschungsexpeditionen, die in der Weimarer Republik durchgeführt wurden. Gemäß des ministeriellen Auftrags der RfdU und ab 1940 der RWU anderweitig produziertes Filmmaterial zu sichten und zu editieren, kamen 1942 allein fünf Kurzfilme über balinesische Tänze wie den Barong oder den Legong von Viktor von Plessen heraus. Er hatte die Aufnahmen 1938 auf Bali hergestellt. Ergebnisse der Ernst Schäfer-Tibet-Expedition 1938/39 wurden bereits 1939 editiert; auch die Filme von Paula Melzian, die 1937 bei den Yoruba in Nigeria forschte, waren bereits fünf Jahre später zugänglich. Der weitgehende Verzicht auf Ton erschwerte die ideologische Überfrachtung dieser Hochschulfilme, die noch heute den Grundstock der ausleihbaren Filme im IWF bilden. Die Hochschulabteilung der RWU veröffentlichte bis 1945 insgesamt 525 wissenschaftliche Filme, von denen 20 % (53) ethnographischen Themen zugeordnet werden können.⁵⁹ Andere Quellen geben mit Stand von 1944 nur 10 % ethnographische Filme an.⁶⁰ Neben den rassenanthropologischen Themen, die im Fach Ethnologie selbst kaum Gegenstand filmischer Visualisierungen waren, wurden in den ›ethnographischen Filmen‹ unverändert die klassischen Themen wie Darstellung der materiellen Kultur, Tanz und Ritual behandelt, obwohl die naturwissenschaftlich geprägte Anthropologie immer mehr Einfluss auf die geistesgeschichtlich ausgerichtete Ethnologie hatte. Beispielsweise wurde das Leipziger Völkerkundeinstitut 1938 – ohne Protest der Ethnologen – in ein »Institut für Rassen- und Völkerkunde umgewandelt«.

Speziell ethnographische Szenen, die häufig ein Nebenprodukt von Expeditionsfilmern waren, wurden an die damalige RWU, dem späteren IWF, geliefert, die dann mit einer Begleitpublikation insbesondere für Schulen und Hochschulen publiziert wurden. Konzeptionell und stilistisch blieben die Filme wie bereits in der Weimarer Republik monographische Beschreibungen klassischer ethnographischer Themen. Da Deutschland auch wissenschaftlich zunehmend isoliert war, hatten ausländische Ansätze zur Weiterentwicklung der ›Visuellen Anthropologie‹ keinen Einfluss auf den deutschen ethnographischen Film. Die bahnbrechenden Arbeiten von Margaret Mead und Gregory Bateson 1936–39 auf Bali und in Neuguinea, die zum ersten Mal Film und Fotografie als eigenständige Mittel der Ethnographie einsetzten, um die komplexen Beziehungsstrukturen in den je-

58 Vgl. Plessen 1936, S. 106–107.

59 Vgl. Dauer 1980, S. 61.

60 Wissenschaftlicher Film in Deutschland, IWF 1981, S. 14.

weiligen Gesellschaften kulturvergleichend zu präsentieren, zeigten in Deutschland keine Resonanz. Im Gegenteil: In Deutschland beschäftigten sich die meisten Ethnologen wie einer der führenden ethnologischen Theoretiker Richard Thurnwald, Hans Plischke oder Dietrich Westermann mit kolonialpolitischen Themen oder untersuchten die Probleme des kolonialen Wandels, um für den Tag der Rückgewinnung der Kolonien gerüstet zu sein.⁶¹ Auch Ludwig Kohl-Larsen, einer der wenigen Ethnologen, dem noch nach 1933 die Möglichkeit einer Feldforschung gegeben war, und zwar eine 17-monatige Reise zu den ostafrikanischen Tindinga 1937/39, verfasste in seinem Hauptwerk 1943 ein rassekundliches Kapitel, das in seiner Pseudowissenschaftlichkeit ein äußerst klischeehaftes Bild des ›Negers‹ wiedergibt. Die dort entstandenen Filmaufnahmen von Kohl-Larsen veranlassten Annette Wagner, einen weiteren Film über die Tindinga für den SWR zu drehen und sie mit den Aufnahmen von 1939 zu konfrontieren (DIE DA LAUFEN ..., 2001).

Zur Popularisierung fremder Bilder

Abgesehen von den Expeditions- und Beiprogrammfilmen, fanden die nichtfiktionalen abendfüllenden Kolonialfilme kaum den Weg in das tägliche Hauptprogramm der Kinotheater.⁶² Überwiegend hatten die abendfüllenden Kolonialfilme ihren Platz in den sonntäglichen Matinee-Vorstellungen oder sie liefen als Sondervorführung in den Nachmittagsstunden, wie der bereits erwähnte als ›staatspolitisch wertvoll‹ anerkannte Film UNSER KAMERUN (1937, Paul Lieberenz). Häufig wurden solche Nachmittagsvorstellungen von Schulklassen besucht, wenn die technischen Voraussetzungen zu eigenen Schulfilmveranstaltungen fehlten. Kolonialfilm-Premieren fanden im ›Dritten Reich‹ in den üblichen großen Uraufführungstheatern statt, und je nach staatspolitischer Relevanz wurden sie entsprechend präsentiert. So war die Uraufführungs-Zeremonie des Films DIE WILDNIS STIRBT! (1936, Hans Schomburgk) ganz unspektakulär, da er nur mit dem Prädikat ›volksbildend‹ ausgezeichnet war.⁶³ Üblicherweise hielt Schomburgk einen Vortrag zu seinem »Film der Erinnerung«, wie ihn die LichtBildBühne (1936, Nr. 268) bezeichnete. Nach der Uraufführung startete Schomburgk eine Film-Vortragsreise durch ganz Deutschland. Je nach Organisationsstruktur der einzelnen Städte wurde der Film mit unterschiedlich großem Werbeaufwand begleitet. In Karlsruhe etwa lud die Gauleitung und die Ortsgruppe des Reichskolonialbundes vor der Premiere zum Pressetee.⁶⁴ Dagegen standen die Langfilme,

61 Vgl. Mosen 1991, S. 72–77.

62 Bauer verweist darauf, dass die abendfüllenden Kolonialfilme DIE WILDNIS STIRBT (1936, Hans Schomburgk), UNSER KAMERUN (1937, Paul Lieberenz) und DEUTSCHES LAND IN AFRIKA (1939, Walter Scheunemann / Karl Mohri) auch im allgemeinen Programm der Filmtheater vorgeführt wurden (vgl. Bauer 1950, S. 322, 391, 452). Nach meinen Recherchen lässt sich dies jedoch nicht belegen.

63 Sie fand am 13. November 1936 im Marmorhaus, dem zweitältesten Berliner Premierentheater, statt. In: Afrika gestern und heute – reizvoll und interessant. Die Wildnis stirbt. In: Der Film, 14. 11. 1935, Nr. 46.

64 Grosseinsatz für Schomburgk-Film. In: Der Film, 8. 5. 1937, Nr. 19.



Kinder sind ein beliebtes Motiv, ob nun das friedliche Miteinander von Schwarz und Weiß präsentiert wird wie in *AUF GROSSER FAHRT* (1936; *links*) oder ob die schwarzen Kinder als Schlusspointe herhalten müssen wie in Paul Lieberenz' *IM UNBEKANNTEN KAMERUN* (1939; *rechts*)

die als ›staatspolitisch wertvoll‹ ausgezeichnet waren, unter dem Protektorat des Vorsitzenden des Kolonialpolitischen Amtes und des Reichskolonialbundes Ritter von Epp. Bei diesen Uraufführungen war stets nationalsozialistische Prominenz vertreten, dessen Referenten kolonialpropagandistische Vorträge hielten. Die Premiere des Films *UNSER KAMERUN* (1937, Paul Lieberenz) wurde so etwa im Ufa-Palast am Zoo in einer Matinee-Vorstellung gefeiert.⁶⁵ Das Kino mit seinen zweitausend Plätzen das größte Berlins wurde seit 1933 häufig zu Staatspropaganda-Veranstaltungen benutzt.⁶⁶ Doch im Vergleich zur bombastischen Premierenfeier von *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* (1939, Walter Scheunemann / Karl Mohri) war auch diese Uraufführung relativ unspektakulär. Scheinbar haben weder Schomburgk noch Lieberenz die im Bereich Kolonialpropaganda offiziell ge-

⁶⁵ Vgl. Henseleit, 1937.

⁶⁶ Vgl. Zglinicki 1986, S. 130.



forderte Sprachregelung genau beachtet. Alljährlich wurden nämlich vom Kolonialpolitischen Amt der NSDAP »Richtlinien für die kolonialpolitische Schulung« herausgegeben,⁶⁷ die sich stets – je nach offiziellem Kurs – verändert haben. Obwohl die Filmbilder in *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA*, produziert von der NSDAP-eigenen Produktionsfirma DFG, einen eher dilettantischen Eindruck machen, fand die Uraufführung in Anwesenheit der Obersten SA-Führung, der Wehrmacht, des Deutschen Roten Kreuzes und des Reichskolonialbundes am 15. 4. 1939 im Münchner Ufa-Palast statt. Eingerahmt in musikalischen Darbietungen der SS-Standarte Deutschland und einem »flammenden Bekenntnis für die Rückgabe (der) geraubten Kolonien« wurde der Film als »machtvolle Kundgebung für den Kolonialgedanken« gefeiert.⁶⁸ Mit dem aus nationalsozialistischer Sicht passenden Vorfilm *SCHICKSALSWENDE* (1939, Johannes Häußler), der die Geschichte Böhmens und Mährens thematisiert, wird das Publikum auf den Hauptfilm eingestimmt. Oft in Zusammenhang mit einer Kolonialschau und großem

67 Vgl. Wolgast 1973, S. 27.

68 Filmische Reportage über die Afrika-Deutschen. *Deutsches Land in Afrika*. In: *Der Film*, 22. 4. 1939, Nr. 16.

Werbeaufwand,⁶⁹ wurde der Film in fast allen Städten Deutschlands gezeigt. Zur weiteren Verbreitung kamen spezielle Aufführungen vor Soldaten hinzu und die seit 1933 eingeführten staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen, die obligatorisch bis zu vier Mal jährlich stattfanden.⁷⁰ Um bei den Jugendlichen auch außerhalb der Schule ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen und ihre Bindung an die faschistisch organisierten Gruppen zu stärken, wurden Jugendfilmstunden eingeführt, die wie Feierstunden inszeniert waren.⁷¹ In *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* (1939, Walter Scheunemann / Karl Mohri) wird dieser Gedanke aufgenommen und besonders in der Schlussequenz akzentuiert. Auch in Südwafrika sind die Jugendlichen in Pfadfindergruppen organisiert, stehen in geschlossener Formation, fertig zum Appell und feiern gemeinsam Hitlers Geburtstag. Sie sind bereit für »Deutschlands Ehre und künftige koloniale Größe« einzustehen, selbst wenn sie weit entfernt von Deutschland im »Land der Dornen« leben müssen, das sie mit dem Dreidorn in der Hakenkreuzfahne symbolisieren. Damit fungieren die »deutschen Südwestler« als Vorbild für die deutsche Jugend und übermitteln indirekt die Botschaft, es ihnen gleichzutun. Der Produzent und Koregisseur Walter Scheunemann teilte in einem Interview mit, dass die Distribution des Films auch über die staatlichen Gaufilmstellen stattfanden.⁷² Da über die Gaufilmstellen dennoch nicht genügend Leute erreicht werden konnten – das Volk zeigte wenig Interesse an diesen Veranstaltungen – ging man dazu über, die propagandistischen Botschaften auf den Beiprogrammbereich der Kinotheater zu verlagern. Seit dem Erlass der RFK von 1934, in dem selbst die Programmgestaltung zentralisiert wurde, waren die Kinotheaterbesitzer verpflichtet, innerhalb eines Kinoprogramms neben der Wochenschau mindestens einen Kulturfilm zu spielen. Eine besondere Abstimmung zwischen Haupt- und Beiprogrammfilm war nicht feststellbar.⁷³ Die Programmauswahl weist eher eine unspezifische Struktur auf.⁷⁴

Sowohl Expeditionsfilme als auch Spielfilme unterschiedlichster Thematiken gehörten zum Repertoire des den Kolonialfilm begleitenden Hauptfilms. Zwei

69 Begleitende Kolonialschauen waren eigentlich eher bei Kolonial-Spielfilmen üblich, wie beispielsweise bei *DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA* (1934, Herbert Selpin). Bei diesem Film wurde den Theaterbesitzern empfohlen, das Foyer mit kleinen Ausstellungen zu schmücken. Mit tropischen Requisiten, wie Leopardenfellen, »Negertanzmasken«, Schilden, Speeren und Tropenhelmen sollte eine »gewisse Stimmung« erzeugt werden. Uraufführungsfotos vom 19.10.1934 aus Leipzig zeigen einen uniformierten einheimischen Askari aus der deutschen Schutztruppe, der als Sehenswürdigkeit vor dem Kinoeingang drapiert wurde (Werbematerialien *DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA*, A: BA-FA). Insgesamt war der Werbeaufwand für die fiktiven Kolonialfilme wesentlich umfangreicher, so auch zu den Spielfilmen *CARL PETERS* (1941, Herbert Selpin), ganz besonders zu *OHM KRÜGER* (1941, Hans Steinhoff) und *GERMANIN* (1943, Max W. Kimmich).

70 Ausgewählt wurden die Filme vom Reichserziehungsministerium und von dem Propagandaministerium (Drewniak 1987, S. 582). Zur Durchführung waren die Gaufilmstellen und seit Oktober 1935 auch die Landesbildstellen herangezogen worden (Belling 1936a, S. 115).

71 Zur Struktur von Film und Jugend im Dritten Reich s. Drewniak 1987, S. 579–604 und zur Funktion von Jugendfilmstunden s. Hoffmann 1988, S. 100f.

72 Vgl. Wolgast 1973, S. 5.

73 Hier muss allerdings bemerkt werden, dass die Rechercheergebnisse zu Beiprogrammfilmen wesentlich unergiebig sind als vergleichsweise zu denen des abendfüllenden Films. Nicht bei allen untersuchten Kurzfilmen ist das Gesamtprogramm bekannt.

74 Der bereits beschriebene Vorfilm zu *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* ist eher eine Ausnahme.

Beispiele seien angeführt: *DER WEG IN DIE WELT* (1938, Paul Lieberenz) wurde zusammen mit dem in Borneo gedrehten populären amerikanischen Expeditionsfilm *BORNEORANG* (US 1937, Truman H. Talley, Expeditionsleitung: Martin und Osa Johnson) gezeigt.⁷⁵ Hingegen lief der Film *DIE DEUTSCHE FRAUENKOLONIALSCHULE IN RENDSBURG* (1937, Paul Lieberenz) als Vorfilm zu dem ersten britischen Technicolor-Film *WINGS OF THE MORNING* (Zigeunerprinzessin, GB 1937, Harold Schuster). Aufgrund der Novität und der positiven Kritik ist anzunehmen, dass der Film hohe Zuschauerzahlen erreichte und somit auch der im Vorfilm platzierte Kolonialfilm von einem breiten und heterogenen Publikum rezipiert wurde.⁷⁶ Deshalb ist zu vermuten, dass gerade der Beiprogrammfilm des ›Dritten Reiches‹ neben dem Expeditionsfilm zur Stabilisierung stereotyper Vorstellungen über fremde Völker, insbesondere über Afrika, einen erheblichen Einfluss hatte.⁷⁷ Der ethnographische Hochschulfilm der RWU dagegen fand sein Publikum ausschließlich im schulischen und universitären Bereich, hatte also vergleichsweise ein homogenes Publikum. Nur die Expeditionsfilme liefen im üblichen Kinoprogramm, oft auch in der Nachtschiene wie der erfolgreiche Film *INSEL DER DÄMONEN* (1933, Friedrich Dalsheim), der über 25 Nachtvorstellungen hatte und allein am Potsdamer Platz mehr als 20 000 Besucher aufweisen konnte.⁷⁸

75 Das Fliegerehepaar Johnson hatte bereits 1935 einen erfolgreichen Expeditionsfilm aus Afrika präsentiert: *BABOONA* (US 1935, R: Martin und Osa Johnson). Siehe hierzu die Rezensionen in der Filmzeitschrift: *Der Film*, 1935, Nr. 9 und Nr. 14 (Beilage).

76 Einschränkend muss erwähnt werden, dass das Kinopublikum häufig erst zum Hauptfilm erschien.

77 Zur Diskussion über Filmwirkung im Dritten Reich vgl. Schenk 1994, S. 73–98.

78 *Die Insel der Dämonen*. In: *Der Film*, 11. 8. 1934, Nr. 32.

F. T. Meyer

›Endsieg für den Samariter‹ Missionsfilme der evangelischen und katholischen Kirche

Die nationalsozialistische Filmgesetzgebung war auch für die kirchliche Filmarbeit bindend. Sie beinhaltete eine Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer. Eine praktische Filmarbeit der evangelischen Institutionen ist bis 1936 nachweisbar.⁷⁹ Filmvorführungen konnten bis 1941, Vorführreisen mit Lichtbildervorträgen noch bis zum Jahre 1943 durchgeführt werden.⁸⁰ Zudem ist bekannt, dass Zulassungskarten für zahlreiche Missionsfilme existieren, die bereits in der Weimarer Zeit produziert worden sind.⁸¹ Darüber hinaus knüpft das Produktionsniveau der Zeitspanne von 1933–1935 fast nahtlos an die Produktionshöhe gegen Ende der Weimarer Zeit an, erst danach sinkt sie stark ab.⁸²

Das Programm zu *MORGENGLANZ IM REICH DER MITTE* (1931), einer der evangelischen Missionsfilme, der nach seiner Prüfung 1933 wieder zugelassen wurde, liefert Anhaltspunkte für eine Ausrichtung religiöser Inhalte unter dem Einfluss der nationalsozialistischen Politik. Wie der Programmankündigung zu entnehmen ist, wird der Missionsfilm nicht nur als »ein Stück deutscher Kulturarbeit« angesehen, sondern trägt unverblümt militärische Züge: »Dem barmherzigen Samariter gehört der Endsieg.«⁸³ Im Mittelpunkt steht die Sozialarbeit; Aussätzige gelten zum einen als Möglichkeit, christliche Tugenden zu erproben, zum anderen ist ihre unmenschliche Behandlung im Heimatland laut der Missionsgesellschaft ein Indikator für die gesellschaftlich nicht vorhandenen Werte. Die Missionsorganisation kommentiert die Darstellung, dass 1930 100 Aussätzige erschossen worden seien, folgendermaßen: »Solche Geschichten könnten noch mehr erzählt werden, denn das Heidentum kennt keine Liebe.«⁸⁴ Schon 1807 sei der erste evangelische Missionar namens Robert Morrison in Kantor gelandet. Für die Missionsgesellschaft ist es im Angesicht des ›Dritten Reiches‹ offenbar unproblematisch darzustellen, dass mit »dem ersten Missionar [...] andere aus England, Amerika und anderen Ländern«⁸⁵ folgten.

Ähnlich wie die evangelische erlebte auch die katholische Filmarbeit zunächst keinen Abbruch, sondern knüpfte an das Niveau vor 1933 nahtlos an und erhöhte sogar noch die Zahl der erreichten Abspelstätten. So wurde erst 1936 der Höchststand der Spielstellen mit 830 erreicht.⁸⁶ Auch die Entwicklung und Verbreitung

79 Vgl. Schmitt 1978, S. 210.

80 Vgl. Schmitt 1978, S. 214.

81 Beispielsweise wurde *TOKOSILE ODER DIE SCHWARZE SCHWESTER* (1932/33, Pater Stephan Jurczek) laut Schmitt erst mit der 4. Zensur am 3. 4. 1940 verboten. Vgl. Schmitt 1978, S. 314.

82 Schmitt 1978, S. 237.

83 Archiv Rheinische Mission. A / h 33 Bd. 1.

84 Archiv Rheinische Mission. A / h 33 Bd. 1.

85 Archiv Rheinische Mission. A / h 33 Bd. 1.

86 Vgl. Schmitt 1978, S. 182.

des 16 mm-Schmalfilms begünstigte weitere Distributionsmöglichkeiten, die erst in den ersten Jahren des NS-Regimes von den katholischen Hierarchien in ihrem Nutzen für die kirchlichen Bedürfnisse anerkannt wurden. Zwar wurden die kirchlichen Organisationen gezwungen, sich der nationalsozialistischen Filmzensur unterzuordnen, dennoch konnten zunächst viele der vor 1933 entstandenen Filme, solange sie der Zensur standhielten, auch unter den Nationalsozialisten aufgeführt werden. Entscheidend war, dass die Darstellung von religiösen und kulturellen Zwecken im Vordergrund zu stehen hatte. Zur »Unterstützung der nationalpolitischen Erziehungsaufgaben des Staates«⁸⁷ wurde nahegelegt, auf die Bestände der Gaufilmstellen der NSDAP zurückzugreifen, was allerdings mangels quantitativ und qualitativ geeigneter Filme zunächst ein Wunsch blieb. Stattdessen räumte man für eine Übergangszeit die Erlaubnis ein, auch Spielfilme aufzuführen zu dürfen. Auch die allmähliche Aushöhlung der kirchlichen Filmarbeit wurde erst ab 1936 verstärkt. Neue Filmproduktionen wurden danach immer seltener.⁸⁸ Die Werler Franziskaner produzierten beispielsweise von 1933 bis 1935 insgesamt sieben Filme. Zwei davon, *AUS DER CHINA-MISSION DER DEUTSCHEN FRANZISKANER (VIKARIAT TSINAN SU)* (1934) und *EIN DEUTSCHES KLOSTER VOR DEN TÖREN ROMS* (1934), können dem Titel nach der Missionsarbeit des Ordens im Ausland zugerechnet werden. Als Videokopievorlagen konnten drei Produktionen der Missions-Verkehrs-Arbeitsgemeinschaft (MIVA) gesichtet werden, die im Zeitraum von 1933–1938 unter nationalsozialistischer Zensur produziert wurden. Sie sollen im Folgenden näher daraufhin untersucht werden, ob sich an ihnen ein nationalsozialistischer Einfluss feststellen lässt.

Die Idee der Gründung der MIVA durch Pater Paul Schulte wird von Schmitt als für einen katholischen Kleriker ungewöhnlich progressives Vorhaben bezeichnet, das darüber hinaus von großer Popularität und erheblichen Erfolgen gekennzeichnet gewesen sei.⁸⁹ Als Fliegerkamerad von Herman Göring sei Schulte in der Lage gewesen, seine Filmarbeit bis 1942 zu betreiben. Das erste der drei Filmwerke der MIVA⁹⁰, *MIVA. DAS VERMÄCHTNIS EINES MISSIONARS* (1931, Pater Stephan Jurczek), wurde am 23. 5. 1931 von der Filmprüfstelle freigegeben. In dem Film wurden die Mühen und Strapazen bei der Gründung einer neuen Missionsstation am Okavango an Originalschauplätzen nachinszeniert. Das wiederholte Scheitern der Expedition bis hin zum Tod einiger Missionare wird nicht allein den widrigen Bedingungen zugewiesen, sondern besonders der mangelnden Verkehrsinfrastruktur zugeschrieben, die ein Erreichen des rund 500 Kilometer entfernten Okavango von der Basisstation in Windhuk unmöglich erscheinen lässt. Als es dennoch gelingt, dort eine provisorische Missionsstation einzurichten, kann eine medizinische Versorgung der Missionare mangels geeigneter Transportverbindungen nicht gewährleistet werden. Als Folge sehen sich die

87 Schmitt 1978, S. 157.

88 In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass schon 1929 die Benediktiner der Erzabtei St. Ottilien einen neuen Film über ihre Missionsarbeit im ehemaligen Deutsch-Ostafrika mit dem Titel *SCHWARZE SONNENKINDER* (1929) veröffentlichten und nicht, wie Schmitt darstellt, erst 1933. Vgl. Schmitt 1978, S. 170.

89 Vgl. Schmitt 1986, S. 7–8.

90 Mein ausdrücklicher Dank gilt an dieser Stelle der MIVA-Zentrale in Österreich, Franz X. Kumpfmüller, für die Zusendung und Überlassung der MIVA-Videofilme.

Missionare dem Tod ausgesetzt. Ein verbliebener Missionar schreibt in sein Tagebuch: »Unser Werk muß scheitern hier im unwegsamen Afrika, wenn wir nicht mit modernen Verkehrsmitteln ausgerüstet werden! Soviele Todesopfer hat die Wildnis schon gefordert, noch ist kein Ende abzusehen! Auto, Motorboot und Flugzeug sollen in den Dienst der Mission gestellt werden.« Der letzte Wunsch des verstorbenen Missionars soll in Erfüllung gehen. Pater Paul Schulte gründet die MIVA. Interessant ist vor allem die Symbiose von Technik und Glauben, die als notwendige Grundlage für den Erfolg der Missionsarbeit gewertet wird. Bis in die höchsten Hierarchiestufen der katholischen Kirche reicht die Akzeptanz der MIVA, wie ein Zwischentitel gegen Ende des Films klarstellt: »Se. Heiligkeit, Papst Pius XI., hat den Gründern der MIVA und allen Mitwirkenden seinen Segen gegeben.«

Das Verhältnis zwischen Glauben und Technik, das in MIVA. DAS VERMÄCHTNIS EINES MISSIONARS lediglich mit einigen Aufnahmen jüngerer Datums durch das bereits vorhandene Material von DAS KREUZ AM OKAWANGO ergänzt wird, hat noch nicht die konzeptionell durchdachte Geschlossenheit wie in DEUTSCHE PIONIERE IN DER SÜDSEE (1935, Pater Paul Schulte), dem zweiten Film der MIVA, der als Videokopie vorliegt. Zu der Verflechtung zwischen Gottesergebenheit und Technikbegeisterung tritt hier die explizite Darstellung deutscher kolonialpolitischer Interessen, die ein Grund dafür sind, dass der Film das Prädikat ›volksbildend‹ erhält. Wieder bildet die Retrospektive auf die Tagebuchaufzeichnungen eines Paters den Rahmen, die den Auslöser für die Erzählung liefert. Einleitend zeigt eine animierte Landkarte eine Inselgruppe, auf der ein Gebiet zu erkennen ist, das als »ehemaliges deutsches Kolonialland« ausgewiesen wird. Danach konzentriert sich die inhaltliche Darstellung auf den Alltag, die Produkte und die Gepflogenheiten der Einwohner in ihrer natürlichen Umgebung, wobei die außergewöhnlichen Unterwasseraufnahmen eines Korallenriffs hervorzuheben sind. Immer wieder sind die Missionare bei ihren Expeditionen zahlreichen Gefahren am Boden ausgesetzt, die eingehend dargestellt werden: Flüsse und Felsen müssen mit Gepäck überquert werden, Schlangen bereiten Unbehagen, und ein Kanu, dessen Insassen noch einmal mit dem Leben davonkommen, wird von einem scharfkantigen Riff aufgerissen. Kurz: Es geht um das berühmte Sujet des Überlebenskampfes des zivilisierten Menschen in der freien Natur, das schon Robert Flaherty mit NANOOK OF THE NORTH (NANUK DER ESKIMO, US 1922) Anfang der 20er Jahre großen Erfolg beim Publikum einbrachte. In DEUTSCHE PIONIERE IN DER SÜDSEE ist es das Vertrauen in die Technik, mit der die Macht autochthoner Gesellschaften gebrochen werden soll. Während einer Leichenverbrennung, so der Zwischentitel, »wird den Missionaren der schärfste Kampf angesagt.« Prompt entsteht eine Bittschrift, die im Zwischentitel eingeblendet wird: »Deshalb lieber Pater Schulte, bitte ich Dich herzlichst, mir moderne Verkehrsmittel durch die MIVA zu senden. Wir brauchen Motorboote und ein Flugzeug.« Diesem Aufruf folgt ein unmittelbarer Appell zur Spendenbereitschaft: »Hoffentlich melden sich viele Mitglieder der MIVA, damit sie in der Lage ist, moderne Verkehrsmittel zu kaufen und in den Missionsdienst zu stellen.« War bislang wenig von der Verbindung zwischen Mission und Kolonisation zu erkennen, wird nun die Missionsarbeit unter kolonialen Aspekten hervorgehoben. So wird der Bau eines Flugzeuggeländes mit »Arbeitsdienst in Neu-Guinea« und »Der Missionar als



Um für die Missionsarbeit in den ehemaligen Kolonialgebieten zu werben, drehte Wilhelm Dachwitz *IN JESU DIENST VON BETHEL NACH OSTAFRIKA* (1928), der auch im »Dritten Reich« eingesetzt wurde

Kultur-Pionier« kommentiert. Eine neue Dimension erfährt der Zuschauer, als Kardinal Dr. Josef Schulte in seiner Funktion als Erzbischof von Köln auf dem Flughafen in Köln die neuen MIVA-Flugzeuge und Kraftwagen weiht. Obgleich das Bemühen deutlich wird, über die Wahl des Bildausschnittes ausschließlich den Kardinal bzw. das von ihm geweihte Flugzeug ins Bild zu setzen, sind Soldaten in Uniform erkennbar, die die Zeremonie begleiten. Der Zwischentitel betont die nationalen Interessen, in deren Dienst sich die Missionare stellen: »Deutsche Flugzeuge sollen deutschen Missionaren deutsche Hilfe bringen.« Augenfällig ist eine Ansprache des Bischofs unter einer großen Hakenkreuzfahne. Die Ziele der Mission, so wird nun auch im Bild unmissverständlich ersichtlich, müssen den Interessen des nationalsozialistischen Deutschlands dienen. Es folgen weitere Zwischentitel, die aus heutiger Perspektive nur als verzweifelter Versuch der Mission gewertet werden können, mit Hilfe von Legitimationsgründen, die den Nutzen der Missionsarbeit für den nationalsozialistischen Staat rechtfertigen sollen, unter allen Umständen einem Verbot der Missionsarbeit in der ehemaligen Kolonie zu entgehen. So wird in zahlreichen Zwischentiteln auf die Förderung des Exportes, die Verbesserung der Auftragslage der Verkehrsmittelindustrie durch die MIVA sowie die Verbreitung des »deutschen Brauchtums« hingewiesen. Der Kardinal, der in zahlreichen dafür aber zeitlich kurzen Einstellungen während des Fortgangs der Flugzeugweihe im Bild erscheint, fungiert lediglich als autorisierte heilige Instanz, um die Authentizität der Aussagen und ihre Wirkungskraft zu erhöhen. Lässt die geballte Häufung der Zwischentitel ein Ende des Filmes erwarten, so nimmt der Film noch einmal eine überraschende Wendung. Mit einem Ortswechsel nach Neu-Guinea wird der Stand der Bauarbeiten des Flugzeuggeländes dargestellt. Wie der Zuschauer im Zwischentitel erfahren kann, ist die Fertigstellung des Flugzeuggeländes auch den Eingeborenen zu verdanken, denn diese »lernen schnell mit modernem Werkzeug umzugehen.« Als das Flugzeug in Neu-Guinea aus einem Schiff entladen und auf dem Flugzeuggelände zusammengesetzt wird, bleibt das zuvor bei der Zeremonie in Köln sichtbare Hakenkreuz am Heck des Flugzeuges verborgen. Stattdessen wird das Symbol der MIVA an den Seiten des Flugzeuges mehrmals in Szene gesetzt. Die Produzenten fügen dem Spagat zwischen unabhängigem Glauben einerseits und dem staatlich gelenkten Interesse der Nationalsozialisten andererseits eine weitere Dimension hinzu, wenn sie am Ende des Films auf die Akzeptanz und Unterstützung staatlicher Stellen hinweisen. Dort heißt es: »Die MIVA wird gefördert vom Reichs-Luftfahrt-Ministerium, Reichs-Propaganda-Ministerium, Reichs-Innen-Ministerium, Reichswirtschafts-Ministerium, Reichs-Verkehrs-Ministerium. Außerdem vom Reichsverband für die Automobil-Industrie, ebenso von allen Firmen, die irgendwie am Export interessiert sind. Der heilige Vater segnet die MIVA und alle ihre Mitglieder.« Angesichts dieser Aussagen und deren ambivalentem Verhältnis zur Macht muss fraglich bleiben, inwieweit die kirchliche Filmarbeit »unter nationalsozialistischer Herrschaft ein bemerkenswertes Zeugnis kirchlichen Selbstbehauptungswillens« darstellt, wie Schmitt geltend macht.⁹¹ Durch die Annäherung an ideologische Positionen und deren Austauschbarkeit mit religiösen Ideen leisteten die Missionsorganisationen der Säkularisierung durch die Natio-

91 Vgl. Schmitt 1978, S. 253.



In den Missionsfilmen ging es ähnlich wie in den Expeditionsfilmen sowohl darum, die Überlegenheit des ›weißen Mannes‹ zu zeigen, wie hier in Colin Ross' *DIE ERWACHENDE SPHINX* (1927; *oben*), als auch die ›Eingeborenen‹ schon im Kindesalter im Sinne der ›abendländischen Kulturmission‹ zu erziehen (*ABESSINIEN VON HEUTE* 1935; *unten*)

nalsozialisten Vorschub.⁹² Interessanterweise fehlt der massive Verweis auf nationalsozialistische Organisationen und deren ideologische Positionen im dritten und letzten Film der MIVA: EISMISSION. EIN MIVA-FILM AUS KANADA (1938, Pater Paul Schulte). 1940 wurde dieser Film nur noch in Kirchengebäuden zur Aufführung freigegeben, aber selbst 1942 – unter weiterer Verschärfung der Zensur und Zulassungsbeschränkungen – konnte dieser Film noch gesichtet werden.⁹³ Ob ein Grund darin zu finden ist, dass die Arbeit der Mission in der noch wenig entwickelten Region der Hudson-Bai dargestellt wird und damit der nationalsozialistischen Doktrin entgegenkommt, kann nur vermutet werden. Wie schon in den beiden Filmen zuvor, steht die mangelnde Verkehrsinfrastruktur zur Disposition, die es mit neuen technischen Möglichkeiten zu überwinden gilt. Der Film zeigt, wie weit die Missionare bereit sind, für ihren Glauben einzutreten. Aufnahmen, in denen Expeditionen bei unter 50 Grad Celsius und tagelangen Schneestürmen durchgeführt werden, sollen dies dokumentieren. Der Tod und die Einsamkeit scheinen ständige Begleiter für Missionare, zu bekehrende Eskimos und Indianer zu sein. Erst die Ankunft des Luftschiffes Hindenburg, das am 6. 5. 1936 seine Jungfernfahrt über den Atlantik nach New York zurücklegt, verspricht eine Lösung. An Bord ist Pater Schulte. Dazu der Zwischentitel: »Er hat viel darüber nachgedacht wie den Missionen zu helfen wäre. Moderne Verkehrsmittel und technische Errungenschaften braucht die Mission: Flugzeuge, Motorfahrzeuge, drahtlose Telegraphie.« Bemerkenswert ist neben den Aufnahmen, die den Anflug, die Landung und den Start eines mit Schneekufen ausgestatteten Flugzeuges auf einer präparierten Schneepiste zeigen, auch der Versuch, rund um die Hudson-Bai ein System des drahtlosen Funkverkehrs einzurichten.

92 Unter Säkularisierung wird die »Einsetzung nicht-religiöser Gehalte in religiös präformierte Aussagen bzw. Aussagensysteme verstanden.« Verweyen/Witting 1987, S. 126.

93 Vgl. Schmitt 1978, S. 329.

Tobias Nagl

›Von fremder Rasse durchsetzt‹. Stereotypen in Schwarz-Weiß

Mit dem Erfolg von Hans Massaquoi's Autobiografie »Neger, Neger, Schornsteinfeger!«⁹⁴ ist erstmals nicht nur die Existenz einer afro-deutschen Minderheit ins historische Bewusstsein vieler weißer Deutscher gerückt, sondern ebenso die Tatsache, dass die Geschichte der transatlantischen schwarzen Diaspora vom Holocaust berührt wird. Dieses Verhältnis begründet sich nicht allein im von Hannah Arendt luzide beschriebenen ›Treibhaus-Effekt⁹⁵ des deutschen Kolonialismus für den Nationalsozialismus und seine Rassengesetzgebung⁹⁶. Zwar entwarf die kolonialrevisionistische Bewegung im Dritten Reich weiterhin ein nostalgisch-rassistisches Bild Afrikas als Kontinent ohne Geschichte, wie es sich u. a. in den Filmen eines Hans Schomburgk oder Paul Lieberenz nachweisen lässt. Im genuinen Sinn muss der anti-schwarze Rassismus der Nationalsozialisten aber vielmehr als eine den Kolonialrassismus radikalisierte Abwehrreaktion auf jene Veränderungen verstanden werden, die der Erste Weltkrieg unter den »farbigen Völkern« bewirkt hatte. Darin sah Chefideologe Alfred Rosenberg die Ursache des Aufbruchs: »Auf den Schultern der Leiter der Ententemächte lastet das ungeheuerliche Verbrechen, Schwarze und Mischlinge gegen das deutsche Volk mobilisiert und sie, unterstützt durch jahrelange Beschimpfungen Deutschlands, in den Krieg gegen ein Reich weißer Rasse geführt zu haben. Die größte und unmittelbare Schuld trifft hier zweifellos Frankreich, welches selbst nach dem Kriege mit Farbigen die Wiege der Kultur Europas, das Rheinland besetzte.«⁹⁷ Solche Bedrohungsszenarien eines weltumspannenden ›Rassenkampfes‹ gehen historisch zurück auf Kampagnen der äußersten Rechten während der Weimarer Republik: einerseits gegen die Verwendung von französischen Kolonialsoldaten bei der Rhein- und Ruhrbesetzung (›Schwarze Schmach‹), andererseits gegen den »Negerkult«⁹⁸ der ästhetischen Moderne (Jazz, Josephine Baker, afrikanische Plastik). Dennoch entstand im Dritten Reich kein einziger Film, der den Kampf gegen eine so verstandene ›Schwarze Gefahr‹ oder die relativ kleine Gruppe der in Deutschland lebenden Schwarzen zu seinem ausschließlichen Thema gemacht hätte. Momente eines gegen Menschen afrikanischer Herkunft gerichteten Rassismus müssen nachträglich rekonstruiert und vor dem Hintergrund schwarzer

94 Massaquoi 2000. Die englische Ausgabe erschien 1999 unter dem Titel »Destined to Witness. Growing Up Black in Nazi Germany«. Die Titeländerung durch den Verlag ist in vielerlei Hinsicht bezeichnend.

95 Vgl. Arendt 1986, S. 440.

96 In ihrem berüchtigten »Kommentar zur deutschen Rassengesetzgebung« dehnten die NS-Juristen Wilhelm Stuckart und Hans Globke die Bestimmungen der Nürnberger Gesetze explizit auch auf »Zigeuner«, »Neger« und deren »Bastarde« aus. Stuckart/Globke 1936, S. 195.

97 Vgl. Rosenberg 1936, S. 646.

98 Müller 2002; vgl. auch Nagl 2003, S. 171–186.

deutscher Geschichte kontextualisiert werden. Darin manifestiert sich nicht zuletzt auch filmhistorisch die Zentralität des Antisemitismus gegenüber anderen Rassismen für den Nationalsozialismus. Umgekehrt zeigt aber gerade der verstreute, formatübergreifende Charakter der hier untersuchten Film-Bruchstücke an, in welcher systematischer Weise der Nationalsozialismus als totaler ›racial state‹⁹⁹ begriffen werden muss, in dem sich verschiedene Formen des Rassismus und Antisemitismus bei der Durchdringung der gesamten Gesellschaft überlagerten und verstärkten.

Als zentrales Symbol der Demütigung des deutschen ›Volkstums‹ nach Versailles erscheinen Schwarze z. B. in der von Rosenbergs NS-Kulturgemeinde in Auftrag gegebenen ›Filmdichtung‹ EWIGER WALD (1936). Unterlegt von einem spätromantischen Oratorium Wolfgang Zellers entwirft der aufwändig Spielsequenzen, Trick- und Naturaufnahmen montierende, abendfüllende »Groß-Kulturfilm«¹⁰⁰ eine holistische Allegorisierung der Schicksalsgemeinschaft des deutschen Volks als Geschichte des deutschen Walds.¹⁰¹ EWIGER WALD schafft in diesem Sinn in meist organischer Überblendetechnik einen germanisch-heilsgeschichtlichen Ursprungs-Mythos – von der Bronzezeit über den Widerstand gegen römische ›Besatzung‹ und die Landnahme der mittelalterlichen Ordensritter im Osten bis zu Weltkrieg, Verstärkung und nationaler ›Auferstehung‹. Die seit den römischen »Zeichen der Fremde« (Off-Kommentar) wiederholt historisch in Erscheinung getretene Störung der postulierten ökologischen Harmonie von Volk, Raum und Nation findet gegen Ende ihren augenfälligsten Ausdruck in gestellten »Aufnahmen, in denen deutscher Grenzwald unter den Bajonetten farbiger Kolonialtruppen für Reparationen gefällt werden muß«.¹⁰² Diese blicken unbewegt und herrisch, während deutsche Eichen in Ketten abtransportiert werden. »Volk zerfallen, Freiheit verloren, deutsches Land vom Feind besetzt«, raunt der lyrisch-weinerlich gehaltene Kommentar Carl Maria Holzapfels.¹⁰³ »Verrottet, verkommen, von fremder Rasse durchsetzt, wie trägst du Volk, du Wald die undenkbbare Last?« Auf die in ihrer physiognomischen Differenz ausgekosteten Aufnahmen der Gesichter der schwarzen Franzosen folgen Close-Ups blonder Kinder, Mai-

99 Vgl. Burleigh/Wippermann 1991.

100 Wr.: Der Kultur-Großfilm im Filmtheater. Die Bestrebungen der NS-Kulturgemeinde. In: Film-Kurier, 18. 1. 1936.

101 Neben Blut und Boden muss der Baum als dritte zentrale Metapher des nazistischen Nationsverständnisses aufgefasst werden, vgl. Linke 1999, S. 200. »Im Sinnbild des Baumes«, so ein völkischer Rasse-Ästhetiker, werde nämlich »die geheime Lebensbindung der Geschlechter deutlich«; zu ihm habe »der deutsche Mensch [...] seit je eine unmittelbare Beziehung gehabt.« Aus der »Baumverteilung spricht nicht ein deutscher, sondern ein slawischer Charakterzug. [...] Die Slawen und die Kelten [...] sind keine Baumfreunde, wie jeder weiß, der in Polen und Frankreich gewesen ist.« (Kern 1937, S. 499–502)

102 S-k.: *Ewiger Wald*. In: Film-Kurier, 17. 6. 1936. Bereits die völkische Anthropologie der 20er Jahre hatte die römische Besetzung des Rheinlands hinsichtlich des von afrikanischen Legionären »ausgesäten Negerbluts« skandalisiert und so in Bezug zur »Schwarzen Schmach« gesetzt, vgl. Hauser 1925, S. 48 f.

103 Der ehemalige Buchhändler und Schriftsteller Carl Maria Holzapfel, Parteimitglied seit 1930, war u. a. stellvertretender Reichshauptleiter im Amt Rosenberg und ab 1937 stellvertretender Leiter der Kulturgemeinde in der NSG ›Kraft durch Freude‹. 1934 schrieb er den Text für das ähnlich pompöse, Hitler glorifizierende Chorwerk Hansheinrich Dransmanns »Einer baut den Dom«. Zu seiner Kunstauffassung vgl. C. M. H. [= Carl Maria Holzapfel] 1936.

Bäume und schließlich ein strahlender »Fahnenwald der Hakenkreuzbanner« (Off-Kommentar).¹⁰⁴

Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde der ideologische Diskurs über die kolonialen Regimenter der Kriegsgegner aus den Jahren 1914–1918 unter aktuellen Vorzeichen wieder aufgegriffen. Bereits am 23. 5. 1940 forderte die Wehrmacht-Propaganda ihre Wochenschau-Kameramänner auf: »Möglichst alle Propaganda-Kompanien suchen schleunige Gelegenheit zur Anfertigung von Bildaufnahmen, die besonders gut gewachsene deutsche Soldaten mit besonders vertiert aussehenden Senegalnegern und anderen farbigen Gefangenen darstellen. Es kommt auf scharfe Rassenkontraste an.«¹⁰⁵ Die filmische Sprache für die Darstellung »der farbigen Hilfsvölker«, die die »Hauptlast der Verteidigung« zu tragen hätten – so die wiederkehrende Sprachregelung der Kriegswochenschauen –, waren Schwenks und Close-Ups, die immer ein wenig länger dauerten, als dass sie noch ›natürlich‹ wirkten. Im August 1940 meldete der Sicherheitsdienst der SS über die ›rassenpolitischen Auswirkungen‹ derartig fetischisierter Bilder: »Aus verschiedenen Gebieten des Reiches wird berichtet, daß die Aufnahme farbiger Kriegsgefangener in den Kriegswochenschauen einen außerordentlich starken Eindruck hinterließen und die Propaganda der Erb- und Rassenlehre wesentlich unterstützten. Besonders in katholischen Gebieten wird berichtet, daß Kreise, die bisher sehr stark durch die Propaganda der äußeren Mission erfasst worden sind und infolgedessen der nationalsozialistischen Rassenlehre völlig ablehnend gegenüberstanden, jetzt der Rassenfrage gegenüber eine wesentlich größere Aufgeschlossenheit zeigen.«¹⁰⁶

Auch in Svend Noldans SIEG IM WESTEN (1941), dem offiziellen Film des Oberkommandos der Wehrmacht über den Frankreich-Feldzug, fehlen nicht derartige Aufnahmen von schwarzen Soldaten: Neben den vom Hobbyfotografen Erwin Rommel später persönlich nachgestellten Szenen der Gefangennahme¹⁰⁷ und erbeuteten französischen Propagandaufnahmen mit Kolonialregimentern zeigt der Film Bilder aus einem Gefangenenlager, in dem sich afrikanische Soldaten mit traditionellen Initiationsnarben befanden. Nachträglich wurden die Aufnahmen mit Getrommel unterlegt, um die zu beweisende ›Primitivität‹ der Gefangenen akustisch kenntlich zu machen.¹⁰⁸

104 Die völkische »Selbstfindung« durch Abwehr eines »rassisch« definierten Anderen interpretiert der Kritiker Fritz Olinsky in der dezidiert biologistischen Begrifflichkeit bevölkerungspolitischer Flurpflege: »Es ist kein Zufall, daß jetzt in der Zeit der, wenn man so sagen darf, rassischen ›Wiederaufforstung‹ unseres Volkes zugleich in großem Umfange an der Erhaltung und Wiederaufforstung unserer Wälder gearbeitet wird« (undat. Kritik v. EWIGER WALD, Sammlung Fritz Olinsky / Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin). Als EWIGER WALD in die Kinos kam, hatten NS-Eugeniker schon mehrere Jahre über die Sterilisation sogenannter ›Rheinlandbastarde‹, der Kinder jener französischen Soldaten mit rheinischen Frauen, debattiert; ab 1937 wurde der Plan ohne weitere propagandistische Begleitmusik still und leise an fast 400 Jugendlichen durchgeführt. Vgl. Pommerin 1979.

105 Boelcke 1966, S. 130. Für die Original-Quelle vgl. Fernschreiben 3822 / 40, National Archives Washington, Roll 976, 464331, zitiert nach: Graham 1989, S. 23.

106 Boberach 1984, S. 1467.

107 Vgl. Irving 1978, S. 80f. (Für diesen Hinweis bedanke ich mich beim Berliner Filmemacher Martin Baer.) Die ›farbige Hilfsvölker‹-Rhetorik findet sich auch in MIT MARSCHALL ROMMEL IN AFRIKA (1942).

108 Zusammen mit Aufnahmen einer Hitler-Rede wurden im neutralen Schweden alle »Bilder von toten Menschen und Tieren« und von »von tanzenden Negern aus französischen Gefangenenlagern« entfernt. Vgl. Hippler 1943, S. 138.

In der Darstellung und Instrumentalisierung des Sports im Dritten Reich manifestierten sich manichäische Auffassungen eines welthistorischen ›Rassen-Kampfs‹ gleichermaßen deutlich. So sollte die Olympiade 1936 nicht nur zum internationalen Triumph des nationalsozialistischen Deutschlands werden, sondern auch die Überlegenheit der weißen, ›arischen‹ Rasse in alle Welt tragen. Max Schmeling im Radio live übertragener Sieg über den schwarzen Schwergewichtsweltmeister Joe Louis im New Yorker Yankee-Stadion kurz vor Beginn der Spiele hatte dazu allen Anlass gegeben. Die von R. K. O. hergestellten amerikanischen Wochenschau-Aufnahmen des Kampfs brachte Schmeling selbst¹⁰⁹ mit über den Atlantik; wenig später wurden sie von der Syndikat-Film neu zusammengeschnitten und mit einem Kommentar des aus dem Yankee-Stadion berichtenden Radioreporters Arno Hellmis als MAX SCHMELINGS SIEG – EIN DEUTSCHER SIEG (1936, Jack Rieger) in die Kinos gebracht.¹¹⁰ Differenz wird dabei vorwiegend durch Hellmis Kommentar hergestellt. Während Schmeling als Person mit nationaler Zugehörigkeit in Erscheinung tritt, ist von Louis ausschließlich als Verkörperung von Rasse-Eigenschaften – als ›Neger‹ oder ›Halbneger‹ – die Rede. Nach dem K. o. in der zwölften Runde höhnt Hellmis: »Aus dem gefürchteten braunen Bomber ist ein armer zerschlagener kleiner Negerboy geworden« – und zitiert Glückwunschtelegramme aus den nordamerikanischen Südstaaten und der Südafrikanischen Union, »wo man die Niederlage des weißen Mannes nur mit zusammengebissenen Zähnen aufgenommen hätte.«

Leni Riefenstahls zweiteiliger OLYMPIA-Film (1938) artikuliert eine ähnliche Rassifizierung des Sports. Die in apolegetischer Perspektive immer wieder leichtfertig herausgestellte relative Prominenz des afroamerikanischen ›Wunderläufers‹ Jesse Owens und anderer schwarzer Sportler wie John Woodruff und Cornelius Johnson im Endschnitt widerspricht diesem Befund nicht.¹¹¹ Zwar sollte nach Weisung des Propagandaministeriums während der Spiele »der Rassenstandpunkt [...] in keiner Weise bei der Besprechung sportlicher Resultate Anwendung finden«, um auch »die Neger nicht in ihrer Empfindlichkeit«¹¹² zu treffen. Dennoch stellt Riefenstahl die Leistungen schwarzer und weißer Sportler in ein ›rassisches‹ Konkurrenzverhältnis: Im 800 m-Lauf der Herren starteten so »Zwei schwarze Läufer gegen die stärksten der weißen Rasse« und »Der Favorit des Rennens ist der Schwarze Woodruff. Lanzi, Italien, aber ist die Hoffnung Europas« (Off-Kommentar). Ähnlich dem Kommentar Arno Hellmis‹ erscheinen schwarze Sportler in Riefenstahls »Hymnus auf die Schönheit und den Kampf«¹¹³ im Gegensatz zu den weißen primär als Verkörperung einer ›Rasse‹ und erst dann als Bürger eines Staats. Diese Universalisierung von ›Rasse‹ im Nationalso-

109 Vgl. Schmeling 1981, S. 361 ff.

110 1937 verfasste Arno Hellmis eine zutiefst rassistische Max Schmeling-Biographie, die im Kampf gegen Louis ihren biografischen wie politischen Höhepunkt findet und einige Illustrationen aus dem Film verwendet. Vgl. Hellmis 1937.

111 Zum Verhältnis von ›nordisch‹-hellenistischer Körperästhetik, Riefenstahl und ›Rasse‹ vgl. auch Wildmann 1998.

112 Bundesarchiv Berlin, Zeitgeschichtliche Sammlungen 101 / 8 vom 3.8.1936, zit. n. Teichler 1976, S. 284.

113 Riefenstahl 1937, S. 3.



Max Schmeling's Sieg über den ›braunen Bomber‹ Joe Louis im New Yorker Yankee-Stadion im Jahre 1936 wurde nicht nur als ›deutscher Sieg‹, sondern auch als Beweis für die Überlegenheit der weißen über die schwarze Rasse verklärt

zialismus ist es, die im Zweifelsfall ihre Ästhetisierung und politische Instrumentalisierung jenseits von Hautfarbe im Sinne des Heroischen erlaubt: Schönheit und Eleganz ist für Riefenstahl wie für NS-Ästhetiker keine kulturelle Leistung oder ein Ausdruck von Arbeit, sondern Ergebnis einer »natürlichen Rassenlotterie«,¹¹⁴ die körperliche Stärke, Ausdauer, Intellekt und Willenskraft unterschiedlich verteilt hat. Die Schönheit, die Riefenstahl ihren farbigen Sportlern zuspricht, befindet sich somit nicht im Gegensatz zu nazistischen Auffassungen über den schwarzen Körper, sondern manifestiert allenfalls deren ambivalente Artikulationsformen: Von der Olympia-Berichterstattung in den Illustrierten über Werner Peiners Ostafrika-Tryptichon ›Das Schwarze Paradies‹ in der Reichskanzlei¹¹⁵ bis hin zur unter Jugendlichen immens populären Heftchen-Figur des riesigen Schwarzen ›Pongo‹ aus »Rolf Torrings Abenteuer« finden sich in der Kultur des Dritten Reichs ähnliche Wunschbilder einer in den Körper eingekerkerten ›blackness‹, in der sich zwar »die Anmut des Tieres« widerspiegeln,

114 Gilroy 2001, S. 174.

115 Zum Verhältnis Riefenstahl – Peiner vgl. Martin 1998, S. 85 ff.

die aber noch nicht einmal den intellektuellen »Selbstzweck der sportlichen Leistung«¹¹⁶ kenne.

War die in Riefenstahl ihre Apotheose erfahrende gelegentliche Ästhetisierung schwarzer Körper im Nationalsozialismus vor allem an eine Idee von ›Rassereinheit‹ gebunden, die Menschen afrikanischer Herkunft einen quasi-natürlichen subalternen Platz zuwies, wurden die kulturellen und politischen Emanzipationsbewegungen in der schwarzen Diaspora und insbesondere in den USA als gefährlich hybrides Symptom der ›Entartung‹ und Rassenvermischung gebrandmarkt. »Vier von fünf Negern haben Mischblut in ihren Adern«, so der »Völkische Beobachter« über die ›Verdrängung‹ von ›Volksdeutschen‹ durch Afroamerikaner aus Harlem, »doch es sind nicht die besten ihrer Rasse. Das Beste, was diese Rasse geleistet hat, ist das Werk reinblütiger Afrikaner. Dies ist ein schlagender Beweis dafür, dass jegliche Rassenvermischung nachteilig wirkt. [...] Eine weitere nachteilige Erscheinung der Negerüberschwemmung ist in der amerikanischen Kunst, Musik und Literatur zu suchen, die zum großen Teil von Negern beeinflusst wurde.«¹¹⁷ In diesem Sinne wurden Schwarze und insbesondere der Jazz zum frei flotterenden Signifikanten, mit dem sich der Kampf gegen den ›Kulturbolschewismus‹ der ›entarteten‹ Kunst und Musik führen oder der Antisemitismus und Antiamerikanismus verstärken ließ. Im Jazz habe man es nämlich »nicht mit einer bestimmten Tanzform eines in sich geschlossenen Negervolkes mit einer bodenständigen Lebens- und Kulturform zu tun [...], sondern mit der Vibration und dem Schrei des Blutes einer im Zwange der Sklaverei neuerstandenen variierend dunkelhäutigen Mischrasse, deren Rassemerkmale nicht mehr auf einen Nenner gebracht werden können.«¹¹⁸ Obwohl es ein generelles Jazz-Verbot im Dritten Reich nie gab,¹¹⁹ war der Kampf gegen den ›negroiden‹ Einfluss des Jazz dennoch ein wichtiges antimodernistisches Moment der NS-Kulturpropaganda, sowohl in der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ 1937 wie in der ein Jahr später stattfindenden Ausstellung ›Entartete Musik‹.¹²⁰ 1937 erschien der Deulig-Wochenschaubeitrag »Saxophonetic«, der im Minstrel-Stil schwarz geschminkte Weiße zeigt und sie im Folgebeitrag mit einem Maler kontrastiert, der seine Bilder beim Malen auf den Kopf stellt, um sie als groteske Kuriositäten vorzuführen. In dem aus amerikanischem Wochenschaumaterial von der Deutschen Wochenschau GmbH zusammengestellten Beiprogrammfilm RUND UM DIE FREIHEITSTATUE. EIN SPAZIERGANG DURCH DIE USA (1941) findet sich dieselbe Stammtisch-Rhetorik. Darin ist im Anschluss an eine Swing-Sequenz ein abstraktes Gemälde zu sehen, das an der Wand mehrfach gedreht wird, aber in keiner Position Sinn zu ergeben scheint.

Deutlicher noch wird der Zusammenhang von Rassismus, Antimodernismus und Antisemitismus in Fritz Hipplers DER EWIGE JUDE (1940). Der Film folgt nicht

116 Mezger 1936, S. 1004. Vgl. auch Hausmann 1936, S. 258, in dem »dem Neger Cornelius Cooper Johnson«, eine »tierhafte, pantherhafte Vollkommenheit« zugesprochen wird. – Dass vor dem Hintergrund dieser Rassifizierung dennoch bis zu einem gewissen Grad ›oppositionelle‹ Lektüren möglich waren, geht aus einem Gedicht hervor, das nach Erscheinen des Films angeblich im Berliner Volksmund zirkulierte: »Dem Führer zeigt die Leni dann / was deutsche Filmkunst alles kann / Da sah er dann im Negativ / wie positiv der Neger lief« (zit. n. Hoffmann 1993, S. 129).

117 Hafferberg 1933.

118 Merz 1939, S. 66.

119 Vgl. Kater 1995.

120 Vgl. Dümling 1994, S. 47–68.

nur notorischen Rassentheoretikern wie Hans F. K. Günther¹²¹ in der These vom antiken Judentum als »orientalisch-vorderasiatischem Rassengemisch mit negroidem Einschlag« (Off-Kommentar), sondern instrumentalisiert umgekehrt auch Schwarze in NS-typischer Weise für die Darstellung der ›Entartungs‹-Erscheinungen der als ›jüdisch‹ denunzierten Moderne. Bereits im Ausstellungsführer »Entartete Musik« hatte man in Anspielung auf Ernst Kreneks neutönerische Jazz-Oper »Jonny spielt auf« die Karikatur eines schwarzen Jazz-Saxophonisten mit Davidstern am Revers als Titel eingesetzt. In einer der modernen Kunst gewidmeten Sequenz werden so zum Teil gedreht oder schräg abgefilmte Gemälde, Plastiken und Holzschnitte von Emil Nolde, Paul Kleinschmidt, Otto Dix, Max Pechstein, Oskar Kokoschka, Karl Schmidt-Rottluff und anderer als ›entartet‹ ausgestellter Künstler¹²² extrem schnell montiert, um nachträglich den von vornherein unterstellten Eindruck visueller Desorientierung auch filmisch zu erwecken. Akustisch beginnt die Montage mit der Überblendung von Johann Sebastian Bach auf ›afrikanische‹ Musik mit Trommeln, rhythmischem Klatschen, Chor und dem Sologesang einer Frau, wodurch die Werke der Künstler in einen Kontext des ›Primitiven‹ gerückt werden sollen. Zur Überblendung mehrerer Ausschnitte aus expressionistischen und kubistischen Werken drängt sich die Musik einer Jazzband in den Vordergrund, und die Off-Stimme kommentiert: »Eine Welle der Verniggerung und Bastardisierung ging durch alle Gebiete des deutschen Kulturlebens.« Darauf wird zwischen Fotos von Skulpturen von Schmidt-Rottluff und Pechstein ein schwarzer Ukulelen-Spieler mit Strohhut eingeblendet, worauf später eine tanzende schwarze Sängerin neben einem Foto des Großen Schauspielhauses in Berlin erscheint.

Nach dem Kriegseintritt der USA verschärften sich die Ausfälle gegen die ›Kulturpest‹ des Jazz und die Jazzbegeisterung; die ›Rassenfrage‹ in den USA wurde zum unmittelbaren Politikum. »Nordamerikas Bevölkerung ist noch keine einheitliche Nation«, so eine von sechs 1942 angeordneten Standardthesen zur Amerika-Propaganda im Inland. »Angehörige aller Rassen und Völker, darunter ein hoher Prozentsatz von Negern, Mischlingen und Juden verhindern eine geschlossene nationale Willensbildung.«¹²³ ZEITSPIEGEL NR. 6: 12 MINUTEN MIT ETWAS RHYTHMUS (1942), ein heiter-feuilletonistischer Beiprogramms-Beitrag zum Thema Zeit und Rhythmus in der Kulturgeschichte, zeigt so nach Bildern vom Drill des preußischen Heers die marschierende Wehrmacht, auf die beim Flanieren in den Marschrhythmus einfallende Zivilisten und später ethnografische Archivaufnahmen und Bilder einer Swing-Tanzparty folgen, die der Sprecher folgendermaßen kommentiert: »Früher als die Melodie lernen wir den Rhythmus der Musik erkennen [...] sofern man hier allerdings von Musik reden kann. Aber das gibt es Gott sei Dank nur im tiefsten Afrika – oder in den USA.« Ein Lehrer malt daraufhin in einem Klassenzimmer Notenlinien auf die Tafel, die in die kontrastierende, harmonische Welt deutscher Gesellschafts- und Volkstänze überleiten: Massenornamente von Walzertänzern, Schuhplattler und Maibäume sind zu sehen.

121 Vgl. Günther 1930.

122 Vgl. die enorm verdienstvolle Leistung einer Identifikation nahezu aller Kunstwerke der Sequenz in: Hornshøj-Møller 1995, S. 126–133.

123 Auswärtiges Amt / Politisches Archiv R 30005, Bl. 14590; vgl. auch Gassert 1997, S. 323 ff.



Das Plakat zur Ausstellung »Entartete Kunst« zeigt, dass Schwarze von der NSDAP zum Gegenbild der nordisch germanischen Rasse stilisiert wurden

Eine identische Propaganda-Metaphorik kommt in einem Beitrag des UFA-MAGAZINS NR. 114 (1943) zum Tragen. Von einem Bericht über Sven Hedin und tibetische Kultttänze wird darin auf ethnografische Aufnahmen afrikanischer Tänzer umgeschnitten, es folgen Close-Ups einer Gruppe von ausgelassenen jugendlichen Tänzern. »Welcher Unterschied zwischen diesen feierlichen Kultttänzen und den Urwaldgebräuchen dieser primitiven Busch neger. Diese Negertänze nahm sich das heutige Amerika zum Vorbild. Vergrößert und übersteigert wurden sie als Jazz und Swing zum typischen Lebensausdruck der heutigen Generation in den USA. – Eine ganz andere Welt: der harmonische Rhythmus des Wiener Walzers.« (Off-Kommentar) Um den Gegensatz zu erläutern, erscheinen mehrere festlich gekleidete Tanzpaare in einem hell erleuchteten Ballsaal beim Walzer. Den ideologischen Kontext für diese Auslassungen lieferte der Kampf der NS-Kulturpolitik gegen die »undeutsche Art des Tanzes« und das »sinnlose, eintönige Geschiebe«¹²⁴ der modernen Gesellschaftstänze seit dem Tango: Tanz wie jede Form körperlicher

Bewegung sei »unmittelbarster und echtster Ausdruck der Rasse«.¹²⁵ Wenn der Nationalsozialismus als Höhepunkt einer genuin modernen Tendenz zur »Verstaatlichung des Biologischen«¹²⁶ betrachtet werden muss, dann wird in der Ablehnung afroamerikanisch beeinflusster Tänze die propagierte »nordisch«-hellenistische Ästhetik unmittelbar Körperpolitik: Die akrobatisch-ekstatischen Bewegungen der Jitterbug-, Lindy Hop- und Swing-Tänzer stehen der Schaffung eines gepanzert-soldatischen ›Volkskörpers‹ diametral entgegen, denn »die nordische Seele schweigt in ihrer Leibesbewegung; sie übt nicht den Ausdruck um seiner selbst Willen als ein Spiel, sondern sie beschränkt ihn in strenger Zucht auf das Wesentliche.«¹²⁷ Anders als der stampfende, afrikanische »Tieftänzer« und der »vorderasiatische Mitteltänzer« strebe der nordische »Hochtänzer« nach der »Höhe« und der »Überwindung aller Erdgebundenheit«.¹²⁸ Die untersichtige Ka-

124 Sommer 1939, S. 54.

125 Sommer 1939, S. 56.

126 Foucault 1993, S. 27.

127 Sommer 1939, S. 56.

128 Entarteter Tanz. In: Der Tanz. Zeitschrift für Tanzkultur, 13. Jg., Heft 3/1940, S. 15.

meraperspektive auf die kontrastierenden Walzer-Formationen scheint dabei genau einen solchen heroischen Eindruck anzustreben.

RUND UM DIE FREIHEITSSTATUE (1941) radikalisiert die nazistische Ablehnung des Jazz zum persönlichen Angriff auf Franklin Delano Roosevelt und seine Frau Eleanor.¹²⁹ Der aus amerikanischen Original-Wochenschau-Aufnahmen und Spielfilmszenen kompilierte Film stützt sich dabei auf die drei Säulen, die die anti-amerikanische Propaganda ab 1941 dominierten: der ›Enttarnung‹ von Roosevelt und seinen ›jüdisch-plutokratischen Hintermännern‹, der Demontage des Mythos vom ›Land der unbegrenzten Möglichkeiten‹ und dem Kampf gegen den kulturellen Amerikanismus als Zeichen eines Kulturverfalls.¹³⁰ RUND UM DIE FREIHEITSSTATUE zeigt den Einsatz des Militärs gegen Streikende, verarmte Bauern, die Vernichtung von Lebensmitteln und Aufnahmen von Roosevelt und seiner »jüdisch-amerikanischen Ausbeuterclique« (Off-Kommentar), die zusammen mit »jüdischen Kapitalisten« die Vernichtung Deutschlands anstrebten. Darauf wird Eleanor Roosevelt vorgeführt, die sich weigere, in Würde zu altern und »auch einmal ganz demokratisch den Swing als Ausdruck reinsten Roosevelt-Kultur persönlich propagiert [hat]. Swing ist Trumpf.« Dazu sieht man eine Reihe von African-Americans in »afrikanischen« oder »indianischen« Mardi-Gras-Karnevals-Kostümen, die Musiker des ›Cootie Williams Orchestra‹ und ekstatische Tanzbewegungen verschiedener Tanzpaare bei einem Marathon-Tanzwettbewerb. »Wir befinden uns nicht etwa in Afrika, sondern in New York«, fährt der Kommentar stereotyp fort. »Auf dieser Tanzkonkurrenz der Nigger werden Urwalderinnerungen als neueste Errungenschaften amerikanischer Zivilisation aufgefrischt. Und weiße Menschen legen anscheinend Wert darauf, die Nigger noch zu übertrumpfen. Bei denen, die ohnmächtig werden, prüft der Schiedsrichter, ob sie noch fähig sind, die Füße selbstständig zu setzen. Teilnehmer, die nach achtzehnstündigem Tanzen Krämpfe bekommen, müssen als Kulturträger ausscheiden.«¹³¹

Die bösartigsten Attacks gegen das schwarze Amerika finden sich im 1943 von der Wochenschau GmbH ebenfalls aus amerikanischen Archivaufnahmen zusammengestellten HERR ROOSEVELT PLAUDERT. Nach der Schilderung sozialer Konflikte, der Proletarisierung amerikanischer Bauern durch das »jüdische Großkapital« und der Entstehung von Slums attackiert der Film direkt »New Yorks Negerviertel mit seinen 300 000 Einwohnern« und – mittels einer einmontierten Spielfilmszene – die angeblich dort verbreiteten ›Voodoo‹-Kulte: »Hier ist die Ge-

129 Der persönliche Angriff gegen Roosevelt firmierte nach Kriegseintritt der USA unter Punkt zwei der offiziellen Anweisungen zur Anti-Amerika-Propaganda: »Roosevelt, der kranke Mann im Weißen Haus. Roosevelt ist geistig nicht normal, er leidet infolge überstandener Lähmung an Komplexen, Art Verfolgungswahn, Größenwahn, Weltherrschaftstraum; hält sich für Weltapostel.« (Auswärtiges Amt / Politisches Archiv R 30005, Bl. 14590)

130 Vgl. Gassert 1997, S. 323.

131 Unter den subkulturellen Angehörigen der sogenannten ›Swing-Kids‹ – apolitischen, dem Nationalsozialismus aber gleichgültig bis ablehnend gegenüberstehenden Jugendlichen – erfreute sich der Film außerordentlicher Beliebtheit, weil er die original amerikanischen Jazz-Spielweisen und Tanzbewegungen zeigte, die sie heimlich bewunderten. Einige von ihnen besuchten mehrfach begeistert den Film, weshalb er angeblich zurückgezogen worden sei. Vgl. Lange 1966, S. 103. Hierfür ließ sich jedoch bislang kein Beleg erbringen, genauso wenig wie für die vom selben Autor in seinen Memoiren vorgetragene Behauptung von der Existenz einer Fassung, in der Gene Krupa zu sehen gewesen sei, vgl. Lange 2000, S. 159 f.

burtsstätte des Swing. Dieser primitive Negerrummel wird von den Yankees hemmungslos übernommen und das in einem Land, das sich anmaßt, die Kultur der ganzen Menschheit retten zu wollen« (Off-Kommentar). Dann wendet sich der Film einem heute in Vergessenheit geratenen Protagonisten der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung zu: dem synkretistisch-christlichen Sektenprediger George Baker, der sich ›Father Divine‹ nannte. Anders als die schwarz-nationalistischen Anhänger Marcus Garveys lehnten die schwarzen und weißen Jünger von ›Father Divine‹ aus religiösen Gründen die Kategorie ›Rasse‹ selbst als soziale Konstruktion radikal ab und nahmen zusammen mit amerikanischen Kommunisten an Anti-Nazi-Demonstrationen teil.¹³² Nicht zuletzt deshalb wurde der »Großorganisator der äthiopischen Bewegung« in einer nationalsozialistischen Studie der schwarzen Diaspora als »schwarzer Rattenpfeifer« und als »der alte Mediziner in amerikanischer Aufmachung« denunziert.¹³³ »Und hier George Baker, der Oberscharlatan«, so der Off-Kommentar zu Aufnahmen einer Parade der Anhänger ›Father Divines‹. Seine Gemeinde zähle »viele Tausende irreführter Seelen, die ihm alljährlich viele Millionen ins Haus tragen.« Allein aus wahltaktischen Gründen hätte Roosevelt akzeptiert, dass ›Father Divine‹ eine Villa neben seiner erworben habe – eine verlogene Strategie, für die er immer wieder »seinen Freund La Guardia, den jüdischen Bürgermeister von New York« zu den schwarzen Wählern schicke, um sie dann mit »billigen Versprechen« für seine »dunklen Pläne« einzufangen.

Die tatsächliche Resonanz derartig direkter Propaganda lässt sich auf Grund der spärlichen Quellenlage nur schwer allgemein beurteilen. Betrachtet man den hier untersuchten Korpus von Filmen jedoch selbst als historische Quelle, dann handeln sie nicht nur von ideologischen Phantasmagorien, sondern müssen als verdrängter Teil einer Kinematographie des Holocaust betrachtet werden. Die rassistisch motivierte Verfolgung und Ermordung Schwarzer im Dritten Reich wie ihre Beteiligung am Kampf gegen Hitler ist der realgeschichtliche Hintergrund der hier skizzierten Filmgeschichte.¹³⁴

132 Vgl. Satter 1996, S. 43–76.

133 Sell 1940, S. 110 ff. Vgl. die Angriffe gegen Formen afroamerikanischer Spiritualität in RUND UM DIE FREIHEITSTATUE.

134 Vgl. Kesting 1992, S. 30–36; Kesting 1998, S. 84–99; Kesting 1998, S. 358–365; Martin 1999, S. 76–91; Lusane 2002; Nagl 2004, S. 69–90.

Ronny Loewy

›Nur in geschlossenen Veranstaltungen vor Angehörigen der jüdischen Rasse‹. Palästina-Filme im Jüdischen Kulturbund 1935–1938

»Der Film wird zur Vorführung im Deutschen Reiche zugelassen, darf jedoch nur in geschlossenen Veranstaltungen im Rahmen der jüdischen Kulturbünde vorgeführt werden« resp. »Vorführung nur in geschlossenen Veranstaltungen der jüdischen Gemeinden vor Angehörigen der jüdischen Rasse«. So oder ähnlich vermerken Zensurkarten die von der Film-Prüfstelle verfügten Einschränkungen des öffentlichen Zugangs für insgesamt 14 Filme. Diese Zensurenentscheidungen aus der Zeit von 1933 bis 1938 betrafen, mit Ausnahme des jiddischen Spielfilms *IDL MITN FIDL* (*JUDEL GRA NA SKRZYPCACH / JIDL MIT DER FIDEL*, PL 1935, Joseph Green), allesamt Dokumentarfilme, die entweder über die Arbeit jüdischer Institutionen und Organisationen in Deutschland berichteten oder für die Auswanderung von Juden in das britische Mandatsgebiet Palästina warben.

Sieben dieser Filme wurden von der Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland) in Berlin, oft in Zusammenarbeit mit einem der beiden jüdischen Gründungsfonds, der Keren Kayemeth (Jüdischer Nationalfonds) oder der Keren Hayessod (Jüdischer Gründungsfonds), der Film-Prüfstelle zur Zensur vorgelegt. Von denen sind wiederum sechs Filme auch von der Palästina-Filmstelle produziert worden. Mit eben dieser Zensurenentscheidung wurden weitere acht Filme belegt, bei denen die Film-Prüfstelle andere Institutionen oder Produzenten als Antragsteller nennt. Außerdem gehören dazu noch drei Filme der Palästina-Filmstelle und ein Film der Tekufa Film Co. aus Tel Aviv, die in Deutschland nur in geschlossenen Veranstaltungen vorgeführt werden konnten, aber aus nicht bekannten Gründen nicht der Zensur vorgelegt worden sind. Mithin sind es insgesamt 18 Filme, deren Vorführungen durch eine derart repressive Exklusivität eingeschränkt waren.¹³⁵

Auf den systematischen Kontext von Produktion und Vertrieb von didaktischen und propagandistischen Filmen in Deutschland von 1933 bis 1938, die für zionistisch begründete Ziele der jüdischen Besiedlung im britischen Mandatsgebiet von Palästina warben, und der zunehmend dramatischen Lage der deutschen

135 Von den zionistischen Filmen, die der »Jüdische Kulturbund« produzierte bzw. zur Aufführung brachte, sind als Filmkopien nachweisbar: *THE LAND OF PROMISE* (*LE'CHAYIM CHADASHIM*, *DAS LAND DER VERHEISSUNG*), *HEBREW MELODY* (*MANGINA IVRIT*), *HATIKWAH. DOKUMENTE EINER HOFFNUNG*, *FROM WADI HAWARITH TO EMEK HEFER* (*ME'VADI CHAWARITH LE'EMEK HEFAR*), *EIN TAG – EIN WERK* (*BUILT IN A DAY*), *DER NEUE WEG* und *IDL MITN FIDL*, der freilich kein zionistischer Film ist. Alle Informationen über die nicht erhaltenen Filme stammen – nach Aktenlage – aus Zensurkarten, Zeitungsartikeln und vor allem aus den Beständen von Dokumenten zum »Jüdischen Kulturbund« in der Akademie der Künste Berlin und der Freien Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaften, Archiv und Theaterhistorische Sammlung (Sammlung Walter Unruh).

Juden in dieser Zeit, auch derjenigen, die in der Filmbranche arbeiteten, hat zum ersten Mal 1984 Jan-Christopher Horak aufmerksam gemacht: »Während die deutschen Juden gewaltsam aus der nationalsozialistischen Filmproduktion entfernt wurden, erlaubte das Propagandaministerium der Zionistischen Vereinigung in Deutschland eine isolierte Filmproduktion und Vorführmöglichkeiten im Reich zu organisieren: die zionistische Filmpropaganda in Deutschland sollte die jüdische Gemeinschaft dazu ermutigen nach Palästina zu emigrieren. Währenddessen waren deutsch sprechende Immigranten häufig verantwortlich für eine zionistische Filmproduktion in Palästina.«¹³⁶

Die institutionelle Basis in Deutschland für Produktion und Vertrieb dieser Filme war der »Kulturbund deutscher Juden«. Im Herbst 1933 in Berlin als Selbsthilfeorganisation jüdischer Künstler gegründet und der strengen Kontrolle des RMVP unterworfen, organisierte er – zwangsweise – exklusiv für Juden Theater-, Kabarett- und Opernaufführungen sowie Konzerte, Vortragsveranstaltungen und Filmvorführungen. Der »Kulturbund deutscher Juden«, der sich ab 1935 »Jüdischer Kulturbund in Deutschland« nennen musste, war bald in mehr als 100 Städten in Deutschland präsent unter der Dachorganisation »Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde«. Da Juden zunehmend von der Mitwirkung an und ab 1938 vom Besuch öffentlicher Kulturveranstaltungen aller Art ausgeschlossen wurden, entwickelte sich der »Jüdische Kulturbund« mehr und mehr zum Zentrum kulturellen Lebens. Das galt auch für das Kino, zunächst für spezielle Vorführungen zionistischer Dokumentarfilme, teilweise als Vortragsveranstaltungen mit vorangestellter Filmvorführung oder als Vorfilme zu Spielfilmvorstellungen. Ab 1938 ermöglichte der Vorführbetrieb von Filmen durch den »Jüdischen Kulturbund«, deutsche wie internationale Spielfilme, von denen Juden im öffentlichen Kinobetrieb ausgeschlossen gewesen waren, einem ausschließlich jüdischen Publikum vorzustellen.

Am 26. 5. 1935 kam gleichzeitig in Berlin (Alhambra, Bachsaal), Hamburg (Kammerlichtspiele) und Breslau (Tauentzientheater) der Film *THE LAND OF PROMISE (LE'CHAYIM CHADASHIM / DAS LAND DER VERHEISSUNG, US / Britisches Mandatsgebiet Palästina 1934–1935, Juda Leman zur Welt-Uraufführung.*¹³⁷ Produziert hatte diesen Film Fox Movietone (New York) und Urim Palestine Film Company Ltd. (Jerusalem) in Zusammenarbeit mit der Keren Hayessod. Die Herstellung der deutschen Uraufführungsversion verantwortete die damit zum ersten Mal an die Öffentlichkeit getretene Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland) in Berlin, die auch als Antragstellerin für diesen Film bei der Filmprüfstelle vorstellig wurde. Mit der Bemerkung: »Vorführung nur in geschlossenen Veranstaltungen der jüdischen Gemeinden vor Angehörigen der jüdischen Rasse« wurde die deutsche Version des Films mit dem Titel *DAS LAND DER VERHEISSUNG* am 13. 5. 1935 von der Zensur zugelassen.

THE LAND OF PROMISE ist einer der frühesten Tonfilme aus Palästina¹³⁸. Der Regisseur Juda Leman (geboren in Kutno) kam in den 20er Jahren nach Hannover,

136 Horak 1984, S. 49 (Übers. K. H.).

137 Zur Premiere erschien eine umfangreiche Werbebroschüre: *Land der Verheißung*. Berlin: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland, 1935.

138 Eine ausführliche Analyse zu Produktion und Verbreitung des Films findet sich in: Tryster 1995, S. 187–217; Tryster 1998, S. 61–70.

veranstaltete dort im Anzeigerhochhaus kulturell anspruchsvolle Kinovorstellungen. Er arbeitete mit Wilfried Basse an dessen Film *DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE* (1933) mit, bevor er 1933 im Auftrag der Fox für *THE LAND OF PROMISE* nach Palästina ging und dann 1935 in die USA emigrierte. Als Reisebericht angelegt, dokumentiert der Film das gesamte zionistische Siedlungsprojekt in Palästina. Der Erwerb von handwerklichen, industriellen oder landwirtschaftlichen Fertigkeiten wird als Teil einer umfassenden Kampagne gezeigt, die zu Ansiedlung und Investitionen im ›Heimatland der Juden‹ ermutigen soll. Die zionistischen Siedler in Palästina werden als Vorbilder einer energischen Modernität und Produktivität porträtiert. Der Film zeigt Männer und Frauen bei diversen Tätigkeiten in der Landwirtschaft oder Industrie, im Handel oder bei der Erholung, im Kibbuz, in der Gewerkschaft und in einer wachsenden Zahl von Industriezweigen. Stilistisch gehört *THE LAND OF PROMISE* zu jenen frühen dokumentarischen Tonfilmen, die in einer der Filmmusik folgenden Montage eine moderne und kreative Erneuerung des Films sahen.¹³⁹ Das eingängige Emek-Lied von Daniel Sambursky wurde im Jischuw so populär, dass es der Hatikwah, der späteren Nationalhymne Israels, den Rang als Hymne der Zionisten ernsthaft streitig machen konnte.¹⁴⁰

Die Filmproduktion des Jischuw, der jüdischen Pioniergesellschaft in Palästina, hatte Mitte der 30er Jahre bereits eine langjährige Tradition. Seit Beginn der 20er Jahre galt die Produktion vorrangig didaktischen und propagandistischen Filmen, die von den beiden großen Gründungsfonds Keren Kayemeth Le'Israel bzw. Keren Hayessod hergestellt wurden. Nach innen sollten diese Filme die Pioniere für den harten und entbehrungsreichen Aufbau des Jischuw motivieren, nach außen warben sie als Fundraiser um Spenden für die Besiedlungsprojekte in Palästina. Der erste große und international bekannt gewordene Film der jüdischen Pioniergesellschaft in Palästina – nicht zuletzt auch durch Franz Kafka¹⁴¹ – war *SHIVAT ZION (THE RETURN TO ZION, Britisches Mandatsgebiet Palästina/Deutschland 1921, Yaacov Ben Dov)*. Besonders enge Filmbeziehungen unterhielten zionistische Filmschaffende in den 20er Jahren mit Deutschland bzw. mit deutschen Filmkünstlern. *FRÜHLING IN PALÄSTINA. BILDER VOM AUFBAU DER JÜDISCHEN HEIMSTÄTTE (SPRINGTIME IN PALESTINE / AVIV B'ERETZ ISRAEL, Britisches Mandatsgebiet Palästina/Deutschland 1928, Joseph Gal-Ezer)* gehört zu den bedeutendsten und verbreitetsten zionistischen Filmen der 20er Jahre und stellt ein wertvolles Filmdokument aus einer Zeit dar, als noch wenige, aber hochmotivierete jüdische Enthusiasten aus freien Stücken in Palästina siedelten.¹⁴²

139 Der Film wurde bis 1939 in zahlreichen Kritiken vor allem der jüdischen Zeitungen aufmerksam gewürdigt. Vgl. Ghr 1935; Palästinafilm-Uraufführung. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 40, Nr. 40, 17. 5. 1935; Eloesser 1935; Land der Verheißung. Uraufführung des neuen Palästina-Tonfilms. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 40, Nr. 43, 28. 5. 1935. Weitere Literaturnachweise finden sich auf der Homepage der »Cinematographie des Holocaust« (www.cine-holocaust.de).

140 Vgl. von der Lühe 1998, S. 4–20; zu Musik und Filmmusik im Veranstaltungsbetrieb des »Jüdischen Kulturbundes« vgl.: Bergmeier/Eisler/Lotz 2001.

141 Vgl. Kafka 1994; Zischler 1996.

142 Vgl. Ein neuer Palästinafilm. In: Israelitisches Familienblatt (Berlin), 8. 11. 1928; Eisner 1928; Wilder 1928; F.: Frühling in Palästina. In: Neue Leipziger Zeitung, 22. 1. 1929; B.: Frühling in Palästina. Bilder vom Aufbau der jüdischen Heimstätte. In: Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (Berlin), Jg. 4, Nr. 7/8, 15. 2. 1929.

Als *THE LAND OF PROMISE* zur Aufführung kommt, haben sich die Voraussetzungen für die Zweigstellen der zionistischen Organisationen in Deutschland im Bereich der Filmproduktion freilich grundlegend geändert. Die Palästina-Filmstelle, ab 1936 auch »Kol-Noa Institut für Jüdische Filmarbeit« genannt, musste unter der Leitung von Manfred Epstein unter politisch äußerst restriktiven und finanziell miserablen Bedingungen arbeiten, was sie mit einer beachtlichen Effektivität tat. Bis 1938 entstanden schließlich neun Filme, die von der Palästina-Filmstelle oder dem »Reichsverband der jüdischen Kulturbünde« produziert bzw. koproduziert worden sind.

Vor der Berliner Premiere von *THE LAND OF PROMISE* waren – noch unabhängig von einer Antragstellung bei der Film-Prüfstelle durch die Palästina-Filmstelle – zwei Filme zu Vorführungen exklusiv vor jüdischem Publikum zugelassen worden. Die Ufa Produktion *BILDER AUS DER ISRAELITISCHEN TAUBSTUMMENANSTALT BERLIN-WEISSENSEE* (1933) wurde unter dem Titel *DER WERDEGANG EINES TAUBSTUMMEN* mit der Bemerkung zugelassen: »Darf nur in geschlossenen Veranstaltungen vor Mitgliedern und Gästen des Vereins ›Jedide Ilimin‹, auch vor Jugendlichen, vorgeführt werden.« Damit waren die Zuschauer des Films auf die interne Klientel des »Vereins Freunde der Taubstummen – Jedide Ilimin« begrenzt worden. Der Film *DAS NEUE PALÄSTINA* (*THE NEW PALESTINE*, 1934, Jodell), produziert von Jack Levy in Berlin, durfte laut Zensurentscheidung ebenfalls »nur in geschlossenen jüdischen Veranstaltungen« gezeigt werden¹⁴³. Der Film *HEBREW MELODY* (*MANGINA IVRIT*, Britisches Mandatsgebiet Palästina 1935, Helmar Lerski) über die Palästinareise des Geigers Andreas Weißgerber, produziert vom »Reichsverband der jüdischen Kulturbünde«, ist auch ein Zeugnis der idealisierenden Lichtgestaltung seines Regisseurs, des Fotografen und Kameramanns Helmar Lerski. Von der jüdischen Presse in Deutschland für voraussichtliche Vorführungen in Berlin gemeldet,¹⁴⁴ wurde *HEBREW MELODY* allerdings nicht zensiert und vermutlich auch nicht gezeigt. In diese Zeit fällt auch ein erster Versuch, einen Werbefilm für den Theater-, Opern- und Konzertbetrieb des »Jüdischen Kulturbundes« herzustellen. Im Oktober und November 1934 finden Dreharbeiten statt. Dabei werden Szenen aus Aufführungen von »Jeremias« und »Fidelio« gefilmt, die Besucherstatistik von 1933 in einer Legetrickanimation gezeigt und die Spielzeit 1934 in einer Montage von Programmzetteln illustriert. Dieser Film, der vermutlich auf der Gründungstagung des »Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde« im April 1935 vorgestellt werden sollte, wurde offensichtlich nicht fertiggestellt.¹⁴⁵

Mit dem Erfolg von *THE LAND OF PROMISE* hat der »Jüdische Kulturbund« die Bedeutung der Produktion von Filmen erkannt und die Arbeit der Palästina-Film-

143 Vgl. ZK, BA-FA Berlin; vgl. Ein neuer Palästina-Film. In: Pariser Tageblatt, Jg. 2, 6. 1. 1934; Das Neue Palästina. In: Pariser Tageblatt, Jg. 2, 10. 1. 1934; Das Neue Palästina. In: Pariser Tageblatt, Jg. 2, 16. 2. 1934.

144 Vgl. Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 40, 26. 2. 1935.

145 Im Archiv der Akademie der Künste Berlin existiert ein Filmfragment (Länge: 4:30 Min.), welches sich dieser abgebrochenen Produktion eines Werbefilms zuordnen lässt. Ebenso erfolglos waren weitere Versuche, bis 1937 Werbefilme für den »Jüdischen Kulturbund« zu produzieren. Die nur lückenhaft überlieferten Entwürfe und Briefe in den Archiven der Akademie der Künste Berlin und der Freien Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaften (Sammlung Walter Unruh) lassen keine genauere Rekonstruktion dieser gescheiterten Filmprojekte zu.

stelle intensiviert. Leiter war Manfred Epstein,¹⁴⁶ entsprechend wird er in den Filmen u. a. als Produzent genannt. Regisseur und/oder Cutter dieser Filme war der ehemalige Mitarbeiter der DEULIG-WOCHE und UFA-WOCHENSCHAU Georg Engel. Einige Filme der Palästina-Filmstelle lagen der Zensur nicht vor bzw. es wurde keine Zensurenentscheidung über sie getroffen. Diese Filme konnten dennoch ohne Zulassung der Film-Prüfstelle vorgeführt werden,¹⁴⁷ allerdings nur in geschlossenen Vorführungen des »Jüdischen Kulturbundes«.

THE LAND OF PROMISE kann durchaus als Auslöser für einen drei Jahre währenden Boom gesehen werden, für eine Zeit, in der viele zionistische Filme produziert wurden. In diesen Filmen ist die prekäre Lage der deutschen Juden völlig ausgespart. Der repressive Kontext, aus Deutschland emigrieren zu müssen, da die materiellen wie institutionellen Lebensverhältnisse sich für Juden dramatisch verschlechterten, trat ganz zurück hinter die propagierte Motivation, aus freien Stücken in den Jischuw zu immigrieren. Die Aktion des Pioniers, die Körperlichkeit des Siedlers, der den Aufbau seines eigenen Gemeinwesens selbst in die Hand nimmt, der »Muskeljude«, gehört zur Ikonografie dieser Filme ebenso wie das Bekanntwerden mit den fremden wie beschwerlichen landwirtschaftlichen und klimatischen Voraussetzungen, obendrein in einem orientalischen Ambiente. Zionismus war mithin auch ein Modus, erhobenen Hauptes eine Existenz mit Verfallsdatum in »Nazideutschland« noch für sich zu behaupten. Auch das gehört zu einer »Minima Moralia« derer, die dem Zwang der Verhältnisse durch den Sprung in »das Land der Verheißung« entronnen sind, und mithin auch die Überlebensschuld der sich ins »Paradies« Geretteten reflektierten. Darin übrigens unterscheidet sich die Ästhetik dieser Filme prinzipiell vom Arbeits- und Körperkult der Filme aus der frühen Sowjetunion und mehr noch vom Kult des blanken Muskels in den deutschen Filmen der Leni Riefenstahl. Ästhetisch stellt THE LAND OF PROMISE einen Ausnahmefall dar, die ihm folgenden Filme waren fast immer Kompilationsfilme, die sich aus dem Bilderarsenal vorangegangener Filme versorgten und damit als Filmkunst nicht souverän wirkten.

EREZ ISRAEL IM AUFBAU (1935–36, Nachum Tim Gidal) wurde unzensiert uraufgeführt am 8. 6. 1936 in Berlin (Logenhaus).¹⁴⁸ Er zeigt, ohne Ton, Szenen aus Tel Aviv, die Makkabi-Spiele, den zehnten Geburtstag der Hebräischen Universität in Jerusalem und das Fest des Nebi Musa, gefilmt von dem Fotografen Nahum Tim Gidal (1909–1996). Zunächst war er konzipiert als drei Einzelfilme (1. »Tel Aviv, eine Stadt auf Sand gebaut«, 2. »Nebi Musa«, 3. »Die Makkabiade«), die dann zu einem Film verbunden wurden. Der Film wurde in mehreren Städten in Deutschland gezeigt, bevor die Palästina-Filmstelle ihn übernahm und vermutlich durch Aufnahmen eines anderen Kameramanns erweitert hat. Die einzige ihm verblie-

146 Als Leiter einer Filmabteilung brachte sich auch Kurt Pinthus ins Gespräch in Verbindung mit einem Entwurf zu Aufgaben eines Filmvorführbetriebes im Rahmen des Kulturbundes. Typoskript, ohne Datum, 3 Seiten, im Archiv der Akademie der Künste Berlin.

147 In den im Archiv der Akademie der Künste Berlin und in der Freien Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaften (Sammlung Walter Unruh) aufbewahrten Korrespondenzen der Palästina-Filmstelle finden sich einige Hinweise, Anfragen und Antworten betreffend einer Billigung von Vorführungen von Filmen ohne Genehmigung durch die Film-Prüfstelle. Diese Briefwechsel sind aber zu lückenhaft erhalten, als dass daraus Entscheidungsprozesse nachvollziehbar wären.

148 Vgl. N.: Ein neuer Palästina-Film. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 41, Nr. 47, 12. 6. 1936.

bene Kopie des Films verkaufte Gidal (lt. eigener Aussage) später an einen tschechischen Repräsentanten der jüdischen Jugendbewegung »Blau-Weiß«.

HATIKWAH. DOKUMENTE EINER HOFFNUNG (1937–38, Georg Engel) ist ein Kompilationsfilm ohne Ton aus schon bestehenden Palästina-Filmen, in dem die wirtschaftlichen und technischen Erfolge im Jischuw dokumentiert werden.¹⁴⁹ Die Uraufführung fand am 13. 4. 1937 in Berlin (Logenhaus) statt, die Zensurentscheidung folgte erst am 5. 2. 1938.

BEKENNT EUCH. SCHEKEL (1937, Georg Engel) wurde wie EREZ ISRAEL IM AUFBAU nicht zensiert. Dieser Werbefilm für die Beteiligung an der »Schekelaktion« der World Zionist Organization als Aufbauhilfe für Palästina wurde im Juni 1937 in Berlin (Kulturbundsaal) uraufgeführt.¹⁵⁰ MITERLEBEN! (1937, Georg Engel), ein Werbefilm für die »Jüdische Rundschau«,¹⁵¹ wurde am 1. 10. 1937 zensiert. SCHAFFENDER WILLE. JUDEN WERDEN BAUERN UND HANDWERKER (1938, Georg Engel), ein Werbefilm für die »Reichsvertretung der Juden in Deutschland«,¹⁵² wurde am 4. 2. 1938 zensiert. MAKKABI-SPORT (1938, Georg Engel), ein Porträt der jüdischen Sportbewegung in Europa wie in Palästina, wurde am 22. 2. 1938 von der Zensur zugelassen.¹⁵³

EIN TAG – EIN WERK (BUILT IN A DAY, 1938, Georg Engel, Leo Herrmann) zeigt den Aufbau der jüdischen Siedlung Tirat Zwi in Palästina innerhalb von einem Tag. Der Film zeigt, weshalb die Siedler Turm und Schanze an einem Tag bauen müssen, um die Gesetze der britischen Mandatsmacht in Palästina auszutricksen, noch bevor sie mit dem Einzug in die Quartiere ihrer neuen Siedlung beginnen können.¹⁵⁴ Wie der Roman von Arthur Koestler »Thieves in the Night« von 1946 betont auch der Film den engen Zusammenhang beider Rollen der frühen Siedler als Bauarbeiter und Soldaten im Kampf um Land. EIN TAG – EIN WERK wurde am 22. 1. 1938 gleichzeitig zensiert und in Berlin (Brüdervereinshaus) uraufgeführt. Die englischsprachige Version BUILT IN A DAY wurde am 1. 3. 1938 mit dem Vermerk zensiert: »Darf nach dem Ausland in Verkehr gebracht werden.«

DER NEUE WEG (1938, Georg Engel) ist der letzte Film, der von der Palästina-Filmstelle produziert wurde. In dem Kompilationsfilm gibt Georg Engel, der »Hausregisseur« der Palästina-Filmstelle, einen Überblick über die jüdische Besiedlung Palästinas.¹⁵⁵ Im Vorspann zum Film heißt es pathetisch: »Wacht und Aufbau, Treue zum Werk, Wille zur Freiheit auf eigenem Boden prägen diesen

149 Vgl. ZK, BA-FA Berlin; vgl. auch oe. 1937; Ein Institut fuer juedische Filme in Berlin. In: Ordo, Organ des Comité juif d'études politiques, Deutsche Ausgabe (Prag), Jg. 1, Nr. 3, 5. 5. 1938.

150 Vgl. Ein »Schekel-Film«. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 42, Nr. 44, 4. 6. 1937; Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 42, Nr. 81, 12. 10. 1937.

151 Vgl. Ein Werbefilm der »Jüdischen Rundschau«. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 42, Nr. 81, 12. 10. 1937.

152 Vgl. Bericht über jüdische Filmarbeit in Deutschland, 1938 (Archive der Akademie der Künste Berlin).

153 Vgl. ZK, BA-FA Berlin; vgl. auch M. W. 1938 a.

154 Vgl. M. W. 1938 b; Juedischer Film in Palaestina verboten. In: Ordo, Organ des Comité juif d'études politiques, Deutsche Ausgabe (Prag), Jg. 1, Nr. 3, 5. 5. 1938; Michalowitz 1938; Rein 1939.

155 Vgl. »Der neue Weg«. Ein neuer Palästina-Tonfilm. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 43, September 1938; Der Neue Weg. In: C. V. Zeitung (Berlin), Nr. 35, 1. 9. 1938; Zum Tonfilm »Der neue Weg«. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 43, Nr. 74, 16. 9. 1938; L. H. 1938; M. W. 1938.

Film« und der erste Zwischentitel lautet: »Enthusiasmus und Arbeit kennzeichnen die Periode von Herzls ›Judenstaat‹ bis zur ›Belfour-Deklaration‹. Opfer und Aufbau, Kampf und neue schöpferische Leistungen der letzten Jahre sind die Marksteine auf dem Weg bis zu unseren Tagen. Und aus der Vision der jüdischen Massen, die diesen Weg gebaut haben, klingt das stolze Lied des Aufbaus herüber zu der Wirklichkeit des Judenstaates.« Die Uraufführung fand statt am 17. 9. 1938 in Berlin (Saal des Jüdischen Kulturbundes).

Ohne Nennung der Palästina-Filmstelle, aber mit Credit für Georg Engel für den Filmschnitt, wurden für Vorführungen des »Jüdischen Kulturbundes« auch zwei Filme von der Keren Tora wa'Awoda für Deutschland (Fonds für jüdische Landwirtschaft) in Berlin produziert: WEG IN DIE WIRKLICHKEIT (1937, Ernst Mayer), der die Arbeit der religiös-nationalen Bewegung »Hapoel Hamisrachi« in Palästina vorstellt, und BRIT HANOAR (1936, Ernst Mayer), ein Film über die Aktivitäten des religiös-nationalen Jugendbundes der Misrachi »Brit Hanoar« in Deutschland. Diese Filme wurden zusammen uraufgeführt am 10. 10. 1936 in Berlin (Bachsaal),¹⁵⁶ zensiert wurden sie erst am 26. und 27. 7. 1937.

Unabhängig von der Palästina-Filmstelle, jedoch für exklusive Vorführungen des »Jüdischen Kulturbundes«, wurde vom »Reichsbund Jüdischer Frontsoldaten e. V., Landesverband Westdeutschland« in Köln der Film SPORT-WERBEFILM (1937) produziert, der mit den sportlichen Aktivitäten und der Mitgliederwerbung der Vereine im Sportbund des »Reichsbundes Jüdischer Frontsoldaten« bekannt macht.

Nicht von der Zensur geprüft, aber in Berlin im Juni 1936 aufgeführt wurde der von der Tekufa Film Co. in Tel Aviv produzierte Film FROM WADI HAWARITH TO EMEK HEFER (ME'VADI CHAWARITH LE'EMEK HEFAR / VOM WADI HAWARITH ZUM EMEK HEFER, Britisches Mandatsgebiet Palästina 1938). Die aus Deutschland nach Palästina emigrierten Erich Brock und Walter Kristeller thematisieren in diesem Film abermals nach THE VALLEY OF ZEBULUN (EMEK ZEVULUN, Britisches Mandatsgebiet Palästina 1934) die Schaffung fruchtbaren Landes durch Trockenlegung von Sumpfböden. Neun Monate, nachdem die Keren Kayemeth Le-Israel mit finanzieller Unterstützung von kanadischen zionistischen Organisationen ca. 30 000 Dunam Boden erworben hatte, entstanden auf einem morastigem und sumpfigen Gebiet landwirtschaftliche Siedlungen.¹⁵⁷

Weshalb der Montage- und Vortragsfilm WEGE IN DIE WELT (1936, Edgar Beyfuss) nur für Aufführungen »im Rahmen der jüdischen Kulturbünde« zugelassen wurde, ist auf Grund der ZK – eine Kopie des Films ist nicht nachweisbar – nur schwer nachzuvollziehen. Seine Botschaft teilte der Film so mit: »Immer wieder mussten Menschen wandern, Neue Pfade suchen. In die weite Welt! – Wer aber kennt sie? Da hilft uns der Film! Er zeigt uns im Bilde: Wege in die Welt.« Unter den Aufnahmen aus zahlreichen Ländern zeigte Beyfuß auch Bilder aus Palästina.

1938 ist mit DER NEUE WEG von Georg Engel der letzte Film von der Palästina-Filmstelle produziert und vertrieben worden. Engel emigrierte über Großbritannien in die USA. DER NEUE WEG wurde uraufgeführt im September 1938, ein Jahr

156 Vgl. N.: Ein Palästina-Film des Bachad. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 41, Nr. 83, 16. 10. 1936; Zur 1999.

157 Vgl. G.: Ein neuer Keren Kayemeth-Film. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 41, Nr. 44, 4. 6. 1936.

vor Kriegsbeginn und zwei Monate vor der ›Kristallnacht‹.¹⁵⁸ Mithin kam eine marginale wie paradoxe Dynamik in der Filmproduktion im nationalsozialistischen Deutschland zum Stillstand, die Jan-Christopher Horak so zusammenfasste: »Die zionistische Filmpropaganda der 30er Jahre war stark beeinflusst durch den Aufstieg des NS-Staates und die erzwungene Emigration deutscher Juden. Die zionistische Filmproduktion wurde dominiert durch deutsche Zionisten in Palästina und Berlin, die in schwierigen Zeiten mit dem Propagandaministerium zusammenarbeiteten. Insgesamt förderte und legitimierte die zionistische Filmpropaganda zionistische Zwecke in Palästina, insbesondere in Verbindung mit dem Transfer von deutsch-jüdischem Kapital nach Palästina, der technischen Entwicklung und der deutschen Einwanderung.«¹⁵⁹ Die Produktion zionistischer Filme im nationalsozialistischen Deutschland blieb freilich eine Bagatellsache der Filmgeschichte, aber für die Überlieferung der Geschichte des Zionismus der 30er Jahre entstanden – soweit sie erhalten blieben – einige kostbare Filme.

158 Der »Jüdische Kulturbund« bestand noch weiter, unter immer schwierigeren Bedingungen wurde die Arbeit fortgesetzt. Es wurden keine Filme mehr produziert, jedoch ab dem 28.12.1938 in der Filmbühne Berlin des Jüdischen Kulturbundes in Deutschland e.V. (Kommandantenstraße 58/59, Kreuzberg) und in der Folgezeit in Veranstaltungsräumen des »Jüdischen Kulturbundes« in anderen deutschen Städten vorrangig internationale Spielfilme des aktuellen Spielfilmangebots vorgestellt, da Juden der öffentliche Besuch von Kinos nicht mehr gestattet war. Vorstellungen von Theater, Musik, Film fanden weiterhin statt, wurden jedoch fortlaufend durch Schließungen von Vorführereinrichtungen und Auflösungen jüdischer Organisationen beeinträchtigt. Im Mai 1941 musste der Veranstaltungsbetrieb ganz eingestellt werden, im September des gleichen Jahres wurde der »Jüdische Kulturbund in Deutschland« liquidiert.

159 Horak 1984, S. 56.

Elisabeth Büttner

Exkurs: ›Über allem steht der große Befehl‹. Dokumentarischer Film in Österreich

Der Zeitrahmen von 1933 bis 1945 gibt für Deutschland die historische Begrenzung eines Herrschaftssystems an. In Österreich hingegen umfasst diese Zeitspanne zwei Systeme: den Austrofaschismus, der seit der Ausschaltung des Parlaments im März 1933 ein christliches, deutsches, berufsständisch organisiertes, autoritäres und unabhängiges Österreich propagierte sowie den Nationalsozialismus, der 1938 die Eigenstaatlichkeit des Landes aufhob und Österreich als Ostmark dem Deutschen Reich annektierte. Zwei Wende- und Schlüsseldaten, die weit über das Jahr 1945 hinaus Österreichs Politikverständnis und Selbstbild prägten, schrieben die politischen Umbrüche fest. Am 12. 2. 1934 begann für wenige Tage ein Bürgerkrieg. Dieses historische Trauma hat die Konsenspolitik der Zweiten Republik nachhaltig gefördert. Am 12. 3. 1938 begann der Einmarsch der deutschen Wehrmacht. Hitlers Luftwaffen-Adjutant notierte: »Der Jubel war unbeschreiblich. Die Glocken läuteten. Die 120 Kilometer von Braunau bis Linz glichen einer Triumphfahrt.«¹⁶⁰ Mit diesem Tag wurde der ›Anschluss‹ Österreichs realisiert. Nach 1945 ist die Euphorie, die den ›Anschluss‹ begleitet hatte, einer anderen Lesart gewichen. Österreich beanspruchte, das erste Opfer des Nationalsozialismus gewesen zu sein.

Von den Ereignissen des Februar 1934 bzw. März 1938 existieren dokumentarische Aufnahmen. Sie sprengen den Rahmen des Faktischen. Sie berichten von mentalen Lenkungsversuchen und propagandistischer Intervention. Sie erzählen vom Aufbrechen nationalen Stolzes, von inszenierter Begeisterung, vom Glauben an Veränderung und von identitätsstiftendem Gemeinschaftsgefühl. Sie schreiben Geschichte um und treffen damit einen Moment der Wahrhaftigkeit. Und: Sie halten unumgänglich ihre geschichtliche Verankerung präsent. Die historische Wirklichkeit lässt sich in die Filmbilder und ihr imaginäres Potential ein. Aus diesem Grunde geht den Filmen in diesem Text ein Abriss über die politische Wirklichkeit Österreichs in den frühen 30er Jahren voraus.

Der Weg in den Austrofaschismus wurde durch eine ökonomische Krise mitgeebnet. Die größte Bank Österreichs, die Creditanstalt, die ihre Geschäfte als transnationales Unternehmen tätigte, drohte im Mai 1931 zu kollabieren und gab damit den Anstoß zu einer weltweiten Kreditpanik. Der österreichische Staat intervenierte und nahm große Kredite aus dem Ausland auf. Dies hatte zur Konsequenz, dass nun von außen strenge Richtlinien zur Schuldenkonsolidierung und zur Sanierung des Staatshaushaltes diktiert wurden. Rigorose Einsparungen wurden eingeleitet, die letztlich die Produktion in der Industrie, die auf Kredite angewiesen war, lahm legten. Massenarbeitslosigkeit (1934 betrug die Arbeitslosenrate 38,5 %, 45 % der Industriearbeiter waren ohne Arbeit), Depression und eine Serie

160 Schmidl 1988, S. 213.

von Konkursen folgten. Diese Spirale führte zu weiteren Geldaufnahmen aus dem Ausland und hatte zudem eine Schwächung der Sozialdemokratie zur Folge. Bürgertum und Geldadel, in Allianz mit dem Klerus, formierten sich neu und schoben die Schuld an der wirtschaftlichen Talfahrt auf die kurz nach Kriegsende erfochtenen Sozialleistungen. Diese wurden sukzessive zurückgenommen und gestrichen. Im März 1933 wurde ein Streikverbot erlassen. Dennoch trat keine Erholung ein, denn internationale Marktgesetze sowie die Kreditgeber bestimmten den Kurs.¹⁶¹ Dieser fand auch im Inland Verfechter, entsprach er doch den Wünschen des Bürgertums in der Abwehr der kurzfristig zu Selbstbewusstsein gekommenen Arbeiterschaft. Am Ende wurden die wirtschaftliche Stagnation und der Ruin gezielt in Kauf genommen, Notverordnungsgesetze eingeführt, der Nationalrat im März 1933 ausgeschaltet. Engelbert Dollfuß, ehemaliger Bauernbundfunktionär aus den Reihen der Christlichsozialen, trat am 20. 5. 1932 sein Amt als Bundeskanzler an. In den bürgerlichen Parteien herrschte Nervosität. Bei den Landtags- und Gemeinderatswahlen, die einen Monat zuvor stattgefunden hatten, hatte die bislang bedeutungslose Nationalsozialistische Partei unerwartet große Erfolge erzielt. Sie waren zu Lasten der Großdeutschen und der Christlichsozialen gegangen.

Der Film *HAKENKREUZ ÜBER ÖSTERREICH* (AT 1934, P: Landesfilmstelle Österreich der NSDAP) nimmt auf diesen Wahlerfolg Bezug. In ein verträumtes, verschlafenes Land kommt Bewegung. Eine Kompilation aus Dokumentaraufnahmen von riesig dimensionierten Protestkundgebungen, Aufmärschen, Trauerzügen der Jahre 1932/33 soll die Kraft des nationalsozialistischen Aufbruchs in Österreich untermauern und den unerschütterlichen Glauben an den Endsieg bestärken. Alle Bilder signalisieren: Wir sind viele, wir beherrschen auch in der Illegalität die Straße, wir werden das verhasste System zu Fall bringen. Auf der Tonebene wechseln einander Märsche und elegische Musik ab. Bildbau und Montage verraten dabei wenig über die Dynamik der kommenden Zeit. Lange, repetitive Einstellungen von marschierenden Massen, die klassische kinematographische Ikonographie von Macht und politischer Symbolik seit den 10er Jahren, dominieren.

Die filmische Selbstdarstellung der Nationalsozialisten klammert deren politische Strategie aus. Sie destabilisierten gezielt den Staat, durch Terror, Krawalle und Übergriffe im öffentlichen Raum. Gewalt durchwirkte die Straßen. Dollfuß' Antwort orientierte sich außenpolitisch am faschistischen Italien, innenpolitisch holte er die Heimwehren, den bewaffneten Selbstschutzverband des konservativ-autoritären Lagers, in die Regierung. Sein Rezept im Hinblick auf das polarisierte und hochangespannte Klima im Land formulierte er bei einer Regierungsbesprechung im März 1933: »Die braune Welle können wir auffangen, wenn wir das, was die Nazi versprechen und in Deutschland getan haben, was ohnehin gemildert wird durch verschiedene Richtungen bei uns, selber machen, nur dann wird es gelingen, einem Großteil der Sozi-Mitglieder beizubringen, daß sie keine Macht mehr haben und werden weggehen von den Sozi.«¹⁶² Mit der Vaterländischen Front wurde eine Einheitspartei gegründet. Der eingeschlagene Weg lau-

161 Zur ökonomischen Situation vgl. Kernbauer/Weber 1988, S. 1–30.

162 Engelbert Dollfuß, zit. n. Hanisch 1994, S. 304.

tete: Präventiv- oder Konkurrenzfaschismus. Neben die ökonomische Krisenbekämpfung trat die Einschränkung der liberalen Freiheitsrechte. Die Taktik gegenüber der Sozialdemokratie wirkte. Ihre Elite zerfiel in Lager, die Basis wurde zermürbt. Die Kämpfe des Februar 1934 waren Ausdruck eines letzten Aufbäumens vor den Jahren der »ständestaatlich drapierten Diktatur«. Die sozialdemokratische Partei wurde verboten, im Mai des Jahres 1934 die neue Verfassung proklamiert. Sie berief sich auf christliche Werte, eine autoritäre Struktur, einen ständischen Aufbau. Die politischen Parteien wurden aufgelöst. Die kulturpolitische Konzeption umkreiste die Beschwörung eines mythologisch verankerten »ewigen Österreich«.

Die Nationalsozialisten waren seit Juni 1933 mit Betätigungsverbot belegt und arbeiteten illegal gegen »das System«, wie sie den austrofaschistischen Ständestaat nannten. Ihr Ziel war die Vereinigung mit Deutschland. »Gegen das alte Spiel der Gegenreformation, das Staat und Kirche zwischen 1933 und 1938 noch einmal spielten, beriefen sich die Nationalsozialisten auf die revolutionären und reformatorischen Traditionen des Volkes«. ¹⁶³ Ein Putschversuch der Nationalsozialisten im Juli 1934 scheiterte. Doch Dollfuß wurde während der Besetzung des Bundeskanzleramtes ermordet. Der Weg durch die 30er Jahre war vorgezeichnet. Nach Ausschaltung der Sozialdemokratie bestimmte die Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten den Kurs. Nachdem Italien sich Deutschland zuwandte, suchte auch Österreich den Ausgleich. Im Juli 1936 wurde ein Abkommen geschlossen, das die Eigenstaatlichkeit Österreichs festschrieb. Ein Trugschluss, da gleichzeitig die Ausweitung nationalsozialistischer Aktivitäten in Österreich vorbereitet und legalisiert wurde. Im Februar 1938 hatte der Film *DIE VATERLÄNDISCHE FRONT* (AT 1938, Karl Zieglmayer) Premiere. Er warb um die Eintracht der österreichischen Volksgemeinschaft und präsentierte Aufgaben und Leistungen des austrofaschistischen Staates. Ein letztes filmisches Aufgebot wider den drohenden »Anschluss«.

Politische Umbrüche

Der Beitrag »Die Februarrevolte 1934 in Wien« in der *JAHRESSCHAU 1934* (AT 1934, P: Bundespolizeidirektion Wien) reflektierte Herrschaftsbestrebungen und -verhältnisse. Eine eindeutige Lesart des Geschehens wurde angestrebt. Exekutive, Artillerie und freiwillige Schutzkorps – gemeint waren die nationalistischen Heimwehren – sind bereit den Heldentod zu sterben, um die Heimat vor Aufruhr und marxistischem Umsturz zu bewahren. Entlang eines chronologischen Prinzips werden die Ereignisse vom 12. bis 16. Februar geschildert. Eine Topographie des Aufstands wird skizziert. Der abgeschaltete Strom gibt in Wien das Zeichen zu Generalstreik und Bewaffnung. Vor allem die Arbeiterhöfe, erbaut in den 20er Jahren durch die Gemeindeverwaltung des »roten Wien«, werden als Herde des Widerstands ausgewiesen. Die Bilder wirken oft nachträglich aufgenommen. Nicht Kampfhandlungen sind zu sehen, vielmehr deren Resultat: zerstörte Architektur, Einschüsse in den Gemeindebauten, verwüstete Räume, konfiszierte

163 Hanisch 1994, S. 318.

Waffen. Die Gefährlichkeit des Feindes, des republikanischen Schutzbundes – bewaffneter Selbstschutzverband der Sozialdemokraten –, wird hervorgehoben. »Der Gegner war vorzüglich bewaffnet und militärisch gut geführt«, heißt es im Kommentar, der alle Bilder zudeckt. Faktisch waren Schutzbund und sozialdemokratische Partei zersplittert, die Kampfplanungen unzureichend und konfus, die Bevölkerung weigerte sich, mitzutun. Bereits im Januar 1934 waren beinahe alle Wiener Kreis- und Bezirksführer des Schutzbundes verhaftet, Parteiheime systematisch nach Waffen durchsucht worden.¹⁶⁴ Die Selbstlegitimierung der Regierung und ihrer Organe nutzt selbst die Bilanz der Toten. Von 116 ist die Rede, deren Gedenken zu bewahren sei. Die Toten der Gegenseite, weit über 1500 Personen, bleiben unbenannt.

Der unverhohlenen ideologische Einschlag des Films beruhte auch auf seinem Produktionszusammenhang. Der Beitrag »Die Februarrevolte 1934 in Wien« war Bestandteil der JAHRESSCHAU 1934. Seit 1928 wurden im Auftrag der Polizeidirektion von der Lichtbildstelle der Schulabteilung der Wiener Sicherheitswache Jahresschauen hergestellt. Ihre Aufgabe bestand in einem »umfassenden Tätigkeitsbericht«. Zugleich sollte Zeugnis gegeben werden »vom vielseitigen und verantwortungsvollen Wirken der Polizei im Dienste am Staats- und Gemeinwohle«.¹⁶⁵ Die Nähe von Exekutive und Regierung zeigte sich dabei nicht nur im Inhaltlichen. Auch das Repräsentative war berechtigt. Der Premiere des Films wohnten Minister und Staatssekretäre bei. Sie sahen einen symptomatischen Selbstausschnitt des austrofaschistischen Kultur- und Herrschaftsverständnisses: Sportveranstaltungen, Paraden, Feiern, Abwehr und Bekämpfung von inneren Feinden. »Die Februarrevolte 1934 in Wien« stellte in diesem Kontext den folgenreichsten Beitrag dar. Selbst in der historischen Überlieferung kam dem Film eine Hegemonie zu. Komplementäre Aufnahmen oder eine filmische »Gegenversion« des Bürgerkriegs 1934 existierten nicht.

Die filmische Begleitung und Kommentierung der Ereignisse vom März 1938 bietet ein breiteres Spektrum der Filmformen, nicht aber der Interpretationen. Offizielle Propaganda trifft auf eine regionale Bestandsaufnahme. Die deutschen Filme WORT UND TAT (1938, Gustav Ucicky / Fritz Hippler / Ottoheinz Jahn / Eugen York), GESTERN UND HEUTE (1938, Hans Steinhoff) sowie EIN VOLK – EIN REICH – EIN FÜHRER! waren als Wahlwerbefilme zur Volksabstimmung am 10. 4. 1938 über die »Wiedervereinigung« Österreichs mit dem Deutschen Reich konzipiert. Der »Anschluss« hatte sich bereits auf drei Ebenen vollzogen. Es galt, ihn zu legalisieren. Vor dem 11. 3. 1938 hatten die Nationalsozialisten bereits entscheidende Machtpositionen in Bürokratie, Wirtschaft, Polizei und Armee besetzt. Diese Machtpositionen ermöglichten, das alte Regime »auszuhebeln« – »Anschluss« von oben. Am Morgen des 12. März begann der Einmarsch der deutschen Wehrmacht, begleitet von Massenbegeisterung der österreichischen Bevölkerung – »Anschluss« von innen. Am selben Tag landete Heinrich Himmler in Wien. Adolf Eichmann und Josef Bürckel trafen ein, Letzterer, um im Auftrag Hitlers die Volksabstimmung zu organisieren und die NSDAP neu aufzubauen – »Anschluss« von außen. Von Mitte März bis zum 10. 4. 1938 wurde die Ästhetisie-

164 Vgl. Zuber 2002, S. 211–225.

165 Öffentliche Sicherheit (Sportbeilage), Dezember 1934, S. 20, zit. n. Streitmann 1987, S. 60.

rung der Politik ausgereizt, alle Medien wurden mobilisiert, um für ein »Ja« bei der Volksabstimmung zu werben.

WORT UND TAT spielte in diesem Konzert. Dem Chaos der Worte, der Parteienlandschaft, der Straßenaufläufe stemmt sich die klare Sprache der Taten entgegen. Hitler schickt den deutschen Arbeiter ans Werk. Die Formation der Körper, Wirtschaftsstatistiken, Stollen- und Schollenbau schaffen Übersichtlichkeit, eine neue Staatsform und ein neues Selbstwertgefühl. Die Kunst blüht in Lichtdomen und Stadien. Am Ende erscheinen Flugzeugformationen über den Wiener Ringstraßenbauten und Hitlers Stolz schallt über den Heldenplatz: Die Heimat tritt ins Deutsche Reich ein. In GESTERN UND HEUTE benennt die Off-Stimme, womit der Nationalsozialismus »aufgeräumt hat«: leere Fabriken und Werkstätten, Arbeitslosigkeit, Hunger und Inflation, die Schmach des Ersten Weltkrieges, ein volksfremdes System, das die Jugend verkommen ließ, Klassenkampf und Brudermord; u. a. sind kurze Sequenzen aus dem Dokument DER BRAND DES JUSTIZPALASTES IN WIEN (AT 1927, P: Gustav Mayer) zu sehen, das die gewaltsame Auflösung des Massenprotestes gegen das Urteil im Schattendorf-Prozess zeigt, bei dem annähernd 100 Demonstranten von der Exekutive erschossen wurden.¹⁶⁶ Die Montage setzt die Reihe gegen das Lose, die Richtung gegen das Auseinanderstürmende, das Zentrum gegen den Pluralismus, den Schrei der Begeisterung gegen den Widerspruch, inszeniert den »Anschluss« Österreichs als Befreiung. Zwei wesentliche Bewegungen gingen diesem Akt voraus: die Formung einer Volksgemeinschaft als Block, die den neuen Gesetzen von Anstand und Ehrlichkeit gehorcht sowie deren Bewaffnung. Was einst mit der Militarisierung des Alltags begann, um Arbeitslosigkeit in ein Aufbauwerk zu wandeln, endet in GESTERN UND HEUTE mit dem ersehnten Einmarsch bewaffneter deutscher Truppen in Österreich. »Welch stolzere Befriedigung kann es auf dieser Welt für einen Mann geben, als die Menschen der eigenen Heimat in die größere Volksgemeinschaft geführt zu haben.« (Adolf Hitler) Hinter der visuellen Wucht der beiden dokumentarischen Propagandafilme blieb die inszenierte Miniatur EIN VOLK – EIN REICH – EIN FÜHRER zurück. Ein SS-Mann erklärt einer sich ahnungslos gebenden Frau vor einem Abstimmungslokal, wie zu wählen sei. Einzig ein deutliches Kreuz unter dem großen »Ja« könnte Gültigkeit erlangen. Die Frau dankt für das neu erworbene Wissen und verspricht, es weiterzutragen.

GRAZ, DIE STADT DER VOLKSERHEBUNG (1940, P: Hanns Wagula) gab eine Labor-sicht auf die Monate Februar/März/April 1938. Die Perspektive ist nationalsozialistisch gefasst. Eine Stadt befindet sich im Ausnahmezustand. Arbeitslosigkeit, Armut, desaströse soziale Verhältnisse werden zu Insignien des Vergangenen. In diesen Monaten zeichnen sich Veränderungen ab. Graz versteht sich dabei als Motor und Bollwerk der Bewegung. Niemanden scheint es zu Hause zu halten. Gesichter strahlen vor Erwartung und Euphorie. Die Zeitungen berichten am 12. 2. in dicken Lettern vom Treffen Hitler/Schuschnigg¹⁶⁷ auf dem Obersalzberg.

¹⁶⁶ Vgl. Büttner/Dewald 2002, S. 224–239.

¹⁶⁷ Kurt Schuschnigg folgte Dollfuß als Bundeskanzler nach, setzte dessen autoritären Kurs fort und propagierte Österreich als zweiten deutschen Staat. Für den 13. 3. 1938 plante er eine Volksbefragung über die Unabhängigkeit Österreichs, der der Einmarsch deutscher Truppen zuvorkam. Schuschnigg trat am 11. März mit den Worten »Gott schütze Österreich!« als Bundeskanzler zurück.

Zwischen diesem Datum und dem Tag der Volksabstimmung zwei Monate später befindet sich Graz in einem Taumel der Begeisterung, der stets noch Steigerungen zulässt. Die Plätze und Straßen der Stadt quellen über vor Menschen. Der öffentliche Raum wird zur Bühne für ein mitreißendes Volksfest, das die Klaviatur der Emotionen gekonnt bespielt. Fahnen, Flugblätter, die Kunde vom Einmarsch der deutschen Wehrmacht, verbrannte Schriften des politischen Gegners, Armenauspeisung, Stadt und Land symbolisch im Schulterchluss, Flugzeugformationen, eine nächtliche Beleuchtungs-dramaturgie und als Höhepunkt: Hitlers Ankunft in Graz, seine Fahrt durch die Stadt, seine Rede. Am Ende materialisiert sich die ›Stimme des deutschen Blutes‹ im Abstimmungsergebnis: 99,75 % der Grazer Bevölkerung votierte mit »Ja«.

Kontinuität der Filmmotive

Die Medienpolitik des Austrofaschismus hatte als eines ihrer innenpolitischen Ziele formuliert: »Schaffung eines österreichisch-deutschen Selbstbewußtseins und Weckung eines Traditionsgefühls sowie Propagierung einer kulturellen und politischen Mission auch gegenüber dem Deutschtum.«¹⁶⁸ Sie setzte dabei auf eine erprobte Symbiose. Die Stärkung nationaler Identität wurde an Bilder der Landschaft, an den Stolz auf die Schönheit des Landes Österreich gebunden. ›Führung mit dem Volk‹, lautete die Devise. In Kulturfilmen wie Wochenschauen stellten sie somit ein fixes Bilderreservoir: die Bergkämme der Alpen, das Salzkammergut, die Regionen entlang der Donau, Bauern am Feld oder in den Weinhängen. Sie erzählten von Unversehrtheit, Harmonie, Stabilität, Erhabenheit, Gemeinschaft und Ferne zu politischen Konflikten. Gewachsene Volkskultur und Brauchtum halfen, antimodernistische Tendenzen zu unterstützen. Die Aufmerksamkeit schwenkte von der Unübersichtlichkeit der Städte zu den ›organischen‹ Strukturen und Lebensrhythmen im agrarischen Raum. In der austrofaschistischen Wochenschau ÖSTERREICH IN BILD UND TON hatten zwischen 1934 und 1938 Trachtenfeste (»Trachtenfest in Salzburg«, AT 1933), Volksbräuche (»Kärntner Tänze in Villach«, AT 1934), Kunsthandwerk (»Kärnten – abseits vom Wege«), Feiern des Kirchenjahres (»Palmeselreiten in Puch bei Hallein«, AT 1936) Konjunktur. Auch dem Ansehen der breitgefächerten Kulturarbeit, die von der sozialdemokratischen Stadtverwaltung im ›roten Wien‹ seit dem Ende der Monarchie geleistet worden war, wurde mit diesem Ausstellen ländlicher Werte entgegnet. Bindungen sollten sich lösen, Erinnerungen langsam verlöschen. Das Bauernhaus wurde zum Sinnbild des austrofaschistischen Gesellschaftsmodells stilisiert. Dollfuß entwarf Leitbilder und wusste um deren Wirksamkeit auf den politischen Gegner: »Wir werden [...] wieder zurückgreifen müssen auf ältere Formen, aber nicht nur formalistisch, sondern es muß uns zum Bewußtsein kommen, daß die Arbeit die Menschen einigt. Im Bauernhause, wo der Bauer mit seinen Knechten nach gemeinsamer Arbeit abends am gleichen Tisch, aus der gleichen Schüssel seine Suppe isst, da ist berufsständische Zusammengehörigkeit, berufsständische Auffassung. Und verschönert wird das Verhältnis noch, wenn sie beide noch nach Feier-

168 Hajicsek 2002, S. 51.



Auch nach der Annexion Österreichs wurde nationale Identität an romantische Bilder von Landschaft und Bauerntum gebunden wie hier in *AUTARKIE IM BERGDORF* (1941; *links*). Der Handschlag von Heimat und Front wurde in *HOF OHNE MANN* (1944; *rechts*) visuell verklärt

abend zum Rosenkranz sich niederknien. Nur so werden wir den Marxismus, die falsche Lehre vom notwendigen Kampf der Arbeitnehmer und Arbeitgeber, wirklich in unserem Volk überwinden.«¹⁶⁹

Der Emphase für das Land entzog sich *DORFSYMPHONIE* (AT 1935, Max Zehenthofer) nicht. Dennoch bleibt Zeit, Unvermutetes und Eigensinniges zu entdecken. Die Suppe, die zu Mittag aus der gemeinsamen Schüssel gegessen wird, ist so dünnflüssig, dass sie kaum satt machen kann. Der Blick des Jungen, der zur Schule geschickt wird, zeigt Widerwillen und Scheu. Von bald geforderter Zähigkeit ist nichts wahrzunehmen. Das Leben in drei Dörfern im Bregenzerwald wird zu einem typischen Tagesablauf verdichtet. Zunächst eine Hinwendung aus der Natur. Die Kamera fährt Berggipfel entlang, fängt einen Hirtenjungen auf der Alm ein, schwenkt ins Tal und hat ihren Gegenstand gefunden: das Dorf, seine Bewohner, seine Handwerkstraditionen, seine Religiosität, seine Arbeitsabläufe, seine geliebten Gemeinschaften. Jeder Handgriff, jeder Gang, jede Geste folgen einem unbefragten Regelkanon. Die Glocken der Kühe und die Kirchenglocke geben Vertrauen. Oben auf der Schafweide träumt der Hirtenjunge. Es wird dunkel. Die Berge wachen.

Sensenschwingende Bauern am Berghang, Alpendörfer, ein Alltag, bestimmt von den Jahreszeiten und harter Arbeit gaben Motive ab, die reibungslos den ›Anschluss‹ passierten. Ein Bilderarsenal blieb, Bedeutungen wurden verschoben, mittels Kommentaren und Lichtsetzung ideologisch justiert. Österreichs Spielfilmproduktion, die durch Vorverkäufe mit deutschen Verleihern erpressbar wurde, war bereits seit Ende 1933 bereit gewesen, Drehbücher und Stablisten in Berlin vorzensieren zu lassen. Nach dem ›Anschluss‹ wurden nahezu sämtliche Filmfir-

169 Engelbert Dollfuß, zit. n. Tálos/Manoschek 1988, S. 78.

men liquidiert. Mit der Überführung der Tobis-Sascha AG in die Wien-Film GmbH wurde die österreichische Filmproduktion monopolisiert und der Filmwirtschaft des Deutschen Reiches eingegliedert. Die Kulturfilme der Wien-Film, teilweise von einer Reihe privater Firmen in deren Auftrag produziert, betonten den jahrtausendealten, gemeinsamen Kulturraum Großdeutschlands. Josef Lebzelter, Leiter der Wien-Film-Kulturabteilung, führte aus: Es gelte, die »zum Reich zurückgekehrten Gebiete durch den Film den Menschen des Reiches nahe zubringen, ihnen ein Bild der Menschen zu vermitteln, wie sie in den einzelnen Gauen und Tälern der Ostmark leben, die oft eine Sonderentwicklung mitgemacht haben [...], die aber immer eine deutsche Entwicklung war, deutsche Geschichte war bis heute, bis zur Einmündung ins Grossdeutsche Reich.«¹⁷⁰ In Zyklen widmeten sich die Filme den Themen Bauerntum, Landschaft und Lebensform, Wien als Brücke in den Osten, Region und historisches Erbe. Die rückwärtsgerandete Utopie, als Signatur des Austrofaschismus, wich dabei mythologischer Überhöhung und Zukunftsbereitschaft. Eine lyrische Note wurde zunehmend von einem heroischen Ausdruck beherrscht und verdrängt. Aus Arbeit sprachen nun Pflicht und nahezu unmenschliche Härte gegen sich selbst. Regionen kündeten vom Blut, das ihre Erde aufgenommen hat und von Wehrhaftigkeit (STEINE REDEN, 1939, Adi Mayer; DAS WALDVIERTEL, 1939, Wilhelm Hipssich). Feste und Bräuche gemahnten an ihren germanischen Ursprung und an eine daraus abzuleitende genealogische Sendung und Verantwortung. Kein Wort fiel mehr über den Katholizismus, kein Ritual wurde mit ihm in Verbindung gebracht. Die politische Religion gründete nun auf Okkultem und Heidnischem (DEUTSCHE WEIHNACHT, 1938, Max Zehenthofer; FRÜHLINGSBRÄUCHE IN DER OSTMARK, 1940, Ulrich Kayser). Dorfgemeinschaften wurden als Orte der Weltabgewandtheit und gleichzeitig als Biotope nationalsozialistischer Gesellschafts- und Geschlechtermodelle ausgewiesen (AUTARKIE IM BERGDORF, 1941, Ulrich Kayser; GOLDENE HOCHZEIT IM SALZBURGER LAND, 1943, Ulrich Kayser / Karl Zieglmayer). Oft gingen die Bilder der Kulturfilme in diesen Zuschreibungen, die ihnen der Kommentar auferlegte, nicht zur Gänze auf. Ein Mehrwert an visueller Eigenständigkeit behauptete sich.

DAS BERGBAUERNJAHR bildete mit HOLZZIEHER (1942, Ulrich Kayser) und HOLZFÄLLER (1943, Peter Steigerwald) ein Ensemble zum Leben von Bauern in alpiner Lage. Den Filmen ist großteils der Originalton belassen, ihre Montage spielt mit Einstellungsgrößen und narrativen Elementen (ein Holzzieher entkommt gerade einer Schneewache, einem anderen bricht die Sperrtatze seines Schlittens; ein Bub, der den Holzfällern kleine Dienste verrichtet, erlebt ein Berggewitter etc.), Musik wird zur atmosphärischen Untermalung eingesetzt. Der Alltag der gezeigten Menschen führt aus der historischen Geschichte heraus. Ewigkeit heißt das Zeitmaß, das auch dem nationalsozialistischen Weltbild zuarbeiten soll. Technische Geräte oder Kommunikationsmittel scheinen unbekannt. Kein Radio stört, kein Auto hupt, keine Maschine läuft. Stattdessen Schlitten, Pferdefuhrwerk, Beil und Säge. Die physische Kraft der Körper, die Geschicklichkeit der Hände, die Übersicht der Augen dienen als Ressourcen und Arbeitsmittel. Zudem stützt die Gemeinschaft in einer Welt, die hermetisch geschlossen ist. Krieg und Vernichtung sind weit weg. Doch wozu die Filme nichts sagen wollten, äußerten sich die

170 Josef Lebzelter, zit. n. Krenn 1992, S. 4.

Akten. In den Kulturfilmakten der Wien-Film zu *DAS BERGBAUERNJAHR* wurde eine Beziehung zwischen den heroisierten ostmärkischen Grenztruppen und ihrer bergbäuerlichen Herkunft festgehalten. Das Bergbauertum wurde als »ein prächtiger Menschenschlag« charakterisiert, »der von Kindesbeinen an Arbeit, Selbstbescheidung und Zucht im Dienste des Bodens gewohnt, seinem Volk ein Übermaß an Kraft und Leistung zu verbringen mag.«¹⁷¹ Die Grenzen zu nationalsozialistischer Kampfrhetorik wurden fließend.

Im April 1944 kam der letzte der ›Bauernkulturfilme‹ der Wien-Film in die Kinos: *HOF OHNE MANN* (1944, Walter Robert Lach). Er verstand durch geschickte Dramaturgie und fiktionale Fährten zu fesseln. Spannung und Rührung wurden geboten. Ein Sonnenaufgang an einem Bergsee. Eine Bäuerin versorgt die Kinder, füttert Tiere, bringt das reife Getreide ein, trotz einem Unwetter, organisiert das Familienleben, backt Brot, wäscht Kleidung. Als das gesamte Tageswerk verrichtet ist, tief in der Nacht, setzt sie sich an einen Tisch und beantwortet mit schreibungeübten Händen einen Feldpostbrief ihres Mannes. Der macht sich Sorgen, wie seine Frau die schwere Arbeit am Hof und die Ernte bewältigen soll. Die Bäuerin beruhigt. Sie schreibt und beginnt zu imaginieren. In Gedanken führt sie den Mann, der Uniform trägt, durch Stall und Feld. Alles steht zum Besten. Die Bäuerin und der Soldat reichen einander über einem Kornbündel die Hände. Ein Tag, ein Auftrag, ein Vermächtnis.

Buchstäblich brach in den finalen Bildern von *HOF OHNE MANN* die Gegenwart ein. Das »schlichte Lied der Pflichterfüllung« forderte den Handschlag von Heimat und Front. Zugleich band es sinnbildlich Arbeit an ein übergeordnetes System. In den Kulturfilmen der Wien-Film änderte sich während des Kriegsverlaufes die Wertschöpfung der Arbeit. Deren symbolischer Mehrwert verlor an Bedeutung. Produktivität und Funktionalität der Körper gerieten ins Visier. 1940 trug der Glaube an die perfekte Organisation. Die Arbeit der Wasserschutzpolizei Wien wurde dokumentiert. Mit ihr gerät eine Perspektive nationalsozialistischer Moderne ins Bild; in den Kulturfilmen der Wien-Film bleibt diese Ausrichtung eine der wenigen Ausnahmen. Die technische Ausrüstung der Wasserschutzpolizei entspricht der Höhe der Zeit: Kommunikationstechnologie, Datenarchive, Rettungsmaterial, PS-starke Motorboote. Jeder weiß mit Maschinen umzugehen. Auch der internen Logistik ist zu vertrauen. Befehlsketten funktionieren reibungslos, Autoritäten sind abgestimmt. *WACHT AUF DEM STROM* (1940, Leo de Laforgue) beginnt mit einem Fahnenappell. Über allen steht der große Befehl. Aus den Gesichtern der Männer, die in Großaufnahmen aneinandergereiht sind, spricht Entschlossenheit. Die Polizisten werden einen Verdächtigen ausfindig machen, eine Lebensmüde retten, Schiffskessel kontrollieren, in Katastrophengebieten helfen. Die Montage des Films unterstützt das Konzentrierte und Dynamische der Polizeiarbeit. Rasch ziehen die Bilder vorüber. Sie sind gekonnt gewählt und akzentuieren Wesentliches. Schon läutet die Alarmglocke. Die Boote rücken zu einer neuen Aufgabe aus. 1944 brauchte Arbeit Motivation. Wettkampf, Sport und die Freude an gemeinschaftlicher Tätigkeit sollten diese wiederbeleben. Kriegsversehrte, Prothesenträger, Männer mit amputierten Gliedmaßen übten sich im Kneten, im Modellieren, im Schwimmen, in Leichtathletik, im Schreiben. Fatalis-

171 Kulturfilmakten der Wien-Film, zit. n. Krenn 1992, S. 19.



Die Ausbildung der Wasserschutzpolizei und ihre Einsatzbereitschaft zeigt Leo de Laforgues *WACHT AUF DEM STROM* (1940; *oben*). Die gesellschaftliche Wiedereingliederung der Kriegsversehrten propagiert *DER WILLE ZUM LEBEN* (1944; *unten*)

mus paarte sich mit Fröhlichkeit. Es galt, den Körper geduldig zu trainieren, umzulernen, Hoffnungen und Erwartungen abzugleichen. Die Versehrten sollten sich wieder nützlich fühlen. Sie sollten arbeiten, in Schulen und Fabriken zurückkehren. Der vorletzte Kulturfilm der Wien-Film trägt einen programmatischen Titel: DER WILLE ZUM LEBEN (1944, Ulrich Kayser / Georg Wittuhn). In seinem Ausblick sind die Körper mit den Maschinen vernietet. Ein Mann mit Armstümpfen bedient eine mächtige Turbine in einem Stahlwerk. Den düsteren Raum erhellen Feuerfunken. Bilder, die keine Metapher mehr sein wollen.

Gianni Haver

Exkurs: Schweizer Dokumentarfilme im Dienste der ›geistigen Landesverteidigung‹¹⁷²

Der Begriff ›geistige Landesverteidigung‹ (GLV)¹⁷³ gewann in der Schweiz Mitte der 30er Jahre Konturen. Ihre Vertreter verstanden die GLV als kulturelles Kampfmittel, mit dem der faschistischen Propaganda Italiens und der Propaganda des deutschen NS-Regimes das Bild einer helvetischen Kultur entgegengesetzt werden sollte, die von patriotischen Werten durchdrungen ist. Ziel der GLV war mit anderen Worten nicht nur, eine nationale Kultur zu fördern, sondern auch, all das zu bekämpfen, was als ›unschweizerisch‹ galt. In der Praxis allerdings wirkte die GLV weniger als Hemmschuh für faschistische und nazistische Tendenzen. Vielmehr schlug sie sich vor allem in der Verbreitung antikommunistischer Haltungen und in antikommunistischen Maßnahmen nieder. Eingefordert von verschiedenen Seiten, wurde die GLV Ende 1938 durch eine Mitteilung des katholisch-konservativen Bundesrats Philipp Etter zur offiziellen Politik erhoben. In der GLV kam der Geist dieser Zeit zum Ausdruck, der sich in verschiedenen Veranstaltungen konkretisierte, so beispielsweise in der legendären »Landi«, der nationalen Landesausstellung in Zürich im Jahre 1939, aber auch in der Schaffung verschiedener Organisationen, die sich mit der Förderung und der Kontrolle kultureller Aktivitäten befassten. Das Kino gehörte zu den privilegierten kulturellen Objekten dieser Politik, wovon unter anderem die Schaffung einer Schweizer Filmkammer in den Jahren 1937/38 sowie die Gründung der zweiten Schweizer Filmwochenschau zeugen. Entsprechend reflektierte die Kinoproduktion in dieser Zeit viele der Themen, die man als zentral für eine authentische Schweizer Kultur erachtete. Besonders im dokumentarischen Film wurden gerne Sujets behandelt, die der Verteidigung des Landes dienten, aber ebenso mit den politischen, kulturellen und geografischen Eigenheiten der Schweiz in Verbindung standen. Obwohl die GLV auf Vorstellungen aufbaute, die schon vor den 30er Jahren thematisiert wurden, ist die Art und Weise der Darstellung während der GLV aufs engste mit der Konstruktion einer nationalen Identität verbunden. So griff man überwiegend auf eine begrenzte Anzahl mythischer Stoffe zurück, die sich auf stereotype und dauerhafte Art und Weise gerade während der GLV festigten. Der Darstellung der Schweizer Alpen kam dabei eine zentrale Rolle zu.

Seit ihren Anfängen in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat der dokumentarische Film innerhalb der nationalen Filmproduktion in der Schweiz einen wichtigen Stellenwert, sowohl in ästhetischer wie in ökonomischer Hinsicht. Gleichwohl verfügt der abendfüllende Spielfilm über ein ungleich größeres symbolisches Gewicht, was dazu führt, dass der Dokumentarfilm von der Kritik –

172 Übersetzung aus dem Französischen: Alexandra Schneider.

173 Weitere Angaben über die Politik der geistigen Landesverteidigung finden sich in Jost 1998 und auch in Bourgeois 1998, S. 29–30.

wenn überhaupt – nur am Rande zur Kenntnis genommen wird. So schrieb C. G. Duvanel, einer der renommiertesten Dokumentaristen seiner Zeit, Ende 1941 »»Nochmals ein paar Worte über den Dokumentarfilm«: Warum müssen immer die Anderen mit dem guten Beispiel vorangehen? Der Dokumentarfilm, lange Zeit als Stiefkind des Kinos behandelt, verfügt über einen kulturellen Wert, der ihn zum gehätschelten Kind vieler Regierungen werden ließ, die ihn nun auch mit allen zur Verfügung stehenden Kräften fördern. Auf was warten wir noch, um gleich zu ziehen? Weiß man doch genau, dass es sich um den einzigen Exportartikel der Schweizer Filmproduktion handelt. Der Dokumentarfilm verfügt über unendlich viele Möglichkeiten im Bereich der kulturellen und künstlerischen Propaganda.«¹⁷⁴

Abgesehen von den nationalen Produktionen verzeichneten die Schweizer Kinoprogramme in dieser Zeit einen großen Anteil an importierten dokumentarischen Filmen. 1939 beispielsweise wurden in die Schweiz 303 ausländische Filme dieses Genres importiert. Die wichtigsten Lieferanten stellten dabei Deutschland (109), Frankreich (91) und die USA (47) dar.¹⁷⁵

Trotz der stattlichen Anzahl von dokumentarischen Filmen und ihrer systematischen Präsenz in den Kinos hinterließen sie in der Presse nur wenige Spuren. Es wurden kaum Titel namentlich erwähnt, der Kritiker beschränkte sich in der Regel darauf festzuhalten, dass einem bestimmten Spielfilm ein »exzellenter Dokumentarfilm« vorausging. So waren es eigentlich nur die im Hauptprogramm gezeigten abendfüllenden Dokumentarfilme, die von der Kritik explizit wahrgenommen wurden, aber sie waren rar. Dieser Umstand, gepaart mit dem Mangel an Produktionsarchiven, macht allein schon die Erstellung einer nationalen Filmografie für den Dokumentarfilm schwierig. Die Schweizer Filmgeschichtsschreibung weiß bislang überhaupt noch wenig über den dokumentarischen Film zu berichten. Zwar kann man da und dort gewisse Informationsfetzen zusammensuchen, wie beispielsweise aus dem Katalog, der vom Filmfestival von Nyon¹⁷⁶ anlässlich einer Retrospektive herausgegeben wurde, aber man kommt nicht umhin festzustellen, dass die historische Forschung zum Dokumentarfilm sich in der Schweiz noch am Nullpunkt befindet.¹⁷⁷

Wenn man vom Schweizer Film spricht, so stellt sich sofort das eminente Problem der Sprache. Kann man beim Spielfilm noch davon ausgehen, dass dieser – mehr oder weniger strikt – innerhalb seines eigenen linguistischen Raumes zirkuliert, so scheint dies für den Dokumentarfilm viel weniger zuzutreffen. Sie sind in der Regel einfacher zu synchronisieren oder zu übersetzen, und so finden entsprechend viele nicht-fiktionale Filme einen Weg über die linguistischen Grenzen hinweg in die gesamtschweizerische Kinolandschaft. Der Gebrauch des Schwei-

174 Duvanel 1942.

175 Schweizerische Filmkammer »CSC 1939–41«. Zu dieser Zahl müssen die 17 Lehrfilme hinzugerechnet werden, die separat aufgeführt sind (sechs davon stammen aus Deutschland).

176 Konkret handelt es sich um die Kataloge zum Armeefilmdienst (De Hadeln / Schöpf 1985 und De Hadeln 1984).

177 Dies ändert sich zur Zeit: Seit Herbst 2002 wird unter der Leitung von Pierre-Emmanuel Jaques und Yvonne Zimmermann im Rahmen eines Nationalfondsprojekts der Dokumentarfilm in der Schweiz erforscht (»Ansichten und Einstellungen: Zur Geschichte des dokumentarischen Films in der Schweiz, 1896–1964«).

zerdeutschen im dokumentarischen Film scheint weniger häufig als im Spielfilm zu finden zu sein. Wenn man davon ausgeht, dass diejenigen Filme, die ausschließlich für den deutschsprachigen Markt in der Schweiz gemacht wurden, in der Regel den schweizerdeutschen Dialekt verwenden, so lässt sich annehmen, dass für den relativ großen Anteil an schweizerdeutschen Dokumentarfilmproduktionen, die mit einem hochdeutschen Kommentar versehen wurden, der Export ins Deutsche Reich zumindest ins Auge gefasst worden war.

›Geistige Landesverteidigung‹

Ab 1938 befand sich Europa in einer Logik des Krieges. In der Schweiz kamen zwei abendfüllende Dokumentarfilme ins Kino, die stark von dieser Vorphase des Konfliktes geprägt waren. Beide Filme profitierten von einem effizienten Verleih und erzielten einen großen Erfolg an den Kinokassen. Es handelt sich dabei um *UNSERE ARMEE* (CH 1939) von Arthur Porchet und Jacques Béranger und um *WEHRHAFT SCHWEIZ* (CH 1939) von Hermann Haller. Bei beiden Produktionen stehen die Armee und die nationale Verteidigung im Zentrum. Beide Werke, die zwar von privaten Kapitalgebern finanziert, von der militärischen Autorität jedoch mitgetragen wurden, verfolgten ein doppeltes Ziel: Zum einen sollte die Bevölkerung der militärischen Stärke des Landes versichert werden, womit nicht zuletzt auch einem nationalen Stolz gehuldigt wurde. Andererseits wurde ein Thema kommerziell ausgebeutet, das in dieser Zeit einen großen Teil der Bevölkerung beschäftigte.

Die Vorbereitungen zu *UNSERE ARMEE* begannen im Oktober 1937. Es handelt sich dabei um einen dokumentarischen Film, der existierende Filmaufnahmen mit neu gedrehtem Material verbindet. *UNSERE ARMEE* beginnt mit einem historischen Prolog, der in die Anfänge der Eidgenossenschaft zurückführt und von Schauspielern in historischen Kostümen dargestellt wird. Diese Einleitung verfolgt unmissverständlich den Zweck, eine Verbindung zwischen der Armee, so wie sie das Publikum im Film zu sehen bekommen wird, und der militärischen Geschichte der Schweiz herzustellen, und zwar sowohl für die Zuschauer im Inwie auch im Ausland. Selbst wenn der Film vom Aufrüstungsprogramm zeugen sollte, das von der Eidgenossenschaft 1936 in Angriff genommen wurde, heben die Filmaufnahmen weder die Quantität noch die Beschaffenheit der militärischen Aufrüstung wirklich hervor. Das primäre Anliegen von *UNSERE ARMEE* scheint vielmehr in der Wertschätzung menschlicher Aspekte zu liegen: Die Qualität der Ausbildung, das Ehrgefühl, die Disziplin und das Beherrschen der modernen Kriegstechniken, aber vor allem die moralische Stärke und Bestimmung des Schweizer Soldaten bilden die Kernaspekte, die der Film zu vermitteln sucht.

Die Schweizer Premiere fand am 24. 2. 1939 im Zürcher Rex Kino statt. Danach wurde der Film zunächst auf eine nationale und anschließend auf eine internationale Tournee geschickt. *UNSERE ARMEE* entwickelte sich quasi zum offiziellen Statement. Der Film wurde kostenlos in den Schweizerkolonien im Ausland gezeigt und hohen Offizieren der Wehrmacht vorgeführt. Darüber hinaus zirkulierte *UNSERE ARMEE* in Italien, wo eine offizielle Vorstellung im Planetarium in Rom vor faschistischen Repräsentanten und Vertretern der italienischen Armee statt-

fand.¹⁷⁸ Noch 1941, als die kriegerischen Kämpfe in der Wüste in vollem Gange waren, fand eine weitere Vorführung im ägyptischen Alexandria vor 6000 Offizieren und Soldaten statt.¹⁷⁹

Der Film *WEHRHAFTE SCHWEIZ* kam kaum sechs Monate nach der Premiere von *UNSERE ARMEE* im gleichen Zürcher Kino heraus. Ungeachtet des kurzen Abstandes zwischen den beiden Uraufführungen geht der zweite Film noch gründlicher auf das politische Klima ein, das vor dem Ausbruch des Krieges in Europa herrschte. In kurzer Zeit gedreht, zwischen März und Juli 1939, schaffte es der Film gerade noch vor der Generalmobilmachung in die Kinos. Obwohl er sich durch einen dokumentarischen Gestus auszeichnet, verfügt *WEHRHAFTE SCHWEIZ* über eine ziemlich schwerfällige fiktionale Struktur, er ist durch und durch vom Klima des bevorstehenden Krieges geprägt. So enthält er beispielsweise Hinweise für die Notvorratshaltung und berichtet über die Lebensmittelknappheit. *WEHRHAFTE SCHWEIZ* kam nicht nur gerade zum richtigen Zeitpunkt heraus, der Erfolg war ihm auch aufgrund seines erzieherischen Werts auf Anhieb garantiert.¹⁸⁰

Wie eingangs erwähnt, brachte die Landesausstellung von 1939 wie kein zweites Ereignis die Themen und Anliegen der GLV auf den Punkt. Verschiedene Filme entstanden in mehr oder weniger direktem Zusammenhang mit der »Landi«. Der offiziellste, *EUSERI SCHWIZ (UNSERE SCHWEIZ, CH 1939)* von Josef Dahinden, wurde noch vor dem Beginn der Ausstellung gedreht, um rechtzeitig bei der Eröffnung zur Aufführung zu gelangen. Es handelt sich nicht um eine Reportage über die »Landi« (die es vom gleichen Regisseur auch gibt, nämlich *SCHWEIZERISCHE LANDESAUSSTELLUNG 1939 IN ZÜRICH, CH 1939*), sondern vielmehr um eine allgemeine Vision der damaligen Schweiz. Der Film gliedert sich in verschiedene Kapitel, wie »Winter und Sommer in der Schweiz«, »Der Arbeitstag des Schweizers«, »Unsere Kirchen«, »Die Demokratische Schweiz« oder »Wir verteidigen unsere Freiheit«. *EUSERI SCHWIZ* ist mit einem schweizerdeutschen Kommentar unterlegt, der von einem patriotischen Grundton geprägt ist. Wie *UNSERE ARMEE* beginnt dieser Film mit einer historischen Einführung, die in die Anfänge der Eidgenossenschaft zurückführt. Als eigentliches Pamphlet für die GLV werden in diesem Film die Demokratie, die Toleranz und die Freiheit als diejenigen Werte präsentiert, welche die linguistischen, religiösen und kulturellen Differenzen überwinden lassen. Zudem warnt er mögliche Angreifer, indem er in Erinnerung ruft: »Sie wehrt sich als Held gegen alles, was von außen kommt« (Übers. A. S.). Derjenige Teil, der sich mit der Armee befasst, insistiert überdies auf die Besonderheit des helvetischen Miliz-Soldaten: »Das Schweizer Heer ist ein Volksheer. Man könnte es nicht besser sagen: Volk und Armee sind eins.« Dieser letzte Aspekt wird übrigens auch von den schon erwähnten militärischen Dokumentarfilmen immer wieder hervorgehoben. Dazu gehört die Bedeutung der Landschaft, insbesondere das Verhältnis zu den Bergen, dem in *EUSERI SCHWIZ* ein spezieller Teil gewidmet ist, welcher direkt an die historische Einführung anschliesst. Die patriotische Verwendung des Alpenmassivs ist zweifelsohne das am häufigsten

178 Diese Nachricht wurde von der Organisation der italienischen Faschisten in der Schweiz verbreitet: *La Squilla Italica*, 3. 6. 1939.

179 *Feuille d'Avis de Lausanne*, 13. 1. 1941.

180 Der Film wurde 17 Wochen lang in Zürich, sechs in Bern und fünf in Basel gezeigt. Dumont 1987, S. 239.



Die »geistige Landesverteidigung« der Schweiz wurde bereits am 5.11.1937 in dem schweizerischen Satiremagazin »Nebelspalter« karikiert

verwendete Element im Kino der GLV. Häufig beginnen die Dokumentarfilme in einer Berglandschaft, die als paradigmatischer Verweis für das Land stehen soll. Dies kommt sogar in Filmen vor, die eigentlich keinerlei Bezug zum Gebirge aufweisen, wie *EIN NATIONALER ERFOLG* (CH 1941, Valérien Schmidely). Dieser Film propagiert den Vertrieb und Konsum von Schweizer Früchten und Fruchtprodukten – also von Produkten, die typischerweise in flachen Anbaugebieten erwirtschaftet werden. Gleichwohl beginnt auch *EIN NATIONALER ERFOLG* mit Aufnahmen von Gebirgsformationen. Daran anschließend werden Bauern beim Einbringen von Heu an Berghängen gezeigt. Danach ruht die Kamera für einen Moment auf dem Matterhorn, bevor sie auf die Ebenen hinunterschwenkt und Obstplantagen ins Bild kommen. Die ersten Bilder der Berge dienen nur dazu, auf den nationalen Charakter der nachfolgenden Aufnahmen zu verweisen. In ökonomischer Hinsicht stellte die Arbeit des Bergbauern zwar eine zu vernachlässigende Größe dar, aber ihre symbolische Bedeutung war für die damalige Schweiz fundamental. 1938 hatte Eduard Probst ihnen einen ganzen Dokumentarfilm gewidmet: *WILDHEUER* (CH 1938). Dieser Film – mit einem hochdeutschen Kommentar versehen, was die Vermutung nahe legt, dass er auch für den Vertrieb außerhalb der Landesgrenzen vorgesehen war – widmet sich ausschließlich dem Einbringen der Heuernte in den Bergen. Eine »edle« Arbeit, wie der Film betont, denn »die Arbeit im Angesicht der wunderschönen Bergwelt adelt den Menschen, denn die Umgebung, in der er sein tägliches Brot verdient, ist treu und unverdorben«. Ein Jahr später stellt Fred Surville in *DIE GÜTER DER ERDE* (CH 1938) die Schweizer Landschaft als Gärten und die Berge als Befestigungen dar, die dem Schutz eben dieser Gärten dienen. Der Film handelt zwar von der Schwerindustrie und damit von der Stadt, aber auch er verzichtet nicht auf den Umweg über die Bergwelt. Dies trifft ebenso auf *HÄNDE UND MASCHINEN* (CH 1938, Werner Dressler / Kurt Früh) zu; auch hier zeigen die ersten Bilder die Schweizer Alpen. Danach folgt man kleinen Bergbächen, die immer größer werden, um schließlich die Stauseen zu speisen, die wiederum die für die Industrie unverzichtbare Energie erzeugen. Die Gebirgslandschaft wird als zutiefst mit den Aktivitäten der Schweizer Industrie verknüpft vorgeführt.

Der zweite Film, den Dahinden für die Landesausstellung realisierte, *SCHWEIZERISCHE LANDESAUSSTELLUNG 1939 IN ZÜRICH*, ist wie sein erstes Werk über die »Landi« eine filmische Illustration der Veranstaltung. Die Themenwahl ist in beiden Filmen sehr ähnlich, nur werden sie im Zweiten entlang der verschiedenen Ausstellungspavillons zur Darstellung gebracht. Der Kurzfilm *EIN WERK, EIN VOLK* (CH 1939, Charles-Georges Duvanel / Robert Chessex) der ebenfalls die Landesausstellung von 1939 zum Thema hat, wurde auf der Biennale von Venedig vorgeführt. Dieser Film entspricht einer Reportage über die »Landi«, nur dass hier sehr viel selektiver vorgegangen wird als in *SCHWEIZERISCHE LANDESAUSSTELLUNG 1939 IN ZÜRICH*. Der ideologische Diskurs, der in *EIN WERK, EIN VOLK* entfaltet wird, schließt nahtlos an die Filme von Dahinden an: Man insistiert auf eine alpine Volkskultur, die überhaupt erst die Grundlage für die Herstellung hochtechnologischer Erzeugnisse von unvergleichbarer Qualität schaffe. Zudem wird die Vorstellung von der Einheit in der Vielfalt illustriert, um dann bei der Armee zu enden, die bereit ist, das Land mit den erwähnten spezifischen Qualitäten und Errungenschaften zu verteidigen. Dahinden selbst kommt auf

diese Argumentation 1942 noch einmal zurück: In SCHWEIZ – LAND DER EINHEIT IN DER VIELFALT, wiederum mit einem hochdeutschen Kommentar versehen, verwendet er viele Einstellungen aus EUSERI SCHWIZ. Hier wird noch einmal die Bedeutung des Bergbauern gewürdigt: »In den Bergen aber, wenige Stunden von den Großbetrieben des Unterlandes entfernt, muss dem steilen harten Boden die Ernte nach althergebrachtem Brauch mühsam abgerungen werden«. Zudem wird der Geist der helvetischen Demokratie gewürdigt: »Aber der ursprüngliche Wille zur Freiheit und Unabhängigkeit ist über alle Unterschiede der Parteien und Sprachen hinweg lebendig geblieben: der Geist der wahren Demokratie.«

SCHWEIZER FILMWOCHENSCHAU und Armeefilmdienst

Anlässlich des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges bediente sich die Schweizerische Eidgenossenschaft zweier Träger, um dem offiziellen Bild der Mobilmachung einen filmischen Ausdruck zu verleihen: der SCHWEIZER FILMWOCHENSCHAU (SFW) und des Schweizerischen Armeefilmdienstes (AFD). Die SFW funktionierte über weite Strecken wie jede Wochenschau, insofern als jeweils verschiedene Themen pro Ausgabe angesprochen wurden. Daneben gab es Spezialausgaben zur Vertiefung eines Themenbereichs. Die Themen waren fast immer schweizerischen Ursprungs. Sie waren gedacht als Ergänzung, Gegengewicht und manchmal auch als Korrektiv zu den Sichtweisen, die von den ausländischen Wochenschauen, die während der gesamten Kriegsdauer in der Schweiz gezeigt wurden, vertreten wurden. Die Vorführung der SFW war in allen Kinos des Landes obligatorisch.

Die erste Ausgabe kam an einem ausgesprochen symbolischen Datum des Jahres 1940 in die Kinos: am Schweizer Nationalfeiertag, dem 1. August. Die erste Spezialausgabe mit dem Titel »Ein Jahr Mobilmachung« lief als sechste Ausgabe am 6. 9. 1940. Die erste Nummer ist primär der Mobilmachung und dem Krieg gewidmet, wird jedoch mit Sport, Kultur und Folklorethemen angereichert. Viele dieser kleinen dokumentarischen Sujets setzten sich mit Fragen auseinander, die den Kern der GLV ausmachten wie »Der Plan Wahlen«¹⁸¹ (Nr. 46 vom 16. 5. 1941 und Nr. 100 vom 26. 6. 1942), »Die heroische Schweiz« (Nr. 46 vom 13. 6. 1942), »Die christliche Schweiz« (Nr. 48 vom 27. 6. 1941), »Die Rückkehr zu den Wurzeln« (Nr. 95 vom 22. 5. 1943).

Der Armeefilmdienst wurde wenige Tage nach der Mobilmachung, am 3. 11. 1939,¹⁸² als Folge eines direkten Befehls von General Guisan¹⁸³ ins Leben gerufen. Seine Hauptaufgabe bestand nach zeitgenössischen Presseberichten darin, Vorführungen für die Truppe zu organisieren, seien diese nun unterhaltender Na-

181 Nationaler Plan zur Steigerung der landwirtschaftlichen Produktivität.

182 Es gilt allerdings zu berücksichtigen, dass in den 30er Jahren und noch bis zum Sommer 1943 ein »Filmbüro« seinen Dienst versah, dessen Aufgabe darin bestand, militärische Schulungsfilme zu drehen. Dieses Filmbüro war nur teilweise institutionalisiert, da seine Finanzierung teilweise von seinem einflussreichen Initiator, Hans Hausamann, einer Persönlichkeit vom rechten politischen Rand, geleistet wurde.

183 Vgl. Dumont 1987, S. 252.

tur oder dazu bestimmt, »zur geistigen Landesverteidigung beizutragen«. ¹⁸⁴ Der AFD wurde zwar nur mit bescheidenen finanziellen Mitteln ausgestattet, profitierte aber vom Wissen der zum Dienst eingezogenen Filmschaffenden, die während des Krieges im Rahmen des AFD über 50 Filme unterschiedlichster Länge realisierten. ¹⁸⁵ Die Leitung oblag zunächst Max Frikart, dem Sekretär der Schweizer Filmkammer, von April 1940 bis Dezember 1942 folgte Adolf Forter, Drehbuchautor und Schnittmeister, und von 1943 bis 1945 übernahm Erwin Oskar Stauffer die Verantwortung. Die Produktion des AFD war vor allem zu Beginn beachtlich: Zu Kriegsbeginn, bis 1942, wurden 37 Filme herausgebracht. Danach verringerte sich die Produktion, zwischen 1943 und 1945 entstanden noch 17 Filme. Während die allgemeineren Themen der SCHWEIZER FILMWOCHENSCHAU vorbehalten waren, konzentrierte sich der AFD auf die Darstellung der Schweizer Armee, mit ein paar Abstechern in den humanitären Bereich (KINDERHILFE von 1942, über die Ankunft serbischer Kinder in der Schweiz) oder die Internierung ausländischer Militärs (GRENZÜBERTRITT FRANZÖSISCHER UND POLNISCHER TRUPPEN, CH 1940; DIE SPAHIS IN DER SCHWEIZ, CH 1941; POLENZÜGE, CH 1945, Karl Egli). Die anderen Filme widmeten sich militärischen Übungen mit großem Wafenaufgebot, Schusswechsellern und Explosionen (HANDSTREICH, CH 1941; INFANTERIE-PIONIERS IM ANGRIF, CH 1943; oder ORTSKAMPF, CH 1944, E. O. Stauffer), aber auch unbekanntere Truppengattungen der Armee wurden filmisch aufbereitet (KRIEGSHUNDEDIENST, CH 1941; FLIEGERBEOBACHTUNG UND MELDEDIENST, CH 1942; DER HYGIENEDIENST DER ARMEE, CH 1944; EISENBAHNSOLDATEN, CH 1945). Daneben sind zuweilen ebenso patriotische Töne wie Ansätze von Personenkult erkennbar (DAS FEST DER HEIMAT, CH 1940, Adolf Forter); DER GENERAL ÜBERGIBT DER FLIEGERGRUPPE DIE NEUEN FAHNEN, CH 1940; EHRE DEN FAHNEN, CH 1945). PULVER (CH 1945) von Herbert Meyer ist hierbei ein Spezialfall. Dieser Dokumentarfilm wurde gegen Kriegsende gedreht und hatte ursprünglich das Ziel, einen bestimmten Aspekt der Militärindustrie zu dokumentieren, wurde aber zu einer Kritik der schwierigen Arbeitsbedingungen in diesem Sektor. ¹⁸⁶ Die Filme des AFD wurden in der Regel als Ergänzung zu einem Hauptfilm im Kino gezeigt. Bisweilen stellten die Kinobesitzer für Spezialvorführungen auch ein ganzes Programm mit AFD-Produktionen zusammen.

Die Filme, die vom AFD produziert wurden, sollten in erster Linie das Vertrauen der Bevölkerung in die Armee stärken. Im Vordergrund stehen Soldaten, die ihre Rolle als Verteidiger gegenüber Angreifern einwandfrei erfüllen – oder zumindest eine abschreckende Wirkung ausüben. Um dieses Projekt zu verwirklichen, griff man auf gut etablierte Mythen helvetischer Vorstellung zurück, die darüber hinaus in Verbindung mit der GLV standen. Noch einmal kam dabei dem Berg eine tragende Rolle zu.

184 Quel est le but du Service des films de l'Armée? In: Schweizer Film Suisse, Nr. 82, 12/1939, S. 24–25. Dazu auch: Der Film in unserer Armee. In: Neue Zürcher Zeitung, 14. 3. 1940 und Le service des films de l'armée. In: Ciné-Suisse, Nr. 26, 1. 8. 1941.

185 1942 betrug das Budget des AFD 300 000 CHF, 1944 nur noch 137 000 CHF (De Hadeln/Schöpf 1985, S. 12). Zum Vergleich: Ein Langspielfilm mit militärischer Thematik wie GILBERTE DE COURGENAY (CH 1941, Franz Schnyder) kostete das Produktionshaus Praesens 280 000 CHF. Dumont 1987, S. 284.

186 Dieser Film wurde bei den Filmfestspielen von Venedig 1947 preisgekrönt.

Nicht von ungefähr wird der Zuschauer in vielen dieser Filme in eine hypothetische Kriegssituation versetzt. Das Wort ›Übung‹ durfte nicht erwähnt werden. Selbstverständlich ist der Feind meistens abwesend, wie in *INFANTERIE-PIONIERS IM ANGRIF* (CH 1943) in einer Angriffsformation, die der besten Tradition des Blitzkrieges würdig ist, indem die Soldaten einen leeren Hügel erstürmen. Manchmal ist der Feind von weitem zu sehen, jedoch ohne identifizierbar zu sein (Neutralität verpflichtet). In *EINSATZ AUF 3000 M* (CH 1944) etwa nimmt man entfernt Figuren im winterlichen Tarnanzug wahr, die den verirrtten Feind darstellen sollen. Der eingesprochene Kommentar vermittelt dabei die falsche Vorstellung, dass es sich um eine Reaktion auf einen Angriff handelt und nicht um eine Ausbildungsübung einer Armee, die sich nicht im Krieg befindet.

Aus offensichtlichen politischen und mit der Neutralität in Verbindung stehenden Beweggründen zeigte der Schweizer dokumentarische Film kaum den ›richtigen‹ Krieg, und wenn er es tat, geschah dies mit großer Zurückhaltung oder, wenn man so will, mit Scham. Nur in ganz seltenen Fällen hat das Schweizer Kino explizite Partisanenfilme produziert. Ein Beispiel dafür ist *EIN KLEINES VOLK WEHRT SICH* (CH 1941, Erwin Oskar Stauffer, zukünftiger Direktor des AFD, und Charles Zbinden), der unter Mitwirkung des »Schweizer Hilfswerk für Finnland« entstanden war und offen eine antisowjetische Haltung einnimmt. Um diesen spezifischen Fall zu verstehen, gilt es zwei Faktoren in Erinnerung zu rufen: Die sowjetische Aggression hatte in der Schweiz eine Sympathiebewegung für Finnland entstehen lassen; der Widerstand eines kleinen Volkes gegen einen übermächtigen Besetzer setzte einen Identifikationsprozess in Gang. Solches unterstellt zumindest eine Kritik in der »Neuen Zürcher Zeitung«: »Eindrücklich sprach aus der Vorführung des Films die Lehre, daß der ungebrochene Widerstandswille eines kleinen Volkes auch gegen eine gewaltige Übermacht Entscheidendes zu leisten und zu erreichen vermag.«¹⁸⁷ Andererseits anerkannte die Schweiz der Sowjetunion die Rechtmäßigkeit ihrer Regierung ab, was eine Relativierung der schweizerischen Neutralitätsverpflichtung erlaubte.

Der Soldat und das Gebirge

Die Alpen stellten für die Armee sowohl einen symbolischen als auch einen militärischen Wert dar: einerseits symbolisch, weil sie die Wiege der nationalen Werte repräsentierten;¹⁸⁸ andererseits militärisch, weil die Politik des nationalen Réduit die Befestigung der Alpen und eine Konzentrierung der Streitkräfte in den Berggegenden nach sich zog. Der Schweizer Soldat musste nicht nur seine kämpferischen Fähigkeiten im Gebirge unter Beweis stellen, er musste auch zeigen, dass er sich in dieser Umgebung vollkommen zu Hause fühlt. Um das Land zu verteidigen, galt es, eine Symbiose mit dem Berg einzugehen. Der AFD machte es sich zur Aufgabe, den Zivilisten genau dieses Bild des Schweizer Kämpfers zu vermitteln. Deshalb sind auch ein Großteil seiner Filme in den Bergen angesiedelt. Um

187 Ein Schweizer Finnland-Film. In: Neue Zürcher Zeitung, 1. 2. 1941.

188 Es gibt zu diesem Thema eine reichhaltige Literatur. Speziell zum Kino vgl. Python 1992. Im erwähnten Sammelband finden sich zudem eine relevante Bibliografie und weitere Beiträge zum Thema.

nur einige davon zu nennen: *AUSBILDUNG UND KAMPF UNSERER WEISSEN TRUPPEN* (CH 1940), *BERGE UND SOLDATEN* (CH 1941, Jakob Burlet), *LAWINENHUNDE* (CH 1942), *GRENZWACHT IN DEN BERGEN* (CH 1942, Adolf Forter), *EINSATZ AUF 3000 M* (CH 1944), *HOCHGEBIRGSPATROUILLE* (CH 1944, E. O. Stauffer), *SEILBAHNBAU IM HOCHGEBIRGE* (CH 1944).

Einige Filme beschränkten sich darauf, Kampfübungen vor einem Gebirgshintergrund zu zeigen (z. B. *INFANTERIE-PIONIERS IM ANGRIFF*). Gemeinsam ist aber allen, dass sie dem Zuschauer in Erinnerung zu rufen versuchen, dass die Verteidigung der Heimat im Zentrum steht. Ein Großteil der AFD-Produktionen geht jedoch darüber hinaus: Sie zeigen Männer, die nicht nur Gebirgssoldaten sind, sondern Alpinisten-Soldaten. Manchmal sind sie auch nur Alpinisten. Das ist beispielsweise der Fall in *FEUERPROBE AM PIZ BERNINA* (CH 1940), einem etwas untypischen Film für seine Zeit, der keine AFD-Produktion war, sondern von der Stabsstelle einer Kampf Einheit realisiert wurde, der Gebirgsbrigade 12. Es handelt sich um eine Reportage über eine außergewöhnliche Leistung, als im März 1949 169 Soldaten den Piz Bernina bestiegen. Im Film sind die Auswahlprüfungen der Soldaten zu sehen: der Aufstieg mit Robbenfellen, die Gipfelbesteigung und die Talfahrt. Als der Grat in Reichweite ist, lösen sich die Soldaten gruppenweise ab, um einen Platz auf der schmalen Spitze zu ergattern. Jeder hat das Recht, den 4052 Meter hohen Piz Bernina zu ersteigen. Nur die Uniformen und die Gewehre erinnern daran, dass es sich um Soldaten handelt. Es ist offensichtlich, dass es sich beim Gezeigten einzig um eine sportliche Leistung handelt, die nur noch in einem symbolischen Sinn als militärische Aktion zu verstehen ist. *FEUERPROBE AM PIZ BERNINA* war nicht der einzige Bergsoldatenfilm, der außerhalb des Armeefilmdienstes realisiert wurde. Das Thema war in anderen zeitgenössischen Produktionen ebenfalls präsent. So schlug André Roch – berühmter Bergsteiger und einer der Regisseure des Dokumentarfilms *SCHWEIZER IM HIMALAJA* (CH 1939)¹⁸⁹ – 1943 mit *FRONT AUF 4000 M*, über eine Sicherheitspatrouille im Hochgebirge, einen vergleichbaren Tonfall an.

Im Allgemeinen sind die AFD-Filme durch eine militärische Ausrichtung gekennzeichnet. Die Befehle werden in spröder und telegrafischer Kürze ausgetauscht – als wäre dies unerlässlich für das reibungslose Funktionieren einer ausgeklügelten und gut geölten Maschinerie. Wenn man die Soldaten hingegen beim Aufstieg zu sehen bekommt, vollzieht sich die Symbiose mit dem Berg: Der Ton wird direkt aufgenommen, und der Kommentar lässt wiederholt Platz für Hintergrundmusik – der Schweizer Soldat befindet sich in seinem Element. In *EINSATZ AUF 3000 M* geht es um eine Gebirgsabordnung, die eine Gruppe von Fallschirmjägern abfangen soll. Der Film zeigt uns zunächst den Abstieg, die Einnahme der Gefechtsposition und dann den Kampf gegen die Eindringlinge. Das Gebirge und die Soldaten sind so inszeniert, als ob sie zusammen kämpfen würden. Das Terrain wird als Freund des Verteidigers gezeigt, die Eindringlinge schlussendlich von Schneelawinen aus dem Weg geräumt, die durch Sprengungen ausgelöst werden.

Ein Soldat musste jedoch nicht zwangsläufig ein erprobter Alpinist sein, um sich im Gebirge wohl zu fühlen. In *HOCHGEBIRGSPATROUILLE* informiert uns der

189 Ein Dokumentarfilm über eine Expedition, die im Sommer 1939 von Roch zusammen mit David Zogg, Fritz Steuri und Ernst Huber durchgeführt wurde.



Die Alpen hatten nicht nur für die Schweizer Armee einen symbolischen Wert, sondern waren gleich mehrmals Motiv deutscher Kultur- und Reisefilme wie hier in *DIE GROSS-GLOCKNER HOCHALPEN-STRASSE* (1937)

Kommentar von Anfang an, dass »keiner dieser Männer Bergführer ist«. Es folgen lange Kletterszenen, die einzig durch Musik begleitet werden. Zum einen geht es darum, hervorzuheben, dass die Armee aus diesen Männern Bergsteiger gemacht hat. Zum anderen soll aber eine naturgegebene Verbundenheit des Schweizer Soldaten mit dem Berg betont werden.

Ob schon vor dem Militärdienst erworben oder erst währenddessen: Die Darstellung der Fähigkeit, zu klettern oder andere Sportarten auszuüben – insbesondere das Hochgebirgsskifahren –, diente in den AFD-Filmen dazu, sie mit den wichtigsten nationalen Mythen zu verbinden. Die Skier sind mehr als Accessoires, sie bildeten einen Wesenszug des Gebirgssoldaten. Sie erlaubten ihm, seine Fähigkeiten auszuweiten und sich im Berggebiet frei zu entfalten. Sie verliehen ihm Überlegenheit. Wenn der Armeefilm zeigte, wie die Schweizer Soldaten sich auf »ihren« Gipfeln zu Hause fühlten, sollte dadurch nicht nur das Niveau ihrer Kondition illustriert werden, er führte sie auch als Verbündete des Bergs vor. Der Berg war so gleichzeitig Hüter der wahren Werte und Bollwerk gegen außen.

Vorherrschend ist zu dieser Zeit die Auffassung, dass der Krieg in den Alpen den Kampf wieder auf die eigentlichen Qualitäten der Soldaten zurückführt. In einer Situation, in welcher der Einsatz von Panzerdivisionen und Flächenbombar-

dierungen Schlachten entschied, erlaubten die spezifischen Bedingungen des Alpenlandes den Schweizer Militärtheoretikern zu behaupten, dass der einzelne Soldat und sein Gewehr weiterhin eine entscheidende Rolle spielen könne. Diese Voraussetzungen sah man als ideal an seitens einer Armee, die immer wieder die Treffsicherheit ihrer Soldaten hervorgehoben hat. Die Schlussfolgerung ist demnach einfach: »Man hat zu Recht festgestellt, dass die Schweiz vor allem dank des natürlichen Hindernisses, das die Berge darstellen, die Möglichkeit hatte, zahlreichen feindlichen Divisionen zu trotzen. Je mehr der Schweizer Soldat mit dem Hochgebirge vertraut ist, umso mehr wird der Wert der Armee steigen.«¹⁹⁰ Diese Illusion aufrechtzuerhalten war ein Hauptaspekt der AFD-Tätigkeit.

Durch ihre diskrete, aber stetige Präsenz in den Schweizer Kinosälen haben die dokumentarischen Filme und die Wochenschau ohne Zweifel wesentlich dazu beigetragen, Bilder der GLV zu schaffen und zu transportieren. Der Spielfilm hatte in dieser Epoche zwar eine Art goldenes Zeitalter, mit Filmen wie FÜSILIER WIPF (CH 1938, Leopold Lindtberg / Hermann Haller), LANDAMMANN STAUFFACHER (CH 1941, Leopold Lindtberg) oder 's MARGRITLI UND D'SOLDATE (CH 1941, August Kern), die über weite Strecken ebenfalls zur Konsolidierung der vorherrschenden Ideologie beitrugen. Diese Eigenproduktionen standen indes einer zahlenmäßigen Übermacht ausländischer Spielfilme gegenüber: Wurden 1939 sechs Spielfilme in der Schweiz hergestellt, so importierte man im gleichen Jahr 502 Titel. So gesehen war es also vor allem der dokumentarische Film, der die herrschenden Machtverhältnisse und die Bildwelten, die sie stützten, auf der Kinoleinwand sichtbar machte. Zudem ist zu bedenken, dass der Staat sein Engagement in der Finanzierung und der Herstellung von Filmen ausschließlich auf den dokumentarischen Bereich konzentrierte. All diese Aspekte illustrieren, welche fundamentale Rolle dem Dokumentarfilm und der Wochenschau unter den verschiedenen ideologischen und imaginären Einflussfaktoren zukommt, wenn es um die GLV geht.

190 Front auf 4000 m. In: *Revue militaire suisse*, 11. 11. 1943, S. 534.

Zwischen Bildung und Indoktrination. Lehr- und Unterrichtsfilme

7.1

Ursula von Keitz

Die Kinematographie in der Schule. Zur politischen Pädagogik des Unterrichtsfilms von RfdU und RWU

Der am 26. 6. 1934 ergangene Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, verfügte, dass der Film als »gleichberechtigtes Lernmittel überall dort an die Stelle des Buches usw. treten [soll], wo das bewegte Bild eindringlicher als alles andere zum Kinde spricht.«¹ Rust, der 1933 von Hermann Göring zum Preußischen Kulturminister ernannt worden war, hatte am 1. 5. 1934 das (nach Abschaffung der Kulturhoheit der Länder) neu gegründete Reichsministerium für Erziehung, Wissenschaft und Volksbildung übernommen. Es spielte eine zentrale Rolle bei der von den Nationalsozialisten betriebenen ›Gleichschaltung‹ des gesamten Erziehungs-, Schul- und Hochschulsystems in Deutschland. Der Text enthält ebenso einen Seitenhieb auf das politische Vorgängersystem, das es trotz vielfacher Bemühungen und einer breit geführten Debatte um Schul- und Lehrfilme versäumt habe, deren Produktion, Distribution und Vorführung staatlich zu fördern. »Erst der neue Staat hat die psychologischen Hemmungen gegenüber der technischen Errungenschaft des Films völlig überwunden, und er ist gewillt, auch den Film in den Dienst seiner Weltanschauung zu stellen. Das hat besonders in der Schule, und zwar unmittelbar im Klassenunterricht zu geschehen.«² Profil gewann Rusts in der Diktion so auftrumpfender Erlass freilich keineswegs dadurch, dass er den sog. Unterrichtsfilm als substantielles und reguläres Medium für die Schule definierte, das gleichberechtigt neben Buch, Lichtbild und Schautafel steht, sondern durch eine spezifische Ergänzung, die bestimmte, dass der Film »gerade bei den neuen Unterrichtsgegenständen der Rassen- und Volkskunde von vornherein mit eingesetzt werden«³ könne. Michael Kühn sieht in diesem Passus nicht nur eine wörtlich zu nehmende Zielvorgabe, die entsprechende Filme initiieren soll, sondern weist ihm auch eine strategische Bedeutung zu,⁴ denn Unterrichts- und Hochschulfilme waren die einzigen professionell produzierten Filmgattungen, die während des ›Dritten Rei-

1 Ministerialerlass vom 26. 6. 1934: Unterrichtsfilm und amtliche Bildstellen, I. A., zit. n.: Der Bildwart, 12. Jg., 1934, H. 4, S. 21.

2 Ministerialerlass 26. 6. 1934, S. 21.

3 Ministerialerlass 26. 6. 1934, S. 21.

4 Vgl. Kühn 1998, S. 43.

ches nicht in den Kompetenzbereich des Propagandaministeriums fielen. Und damit unterlagen sie weder der von den Nationalsozialisten eingeführten Vorzensur für Spielfilme,⁵ noch waren Produktionsvorhaben der Kontrolle des ebenfalls als zentrales Bevormundungsinstrument der Filmschaffenden figurierenden Reichsfilm dramaturgen⁶ unterworfen. Das gegenüber dem Weimarer Vorgänger modifizierte und verschärfte RLG war dezidiert auf den fiktionalen Film bezogen. Zulassungspflichtig durch die Berliner Filmprüfstelle blieben jedoch auch, wie vordem, die für die öffentliche Kinovorführung bestimmten, nicht-fiktionalen Subgattungen im 35 mm-Format, Kulturfilm, Reportagefilm, insbesondere die Wochenschau, Propaganda- und Werbefilm.

Rusts Erlass kam einer schon seit Ende des Ersten Weltkriegs und verstärkt in den 20er Jahren von zahlreichen Pädagogen erhobenen Forderung entgegen, Filme im Unterricht der allgemeinbildenden Schulen,⁷ in der Universitätslehre und Berufsausbildung einzusetzen und sich von einer insbesondere in der Lehrerschaft weit verbreiteten Position zu verabschieden, die – orientiert an der Prädominanz des Spielfilms im Kino – in der Kinematographie ausschließlich ein Zerstreuungs- und Unterhaltungsmedium erkannte. Die Filmbetrachtung wurde von vielen Pädagogen als Verführung zum passiven Aufnehmen gesehen und dem Film selbst unterstellt, bloßes Erlebnissurrogat zu sein. Andererseits wurde ins Feld geführt, dass im Film komplizierte Naturerscheinungen vereinfacht (etwa im Modelltrick) dargestellt und Lebensvorgänge so reproduziert werden könnten, dass die Schüler Abläufe genau beobachten können. Vergrößerung, Zeitraffer und Zeitlupe können Objekte und Bewegungen abbilden, die mit freiem Auge nicht erkennbar sind. Die Schule könne mit der Betrachtung der Natur allein nicht auskommen und Film könne Gegenstände vermitteln, die außerhalb des primären Erfahrungshorizonts vieler Schüler liegen. Diese Vorstellungen sind in Rusts Erlass eingegangen und wurden nun ideologisch gefüllt: Insbesondere mit dem Einsatz von volkskundlichen Filmen⁸ intendierte man die symbolisch-mentale Etablierung der ›Volksgemeinschaft‹ und des ›Blut-und-Boden‹-Komplexes im kindlichen Gemüt, wobei es insbesondere darauf ankam, Kinder und Jugendliche aus den Großstädten mit den Existenzweisen der ländlichen und bäuerlichen Bevölkerung vertraut zu machen und umgekehrt dem ›Landkind‹ die Welt der Industrieproduktion zu erschließen.⁹ Die Filme zur Biologie sollten Schülerinnen und Schüler in Vererbungslehre und ›Rassenhygiene‹ unter der biologistischen Leitvorstellung von Gesellschaft als ›sozialem Organismus‹ einführen. Der Schulunterricht sollte wesentlich dazu beitragen, dass Kinder und Jugendliche die Dichotomie der Zugehörigkeit zur ›Volksgemeinschaft‹ einerseits und zu ›gemeinschaftsfremden‹ sozialen Gruppen andererseits aufgrund ›angeborener‹ Eigenschaften verinnerlich-

5 Vgl. das reformierte Reichslichtspielgesetz (RLG) vom 16. 2. 1934, abgedr. in: Klaus 1993, S. 250. Zur nationalsozialistischen Filmzensur vgl. Wetzel/Hagemann 1978.

6 Vgl. zur Einteilung von ›Theater-‹ und ›Nichttheaterfilmen‹ Zierold 1939, S. 5–7.

7 Vgl. hierzu die fortlaufende Debatte um den Einsatz des Films in Schule und Hochschule in der Zeitschrift »Der Bildwart« 1923–1935.

8 So etwa Wilfried Basses SCHWÄLMER BÄUERIN AM SPINNRAD (1936), Hans Cürllis' DAS HERDFEUER IM NIEDERSÄCHSISCHEN BAUERNHAUS (1937) und HOCHZEIT AM TEGERNSEE (1937, von Dix). Zum volkskundlichen Film näher Grunsky-Peper 1978.

9 Vgl. Reichwein 1938, S. 70–80.

ten: »Der Schulplan gab der Vermittlung der Vererbung körperlicher Eigenschaften, mentaler und körperlicher Minderwertigkeit, Degeneration und Rassenmischung höchste Priorität, insbesondere in Beziehung zur ›schwarzen Gefahr‹«¹⁰.

Mit der ebenfalls im Erlass verfügten Einrichtung der »Reichsstelle für den Unterrichtsfilm« (RfdU), 1939 umbenannt in »Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht« (RWU), die als Auftraggeberin und Vertriebsinstitution für die Unterrichtsfilme fungierte und Schmalfilmprojektoren an die Schulen vermittelte, kam das Erziehungsministerium der 1932 auf der Bildwoche des 11. Bildspielbundestages bekräftigten (und schon seit Beginn der Weltwirtschaftskrise erhobenen) Forderung nach einer Zentralisierung und Förderung des »kulturellen Lichtbild- und Filmwesens« aus öffentlichen Finanzmitteln entgegen.¹¹ Malte Ewert zufolge verdankt sich die Gründung der RfdU nicht der Initiative der Nationalsozialisten. Er kommt zu dem Schluß, dass eine solche Institution auch geschaffen worden wäre, »wenn die politische Entwicklung nach 1933 eine andere Richtung genommen hätte«.¹² Die Initiatoren des Forderungskatalogs, Walther Günther, Vorsitzender des deutschen Bildspielbundes und seit 1928 Direktor des Film- und Bildamtes der Stadt Berlin (ab 1938 Landesbildstelle Berlin-Brandenburg)¹³, sowie Hans Ammann, Leiter der Bayerischen Lichtbildstelle in München (ab 1934 Leiter der Landesbildstelle Südbayern),¹⁴ plädierten außerdem für eine Neuregelung der Beziehungen zwischen einer (zu schaffenden) Zentralstelle und den bestehenden regionalen und lokalen Bildstellen, die seit den 20er Jahren Lichtbildserien (Diapositive) archivierten und verliehen sowie als Auskunfts- und Vermittlungsstellen für zertifizierte, den verschiedenen Schultypen und Altersklassen gemäße, privatwirtschaftlich vertriebene Lehrfilme dienten. Ferner wurde einem ebenfalls seit langem von Lehrern erhobenen Wunsch entsprochen, die Unterrichtsfilmproduktion an den Fächerkanon und die Lehrpläne von Volksschulen, Berufs- und Fachschulen anzupassen. Ulf Schmidt unterstreicht, dass die RfdU-Gründung und insbesondere ihre institutionelle Verfasstheit als halbprivate, staatlich kontrollierte Einrichtung auch als Reaktion auf das Engagement Italiens und Großbritanniens zu werten ist, die mit dem 1924 gegründeten Lehrfilminstitut LUCE (L'Unione Cinematographica Educativa) und dem 1933 gegründeten BFI (British Film Institute) bereits nationale Filminstitute etabliert hatten.¹⁵

Gemäß Erlass wurde reichsweit ein Lernmittelbeitrag in Höhe von vierteljährlich 20 Pfennig von allen Schülerinnen und Schülern erhoben, um Ankauf und Distribution von Unterrichtsfilmen sowie – unter Ausschaltung des Zwischenhandels – Kauf und Auslieferung der Projektoren zu finanzieren. Letztere sollten in Schulbesitz übergehen. Modelle einer Umlagefinanzierung von Schulfilmvorführungen durch Lehr- bzw. Lernmittelbeiträge wurden ebenfalls bereits in der

10 Schmidt 2002, S. 147 (Übers. K. H.).

11 Vgl. den Forderungskatalog in »Der Bildwart«, 10. Jg. 1932, H. 7, S. 326.

12 Ewert 1998, S. 255–256.

13 Günther fasste seine methodologischen Grundsätze in der Schrift »Film und Lichtbildgebrauch in der Schule«, Leipzig 1939, zusammen. Eine unschätzbare Forschungsquelle ist bis heute sein Verzeichnis deutscher Filme, Bd. 1: Lehr- und Kulturfilme. Berlin 1927 a. Zur Biographie Ewert 1998, S. 53–57.

14 Zur Biographie Kühn 1998, S. 259–260.

15 Vgl. Schmidt 2002, S. 69.

Wenn Sie mit der Zeit Schritt halten wollen –
dann müssen Sie unbedingt **den Film** **in den Unterricht einschalten**

Kultur- und Lehrfilme sind die beste, leichtverständlichs-te Unterstützung des gesprochenen Wortes –
Kultur- und Lehrfilme sind lebendigste Mittler des Wissens –
Kultur- und Lehrfilme sind im modernen Unterricht nicht mehr wegzudenken –

Die Ufa als führendes Haus auf allen Gebieten des Filmwesens steht Ihnen jederzeit mit einem reichhaltigen Angebot in Kultur- und Lehrfilmen zur Verfügung !!

 Wenden Sie sich an
Ufa-Filmverleih G.m.b.H.
Abteilung Kulturfilmvertrieb

Berlin, Kreuzstraße 38/39 – Düsseldorf, Adolf Hitler-Platz 13
Frankfurt a. M., Kaiserstraße 6 – München, Schützenstraße 1a
Hamburg, Ernst-Merkel-Straße 7/21

Beihefte der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm **F 16/1935**

Deutsche Kulturarbeit in Kamerun

Von
Studienrat Dr. Brall



W. Kohlhammer, Leipzig-080 / Stuttgart und Berlin



Kultur- und Lehrfilme wurden von der Ufa als moderne »Mittler des Wissens« beworben. Zu jedem Unterrichtsfilm gab es Beihefte mit detaillierten Informationen zum Film und Anregungen für den Einsatz im Unterricht

zweiten Hälfte der 20er Jahre durchgespielt, wobei Autoren wie Walther Günther durchweg auf die Selbstorganisation der Schulen setzten, die sich zu ›Lichtspielgemeinschaften‹ und ›Spielringen‹ zusammenschließen sollten, um die Verleihkosten der Kopien niedrig zu halten.¹⁶ Je nach Initiative und Überzeugung vom didaktischen Nutzen des Films im Unterricht gab es allerdings, auch bedingt durch unterschiedliche ökonomische Voraussetzungen, starke regionale Differenzen bei der Nutzung des Films zu Lehrzwecken. Dass die Filmdistribution und

16 Vgl. z. B. Krebs 1926, H. 2, S. 84–87 sowie Günther 1927 a, S. 1–11.

Ausstattung der Schulen durch eine Zentralstelle mit ministerieller Macht nunmehr auf dem Verordnungswege durchgesetzt wurde, fügte sich ins Konzept der zentralistischen Gleichschaltung des Erziehungssystems durch die Nationalsozialisten. Dass hierfür jedoch eine von Goebbels' RMVP unabhängige Institution geschaffen wurde, nachdem im September 1933 das ›Schulfilmwesen‹ per Gesetz bereits der Kompetenz des Ministeriums unterstellt worden war, verdankte sich dem Einfluss des parteilosen Ministerialrats im Preußischen Erziehungsministerium, Kurt Zierold. Der studierte Jurist war seit 1925 Referent im Preußischen Kultusministerium, zunächst unter Carl Heinrich Becker, dann unter Adolf Grimme. 1932 wurde er Filmreferent im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Ab April 1932 unterstand ihm die ›Kammer für Filmwertung‹, Nachfolgestelle der bis 1931 von dem Geographieprofessor Felix Lampe geleiteten Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (ZI) in Berlin, die Lehrfilme zertifizierte und ab 1924 die für Steuerermäßigungen relevanten Prädikate ›volksbildend‹ und ›künstlerisch wertvoll‹ vergab. Die Bildstelle des ZI vollzog unter Lampes Nachfolger, Geheimrat Völger, die politische Wende von 1933 mit, indem sie u. a. Filme der Reichspropagandaleitung der NSDAP als ›volksbildend‹ oder ›Lehrfilm‹ einstuft.¹⁷

Zierold verstand es, das Konkurrenzverhältnis von Goebbels und Rust zur Schaffung einer eigenen, für diesen speziellen Filmsektor zuständigen Institution zu nutzen. Dem Erlass des Erziehungsministers voraus ging eine im Oktober 1933 getroffene Regelung, welche die Kompetenzen der Ministerien für die bisherigen amtlichen und halbamtlichen Bildstellen einerseits und die Landesfilmstellen der NSDAP andererseits regelte. Danach waren die dem Preußischen Erziehungsminister (Rust) unterstellten städtischen, regionalen Landesbildstellen »zuständig für alle Fragen des Unterrichtsfilms in Schulen, Jugendpflege und Volksbildung«, die dem RMVP unterstehenden Filmstellen hingegen »für die staatspolitische Propaganda«.¹⁸ Keinen Einfluss hatte Rust auf die Filmarbeit der HJ, weder auf ihre Produktion, noch auf die von ihr organisierten, zumeist direkt als Plattform nationalsozialistischer Parteipropaganda dienenden ›Jugendfilmstunden‹ im Kino.¹⁹ Die Umlagefinanzierung von Filmdistribution und technischer Ausstattung der Schulen ging schließlich auf eine Anregung des Ex-U-Boot-Kapitänleutnants Egon von Werner²⁰ zurück. Er war Geschäftsführer der Bayerischen Landesfilmbühne und wurde nun erster Geschäftsführer der RfdU. 1936 folgte ihm der Psychiater Kurt Gauger im Amt nach. Gauger hatte bis 1932 eine psychotherapeutische Praxis in Berlin, war Mitglied der Marine-SA und ein überzeugter Verfechter der Konstitutionstheorie,²¹ wie sie etwa auch Ernst Kretschmer²² mit der Konstitutionstypen-Lehre vertrat. »Gauger war von der Existenz und der ständigen Beziehung des physischen und geistigen Typen überzeugt. [...] Die Untersuchung von Patienten wurde gesehen als ein ›instinktiver und spontaner Ausdruck der sittlichen Fähigkeit des Arztes‹. Diese Ansicht ist grundlegend für die Beurteilung

17 Zur Biographie Zierolds Ewert 1998, S. 139–142.

18 Kühn 1998, S. 31.

19 Zur Filmarbeit der HJ vgl. Sander 1944.

20 Zur Biographie Kühn 1998, S. 264.

21 Zur Biographie Ewert 1998, S. 143–150 und Schmidt 2002, S. 83–88.

22 Vgl. Kretschmer 1921.

der medizinischen RWU Filme. [...] Filme offenbarten anscheinend ein wissenschaftliches Instrument, durch das Ärzte lernen konnten, ihre diagnostischen und therapeutischen Entscheidungen zu treffen«²³. Was die Personalstruktur der RfdU/RWU betrifft, so arbeiteten weder ›alte‹ Parteigenossen der NSDAP, noch Veteranen der Schulfilmbewegung der 20er Jahre in verantwortlichen Positionen.²⁴ Vertreter letzterer Gruppen fungierten, wie die Schulfilmpioniere Ammann und Günther, bis 1935 auch Herausgeber des »Bildwart«, als Bildstellenleiter. Das Programm der RfdU/RWU bestimmten überwiegend jüngere Leute.

Um überhaupt Material zur Verfügung zu haben, prüfte die RfdU in der ersten Phase zunächst vorhandene, frei produzierte Filme auf ihre Schultauglichkeit, wie dies in den 20er Jahren die Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht mit ihren Zertifizierungen getan hatte. Denn die von den Bildstellen vor Ort eingetriebene Lernmittelgebühr für alle Schülerinnen und Schüler hatte sich zu legitimieren. Noch 1934 wurden dann die drei ersten von der RfdU schulgerecht redigierten, aus Altmaterial bestehenden Filme, KORBFLUCHTEREI, BAUERNTÖPFEREI (beide von der Kulturfilm Puchstein) und DER STICHLING UND SEINE BRUTPFLEGE (Niemeier) ausgeliefert. Die aus vorhandenen Materialien hergestellten Filme bezogen sich zum einen auf traditionelles und landwirtschaftsnahes Handwerk (z. B. die Käseerei) sowie auf die einheimische Vogelwelt. Auch ein sechs Teile umfassendes Programm zur Glasherstellung, das ab 1935 ausgeliefert wurde, bestand aus bereits vorhandenen Filmen.²⁵ Der eigentliche Arbeitsschwerpunkt der RfdU lag bei drei Pädagogischen Abteilungen, welche die Filmproduktion an den Bedürfnissen der allgemeinbildenden Schulen, der Berufs- und Fachschulen sowie der landwirtschaftlichen Schulen orientierte. Das Personal dieser Abteilungen bestand vorwiegend aus vom Schuldienst beurlaubten Lehrern, die als Sachbearbeiter für Stoffentwicklung und redaktionelle Betreuung der Unterrichtsfilme zuständig waren. Im April 1938 übernahm die Leitung der Pädagogischen Abteilungen der Studienprofessor Christian Caselmann,²⁶ der die Zielsetzung der RWU-Filmarbeit 1940 (nachdem bereits rund 240 Filme für die allgemeinbildenden und rund 80 für die Berufsschulen vorlagen) wie folgt umriss: »Heißt die pädagogische Losung für die Allgemeinbildenden Schulen heute mit Recht: Weg vom toten, zusammenhanglosen Einzelwissen und hin zum organischen Zusammenhang, zur lebendigen Zusammenschau, so lautet die Forderung für die Berufsschulen: hin zur genauen Einzelkenntnis aller Werkzeuge und Werkabläufe und zur soliden Beherrschung jeden Handgriffs.«²⁷

Produktion und Rezeption

Der staatlich forcierte Einsatz von Unterrichtsfilmen in der Schule erhielt einen entscheidenden Impuls durch die ab den frühen 30er Jahren ständig verbesserte Schmalfilmtechnik, deren Konstituenten der schwer entflammbare 16 mm-Acetatifilm und Schmalfilmprojektor-Modelle einiger deutscher Konzerne waren, die zu-

23 Schmidt 2002, S. 87 (Übers. K. H.).

24 Zur Personalstruktur der RfdU vgl. Ewert 1998, S. 121–131.

25 Vgl. die nach Altmaterialien und Neuproduktionen geordnete Filmliste in Kühn 1998, S. 268–286.

26 Zur Biographie Kühn 1998, S. 260.

27 Caselmann 1940, S. 56.

nächst von der Technischen Abteilung der RfdU auf ihre Schultauglichkeit (d. h. einfache Handhabung und Belastbarkeit) geprüft wurden. Schon die III. Internationale Lehrfilmkonferenz, die vom 26. bis 31. 5. 1931 in Wien stattfand, hatte u. a. Schmalfilmprojektoren hinsichtlich ihrer Handhabbarkeit, Wiedergabequalität und Grenzen der projizierbaren Bildgröße geprüft. Aber auch die Verleiher wollten mit dem neuen Format neue Zielgruppen erschließen: »Die Schule«, so konstatierte 1931 der Leiter des Kulturfilm-Vertriebs der Ufa, Friedrich Kordts, »verlangt reine *Unterrichtsfilme* im Schmalfilm-Format, weil dieses Format ihr die Möglichkeit bietet, über die bisher vorherrschenden Schauvorführungen hinaus zum eigentlichen Filmunterricht zu gelangen.«²⁸ In diesem Jahr gab es bereits rund 400, vom 35 mm-Negativ auf das neue Format verkleinerte Filme verschiedener Firmen. An Stelle der üblichen Kontaktkopie wurde dabei ein optisches Kopierverfahren angewandt. Allerdings waren Optik und Filmmaterial erst Mitte der 30er Jahre qualitativ so ausgereift, dass die Umkopierung zu Positiven ohne gravierende Qualitätseinbußen führte.

Auch der Berliner Schullektor Max Tiesler feierte das kleinere Format, hielt aber die bloße Umkopierung vorhandener Lehr- und Kulturfilme ohne Umarbeitung für wenig schulgerecht. Konzepte der Reformpädagogen aufgreifend und das filmische Dokument dem Primat des Erlebnisses unterstellend, avisierte Tiesler eigenständiges Filmmachen von Lehrern und Schülern mit der Schmalfilmkamera (und den Ausbau der an vielen Schulen bereits bestehenden und von engagierten Pädagogen geförderten ›Lichtbildarbeitsgemeinschaften‹) und forderte, Fotografie und Film ihrerseits in die Lehrerausbildung zu integrieren: »Nicht teurer, größer und schwerer als ein 9 × 12 Photoapparat, dabei leichter als dieser zu bedienen, kann die Filmkamera bei Lehrausflügen, Besichtigungen, Wanderungen und mehrtägigen Reisen ohne weiteres mitgenommen werden. Das, was unterwegs besonders auffällt, was zum näheren Hinsehen, Beobachten, Besprechen gleichsam auffordert, kann nun im Filmbild festgehalten und ausgewertet werden.«²⁹ Der wesentliche Zusatznutzen gegenüber der Funktion, Phänomene in die Schule zu transportieren, die der Erfahrung der Lernenden unmittelbar nicht zugänglich sind, bestand in der Perspektive des Filmamateurs darin, mit der Schmalfilmarbeit eigene Lehrmittel herstellen zu können, ein kollektives Gedächtnis zu produzieren und Zeugnisse von hohem Wiedererkennungswert für die Gruppe zu schaffen. Der Apparat wurde dabei als Mittel zur Bewältigung einer durch die Kumulation von Wahrnehmungsreizen (vor allem in den Großstädten) die Schüler bedrängenden und beängstigenden Umwelt verstanden. Der Rezeptionsraum Schule erscheint demgegenüber als Gedächtnislabor: »Dann wird daheim in stiller Schulstube, wenn die Wanderung beendet ist, die Eindrücke sich gesetzt haben, der Wiedergabeapparat angeschlossen – und alles wacht wieder auf, wird gegenwärtig, bekommt Plastik und Leben!«³⁰

Das am 1. 11. 1934 in Massenaufgabe erschienene und an alle allgemeinbildenden Schulen versandte »Mitteilungsblatt der Reichsstelle« erteilte derartigen Optionen mit ihren kreativen Potentialen und medienpädagogischen, die Pluralität erfah-

28 Kordts 1931, H. 10, S. 453 [Herv. im Orig.].

29 Tiesler 1931, S. 8–9.

30 Tiesler 1931, S. 13.



Der Unterrichtsfilm führte die Schülerinnen und Schüler an das Medium Film heran, und einige lernten sogar, mit dem Schmalfilm-Projektor umzugehen und selbst Filme vorzuführen

runngesättigten Filmens unterstreichenden Implikationen eine klare Absage.³¹ Vielmehr wurde seitens der RfdU in Zusammenarbeit mit dem NS-Lehrerbund ein vereinheitlichtes, in allen Produktionsphasen unter der Kontrolle der Reichsstelle stehendes, filmisches Themen- und Sachprogramm entwickelt. Lehrerinnen und Lehrer konnten Vorschläge für Filmstoffe und Treatments einreichen und die professionellen Hersteller beraten. Die Filme selbst wurden in Auftragsproduktion von Firmen hergestellt, die über Erfahrungen auf dem Kulturfilmsektor verfügten. Es waren dies vor allem die Berliner Basse-Film, Boehner-Film Dresden, Hans Cürli's seit 1919 bestehendes Institut für Kulturforschung (später: Kulturfilm-Institut), die Firmen Weid, Dix, Niemeier und Rühr sowie die auf Puppentrick- und Märchenfilme spezialisierten Gebrüder Diehl. Daneben wurden weiterhin vorhandene Filme umgearbeitet, so etwa einige Afrikafilme von Paul Lieberenz.

Was die Filmdistribution betraf, so konnte sich die RfdU auf die ebenfalls seit den 20er Jahren in vielen Städten und Regionen vorhandenen Bildstellen stützen. Neben ihrer schon bestehenden Aufgabe, Lichtbild- bzw. Diapositive

zu archivieren, nach 1933 ebenfalls von der RfdU zertifizierte Lichtbildserien zu verleihen, wurden sie nun zu Archiven für Unterrichtsfilme ausgebaut. Die von den Lichtbildverlagen angebotenen Serien mussten ab 1934 ebenfalls von der RfdU auf Schultauglichkeit geprüft werden. Nicht anerkannt wurden 1934 nahezu alle eingereichten, spezifisch NS-politisch inspirierten »rassekundlichen« und parteihistorischen Serien, z. B. »Erbgesundheitslehre«, »Deutsche Rassenkunde«, »Die Rasse und ihr Einfluß auf Kultur und Heldentum«, »Vom Zusammenbruch Deutschlands zur nationalen Wiedergeburt 1918–1933«.³² Die 24 Landesbildstellen, welche Kontakte zu den Hochschulen für Lehrerbildung pflegten, hatten gleichermaßen pädagogische, archivarische und technische Aufgaben. Ferner boten sie filmpädagogische Ausbildungskurse und Fotolehrgänge für Lehrer an und entsandten im Einvernehmen mit den Schulaufsichtsbehörden Vertreter zu

31 Vgl. Mitteilungsblatt der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, 1934, S. 8.

32 Vgl. Mitteilungsblatt 1934, S. 9–14.

Unterrichtsbesuchen. 1939 standen in Deutschland rund 800 Kreis- und Stadtbildstellen etwa 60 000 allgemeinbildende Schulen gegenüber. Eine Stelle hatte damit rund 75 Schulen mit Filmen und Bildern zu versorgen. Nach Beginn des Zweiten Weltkrieges und bis 1943 kamen 15 weitere in den besetzten Gebieten hinzu.³³

Pädagogische Konzepte und gattungstypische Konfektion

Die systematische Nutzung von Filmen in den verschiedenen Lehr- und Ausbildungseinrichtungen kollidierte zur Zeit der Weimarer Republik in zweifacher Weise mit einer lebensphilosophisch inspirierten Reformpädagogik »vom Kinde aus«: zum einen mit dem von dem Münchner Oberlehrer Georg Kerschensteiner entwickelten Konzept der »Arbeitsschule«, zum anderen mit dem Zentralbegriff des »Erlebnisses«, dem man die höchste mnemonische Wirkung zuschrieb. Kerschensteiner entwickelte den Begriff der »produktiven Arbeit«, der manuelle wie geistige Prozesse umfasst und seine Grundlage in einem systematisch aufgebauten »logischen Denkverfahren« hat: »Nur eines kann die Schule zur Arbeitsschule in meinem Sinne stempeln: die auf der Möglichkeit der Selbstprüfung ruhende, immer mehr ausreifende sachliche Einstellung der Schüler.«³⁴ Dieses Konzept der Selbsttätigkeit erhielt mit den Vorstellungen der Reformpädagogik auch eine emotionale Komponente, die im »Gesamtunterricht« im Sinne des Reformpädagogen Berthold Otto eine soziale Dimension gewinnt.

Film unterlief ferner die Bewegung, welche die insbesondere im humanistischen Gymnasium inkorporierte höhere Schulbildung bei den Lernenden in Gang setzen sollte, indem das Medium die durch Texte vermittelte, sprach- und modellzentrierte Abstraktion (das komplexe »geistige Bild«) in ihrer Dignität partiell zurückdrängte und den Wissenserwerb auf das konkrete, fotografische »Laufbild« stützte. Das Programm, d. h. der im Klassenraum projizierte Film, unterliegt selbst dem Wahrnehmungs-Dispositiv der Kinematographie mit seinen Konstituenten des verdunkelten Raums, der Immobilisierung des Zuschauerkörpers und der Mobilisierung des Blicks. Die Frontalität der Anordnung wurde andererseits als Konzentrationsfördernd begrüßt,³⁵ die Flüchtigkeit der bewegten Bilder löste allerdings eine Debatte um die spezifischen didaktischen Leistungen von projiziertem »Stehbild« einerseits und Film andererseits aus.³⁶ Das von der RfdU/RWU verfolgte, didaktisch-pädagogische Ziel bestand darin, die Schüler mit dem Unterrichtsfilm »von lebendiger Anschauung zu begrifflicher Klarheit« zu führen, gemäß dem Lehrsatz Pestalozzis, dass die Anschauung das absolute Fundament aller Erkenntnis sei. Doch begriffliche Klarheit ist nicht »das letzte, was nationalsozialistische Pädagogik fordert, so wie es die intellektualistische Schule in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tut. Wohl fordert der Nationalsozialismus klare Erkenntnis; aber diese Erkenntnis darf nicht nur im Hirn wohnen, sie muß –

33 Angaben nach Kühn 1998, S. 73.

34 Kerschensteiner 1928, S. 82.

35 Vgl. hierzu die filmpsychologischen Ausführungen Zierolds mit dem Zentralbegriff der Suggestibilität in: Zierold 1940, S. 8–12.

36 Vgl. Ruchatz 2003.

bei aller Klarheit – tiefer verwurzelt sein, sie muß den ganzen Menschen erfassen, muß zum Erlebnis werden.«³⁷

Ferner berührte der Film im Unterricht den Autoritätsanspruch *einer* Vermittlerfigur: Die Lehrperson, die im Frontalunterricht gehalten ist, Zentrum der Aufmerksamkeit zu sein, hat neben die Leinwand als neuen Blickfang zu treten oder sich gar als Vorführer(in) hinter den Projektor zu verfügen. Die Politik der RfDU trug den medienkonservativen und zumeist auch technikskeptischen Bedenken insofern Rechnung respektive synthetisierte sie mit den Positionen der Lehrfilm-*apologeten*, als sie einerseits den didaktisch-pädagogischen Nutzen zielgruppenspezifisch ausgerichteter, thematisch-sachlich eng an Lehrpläne und schulischen Fächerkanon angepasster Filme unterstrich, andererseits auf Vertonung und Kommentierung verzichtete. Die Tatsache, dass Unterrichtsfilme ausschließlich Stummfilme inmitten einer etablierten Tonfilmkultur waren, sollte die Kritik am Lehrfilm, dieser mache die Persönlichkeit des Lehrenden überflüssig, entschärfen. Um formale und funktionale Differenzierung bemüht, betonte Gauger noch 1942, dass der mit Kommentarton versehene Lehrfilm »begrenzt Wissen als Fundament praktischer Tätigkeit einem vielfältigen Hörerkreis einprägen [könne], ohne Lehrerpersönlichkeit«,³⁸ jedoch in der Schule nichts zu suchen habe. Und Zierold stellte klar: »Es wäre ein sehr großer Irrtum – dem übrigens einzelne englisch-amerikanische Pädagogenkreise erlegen zu sein scheinen –, wenn man glaubte, den Unterricht dem mit Begleitheft versehenen Tonfilm übertragen zu können. Um solchen Mißverständnissen zu begegnen, sind in Deutschland zunächst alle Unterrichtsfilme stumm und grundsätzlich ohne Zwischentitel: es sollte damit klargestellt werden, daß diese Filme nichts aus sich sind, sondern alles nur in der Hand des Pädagogen, der die Filme ergänzen muß, und zwar nicht zuletzt nach der rationalen Seite.«³⁹ Das sich an die Filmvorführung anschließende ›freie Gespräch‹ wird auch als psychologische Notwendigkeit erachtet. »Das Kind wird geistig nicht Herr über das Geschaute, das ihm unmittelbar zum Erlebnis wurde.« [...] Um ›die Kinder zu erlösen aus der Dumpfheit der Gefühle‹ muß der Lehrer das Kind vielmehr veranlassen, sich auszusprechen.«⁴⁰ Schließlich nahmen auch Kostengründe für das stumme Format ein, da die verfügbaren Tonfilmprojektoren erheblich teurer waren als Stummfilmmaschinen.

Die zunächst konträren Konzepte von Reformpädagogik und Schulfilmbewegung fanden in der Person des Erziehungswissenschaftlers Adolf Reichwein⁴¹ und seinem zwischen 1933 und 1939 entwickelten und praktizierten Modell einer einklassigen Landschule in Tiefensee bei Berlin, die zugleich als Versuchsschule für den Filmunterricht geführt wurde, eine spezifische Konvergenz. Reichwein war ein Schüler Berthold Ottos und wurde 1929 persönlicher Referent des Preußischen Kultusministers Becker. Von 1930 bis 1933 hatte er einen Lehrstuhl an der Pädagogischen Akademie in Halle/S. inne. Nach der NS-Machtübernahme wurde er als SPD-Mitglied aus dem Dienst entfernt und degradiert. In Tiefensee ent-

37 Caselmann 1940, S. 59.

38 Gauger 1942, S. 113.

39 Zierold 1940, S. 16.

40 Kühn 1998, S. 90.

41 Als Mitglied der Widerstandsgruppe Kreisauer Kreis wurde Reichwein am 20. 10. 1944 vom Volksgerichtshof zum Tod verurteilt und am selben Tag hingerichtet. Vgl. Kühn 1998, S. 263.



Es gab nicht nur spezielle Filmvorführungen, Film und Foto wurden ebenso integraler Bestandteil der Schuldidaktik neben Frontalunterricht und Tafel

wickelte er sowohl eine kindzentrierte Pädagogik in Form einer »selbsttätigen Erziehungsgemeinschaft«⁴² als auch einen auf Unterrichtsfilm der RfDU/RWU gestützten Film- und Bildunterricht, dessen Theorie und Praxis er 1938 in der Schrift »Der Film in der Landschule« zusammenfasste. Inwieweit das seine Diktion durchziehende, völkische Vokabular Ergebnis eines (selbst-)redaktionellen Eingriffs ist, um seine Schriften überhaupt veröffentlichen zu können, kann hier nicht diskutiert werden.⁴³

Reichwein stellte sowohl Einzeltitel als auch sachlich geordnete Filmreihen (v. a. zu Bergbau und Schwerindustrie) in größere thematische Zusammenhänge. Er ging davon aus, dass die »Bildanschauung« dem natürlichen Bedürfnis des Kindes gerecht wird, »der Welt nicht in nur abstrakt erlebbaren ›Abläufen‹, sondern in ›Gestalten‹ zu begegnen. Das Vorhaben ist eine Arbeitsform des erziehenden Unterrichts, die Mannigfaltigkeit zur Ganzheit fügt, zu einem Gefüge rafft und webt, was sich sonst als einzelner Faden im Strom des Unterrichts verlöre, zu einer Gestalt, die wie jede lebendige Einheit vom Kinde ›angeschaut‹ und auf seine kindliche Art auch begriffen werden kann. Die Wirkung des Unterrichtsfilms hängt davon ab, ob er je in ein solches Vorhaben innerlich und äußerlich eingeord-

42 Vgl. Reichwein 1937.

43 Vgl. Reichwein 1938. Zur Sprache von Reichweins Büchern und zur Redaktion der 1993 publizierten Neuausgabe von »Schaffendes Schulvolk« s. Ewert 1998, S. 261–262.

net und mit ihm durch vielerlei unterrichtliche Fäden verknüpft sei.«⁴⁴ Methodische Grundlage für Reichweins Filmunterricht war die vergleichende, vertiefende und analytische, auf die Bildkomposition abzielende Betrachtung, die zunächst am Einzelbild eingeübt und auf die Filmbetrachtung übertragen wurde. Hierin war seine Methode entschieden komplexer als etwa diejenige von Gustav Els, dem RfdU-Filme wie *DER SCHÄFER*, *BAUERNTÖPFEREI* oder Wilfried Bases *EIN KOHLENSCHLEPPZUG AUF DEM MITTELRHEIN* lediglich Anlass für spezifische Aufgaben der Unter-, Mittel- und Oberstufe seiner ebenfalls einklassigen Landschule in Fronhofen (Kreis Bernkastel) waren, so etwa für Rechenaufgaben, Sprechübungen und Aufsätze. In nahezu keinem filmmethodischen Kapitel fehlen bei Els Hinweise auf den ›Rassecharakter‹ der in den Filmen dargestellten Menschen.⁴⁵ So findet er erklärungsbedürftig, dass die »rheinische Lebenslust und Fröhlichkeit«, welche die Kinder aus den Lesebüchern kannten, in *EIN KOHLENSCHLEPPZUG* »in den Bildern vom Schiffer und seiner Familie in der Weise nicht sichtbar« wurden. Deshalb musste nach Els vom Lehrer nachgeholfen werden, indem er darauf hinwies, dass »einmal die Schiffer häufig niederrheinischen Familien mit schwerem, nordischen Blut entstammen, andererseits der dauernde Umgang mit der Natur und der verantwortungsvolle Beruf zu einer ernsteren Lebensauffassung erzieht«⁴⁶ – zweifellos eine gegen etwaige Kritik immunisierende Argumentationslogik.

Aus der Leitvorstellung, Verständnis für einen Sachverhalt, den spezifischen Charakter einer Sache oder einer Handlung aus der Anschauung heraus zu wecken, leiteten Vertreter der Schulfilmbewegung spezifische formale Charakteristika ab, die für das Filmangebot der RfdU/RWU gattungskonstitutiv werden sollten. Wiederum ein Desiderat der Weimarer Schulfilmprogrammatiker aufgreifend, forderte Caselmann, dass der Unterrichtsfilm sich vor allem vom Kulturfilm im Kino unterscheiden müsse, der »sein Thema sehr weit spannen [muß] und dem es nicht auf lückenlosen Zusammenhang und Aufbau [ankommt], sondern mehr auf wirkungsvolle, überraschende, noch nicht gesehene Einzelheiten.«⁴⁷ Diese Distinktionsnorm hatte zur Konsequenz, dass die Gattung streng konfektioniert wurde. Ihre Struktur beruht zum einen auf einer Kindern und Jugendlichen unterstellten, altersspezifischen Apperzeptions- und Verstehenskompetenz für Film, was insbesondere Auswirkungen auf Einstellungslängen, *continuity* und Montage hat. So sollten keine überraschenden Sensationen und dramatischen Wendungen, keine logischen oder optischen Sprünge enthalten sein; die dargestellten Szenen sollten ruhig und lang ausgespielt, Vorgänge nicht sprunghaft gezeigt, sondern vollständig abgebildet werden.⁴⁸ Ferner sollten sie sich auf eng begrenzte Themen konzentrieren und nicht auf ganze Unterrichtseinheiten beziehen.

Wilfried Basse schildert in seinem Drehbericht zu *EIN KOHLENSCHLEPPZUG AUF DEM MITTELRHEIN*, wie sich die thematischen und formalen Vorgaben seiner Auf-

44 Reichwein 1938, S. 3–4.

45 Vgl. Els 1941.

46 Els 1941, S. 22.

47 Caselmann 1940, S. 59.

48 Vgl. die Zusammenfassung der von Caselmann aufgestellten formalen Anforderungen bei Kühn 1998, S. 86.

traggeberin praktisch auswirkten: »Es sollte in diesem Film ein und derselbe Schleppzug auf seiner Fahrt durch die Gebirgsstrecke gezeigt werden. Es mußten von den verschiedensten Standorten aus Aufnahmen des Schleppzuges gemacht werden: In Salzig, St. Goar, bei der Loreley, in Bingen usw., vom Ufer, vom Berg- hang, vom Anhängeschiff aus und außerdem auf dem Schleppzug selbst. Hierfür waren selbst bei günstigsten Wetterverhältnissen viele Aufnahmetage notwendig. Da ein und derselbe Schleppzug sich auf der Strecke zwischen Salzig und Bingen immer nur einen Tag aufhält, mußten Aufnahmen mit verschiedenen Schlepp- zügen gemacht werden. Die Aufnahmedispositionen waren hierbei ganz außer- gewöhnlich erschwert, weil nicht ein Schleppzug so aussieht wie der andere.«⁴⁹ Welche filmimmanenten mnemotechnischen Strategien in der Lage waren, die in- tendierten kognitiven und (vor allem die durch die Werkunterrichtsfilm ange- strebten) praktischen Anschlusshandlungen der kindlichen und jugendlichen Zuschauer hervorzurufen, wurde auch experimentell in *preview*-artigen Rezeptionsszenarien mit 6- bis 14-jährigen Schülerinnen und Schülern zu erforschen ver- sucht. So drehte der bei der RfdU/RWU beschäftigte Kameramann Karl Koch ein- ige Versuchsproduktionen für die Grundschule, »um festzustellen, wie [...] die Betrachtungsweise der Kinder ist. Wie kann man Großaufnahmen in Totalen ein- schneiden, was muß berücksichtigt werden, muß da eine Zwischeneinstellung hinein [...]«⁵⁰ Der Kernbereich des Filmangebots adressierte die Oberstufe der Volksschule (6. bis 8. Schuljahr), die Mittelschule sowie die Unter- und Mittelstufe der Höheren Schule.

Die Konfektionierung betraf darüber hinaus die Spieldauer der Unterrichtsfil- me, die durchweg zwischen zehn und 15 Min. beträgt, da der behandelte Stoff in einer Schulstunde von 45 Min. Platz haben sollte. Nach der Filmvorführung zu Beginn der Stunde sollten erste Seheindrücke wiedergegeben werden. »Unzu- länglichkeiten« im Verständnis der Bilder sollten danach durch ein klärendes und vertiefendes Gespräch ausgeräumt werden. Sodann sollte der Film ein zweites Mal vorgeführt und im Anschluss »endgültige Einsichten« gewonnen werden. Caselmann gab in seinen methodisch-didaktischen Überlegungen nur grobe Züge hinsichtlich jener kognitiven Prozesse vor, die durch die ›Filmgesprächsfüh- rung‹ angestoßen werden sollten: »Nicht mehr chaotisches, unverstandenes, ge- fühlserdrückendes Leben, sondern begrifflich durchleuchtetes, geklärtes Leben rollt vor uns ab, immer noch erlebnisstark, unter Umständen begeisternd, aber nicht mehr dumpfe Gefühle und Bedrückung auslösend, sondern beglückend und erhebend, weil wir das Bewußtsein haben dürfen, die Fülle des Lebens be- greifend zu meistern.«⁵¹

Aus der ästhetischen Struktur der überlieferten, in der Mehrzahl auch Zwi- schentitel-freien Stummfilme – von einzelnen Titeln wurden über 4000 Kopien gezogen – lassen sich wohl deren propositionale Gehalte ableiten. Der pragmati- sche Kontext und der Verständnisrahmen allerdings, in den die Lehrenden die Filme gestellt haben, der performative Akt der Sinngebung im *Gespräch* und die Interpretation des Dargestellten, die ja zentral für die NS-Erziehungsziele und

49 Basse 1937, S. 105ff.

50 Koch im Interview mit Michael Kühn, zit. n. Kühn 1998, S. 89.

51 Caselmann 1940, S. 63.

die ideologische Indienstnahme des Schulfilms waren, sind hingegen kaum rekonstruierbar.⁵² Eine Ausnahme bildet der Film *BILDER AUS DEM LEBEN DER AMEISE* (1936, Ufa/Bavaria), dessen Zwischentitel an der anthropomorphisierenden und das Verhalten im ›Tierstaat‹ als vorbildhaft kennzeichnenden Sinnggebung (»Ordnung und Sauberkeit herrschen im Staate«) keinen Zweifel lassen. Zur Konfektionsware Unterrichtsfilm gehörte ein für jeden Titel publiziertes und zusammen mit der Filmkopie an die Schulen ausgeliefertes Beiheft, das den Lehrern zur Unterrichtsvorbereitung diente. Die Autoren dieser in Massenaufgabe produzierten Hefte waren in der Regel ebenfalls Lehrkräfte. In vielen Beihefttexten artikuliert sich nazistisches Gedankengut, finden sich ideologisch-propagandistische Schreibweisen, denen zumindest bei den Filmen zur nationalpolitischen Erziehung wie *MÄDEL IM LANDJAHR* auch NS-ideologisch auslegbare visuelle Strategien korrespondieren. Die Beziehung zwischen bewegtem Bild und sprachlicher Interpretation blieb jedoch im Gegensatz zu den Kulturtonfilmen, die im Kino liefen, prinzipiell arbiträr,⁵³ die Performanz des Filmunterrichts war eine Anschlusshandlung, der die primäre Filmrezeption des Lehrers vorausging. Den Lehrenden blieben so vielfältige Auslegungsspielräume – ein Faktum, das die zeitgenössische Forderung nach einer sprachlichen Sinnggebung der Stummfilme unterstreicht: »Es ist verständlich, dass der Lehrfilmbenutzer wissen möchte, welche Leitgedanken, die ja im Film nicht ausgesprochen werden und die sich auch nicht ohne weiteres herauslesen lassen, dem bildlich Dargestellten zugrunde liegen.«⁵⁴

Die mit dem medialen Charakter des Stummfilms gegebene, *offene* pragmatische Dimension bestätigte indirekt auch eine Lektüre, die bis in gleichsam subtextuelle Zeichenebenen vordrang: Arthur Hoffmann betonte in seiner kritischen Durchsicht der Unterrichtsfilmproduktion, dass über die primäre Sachdimension hinaus ein Film en passant auch in seinen Nebenerscheinungen didaktischen Wert besitze. Er bezieht sich auf den Film *HERSTELLUNG EINES PORZELLANTELLERS* (1935, Weid): »Die Berufsschüler, die der Vorführung des Films über die Herstellung eines Porzellantellers folgen, sind am Ende ziemlich genau darüber im Bilde, wie das Werkstück von einer Stelle seiner Bearbeitung zur anderen gelaufen ist: von der Materialaufbereitung über die Formung auf der Drehscheibe, das Brennen und die Prüfung bis zur Lagerung der fertigen Ware. [...] Was neben dem Bewegungskern noch gezeigt wird, gibt allenfalls in halb bewußter Auffassung oder in unterbewußter Schau noch eine gewisse ›Atmosphäre‹ für das Bewegungsgeschehen. Es erfordert schon bestimmte Anstrengung, wenn die Schüler etwa ein berufskundliches Sonderthema am Rande verfolgen sollen. Im Sortierraum der Porzellanfabrik könnte es z. B. Beachtung finden, wie hier zum Thema ›Schmuck und Pflege des Arbeitsplatzes‹ sich ein paar schüchterne Ansätze zeigen.« Hoffmann hat Gardinen am Fenster des Sortierraums der Porzellanfabrik entdeckt, die »den Eindruck doch ein bißchen wohnlicher machen. Das alles mit dem Bewegungskern zugleich im Nebengebiet zu sehen, kann locken, ist

52 Auch die Aufsätze in der seit 1935 erschienenen RfDU/RWU-Zeitschrift »Film und Bild«, in denen Lehrer und Lehrerinnen Unterrichtsszenarien mit einzelnen Filmen dokumentierten, haben redaktionelle Filter durchlaufen und sind höchst selektiv.

53 Vgl. Kühn 1998, S. 110–111.

54 Höft 1938, S. 74.

aber nicht der Normalfall der Filmbetrachtung.«⁵⁵ Ob es also gelang, die Rezipienten zu einer Art gleichschwebender Aufmerksamkeit gegenüber den primären und sekundären Filmmotiven, zu Vordergrund- und Hintergrundwahrnehmung (in diesem Falle eines Raumgestaltungselements, das den Prinzipien des ›Amtes für Schönheit der Arbeit‹ entsprungen zu sein scheint) zu bringen, hing davon ab, wie weit die Lehrperson an komplexe Bildsujets ein spezifisches kulturelles Wissen oder Ideologem herantrug.

Exkurs: Die Hochschul- und Forschungsfilm der RfdU/RWU

1936 wurde die »Abteilung Hochschulfilm« der RfdU gegründet, nachdem bereits am 6. 2. 1935 per Erlass von Erziehungsminister Rust zusätzlich die Einrichtung einer solchen Abteilung verfügt worden war; erste Pläne existierten bereits seit Ende 1934. Die Gründung der Hochschulabteilung war, wie Ulf Schmidt am Beispiel des Medizinfilms der RfdU/RWU und seiner Rolle innerhalb des Eugenik- und Euthanasieprogramms der Nationalsozialisten nachweist,⁵⁶ integraler Bestandteil des Versuchs, die deutschen Universitäten auf die Linie der NS-Politik auszurichten. Die Produktion von Medizinfilmen wurde dabei als Schlüssel zum Aufbau von Beziehungen zwischen Regime und Universitäten angesehen. Wie Schmidt darlegt, war die RfdU/RWU, obwohl sie – wie im Falle Wilfried Basses – mit Filmschaffenden zusammenarbeitete, die dem Regime distanziert gegenüberstanden, keineswegs jene »politische Oase«, als die sie in der Forschung lange galt.

Auch die Hochschulfilmproduktion war gemäß Erlass umlagefinanziert. Jeder Student hatte pro Semester einen Pflichtbeitrag von 1,- RM zu leisten, und hier tat sich wie beim Schulfilm ein Legitimationsproblem auf, denn die RfdU war nicht in der Lage, das von Rust vorgegebene Ziel, bereits im Wintersemester 1935/36 Film als reguläres Hochschullehrmittel einzusetzen, durch ein entsprechendes Angebot zu erfüllen. Zwischen Sommer 1935 und Januar 1936 brachte sich die RfdU unter Einschaltung der Gestapo in den Besitz der Bestände der »Deutschen Gesellschaft für wissenschaftliche Filme« (DEGEWI),⁵⁷ Nachfolgegesellschaft des Verlags wissenschaftlicher Filme und Rechteinhaberin von allen Filmen, die in den vergangenen 15 Jahren vom Medizinisch-Kinematographischen Institut der Charité (MkUI) produziert worden waren. »Die Idee war, neben dem Filmstock auch die Räume und die Studiotechnik der MkUI und der DEGEWI zu erhalten [...].«⁵⁸ Mit Hilfe massiven politischen Drucks auf den jüdischen Hauptgesellschafter der DEGEWI, Max Siegfried Liebermann, übernahm die RfdU einen rund 200 Titel umfassenden Filmstock, die nationalen Auswertungsrechte und alle Apparaturen des MkUI »zum Spottpreis von zehntausend Reichsmark [...].«⁵⁹ Die DEGEWI, die ihre Vertriebs- und Verleihaktivitäten in

55 Hoffmann 1938, S. 110.

56 Vgl. Schmidt 2002, Kapitel IV–VI.

57 Hierzu Schmidt 2002, S. 88–95.

58 Schmidt 2002, S. 89.

59 Ewert 1998, S. 103.

Deutschland einzustellen hatte, behielt lediglich die Auslandsrechte, durfte aber keine MkUI-Filme exportieren. Die Filme der DEGEWI und weitere an den verschiedenen Universitäten vorhandene Bestände wurden daraufhin auf ihre Auswertbarkeit im Hochschulunterricht geprüft.



Medizinische Operationsfilme gab es schon sehr früh, verstärkt wurden sie ab 1919 von der Ufa produziert. Dafür entwickelt wurden spezielle Kameras, die über dem Operationstisch montiert waren und von dem Chirurgen mit einem Fußschalter bedient werden konnten

Anfangs stand Kurt Gauger der Hochschulabteilung vor, 1938 folgte ihm Eugen Schwarz als Leiter nach. Zunächst im MkUI der Charité untergebracht, bezog die RWU 1940 ein ehemals der jüdischen Loge B'nai B'rith gehörendes Gebäude an der Berliner Kleiststraße 11/12 und produzierte fortan in diesem Haus.⁶⁰ Die Hochschulabteilung verfügte über ein geräumiges Tonfilmatelier, einen Operationssaal, eine Röntgenkinostation, Chemielabore, Aquarien, Terrarien, Mikroaufnahmebereiche, Werkstätten und eine kinematographische Spezialausstattung. Durch den Verkauf ihrer Produktionen an Universitäten erwirtschaftete sie im Gegensatz zur Schulabteilung auch eigene Einnahmen. Sie beschäftigte im Schnitt vier Kameraleute und einen ständigen Vorführer.⁶¹ Bei Kriegsbeginn waren 157 in Eigenproduktion und 64 mit Unterstützung der RfdU/RWU produzierte Hochschulfilme fertiggestellt. Bis Ende September 1940 hatte die Abteilung insgesamt 404 Hochschul- und Forschungsfilme (Signatur »C« und »B«) herausgebracht, wobei der Humanmedizin mit insgesamt 132 Filmen neben der Technik (mit 90 Filmen) und der Zoologie (mit 89 Filmen) das Haupt-

augenmerk galt.⁶² Aus bereits existierendem Material waren bis dahin 210 C-Filme und 30 B-Filme hergestellt worden, 112 C- und 13 B-Filme waren Eigenproduktionen, 35 C- und 4 B-Filme Produktionen anderer Institute. Die Hochschulfilm-Produktion umfasste folgende Disziplinen (Mehrfachzuordnungen möglich):

⁶⁰ Vgl. Schmidt 2002, S. 111–116.

⁶¹ Nach Ewert 1998, S. 101–103.

⁶² Vgl. Verzeichnis der wissenschaftlichen Filme. In: Übersicht über die Arbeit der Reichsanstalt für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht, Stand vom 1.10.1940. Berlin 1940, S. 23–42.

Gesamtproduktion C- und B-Filme bis 1940:	C-Filme: 357 / B-Filme: 47
Zu den Disziplinen:	
Humanmedizin (15 Teilgebiete)	132
Tiermedizin und Tierzucht	17
Botanik	4
Zoologie	89
Astronomie	1
Meteorologie	6
Geologie	9
Geographie	3
Physik	17
Chemie	17
Mathematik	6
Ethnologie	23
Deutsche Volkskunde	6
Technik	90
Forstwissenschaft	1
Sport	11

Bis Kriegsende waren 508 Hochschul- und Forschungsfilme fertiggestellt, 149 weitere waren in Arbeit – ein Zeichen dafür, dass zwischen 1939 und 1945 in diese Produktion verstärkt investiert wurde, während im Schulfilmbereich die Neuproduktion deutlich abnahm. Der sogenannte Forschungsfilm wurde als Gattung erst von der RfdU/RWU entwickelt und galt als neue, dem Schriftmedium gleichgestellte Form der wissenschaftlichen Publikation. Innerhalb der Medizin dominierten die Gebiete Gynäkologie und Geburtshilfe mit je 15 Filmen und die Chirurgie mit 24 Filmen. Zur Psychiatrie und Neurologie wurden bis dahin 10 Filme produziert.⁶³ Die hohe Anzahl gynäkologischer Sterilisationsfilme (z. B. die unter C 15–17 signierten drei Filme zur UNFRUCHTBARMACHUNG DER FRAU von Georg August Wagner, Berlin oder VAGINALE TOTALEXSTIRPATION DES GRAVIDEN UTERUS IM VIERTEN SCHWANGERSCHAFTSMONAT IN LOKALANÄSTHESIE von W. Stoeckel, Berlin, sign. C 59), aber auch der geburtshilflichen Filme (u. a. über den Kaiserschnitt) unterstreicht den Dienstleistungscharakter der RfdU/RWU gegenüber einer hochgradig doppelgesichtigen, vom »eugenischen«⁶⁴ Rassismus diktierten NS-Reproduktionspolitik: »Die Gründung der Hochschulabteilung der RWU stand in direkter Beziehung zum Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses. Das Gesetz verschob den Schwerpunkt der RWU stärker zu Propaganda für die Sterilisation und machte die Verfügbarkeit von Lehrfilmen für Ärzte über Maßnahmen der Vererbungslehre zu einer dringenden Aufgabe.«⁶⁵ Diese mit dem GzVeN [Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses] zuerst kodifizierte Politik erstreckte sich von der Zwangssterilisation als »erbkrank« und damit als »minderwertig« angese-

63 Vgl. zur Herausbildung des neuro-psychiatrischen filmischen Blicks in den USA Cartwright 1995, S. 47–80.

64 Vgl. hierzu Bock 1986.

65 Schmidt 2002, S. 96.

hener Menschen über Zwangsabtreibungen bei Schwangeren, die ebenfalls dieser Gruppe zugerechnet wurden, bis hin zur Tötung von körperlich und/oder geistig Behinderten und zur ›Kindereuthanasie‹. Die Produktion und der zeitgenössische Einsatz des neuropsychiatrischen 16 mm-Forschungsfilms *EINE 4½JÄHRIGE MIKRO-CEPHALIN* von Gerhard Kujath (1937, Sign. B 399) ist hierfür ein beredtes Zeugnis.⁶⁶

Das Spektrum der Unterrichtsfilme⁶⁷

Signifikant im Sinne einer ideologischen Ausrichtung und Vermarktung der Produktion erscheint auch die dem Gesamtangebot an Unterrichtsfilmen für die Schule inhärente Linie, die sich aus der Themenselektion und fachlichen Zuordnung der Titel in den RdfU/RWU-Katalogen ergibt: Die Filmlisten in den Jahresberichten von 1938⁶⁸, 1940⁶⁹ und 1943⁷⁰ gruppieren die Filme für die allgemeinbildenden Schulen (Sign. »F«) nach zehn Fächern, wobei die Titel innerhalb eines Fachgebiets nach Produktionsnummer und -jahr geordnet sind. 1938 waren daneben 32 Filme für die Berufs- und Fachschulen (Signatur »BF«) sowie sechs Filme für die landwirtschaftlichen Berufsschulen (Signatur »LF«) im Programm. 1940 hatte sich deren Zahl auf 69 BF- und 17 LF-Filme erhöht, wobei für die Berufsschulen, je nach Gewerbetyp, nun angesichts vielfältiger thematisch-sachlicher Überschneidungen auch zahlreiche F-Titel empfohlen wurden. Im Jahr 1943 war die Produktion auf insgesamt 100 BF- und 30 LF-Filme angewachsen.

Die Produktion berufskundlicher Filme konzentrierte sich auf die Sektoren Hauswirtschaft (so z. B. *DIE NATÜRLICHE ERNÄHRUNG DES SÄUGLINGS*, 1937, Hans Cürlis; *TISCHDECKEN UND SERVIEREN*), Kinderpflege (z. B. *BADEN EINES SÄUGLINGS*, Filmpeter), Bau- und Holzgewerbe (z. B. *WIRKUNGSWEISE DES HOBELEISENS*, 1938), Metallberufe (z. B. *GASSCHMELZSCHWEISSEN I–IV*, Svend Noldan), Kunstgewerbe (z. B. *HELIOGRAVÜRE*, 1938, Lex), Textil und Leder (z. B. *GEWINNUNG DER SEIDE*, 1940, Kammerer), Nahrungsmittel (z. B. *ZERLEGEN EINES KALBES I–III*, 1937, Ufa) und kaufmännische Berufe, wobei Letztere wegen der geringen ›sinnlichen‹ Dimension der Arbeit am schwächsten vertreten sind. Filme zur Metallbearbeitung machen die größte Gruppe aus, ein Indiz für die Relevanz der Metallindustrie im ›Dritten Reich‹. Die Filme für die landwirtschaftlichen Ausbildungsgänge beziehen sich auf die Bereiche Acker- und Pflanzenbau (z. B. *BODENBEARBEITUNG I–III*, 1938/39/40, Svend Noldan), Weinbau (z. B. *WINTERARBEIT IM WEINBERG*, 1937 von Bousset), Forstwirtschaft (z. B. *BEKÄMPFUNG DER NONNE*, 1937, Niemeier), Obstbau (z. B. *EIN OBSTBAUM WIRD GEPFLANZT*, 1937, Hans Cürlis), Tierhaltung, -zucht und -ernährung (z. B. *DAS ANLERNEN JUNGER PFERDE ZUM ZUGE*, 1938, Wilfried Basse), Hauswirtschaft, Gesundheitspflege und Maschinenkunde (z. B. *DRESCHBETRIEB*, 1939, Svend Noldan).

66 Vgl. Schmidt 2002, S. 249–274.

67 Ich danke Frau Dr. Heidrun Baumann und Frau Johanna Haigermoser vom FWU München-Grünwald, die mich bei meinen Recherchen unterstützten und mich zahlreiche erhaltene RWU-Filme aus dem FWU-Hausarchiv sichten ließen.

68 Vgl. die Übersicht über die Arbeit der RdfU, Stand vom 1. 1. 1938. Berlin 1938, S. 15–19.

69 Vgl. die Übersicht über die Arbeit der RWU, Stand vom 1. 10. 1940. Berlin 1940, S. 10–17.

70 Vgl. die Übersicht über die Arbeit der RWU, Stand vom 1. 1. 1943. Berlin 1943, S. 11–23.

Bei den Filmen für allgemeinbildende Schulen wurden folgende Zuordnungen vorgenommen (Mehrfachzuordnungen möglich):

Gesamtproduktion F-Filme bis ...	1938:	1940:	1943:
	178	227	266
davon rubriziert unter die Unterrichtsfächer:			
Deutsch und Heimatkunde	29	43	47
Geschichte und Nationalpolitische Erziehung	8	23	33
Erdkunde	46	83	91
Biologie	41	89	88
Vererbungslehre und Rassenkunde	5	6	7
Chemie und Physik (ab 1940 incl. Technik)	23	35	43
Mathematik	2	1	1
Hauswirtschaft, Gesundheitslehre und Nadelarbeit	7	14	12
Werkunterricht, Zeichnen, Kunsterziehung	12	15	15
Leibeserziehung	5	6	10

Caselmann problematisierte die filmische Vermittlung volks- und ›rassekundlicher‹ Lehrinhalte und legitimierte die geringe Zahl der zu diesen Komplexen herausgebrachten Filme: »›Rasse‹, ›Volk‹, ›Volksgemeinschaft‹, ›der deutsche Mensch‹ sind als sehr komplizierte Oberbegriffe der Anschauung nicht unmittelbar zugänglich. Die Reichsanstalt [...] geht [...] eben auf die in den Oberbegriffen steckenden lebendigen Anschauungselemente zurück. [...] Da stehen nicht nur den ›Fischerkindern an der Nordsee‹ die ›Negerkinder‹ und ›Lappenkinder‹ gegenüber, sondern wir achten namentlich in den Bauernfilmen darauf, dass bestimmte rassisch geprägte Menschen erscheinen, wie sie der deutschen Landschaft etwa des Voralpenlandes, des Schwarzwaldes oder Niedersachsens eigentümlich sind.«⁷¹

Unterscheidbar sind drei Phasen der Unterrichtsfilmproduktion,⁷² die freilich nur eine grobe Periodisierung zulassen: In der ersten, von 1934 bis 1935, entstand eine Vielzahl volkskundlicher Filme, vor allem die mehrheitlich aus bereits vorhandenem Kulturfilmmaterial kompilierten Handwerkerfilme wie z. B. KORB-FLECHTEREI und BAUERNTÖPFEREI (1934, beide von der Kulturfilm Puchstein produziert). In der zweiten Phase, von 1936 bis 1938, wurden die Komplexe Technik und Industrie verstärkt ausgebaut und im Gegenzug die Produktion von Werkunterrichts- und Handwerkerfilmen eingestellt. Bei den Technikfilmen dominieren, neben der Glasherstellung, insbesondere Kohlebergbau, Eisen- und Stahlproduktion – ein thematischer Modernisierungsschub, den Reichwein in seinen didaktischen Konsequenzen so beschrieb: »Hier erfahren sie [die Landkinder, U. v. K.], was für eine bitterernste Sache doch die Stadt, die Welt der rauchenden Schloten ist; wie jene Arbeiten an und mit Maschinen die ganze Wachheit, den Einsatz aller Sinne und Gedanken, aller Kräfte des Schaffenden herausfordern.«⁷³ Darüber hinaus bot der Themenkomplex »Kohle, Eisen und Stahl« Gelegenheit, die »gesamtwirtschaftliche Lage Deutschlands in der Welt, gespannt zwischen

71 Caselmann 1940, S. 58.

72 Einteilung gemäß Kühn 1998.

73 Reichwein 1938, S. 71.

Rohstoffknappheit und Überschuß an industrieller Qualitätsleistung«⁷⁴ deutlich zu machen.

Die 16 Filme umfassende Serie (fünf Filme zum Kohle- und elf zum Eisen- und Stahlkomplex) besteht aus Zeichentrick- und Realfilmen und bildet vor allem im Bereich Stahlproduktion mit ihrem gleichförmigen Montagerhythmus und der an einzelnen Arbeitsprozessen orientierten Darstellung einen ästhetischen Kontrapunkt zu den *heroisierenden*, häufig mit symphonischer Musik unterlegten Industrie-Kulturtonfilmen der 30er Jahre. Der frühe, vom Atelier Fritz Rühr hergestellte Trickfilm *DAS STEINKOHLBERGWERK* (1935) zeigt in einfach nachvollziehbaren graphischen Animationen in Längsschnittperspektive die Gewinnung der Kohle im Tagebau, im Bergstollen und unter Tage. Der längere Teil widmet sich der Entstehung und dem Ausbau eines Bergwerks für tief gelegene Steinkohlenflöze von der ersten Stichbohrung des Hauptschachtes bis zur Fertigstellung des verzweigten unterirdischen Stollensystems. Anschaulich werden die ausgefeilte Belüftungstechnik und der Abtransport der Kohle dargestellt. Behutsame Schwenks und Fahrten leiten den Blick, Dynamik entsteht durch die sich beschleunigende Bewegung des Lastenaufzugs im Hauptschacht. Seiner starken zeichnerischen Schematisierung entsprechend sollte der Film die Schüler zu eigenen Zeichnungen und Modellbauten anregen.

ABBAU VON STEINKOHL (1935) wurde aus Material von Arnold & Richter und der Kinematographischen Abteilung des Krupp-Konzerns kompiliert und zeigt die Verzahnung verschiedener Arbeitsvorgänge unter Tage. In kurzen, aus wenigen Einstellungen bestehenden Episoden wird der Prozess von Kohlegewinnung bis -qualitätsprüfung gezeigt. Die in Halbnah oder Amerikanisch gefilmten Kumpel brechen Kohlenbrocken ab und nehmen Sprengungen vor, während der Abbau selbst durch maschinelles Fräsen geschieht. Die Kohlenbrocken werden von Hand geschippt und auf Förderbändern zu den Loren transportiert. Deren Bewegung ist variantenreich: geschoben mit Menschenkraft, gezogen vom Grubenpferd oder angekettet am mechanisierten Zugseil, scheinen sich vormoderne und moderne Methoden zu ergänzen, nicht einander zu substituieren. Bei den Filmen *ERZBERGWERK*, *VOM ERZ ZUR SCHIENE*, *HOCHOFEN I-III*, *STAHLWERK I-III* UND *WALZWERK I-II* (alle 1936 von Weid) treten Maschinen an die Stelle menschlicher Akteure, werden automatisierte Prozesse gezeigt und zum Teil durch animierte dreidimensionale Modelle die chemo-physikalischen Vorgänge im Innern von Mischer und Thomasbirne veranschaulicht.

In der dritten Phase, 1939 bis 1945, passte die RfdU/RWU die Produktion an die Erfordernisse des Krieges an. Nun sollten Unterrichtsfilme zur Vermittlung von im Krieg »besonders wichtigen Erziehungszielen« dienen, wobei Caselmann bereits vorhandene Titel anderen Kategorien zuordnete, um sie damit »endgültig für die »nationale Erziehung« und die Wehrerziehung«⁷⁵ dienstbar zu machen. Neu kompiliert wurde nun auch »wehrkundlich« verwertbares, dokumentarisches Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg, so bei den Produktionen *EIN KAMPFTAG AN DER WESTFRONT*, *DEUTSCHES U-BOOT AUF KAPERFAHRT* und *LANDUNG AUF OESSEL 1917*, die 1939 herausgebracht und je in über 2000 Kopien aufgelegt wurden.

74 Reichwein 1938, S. 75.

75 Kühn 1998, S. 135.

Neben diesen hatte die Reichsstelle bereits 1936 und 1937 für den Geschichtsunterricht die vierteilige Zeichentrickserie DIE DEUTSCHE WESTGRENZE herstellen lassen. Die im Stile der frühen Ufa-Zeichentricksequenzen⁷⁶ animierten Kartentrickfilme beziehen sich auf den Zeitraum von 800 bis 1936.⁷⁷ Reichwein begrüßte einerseits diese Titel, sah in der Trickdarstellung der Grenzverschiebung aber die Gefahr, dass kindliche Zuschauer dazu verführt würden, die gezeigte »Leichtigkeit der Raumverschiebung« mit der historischen Wirklichkeit zu verwechseln.⁷⁸

Die Gebiete Biologie, Geographie und Heimatkunde bestimmen einen Großteil des Filmangebots der RfdU/RWU, wobei zahlreiche Titel in den Listen von 1940 und 1943 nicht nur gegenüber dem Katalog von 1938 umgruppiert, sondern auch in mehreren Rubriken aufgeführt werden: So findet sich etwa der Werkunterrichtsfilm WIR BASTELN EINEN BAUERNHOF (1935) auch unter »Deutsch und Heimatkunde«, der Film KORBFLECHTEREI (1934) sowohl unter »Erdkunde«, als auch unter »Biologie«. Die Filme zur Botanik zerfallen in Titel zur heimischen und exotischen, d. h. vor allem der tropischen und subtropischen Flora, wobei Nutzpflanzen im Mittelpunkt stehen. Die Inhalte gelten dabei nicht nur den biologischen Wachstumsprozessen wie in ENTWICKLUNG UND VERMEHRUNG DER ERBSE (1935), sondern primär der regionenspezifischen Nutzpflanzenkultivierung und den landwirtschaftlichen Arbeitsprozessen, wie etwa die Titel TABAKBAU IN DER UCKERMARK (1936, Wilfried Basse), WEINBAU AN DER AHR (1936, Hans Cürliß) oder HOPFENANBAU (1937, Weid) belegen.

Auch die exotische Flora wird primär unter der Perspektive des Importprodukts gesehen, tritt immer schon akkulturiert ins filmische Blickfeld, so z. B. in SISALERNTEN AUF YUCATAN sowie in den Plantagenfilmen KAFFEEANBAU IN GUATEMALA und KOKOSNUSSEERNTEN IN KOLUMBIEN (alle 1936, Hubert Schonger). *Natur* interessiert ausschließlich in Bezug auf ein menschliches Verwertungsinteresse, *Wildnis* scheint exkludiert zu sein, und wo im exotischen Raum der *Urwald* abgesehen wird, so geschieht dies mit dem aufsichtig-panoramatischen, Orientierung gewährenden *Über-Blick* und weicht in der nächsten Einstellung der akkulturierten Zone. Die beiden Kolonialfilme von Paul Lieberenz, DEUTSCHE KULTURARBEIT IN KAMERUN (1935) und DEUTSCHE KAMERUN-BANANEN (1938) (im Katalog gleichermaßen unter »Geschichte und nationalpolitische Erziehung«, »Erdkunde« und »Biologie« rubriziert) illustrieren die aus den Unterrichtsfilmen vielfach rekonstruierbare, narrative Basisstruktur von Verwertungs- bzw. Verarbeitungskette und ökonomischer Wertschöpfung. Letzterer ist eine Spezifikation des Ersteren, zeigt Bananenernte und -verschiffung und die Herstellung von Trockenbananen. Gedreht wurde in der Tiko-Ebene südlich des Kamerunbergs zwischen Viktoria und Duala. Beide Filme sind ähnlich aufgebaut: Nach dem *establishing shot*, einem aufsichtigen Rundschwenk über ein Plantagengebiet, das seit dem Versailler Vertrag unter englischem Mandat stand und 1925 von Deutschland auf einer Londoner Auktion gekauft wurde, werden die Pflanzungen und das Bewässerungssystem gezeigt. Farbige Arbeiter ernten unter Aufsicht weißer Vorgesetzter die Stauden ab. Eine Trägerkolonne bringt sie zu einem Lager und

76 Vgl. etwa die graphische Blockade-Darstellung in dem Ufa-Film DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT VON 1921.

77 Vgl. hierzu Baumann 1991, S. 449–465.

78 Kühn 1998, S. 182.



Die Lehr- und Unterrichtsfilme erfüllten unterschiedliche Funktionen. Sie reichten von nationalpolitischen Erziehungsfilmen über Dokumentationen aussterbender Handwerke und moderner Industrie, bei denen die Funktionsweise durch Tricksequenzen verdeutlicht wird, bis zu biologischen Mikroaufnahmen.

1. Reihe: KINDER SPAREN (1938); MÄDEL IM LANDJAHR (1936). 2. Reihe: DER KOHLENMEILER (1935); GLOCKENGUSS (1936). 3. Reihe: STAHLWERK II – THOMASBIRNE (1936). 4. Reihe: PROTOPLASMASTRÖMUNG IN PFLANZLICHEN ZELLEN (1938); EIN KAMPFTAG AN DER WESTFRONT (1939)

verlädt sie auf eine Kleinbahn. In der Dörranlage wird ein Teil getrocknet und anschließend verpackt. Ein Dampfer aus Hamburg nimmt im Hafen von Tiko Frisch- und Trockenbananen auf, wobei der Fokus auf dem nahtlosen Funktionieren der Kette von Trägern liegt, welche die Fracht einladen. Ein schwarzer Vorarbeiter führt Buch. Am Zielort herrscht Technologie vor: Ein Förderband transportiert die Ladung von der Hafensrampe in Eisenbahnwaggons. Beide überwiegend in Totalen und Halbtotale aufgenommenen Filme betonen die Legitimität kolonialer Ökonomie und die Diszipliniertheit der farbigen Arbeiter als Effekt der von den deutschen Kolonisatoren vollführten (An-)Leitung. Die Überlegenheit des Plantagenbesitzers inkorporiert sich in einer großen weißen Villa, in deren Garten die weiße Ehefrau sich dem Spiel mit dem Hund hingibt. Das Interieur ist bürgerlich-gediegen und wird von farbigem Hauspersonal gepflegt.

Die Zoologie läßt keine eindeutigen Präferenzen erkennen, wenngleich an den wenigen Beutegreifer-Filmen die ideologisch aufgeladene Gleichung »Leben = Kampf ums Dasein« besonders plastisch wird. Generell fokussieren die Tierfilme auf Fortpflanzungsbiologie (»Arterhaltung und Artpflege«⁷⁹), wobei alle Spielarten von der solitären Raubvogelexistenz bis zu den arbeitsteiligen »Tierstaaten« der Bienen und Ameisen im Programm sind – freilich unter Ausgrenzung des eigentlichen reproduktiven Geschehens. Der Tierkörper ist nicht als sexueller präsent. In *DER FISCHADLER* fehlt dem Weibchen bis zur Schlußphase, in der die Jungen flügge werden, der Partner; die primäre Beziehungsdyade Weibchen-Tierjunges wird quer durch die Arten immer wieder unterstrichen, so auch in dem ästhetisch und dramaturgisch ambitionierten Film der Deutschen Fox von 1936, *PFERDE IN ARIZONA* (der zur Hälfte die Domestikation von Wildpferden zeigt). Stark vertreten sind heimische Insekten wie in *DER KOHLWEISSLING* (1935) und *DIE ENTWICKLUNG DES KOHLWEISSLINGS* (1939, Niemeier),⁸⁰ wobei in dieser Gruppe vor allem das (als besonders spektakulär wahrgenommene) Thema der Metamorphose den Filmaufbau beherrscht. Die Biologie des Menschen ist repräsentiert durch fünf Röntgenfilme zu Verdauung, Herztätigkeit und Knochenbau (*RÖNTGENFILM I–V*, 1936–37, produziert von Prof. Janker und der Universität Bonn) sowie durch den 1937 von der Berliner Universität produzierten Mikrofilm *WEISSE BLUTKÖRPERCHEN IM ABWEHRKAMPF*.

Die Werkunterrichtsfilme dienen demgegenüber nicht der Wissensvermittlung, sondern sollen praktisches Tun anregen. *WIR BASTELN EINEN BAUERNHOF* ist, wie alle Bastelfilme, so auch *FALTARBEITEN AUS PAPIER I–II*, *DAS EINBINDEN EINES BUCHES* und *DIE HERSTELLUNG EINER KASPERLE-PUPPE* (alle 1936, Hans Cürliß), in seiner mnemotechnischen Struktur darauf angelegt, die einzelnen Schritte eines Herstellungsprozesses mit kindlichen Protagonisten unter der Zielsetzung der Nachahmbarkeit vorzuführen. Die Kinder agieren an einem großen Tisch im neutralen, von optischen Reizen freien Raum. Gezeigt wird, wie ein Bauernhaus, Tiere, Menschen, Wagen, Bäume etc. »aus wertlosem Altmaterial wie Flaschenkorken, Streichhölzern, Wollfäden, Garnrollen, Strohbüscheln« gemäß dem Prinzip gefertigt werden, den Werkstoff möglichst wenig zu bearbei-

79 Vgl. Höft 1938, S. 77.

80 Zum Unterrichtskontext, in den dieser Film zeitgenössisch gestellt wurde, vgl. Höft 1938, S. 87–92.

ten. »Der Lehrer wird durch diesen Film die Klasse anregen können, heimatliche Siedlungen in ähnlicher Weise darzustellen und den Film so der Volkskunde dienstbar zu machen.«⁸¹ Der Demonstrationsgestus exemplarischer Verrichtungen wird durch einen gleichmäßigen Montagerhythmus (d. h. annähernd gleich lange Einstellungen, welche die verschiedenen Tätigkeitsschritte, durch *jump cuts* getrennt, abbilden) und im Wechsel von *over the shoulder* gefilmten Halbnahe- bzw. Nahen auf die Hände der Kinder und Großaufnahmen der fertigen Stücke unterstrichen. Die Kameraposition ist durchweg aufsichtig und statisch. Am Schluss werden die Einzelobjekte zu einem Bauernhof-Tableau in einer Miniaturlandschaft zusammengestellt und das gesamte Tableau in eine Drehbewegung versetzt.

Im Gegensatz zu den ›Atelierwelten‹ der Bastelfilme, welche die Objekte in ein ihre Plastizität unterstreichendes Kunstlicht tauchen und die Codes von Hans Cürlis' Künstlerfilmserie *SCHAFFENDE HÄNDE* aus den 20er Jahren aufgreifen, handelt es sich bei vielen anderen Produktionen um inszenierte Dokumentarfilme. Cürlis' ›nationalpolitischer Erziehungsfilm‹ *MÄDEL IM LANDJAHR* (1936) nutzt wesentlich natürliches Außenlicht, der ganze Film erscheint gleichsam in Sonne getaucht und folgt in seiner Montagestruktur sowohl der Querschnitt-, als auch einer Jahres- und Tageszeitenlogik: Er beginnt am hellen Tag und endet in einer nächtlichen Sonnwendfeier. Seine Inszenierung arrangiert die uniformierte (mit Schürzen und Kopftüchern ausgestattete) Mädchengruppe nach geometrischen Formationen (Diagonale, Karree, Ellipse, frontale Reihe) und bildet damit die Körperdisziplinierungsriten des BDM und seiner paramilitärischen Bewegungsgrammatik (Antreten, »Rechts um!«, Gleichschritt) ab. Formations- und Einzeldarstellung wechseln einander jedoch ab. Die Kamera fährt oder schwenkt regelmäßig über die Gesichter, Nahaufnahmen drücken die Konzentriertheit der Akteurinnen bei den verschiedenen Arbeiten der Selbstversorgung (Gemüseernte, Brotbacken, Kochen, Nähen) und visualisieren den Reflex der ›Vergemeinschaftung‹ auf jedem einzelnen Gesicht (und damit greift der Film einige Montageprinzipien Leni Riefenstahls auf). BDM-Lagerführungspersonal tritt dabei jedoch zusehends in den Hintergrund. Der Fokus gilt der Beziehung zwischen den Mädchen und den Bäuerinnen der Umgebung, von denen sie (u. a. Brotbacken im Steinbackofen) lernen.

Zur ›Wehrwichtigkeit‹ der Unterrichts- und Hochschulfilme

Bereits am 13. 9. 1939 wurde die RWU von der Wehrmacht als ›kriegswichtig‹ eingestuft. In der Folge vereinbarten Erziehungsministerium, Wehrmacht und RWU, dass deren Unterrichtsfilme auch als Wissensvermittlungsprogramm für Soldaten eingesetzt werden konnten. Die RWU verpflichtete sich, der Armee nicht nur Filmmaterial, sondern auch Projektoren und Vorführer zur Verfügung zu stellen. Die ebenfalls für ›kriegswichtig‹ erklärten Landesbildstellen wurden teilweise unter militärische Kontrolle gestellt.⁸² Im März 1940 schloss die SS einen Einzelver-

81 Aus: Verleihkatalog der RWU. Berlin 1940, S. 208.

82 Vgl. Schmidt 2002, S. 116.

trag mit dem Erziehungsministerium, der es erlaubte, Unterrichtsfilm auch für SS-Schulungskurse zu verwenden. Ferner schloss die RWU im September 1940 und im Juli 1942 Nutzungsverträge mit der Technischen Nothilfe und der SA. Die medizinischen Hochschulfilme wurden für die Ausbildung von Sanitätern und Wehrmchatsärzten eingesetzt.

Um den ›Wehrgeist‹ von Kindern und Jugendlichen zu stärken, wurden während des Krieges vor allem die Geographiefilm zur Verstärkung rassistischer und geopolitischer Ideologeme herangezogen. Lieberenz' *DEUTSCHE KULTURARBEIT IN KAMERUN* musste nun nicht mehr primär für die Legitimität deutscher Kolonialansprüche herhalten, sondern wurde im Sinne von Hitlers expansionistischen Kriegszielen re-interpretiert.⁸³ Das von der Schulfilmbewegung stets ins Feld geführte Argument der Anpassung der filmischen Form an die Wahrnehmungsfähigkeit 6- bis 14-jähriger Kinder und Jugendlicher wurde indes mit dem Einsatz von Unterrichtsfilm bei der Truppenbetreuung ad absurdum geführt. »Obwohl die Vorführung von RWU-Film von der Armee beworben wurde, gab es Zeichen der Unzufriedenheit von Soldaten und der Militärs, die auf Spielfilm gehofft hatten. Einige bezeichneten die Truppenbetreuung mit Unterrichtsfilm als kompletten Blödsinn und als Verschwendung ihrer wertvollen Freizeit.«⁸⁴ Vorfabricierte Vortragstexte zu den speziell für die Wehrmchatsprogramme neu gruppierten und getitelten Filmzyklen (z. B. »Schaffendes Volk«, »Deutsche Rohstoffe«, »Die schöne Heimat« oder »Geschichte«) sorgten für das ideologische Fundament: »›Das Reich im Abwehrkampf‹ ist das Leitwort unserer heutigen Filmstunde. Das ist auch das Kennzeichen unseres jetzigen Krieges.«⁸⁵ Unter der Überschrift »›Das Reich im Abwehrkampf‹ waren eine Kurzfassung der Trickfilmserie *DIE DEUTSCHE WESTGRENZE VON 800–1815*, die Fortsetzung *DIE DEUTSCHE WESTGRENZE IV 1815–1936* und die Filme *EIN KAMPFTAG AN DER WESTFRONT*, *DEUTSCHES U-BOOT AUF KAPERFAHRT* und *LANDUNG AUF OESEL 1917* zusammengefasst. Die Soldaten bekamen aber nicht nur ›nationalpolitische‹ und Geschichtsfilm zu sehen, in denen Sturmtrupp im Frühjahr 1918 französische Linien durchbrechen, sondern auch, wie die Grundschüler, die Märchen- und Puppentrickfilm der Gebrüder Diehl (besonders beliebt waren hier *TISCHLEIN DECK' DICH!* und *DER WETTLAUF ZWISCHEN DEM HASEN UND DEM ISEL*) oder die *BILDER AUS DEM LEBEN DER AMEISE*; allerdings mussten die Soldaten, die in den Wehrmchatskinos lieber Zarah Leanders Konteralt gelauscht oder Marikka Röcks Steppnummern verfolgt hätten, auf das vergleichsweise unspektakuläre und kaum unterhaltsame Programm eingestimmt werden: »Das harte Schicksal des Krieges hat Euch in diese Baukompanie gestellt, in der Ihr Tag um Tag, Monat um Monat fast durchweg nur körperliche Arbeit zu leisten habt, also einseitige Arbeit! [...] Das Gehirn wird stumpf, der Geist stirbt. [...] eines Tages werden wir es merken, dann nämlich, wenn wir nach Hause zurückkehren, zu unserer alten Tätigkeit. Dann werden wir sehen, wie sehr dieses Stumpfgewordensein uns zurückwirft gegenüber denen, die geistig beweglich geblieben sind.«⁸⁶ Der Unterrichtsfilm – Vorschein auf ein künftiges, ziviles Leben und Unterhaltung insbe-

83 Vgl. Nicolay 1939, H. 10, S. 241–243.

84 Schmidt 2002, S. 120.

85 Vorträge zu den Schmalstummfilm, [1941?], S. 175.

86 Vorträge zu den Schmalstummfilm [1941?], S. 11 und 12.

sondere auch für diejenigen, denen der Krieg nicht mehr viel von ihrem Leben gelassen hatte: die Insassen von Lazaretten.

Die stumme, in ihrer Bildsprache primär sachliche Form der Unterrichtsfilme eröffnete schließlich die Möglichkeit, eine Vielzahl von RfdU/RWU-Titeln auch nach Beschlagnahmung der Reichsanstalt durch US-Besatzungsbehörden am 12. 12. 1945 weiterhin im Schulunterricht, sowohl in der frühen Bundesrepublik als auch in der DDR einzusetzen. Vermittelt wurden sie durch die beiden Nachfolgeinstitutionen »Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht« FWU (seit 1950 in München) und das Ostberliner »Zentralinstitut für Film und Bild in Unterricht, Erziehung und Wissenschaft« (ebenfalls seit 1950 aktiv).⁸⁷ Die britische Militärverwaltung hatte das Material nach »politisch unbedenklichen«, »endgültig verbotenen« und »vorläufig verbotenen« Produktionen eingestuft, wobei für Letztere Schnittaufgaben verhängt wurden. Normvorgaben waren die Aussonderung offen propagandistischer und militaristischer Filme sowie die Entfernung von NS-Symbolen aus ansonsten für weiterverwendbar befundenen Filmen.⁸⁸ Aus dem Verkehr gezogen wurden bis 1948 alle Produktionen über den Ersten Weltkrieg und über die Wehrmacht, jene über NS-Organisationen, die Kartentricksfilme über die deutsche Westgrenze, sowie solche, in denen NS-Symbole so gehäuft auftraten, dass Schnitte nicht mehr durchführbar waren. Etwa 75 % der RWU-Filme kamen unverändert in den Verleih, einige wurden nur im Titel verändert, und selbst *MÄDEL IM LANDJAHR* wurde, auf etwa die Hälfte seiner Originallänge zusammengeschnitten und umgetitelt, noch in den 50er Jahren gelegentlich in westdeutschen Mädchenschulen eingesetzt,⁸⁹ enthielt er doch zahlreiche Szenen, mit denen sich Hauswirtschaft und Handarbeiten (vor allem das Nähen) und das Prinzip gegenseitigen Lernens vermitteln ließen – Tugenden und Werte, die angesichts der geltenden restaurativen Geschlechtermodelle weiterhin nachahmenswert waren.

87 Zu den Neugründungen in den verschiedenen Besatzungszonen s. Kühn 1998, S. 235–238 sowie Ewert 1998, S. 233–238.

88 Nach Kühn 1998, S. 240.

89 Diesen Hinweis verdanke ich dem Bremer Landesmedienzentrum.

Walter Dehnert

Volkskunde im Film

Der Nationalsozialismus wusste das Medium Film als massenwirksames Propagandamittel geschickt zu nutzen und war sich über dessen Bedeutung im Klaren. Im Gründungserlass der RfdU⁹⁰ formulierte der Reichserziehungsminister sein Ziel daher auch ohne Umschweife: »Erst der neue Staat hat die psychologischen Hemmungen gegenüber der technischen Errungenschaft des Films völlig überwunden und er ist gewillt, auch den Film in den Dienst seiner Weltanschauung zu stellen. [...] Es ist mein Wille, daß dem Film ohne Verzögerung in der Schule die Stellung geschaffen wird, die ihm gebührt; er wird dann – worauf ich besonderen Wert lege – gerade bei den neuen Unterrichtsgegenständen der Rassen- und Volkskunde von vornherein mit eingesetzt werden können.«⁹¹ Die im Februar 1935 gegründete Abteilung für wissenschaftliche Filme, die sogenannte Hochschulabteilung, beanspruchte zehn Prozent des gesamten Raumbedarfs der Reichsanstalt und finanzierte sich u. a. durch den Pflichtbeitrag jedes Studierenden in Höhe von einer Reichsmark. Der ›Aufnahmedienst der Hochschulabteilung‹ stand den Hochschulen kostenlos zur Verfügung.

Der Anteil an edierten volkskundlichen Filmen lag bei etwa 1,5 Prozent der Gesamtproduktion (Katalog 1944),⁹² während beispielsweise medizinische Filme etwa ein Drittel ausmachten. Die vergleichsweise niedrige Zahl volkskundlicher Hochschulunterrichtsfilme sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese auf den ersten Blick vielleicht harmlos erscheinenden Brauchfilme mehrheitlich den germanischen Ursprungsmythos und den völkischen Gedanken propagierten. Dies gilt modifiziert ebenso für andere volkskundliche Filme, die außerhalb der RWU entstanden. Sie alle thematisieren die ländliche Welt und meiden generell einen Blick in die Großstadt und in die Welt der Industrialisierung.

In Deutschland organisierte sich die Volkskunde seit dem späten 19. Jahrhundert in zahlreichen Vereinen. Im Jahr 1891 erschien erstmals die »Zeitschrift für Volkskunde«. An den Hochschulen existierte allenfalls eine ›Mitvertretung‹ insbesondere im Rahmen der deutschen Philologie. Das erste Ordinariat entstand 1923 an der Universität Hamburg, 1926 folgte ein Extraordinariat an der Technischen Hochschule Dresden. Als akademisches Fach konnte sich die Volkskunde tatsächlich in der NS-Zeit etablieren; Lehrstühle entstanden u. a. in Tübingen, Heidelberg, Leipzig, Berlin und München. Der ›Turnvater‹ Friedrich Jahn hatte den Begriff ›deutsches Volkstum‹ 1810 eingeführt; er sah in diesem Begriff einen »volkhaft gebundenen Nationalwillen«⁹³ und blendete soziale Unterschiede aus. In der Volkskunde galt dieser Begriff als zentrale Kategorie, womit das Fach gerade dadurch besonders ideologieanfällig wurde – bis hin zu einer ›völkischen Wissen-

90 Siehe dazu den vorhergehenden Beitrag von Ursula von Keitz (Kap. 7.1).

91 Zierold 1936, S. 1.

92 Übersicht über die Arbeit der RWU. Stand 1. Januar 1944. o. O. [Berlin], o. J. [1944].

93 Weber-Kellermann/Bimmer 1985, S. 25.

schaft«. Das NS-Regime wollte das ›Deutschtum‹ absolut gesetzt wissen und verband damit eine unselige und menschenverachtende Rassenlehre, die in der Unterscheidung von ›arteigen‹ und ›artfremd‹ gipfeln sollte. Gerade die sogenannte ›Grenzlandvolkskunde‹ arbeitete dem völkischen Gedanken ohne Zweifel zu. Das Gleiche gilt für die volkskundliche Beschäftigung mit deutschsprachigen Minderheiten außerhalb Deutschlands, die ebenfalls der NS-Ideologie diene. Eine ›Volkskunde des Proletariats‹,⁹⁴ von Will-Erich Peuckert 1931 vorgelegt, hatte im NS-System keinerlei Chancen mehr.

Fest und Brauch

Der vom Institut für Deutsche Volkskunde der Universität Tübingen gedrehte Film DER LEONHARDIRITT IN TÖLZ (1937, Heinz Böhnisch) soll als Beispiel eines RfdU-Lehrfilms dienen. Dieser zehnmütige, stumme 16 mm-Hochschulunterrichtsfilm zeigt die Kirche mit Kapelle, den Zug der Wagen und Pferde durch die Marktstraße in Tölz, die Vorbeifahrt an der Kapelle mit Segnung der Pferde, kurz das anschließende Treiben um die Kirche, die Rückfahrt, wieder in der Stadt aufgenommen, abschließend Pferdeszenen und das Peitschenknallen in der Stadt. Wer einen Höhepunkt der Handlung mit der Pferdesegnung erwartet, sieht sich getäuscht, denn die Kamera zeigt dieses Geschehen in der Halbtotale bzw. Totalen. Der Priester bleibt damit eine ferne Person. Der Film akzentuiert statt dessen den Schmuck der Pferde und das Peitschenknallen. Von gestalterischen und didaktischen Schwächen abgesehen, offenbart der Film ein bewusst einseitiges Brauchverständnis, denn er soll angebliche ›germanische Kontinuität‹ beweisen. Im Begleitheft heißt es: »Umkreisung, Pferde und Sonnenkult auf alter germanischer Kultstätte, das sind noch heute im Umrittbrauchtum die tragenden Kräfte« und weiter: »Kultschmuck [der Pferde] und Kultlärm sind Mittel abwehrender Art«,⁹⁵ jedoch ohne Beleg. Ein Zeitungsbericht von 1937⁹⁶ spricht eine andere Sprache: Etwa 9000 Menschen besuchten die Tölzer Leonhardifahrt, gewiss ein Massenergebnis mit touristischem Einschlag. Die einseitige Darstellung im Film ignoriert das Herrichten der Wagen, das Wecken am frühen Morgen durch die Peitschenknaller, den Frühschoppen im Rathaus, Wurstverkauf auf dem Kalvarienberg, das Ausspannen der Pferde und die Bewirtung in den Gaststätten, um nur einige Aspekte zu nennen.

Das Tübinger Institut unter der Leitung von Gustav Bebermeyer, seit 1933 Ordinarius für Volkskunde an der Universität Tübingen, forcierte im Zuge seiner Tätigkeit als Verbindungsmann zur RfdU seit 1935 die Filmarbeit an seinem Institut. Der junge Assistent Heinz Böhnisch wurde mit den Filmaufnahmen betraut, ohne dass er die notwendigen Fachkenntnisse besessen hätte. Man wählte als Thema Bräuche und Feste mit dem Schwerpunkt ›Fasnacht‹ mit dem Ziel, später einen ›Gesamtfilm‹ über die süddeutsche Fasnacht zu edieren. Zur Veröffentlichung gelangten bei der RfdU 16 mm-Aufnahmen von der ROTTWEILER FASNET

94 Vgl. Peuckert 1931.

95 Vgl. Böhnisch 1938.

96 Des Isarwinkels altes Brauchtumsfest. Die Tölzer Leonhardifahrt 1937. In: Tölzer Kurier, Nr. 260, 9. 11. 1937.

(1936), vom SCHWÄBISCH-ALEMANNISCHEN NARRENTREFFEN IN OBERNDORF (1936), vom bereits erwähnten LEONHARDIRITT IN TÖLZ (1937) und vom MARKGRÖNINGER SCHÄFERLAUF (1937) mit einer durchschnittlichen Länge von etwa neun Minuten. Bei den Tübinger Filmaufnahmen dominieren öffentliche Ereignisse mit einer großen Zahl von Teilnehmern und vielen (auswärtigen) Besuchern. Beim Schäferlauf in Markgröningen hielten sich ca. 12 000 Menschen auf dem Festplatz auf, parallel gab es eine Kirmesveranstaltung. Diese Veranstaltung spielte als ›Volksfest‹ mit Fremdenverkehrsbedeutung für die Filmedition keinerlei Rolle. Die Autoren waren mit den jeweiligen Orten und Verhältnissen wenig vertraut, wie auch der distanzierte Blickwinkel der Kamera beweist. Filme und Filmbeleghefte⁹⁷ verdeutlichen, dass die gefilmten Bräuche als Beweismaterial ›(alt-)germanischer Überlieferung‹ im Sinne der NS-Ideologie dienen sollten.

Die Landesbildstelle Baden in Karlsruhe entstand 1934 auf Anweisung des Reichserziehungsministeriums. Zu den pädagogischen Aufgaben der Landesbildstellen gehörte neben der »Mitwirkung bei der Lehrerbildung«⁹⁸ die Zusammenarbeit mit der RfdU bei regionalen Themen. Mit einer professionellen Ausrüstung – vier Schmalfilmkameras, davon eine mit drei Wechselobjektiven – und einer Fachperson für technische Belange schuf man hier günstige Voraussetzungen. Johannes Künzig, seit 1937 Professor für Volkskunde an der Karlsruher Hochschule für Lehrerbildung, gab die Anregung für Filmaufnahmen bei den Banater Deutschen in Rumänien. Künzig reiste erstmals 1930 in das Banat und schenkte dem Ort Saderlach besondere Aufmerksamkeit. Auswanderer aus dem Hotzenwald im südlichen Schwarzwald ließen sich 1737 dort nieder. Ursprünglich plante Künzig, das »Volkstum der Urheimat« im Hotzenwald mit der »neuen deutschen Siedlungsgemeinschaft« in Bild und Film zu vergleichen, um die »Einheit« des »Volkstums«⁹⁹ zeigen zu können. Dieses Vorhaben gelangte zwar nicht zur Ausführung, dennoch zeigen diese Formulierungen die fatale Nähe zur Ideologie einer nationalen Überlegenheit und ihrer Leugnung interethnischer Kontakte. Der Hinweis auf ›Rasse‹ im Förderantrag dürfte die Entscheidung im Ministerium beeinflusst haben. Es entstanden jedenfalls die Filme 200-JAHRFEIER DER GEMEINDE SADERLACH IM RUMÄNISCHEN BANAT. 2 Teile (1937), HOCHZEIT IN SADERLACH IM RUMÄNISCHEN BANAT (1937), in dem die Saderlacher für die Kamera ›spielen‹, und MAISERNTEN IN WARJASCH IM RUMÄNISCHEN BANAT (1937).

Die Landesbildstelle Baden produzierte außerdem unter Beratung von Johannes Künzig: OSTERFEUERTRAGEN IN ST. PETER IM SCHWARZWALD (1937), DER PFINGSTKÖNIG – VARNHALT IN MITTELBADEN (1937), DAS GRÜNKERNMACHEN IN PÜLFRINGEN (BADISCHES BAULAND) (1938), SCHELLENMARKT DER HIRTENBUBEN IM ELZTAL (um 1936), DAS FEUERRAD. EIN ALTER BRAUCH IM ODENWALD (BROMBACH) (um 1936) und den bislang nur in Archivalien nachgewiesenen Film ELZACHER FASNACHT (um 1937). Die meisten Filme verwenden erläuternde Zwischentitel. Die Qualität dieser Filme übertrifft die Tübinger Filme bei weitem, da Ludwig Koch die Kamera fachmännisch einsetzte. Die fachliche Beratung durch Johannes Künzig, der kleinere Themen bevorzugte, kam der Filmarbeit zugute. Der Film

97 Vgl. Böhnisch 1938.

98 Tolle 1961, S. 42.

99 Generallandesarchiv Karlsruhe 235, Nr. 6282. Der Bericht von J. Künzig liegt lediglich als undatierte Abschrift dem Gesuch Malzachers an das Ministerium vom 18. 3. 1937 bei.

DER PFINGSTKÖNIG – VARNHALT IN MITTELBADEN thematisiert das Herbeitragen des Schilfes, das Zusammenbauen und Herrichten der Gestelle für die Brauchfigur, Heischegang, Rückkehr, Besichtigung der Einnahmen und einen Freudentanz. Die Herstellung der Brauchrequisiten dokumentiert der Film relativ ausführlich und verwendet dabei nicht nur die erzählende, sondern auch eine Parallelmontage. Er arbeitet insbesondere mit halbnahen, nahen und Großaufnahmen und ist im Verhältnis zu anderen zeitgenössischen volkskundlichen Filmen auffallend flüssig geschnitten. Zwischentitel vermitteln durchgängig sachliche Informationen, auch DAS FEUERRAD kommt ohne Interpretation aus. Die Herstellung der Brauchrequisiten steht im Mittelpunkt, weniger der Brauch als soziale Handlung. Dies entspricht weitgehend einem traditionellen volkskundlichen Verständnis, kulturelle Phänomene zu sammeln.

Wunschkilder vom Schwarzwald

Der Verlag E. A. Seemann in Leipzig veröffentlichte 1936 den Film VOLKSTUM IM SCHWARZWALD (1935, Hans Retzlaff). In 13 Sequenzen zeigt dieser 24-minütige Film Mädchen beim Unterricht in einer Dorfschule und in ihrer freien Zeit, Szenen vom ›Weißen Sonntag‹ im Schwarzwald, ein Orchestrion, Bewirtung mit Schwarzwälder Kirschwasser, Szenen von der Hochzeit wie Hochzeitslader, Putzmacherin, Hochzeitszug und Frauentrachten, Kirschwasserprobe, Wäschewaschen, Brot einschießen, Buttern, Gebet in einer Hofkapelle, Heimtreiben des Viehs und einen Weber bei der Arbeit. Der Film endet mit einer längeren Sequenz über den Siensbacher Hammeltanz. Zwischentitel bereiten auf das filmische Gesehene vor, bieten jedoch selten Erklärungen.

Der Zuschauer erlebt schönes ›Schwarzwälder Volksleben‹ in Potpourri-Manier. Mädchen und Frauen erscheinen überwiegend in Tracht. Der Hochzeitszug erweist sich als komplett gestellt, einschließlich der angeblichen Besucherinnen aus dem Gutachtal mit dem Bollenhut. Damit bediente Retzlaff ganz bewusst das Schwarzwald-Klischee. Er zeigte in Sonntags(!)tracht Mädchen beim Unterricht, eine Frau beim Buttern und zwei Frauen beim Einlagern von Brot. Kinder trugen auch niemals einen Schnapphut wie im Film gezeigt. Knochenarbeit wie Feldbestellung am Hang, Heuernte oder Holzeinschlag behandelt der Film nicht; selbst bei der kurzen Szene vom Washtag lautet der Zwischentitel »Waschfest mit Glotterwasser«. Niemals hätte eine Frau diese schwere und mühselige Arbeit als ›Fest‹ empfunden. Der filmisch recht gut aufgenommene Hammeltanz in Siensbach muss als Musterbeispiel für einen ›uralten Volksbrauch‹ erhalten. Soziale Zusammenhänge bleiben unberücksichtigt. Retzlaff idealisierte das Glottertal und seine nähere Umgebung – eine heile Welt, überschaubar und der Tradition verpflichtet.¹⁰⁰

Der Berliner Hans Retzlaff begann 1929 als Autodidakt seine erfolgreiche Karriere als Fotograf. Er firmierte in Berlin-Charlottenburg unter ›Bildberichterstat-

100 Dazu der Filmbeitrag VOM WANDEL DES SCHWARZWALDBILDES. AUF DEN SPUREN VON HANS RETZLAFF (1999, Autor: Walter Dehnert. Regie: Hans-Dieter Barth, Kamera: Claus Baudisch, SWR 29 Min.).



Die volkskundlichen Filme, die häufig auch als Lehr- und Unterrichtsfilm eingesetzt wurden, bedienten ein tradiertes Bild von Leben und Arbeit auf dem Land (*oben links*: EIN MORGEN AUF EINEM SCHWARZWÄLDER BAUERNHOF, 1938; *oben rechts*: BROTBACKEN, 1935; *Mitte links*: DER FLACHS, 1936; *Mitte rechts*: DER SCHUHMACHER, 1936; *unten links*: DER DRECHSLER, 1935; *unten rechts*: HOLZFLÖSSEREI, 1935)

ter« mit dem Schwerpunkt »Deutsche Volkstrachten und bäuerliche Kultur, deutsche Landschaften«. ¹⁰¹ Ab 1933 fanden seine Arbeiten mehr und mehr Verbreitung, und er trat mit einer Reihe von Fotobildbänden an die Öffentlichkeit (u. a. »Deutsche Bauerntrachten« 1934, »Volksleben im Schwarzwald« 1935, »Arbeitsmädchen am Werk« 1940) und lieferte sogar die Bildvorlagen für eine 1934 ausge-

101 König/Hägele 1999, S. 21.

gebene Trachtenbriefmarkenserie. Zweifellos besitzen seine Fotos heroisierenden Charakter und trugen damit zur Verherrlichung des ›deutschen Volkstums‹ bei. Ab 1934 entstanden seine 16 mm-Filme SCHWARZWALDFRÜHLING (1934), VOLKSTUM IM SCHWARZWALD (1936), WERKTAG UND FEST DER SIEBENBÜRGER SACHSEN (1934), VOM HISGIER, UFFERTSBRÄUTEN UND PFINGSTKÖNIGEN. HEISCHEUMZÜGE DER DORFJUGEND IN OBERBADEN (1938) unter der Beratung von Johannes Künzig und BRAUCHTUM UND TRACHTEN DER OBERLAUSITZ (1938). Retzlaffs Filme, alle mit Zwischentiteln versehen, stehen in der Tradition des sogenannten Kulturfilms. Der Film über die Siebenbürger Sachsen vermittelt das ›Auslandsdeutschtum‹ als gleichsam ewigen Wert. Indem Retzlaff die Erdgasquelle im rumänischen Mediasch/Mediaş als ›brennendes Fanak‹ an den Schluss des Films setzt, deklariert er damit den ›völkischen Aufstieg‹ im Sinne von NS-Ideologemen.

Filme zur Odenwälder Fasnacht, zu Osterbräuchen im Odenwald, zu ›Gestalten der Mittwinterzeit‹, zu Kirchweih- und Pfingstbräuchen realisierte seit 1935 der »Landschaftsbund Volkstum und Heimat Gau Hessen-Nassau« in Darmstadt. Dort engagierte sich Heinrich Winter als ›Referent für Brauchtum‹ und ab 1935 für das Medium Film. Winter arbeitete als Bauingenieur und Gewerbelehrer in Heppenheim an der Bergstraße, war Mitglied der NSDAP und der SS und als Laie volkscundlich interessiert. Einige seiner Filme thematisieren das Arbeitsleben, etwa Backsteinbrennen, Holzkohlenherstellung und Weinlese in Rheinhessen. 1937 lagen 27 Filme mit ca. 20 Stunden Gesamtlauzeit vor. Im gleichen Jahr verlor Winter seine Referentenstelle, vermutlich auf Grund des Machtkampfes zwischen dem ›Amt Rosenberg‹ und dem ›SS-Ahnenerbe‹. 1938 stellte Winter bereits wieder einen ›Brauchtumsgroßfilm‹ über Frühlingsfeiern in der Pfalz her, außerdem einen Fastnachtsfilm, beide Filmprojekte im Auftrag des ›SS-Rasse- und Siedlungsamtes im SS-Oberabschnitt Rhein‹. Bis heute gelten alle Filme als verschollen bzw. verbrannt. Veröffentlichte Standbilder aus den Filmen¹⁰² verdeutlichen ebenso wie Winters Publikationen sein unhistorisches ›Brauchstufenmodell‹ mit dem Ziel der ›sicheren Kenntnis von der seelischen Urhaltung germanisch-deutscher Art‹. Die Filme sollten als Belegmaterial insbesondere für ›Sonnenkult‹ und ›germanische Kontinuität‹ dienen. Rekonstruktionen scheute Winter keineswegs. Der Landschaftsverband plante den Einsatz der Filme bei Heimatabenden, in Schulen und bei Propagandaveranstaltungen. Zur Aufführung außerhalb Darmstadts gelangte der Odenwälder Fastnachtsfilm auf dem Volkskundetag in Bremen 1936 und beim Bayerischen Heimatbund in München. Der Einsatz bei Schulungen der NSDAP und in Schulen fand offenbar eher selten statt, weil die aufwändigen Filmarbeiten es dem Landschaftsbund finanziell nicht mehr gestatteten, Filmkopien in größerem Umfang in Auftrag zu geben. Die Filme entsprachen der NS-Ideologie und ihrer Beschwörung des ›germanischen Mythos‹.

In ähnlichen Bahnen bewegte sich die Filmarbeit am Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle an der Saale unter seinem Direktor Hans Hahne. Er propagierte bereits vor 1933 eine völkische Weltanschauung und vertrat eine ›Kontinuität germanisch-deutscher Geschichte und Kultur‹ im Sinne einer ›Rassenseele‹. Neben der Beschäftigung mit der Vorgeschichte, hier speziell einer ›Volkheitskunde‹, galt Hahnes Interesse zeitgenössischen Bräuchen, die er seit den 20er Jahren mit Foto-

102 Volk und Scholle. 13/1935, S. 190f. und S. 221, insgesamt 24 Abbildungen.

apparat und Filmkamera festhielt, um damit Belege für eine angeblich ›nordisch-germanische Entwicklung‹ der Deutschen zu sammeln. Bei seiner Arbeit unterstützte ihn sein Mitarbeiter Heinz Julius Niehoff, der fast alle Filmaufnahmen anfertigte, allerdings ohne fachliche Anleitung. Insbesondere aus diesen Gründen gelangte das Film(roh)material nie zur Veröffentlichung, eine Ausnahme betraf den ›Heischegang Spergau‹. Die Filme über Bräuche in Mitteldeutschland sollten laut Niehoff dazu dienen, die ›Gesetze des Lebens der eigenen Art‹¹⁰³ [sic] zu erkennen. Der Hallenser Filmbestand lagert seit 1992 im Bundesfilmarchiv Berlin und umfasst 79 Filme (78 Filme im 8 mm-Format, ein 35 mm-Film; 49 Filme s-w, 30 Filme farbig; stumm, ohne Zwischentitel). Ein vom MDR ausgestrahlter Filmbeitrag mit dem Titel *MISSBRAUCHTE BRÄUCHE* (1998, Johannes Eglau) stellt den Hans-Hahne-Freundeskreis um Dr. Harald Petri vor und zeigt Ausschnitte der Filmarbeit von Hahne, u. a. vom Questenfest in Questenburg und das von Niehoff 1936 in Leißling aufgenommene »Spiel von der Vertreibung der Juden nach Palästina«. Diese Brauchfilme nährten die völkische Weltanschauung, die ihnen zugrunde lag.

Beim Vergleich zwischen dem ersten volkskundlichen Film aus dem Jahre 1924 mit den Veröffentlichungen im ›Dritten Reich‹ tritt ein deutlicher Unterschied zu Tage: Oskar Seyffert, Nestor des volkskundlichen Films in Deutschland und Leiter des Sächsischen Volkskunstmuseums in Dresden, zeigte in *SCHAFFENDES VOLK – FRÖHLICHES VOLK* (1924) die Arbeit der Menschen ungeschminkt. Eine Idyllisierung lag ihm fern. Bei der Spankorbherstellung in Heimarbeit sind neben den Erwachsenen auch Kinder tätig. Die erzgebirgische Spielzeugherstellung gleicht einer fast endlosen Serienproduktion. Eine kleine Sensation stellte der Dreh in einer Fabrik für Kunstblumen in Sebnitz dar, hier arbeiteten ca. 50 Personen auf engstem Raum. Seyffert verfügte über vielfältige und gute Kontakte in Sachsen, er suchte die Kooperation mit einem professionellen Kamerateam, und er wusste um die Bedeutung einer guten und entspannten Atmosphäre während der Dreharbeiten.¹⁰⁴ Vorbildlich für diesen Film bleibt sein Respekt und seine Wertschätzung insbesondere gegenüber den sogenannten ›kleinen Leuten‹. Der Filmvergleich dokumentiert, wie weit sich die Volkskunde von ihrem wissenschaftlichen Auftrag entfernt hatte und nun der Verbreitung der NS-Ideologie diene und zugleich von ihr instrumentalisiert wurde.

103 Vgl. Ziehe 1996, S. 45.

104 Vgl. Dehnert 2002, S. 171.

Exkurs: Im Zeichen des Kreuzes. Kirchen, Film & Kino

Die katholische wie die evangelische Filmarbeit¹⁰⁵ im ›Dritten Reich‹ kann nur verstanden werden vor dem Hintergrund von deren Auf- und Ausbau bis 1933. In beiden Konfessionen entwickelte sich eine Infrastruktur von Produktion, Verleih, ambulanter wie stationärer Vorführstätten,¹⁰⁶ Kinotechnik und Filmpublizistik. Akteure waren nicht Bistümer bzw. Landeskirchen, sondern ihnen zuzurechnende Organisationen wie die Caritas bzw. Innere Mission, Missionsgesellschaften und -orden, evangelische wie katholische Jugendorganisationen, Privatpersonen wie gewerbliche Firmen. Dies war keineswegs eine planmäßig zentral gelenkte Arbeit, sondern eine Vielzahl von Aktivitäten autonom handelnder Subjekte, kooperierend und rivalisierend. Konfessionsübergreifende Themen der Produktionen waren Jugend- und Sozialarbeit und ›Heidenmission‹ (katholisch: Mission; evangelisch: Äußere Mission); Spielfilme¹⁰⁷ und Berichte über Liturgie sowie Filme ohne religiösen Bezug¹⁰⁸ bildeten katholisches ›Sondergut‹. »Während den Katholiken zumindest in Teilbereichen der Schritt in die kommerzielle Filmwirtschaft gelang, blieb die evangelische Filmarbeit ausschließlich auf den innerkirchlichen Bereich bezogen.«¹⁰⁹ Eine gemeinsame, ökumenische Filmarbeit fand nicht statt. Sieht man insbesondere von den am deutschen Markt orientierten [katholischen] Firmen Leo Film und Deutsche Eidophon ab, entstanden die Filme – Dokumentarfilme und Dokumentarfilme mit Spielszenen – ›aus gegebenem Anlass‹, realisiert von den Auftraggebern selber oder von Auftragsfirmen oder Einzelpersonen, für ein kirchliches Publikum.

Die Einführung und Verbreitung des 16 mm-Formats im Deutschen Reich ab Mitte der 20er Jahre hatte sowohl für die Produktion wie für die Spielstellenarbeit im Umfeld der Kirchen entscheidende Bedeutung. Der 16 mm-Film senkte nicht nur die Produktionskosten, der schwer brennbare ›Sicherheitsfilm‹ bot gegenüber dem feuergefährlichen Nitrofilm des 35 mm-Formats erhebliche Vorteile; die Vorführtechnik und -arbeit wurde mobiler und einfacher. Die Wanderkinoarbeit beider Konfessionen bekam durch den Schmalfilm einen großen Aufschwung, insbesondere im evangelischen Raum. Eine weitere Auswirkung des 16 mm-Films war, dass die Grenzen zwischen gewerblicher und privater Filmherstellung fließend

105 Evangelische resp. katholische Filmarbeit sind heutige wissenschaftliche Konstrukte, keine zeitgenössischen Begriffe.

106 Die stationären Spielstellen, im katholischen Raum die Pfarr- und Vereinskinos, und die Wanderkinos bildeten die ökonomische Basis der konfessionellen Filmproduktionen; Ausnahme: Leo Film und Deutsche Eidophon.

107 Evangelische Ausnahme: LUTHER, EIN FILM DER DEUTSCHEN REFORMATION (1927, Hans Kyser).

108 Auf dem Hintergrund der jahrzehntelangen Inferioritätsdebatten erstrebten die Katholiken, anerkannter Teil der allgemeinen deutschen Kultur zu werden, was den hohen Anteil an Filmen ohne religiöse Dimensionen erklärt. Auch Leo Film und Deutsche Eidophon sind in diesem Kontext zu sehen.

109 Schmitt 1979, S. 55.

wurden. Die Zunahme der von Einzelpersonen produzierten Filme während der NS-Zeit gegenüber der Weimarer Republik ist vor allem durch diese neuen Produktionsmöglichkeiten zu erklären. Die von Privatpersonen hergestellten Filme wurden zum Teil der Zensur vorgelegt und waren so im Rahmen der von der Zensur festgelegten Grenzen öffentlich einsetzbar. Einiges deutet darauf hin, dass die nicht der Zensur vorgelegten Privatfilme nur in ihrem jeweiligen lokalen Umfeld in kircheninterner Öffentlichkeit oder privat kursierten.¹¹⁰ Eindeutig dem privaten Bereich zuzuordnen sind die bekannt gewordenen N 8 mm-Produktionen,¹¹¹ die sämtlich nicht der Zensur¹¹² vorgelegt wurden. Mit wenigen Ausnahmen wurden jedoch die ab 1933 hergestellten Filme auf 16 mm gedreht. Die Filme vor 1933, die, bearbeitet oder nicht, zur Nachzensur vorgelegt wurden, wurden meistens als Schmalfilm freigegeben. Die kirchlichen Dokumentarfilme ab 1933 waren in der Regel Stummfilme – kostengünstig und amateurfreundlich. Daher wundert es nicht, dass deren ästhetische Spannweite von der handwerklich gekonnten, professionellen Arbeit bis hin zur gutgemeinten, formal aber unzulänglichen Produktion reichte.

Spielstellenarbeit und Zensur

Die evangelischen Institutionen folgten aufgrund ihrer traditionellen Staatsnähe und ihrer Innenorientierung ohne weiteres der staatlichen Reglementierung. Im Gegensatz dazu erstrebten die Katholiken spezielle Vereinbarungen, die im »Osna-brücker Protokoll« vom 28. 9. 1935 einen Abschluss fanden, das bis zum März 1940 formal Gültigkeit besaß. Dazu heißt es in der grundlegenden Untersuchung »Kirche und Film« von Heiner Schmitt: »Die Vereinbarung präziserte als Hauptaufgabe der katholischen Filminstitutionen die Produktion und den Vertrieb von religiösen Filmen mit und ohne Spielhandlung und darüber die Verbreitung von Kulturfilmen. Unter dem Vorbehalt der Genehmigung der Reichsvereinigung [Deutscher Lichtspielstellen] stellte der Katholische Lichtspielverband für katholische Spielstellen geeignete Filme in einer Programmliste zusammen, in die auch Titel aus dem Verleihprogramm der Gaufilmstellen der NSDAP aufgenommen wurden. [...] Weiter wurde ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass öffentlich angekündigte Filmveranstaltungen zwar der Anmelde-, aber nicht einer Genehmigungspflicht unterlagen.«¹¹³

110 Zwei Beispiele von Amateurfilmen: 20 MINUTEN AUF FAHRT! von Franz Fringes, Menden, über eine Fahrt der »Kreuzfahrer« der Pfarrei St. Vincenz in Menden zu den Jubiläumsspielen 1934 nach Oberammergau: 16 mm, s/w, 16/sec., stumm. Die Kreuzfahrer standen dem Wandervogelbund nahe. – ST. ANNA-FEST IN ESSEN-RELLINGHAUSEN (zwischen 1933 und 1935), 16 mm, s/w, stumm ca. 240 m.

111 Z. B. BEISETZUNG PFARRER BERNHARD VINBRUCK (1938, Archivtitel) des Photomeisters Wilhelm Kräling, Winterberg. N 8 mm, s/w, stumm, 6 Min. Die Gestapo ist im Film deutlich erkennbar. – WALLFAHRT ZUM HL. KREUZ IN STROMBERG (WESTFALEN) (1937) von Franz Paschdag aus Rheda-Wiedenbrück, N 8 mm, s/w, stumm, 15 m. – In diesem Zusammenhang wären auch die 16 mm-Filme der Elisabeth Wilms (1905–1981) aus Dortmund, die sich als evangelische Christin mit ökumenischer Gesinnung verstand, zu erwähnen. Ihre wichtigsten Filme entstanden zwar erst nach 1945, aber MÜNSTERLAND – HEIMATLAND (1940–1945), Farbe, z. B. ist ein beeindruckendes Zeitdokument.

112 Nach 1939 wurde weder ein »katholischer« noch ein »evangelischer« Film der Zensur vorgelegt.

113 Schmitt 1979, S. 158.

Zwischen unbeschränkter Zulassung und Verbot eröffnete die Neufassung des Lichtspielgesetzes vom 16. 2. 1934 die Möglichkeit der Zulassung eines Filmes zur Vorführung nur vor bestimmten kirchlichen Personenkreisen. Die Richtlinien vom 15. 3. 1940 beschnitten nochmals die Vorführungsmöglichkeiten beider Konfessionen. »Grundsätzlich blieben nun die Filmvorführungen kirchlicher Institutionen auf religiöse und kulturelle Dokumentarfilme beschränkt. Spielfilme, auch solche mit religiöser Tendenz, waren von jeder Vorführung ausgeschlossen. Außerdem war verbindlich festgelegt, dass alle Filmvorführungen kirchlicher Spielstellen nur in Kirchen oder Räumen, die ausschließlich kirchlichen Zwecken dienen, stattfinden durften. Neben einer fristgerechten Anmeldung der Veranstaltungen [...] bei der zuständigen Landesleitung der Reichsfilmkammer war eine Termingenehmigung durch diese erforderlich.«¹¹⁴ Die Spielstellenarbeit beider Kirchen, die die wirtschaftliche Basis ihrer Filmproduktionen darstellte, kam mit wenigen Ausnahmen ab 1940 zum Erliegen.

Die 6. Verordnung zur Durchführung des Lichtspielgesetzes vom 3. 7. 1935 bestimmte eine Nachzensur und Neuzulassung aller vor dem 30. 1. 1933 zensierten Filme. Für ausgewertete und veraltete Produktionen stellte sich die Frage der Nachzensur nicht. Von den bis 1933 hergestellten Filmen hätte lediglich der Film 2. REICHSJUGENDTREFFEN DER CHRISTLICHEN GEWERKSCHAFTEN (1929) von vornherein keine Chance einer Neuzulassung gehabt. Wenn es die schriftliche und filmische Überlieferung gestattet, wären Einzeluntersuchungen von Zensurvorgängen im ›Dritten Reich‹ von Interesse. Bei ›Überläuferfilmen‹ stellt sich konkret die Frage, worin die Differenzen zwischen der Erstfreigabe vor 1933 und der Zensur nach 1933 bestehen. So wurde KIRCHE UND HEIMAT (1932, Gertrud David) über die religiöse und soziale Arbeit im Bereich der Mecklenburgischen Landeskirche 1932 mit 2125 m freigegeben, im März 1933 mit 1917 m. Straffung aus künstlerischen Gründen, repressive Zensur oder Selbstzensur? Gab es bei den Neuproduktionen eine ›Schere im Kopf‹?

Im NS-Rassenkonzept durften Taubstumme und Gehörlose keine positiven ›Helden‹ sein. Der Gervid-Film SPRECHENDE HÄNDE (1925, Gertrud David), hergestellt im Auftrag des »Centralausschusses für Innere Mission« und des »Evangelischen Preßverbandes für Deutschland« wurde nach Angaben von Heiner Schmitt nicht mehr der Nachzensur vorgelegt und durfte daher nicht mehr öffentlich vorgeführt werden. Hingegen schreibt Klaas Dirks, mit Ausnahme der Kriegsjahre sei SPRECHENDE HÄNDE zwischen 1925 und 1955 fast jährlich mit bis zu 15 Kopien gleichzeitig im In- und Ausland gelaufen. Dass ein solch hervorgehobener Film im ›Dritten Reich‹ ›unter der Hand‹ gelaufen sein könnte, ist kaum vorstellbar. Zwar passierte der Spielfilm über Erbkrankheiten RINGENDE MENSCHEN. DIE TRAGÖDIE EINER FAMILIE (1933, Gertrud David) für die von Bodelschwinghschen Anstalten noch im August 1933 die Zensur, wurde dann aber im August 1937 verboten.

Hier werden die Grenzen kirchlicher Freiräume deutlich. Kriterium erneuter Zulassung bzw. Erstzulassung, offen oder eingeschränkt, war die Kompatibilität der Filme mit der politischen Lage. So verwundert es nicht, dass der Film über den politisch aktiven Bischof Ketteler AN HEILIGER STÄTTE. EINE PILGERFAHRT

114 Schmitt 1979, S. 159f.

ZUM GRABE DES GROSSEN BISCHOFES WILHELM EMANUEL VON KETTELER (1935, Ferdinand Goebel) von der Zensur verboten wurde.¹¹⁵ Die Freigabe hingegen der nicht gerade geringen Anzahl von Filmen zur ›Heidenmission‹ im ›Dritten Reich‹ muss zum einen vor dem Hintergrund der in manchen NS-Zirkeln bis etwa 1940 geführten Kolonialdiskussionen gesehen werden, zum anderen waren sie in ihrem Eurozentrismus, der insbesondere in den Filmen zu Schwarzafrika deutlich ins Auge fällt, mit der NS-Rassenlehre kompatibel.

Die Themen der Dokumentarfilme in beiden Kirchen umfassten Jugend- und Sozialarbeit, ›Heidenmission‹¹¹⁶ sowie das katholische Ordensleben und kirchlich-religiöses Leben.¹¹⁷ Die filmische Dokumentation und die im Laufe der Jahre immer eingengtere öffentliche Präsentation einer Eigenwelt diente der Selbstvergewisserung und signalisierte implizit eine weltanschauliche Resistenz gegenüber der NS-Ideologie, allerdings nicht zu verwechseln mit Widerstand.

›Vom deutschen Dom zum ewigen Rom‹. Filme katholischer Provenienz

»Während in der Zeit der Weimarer Republik die kommerziellen katholischen Produktionsträger durch die Herstellung von Kultur- und Spielfilmen eine einflussreiche Position im Bereich der Filmwirtschaft anstrebten und die Filmherstellung kirchlicher Verbände und Institutionen nur von nachgeordneter Bedeutung blieb, stand im Dritten Reich fast ausschließlich der Dokumentarfilm mit religiös-kirchlichem Bezug im Mittelpunkt katholischer Produktionsaktivitäten, deren Träger nun in der Hauptsache katholische Verbände, die Dachorganisation der Pfarr- und Vereinsfilmstellen [KLV, Katholischer Lichtspielverband e.V.] und Einzelpersonen waren. Die katholische Produktionsarbeit orientierte sich im wesentlichen an den Grundsatzentscheidungen der Amtskirche im Bereich des Films, aber auch an den wirtschaftlichen Voraussetzungen und der speziellen politischen Situation.«¹¹⁸

Die Aktivitäten der katholischen Verbände und Organisationen – vor allem der Caritas, der Orden und der KLV – beinhalteten wie in den Jahren bis 1933 vor allem die Selbstdarstellung zur Selbstbestätigung, zur Werbung und zur Dokumentation. Als Produzent fielen aufgrund der nationalsozialistischen Jugendpolitik die katholischen Jugendverbände aus, die in der Weimarer Republik filmisch recht aktiv waren. An ihre Stelle traten Einzelpersonen und Amateurfilmer. »Bei den insgesamt 100 Filmen katholischer Provenienz, die vom 7. Februar 1933 bis zum 24. November 1939 durch die Filmprüfstelle zensiert wurden, handelt es sich um 92 Neuproduktionen, während acht Streifen Wiederauflagen von bereits vor 1933 entstandenen Filmen sind.«¹¹⁹

115 Begründung: »Die Vorführung des Films ist geeignet, lebenswichtige Interessen des Staates zu gefährden«. – Schmitt 1979, S. 318.

116 Die evangelischen und katholischen Missionsfilme werden hier ausgeblendet. Hierzu siehe den Beitrag von Thomas Meyer (Kap. 6.3) in diesem Band.

117 Der Spielfilm verlor entscheidend an Bedeutung. Es gab aber zu allen Themenfeldern in bemerkenswerter Zahl Dokumentarfilme mit Spielhandlungen.

118 Schmitt 1979, S. 205.

119 Schmitt 1979, S. 191.

Soweit man heute anhand der überlieferten Filme urteilen kann, war die filmische Qualität höchst uneinheitlich. Beispielhaft zur Jugendarbeit war ein Film wie *NEUDEUTSCHE ROMFAHRT, OSTERN 1934*;¹²⁰ ein schlichter, linearer Bericht mit zu langen Einstellungen und naiv anmutenden Zwischentiteln: gedreht für die ›Familie Bund Neudeutschland‹. In gleicher formaler Weise *ZELTE VOR ROM*¹²¹ (1936) über eine Fahrt katholischer Jugendorganisationen oder *VOM DEUTSCHEN DOM ZUM EWIGEN ROM (1934/35)*;¹²² Tenor: deutsch und zugleich Glied der weltweiten Kirche. Die Produzenten waren zumeist Einzelpersonen. Professionell waren die Berichtsarbeiten der Caritas-Lichtbild GmbH (Calig) über die unterschiedlichsten Arbeitsfelder des sozial-caritativen Wirkens. Diese war die fast ausschließliche Produzentin in diesem Sektor. Ihre Streifen bildeten plan ab, was der Caritas im Rahmen des NS-Staates auch sonst öffentlich zu erzählen gestattet war. Die IG Farben Industrie AG, Agfa, Berlin-Frankfurt, war Auftragnehmerin¹²³ für Auftragsproduktionen mehrerer nicht-missionierender Orden. Zwei Produktionen entstanden für die Ursulinen in Frankfurt/M. über Klosterleben und Klosterschulen: *ST. URSULA (1934)* und *DIE SCHULEN DER URSULINEN (1934)*. Sie porträtierten den *ALBERTUS MAGNUS VERLAG DER DEUTSCHEN DOMINIKANER IN VECHTA, OLDENBURG (1936)* und berichteten über *AUSBILDUNG UND ARBEIT DER LAIENBRÜDER IM MISSIONSHAUS KNECHTSTEDEN (1934)*. Es waren werbende Selbstdarstellungen für ein kirchlich orientiertes Publikum.

Es finden sich relativ viele Filme zur Liturgie und Volksfrömmigkeit, oft von Einzelpersonen¹²⁴ hergestellt, sonst zumeist von dem KLV – politikfern, so mag man vermuten, dennoch in ihren besten Arbeiten politisch; implizit, durch Bilder hinter den Bildern. Drei Beispiele dafür: Bereits die Wahl der Themen von *USE LIBURGES – EIN PADERBORNER HEIMATFILM (1936)*¹²⁵, *AD SANCTOS. GROSSE XANTENER VIKTORTRACHT (1936)* und *LAUDATE DOMINUM. HIMMELFAHRTSPROZESSION IN VECHTA, OLDENBURG (1937)* signalisiert, wir sind eine unüberwindbare *societas perfecta!* Volk, Stadt und Kirche sind danach untrennbar eins, die Geschichte des Paderborner Landes sei deckungsgleich mit der der Kirche von Paderborn. Die ausgefeilten Schwarz-Weiß-Bilder und der ruhige Schnitt lassen einen geordneten Kosmos durchscheinen, der letztlich nicht zu treffen ist.

AD SANCTOS berichtet von der Verehrung des Heiligen Viktors. Er wird in Bildern und Statuen als gerüsteter Soldat mit der Palme des Martyriums dargestellt, was dem katholischen Zuschauer bewusst war. Der Film vermittelt einen Selbstbehauptungswillen, der sich aus einer mehr als tausendjährigen Tradition, die

120 Da eine Zensur nicht ermittelt werden konnte, darf angenommen werden, dass der Film nur verbandsintern kursierte.

121 Eine Zensur konnte auch hier nicht festgestellt werden. Es kann auch hier angenommen werden, dass er nur intern gezeigt wurde.

122 1935 zugelassen, 1940 verboten.

123 Sie drehte, soweit aus den Unterlagen hervorgeht, ohne Auftrag 1933/34 Dokumentationen zu Liturgie und Volksfrömmigkeit. Auch legte sie in diesen beiden Jahren mehrere Produktionen der 1933 in Konkurs gegangenen Leo Film in bearbeiteter Form im Schmalfilmformat erneut der Zensur vor.

124 Kirchlich-religiöses Leben ist ein bevorzugtes Sujet von Amateurfilmern. Die Kenntnis von ihnen ist in der Regel dem Zufall geschuldet. Eine systematische Recherche empfiehlt sich.

125 ›Unser heiliger Liborius‹, dessen Reliquien das Frankenburg Le Mans im Jahr 836 dem von Karl dem Großen gerade errichteten sächsischen Bistum Paderborn schenkte.



INHALT:

Der Dom zu Mainz ist das älteste Beispiel einer gewölbten romanischen Basilika in Deutschland und eine der großartigsten und interessantesten Schöpfungen der Kirchenbaukunst. In diesem Film ist es gelungen, den Mainzer Dom zum architektonischen und künstlerischen Erlebnis und darüber hinaus zum Erlebnis der Kirche überhaupt werden zu lassen. Lichtstrahlen fallen durch die hohen Glasfenster in das mystische Dunkel im Inneren des Domes. Aus der Fülle der Grabmäler hat die Kamera die schönsten herausgesucht. Immer wieder taucht ein Bildwerk auf: der rosenbekränzte Tod, der Lebensbezwinger. Selbst in der gotischen Grablegung scheint er zu triumphieren. Aber dann erscheint Christus in einem romanischen Relief als Weltenrichter, als Überwinder des Todes. Und jetzt strebt alles herauf aus dem Dunkel, schlanks Pfeiler und steinernes Rankenwerk. Auch die Madonna mit dem Kinde auf dem Altarbild scheint emporzuschweben, höher und höher hinauf zum ewigen Lichte.

*Anmerkungen
der deutschen Filmprüfstelle:
„Künstlerisch wertvoll“,
„Völkerbildend“, „Lehrfilm“*



ÜBER UNS DER DOM

VERTRIEB:

- a) Deutschland: *Saevia-Film G. m. b. H.*
- b) Ausland: *RDV in: Argentinien, Brasilien, Balkan, Bulgarien, Chile, Dänemark, Estland, Finnland, Griechenland, Holland, Jugoslawien, Lettland, Livland, Litauen, Norwegen, Palästina, Polen, Rumänien, Schweden, Skandinavien, Tschechoslowakei, USA., Syrien, Ungarn.*

Nicht genehmigt in: Frankreich, Japan, Niederländisch-Indien.

LÄNGE 410 M

SPIELDAUER 15 Minuten

FASSUNGEN Musik mit eingesetzten Anfangstiteln, die in jeder Sprache geliefert werden können.

Kirchen und Dome waren nicht nur Thema in von den Kirchen selbst produzierten Filmen, sondern standen auch im Mittelpunkt vieler Kulturfilme wie etwa Rudolf Bambergers ÜBER UNS DER DOM (1934)

sich auch auf Märtyrer berufen kann, speist und internationale Solidarität durch die Anwesenheit ausländischer kirchlicher Würdenträger erfährt. Die Himmelfahrtsprozession in Vechta geht auf die Befreiung der Stadt von schwedischer Besatzung im Jahre 1654 zurück. Die filmische Präsentation des Bischofs von Münster nimmt sein Erscheinungsbild auf und verdichtet es zum Programm: Clemens August Graf von Galen, ein Mann von beeindruckender Statur und mit dem Habitus eines selbstbewussten Kirchenfürsten signalisiert, wir waren, sind und werden stets katholisch sein und uns zu verteidigen wissen!¹²⁶ Die Filme zu Liturgie und Volksfrömmigkeit, zu Jubiläen mit ihrer Prachtentfaltung und zu besonderen Ereignissen, beispielsweise GLOCKENWEIHE AM DOM ZU OSNABRÜCK (1938), drücken bereits durch die Themenwahl Stolz und Selbstwertgefühl aus, in filmisch gelungenen Fällen erhalten sie eine implizite politische Dimension.¹²⁷

›Die Heilige Schrift – deutsch‹. Filme evangelischer Provenienz

»Auch im Dritten Reich wurde die praktische evangelische Filmarbeit im wesentlichen von den Filmstellen evangelischer Presseverbände, den Filmeinrichtungen der im Centralausschuß für Innere Mission zusammengefaßten Landesverbände für Innere Mission und den Filminstitutionen selbständiger Gesellschaften der Inneren und Äußeren Mission getragen. [...] Mit der Eingliederung evangelischer Jugendorganisationen in die Hitlerjugend bzw. ihrer Selbstauflösung zu Beginn des Jahres 1934 fand die Filmarbeit evangelischer Jugendorganisationen ihr Ende.«¹²⁸ Es wurden von 1933 bis 1939 insgesamt 77 Filme evangelischer Herkunft der Zensur vorgelegt, darunter 21 von vor 1933 hergestellten zur Wiederzulassung.¹²⁹

Während die katholische Kirche in der großen, prunkvollen ›theatralischen‹ Liturgie eines der wichtigsten konfessionelle Identität stiftenden Elemente sah, so ist für den Protestantismus die Bibel Kern ihrer konfessionellen Identität. Liturgie und Bibel dienten als Realsymbole, an denen sich die jeweiligen Identitäten festmachen konnten. Nur auf diesem Hintergrund wird die Bedeutung der ›Bibelkreisfilme‹ deutlich. Von Beginn der NS-Herrschaft an war der Druck auf die Jugendverbände sehr deutlich, sich der HJ anzuschließen. Die Filme zur evangelischen Jugendarbeit der Jahre 1933/34 sind Ausdruck eines starken Selbstbehauptungswillens, insbesondere jene des Deutschen Bundes der Mädchenbibelkreise (MBK) und des Bundes Deutscher Bibelkreise (BK): DREI VON DER ZELTSTADT. – REICHLAGER DES BUNDES DEUTSCHER BIBELKREISE (1933); EVANGELISCHES JUNGVOlk MARSCHIERT (1933); GROSSFAHRT. DEUTSCHER JUGENDDIENST IN SIEBENBÜRGEN (1933); JUNGE GENERATION IM AUFBRUCH (1933); LAGER DER ROTEN ERDE (1933); UNTER SCHWARZER FLAGGE. EIN EVANGELISCHES JUGENDLAGER IN DÜ-

126 Eine unreflektierte Geschichtsschreibung stilisierte ihn nach seinem Tod 1946 zum ›Löwen von Münster‹.

127 Die Zensur hat dies gespürt. AD SANCTOS und LAUDATE DOMINUM wurden nur zur Vorführung in geschlossenen Veranstaltungen katholischer Organisationen und Vereine zugelassen. AD SANCTOS wurde zudem 1940 verboten.

128 Schmitt 1979, S. 206.

129 Darunter befanden sich 11 Arbeiten zur Äußeren Mission.

NEN UND SAND (1933). Die Bilder des Lagerlebens verdeutlichen, dass im Hinblick auf Formen und Rituale des Lagerlebens, HJ und evangelische sowie katholische Jugendverbände auf denselben Traditionsbestand zurückgegriffen wurde. Die Differenz zur HJ wird dadurch deutlich, dass diese Dokumentarfilme eindeutig herausstellen, dass die Heilige Schrift das Fundament des evangelischen Christseins ist. Neben der Bedeutung der Bibel für die Kirchen und der Tätigkeit der Preußischen Hauptbibelgesellschaft verweist DIE HEILIGE SCHRIFT – DEUTSCH. 400 JAHRE LUTHERBIBEL (1934, Hans Cürliis) auf die kulturelle Verschränkung des lutherischen Bekenntnisses und der deutschen Kultur. Die implizite These, die sich gegen die NS-Behauptung, Deutschsein und Christsein, das ginge nicht zusammen richtete: Es geht doch! Das zeigen Filme wie EVANGELISCHE KUNDGEBUNG AM VÖLKERSCHLACHTDENKMAL ZU LEIPZIG (1934); VOLK IN DER FREMDE (1935); SACHS', HALTE WACHT. 800 JAHRE KAMPF UM GLAUBEN UND VOLKSTUM IN SIEBENBÜRGEN (1936). Hier ließ sich an das Interesse des NS-Staates an den Auslandsdeutschen anknüpfen. Der weitaus größte Anteil an den nach 1933 eingesetzten Filmen evangelischer Provenienz ist dem Bereich der Inneren Mission zuzuordnen: 40,5 % insgesamt bzw. 46,4 % der Neuproduktionen; gefolgt von Filmen zur Äußeren Mission: 20,7 % bzw. 7,1 %.¹³⁰

Eine bedeutende Auftragnehmerin der evangelischen Produktionen bis 1935 war die Gervid-Film, Gertrud David, Berlin, eine Firma mit dem Themenschwerpunkt Sozialarbeit und Sozialpolitik. Die ersten Arbeiten Gertrud Davids für evangelische Institutionen erfolgten noch für die Deulig Film AG, Berlin.¹³¹ Ende 1924 machte sie sich mit der Gervid-Film selbständig. »Neben Filmen für die Zentralwohlfahrtsstelle der deutschen Juden, dem Deutschen Roten Kreuz, der SPD, der Baugewerkschaft und der Großeinkaufsgemeinschaft deutscher Konsumgenossenschaften wird die Gervid-Film zum größten kommerziellen Auftragnehmer evangelischer Filmstellen. Über 35 % aller kommerziell vergebenen Aufträge gehen an die Gervid, insgesamt hält die Firma einen Anteil von gut 15 % an der evangelischen Filmproduktion.«¹³² Themenschwerpunkte ihrer evangelischen Auftragsarbeiten waren Innere und Äußere Mission, bei einem deutlichen Übergewicht auf Ersterer. Eine bedeutende künstlerische Anerkennung errang Gervid-Film mit dem schon erwähnten Film SPRECHENDE HÄNDE, der 1929 auf dem Weltreklame-Kongress in Berlin als einziger am Wettbewerb teilnehmender Film mit einer Auszeichnung bedacht wurde.

Die Dokumentarfilme zur Arbeit der Inneren Mission gleichen denen zum Wirken der Caritas: werbende Selbstdarstellung gegenüber einem kirchlichen Publikum. Mit Ausnahme von RINGENDE MENSCHEN. DIE TRAGÖDIE EINER FAMILIE war es die Ablichtung dessen, was der Inneren Mission erlaubt war öffentlich zu berichten.

Wie im katholischen Raum gewannen Einzelproduzenten gegenüber der Zeit der Weimarer Republik an Gewicht. So z. B. Otto Kast, für den BK/MBK,¹³³ auch der Kameramann Friedrich Paulmann mit seinen Arbeiten über Tätigkeitsfelder

130 Vgl. Schmitt 1979, S. 240 f.

131 1922 eine Serie von Dokumentarfilmen zur Arbeit der v. Bodelschwingschen Anstalten, eine zweite folgte im Jahre 1924.

132 Dierks: Gertrud David – Regisseurin, Produzentin. In: CineGraph 1984 ff.

133 Vor 1933: REICHSTAGUNG GREIZ 1931 (1932); WEIT LASST DIE FAHNEN WEHEN (1932).

der Inneren Mission wäre hier zu nennen.¹³⁴ Hervorzuheben ist der – nach heutigem Kenntnisstand – nicht überlieferte Film *DIE NAUMBURGER PASSION* (1933) von Curt Oertel und Rudolf Bamberger, dessen Reputation neben *DER SCHIMMELREITER* (1933) nicht zuletzt die Dokumentarfilme *MICHELANGELO. DAS LEBEN EINES TITANEN* (CH 1940) und *DER GEHORSAME REBELL* (1952) über Martin Luther begründeten. Nach Mitteilung der Evangelischen Bildkammer Berlin zeigte sie die »Passion Christi im Westlettner des Naumburger Domes; durch eine raffinierte Kameraeinstellung und Schnitttechnik wird beim Zuschauer die Illusion sich bewegender Figuren erzeugt.«¹³⁵ Darf man von *DER GEHORSAME REBELL* mit seiner Atmosphäre ausstrahlenden Schwarz-Weiß-Bildkompositionen und der narrativen Montage von Einzeleinstellungen rückschließen – und es gibt keinen Hinweis auf ein neues künstlerisches Programm –, dann dürfte *DIE NAUMBURGER PASSION* nicht nur beeindruckend gewesen sein, sondern auch religiöse Empfindungen stimuliert haben.

In dem auf ideologische Gleichschaltung ausgerichteten NS-Staat waren die unter stets rigoroser werdenden Einschränkungen weitergeführte Spielstellenarbeit und Filmproduktion beider Konfessionen der Versuch der Bewahrung einer weltanschaulich nicht angepassten Eigenwelt. Nicht mehr, nicht weniger.

134 *EINER TRAGE DES ANDEREN LAST* (1936); *DER HARTE RUF* (1936); *IM GLAUBEN AUFGEBROCHEN* (1936); *DIE RUMMELBERGER ANSTALTEN* (1936/37); *SAAT UND SEGEN IN DER ARBEIT VON BETHEL* (1937); *DIENET MIT FREUDEN* (1938); *ERSTES REICHSTREFFEN DES DEUTSCHEN EVANGELISCHEN MÄNNERWERKES IN DER LUTHERSTADT WITTENBERG 1937* (1937/38).

135 Zit. n. Schmitt 1979, S. 359.

8.1

Peter Zimmermann

Filmpropaganda und Warenästhetik

Das Wort Propaganda hatte in den 20er und 30er Jahren noch nicht den pejorativen Beigeschmack, den es nach den historischen Erfahrungen mit Faschismus, Stalinismus, Weltkrieg und Kaltem Krieg heute hat. Dass der dokumentarische Film im weitesten Sinne Propaganda oder auch Werbung für die von ihm vertretene Sache macht, war im Gegenteil weit verbreiteter und als selbstverständlich akzeptierter internationaler Konsens. So gesehen lässt sich die Geschichte des dokumentarischen Films auch aus heutiger Sicht noch provokant als eine Geschichte offener oder verdeckter propagandistischer Formen beschreiben.¹ Um diese weite Auslegung des Propaganda-Begriffs geht es in diesem Kapitel jedoch nicht. Als nationalsozialistische Propagandafilme werden in einschränkendem Sinne hier nur jene Filme begriffen, die von Partei und Staat zur Propagierung nationalsozialistischer Ziele in Auftrag gegeben worden sind oder die auch ohne einen solchen direkten Auftrag hauptsächlich politische Propaganda im Sinne der NSDAP betrieben haben.²

Schon vor der Machtergreifung hatte die NSDAP einen weit verzweigten Partei- und Propaganda-Apparat aufgebaut, der seine Basis in den Orts-, Kreis- und Gauleitungen hatte, auf allen Ebenen über Film-Abteilungen verfügte und der Reichspropagandaleitung (RPL) der NSDAP unterstellt war. Dieser Apparat war weniger für die Produktion als vielmehr für die Verbreitung und Vorführung der Filme in internen oder öffentlichen Veranstaltungen der NSDAP zuständig.³ Zu den bekanntesten Filmen gehörten *IM ZEICHEN DES HAKENKREUZES* (1924), die Parteitagsfilme von 1927 und 1929 sowie *KAMPF UM BERLIN* (1929).⁴ Nach der Machtübernahme wurde der parteiamtliche Propagandaapparat durch staatliche Stellen sowie neugegründete Institutionen und Verbände ergänzt, die ähnlich wie die Organisationen der NSDAP bei unterschiedlichen Produktionsfirmen Propagandafilme in Auftrag gaben. Diese waren meist weniger für das Kino bestimmt als vielmehr für die interne Schulungsarbeit und die weltanschauliche Erziehung der Bevölkerung durch öffentliche Filmveranstaltungen der NSDAP.

1 Vgl. Winston 1995; Rotha 1931.

2 Zur Auseinandersetzung mit der Filmpropaganda im internationalen Vergleich vgl. Reeves 1999; Taylor 1998; Chapman 1998; Koppes/Black 1987; Welch 2001; Hewitt 1993; Diesener/Gries 1996.

3 Vgl. Hanna-Daoud 1996.

4 Eine Auflistung der Filme findet sich bei Hanna-Daoud 1996, S. 277 ff.

Im Zentrum stand vor 1933 die Wahlwerbung für die NSDAP mit Hitler an der Spitze und nach 1933 zunehmend der Personenkult um ›den Führer‹, die Dokumentation wirtschaftlicher Erfolge und die Arbeit einzelner Organisationen. Dabei bediente sich die NSDAP moderner Propagandamethoden, die von den Werbestrategien der Markenreklame beeinflusst waren: »Es lag also nahe, auch in der politischen Propaganda ›das öffentliche Vertrauen‹ durch die Einführung eines Markenartikels zu gewinnen.« So heißt es in einer neueren Studie zur werbewirksamen Platzierung der ›Firma NSDAP‹ mit ›Firmenlogo‹, ›Firmenphilosophie‹ und ›Produktpalette‹ auf dem heiß umkämpften politischen Markt der Weimarer Republik: »Das Logo hatte Einfluß auf die übrige Produktgestaltung des Hauses, die sich in der Farbgebung möglichst daran anlehnen sollte. Beabsichtigt war für die Mitarbeiter der Firma die Wirkung einer ›Corporate Identity‹ und im Hinblick auf die Kundschaft ein hoher Wiedererkennbarkeitswert gegenüber ähnlichen Angeboten der Konkurrenz. Und diese Konkurrenz erforderte einen Kampf an doppelter Front. Schließlich standen die Parteisignets, -parolen und Symbolfiguren immer in einem zweifachen Wettbewerb: nicht nur zu den Farben, Losungen und Zeichen der politischen Gegner, sondern auch zu den Slogans und Bildern der Produktwerbung. Denn mit dem Ende der Inflation boomte in den zwanziger Jahren die Anzeigen-, Plakat- und Schaufensterwerbung, sie wurde immer bunter, skrupelloser und marktschreierischer. Der Glaube an ihre Möglichkeiten war geradezu unbegrenzt. Eine überbordende Flut von Warenzeichen, Slogans, Produktkürzeln verwandelte ganze Straßenzüge in Werbeflächen und prägte ein neues Bild der Städte. [...] Der Aufbau einer Führerpersönlichkeit, die heute jeder Partei geläufig ist, wurde an Hitler erstmalig mit exakter Berechnung durchgeführt. [...] Die Einführung des Markenartikels ›Der Führer‹ war bestimmt von dem Grundsatz, daß die Ware nach der Sehnsucht des Käufers beschaffen sein muß, um sich zu verkaufen. Nicht nur die von oben vorgegebenen Bilder, sondern auch die unten vorhandenen Wünsche waren also für den erfolgreichen Aufbau Hitlers zur Führerfigur verantwortlich. Denn der Applaus schafft den Star und die Gefolgschaft den Führer. Aus dem Zusammenwirken vorhandener Erwartungen und dem Versprechen ihrer Befriedigung ergab sich eine Wirkungsspirale, die das Erscheinungsbild des Markenartikels bestimmte.«⁵

Diese ungewöhnliche Charakterisierung der Propagandastrategien der NSDAP wirft ein aufschlussreiches Licht auf das Zusammenspiel von Propaganda- und Werbestrategien, die Goebbels optimal zu nutzen verstand. Zu diesem Zweck setzte er seit 1933 verstärkt den Film ein, mit dem nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Lande für die NSDAP und ›den Führer‹ geworben werden sollte. 1936 verfügte die Partei nach offiziellen Angaben über 32 Gaufilmstellen, 771 Kreisfilmstellen und mehr als 22 000 Ortsgruppen- und Stützpunktfilmstellen.⁶ Da der weitaus größte Teil der Bevölkerung auf dem Lande oder in Kleinstädten wohnte, die über kein eigenes Kino verfügten – 1938 hatten nach Angaben der ›Reichsschrifttumskammer‹ von 51 000 Gemeinden 48 200 kein Kino⁷ –, wurden die Filmstellen der NSDAP mit mobilen Tonfilmwagen ausgerüstet, mit de-

5 Behrenbeck 1996, S. 52 ff.

6 Belling 1936 a, b.

7 II. Jahrestagung der Reichsschrifttumskammer. In: Der Deutsche Film 1938/10.

ren Hilfe allerorten Kinovorstellungen durchgeführt werden konnten. Die Propaganda- und Kulturfilme wurden dabei in der Regel in Verbindung mit der Wochenschau und einem Spielfilm gezeigt. Diese Filmarbeit war nach Einschätzung der Zeitschrift »Der deutsche Film« sehr erfolgreich: Jährlich wurden mit steigender Tendenz Tausende von Filmvorführungen durchgeführt, an denen bis 1936 angeblich über 100 Millionen Besucher teilnahmen.⁸ In einem der zahlreichen Presseberichte hieß es über die »fahrenden Kinos«: »Es ist immer ein großes Ereignis, wenn einer der Tonfilmwagen, die Tag für Tag von der Gaufilmstelle in den kinolosen Ortschaften Schlesiens eingesetzt werden, in einem Dorfe seinen Einzug hält. Schon in den Tagen vor der Veranstaltung bildet der kommende Tonfilm das Tagesgespräch der Dorfgemeinde. [...] Ist dieser Spieltag herangekommen, so werden in den Vormittagsstunden oft schon die Schulklassen geschlossen zu den Veranstaltungen geführt oder die Dorfjugend nimmt freiwillig an der am Nachmittag steigenden Veranstaltung teil, während sich am Abend die Erwachsenen der Gemeinde im Gasthaussaale einfinden [...].«⁹ In der Regel wurden die Kinovorführungen von Vertretern der NSDAP eingeleitet und kommentiert. Für solche Gelegenheiten und parteinterne Schulungsveranstaltungen gab es für die Organisatoren und Redner Informationsmaterialien zu den Filmen und zur Bedeutung des jeweils behandelten Themas.

Auch für die Integration der annektierten Gebiete erwies sich diese Form der Filmpropaganda nach Ansicht nationalsozialistischer Filmkritiker als nützlich: »Wie schon wenige Tage nach Rückgliederung des wiedergewonnenen deutschen Landes tragen nunmehr heute die Tonfilmwagen der Gaufilmstellen den Film in die abgeschiedenen Alpentäler und Bergdörfer der deutschen Ostmark, in die stillen, von neuem Leben erfüllten Ortschaften des deutschen Sudetenlandes und in die Städte der neuen Gauen.«¹⁰ Im Krieg wurden die Tonfilmwagen auch zur Truppenbetreuung eingesetzt.¹¹ In einer Vereinbarung des Oberkommandos der Wehrmacht mit dem von Arnold Raether geleiteten Hauptamt Film der Reichspropagandaleitung (RPL) vom 17. 6. 1943 hieß es dazu: »Die RPL – Hauptamt Film – stellt während des Krieges ihre Organisation, ihren Geräte- und Wagenpark sowie ihren Kopienbestand [...] in den Dienst der filmischen Truppenbetreuung. [...] In kinolosen Unterkunftsgebieten und in Gefechtsstellung befindliche Einheiten aller Wehrmachtteile werden durch Tonfilmwagen so bespielt, dass der einzelne Soldat nach Möglichkeit alle 14 Tage einen Film mit neuester Wochenschau sieht.«¹²

Auftraggeber der NS-Propagandafilme waren die verschiedensten Ämter und Abteilungen von Partei, Staat und Wehrmacht sowie der NSDAP assoziierte Verbände: So etwa die Reichspropagandaleitung der NSDAP, das »Rassenpolitische Amt«, das Amt Rosenberg, der Reichsjugendführer, das Stabsamt des Reichsbauernführers, die DAF mit ihrer KdF-Organisation und dem Amt Schönheit der Arbeit, das Winterhilfswerk, das Oberkommando der Wehrmacht (OKW) usw. Die

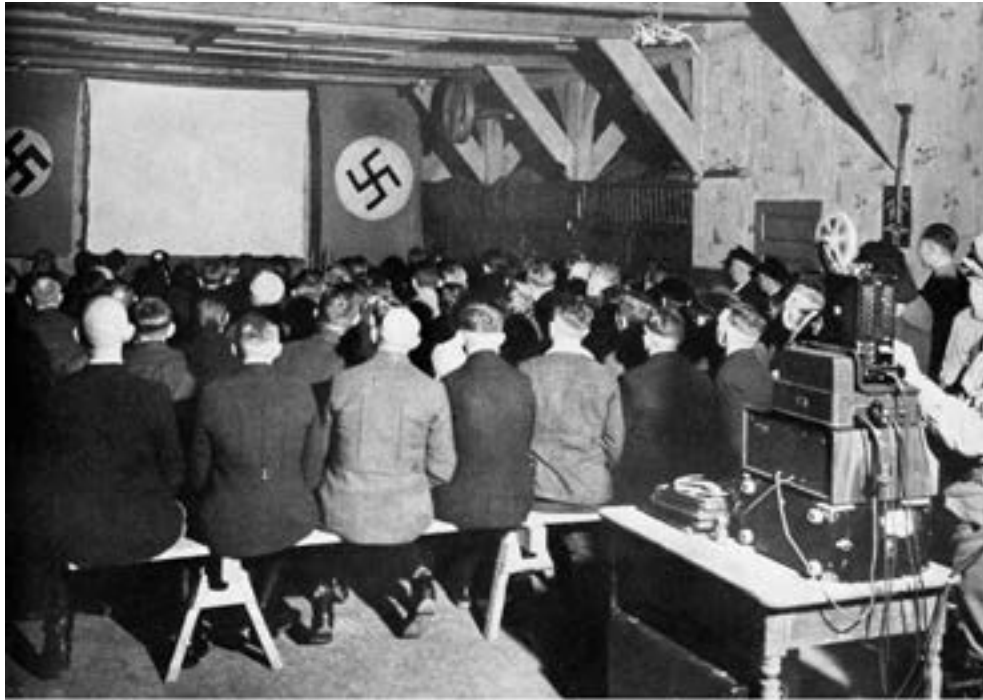
8 Belling 1937b, S. 364.

9 Fahrende Kinos. In: Wochenblatt Schlesien v. 18. 4. 1936 / BA-R 8034 II-Nr. 2803, S. 158.

10 Fischer 1939, S. 71.

11 Vgl. Belling 1940.

12 Vereinbarung des Oberkommandos der Wehrmacht mit dem Hauptamt Film der Reichspropagandaleitung vom 17. 6. 1943 (masch.). BA-NS 18 – Nr. 356, S. 16-18.



Die ›Gaufilmstellen‹ der NSDAP organisierten regelmäßig Filmvorführungen auf dem Lande. Zu diesem Zwecke waren sie mit ›Großtonfilmzügen‹ ausgestattet

von den einzelnen Stellen geplanten Propagandafilme wurden anfänglich weitgehend in eigener Verantwortung durchgeführt. Mit der Realisierung der Filmvorhaben wurden wechselnde Regisseure und kommerzielle Firmen beauftragt. Dabei traten allerdings wiederholt eklatante Widersprüche auf: So bildete etwa die ›Blut-und-Boden-Ideologie‹ des ›Reichsbauernführers‹ Darré sowie Rosenbergs – von Goebbels als ›Germanenfimmel‹ abgetaner – rassistischer Germanenkult mit

den dazugehörigen Reagrarisierungs-Utopien, die aus dem ›entarteten Industrievolk‹ wieder ein ›germanisches Bauernvolk‹ machen sollten, einen krassen Kontrast zu den von der Deutschen Arbeitsfront (DAF) geförderten und auf industrielle Modernisierung zielenden Arbeitswelt- und Industriefilmen. Um solche Widersprüche innerhalb der NS-Propaganda in Grenzen zu halten und möglichst zu vermeiden, mussten die Filme im Laufe der Zeit in zunehmendem Maße mit dem Hauptamt Film der Reichspropagandaleitung der NSDAP und mit der Abteilung Film im Propagandaministerium abgestimmt werden, deren Chef in Personalunion Joseph Goebbels war. Die Kompetenzstreitereien zwischen Goebbels Propaganda-Apparaten und den auf Selbständigkeit bedachten staatlichen und parteiamtlichen Institutionen zogen sich allerdings auch auf filmpolitischem Sektor bis in die Kriegsjahre hin und konnten auch dann nicht ganz beigelegt werden.

Eines der Instrumente dieser ideologischen und filmdramaturgischen Abstimmung war die 1937 gegründete parteieigene Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs-GmbH (DFG), deren Logo im Vorspann der Filme die Nennung der NS-Auftraggeber zunehmend ersetzte und den Propagandafilmen zu einer Art neutraler Camouflage verhalf. Denn Goebbels hatte den NS-Propagandisten immer wieder eingehämmert, dass verdeckte Propaganda weit wirksamer sei als offene parteipolitische Propaganda. Während Letztere vor allem parteiinterne Verwendung fand, konnte der scheinbar neutrale politische Kulturfilm auch im Kino mit Erfolg eingesetzt werden. Die Produktion der DFG wurde von Goebbels auf dokumentarische Propagandafilme beschränkt. Doch auch diese stießen bei ihm auf zunehmende Kritik. »Die fabriziert scheußliche Filme«, stellte er am 3. 3. 1940 in Hinblick auf die Kriegspropaganda fest, und am 23. 4. 1940 bemerkte er: »Die DFG darf kein Monopol für die Filme über die Parteiarbeit bekommen. Sonst fehlt da jede Konkurrenz und es wird nichts Rechtes daraus.«¹³ Außergewöhnliche Propagandafilme übertrug er lieber bewährten Regisseuren und Filmfirmen. 1940 wurde der Chef der DFG, der ehemalige Reichsfilm dramaturg Willi Krause, entlassen und Fritz Kubach zu seinem Nachfolger bestellt. Die Filmproduktion der DFG wurde zunehmend reduziert und ab 1943 der Ufa-Sonderproduktion übertragen.¹⁴ Die DFG sollte stattdessen die zentrale Koordination und Lenkung, die die ›Deutsche Kulturfilmzentrale‹ seit 1940 für die Produktion von Kino-Kulturfilmen übernommen hatte, für die NS-Propagandafilme übernehmen. In einem Schreiben der Reichspropagandaleitung an die Partei-Kanzlei vom 20. 1. 1943 wurde die »Errichtung einer zentralen Dramaturgie für die gesamte Filmarbeit der Partei« angekündigt:

»Nach diesem Plan werden die Filmvorhaben der Partei, ihrer Gliederungen und angeschlossenen Verbände der Reichspropagandaleitung zur Prüfung eingereicht und dem Reichspropagandaleiter vorgetragen. Die Deutsche Film-Gesellschaft als filmdramaturgisches Zentralbüro der Reichspropagandaleitung bearbeitet die eingereichten Ideen-Entwürfe, Drehbücher usw. nach filmdramaturgischen Gesichtspunkten. Sobald Herr Reichspropagandaleiter Dr. Goebbels dem Film-

13 Äußerungen Goebbels' über die DFG, zit. n. Moeller 1998, S. 356f. Vgl. BA/K NS 189/362 b; BA/R 55/760 Nr. 35; BA/K NS 18/360.

14 Vgl. Moeller 1998, S. 356 ff.

vorhaben zustimmt, wird nach Vorliegen der finanziellen Genehmigung durch den Herrn Reichsschatzmeister seitens der Deutschen Filmgesellschaft das von ihr dramaturgisch bearbeitete Manuskript einer Industriefirma zur Ausführung übergeben. Die Deutsche Filmgesellschaft selbst führt keine Filme mehr aus und verzichtet während des Krieges auf den Ausbau eines technischen Apparates für Filmherstellungszwecke. [...] Für die DFG selbst wird diese Entwicklung einen bedeutenden Zuwachs an Macht und Autorität bringen, verbunden mit einer Verkleinerung ihres Stabes und einer Freimachung von Männern für Krieg und Industrie.«¹⁵

Diese Umstrukturierung verweist noch einmal auf Goebbels schon vor der Machtergreifung am Widerstand regionaler Gauleiter und Organisationsleiter gescheiterte Versuche, die Filmpropaganda der NSDAP zu zentralisieren und unter sein Kommando zu bringen. Im Jahre 1943 war ihm dies immer noch nicht ganz gelungen. Zu stark waren die ideologischen und regionalen Kontroversen, Kompetenzstreitigkeiten und persönlichen Rivalitäten führender Parteivertreter in Staat und Partei, die auch in vielfältigen Widersprüchen der Propagandafilme Ausdruck gefunden haben. Auch dieser Versuch misslang: Die DFG wurde auf eine Planungs- und Kontrollbehörde reduziert, die für die Produktion nur noch eine untergeordnete Rolle spielte.

15 Schreiben der Reichspropagandaleitung an die Partei-Kanzlei vom 20. 1. 1943. In: BA – NS 18 / Nr. 362a.

Peter Zimmermann

Die Parteitagfilme der NSDAP und Leni Riefenstahl

Die ›Flaggschiffe‹ der diversen Verbände des Propagandafilms waren seit den 20er Jahren die Parteitagfilme. Zu den bekanntesten gehören PARTEITAG DER NATIONALSOZIALISTISCHEN DEUTSCHEN ARBEITERPARTEI NÜRNBERG, 20. UND 21. AUGUST 1927 (1927), DER NÜRNBERGER PARTEITAG DER NATIONALSOZIALISTISCHEN DEUTSCHEN ARBEITERPARTEI VOM 1. BIS 4. AUGUST 1929 (1929) sowie Leni Riefenstahls Filme von den Reichsparteitagen der Jahre 1933, 1934 und 1935 (SIEG DES GLAUBENS 1933, TRIUMPH DES WILLENS 1935, TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT 1935). An den Filmen lässt sich ein deutlicher Wandel in der organisatorischen und filmischen Repräsentation der NSDAP erkennen. Die beiden Filme der 20er Jahre wurden von der SA-Führung und der bayerischen Fraktion der NSDAP maßgeblich beeinflusst: insbesondere von dem später von Ernst Röhm abgelösten ›obersten SA-Führer (OSAF)‹ Franz von Pfeffer, dem damaligen Reichspropagandaleiter Gregor Strasser, der dem wenige Jahre später liquidierten sozialistischen Flügel der NSDAP angehörte, von dem in dieser Zeit für die Filmarbeit zuständigen Münchner NSDAP-Geschäftsführer Philipp Bouhler sowie von der Gauleitung München.¹⁶ In den Filmen von 1927 und 1929 spielt Hitler bei weitem nicht jene exponierte Rolle, die ihm Leni Riefenstahl nach der Machtergreifung in ihren Filmen verliehen hat und aufgrund der gewandelten Machtkonstellationen auch verleihen konnte.

Der Reichsparteitagfilm von 1927 war der erste offiziell von der Partei in Auftrag gegebene Propagandafilm. Produziert wurde er im Auftrag der NSDAP München vermutlich von der Firma Naturfilm Hubert Schonger und der Münchner Firma Arnold & Richter. Anders als die Filme der 30er Jahre rückte er nicht Hitler, sondern die SA in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Ausführlich werden die Anreise oder Anmarsch der SA-Gruppierungen aus allen Teilen des Reichs mit Sonderzügen, Bussen, Lastwagen oder auch zu Fuß gezeigt und in Inserts kommentiert. »Fußmarsch Berlin – Nürnberg« steht auf dem Transparent einer eintreffenden SA-Kolonnen. Ein ›Männerverein‹ auf der Wanderschaft durchs Reich. Dann rückt man in die vorbereiteten Massenquartiere ab, deren munteres Lagerleben – eines der beliebtesten jugendbewegten filmischen Stereotype des Kultur- und Propagandafilms seit den 20er Jahren – in späteren Szenen gezeigt wird. Die filmische Dokumentation dieses kameradschaftlichen Gemeinschaftserlebnisses, das in den Märschen der ›Braunhemden‹ durch Nürnbergs Straßen seinen Höhepunkt findet, ist eine der zentralen Botschaften des Films.

Schließlich trifft auch Hitler ein, ohne dass der Film ihn zum Mittelpunkt des Geschehens stilisiert. Das war er über weite Strecken wohl auch nicht. Etwas unentschlossen steht er anfangs inmitten führender SA-Männer auf der Straße herum, während der Münchner SA-Führer Hauptmann Pfeffer das etwas konfus

¹⁶ Vgl. Hanna-Daoud 1996, S. 50 ff.

wirkende Treiben der SA auf den Straßen in militärisch geordnete Bahnen zu lenken versucht. Neben dem Organisator Pfeffer wirkt Hitler etwas unsicher und desorientiert. Der Film, der das Geschehen beobachtet und zumindest in Kameraführung und Schnitt noch keine idealisierende Strategie erkennen lässt, bekommt auf diese Weise unfreiwillig dokumentarischen Wert. Wohl findet er seinen Höhepunkt in einer stummen Hitler-Rede und der folgenden pseudosakralen Standartenweihe, während der die Standarten der SA-Kolonnen aus allen Teilen des Reichs von Hitler mit der ›Blutfahne‹ des gescheiterten Putsches vom November 1923 berührt werden – die Hauptfiguren des Films bleiben jedoch die SA-Männer und ihr noch etwas linkisch in Szene gesetztes Männer-Ritual, das wie eine Probe zur späteren Gala-Aufführung wirkt. Der Film zeigt insbesondere, wie weit die NSDAP noch von der perfekten praktischen und filmischen Inszenierung ihres von Leni Riefenstahl dokumentierten Parteitags von 1934 entfernt war.

Der Film DER NÜRNBERGER PARTEITAG DER NATIONALSOZIALISTISCHEN DEUTSCHEN ARBEITERPARTEI VOM 1. BIS 4. AUGUST 1929 – im Auftrag der Reichspropagandaleitung unter der Aufnahmeleitung Baldur von Schirachs, damals noch Führer des nationalsozialistischen Studentenbundes, von der Münchner Firma Arnold & Richter GmbH hergestellt – setzte bereits andere Akzente. Er betont die Rolle der Münchner Gauleitung bei der Vorbereitung und Durchführung des Parteitages und zeigt in den ersten Szenen die Reichsparteileitung München unter dem wiederholt als ›OSAF‹ titulierten Hauptmann Franz von Pfeffer mit Reichsgeschäftsführer Bouhler und Reichsschatzmeister Schwarz bei der Arbeit. Dann wird der in München ansässige nationalsozialistische Eher-Verlag mit seinem Direktor Max Amann und dem Hauptschriftleiter des »Völkischen Beobachters«, Alfred Rosenberg, vorgestellt. Im Flugzeug wird der »Völkische Beobachter« zum Nürnberger Parteitag gebracht – eine Flugszene, die mit den Luftaufnahmen der erwachenden Stadt die berühmte Anfangs-Sequenz aus TRIUMPH DES WILLENS vorwegnimmt. Nur dass hier nicht der Führer eingeflogen wird, sondern das Zentralorgan der Partei.

Bevor die SA-Kolonnen am Ziel der Sternfahrt eintreffen, hat die bayerische SA-Zentrale schon alles bestens vorbereitet: Auf dem Güterbahnhof werden »Endlose Reihen von Eisenbahnwaggons mit Strohhallen für die Massenquartiere« (Insert) entladen. »Auf dem Bahnhofsplatz werden die Ankommenden jubelnd begrüßt« (Insert). Dann werden ›der Führer‹, ›OSAF‹ und Julius Streicher, »der nationalsozialistische Führer von Nürnberg«, vorgestellt. Im Kongresssaal eröffnet Gregor Strasser den Delegiertenkongress. Die preußischen NSDAP-Größen Goebbels und Göring werden nicht namentlich vorgestellt, auch von der Kamera weitgehend ignoriert und irren etwas desorientiert durch die Menge der Besucher. Für die Nürnberger Bevölkerung gibt es dann am Abend ein Großfeuerwerk, das im Schwarz-Weiß-Geflimmer des Films allerdings nicht so richtig zur Geltung kommt. Während die Reichsparteileitung im Deutschen Hof gastiert, herrscht im »Quartier der Zehntausend« (Insert) reges Leben: Strohhallen werden ausgebreitet, man tritt gemeinsam den »Anmarsch zum Essen« (Insert) an, wird aus den Gulaschkanonen der SA bedient und »Beim Waschen erreicht die gute Laune ihren Höhepunkt« (Insert). Jetzt werden die halbnackten Männerkörper nach Herzenslust eingeseift, gebürstet und geschrubbt, gefolgt von lustigen Wasserschlachten, während die Hitlerjugend ihre Zeltlager aufschlägt.

Erst nach Halbzeit des einstündigen Films heißt es: »Am Sonntag Morgen begeben sich die braunen Kolonnen zur Heldenehrung und Standartenweihe in den Luitpoldhain« (Insert) – auch dies dank ›OSAF‹ eine »organisatorische Leistung ersten Ranges« (Insert). Als erster Redner tritt nicht Hitler auf, sondern der 1928 der NSDAP beigetretene ehemalige Reichswehr-General Franz Xaver Ritter von Epp, der in der Nachkriegszeit mit seinem Freikorps an der Niederwerfung der Münchner Räterepublik beteiligt war und im ›Dritten Reich‹ ›Reichsstatthalter‹ von Bayern wurde. Erst mit der Fahnenweihe und der dazugehörigen stummen Rede schlägt Hitlers große Stunde: »Scharen Sie sich um Ihre Sturmflagge – umklammern Sie diese Sturmflagge – in Ihren Fäusten halten Sie Deutschlands Zukunft!«, verkündet er im Film per Insert. Noch duzt er die SA-Leute nicht, noch ist er mit der Organisation per Sie. Noch ist er nicht der ›größte Führer aller Zeiten‹, sondern Primus inter Pares, der im Film von der SA-Führung und der bayrischen NSDAP-Prominenz im Zaum gehalten wird, während diese sich selbstbewusst in Szene setzt.

Das änderte sich nach der Machtergreifung, nachdem der soziale Flügel der NSDAP und die Brüder Strasser ausgeschaltet und der selbstbewusste ›OSAF‹ Pfeffer aus Protest gegen die Benachteiligung der SA bei der Aufstellung der Reichstagskandidaten der NSDAP 1930 zurückgetreten und durch Ernst Röhm ersetzt worden war. Es änderte sich aber vor allem deshalb, weil bald weder die SA-Führung noch die Münchner NSDAP Einfluss auf die Gestaltung der Filme nehmen und sich selbst ins rechte Licht setzen konnten.

SIEG DES GLAUBENS

Filmregie auf den Reichsparteitagen führte in den Jahren 1933 und 1934 ›im Auftrag des Führers‹ ein den Herren der von Arnold Raether geleiteten Filmabteilung der Reichspropagandaleitung der NSDAP höchst dubioses Fräulein Leni Riefenstahl. Wer war die Frau, die viele Zeitgenossen und Filmwissenschaftler lange Zeit zur politischen Verführerin par excellence stilisiert haben? Leni Riefenstahl (1902–2003) stammt aus einer wohlhabenden Berliner Kaufmannsfamilie. Nach einer kurzen Karriere als Tänzerin der Mary-Wigman-Schule lernte sie den Bergfilm-Regisseur Arnold Fanck kennen, wurde Schauspielerin und übernahm die weibliche Hauptrolle in einer Reihe populärer Bergfilme (DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, 1929, DER WEISSE RAUSCH, 1931 u. a.). In der Zusammenarbeit mit Fanck eignete sie sich vielfältige Kenntnisse der Inszenierung und Regie sowie der Photographie, Kameraarbeit und Montagetechnik an. Insbesondere der gleichermaßen naturalistische wie mythisierende Stil der Fanckschen Bergfilm-Schule hatte es ihr angetan. Mit dem Spielfilm DAS BLAUE LICHT (1932) lieferte sie als Regisseurin und ›hexenhaft‹ verführerische Hauptdarstellerin ein beeindruckendes Debüt, das Hitlers und Goebbels Aufmerksamkeit erregte. Der NSDAP gehörte sie nicht an.

Gegen den Widerstand der Reichspropagandaleitung Abteilung Film, die für die Herstellung und den Verleih des Films verantwortlich war, wurde der attraktiven und talentierten jungen Schauspielerin und Regisseurin – sie war Anfang dreißig – auf ausdrücklichen Befehl Hitlers die ›künstlerische Gestaltung‹ für den



Leni Riefenstahl dirigiert die Kameramänner bei Aufnahmen zum Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg im Jahre 1934

Film *DER SIEG DES GLAUBENS* (1933) über den Parteitag von 1933 übertragen, für den sie neben den Aufnahmen ihrer eigenen Kamerteams auch Wochenschauaufnahmen verwenden konnte.¹⁷ Ohne die Machtkämpfe innerhalb der NSDAP völlig zu durchschauen, setzte sie mit diesem Film ästhetisch und politisch neue Akzente, indem sie mit Sepp Allgeier, Franz Weihmayr und Walter Frenz hervorragende Kameramänner engagierte und Hitler in den Mittelpunkt des Parteitagfilms rückte. Ganz allein stand er allerdings nicht da. Als Menetekel kommender Ereignisse stand bei Totenehrung, Fahnenweihe und den Vorbeimärschen von SA, SS und Stahlhelm der bullige SA-Chef Ernst Röhm wie ein Wachhund dicht hinter ihm. Ein Jahr später wurde Röhm zusammen mit der SA-Führung von Hitler und der SS liquidiert, weil die SA nunmehr ihren Anteil am Sieg und an der Macht im Staate einforderte. Auch in diesem Film erschien Hitler also noch nicht als personifiziertes Zentrum der Macht, sondern er teilte diese nach wie vor mit dem obersten Führer der Sturmabteilung, der ihm wenig später die Stirn bot. Das war auch der Grund dafür, dass der Film, der im Dezember 1933 im berühmten Ufa-Palast am Zoo in Berlin uraufgeführt und im ganzen Reich gezeigt worden war, ein Jahr später schon wieder aus dem Verkehr gezogen wurde. Bis vor kur-

¹⁷ Vgl. Riefenstahl 2000, S. 204–212.

zem galt er als verschollen, weil die Kopien angeblich auf Befehl Hitlers von der NSDAP vernichtet worden waren.

Der Film beginnt ähnlich wie der Parteitagfilm von 1929 mit Stadt-Ansichten, Vorbereitungsarbeiten für den Parteitag und der Ankunft der Teilnehmer. Diesmal tritt Hitler allerdings nicht erst gegen Ende des Films in Aktion, sondern gleitet bereits nach neun Minuten in der offenen Mercedes-Limousine durch die von jubelnden Menschen gesäumten Straßen Nürnbergs – den Kameramann im Fonds des Wagens dicht hinter sich. Es sind diese vom Rücksitz des Autos aus gedrehten Aufnahmen des mit Hitlergruß durch die jubelnde Menge schwebenden ›Führers‹, die zu einem Markenzeichen des Riefenstahl-Stils geworden und vielfach imitiert worden sind. Sie haben in der Tat etwas Sakrales, das Hitler allem Irdischen enthebt und durch Heil-Rufe, im Gegenlicht eingeblendete wuchtige Glockenschläge und plötzlich einsetzende symphonische Musik noch intensiviert wird. Dann folgt das Ritual der Parteitagsreden, die in diesem Tonfilm, der lediglich Originalton verwendet und auf Kommentierung verzichtet, auch erstmals in Auszügen zu hören sind. Dabei geht es nicht um die Darlegung oder gar Diskussion des Parteiprogramms, sondern um dessen Reduzierung auf wenige griffige Formeln und im Übrigen um die eindrucksvolle Präsentation der Symbole und Rituale des Parteitags.

Nach der Begrüßung in der Kongresshalle folgt der Einmarsch in das Parteitagsgelände. Im Vergleich zu den früheren Filmen wird die Perfektionierung nicht nur der Inszenierung des Parteitages selbst, sondern auch der filmischen Gestaltung deutlich. Es gibt kaum noch disfunktionale Aufnahmen, in denen etwa Hitler und die SA-Führer unschlüssig auf der Straße herumstehen. Die Bildregie ist jetzt viel konzentrierter auf die paramilitärische Repräsentation der Partei und ihrer Führer zugeschnitten. Dazu passen auch die Passagen, die Riefenstahl aus der Hitler-Rede auswählt: »Die NSDAP ist der Staat geworden und ihre Führer sind die verantwortlichen Leiter des Reiches. [...] Sie, meine Amtswalter, sind vor Gott und der deutschen Geschichte dafür verantwortlich, dass durch die politische Erziehung der deutschen Menschen zu einem Volk, zu einer Idee, zu einer Willensäußerung niemals wieder ein November 1918 in der deutschen Geschichte möglich wird.«

›Volk, Reich und Führer‹ verschmelzen in dieser Inszenierung zu einer Einheit, die die Klassenkämpfe der Weimarer Republik durch die Idee der Volksgemeinschaft zu überwinden und den ›uralten Mythos vom großdeutschen Reich‹, um den die politischen Wunschträume der deutsch-nationalen und völkischen Kräfte seit Gründung des ›kleindeutschen Reiches‹ durch Bismarck kreisten, endlich einzulösen versprach. Die Presse feierte den Film als »triumphale Bildsinfonie«, »filmisches Oratorium« und »Eroika des Reichsparteitages«, ein musikalischer Vergleich, der nicht nur durch die Vertonung durch Herbert Windt, sondern auch durch den Rhythmus der Filmmontage nahegelegt wurde: »Der Film hat eine ungeheure Durchschlagskraft. Er ist dazu berufen, die Einigkeit des Volkes, die am 12. November dieses Jahres durch ein vierzig-millionenfaches ›Ja‹ einen so eklatanten Ausdruck fand, zu beweisen und jedem Filmbesucher vor Augen zu führen. Der Führer ist Deutschland geworden [...] ganz Deutschland soll ihn jetzt durch das Wundermittel dieses Films hören.«¹⁸

18 Der Sieg des Glaubens. Die Eroika des Reichsparteitages. In: Der Film vom 25. 11. 1933; vgl. auch: Der Sieg des Glaubens. In: Kinematograph vom 2. 12. 1933.

Trotz dieser begeisterten Zustimmung hat Leni Riefenstahl nach 1945 wiederholt den Vorwurf zurückgewiesen, sie habe einen NS-Propagandafilm gedreht, und sich in ihren Memoiren auf dessen dokumentarische Qualitäten berufen: »Der mir so oft gemachte Vorwurf, ich hätte Propagandafilme gemacht, ist abwegig. Es war ein Dokumentarfilm, was einen großen Unterschied macht. Niemand, auch nicht die Partei, hatte mir irgendeine Anweisung, wie ich den Film machen sollte, gegeben. Auch wurden die Aufnahmen nicht für die Kamera gestellt. Das mir zur Verfügung stehende Filmmaterial – wir hatten nur 12 000 Meter zur Verfügung, bestand aus Dokumentar-Aufnahmen, die nur während des Parteitags an Ort und Stelle gemacht wurden. An Propaganda habe ich während meiner Arbeit nicht einen Augenblick gedacht.«¹⁹ Sie selber habe den Film zudem für nicht besonders gelungen gehalten.

Dazu heißt es in einer neueren Untersuchung von Martin Loiperdinger: »In der Tat ist SIEG DES GLAUBENS noch nicht aus einem Guß. Im Nachhinein kann man als Zuschauer förmlich sehen, wie Leni Riefenstahl daran arbeitet, ›ihren Stil‹ erst noch zu finden; dramaturgische Neuerungen werden ausprobiert und ungewohnte Kameraperspektiven werden eingeführt. [...] Andererseits kann der verpönte Wochenschaustil noch nicht ganz abgestreift werden. Das liegt vor allem an den in der technischen und ästhetischen Qualität sehr unterschiedlichen Provenienzen der Aufnahme: SIEG DES GLAUBENS ist eine Kompilation aus Wochenschaumaterial, nachträglichen Studioaufnahmen und den zahlreichen Filmrollen, die von den drei Kameramännern der Regisseurin belichtet worden sind.«²⁰ Immerhin gelang es ihr mit diesem Film, Ansätze eines neuen deutschen dokumentarischen Filmstils zu entwickeln, der den optisch eindrucksvollen Stil der Filmberichterstattung der Wochenschau unter dem Einfluss der Freiburger Kamera-Schule Arnold Fancks und einer Kulturfilm-Ästhetik im Stile von WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (1925, Wilhelm Prager), an dem sie als Tänzerin selbst mitgewirkt hatte, künstlerisch weiterentwickelte. Auf die Tatsache, dass dies kein Gegensatz zur Filmpropaganda war, sondern eher die Voraussetzung für deren optimale Gestaltung, hat Rainer Rother in seiner Riefenstahl-Biographie noch einmal nachdrücklich hingewiesen: »Es führt nicht weiter, *Dokumentar- und Propagandafilm* einfach einander entgegenzusetzen, da beide Verschiedenes bezeichnen. Wie Spiel-, Animations-, Essayfilm zählt auch der *Dokumentarfilm* zu den *Gattungen* des Films. Diese unterscheiden sich in ihrer Beziehung zur Realität vor der Kamera, oder sie definieren diese Realität, das *Vorfilmische*, in unterschiedlicher Weise. Dokumentarfilme können selbstverständlich zugleich Propagandafilme sein. Denn Propaganda meint in diesem Zusammenhang eine Abweichung von der Tatsächlichkeit, eine Darstellung, die gegenüber den wirklichen Verhältnissen mindestens geschönt, wenn nicht sogar verzerrt erscheint. Propagandafilme können ganz unterschiedlichen Gattungen zugehören – dem Spielfilm (*JUD Süß*) ebenso wie der Wochenschau (die Kriegswochenschauen des ›Dritten Reichs‹ gelten sogar als besonders erfolgreiche Beispiele).«²¹

19 Riefenstahl 2000, S. 209f.

20 Loiperdinger: Sieg des Glaubens. o. J., S. 46.

21 Rother 2000, S. 72.

TRIUMPH DES WILLENS

SIEG DES GLAUBENS (1933) wirkt im Rückblick wie die Generalprobe für Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935), dem »im Auftrag des Führers« hergestellten »Dokument vom Reichsparteitag 1934« (Untertitel), der zum berühmtesten und umstrittensten Propaganda- und Dokumentarfilm des ›Dritten Reichs‹ geworden ist.²² Ihren Memoiren zufolge ist sie von Hitler gegen ihren Willen dazu gedrängt worden und willigte erst angesichts der überaus günstigen Konditionen und der Zusage völliger Gestaltungsfreiheit ein – eine der üblichen apologetischen Behauptungen der autobiografischen Rechtfertigungsliteratur.²³ Den ersten Planungen zufolge sollte der Film mit einem historischen Rückblick auf die Geschichte der NSDAP beginnen, den Walter Ruttmann realisieren sollte²⁴ und den er folgendermaßen charakterisierte: »Der Arbeiter und der Bauer, der SA-Mann und der Arbeitsdienstler, das ganze schaffende Volk spielt die Hauptrollen.«²⁵ Rainer Rother hat auf die Diskrepanz dieser Konzeption mit der von Leni Riefenstahl hingewiesen, in der Hitler im Mittelpunkt stehen und der kurz nach dem ›Röhm-Putsch‹ höchst problematische Rückblick auf die NS-Geschichte entfallen sollte.²⁶ Riefenstahl behauptet in ihren Memoiren, Ruttmann habe nur unbrauchbare historische Aufnahmen gefunden oder nachgedreht und sei einvernehmlich aus dem Projekt ausgestiegen. Daraufhin habe sie sich entschieden, ohne historischen Vorspann direkt in das Geschehen einzusteigen. Glücklicherweise habe sie die bewährten Kameramänner Sepp Allgeier und Walter Frenz von Anfang an zur Seite gehabt. Wenig später hatte sie die Elite deutscher Kameramänner um sich versammelt, zu der u. a. Karl Attenberger, Paul Lieberenz und Franz Weihmayr gehörten und von denen einige wie der Chef-Kameramann Sepp Allgeier und Leni Riefenstahl selber aus der Freiburger Bergfilm-Schule Arnold Fancks kamen.

Ihre Arbeitsweise schildert sie in ihrer Autobiografie wie folgt: »Schließlich bekamen wir doch noch achtzehn Kameraleute zusammen, die alle einen Assistenten erhielten. [...] Die Beleuchter, Kamera- und Tonleute, die Fahrer eingerechnet, war unser Stab auf 170 Personen angewachsen. Erst jetzt konnte ich mit den Regiebesprechungen beginnen. Jeder Kameramann bekam seine Aufgabe für den kommenden Tag zugeteilt. Ich mußte mir überlegen, mit welchen Mitteln man den Film über das Niveau von Wochenschau-Aufnahmen hinausheben könnte. Es war nicht leicht, aus Reden, Vorbeimärschen und so vielen sich ähnelnden Veranstaltungen einen Film zu machen, der die Zuschauer nicht langweilt. Eine

22 Die Uraufführungs-Fassung des Films vom 28. 3. 1935 ist bislang nicht gefunden worden. Zur Analyse des Films und zum Vergleich der allerdings nur geringfügig variierenden späteren Fassungen vgl. Loiperdinger 1987, S. 43 ff., 59 f.; vgl. auch IWF Göttingen (Hg.): Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen 6/4/1989: Kommentar zu Triumph des Willens. Ein Einstellungsprotokoll des Films hat Martin Loiperdinger als Arbeitspapier Nr. 10 des Instituts für historisch sozialwissenschaftliche Analysen (IHSA) der Universität Frankfurt 1980 vorgelegt. Ausführliche neuere Analysen des Films finden sich auch in Grant/Sloniowski 1998; Rother 2000, Kinkel 2001; Trimborn 2002.

23 Riefenstahl 2000, S. 222.

24 Vgl. Loiperdinger 1987, S. 76.

25 Die deutsche Bewegung und seine lebendigen Zeugen. Walter Ruttmann über seine Mitarbeit am Reichsparteitagfilm. In: Film-Kurier Nr. 217 / 15. 9. 1934.

26 Rother 2000, S. 69 f.

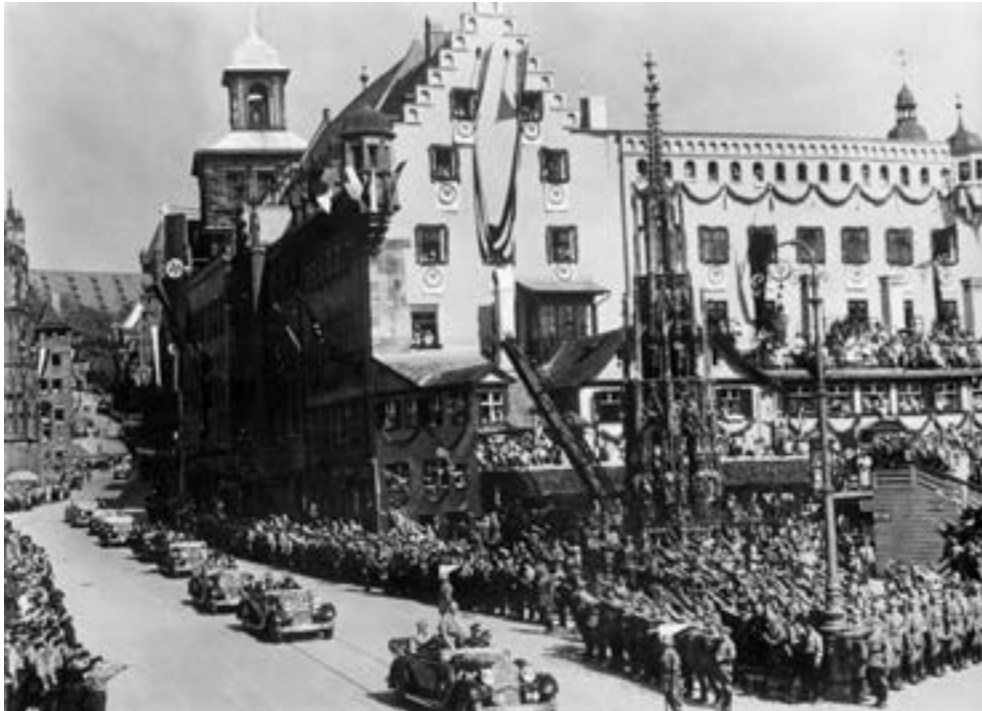
Spielhandlung einzubauen, wäre aber Kitsch. Ich kam auf keine andere Lösung, als die dokumentarischen Ereignisse so vielseitig wie nur möglich aufnehmen zu lassen. Das Wichtigste war, daß die Motive nicht statisch, sondern bewegt aufgenommen wurden. Deshalb ließ ich Kameraleute mit Rollschuhen üben. [...] In Dokumentarfilmen wurden Fahraufnahmen damals noch nicht gemacht. Das wollte ich versuchen, und so ließ ich an allen möglichen Stellen der Veranstaltung Fahrbahnen und Schienen legen. Sogar an einem 38 Meter hohen Fahnenmast wollte ich einen winzigen Fahrstuhl anbringen lassen, um besondere optische Effekte zu erzielen. [...] Um die eintönigen Einstellungen der zahlreichen Reden aufzulockern, ließ ich rings um das Rednerpult runde Schienen legen. Die Kamera konnte so, während Hitler sprach, in gebührender Entfernung um ihn herumfahren. Auf diese Weise entstanden neue, lebendige Bildwirkungen.«²⁷

Der schwierigste Teil der Gestaltung seien jedoch Sichtung, Auswahl und Schnitt von 130 000 Meter Filmmaterial gewesen, aus dem etwa 3000 Meter ausgewählt werden mussten. Dies und die Synchronisation des Films habe sie, assistiert von wechselnden Cuttern, Cutterinnen und einem Toningenieur in monatelanger Arbeit in eigener Regie bewältigt. Zu einem unvorhergesehenen Konflikt sei es mit führenden Militärs gekommen. Als diese erfahren hätten, dass sie die Aufnahmen der Wehrmachts-Paraden nicht verwenden wollte, weil sie verregnet waren, hätten sie sich bei Hitler beschwert. Dessen Kompromissvorschlag, Aufnahmen der wichtigsten Militärs und Politiker im Studio nachzudrehen und in den Film einzufügen, habe sie abgelehnt. Stattdessen habe sie angeboten, einen gesonderten Film über die Wehrmacht zu drehen, was sie mit dem Kurzfilm TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT (1935) wenig später auch getan hat. Dass sie auch die Filmaufnahmen vom NS-Frauentreffen weggelassen habe, habe hingegen nicht zu Interventionen geführt. Probleme hätten sich zudem bei der Vertonung des Films ergeben: »Weder dem Komponisten Herbert Windt noch dem Kapellmeister gelang es, die für den Film vorgesehene Marschmusik synchron zum Bild zu dirigieren. Zu dieser Zeit gab es noch keine Kameras mit automatischer Geschwindigkeit, es wurde noch von Hand gekurbelt. Jeder Kameramann arbeitete mit einer anderen Geschwindigkeit, was für mich am Schneidetisch eine enorme Schwierigkeit bedeutete. Bei einigen Aufnahmen marschierten die Leute zu schnell, bei anderen zu langsam.«²⁸ Auch für die Montage des Films ergaben sich daraus viele Probleme, da Riefenstahl sich bemühte, dem Film einen sinfonischen Schnitt-Rhythmus zu verleihen.

So geschönt und apologetisch Riefenstahls Autobiografie in vielerlei Hinsicht ist – die ästhetischen Qualitäten ihrer Kameraregie und Montagetechnik sind auch von Filmwissenschaftlern bei aller Kritik an der propagandistischen Funktion ihrer Filme immer wieder hervorgehoben worden. Besonders eindrucksvoll zeigen sich diese in der Ouvertüre des Films: Wie aus Stein gemeißelt erscheinen Titel und Vorspann des Films, in dem es heißt: »Am 5. September 1934 / 20 Jahre nach dem Ausbruch des Weltkrieges / 16 Jahre nach dem Anfang deutschen Leidens / 19 Monate nach dem Beginn der deutschen Wiedergeburt / flog Adolf Hitler wiederum nach Nürnberg um Heerschau abzuhalten über seine Getreuen«.

27 Riefenstahl 2000, S. 223 f.

28 Riefenstahl 2000, S. 231.



Hitlers Autokorso durch begeisterte Menschenmengen in den Straßen Nürnbergs wurde in dem Reichsparteitagfilm TRIUMPH DES WILLENS (1935) mit Fahrt- und Kranaufnahmen auch visuell zum Triumphzug stilisiert

Diese beschwörenden Formeln sind alles, was von Ruttmanns Prolog übrig geblieben ist. Er umreißt die historische Mythenbildung der NSDAP nur noch in Eckdaten, wobei charakteristisch ist, dass das ›deutsche Leiden‹ nicht mit dem Weltkrieg, sondern mit der Niederlage und der Proklamation der Republik durch die kommunistischen und sozialdemokratischen ›Novemberverbrecher‹ beginnt.

Dann gleitet das Flugzeug des ›Führers‹ zu den an Wagner-Opern erinnernden Klängen einer von Herbert Windt arrangierten und komponierten Filmmusik durch gewaltige Wolkenberge, in denen Kracauer eine Analogie zu Fancks Bergfilm-Kult sah, nach Nürnberg hinab, dessen Türme, Zinnen und Dächer unter den Wolken aus nebligem Dämmer auftauchen. Währenddessen geht die Filmmusik fast unmerklich in die Melodie des Horst-Wessel-Liedes »Die Fahne hoch / die Reihen fest geschlossen ...« über und der Filmschnitt rückt die auf dem Flugplatz wartenden Menschencharen ins Bild, die bei Hitlers Ankunft in begeisterten Jubel ausbrechen. Dann folgen jene für Riefenstahl typischen und immer wieder zitierten Aufnahmen von der triumphalen Fahrt Hitlers im offenen Mercedes durch die Straßen Nürnbergs, in denen der aus den Wolken Herabgestiegene wie schon in SIEG DES GLAUBENS dem Mercedes-Stern folgend durch die begeisterten Massen zu schweben scheint, denen durch den Wechsel von Totalen, Halbnahen und Großaufnahmen von Kindern und jubelnden Frauen scheinbar individuelle Züge

verliehen werden, die allerdings alle dasselbe ausdrücken sollen: Liebe, Hingabe und Verehrung für den ›Führer‹. In diesen Straßenszenen verknüpft Riefenstahl insbesondere die hingebungsvollen Frauengesichter in Schuss-Gegenschuss-Montagen mit Nahaufnahmen ›ihres Führers‹ und verleiht den Sequenzen auf diese Weise eine erotische Grundierung. In krassem Gegensatz dazu treten Frauen in Riefenstahls Film auf den späteren Veranstaltungen des Parteitags, in dem sie das Bild einer eingeschworenen Männergemeinschaft entwirft, kaum noch auf, obwohl sie in großer Zahl daran teilgenommen haben.

Nach diesem auf Überwältigung der Zuschauer spekulierenden Einstieg folgen Sequenzen der Stille: Die Nacht senkt sich über Nürnberg, und der nächste Morgen bietet Riefenstahl die Gelegenheit, in ruhigen Sequenzen das allmähliche Erwachen der Stadt und des Lebens in den Zeltlagern am Stadtrand in wechselnden Ansichten vorzuführen, wobei die beliebten Szenen des Lagerlebens – Morgenwäsche, Lagerfeuer, Gulaschkanone, sportliche Wettkämpfe der Hitlerjugend usw. – auch diesmal nicht fehlen dürfen: ikonographische Stereotype einer Männergesellschaft, in denen noch die Wander- und Zeltlagerromantik der Jugendbewegung nachklingt. Dann erst folgt die Eröffnung des Parteitags in der Kongresshalle. Wie üblich beginnt man mit dem Gedenken an die Toten, zu denen diesmal auch Hindenburg gehört, keineswegs aber die mittlerweile von Hitler und der SS kurz zuvor ermordete SA-Führung unter Ernst Röhm, deren Liquidierung für weite Teile der SA als düsterer Schatten über dem Parteitag lag, von Leni Riefenstahl jedoch fast völlig ausgeblendet wurde. Wer darauf achtet, spürt die Spannung dennoch, insbesondere in Hitlers beschwörenden Appellen, mit denen er an späterer Stelle die SA-Männer – jetzt duzt er sie! – auf seine Person einzuschwören versucht. Jetzt endlich ist er am Ziel: Reichskanzler und Reichspräsident in einer Person und damit nicht nur oberster Befehlshaber von SA und SS sondern auch der Wehrmacht, deren Repräsentanten am Parteitag teilnehmen. So kann Rudolf Heß den Parteitag mit den Worten eröffnen: »Sie sind Deutschland! Wenn Sie handeln, handelt die Nation! Wenn Sie richten, richtet das Volk!«

Die zentrale Botschaft des Films ist damit bereits umrissen. Die Parole »Ein Volk, ein Reich, ein Führer« wird – wie Martin Loiperdinger detailliert nachgewiesen hat²⁹ – von der visuellen Rhetorik des Films am Beispiel der Zeremonien und Rituale des Parteitags suggestiv umgesetzt. Hier entfaltet sich in filmischen Totalen das, was seit Kracauers Analysen immer wieder als ›Ornament der Masse‹ charakterisiert worden ist. Weit weniger originell als vielfach unterstellt, hat diese Aufnahmetechnik ihre Vorbilder in der modernen Reklamefotografie der Neuen Sachlichkeit, wobei die Ästhetik der Sachen und Produkte auf die der Menschenmassen übertragen wird:³⁰ eine Ästhetisierung der Politik durch eine Choreographie der Massenaufmärsche, in der Zehntausende von Teilnehmern zu einem gigantischen militärisch strukturierten Tableau geformt werden. Dabei werden ›Führer und Gefolgschaft‹ durch eine suggestive Kameraführung, Schnitttechnik und Filmdramaturgie zusammengeschweißt: Der Totalen aus der Aufsicht auf die formierten Massen folgt vielfach ein Close Up auf die Symbole der Bewegung (Hakenkreuz-Fahne, Standarten, Reichsadler, Flamme usw.) und

29 Vgl. Loiperdinger 1987.

30 Vgl. Seeßlen 1999, S. 202.

den Redner, dem dann im Gegenschuss Nahaufnahmen einzelner Zuhörer folgen, die aufmerksam und andächtig zum Redner aufblicken. Oft werden die Zuhörer von oben, die Redner hingegen von unten aufgenommen, wobei der Kamerablick die jeweiligen Perspektiven abwechselnd einnimmt, dem Filmzuschauer also einen multiperspektivischen Eindruck vermittelt. Gern werden Redner und Zuhörer aber auch aus leichter Untersicht vor endlosem Himmel und möglichst noch nach oben aufblickend aufgenommen – eine Perspektive, die nicht nur in Fancks Bergfilmen beliebt war, sondern auch in der christlichen Malerei eine lange Tradition hat und von Leni Riefenstahl exzessiv genutzt worden ist. Kameraperspektive und Montagerhythmus verleihen der ohnehin pseudo-sakral aufgeladenen Massenveranstaltung auf diese Weise eine mythische Aura, auf die die Regisseurin als Ausdruck eines völkischen Gemeinschaftserlebnisses ganz besonderen Wert legt. Zugleich entwirft sie das Bild einer auf ihren Führer eingeschworenen Männergemeinschaft, die im Ornament der Masse zu einem gewaltigen paramilitärisch disziplinierten (Männer-)Körper verschmilzt, der durchaus homoerotische Züge trägt. Das zeigt sich nicht nur beim Auftritt Hitlers vor den gläubig zu ihm emporblickenden Hitlerjungen, sondern auch bei dem vor SA und Arbeitsdienst. Berühmt geworden ist jene immer wieder zitierte Passage, in der die Männer des Arbeitsdienstes in der Tradition der Arbeiter-Oratorien und Chorspiele mit der Fahne des Arbeitsdienstes, geschultertem Spaten und Trommelwirbel zum Sprechchor antreten: »Heil mein Führer! Hier stehen wir! Wir sind bereit und tragen Deutschland in die neue Zeit! Deutschland!«. »Mit der massenhaften Inszenierung blinden Gehorsams«, so der Kommentar Loiperdingers zu Stilisierungen dieser Art, »feiert der deutsche Faschismus in Nürnberg das Gelingen des Organisationsprinzips geistiger Mobilmachung [...].«³¹

Leni Riefenstahls filmische Ästhetisierung dieser Rituale und Mythen der NS-Bewegung wurde von der gleichgeschalteten deutschen Presse begeistert gefeiert, fand aber auch internationale Anerkennung und selbst bei Gegnern des Regimes kritische Aufmerksamkeit. Die Uraufführung fand in Anwesenheit Hitlers und der NS-Prominenz am 28. März 1935 im Berliner Ufa-Palast statt. Der von der Ufa verliehene Film lief anschließend mit großem Erfolg in den Kinos des Reichs und wurde zudem für die Filmarbeit der Partei genutzt. Der »Völkische Beobachter« feierte den Film am 30. März mit der Schlagzeile »Das größte Filmwerk, das wir je gesehen haben«. Damit war der Tenor der deutschen Kritik angeschlagen. »Triumph über die Herzen« hieß es im »Film-Kurier« und »Der Angriff« sah in dem Film »eine gänzlich neue Form«, der es gelungen sei, den »heißen Atem der Gegenwart« als Gemeinschaftserlebnis zu gestalten.³² Dieser neue nationalsozialistische Stil, der im Gegensatz zur dialektischen Montage der »Russenfilme« mit filmästhetischen Mitteln das »Erlebnis der Volksgemeinschaft« zum Ausdruck bringen sollte, wurde später auch in der Zeitschrift »Der Deutsche Film« als »neuer deutscher Dokumentarfilm-Stil« diskutiert. Riefenstahls Parteitagfilme wurden als »heroische Reportagen« charakterisiert. Auf diese für das Verhältnis von Faschismus und Avantgarde aufschlussreiche Debatte, die in einem späteren Kapitel dargestellt wird, hat Rainer Rother in seiner Riefenstahl-

31 Loiperdinger 1987, S. 141.

32 Ufa-Presseecho. DIF / VCI 45.



Anlässlich der Premiere von TRIUMPH DES WILLENS (1935) im Ufa-Palast am Zoo in Berlin wurden die Zuschauer durch Reichsadler, Hakenkreuzfahnen und Lichtregie auf den Parteitagsfilm eingestimmt

Biografie aufmerksam gemacht.³³ Von der NS-Zensur erhielt der Film die Prädikate »staatspolitisch und künstlerisch wertvoll« sowie »volksbildend«. Auf der Biennale in Venedig im Jahre 1935 bekam TRIUMPH DES WILLENS den Preis für den besten dokumentarischen Film. In den USA wurde er ab 1936 zum Zwecke der Aufklärung über die NS-Diktatur als Instrument der Gegenpropaganda vorgeführt. Selbst der Hollywood-Regisseur Frank Capra, der im Kriege die antifaschistische Propaganda-Serie WHY WE FIGHT produzierte, zeigte sich beeindruckt von der ästhetischen Brillanz dieser Art filmischer Propaganda, die er als Waffe im »Krieg der Kameras« begriff.³⁴

Weitgehend unbeachtet geblieben ist Riefenstahls Kurzfilm TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT (1935) vom Parteitag der NSDAP im Jahre 1935. Nach Wiedereinführung der Wehrpflicht spielten auf diesem Parteitag die Paraden der Wehrmacht eine wichtige Rolle. Das gab ihr nach ihrem Konflikt mit führenden Militärs Gelegenheit, diese versöhnlich zu stimmen, indem sie die Wehrmacht in den Mittelpunkt des Films stellte. Mit der Vorführung motorisierter Verbände und einer schlagkräftigen Panzerwaffe kündigte sich hier schon die Strategie eines künftigen Krieges an: Nach dem 1918 verlorenen Stellungskrieg setzte man nunmehr auf Beweglichkeit und modernste Waffentechnik.

³³ Vgl. Kap. 8.5; Rother 2000.

³⁴ Vgl. Loiperdinger 1993 b.

Im Vergleich zu Leni Riefenstahls Parteitagfilmen haben die Filme über spätere Parteitage keine besondere Bedeutung mehr erlangt. Hans Weidemanns Farbfilm *FESTLICHES NÜRNBERG* (1937) über den Reichsparteitag 1937 nannte Goebbels in einer Tagebuchaufzeichnung vom 23. 11. 1937 »etwas durcheinander. Typisch Weidemann«. Auch die ›Reichsbahn-Filmstelle‹ und der ›Reichsbund der deutschen Beamten‹ drehten kurze Filme vom *REICHSPARTEITAG DER ARBEIT 1937*. Interessanter ist Kurt Ruplis Ufa-Kulturfilm *NÜRNBERG, DIE STADT DER REICHSPARTEITAGE* aus dem Jahre 1940. Mit einer Gruppe der ›Hitlerjugend‹ wird auch der Zuschauer zunächst in der Art der Städtebilder mit Geschichte und Gegenwart der Stadt vertraut gemacht, wobei Hans Sachs, die Meistersinger und Richard Wagner nicht fehlen dürfen. Dann lässt der Film die Reihe der Reichsparteitage anhand kurzer Filmzitate Revue passieren: 1933 – der Parteitag des Sieges! 1934 – der Parteitag Triumph des Willens! 1935 – der Parteitag der Freiheit! 1936 – der Parteitag der Ehre! 1937 – der Parteitag der Arbeit! 1938 – der Parteitag Groß-Deutschland, mit der Übergabe der Reichskleinodien und kaiserlichen Insignien an die alte Reichsstadt Nürnberg: »So wurde Nürnberg zum Sinnbild der Macht und Größe des nationalsozialistischen Reiches.«

OLYMPIA. FEST DER VÖLKER – FEST DER SCHÖNHEIT

Im Jahre 1936 fanden in Berlin die XI. Olympischen Spiele statt. Die als ›friedlicher Wettkampf der Nationen‹ gefeierte Olympiade bot dem Regime angesichts wachsender Kritik im Ausland an Rassismus, Militarismus und Diktatur der NSDAP eine willkommene Gelegenheit, Modernität und Weltoffenheit zu demonstrieren. Die Presse erhielt strikte Anweisung, rassistische Kommentare zu unterlassen, antisemitische Parolen wurden aus dem Stadtbild entfernt und Hetzblätter wie »Der Stürmer« zeitweise aus dem Verkehr gezogen. Berlin präsentierte sich den Besuchern als das, was es in den 20er Jahren geworden war: eine kosmopolitische Weltstadt mit internationalem Flair.³⁵ »In Berlin war inzwischen das Olympiafieber ausgebrochen.« So erinnert sich Leni Riefenstahl in ihren Memoiren. »Die Stadt war mit Tausenden von Fahnen geschmückt und Hunderttausende von Besuchern strömten durch die Stadt. Mehr als achtzig Theater spielten, die Nachtclubs waren brechend voll, und in den Kinos liefen Filme wie *TRAUMULUS* mit Emil Jannings, *MODERNE ZEITEN* von Charlie Chaplin und die unvergessliche *BROADWAY MELODIE*.«³⁶ Diesen Eindruck der Weltoffenheit versuchte auch der Boehner-Werbefilm *OLYMPIASTADT BERLIN 1936* (1937) zu vermitteln, der die Sehenswürdigkeiten und Attraktionen und das internationale Publikum porträtierte, das durch die Einkaufsstraßen und Alleen der Hauptstadt flanierete. Der DAF-Film *DIE KDF-STADT* (1936, Otto Geiger) zeigte die Zelt- und Barackenlager, die für Tausende von Besuchern der Olympiade von der Organisation ›Kraft durch Freude‹ errichtet worden waren.

In ihrem Dokumentarfilm *OLYMPIA* (1938), der nicht nur von der deutschen zeitgenössischen Presse als bester Sportfilm aller Zeiten gerühmt und auf den

³⁵ Vgl. Welch 1983/2001, S. 93 ff.

³⁶ Riefenstahl 2000, S. 265.

Filmfestspielen in Venedig und der Weltausstellung in Paris mit Preisen ausgezeichnet wurde, zelebrierte Leni Riefenstahl dieses Ereignis in zwei Teilen als *FEST DER VÖLKER* (Teil 1) und *FEST DER SCHÖNHEIT* (Teil 2). Ihren eigenen Angaben zufolge wurde der Film ausschließlich im Auftrag des Internationalen Olympischen Komitees (IOC) gedreht.³⁷ Tatsächlich war es ein Auftragsfilm des Propagandaministeriums, das den Film mit 1,5 Mio. RM finanzierte und von einer Tarnfirma, der von Leni Riefenstahl eigens zu diesem Zweck gegründeten Olympia Film GmbH, produzieren ließ. Gesamtleitung und Regie lagen bei Leni Riefenstahl, die angeblich volle Freiheit bei der Gestaltung des Films hatte.³⁸ Wieder versammelte sie einen großen Stab von etwa 300 Mitarbeitern um sich, zu denen Dutzende von Kamerateams und eine Reihe der besten Kameramänner gehörten – u. a. Willy Zielke, Hans Ertl, Walter Frentz, Wilfried Basse, Wolf Hart, Walter Hege, Guzzi Lantschner und Leo de Laforge. Wieder verschaffte sie ihren Kamerateams optimale Aufnahmebedingungen. Und wieder setzte sie ihren ganzen Ehrgeiz in Sichtung, Schnitt, Montage, Vertonung und Synchronisation des Films, was fast anderthalb Jahre in Anspruch nahm: Aus 400 000 Meter Filmmaterial mussten etwa 6000 Meter ausgewählt und zur Endfassung zusammengefügt werden. Die Filmmusik komponierte wie schon zuvor Herbert Windt. Den Verleih übernahm anfangs die Filmfirma Tobis, später die Riefenstahl GmbH. Die Uraufführung fand zu Hitlers Geburtstag am 20. 4. 1938 in Berlin statt. Dann folgten Aufführungen im In- und Ausland, die Riefenstahls Ruf als eine der weltweit besten Regisseurinnen festigten.

Die olympischen Wettkämpfe boten ihr eine willkommene Gelegenheit, einem Schönheits- und Körperkult zu huldigen, der ihr bis heute von Kritikern als fascistoide Verherrlichung eines nordischen Rasseideals vorgeworfen wird.³⁹ Historisch stand sie allerdings eher in der Tradition der seit den 20er Jahren modischen Begeisterung für Sport, Gymnastik, Ausdruckstanz und Freikörperkultur, die quer durch die Nationen und die politischen Lager ging und in so verschiedenen Filmen wie dem Ufa-Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (1925) und dem kommunistischen halbdokumentarischen Spielfilm *KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT?* (1932) von Brecht und Dudow Ausdruck gefunden hat. Ähnlich wie schon *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT*, wo sie als Tänzerin aufgetreten war, bemühte sie sich in dem von Willy Zielke inszenierten und gefilmten Prolog zum ersten Teil von *OLYMPIA*, der im Untertitel als *FEST DER VÖLKER* firmiert, allerdings um die Verankerung dieses modernen Körperkults im antiken Mythos: Aus den majestätischen Ruinen des alten Griechenlands lösen sich im filmischen Dämmer aus Licht und Schatten die Statuen von Göttinnen, Göttern und Heroen in edler Nacktheit und werden durch die Kamerafahrten in Bewegung versetzt: eine Aufnahmetechnik zur Belebung des Unbelebten, die – wie Reiner Ziegler nachgewiesen hat – seit den Kunstfilmen von Cürlis, Oertel und Bamberger immer weiter vervollkommen worden ist.⁴⁰ Die Sequenz endet mit einer berühmt gewordenen Überblendungsmontage: Die antike Statue des Diskuswerfers von Myron wird durch deckungsgleiche Überblendung mit einem deutschen Ath-

37 Riefenstahl 2000, S. 236 ff.

38 Vgl. Welch 2001, S. 93 ff.; Rother 2000, S. 91 ff.

39 Vgl. Welch 2001, S. 93 ff.; Hoffmann 1993, S. 95 ff.

40 Vgl. Ziegler 2003.

leten in gleicher Pose in Zeitlupe zum Leben erweckt. Und mit ihm erwachen – wie Leni Riefenstahl es in ihren Memoiren beschreibt – die antiken Olympioniken nackt wie die Götter sie schufen, um sich miteinander in Kugelstoß und Speerwurf zu messen. Die Frauen üben sich derweil in anmutigen gymnastischen Übungen mit Ball und Reifen und verschmelzen schließlich in einer Art Sonnenanbetung als Schattenrisse zu einer vielarmigen Gestalt, die an indische Götterbilder und Sonnenkulte erinnert, denen auch das Symbol des Hakenkreuzes entlehnt ist. Vom glühenden Sonnenball entzündet, den sie in Händen zu halten scheinen, lodern sie schließlich zu einer mächtigen Flamme auf, an der von einem knabenhaften Fackelträger das olympische Feuer entzündet wird. Dabei wird die unterschwellige Erotisierung dieser Szenen nicht zuletzt über Dingsymbole wie Kugel, Speer, Reifen, Bälle, Sonne, Flamme und Fackel bewirkt.

Leni Riefenstahl hat diesen perfekt durchgestylten filmischen Prolog folgendermaßen erklärt: »Im Prologteil [...] wird das Ideal der klassischen Gestalten durch die lebendige Verwirklichung des Kämpfers von heute abgelöst. Ihnen treten Frauengestalten zur Seite, die die Sehnsucht verkörpern, aus der immer wieder die Flamme geboren wird.«⁴¹ Sie weist den Frauengestalten damit die Rolle von Priesterinnen zu, die mit ihrer Sehnsucht nach dem Schönen, Starken und Mythischen insbesondere die männlichen Kämpfer zu immer höherer Vervollkommnung anstacheln sollen. Was wie ein rituelles Frauenopfer wirkt, dient der Star-Regisseurin des ›Dritten Reichs‹ dazu, ihren eigenen – den voyeuristischen weiblichen Blick nämlich – zur höchsten ästhetischen Instanz im Dokumentarfilm ihrer Zeit zu machen. Das zeitgenössische nordisch-antikisierende Schönheitsideal, das sie partiell übernimmt, setzt sie höchst zwiespältig ein: Es dient nicht nur dazu, antike Ideale für den Faschismus nutzbar zu machen. Es ist zugleich ein willkommenes Instrument, die Männer an ihren eigenen Mythen zu messen, deren Idealgestalten sie im Prolog als marmorne Skulpturen von Göttern und Heroen beschwört. Ein Vergleich, bei dem die Führungsriege der Nationalsozialisten, wie schon Michail Romm in seinem Dokumentarfilm OBYKNOWENNY FASCHISM (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, SU 1965) vorgeführt hat, nicht besonders gut abschneidet, auch wenn Hitler von Riefenstahl wiederholt in attraktiver Lockerheit in die Wettkämpfe eingeschnitten wird.

Der zweite Teil ihres Olympia-Films mit dem Untertitel FEST DER SCHÖNHEIT beginnt wie schon der erste ebenfalls mit einem von Willy Zielke gedrehten erotischen Aufmacher, der diesmal allerdings die homophile und nordische Variante des antikisierenden Ideals betont: Ein Trupp trainierender deutscher Athleten fällt nach einem Waldlauf durch die unberührte Natur in eine Sauna ein, in der die Kamera lustvoll die dampfenden Männerkörper umspielt. Diese Szene bekommt durch die Entindividualisierung etwas erregend Atavistisches: Die kraftstrotzende Männerhorde bereitet sich unter dem wollüstigen Kamerablick auf den Kampf vor. Reizvoll auch deshalb, weil die Regisseurin ihre entblößten Athleten wenig später im uniformierten Trainingsdress in der Arena erscheinen lässt. Erst in der Totalen von Aufmärschen und im Schlusstableau der Siegerehrungen formieren sie sich gelegentlich zu einem ›Ornament der Masse‹, das an die Massenaufmärsche in TRIUMPH DES WILLENS erinnert.

41 Leni Riefenstahl zit. n. Hoffmann 1993, S. 143f.

Diese erotische Stilisierung der Körper beschränkt sich jedoch keineswegs auf die idealisierende Vorführung deutscher oder nordeuropäischer Athleten. Mit gleicher Begeisterung modellieren die Kameramänner deren südländische, asiatische und schwarze Konkurrenten aus den ungewöhnlichsten Perspektiven und bemühen sich um eine spannende filmische Präsentation der einzelnen Disziplinen. Diese erreicht allerdings erst dank Riefenstahls choreographischer Schnitttechnik und der faszinierenden Montagerhythmen ihre dramaturgische Perfektion. Das gelingt ihr insbesondere durch den schnellen Perspektivenwechsel zwischen den einzelnen Wettkämpfen und Disziplinen, faszinierten Zuschauern, den das Geschehen kommentierenden Reportern und Totalen vom Stadion. Dabei hatte Leo de Laforgue die spezielle Aufgabe, mit einer kleinen Handkamera unbemerkt die Zuschauerreaktionen zu filmen. Auch bei den Wettkämpfen, bei denen die deutschen Teilnehmer die meisten Medaillen gewannen, bevorzugt sie diese nicht auf Kosten der ausländischen Konkurrenten. Im Gegenteil schwelgen die Kameras geradezu in der Visualisierung von Vielfalt und Internationalität, auch wenn die Sport-Reporter immer mal wieder in die bis heute übliche nationalistisch-kämpferische Diktion verfallen und etwa beim Rudern nach dem ›Schlussangriff der Engländer‹ den ›Sieg Deutschlands‹ jubeln.

Stars der Olympiade waren auch im Film der Sieger im Zehnkampf, Glenn Morris aus den USA, mit dem die Regisseurin eigenen Angaben zufolge eine kurze und leidenschaftliche Affäre hatte, und der schwarze Amerikaner Jesse Owens, der mehrere Goldmedaillen errang. In einer Schlüsselszene des Kurzfilms OLYMPIADE 1936. KAMERALEUTE BEI DER ARBEIT, einem nur noch in Fragmenten erhaltenen rudimentären ›Making of‹ der Filmproduktion, cremt sie Owens auf dem Siegerpodest das Gesicht ein, damit die nachinszenierte Aufnahme schweißglänzender und damit echter und eindrucksvoller wirkt. Auf die suggestive Bildwirkung kommt es ihr an, ganz egal wen oder was ihre Kameramänner vor der Linse haben. Diese Kamera-Ästhetik gipfelt am Ende des zweiten Teils in der avantgardistischen Montage der Schwimmer und insbesondere der Turmspringer, die sich in Zeitlupe vor endlosem Himmel in fliegende Menschen zu verwandeln scheinen oder beim pfeilschnellen Eintauchen in das Schwimmbecken von der Unterwasserkamera erfasst werden. Die Aufnahmen sind von Hans Ertl gemacht worden, der kurz zuvor schon Carl Junghans und Hans Weidemanns Film JUGEND DER WELT (1936) von der Winter-Olympiade in Garmisch-Partenkirchen gedreht hatte. Die avantgardistischen Elemente dieses Films, insbesondere Ertls Aufnahmen der Skispringer, dürften Riefenstahl zu ähnlichen Experimenten mit Formen des ›absoluten Films‹ ermutigt haben.

Leni Riefenstahl erweist sich mit diesem Film nicht nur als Meisterin der sportlichen, sondern auch der erotischen Inszenierung und Mythisierung gestählter Körper und sportlicher Wettkämpfe. In ihren Augen haben sich vor allem die Männer als würdige Objekte ihres filmischen Schönheitskults zu bewähren. Dem gnadenlosen Blick dieser Domina eines ambivalenten Männlichkeitswahns geht es nicht um die Befreiung der Erotik, sondern um deren Steigerung durch sportliche und kämpferische Disziplinierung und Mythisierung der Körper. Nach dem Zusammenbruch des ›deutschen Herrenmenschentums‹ im Zweiten Weltkrieg verblassten die einschlägigen Ideale für eine Weile. Damit verlor auch Leni Rie-



Die aufwändigen Dreharbeiten für OLYMPIA (1938), einen der eindrucksvollsten Sportfilme der Filmgeschichte, erforderte nicht nur eine Vielzahl von Filmteams, sondern auch eine komplizierte Regie und ungewöhnliche Kamerapositionen

fenstahl das Interesse an den arischen Versagern und widmete sich als Fotografin den im Sudan lebenden großen, schlanken und schönen schwarzen Männern vom Stamme der Nuba, die sie in bewährter Manier ebenfalls mythisch überhöhte. Die erotische Faszination dieses von Joseph Thorak und Arnold Breker bis Leni Riefenstahl propagierten Körperkults hat sich – wie die Werbung von Joop bis Calvin Klein zeigt – als Ideal von Fitness, Dynamik und Vitalität bis heute ungebrochen erhalten. Je ferner das ›Dritte Reich‹ rückt, desto unbefangener knüpfen Werbe-Designer von Berlin bis New York an einst verfemte faschistoide Vorbilder an und bestätigen Leni Riefenstahl noch im Nachhinein, dass sie die erotische Ikonographie stärker beeinflusst hat, als die Filmkritik es sich je hätte träumen lassen. Aber im Grunde war dieser Körperkult auch in den 30er Jahren schon in der Mode-, Sport- und Aktfotografie ein internationales Phänomen und ebenso wenig ›typisch faschistisch‹ wie die angeblich ›typisch faschistische Architektur‹ mit ihrer durch neoklassizistische Fassaden verbrämten Bauhaus-Technik.⁴²

42 Vgl. Sontag 1975; Seeßlen 1999; Rother 2000.

Großprojekte der Riefenstahl-Film GmbH im Krieg

Leni Riefenstahl hat sich nach dem Kriege wiederholt darauf berufen, dass sie nach ihren Parteitagfilmen keine Filme im Auftrag der NSDAP mehr gedreht habe, wobei sie ihren Dokumentarfilm über die Olympiade von 1936 (OLYMPIA 1938) nicht als Propagandafilm, sondern als künstlerischen Sportfilm im Auftrag des IOC gewertet wissen wollte. Nach 1938 widmete sie sich angeblich vor allem ihrem Plan, einen Spielfilm über die Amazonen-Königin Penthesilea zu drehen, und einem zweiten Spielfilmprojekt mit dem Titel TIEFLAND. Beide Projekte konnten aufgrund des Kriegsausbruchs nicht mehr realisiert werden, obwohl Riefenstahl die Arbeit an TIEFLAND, der erst 1953 fertiggestellt werden konnte, während des Krieges fortsetzte. Ihre nach dem Kriege aufgestellte Behauptung, sie habe sich durch diese Arbeit Aufträgen für weitere Propagandafilme entziehen wollen, entspricht jedoch nicht den Tatsachen. Bei Kriegsausbruch ging sie mit einem Kamerateam freiwillig als Kriegsberichterstatterin nach Polen, gab diese Tätigkeit aber sofort wieder auf, nachdem sie in dem Ort Konskie zur Augenzeugin von Ausschreitungen deutscher Soldaten gegen polnische Zivilisten geworden war.

Ab 1939 war sie vor allem als Produzentin aktiv. In Jürgen Trimborns Biografie »Riefenstahl. Eine deutsche Karriere« (2002) heißt es dazu: »In ihrer eigenen Firma, der 1939 gegründeten Riefenstahl-Film GmbH, übernahm Leni Riefenstahl als Chefdokumentaristin und Propagandistin des Regimes, als »Filmemacherin der Bewegung«, auch in der ersten Hälfte der vierziger Jahre lukrative Aufträge, die ihr Geld einbrachten und – hätten sich die Projekte realisieren lassen, auch ihren Ruhm gemehrt hätten. Direkter Auftraggeber war Speer, indirekter wiederum Adolf Hitler, der für die Finanzierung der Pläne – wahrscheinlich aus seinem Kulturfonds – sorgte. [...] In ihrer Firma beschäftigte sie für diese Aufgaben Ende 1942 vierzig Angestellte, darunter viele ehemalige Mitarbeiter ihrer Dokumentarfilmproduktionen.«⁴³ 1942 verfügte ihre Firma über einen Auftragsbestand von fast acht Millionen Reichsmark, wobei sie als Produzentin ein pauschales Honorar von jeweils zehn Prozent bekam.⁴⁴

Als verantwortlichen Regisseur für zwei ihrer Großprojekte engagierte sie ihren einstigen Mentor, den Bergfilm-Regisseur Arnold Fanck, der aus diesem Grunde in die NSDAP eintrat. Bei dem ersten dieser Projekte handelt es sich um einen Dokumentarfilm über Hitlers Umbaupläne für Berlin zur Welthauptstadt Germania unter dem Arbeitstitel »Der Führer baut seine Hauptstadt«. Angesichts der wachsenden Zerstörung Berlins durch Luftangriffe wurden davon allerdings nur Fragmente realisiert. Dazu gehören vermutlich die von Fanck im Auftrag ihrer Firma gedrehten Kulturfilme über JOSEPH THORAK – WERKSTATT UND WERK (1943) und ARNO BREKER (1944), deren monumentale Skulpturen die Hauptstadt schmücken sollten.

Angaben über ein weiteres Großprojekt der Organisation Todt (OT) finden sich in einem »Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion im Monat Juni 1943« vom 3. 7. 1943. Verfasser war der Leiter des »Amtes Filmproduktion der Reichspropa-

43 Trimborn 2002, S. 343f. Vgl. auch Schreiben des Generalbauinspektors vom 11. 5. 1940 (BA / R 43 II / 389 Bl. 13).

44 Trimborn 2002, S. 344. Vgl. auch Schreiben der Riefenstahl-Film GmbH an die Industrie- und Handelskammer vom 2. 12. 1942 (BA / R 55 / 69, Bl. 29f.).

gandaleitung« Kaufmann: »Die Arbeiten an dem grossen ›Dokumentarfilm über die Sicherung und Erschließung des europäischen Kontinents durch den deutschen Geist‹ – durch die OT – nahmen ihren Fortgang. Reichsminister Speer empfing Herrn Bürgermeister Winkler und mich zu einer Rücksprache, in der geklärt wurde, dass die Regie des Filmes Herr Dr. Fanck und die Produktion die Firma Riefenstahl-Film übernehmen soll. Die Gebietsleiter der OT unterrichteten uns über die verschiedenen Einsatzstellen in Europa. Auf Grund dieser Berichte konnten die Themen aufgegliedert und der erdrückende Materialanfall gesichtet werden. Im Zusammenwirken mit dem Propaganda-Ministerium und dem OKH arbeitete der Regisseur Dr. Fanck die Weisungen an die Filmberichter des Heeres zur Durchführung der Aufnahmen für die einzelnen Themen aus. Minister Speer gab dem Regisseur Dr. Fanck die Weisung, dass die Uraufführung des Films am nächsten Todestage Dr. Todts, im Februar 1944, stattfinden müsse.«⁴⁵ Ein Bruchstück dieses Großprojekts ist vermutlich der von Fanck und der Riefenstahl-Film GmbH produzierte Propagandafilm ATLANTIK-WALL (1944). Das für solche Großprojekte erforderliche Know How und Renommee hatte sie sich nicht nur mit ihren Parteitagfilmen, sondern auch mit ihrem Dokumentarfilm OLYMPIA (1938) erworben.

45 »Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion im Monat Juni 1943« vom 3.7.1943. BA / NS 18 / Nr. 362a.

Peter Zimmermann

GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT. Erfolgsmilanzen der NS-Propaganda

Weit einfacher strukturiert als die Filme Riefenstahls war das Gros der übrigen dokumentarischen Propagandafilme der NSDAP, die von den verschiedensten Organisationen der Partei in Auftrag gegeben wurden. Im Jahre 1939 legte die ›Reichsfilmkammer‹ in einem Artikel über den »Film als Propagandawaffe der Partei« noch einmal eine Bilanz der bisherigen Arbeit der Amtsleitung Film der Reichspropagandaleitung der NSDAP vor: »Das ursprüngliche Ziel der Parteifilmarbeit war die Erfassung und weltanschauliche Ausrichtung aller Volksgenossen in Stadt und Land mit Hilfe des Films. Darüber hinaus aber sahen es die 30 000 Filmstellenleiter der Parteifilmorganisation schon immer als ihre Aufgabe an, durch ihre Tätigkeit gerade auf dem flachen Lande die Brücke zum politischen, völkischen, wirtschaftlichen und kulturellen Leben zu schlagen, und das ganze Volk mit den deutschen Spitzenfilmen kulturell zu betreuen. Aufklärungs- und Propagandaarbeit geht mit Kulturarbeit Hand in Hand. [...] Dieses Grundziel zu erreichen, wird dem Theaterleiter allein niemals möglich sein [...] Die Möglichkeit einer intensiven Erfassung des Volkes wird durch die Auswertung der staatspolitischen Filme im Rahmen von Parteifilmveranstaltungen gegeben [...] Waren es im Jahre 1937 gegen 37 Millionen deutsche Volksgenossen, die durch die Filmstellen der Reichspropagandaleitung mit wertvollen künstlerischen und politischen Filmen erfaßt werden konnten, so wurde diese Zahl im letzten Jahr nicht nur erreicht, sondern sogar noch wesentlich übertroffen. Damit stellt die Partei durch ihre Veranstaltungen einen äußerst hohen Anteil an der Gesamtbesucherzahl des deutschen Films.«⁴⁶

Die im Auftrag von Organisationen der NSDAP hergestellten dokumentarischen Propagandafilme wurden vornehmlich auf solchen Veranstaltungen eingesetzt. Die Filmpropaganda setzte mit dem Jahre 1933 in einer ersten großen Welle ein, ging in der wirtschaftlichen Konsolidierungsphase der Jahre 1934 bis 1938 allmählich zurück, verstärkte sich 1938/39 mit der Kette der Annexionen und dem Kriegsbeginn wieder, um dann in den ersten Jahren des Krieges und der ›Blitzsieg‹ ihren Höhepunkt zu erreichen. Mit der spätestens seit Stalingrad sich abzeichnenden Niederlage und den Bombenangriffen auf deutsche Städte wurde die Produktion expliziter Propagandafilme wieder reduziert. Man setzte stattdessen auf Ablenkung und Lebenshilfe im ›totalen Krieg‹ – Verhalten bei Luftangriffen, Erste Hilfe, Versorgungsengpässe usw. In diesem Verlauf folgte die Produktion dokumentarischer Propagandafilme in groben Zügen der Spielfilmpropaganda.⁴⁷

Vielfach waren es Kompilationsfilme, die aus den unterschiedlichsten Filmmaterialien vom Amateurfilm bis zu Wochenschauaufnahmen zusammengeschnitten

46 Fischer 1939, S. 68 ff.

47 Vgl. Albrecht 1969, S. 107.

und durch aktuelle Aufnahmen ergänzt wurden.⁴⁸ Durch Schnitt, Kommentar und Filmmusik wurde ihnen dann die gewünschte politische Tendenz verliehen. Vorbilder fanden sich nicht nur in berühmten ausländischen Kompilationsfilmen wie dem britischen Kriegsfilm *THE BATTLE OF THE SOMME* (1916, Geoffrey Malins) oder den Dokumentarfilmen Dsiga Wertows und Esfir Schubs, sondern auch in politischen Filmen der Weimarer Republik wie Carl Junghans' im Auftrag der KPD hergestelltem Film *WELTWEENDE* (1928) oder Svend Noldans *DER WELTKRIEG* (1927). Die bekanntesten Kompilationsfilme waren die Propagandafilme von den deutschen ›Blitzsiegern‹ im Osten und Westen *DER FELDZUG IN POLEN* (1940), *FEUERTAUFE* (1940, Hans Bertram) und *SIEG IM WESTEN* (1941), die an späterer Stelle im Kontext des Zweiten Weltkrieges behandelt werden. Vor dem Krieg folgten die kompilatorischen Propagandafilme bewährten rhetorischen Mustern. Vielfach verbanden sie einen Rückblick auf die Krisen der Weimarer Republik mit einer Bilanz der gegenwärtigen wirtschaftlichen, politischen und militärischen Erfolge und einem Ausblick in eine angeblich vielversprechende Zukunft.

Ein Vorläufer der im Auftrag der NSDAP produzierten Filme zur Machtergreifung war Johannes Häußlers *BLUTENDES DEUTSCHLAND* (1932).⁴⁹ Häußler war ein ehemaliger Freikorpskämpfer, der am Kapp-Putsch teilgenommen und eigenen Angaben zufolge 1924/25 zum Kampf gegen undeutsche und bolschewistische Tendenzen die rechtsradikale ›Vereinigung der Freunde des deutschen Films‹ gegründet hatte. Ende der 20er Jahre wurde er Berater für Filmfragen bei der DNVP und produzierte den Film *DER EISERNE HINDENBURG IN KRIEG UND FRIEDEN* (1929), der vom Büro Hindenburg jedoch als zu nationalistisch abgelehnt und folglich auch nicht gekauft wurde, was Häußler in den geschäftlichen Ruin trieb. 1929/30 schloss er sich der NSDAP an. 1932 wurde er wieder ausgeschlossen, weil er sich an der Gründung der ›Sozial-monarchistischen Partei Deutschlands‹ beteiligt hatte. In dieser Zeit produzierte er den Film *BLUTENDES DEUTSCHLAND*, den er 1932 in einer deutsch-national geprägten halbstündigen Kurzfassung herausbrachte. »Anfänglich war dieser Film nur als eine Art Erbauung für nationale Kreise gedacht. Er wurde mit großem Geschick erweitert, um die Allgemeinheit an dem nationalen Aufstieg teilnehmen zu lassen.«⁵⁰ Die um Teile über die nationalsozialistische Bewegung und die Machtergreifung erweiterte Fassung wurde im März 1933 uraufgeführt.⁵¹ Häußler hatte damit die Nase wieder vorn und wurde zu einem der ersten ›Konjunkturritter‹ des NS-Propaganda-Tonfilms, der von der Presse entsprechend gewürdigt wurde: »Der lang erwartete Film der nationalen Erhebung wurde im U.-T. Kurfürstendamm von einer festlich gestimmten Menge nach Gebühr gefeiert.«⁵²

48 Vgl. Hoffmann 1988, S. 154 ff.

49 Der Film wurde 1932 in einer kürzeren Fassung von ca. 32 Min. und am 22. 3. 1933 in einer ergänzten Langfassung von 1855 m / ca. 68 Min. von der Film-Prüfstelle Berlin zur Aufführung freigegeben. Hersteller war die Firma Erich Wallis Deutscher Filmvertrieb Defi. Im BA-FA sind nur noch Fragmente vor allem des 4. Aktes erhalten. Die fehlenden Teile lassen sich aus der Zensurkarte, Zeitungsberichten und Begleitmaterialien rekonstruieren. Materialien zum Film sind im Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart, gesammelt.

50 *Blutendes Deutschland*. In: *Kinematograph* v. 31. 3. 1933.

51 Vgl. BA – RKK / 2600 Nr.: Box: 0074 File O1 (Johannes Häußler: Kurzer Bericht über meine Filmarbeit 1924/34 sowie parteiamtlicher Briefwechsel der NSDAP zur Person Häußlers, masch.).

52 *Blutendes Deutschland*. In: *Kinematograph* v. 31. 3. 1933.



In dem Propagandafilm *BLUTENDES DEUTSCHLAND* (1932/33) erscheinen Hitler und die NSDAP als Retter vor Arbeitslosigkeit und ›kommunistischer Gefahr‹

Der historische Kompilationsfilm, der von der NSDAP auf ihren Filmveranstaltungen eingesetzt, darüber hinaus aber auch von der Terra mit einigem Erfolg an die Kinos verliehen wurde, war in vier Akte gegliedert und bebilderte mit Zitaten aus Wochenschauen und Propagandafilmen unterschiedlichster Provenienz sowie mit inszenierten Szenen beispielhaft die deutsch-nationalen und völkischen Geschichtslegenden: Reichsgründung, wilhelminische Flotten-, Kolonial- und Großmachtpolitik und selbst die »Stahlgewitter des Weltkriegs« erscheinen als die große Zeit des 1871 neugegründeten Deutschen Reiches. Erst mit Niederlage und Kapitulation folgen Zusammenbruch und Leidensweg des »blutenden Deutschlands«: Revolutionäre Streiks und Straßenkämpfe im Zuge der Novemberrevolution und die Proklamation der Republik durch die kommunistischen und sozialdemokratischen »Novemberverbrecher« erscheinen als hinterhältiger »Dolchstoß« in den Rücken des Heeres und des Reiches. »Die Unterwelt macht mobil!« »Rotfront bläst zum Angriff!« Mit diesen Schlagworten kommentiert der Film die Demonstrationen des kommunistischen Gegners, dessen Aktionen und Parolen (»Kampf um ein Sowjet-Deutschland« u. a.) breiten Raum einnehmen. Im Kampf gegen das »Versailler Diktat« der Siegermächte und die »bolschewistischen Vaterlandsverräter« sammeln sich die nationalistischen und völkischen Verbände und Parteien. Freikorpskämpfer wie Leo Schlageter und Horst Wessel werden als »Blutzeugen« der nationalsozialistischen Bewegung vorgeführt, die sich 1931 in der »Harzburger Front« mit anderen deutschnationalen und konservativen Kräften zusammenschließt. Weltwirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit

keit stärken die NSDAP, die gegen den bolschewistischen Feind »zum Endkampf« antritt: »In den Arbeiterquartieren und in den Hinterhöfen erschallt die Parole des Führers: Deutschland erwache!« So verkündet der Kommentar und zerreißt das Spinnennetz, das im Film das politische System der Weimarer Republik symbolisiert. Damit ist die ›Schicksalswende‹, die durch Reden von Hitler, Goebbels und Hugenberg beschworen wird, eingeleitet: Der Film endet mit der Machtergreifung der NSDAP, die als ›nationale Wiedergeburt‹ gefeiert wird und die Aussicht auf Frieden und soziale Gerechtigkeit eröffnet. Ähnlich im Aufbau, aber mit noch stärkeren monarchistisch-nostalgischen und deutsch-nationalen Tendenzen ist der von Klaus Kroll bearbeitete Stummfilm DEUTSCHLAND, MEIN DEUTSCHLAND (1933), der interessante historische Filmaufnahmen mit der Werbung für Hindenburg und die NSDAP verbindet und mit der Machtergreifung endet.

Obwohl Häußler bei Teilen der NSDAP als unsicherer Kantonist galt, drehte er für die NSDAP eine Reihe von Propagandafilmen, die vielfach von der parteiigen DFG produziert wurden: so etwa GROSSMACHT JAPAN (1938), den Kolonialfilm DEUTSCHES LAND IN AFRIKA (1939), DEIN WALD (1939) ber die Bekämpfung von Waldbränden, einen Film zur Annexion des Sudetenlandes namens SCHICKSALSWENDE (1939), UNSERE JUNGEN (1939) ber die Ausbildung Jugendlicher in den Nationalpolitischen Erziehungsanstalten und DIE GROSSE RESERVE (1940), der zur Stärkung der Stahl- und Rüstungsindustrie zur Schrottsammlung aufrief. Nach 1945 setzte er den Kampf gegen den Kommunismus, der in BLUTENDES DEUTSCHLAND eine zentrale Rolle spielt, mit antikommunistischen Hetzfilmen wie KREUZWEG DER FREIHEIT (1951) und BERLIN, TOR DER FREIHEIT (1953), der im Auftrag des Westberliner Senats die von Häußler nachinszenierte Flucht einer Bauernfamilie aus der DDR zum Thema hatte, fort. Verschiedene Artikel in der ost- und westdeutschen Presse deckten Häußlers braune Vergangenheit auf und protestierten gegen den Einsatz von ›Alt-Nazis‹ für die Propaganda des Kalten Krieges: »Besser hätte es Herr Goebbels auch nicht machen können. Kein Wunder, denn hier hatte einer seiner treuesten Gefolgsleute seine schmutzigen Finger im Spiel.«⁵³

Von der ›Systemzeit‹ zur ›deutschen Wiedergeburt‹

Spielte in Propagandafilmen vor 1933 auch der Kampf gegen Kapitalismus, Banken und Warenhäuser noch eine größere Rolle, so wurde die antikapitalistische Agitation, wie sie sich noch in Filmen wie HITLERS KAMPF UM DEUTSCHLAND (1932) findet, nach der Machtergreifung deutlich reduziert und durch antikommunistische und antisemitische Parolen ersetzt. Während antisemitische Tendenzen in den Propagandafilmen jedoch nur eine Nebenrolle spielten, stand der Kampf gegen die ›marxistischen Novemberverschnder‹ und den ›Bolschewismus‹ auch in anderen frühen Propagandafilmen im Mittelpunkt. Ein kurzer Wahlfilm der NSDAP aus dem Jahre 1933 brachte die Alternative Kommunismus oder Na-

53 Mit Leib und Seele. In: Sonntag v. 22. 11. 1953; vgl. auch: Irrwege der Freiheit und Das schlechte Gedächtnis des Herrn Häußler in: Die neue Zeitung v. 7.12. und 9. 12. 1951.

tionalsozialismus auf die Formel **TERROR ODER AUFBAU?**, die dem Film den Titel gegeben hat. Archivmaterial von KPD-Demonstrationen und Straßenschlachten mit der Polizei, das auch schon in **BLUTENDES DEUTSCHLAND** Verwendung gefunden hat, wird mit theatralischen Revolutionsszenen im pathetischen Stil von Arbeiteroratorien gekoppelt, um die Gefahr des »Bolschewismus über Deutschland und der Welt« zu veranschaulichen. Nach dem Zwischentitel »In Deutschland ist der Bolschewismus überwunden« folgen dann Bilder vom friedlichen Aufbau: Hitler greift beim Autobahnbau persönlich zur Schaufel, der Arbeitsdienst rückt aus, ein Richtfest wird gefeiert und die Ernte eingebracht – eine positive Ikonografie friedlicher Arbeit, die die negative der Klassenkämpfe und Straßenschlachten der Weimarer Republik konterkariert.

Ähnlich ist der Film **AUS DER TIEFE EMPOR** (1934, Walter W. Trinks) aufgebaut. Den Krisenbildern und Statistiken wachsender Arbeitslosigkeit folgen die Maßnahmen der NSDAP zum Abbau der Arbeitslosigkeit wie Rücksiedlung Arbeitsloser aufs Land und in die Landwirtschaft, Arbeitsdienst, Straßenbau und nicht zuletzt auch die »Umschichtung der deutschen Frau«: »Die Überführung der weiblichen Arbeitskräfte aus Fabrik und Büro in die Hauswirtschaft und die Förderung von Eheschließungen führten zu dem überraschenden Resultat, dass durch die Umschichtung der deutschen Frau eine halbe Million Arbeitsplätze frei werden!« Zu diesem Kommentar zeigt der Film Bilder von Frauen an Maschinen und am Kochtopf.

DEUTSCHLAND ERWACHT. EIN DOKUMENT VON DER WIEDERGEURT DEUTSCHLANDS (1933) war die im Auftrag der Reichspropagandaleitung hergestellte offizielle Film-Dokumentation der wichtigsten Etappen, Ereignisse und Reden der Machtergreifung. Im Wesentlichen handelt es sich dabei um eine Abfolge offizieller Reden und Erklärungen führender Parteigenossen, wobei Goebbels so steif und linkisch in Szene gesetzt wird, dass man schlagartig begreift, warum er dokumentarische Propagandafilme dieser Art nicht leiden konnte. Der gerade zum Reichskanzler ernannte Hitler stilisiert sich in seiner Rede am 10. 2. 1933 im Berliner Sportpalast zum Retter und Erlöser des deutschen Volkes aus wirtschaftlicher Not und Göring erklärt, dass er die »rote Bonzenwirtschaft« mit Hilfe der nationalen Verbände mit »eisernem Besen auskehren« werde. Die Dokumentation endet mit der Reichstagssitzung am 23. März in der Kroll Oper, in der Hitler das Ermächtigungsgesetz eingebracht hat, das dem Film zufolge nicht nur der »Ausmerzung der Feinde des deutschen Volkes«, sondern vor allem der »Schaffung der Volksgemeinschaft« und der »Gewinnung des Arbeiters für den nationalen Staat« dienen solle.

In der Filmdokumentation **HITLERS AUFRUF AN DAS DEUTSCHE VOLK** (1933) ist Hitlers Rede im Sportpalast vom 10. 2. 1933 mit einer einleitenden Ansprache von Goebbels ausführlich dokumentiert, in der Hitler noch einmal die Kämpfe der NSDAP gegen die angebliche marxistische und jüdische »Zersetzung« des politischen Lebens und der deutschen Kultur in der Weimarer Republik rekapituliert und zur Überwindung der Klassenkämpfe die »Kräfte der in der deutschen Erde wurzelnden Volksgemeinschaft« beschwört. Der Kurzfilm **UNSER FÜHRER** (1934) vermittelt in Schlagworten und Symbolbildern, die in den Filmen immer wieder auftauchen, einige Essentials der NS-Ideologie. »Deutschlands Wiedergeburt«, »Volk am Werk«, »Die Jugend«, »Gemeinnutz vor Eigennutz«, »Ordnung und



Zur Verringerung der Arbeitslosigkeit plädierte der Propagandafilm *AUS DER TIEFE EMPOR* (1934) für die »Umschichtung der deutschen Frau« von der Fabrikarbeit an den heimischen Herd

Sauberkeit«, »Wehrhaftes Volk« und »Heiliges Vermächtnis« lauten die eingblendeten Zwischentitel, die dann durch Bilder illustriert werden: Hitler beim ersten Spatenstich zum Autobahnbau, Männer des Arbeitsdienstes beim Straßenbau, die zum Appell angetretene Hitlerjugend, blonde Jungen- und Mädchenköpfe, gemeinsames Suppenessen beim Winterhilfswerk, Hitlers Rede vor Siemens-Arbeitern und die Vereidigung der Wehrmacht auf Hitler. Hier wurde eine Ikonografie ständig wiederholter Bilder und Sequenzen verwendet, die in unterschiedlichen Kombinationen von den Propagandafilmen immer wieder zitiert und genutzt worden sind.

Wurden dem Rückblick in die ›finstere Vergangenheit der Systemzeit‹ in den genannten Propagandafilmen vor allem die Wahlversprechen der NSDAP gegenübergestellt, so konnte die Partei Mitte der 30er Jahre nach dem Ende der Weltwirtschaftskrise auf eine Reihe handgreiflicher Erfolge verweisen. Dazu gehörten insbesondere der neuerliche Aufschwung der deutschen Wirtschaft und die weitgehende Beseitigung der Arbeitslosigkeit. Noch deutlicher als zuvor dominierte in jenen Propagandafilmen, denen es um eine Bilanzierung der Leistungen der NSDAP ging, eine Vorher-Nachher-Struktur. Charakteristisch dafür sind einige Filme, deren Argumentationskette mit wachsenden Erfolgen fortlaufend ergänzt wurde. Relativ ungeschickt und schematisch gegliedert ist der Wahlfilm zu den Reichstagswahlen am 29. 3. 1936 mit dem Titel *DEUTSCHLAND GESTERN UND HEUTE* (1936). Während Rudolf Heß als Stellvertreter des Führers den üblichen Rückblick auf die Krisen und Kämpfe der Republik kommentiert, zählt Goebbels die Erfolge auf, die der Film sogleich illustriert: Arbeiter strömen zurück in die Fabriken, Autos rollen von den Fließbändern und über die neugebauten Autobahnen, mit der Organisation Kraft durch Freude geht es in den Urlaub, Bauern bringen die Ernte ein und die Wehrmacht marschiert über die Rheinbrücken ins Rheinland ein.

Formal weitaus geschickter gemacht sind die beiden bis auf den Schlussteil identischen Filme *GESTERN UND HEUTE* (beide 1938) von Hans Steinhoff, der vor



Hitlers Reden vor Industriearbeitern gehörten – wie hier in *GESTERN UND HEUTE* (1938) – zu den beliebtesten Motiven der Propagandafilme der NSDAP

allem als Regisseur propagandistischer Spielfilme bekannt geworden ist.⁵⁴ Die Filme wurden nach dem Einmarsch in Österreich für die Reichstagswahl und Volksabstimmung am 10. 4. 1938 und nach dem Einmarsch ins Sudetenland im Herbst 1938 hergestellt und sollten der Bevölkerung die Leistungen des nationalsozialistischen Deutschlands vor Augen führen. Sie deklinieren das Vorher-Nachher-Schema, das für die Dramaturgie vieler NS-Propagandafilme typisch ist, anhand der wichtigsten Themenkomplexe durch: »So sah es in Deutschland aus: Leere Fabriken, Werkstätten ohne Arbeit, tote Häfen. Aus Deutschland war ein Friedhof geworden. Damit hat der Nationalsozialismus aufgeräumt. Die Schornsteine rauchen wieder!« So beginnt der Film. Daraufhin erklärt sich Hitler in der immer wieder zitierten Rede vom 10. 11. 1933 vor skeptisch blickenden Arbeitern des Dynamowerks Siemens-Schuckert in Berlin selber zu einem Mann, der aus dem Arbeiterstand hervorgegangen ist und die wirtschaftliche Not beenden wird: Bilder von Pressluftschlämmern, Baggern, Kränen und Autobahnbrücken künden von seinem Erfolg. Statt zu streiken oder stempeln zu gehen, arbeiten die Arbeiter wie-

⁵⁴ *GESTERN UND HEUTE* ist in zwei Fassungen im BA-FA vorhanden. Hersteller: Reichspropagandaleitung der NSDAP Abteilung Film / Zensurdatum der ersten Fassung 7. 4. 1938 / Länge 309 m (ca. 11 Min.), zweite Fassung mit Annexion Sudetenland und Tschechei vermutlich Oktober 1938 (ca. 20 Min.), zur Abstimmung am 4. 12. 1938.



Von der Beseitigung der Arbeitslosigkeit und der Einrichtung von Suppenküchen bis zur Steigerung der Industrieproduktion insbesondere auf dem Gebiet der Massenmotorisierung reicht die Erfolgsbilanz des Films GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT (1937)

der: Zum Beweis werden Bilder von Stapellauf und Jungfernfahrt des ›Kraft-durch-Freude‹-Dampfers Wilhelm Gustloff im Jahre 1937 auf der Werft von Blohm und Voß in Hamburg gezeigt. Nach der Industrie präsentiert der Film die Landwirtschaft: Wo einst Bauernhöfe gepfändet und versteigert wurden, feiert jetzt eine durch das Erbhofgesetz wirtschaftlich gesicherte Bauernschaft das traditionelle Erntefest auf dem Bückeberg bei Hameln. Und so geht es weiter: Die einst auf Hinterhöfen verwahrloste Jugend ist jetzt in der ›Hitlerjugend‹ organisiert. Statt leerer Wahlversprechen praktiziert die NSDAP mit der NSV und dem Winterhilfswerk angeblich praktische Armenhilfe. Und auch militärisch geht es dem Film zufolge wieder voran: Das Rheinland wird besetzt, und auch die Saar und Österreich ›kehren heim ins Reich‹. In der etwas später entstandenen Langfassung kommen auch noch die Annexion des Sudetenlandes und der Tschechei hinzu.

Stolze Erfolgsbilanzen präsentieren auch die Filme GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT (1937), WORT UND TAT (1938, Gustav Ucicky u. a.) und JAHRE DER ENTSCHEIDUNG (1939, Hans Weidemann). Noch deutlicher als die im vorhergehenden genannten Filme legen diese nach der stereotypen Rekapitulation der Krisen und Kämpfe der ›Systemzeit‹ den Akzent auf die technischen Errungenschaften und die Modernisierung der deutschen Wirtschaft. »Wir haben eine Revolution machen wollen und es wurde eine Revolution gemacht! [...] Deutsche Arbeiter fangt an!« Diesen Hitler-Worten folgt in dem von der Tobis produzierten Film GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT aus dem Jahre 1937 eine filmisch beeindruckende Montage der Leistungen der deutschen Wirtschaft in der Konsolidierungsphase des ›Dritten Reichs‹, die gelegentlich auch als ›Wirtschaftswunder‹ bezeichnet worden ist. Es beginnt wieder mit Hitlers erstem Spatenstich und imposanten Bildern vom Autobahnbau. Avantgardistische Maschinenmontagen leiten über zur Fließbandproduktion von Personenkraftwagen, die bald über die ins Endlose sich erstreckenden Autobahnen fahren werden, deren raumgreifende Leere wie ein Versprechen auf die Massenmotorisierung der Zukunft wirkt. Traktoren rollen über die Felder,

der Arbeitsdienst tritt an, Panzerwaffe, Flottenverbände und Flugzeugstaffeln demonstrieren die technische Perfektion der deutschen Wehrmacht, die Jugend wird zu ›neuen Menschen‹ erzogen und auch die deutsche Kunst und Architektur spiegeln den ›Geist der neuen Zeit‹.

Dass Hitler damit sein Wort gehalten hat, will auch der Film *WORT UND TAT* (1938) beweisen. Nach dem üblichen Rückblick ins ›Elend der Republik‹ werden in die Filmsequenzen, die die jeweiligen Wirtschaftszweige symbolisieren sollen, die Steigerungsraten der industriellen Produktion eingeblendet: Kohleförderung, Autoproduktion, landwirtschaftliche Produkte, Stahl- und Textilproduktion, Wohnungs- und Schiffsbau, steigen von 1932 bis 1937 sprunghaft an: Der Gesamtwert der gewerblichen Erzeugung verdoppelte sich angeblich von 37 auf 75 Milliarden. Aus nationalsozialistischer Sicht Grund genug für die Österreicher, die nach dem Einmarsch durch diesen Film zur bevorstehenden Volksabstimmung gewonnen werden sollten, sich dem wieder prosperierenden Reich anzuschließen.

Der wirtschaftliche Aufschwung Deutschlands spielt auch in Hans Weidemanns auf Veranlassung Goebbels hin mehrfach überarbeitetem Film *JAHRE DER ENTSCHEIDUNG* (1939) eine zentrale Rolle.⁵⁵ Die bereits genannten Leistungen werden hier insbesondere durch Spitzenleistungen der deutschen Technik ergänzt: Dazu gehören der Bau des Volkswagenwerks ebenso wie die deutschen Siege in internationalen Autorennen oder die ›Rekordflugzeuge‹ Heinkel 112 U, Junkers 90 und Focke-Wulf-Condor. Auch der Schiffsbau boomt und macht Deutschland wieder zur Seemacht. Doch auch für Freizeit und Konsum ist gesorgt: Auf den KdF-Dampfern erholen sich die Volksgenossen von den Mühen des Aufbaus, Jugendgruppen wandern von Jugendherberge zu Jugendherberge, und für die kinderreichen Familien werden inmitten von Grünanlagen und Gärten serienmäßig Eigenheim-Siedlungen gebaut. Doch nicht nur wirtschaftlich arbeitet sich Deutschland wieder in eine Spitzenposition hinauf, sondern auch auf der Olympiade wurde es die »erste Sportnation der Welt«. Zu den größten Erfolgen aber zählt der Film die Annexionen Österreichs, des Sudetenlandes und der Tschechei – Vorspiele zum durch gigantische Rüstungsausgaben vorbereiteten neuerlichen ›Griff nach der Weltmacht‹.

Die Annexionsfilme, die den Einmarsch in die als deutsch deklarierten Gebiete, die ›heim ins Reich‹ geholt werden sollten, vorbereiteten oder begleiteten, bilden eine eigene Gruppe, die an späterer Stelle im Vorfeld und Kontext des Zweiten Weltkriegs behandelt werden. Sie reichen von harmlos erscheinenden Städte- und Landschaftsbildern des Ostens wie *EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT* (1938, Rudolf Gutscher) bis zu offen annexionistischen Filmen wie *DIE NOT IM OSTEN* (ca. 1932) über die Veranstaltungen heimatvertriebener Schlesier, *DANZIG MUSS NATIO-*

⁵⁵ *JAHRE DER ENTSCHEIDUNG* ist im BA-FA nur in einer unvollständigen und nicht voll vertonten Fassung vorhanden. Felix Moeller behauptet in seinem Buch »Der Filmminister« (1998, S.355), Carl Junghans habe Regie geführt und der Film sei nie zur Aufführung gelangt. Beides ist vermutlich ein Irrtum. Der Film wurde jedenfalls von der Zensur am 31. 8. 1939 mit dem Prädikat ›staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll und volksbildend‹ zur Aufführung freigegeben. Auftraggeber und Hersteller war die NSDAP Reichspropagandaleitung, als Autoren wurden auf der Zensurkarte Hans Weidemann, Lothar Buhle, Egon Gotzek, Georg Radau und Ludwig Preiss genannt (Musik: Walter Gronostay).

NALSOZIALISTISCH WERDEN (1933, Johannes Häußler) und HAKENKREUZ ÜBER ÖSTERREICH (AT 1934) über die Erfolge und Ziele der NSDAP in Danzig und Österreich, die sudetendeutsche SCHICKSALSWENDE (1939, Johannes Häußler) oder OSTRUM – DEUTSCHER RAUM (1940) und OSTLAND – DEUTSCHES LAND (1941), die der Rechtfertigung der Eroberungen und Annexionen in Polen und der Tschechoslowakei und der ideologischen Vorbereitung des Russlandfeldzuges dienten.

Charakteristisch für die genannten Kompilationsfilme ist, dass es sich nicht einfach um Verfälschungen oder Nachinszenierungen realer Ereignisse handelt, sondern um die tendenziöse Auswahl und Aufbereitung dokumentarischen Filmmaterials, das sich historisch zum größten Teil verifizieren lässt. Nachgestellte oder rollenspielartig inszenierte Sequenzen, wie sie international in vielen dokumentarischen Filmen dieser Zeit und auch in anderen NS-Propagandafilmen üblich waren, finden hier äußerst selten Verwendung. Allerdings ist das dokumentarische Filmmaterial, wie bereits dargelegt, hochgradig redundant und wird in ähnlichen Kombinationen immer wieder verwendet. Viele Sequenzen nehmen auf diese Weise fast schon symbolische Bedeutungen an, die nicht auf das konkrete Ereignis verweisen, dessen Abbild sie sind, sondern auf verallgemeinerte ›Zeichen der Zeit‹ wie Streik, Krise oder Revolution. Dabei können die Bilder durchaus mehrdeutig und vielschichtig verwendet und verstanden werden: So stehen etwa die immer wieder verwendeten Aufnahmen vom ›Blutmai 1929‹, bei dem eine kommunistische Maidemonstration von der Berliner Polizei brutal zusammengeknüpelt worden ist, nicht nur für die ›Gefahr des Kommunismus‹, sondern zugleich für die ›Brutalität der Weimarer Staatsmacht‹ und die Straßenschlachten und Wirren der ›Systemzeit‹. Diese Standardisierung der filmischen Zeichen erzeugte einen visuellen Code, der infolge der ständigen Wiederholung von den zeitgenössischen Zuschauern ähnlich mühelos zu entschlüsseln war, wie von heutigen Zuschauern die Film- und Fernsehdokumentationen über die NS-Zeit mit ihren ebenso stereotypen immer wieder recycelten Filmzitatens aus der Zeit des ›Dritten Reichs‹, die zum großen Teil aus eben diesen Propagandafilmen stammen und wie schon von der NS-Propaganda als historische Dokumente verwendet werden.

Ähnlich wie heutige Fernsehredaktionen unter umgekehrtem Vorzeichen legte auch die Reichspropagandaleitung bei den großen Kompilationsfilmen, die die Geschichte der NSDAP und des ›Dritten Reichs‹ nach stereotypen Vorher-Nachher-Mustern als Aufstiegs- und Erfolgsstory mit dem für dieses Genre charakteristischen Wendepunkt zum Guten stilisierten, großen Wert darauf, dass die Zuschauer die Filmbilder als beweiskräftige Dokumente und die Gesamtdarstellung als glaubwürdig akzeptierten. Das dürfte ihr bei der extrem verzerrten Darstellung der Weimarer Republik, die vor allem auf die Verunsicherung breiter Schichten durch die Weltwirtschaftskrise und deren Angst vor dem Kommunismus spekulierte, allerdings kaum gelungen sein. Glaubwürdiger wirken dagegen schon die wirtschaftlichen Erfolgsbilanzen, die die Dokumentationen als ihren stärksten Trumpf ins Feld führen. Mögen sie übertrieben oder eher der deutschen Wirtschaft und einem seit 1933 international einsetzenden ökonomischen Aufschwung zu verdanken sein als der NSDAP: Die Tatsache, dass die Arbeitslosigkeit binnen weniger Jahre weitgehend beseitigt werden konnte, die deutsche Wirtschaft nach den Krisenjahren einen gewaltigen Aufschwung erlebte und der Lebensstandard kontinuierlich stieg, verschaffte der NSDAP und Hitler trotz der Verfolgung poli-

tischer und rassischer Minderheiten in der Konsolidierungsphase der Jahre 1933–1938/39 eine ständig wachsende Popularität. Darin liegt der realistische Kern der NS-Propaganda, die ohne solche offensichtlichen Erfolge vermutlich verpufft wäre. Die Masse der Bevölkerung erlebte die faschistische Diktatur zumindest in den Friedensjahren anscheinend gar nicht als den Terrorstaat, als den die Historiker sie aus guten Gründen rekonstruiert haben, sondern als autoritären Staat in der Tradition der Präsidialdiktaturen, der nach den Krisenjahren der Republik nicht nur Ruhe und Ordnung, sondern vor allem auch die Normalität des Arbeits- und Alltagslebens wiederherstellte.⁵⁶ Dass dies nur durch eine gigantische Staatsverschuldung möglich war, die vor allem der Aufrüstung und einer neuerlichen Kriegsvorbereitung diente, konnte oder wollte man dabei nicht sehen.

›Arbeiter der Stirn und der Faust‹

Die Verbesserung der Arbeits- und Lebensverhältnisse nach Überwindung der Wirtschaftskrise und die Urlaubs- und Freizeitgestaltung waren vorherrschende Themen der DAF-Filme, die meist für eine moderne Industrie-, Leistungs- und Konsumgesellschaft warben und teilweise im Kontext der Industrie- und Arbeitsweltfilme dargestellt worden sind. Nach der Liquidierung der Kommunistischen und der Sozialdemokratischen Partei und der Gewerkschaften und dem Verbot von Streiks wurden Arbeiter und Unternehmer in der Deutschen Arbeitsfront (DAF) zusammengeschlossen, die dazu diente, die nach wie vor existierenden Interessenkonflikte zu schlichten: »Die Deutsche Arbeitsfront ist die Organisation der schaffenden Deutschen der Stirn und der Faust. In ihr sind insbesondere die Angehörigen der ehemaligen Gewerkschaften, der ehemaligen Angestelltenverbände und der ehemaligen Unternehmer-Vereinigungen als gleichberechtigte Mitglieder zusammengeschlossen [...]«. ⁵⁷ So heißt es in der DAF-Verordnung Adolf Hitlers vom 24. 10. 1934. Während den Unternehmern jedoch im Gesetz zur Ordnung der nationalen Arbeit von 1934 als ›Führern der Betriebe‹ die volle Befehlsgewalt übertragen wurde, sollten die entmündigten Arbeiter durch eine Reihe von Vergünstigungen ruhiggestellt werden.⁵⁸ Im Rahmen der DAF haben insbesondere die Organisation Kraft durch Freude (KdF), die aufgrund preiswerter Reise- und Freizeitangebote äußerst beliebt war, und das Amt Schönheit der Arbeit Filmpropaganda betrieben.⁵⁹ In Filmen wie SCHÖNHEIT DER ARBEIT (1934) und DEUTSCHE ARBEITSSTÄTTEN (1940), die für die Modernisierung der Betriebe und Arbeitsplätze werben, überrascht insbesondere, dass offiziell geächtete Stilrichtungen wie die Bauhaus-Ästhetik für Industriebauten als vorbildlich hingestellt wurden.

Das Bild des Arbeiters erfuhr dabei eine tiefgreifende Wandlung. Die Darstellung von Interessenkonflikten zwischen Arbeiterklasse und wohlhabendem Bürgertum oder Belegschaft und Unternehmer war im Zeichen der Volksgemeinschaft und des Hakenkreuzes tabu. Der unter den gesellschaftlichen Verhältnis-

⁵⁶ Eine Fülle privater Aufzeichnungen und Erinnerungen, Zeitzeugen-Interviews und sozialhistorischer Forschungen legen davon Zeugnis ab. Vgl. das einleitende Kapitel in diesem Buch.

⁵⁷ Zit. n. Kühnl 1975, S. 253. Vgl. Kap. 4.2.

⁵⁸ Vgl. Kühnl 1975, S. 249 ff.

⁵⁹ Vgl. Heinrich 1939.

sen und den Arbeitsbedingungen leidende und für die Verbesserung seiner Lage mit Streiks und Demonstrationen kämpfende Arbeiter der Weimarer Republik existierte nach 1933 in den Filmen über die Arbeitswelt nicht mehr. Dieses Bild wurde durch das harmonisierende Klischee vom fleißigen deutschen Arbeiter ersetzt, der gemeinsam mit der Führung der Betriebe oder Großprojekte – verherrlicht in Spielfilmen wie Veit Harlans *DER HERRSCHER* (1937) – beherzt anpackt, um durch gemeinsame Arbeit die wirtschaftliche Misere zu beseitigen: Sei es, dass er selber zu Eimer und Besen, Farbe und Pinsel greift, um seinen Arbeitsplatz schöner zu gestalten (*SCHÖNHEIT DER ARBEIT* 1934), sei es, dass er nach dem berühmten ersten Spatenstich des Führers das gewaltige Werk des Autobahnbaus in Angriff nimmt.⁶⁰ Doch nicht nur der Arbeitsplatz wurde in den Filmen schöner und die Arbeitsbedingungen besser, auch die Lebensbedingungen und Freizeitangebote wurden verbessert. Zum eigenen Häuschen verhalfen den Arbeitern, wie in dem Film *HEIMAT UND BODEN* (1939) vorgeführt wurde, die Heimstätten-Siedlungen der DAF. Die Teilnahme an der Olympiade des Jahres 1936 in Berlin ermöglichte ihnen *DIE KDF-STADT* (1936), ein im KdF-Auftrag errichtetes Baracken- und Zeltlager für Tausende von Besuchern. Dass der deutsche Arbeiter unter diesen Bedingungen zwar bescheiden aber doch zufrieden mit Frau und Kindern im eigenen Häuschen mit Vorgarten leben kann, zeigte Leo de Laforgues Arbeiteridylle aus dem Ruhrgebiet *ALLTAG ZWISCHEN ZECHENTÜRME* (1943).

Die wohlverdiente Urlaubsreise konnten sie dann auf dem *SCHIFF OHNE KLASSEN* (1938, E. H. Albrecht u. a.), dem KdF-Dampfer »Wilhelm Gustloff«, antreten. Den Bau der »Wilhelm Gustloff« zeigt der Film *SCHIFF 754* (1938, Otto Geiger, Hans Heinrich u. a.), der auf den Filmfestspielen von Venedig ausgezeichnet wurde, in faszinierenden avantgardistischen Kameraeinstellungen und Montagen. Für die Zeitschrift »Der Deutsche Film« war er ein Musterbeispiel für den neuen deutschen Dokumentarfilmstil, wie ihn auch Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann, Willy Zielke, Hans Ertl, Walter Frentz und andere praktizierten: »Der neue Film des Propagandaamts der deutschen Arbeitsfront vom Werden und Taufen und Auslaufen des KdF-Schiffs *Wilhelm Gustloff* darf als ein Sieg der Form angesprochen werden. [...] Schon der Verzicht auf den erklärenden Begleitvortrag zeigt, wohin die Fahrt geht. Sie geht ins Herz der Bewegung, des Ausdrucks, in die Atmosphäre, in die Geheimsprache der Dinge hinein. Das Spiel des Lichts reizte den Kameramann, der Farbfleck, der Ausdruck der Maschinen, der Arbeitsvorgang als Sinnbild nicht als überlegte Tätigkeit. Die Montage ist daher für die Arbeitsgruppe des Films das stärkste Ausdrucksmittel geworden. [...] An diesem Film hat den anderen entscheidenden Anteil das Superpan-Negativ, der Dichter unter den bisherigen Negativen, der überall zugreifen kann, wo sich Ausdruck im normal beleuchteten Raum bietet, ohne daß man dazu gleich Lichtmaschinen heranschaffen muß, der also gewissermaßen das Malerische für die Kamera allgegenwärtig macht. [...] Der Film hat das höchste Prädikat: »staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll« vollauf verdient.«⁶¹ In ästhetischer Hinsicht handelt es sich dabei in der Tat um einen der anspruchsvollsten und modernsten Propagandafilme der DAF.

60 Vgl. Kap. 4.5 über Autobahnfilme in diesem Band.

61 Neue Kulturfilme. In: *Der Deutsche Film* 12/1939, S. 359; vgl. auch: Das deutsche Kulturfilmschaffen in Venedig. In: *Der Deutsche Film* 2 /1939.



Mit avantgardistischen Stilmitteln experimentieren die Filme *SCHIFF 754* (1938; *links*) und *ARTISTEN DER ARBEIT* (1938; *rechts*)

Ein fast schon utopisch anmutendes Projekt der Moderne war der Autobahnbau, ähnlich wie der Bau der Volkswagen-Werke eine Verheißung der Massensorientierung der Zukunft, die allerdings erst nach dem Krieg im Zeichen des Wirtschaftswunders der 50er Jahre realisiert wurde. Programmatisch waren schon die Titel der Filmreihe (*DIE STRASSEN ADOLF HITLERS*, 1934–38) und vieler Filme: *STEINE GEBEN BROT* (1936), *STRASSEN OHNE HINDERNISSE* (1935), *DIE STRASSEN DER ZUKUNFT* (1938), die in Kapitel 4.5 über die Autobahnfilme in die Darstellung einbezogen worden sind. Hier wurde nicht nur eine verkehrstechnische Zukunftsvision werbestrategisch optimal vermarktet, sondern auch das nationalsozialistische Arbeitsbeschaffungsprogramm und das angeblich harmonische Zusammenwirken der ›Arbeiter der Stirn und der Faust‹ beim Bau dieses Straßennetzes, das die entferntesten Teile des Reiches miteinander verbinden sollte.

Auf Repräsentation und Überwältigung durch eine nationalsozialistische Herrschaftsarchitektur zielen auch einige Architekturfilme, in denen nicht nur *DIE BAUTEN ADOLF HITLERS* (1938) in beeindruckenden Filmbildern vorgeführt wurden, sondern auch die Modelle geplanter Monumentalbauten (*DAS WORT AUS STEIN* 1939) sowie gigantische Grenzbefestigungen wie *DER WESTWALL* (1939) und *ATLANTIK-WALL* (1944). In diesen Kontext, der in den Kapiteln 5.3 und 5.4 über Kunst und Architektur dargestellt wird, gehören auch Filme über die repräsentative Monumentalkunst des ›Dritten Reichs‹ wie *ARNO BREKER* (1944) und *JOSEPH THORAK – WERKSTATT UND WERK* (1943).

Ein Teil der NS-Propaganda hat einen im Grunde fiktiven und beliebig manipulierbaren Pseudo-Dokumentarismus ins Extrem getrieben, indem sie Kurzspielfilme eine vage dokumentarische Aura verlieh. Wolf Harts *RÜSTUNGSARBEITER* aus dem Jahre 1943 zum Beispiel erzählt die Geschichte eines Arbeiters, der sich morgens von seiner Frau verabschiedet, tagsüber voller Elan in homoerotisch anmu-

tenden Maschinencollagen liebevoll Kanonenrohre dreht, eine freiwillige Nachtschicht einlegt, um seine defekte Werkbank zu reparieren, und am nächsten Morgen übernächtigt, aber freudestrahlend zu seiner verängstigten Frau zurückkehrt und später zum Vorarbeiter befördert wird.

Angesichts solcher Filme wirkt die wegen ihrer propagandistischen Verfälschungen viel geschmähte DEUTSCHE WOCHENSCHAU wie ein Ausbund an Wirklichkeitsnähe. Trotz aller Manipulationen brachte insbesondere die Kriegsberichterstattung den Propagandafilm aus den agitatorischen Wunschwelten auf den Boden der Tatsachen zurück und lieferte eine Fülle realistisch wirkender dokumentarischer Filmaufnahmen. Diese Entwicklung wurde auch in der Zeitschrift »Der Deutsche Film« enthusiastisch gefeiert. »Der Krieg schuf den neuen deutschen Film«, hieß es dort unter Berufung auf eine Goebbels-Rede, und: »der Sauerkeit des neuen deutschen Films ist der Wirklichkeitsbericht vom deutschen Kampf geworden: die Wochenschau.«⁶² Sie prägte auch den Stil der großen Kompilationsfilme über den Zweiten Weltkrieg wie Fritz Hipplers DER FELDZUG IN POLEN (1940), Hans Bertrams FEUERTAUFE (1940) und Svend Noldans SIEG IM WESTEN (1941), die zum großen Teil aus dem Filmmaterial der Propaganda-Kompanien zusammengeschnitten sind. Den Spanienkrieg und die Waffenhilfe der Legion Condor für General Franco und den spanischen Faschismus verherrlichte Karl Ritter unter Verwendung von Filmberichten der Kriegsberichterstatte (IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND, 1939), nachdem Carl Junghans das Thema aus Sicht der NS-Zensoren nicht zufriedenstellend behandelt hatte. Dieser Stil war allerdings nicht neu. Er findet sich seit den 20er Jahren insbesondere in historischen Kompilationsfilmen wie DER WELTKRIEG (1927/28). Daran knüpfte – wie im Vorhergehenden dargelegt – der Propagandafilm der NSDAP früh an. Schon in der Wochenschau und den Parteitags-Filmen der Weimarer Republik spielte er eine wichtige Rolle. Die Kriegspropaganda wird in den Kapiteln 9 und 10 dargestellt.

Von ›Blut und Boden‹ bis ›Volk ohne Raum‹

Der Glaube an die Einheit von ›Blut und Boden‹, an die enge Verbindung eines als rassische Einheit begriffenen Volkes mit seinem Siedlungsraum, gehörte zu den zentralen Überzeugungen der völkischen und nationalsozialistischen Weltanschauung. Er entwickelte sich seit dem 19. Jahrhundert im Kontext geopolitischer Lebensraum-Ideologien, wie sie vor allem in Europa von nationalistischen Kreisen wie dem ›Alldeutschen Verband‹ zur Rechtfertigung kolonialistischer Bestrebungen propagiert wurden. In Verbindung mit sozialdarwinistischen und rassistischen Ideen vom ›ewigen Kampf der Völker um ihren Lebensraum‹ entwickelte sich daraus schon im Wilhelminismus eine deutsch-völkische Variante, die in der Verwurzelung des Bauerntums in der heimatlichen Erde die Grundlage eines gesunden Volkstums sah und Verstädterung und Industrialisierung als Gefahren begriff – Tendenzen, die auch in der Jugendbewegung und der Heimatkunstbewegung Ausdruck gefunden haben. Dabei wurde das deutsche Volk im Gegensatz zum englischen ›Händlervolk‹ als ›Bauernvolk‹ begriffen, das sich bei wachsen-

62 Der Krieg schuf den neuen deutschen Film. In: Der Deutsche Film 9/1941.

der Bevölkerungszahl aus Landmangel zur Industrienation entwickelt hatte und dabei seine ›arteigene‹ Lebensform zu verlieren drohte.

Hans Grimm, in der Weimarer Republik einer der einflussreichsten Schriftsteller der ›Konservativen Revolution‹, lieferte den völkischen Kräften mit seinem Roman »Volk ohne Raum« (1926) nicht nur ein zündendes Schlagwort, sondern auch gleich die Lösung der Probleme: Der Held seines Romans ist ein proletarisierter Bauernsohn, der im Ruhrgebiet den Kommunisten auf den Leim zu gehen droht, bis er in der afrikanischen Kolonie Deutsch-Südwest auf neuer Erde wieder zum Bauern werden kann. Der Ruf nach überseeischen Kolonien für das ›Volk ohne Raum‹ wurde nach der Machtergreifung der NSDAP allerdings zunehmend durch Konzepte der Ostkolonisation ersetzt, in der Hitler, Rosenberg und Darré eine ›arteigene‹ Alternative sahen, zumal diese sich auf die bäuerliche Ostkolonisation, die Hanse und den Deutschen Ritterorden berufen konnte. Sie hatte zudem den Vorteil, dass auf diese Weise ein einheitliches Mittel- und Osteuropa umfassendes deutsches ›Drittes Reich‹ geschaffen werden konnte, das angeblich den ›uralten mittelalterlichen Reichsgedanken‹ endlich in die Tat umsetzte.

Während die Lebensraum-Konzepte den industriellen Expansionsbestrebungen durchaus entsprachen, wie sie bereits in der deutschen Kriegszielpolitik im Ersten Weltkrieg Ausdruck gefunden hatten, standen die insbesondere von Alfred Rosenberg, Heinrich Himmler und Walter Darré vertretenen germanischen Rassenkulte und bäuerlichen Reagrarisierungspläne im Widerspruch zu industriellen Interessen. In den Nachkriegsjahren und zur Zeit der Weltwirtschaftskrise galten die Rücksiedlung Arbeitsloser aufs Land und Maßnahmen der ›Inneren Kolonisation‹, die der Kultivierung von Ödland im Interesse der Siedlungsbewegung dienten, als Notlösungen zur Behebung von Arbeitslosigkeit und Ernährungsengpässen. Sie verloren jedoch im Zuge des neuerlichen wirtschaftlichen Aufschwungs in der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik und der Konsolidierungsphase des ›Dritten Reichs‹ schnell an Bedeutung, da Industrie und Handel neuen Bedarf an Arbeitskräften hatten. Allenfalls eine neuerliche Ostkolonisation, die nach Eroberung neuen ›Lebensraums‹ Osteuropa mit einem Netz germanischer Wehrbauernsiedlungen überziehen sollte, bot solchen Phantasien eine vage Perspektive.⁶³ Sie waren auch den Vertretern einer völkisch geprägten gesellschaftlichen Modernisierung in der NSDAP suspekt, der Goebbels mit seinem Propagandaapparat eine mächtige Stimme verlieh und der auch Hitler schon im Interesse einer möglichst großen Machtentfaltung mit Hilfe einer auf modernstem Standard arbeitenden Technik und Industrie zuneigte.

Diese und ähnliche Widersprüche haben auch in den einschlägigen Kultur- und Propagandafilmen über Heimat, Landleben und Bauerntum Ausdruck gefunden und zu vielfältigen Konflikten zwischen der Reichspropagandaleitung unter Goebbels und anderen Ämtern und Organisationen geführt.⁶⁴ Besonders deutlich zeigt sich dies in den vom Amt Rosenberg oder vom ›Reichsbauernführer‹ Walter Darré in Auftrag gegebenen oder protegierten Filmen wie zum Beispiel Rolf von Sonjewski-Jamrowskis *BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH* (1933),

⁶³ Ansatzweise konkretisiert wurden sie erst in entsprechenden Plänen Himmlers und Rosenbergs im Zweiten Weltkrieg wie etwa dem Generalplan Ost, der die Vertreibung oder Ermordung der einheimischen Bevölkerung und die Ansiedlung von vier Millionen »germanischer« Siedler vorsah.

⁶⁴ Vgl. Dehnert 1994; Grunsky-Peper 1978.

der bereits in Kapitel 5.1 über Heimat-, Landschaft- und Bauerntum im Kulturfilm ausführlich dargestellt worden ist. Sie entstanden im Kontext einer seit Ende des 19. Jahrhunderts sich entwickelnden Heimat- und Bauernliteratur, die in den Mythen der ›Blut-und-Boden-Literatur‹ des ›Dritten Reichs‹ vom ›ewigen deutschen Bauerntum als Ursprung und Ernährer des Volkes‹ einen weit stärkeren Ausdruck gefunden hat als in den dokumentarischen Filmen, in denen eine solche gestalterische Mythisierung nur schwer zu bewerkstelligen war.

Als Paradebeispiel für den typischen NS-Propagandafilm gilt in Filmgeschichten und Film- und Fernsehdokumentationen neben *BLUT UND BODEN* der im Auftrag von Alfred Rosenbergs NS-Kulturgemeinde entstandene abendfüllende Kulturfilm *EWIGER WALD* von Hanns Springer (Teilregie Rolf von Sonjewski-Jamrowski).⁶⁵ Denn an diesem Film lässt sich die ›Lebensraum- und Blut-und-Boden-Ideologie‹ ebenso exemplifizieren wie der ›Ahnen- und Germanenkult‹. Beliebt ist er als filmhistorisches Exempel vor allem deshalb, weil er mit seiner von Laienspielern aus den verschiedensten deutschen Volksgruppen in Szene gesetzten Rekonstruktion der wichtigsten Etappen der deutschen Geschichte und deren sinnbildlicher Verknüpfung mit Wachstum und Sterben des deutschen Waldes die völkische Geschichtsklitterung ebenso aufwändig wie linkisch bebildert und sich als Beispiel für die Abstrusitäten der NS-Ideologie bestens eignet. In pathetischen Versen wird das deutsche Volk schon im einleitenden Chorgesang als Waldvolk verherrlicht: »Ewig lebt / Was sich dem Sterben/ Furchtlos stellt / Zu jeder Frist. / Ewig lebt, / Was ewig kämpft. / Ewig siegt, / Was ewig grünt!« Dann folgt ein von Naturmystik, Reichsidee und Rassenwahn geprägter Thesenfilm: Während die Mittelmeervölker ihre Wälder rücksichtslos abholzten und ihre Länder zu veröden drohen, lebt das deutsche Volk angeblich in Übereinstimmung mit den Lebensgesetzen des Waldes – dem ewigen Kreislauf des »Stirb und Werde«, demzufolge sich das Volk wie der Wald ständig regeneriert: eine These, die durch die Jahrtausende von der Steinzeit über die Kämpfe der Germanen gegen die Römer, die Schlacht im Teutoburger Wald und die Bauernkriege bis in die Neuzeit und die preußische Forstwirtschaft, die die Bäume wie die Soldaten in Reih und Glied aufpflanzt, verfolgt wird. Doch mit der Industrialisierung, den Zerstörungen des Weltkriegs und dem Abholzen deutscher Wälder durch französische Besatzungstruppen wird dieser Gleichklang gestört, und erst mit dem Fahnenwald der Hakenkreuzbanner kündigt sich die ›Auferstehung des deutschen Waldes‹ und damit auch die ›Wiedergeburt des Volkes‹ an. Dass die Fahnenstangen aus abgeholzten Bäumen bestehen, ficht den Film nicht weiter an.

Die »Licht-Bild-Bühne« verfiel bei ihrer Besprechung der »Leitgedanken des Films« gleich in dessen heimat- und heiligtümelnden Tonfall: »Ohne Wald kann kein Volk leben, und Volk, das sich mit Schuld der Entwaldung belastet, geht zugrunde. [...] Deutschland aber, Deutschland ist mit seiner Auferstehung zum Wald zurückgekehrt, denn alle Gesetze unseres Seins verweisen auf den Wald. Wir beginnen zu erkennen: Wer den Gesetzen des Waldes lebt, wird am Wesen des Waldes genesen und ewig sein.«⁶⁶ Dieses von Rosenbergs Buch »Der Mythos des 20. Jahrhunderts« (1930) beeinflusste Konglomerat anthropomorpher Bild-Metaphern

65 Vgl. Meder 2002.

66 Wald und Volk. In: Licht-Bild-Bühne v. 8. 6. 1936.

und Sinnbilder war weder den Kinobesuchern noch Goebbels und Hitler geheimer. Vorgeführt wurde er vor allem auf Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde, die wenig später Rosenbergs Einfluss entzogen und der ›Deutschen Arbeitsfront‹ eingegliedert wurde. Am 17. 7. 1936 notierte Goebbels in seinem Tagebuch, Hitler sei »geladen auf Rosenberg, der einen sehr schlechten Film und auch sonst noch allerhand Unsinn gemacht hat«. ⁶⁷ Ein Jahr später, am 22. 8. 1937, kommentierte er: »Der Führer verbietet den Film über die Autobahnen von Rosenberg. Schwerer Schlag. Jetzt der zweite Film der n. s. Kulturgemeinde. 2 Millionen haben die nun schon für diese dilettantischen Scherze herausgeworfen. Es ist ein Skandal.« ⁶⁸

Die skizzierte Mischform wirkt im Formenspektrum des dokumentarischen Films im ›Dritten Reich‹ wie der Antipode des Riefenstahl-Stils, der auf Inszenierungen dieser Art weitgehend verzichtete und auf die Macht und suggestive Montage der Bilder vertraute. Sie war keine Erfindung der NS-Propaganda, sondern folgte konventionellen Mustern des Kulturfilm-Stils. Dieser kombinierte mit Vorliebe dokumentarische Aufnahmen mit einer oft laienspielartig inszenierten Handlung, die der Dramatisierung und Unterhaltung dienen sollte und mit Hilfe von Schauspielern oder als Rollenspiel, in denen die Protagonisten sich selbst spielen, in Szene gesetzt wurde. Doch auch in internationalen Dokumentarfilmen jener Zeit war dieser semidokumentarische Stil in den unterschiedlichsten Varianten weit verbreitet. Methoden des *dramatizing life* gehörten auch zum festen Repertoire britischer und amerikanischer *documentaries*, die allerdings meist einen konkreteren und kritischeren Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit werfen konnten, als die unter der rigiden NS-Zensur entstandenen Filme. In der internationalen Filmpropaganda war diese Mischform aus Dokumentation und Fiktion schon deshalb überaus beliebt, weil sich damit so ziemlich jede These anschaulich illustrieren und unterhaltsam aufbereiten ließ.

In diesen Umkreis gehören auch eine Reihe anderer Filme, die sich mit dem Thema ›deutscher Wald‹ beschäftigen, bei denen es sich aber nur zum Teil um Propagandafilme der NSDAP handelt. Der von Johannes Häußler für die DFG gedrehte Film *DEIN WALD*, der am 28. 9. 1939 von der Zensur freigegeben wurde, wirkt angesichts des Kriegsbeginns wie eine Parabel auf das Kriegsgeschehen aus faschistischer Sicht, die den Angriffskrieg zum Verteidigungskrieg umdeutete. Der Film beginnt mit idyllischen Impressionen von Fauna und Flora des Waldes. Nach Einblendung eines Warnschildes vor Feuergefahr – »Volk schütze deinen Wald« – wird der Waldfrieden jedoch jäh zerstört. Ein Waldbrand droht den deutschen Wald zu vernichten. Das Feuer frisst sich immer weiter vor. Nur dem paramilitärisch organisierten Zusammenspiel von technischem Notdienst, SA und SS ist es schließlich zu verdanken, dass die Gefahr unter Kontrolle gebracht und gebannt werden kann. Der Film wurde denn auch mit dem Prädikat ›staatspolitisch wertvoll‹ ausgezeichnet. ⁶⁹

In anderen Kulturfilmen diente der Wald weniger als völkische Seelenlandschaft oder politische Parabel, sondern als Landschaftsportrait, Revier für deutsche Wanderer und touristisches Erholungsgebiet (*DEUTSCHLANDS GRÜNES HERZ*,

67 Eintrag v. 17. 7. 1936. Zit. n. Fröhlich 2001, Teil I, Bd. 3/II, S. 132.

68 Eintrag v. 22. 8. 1937. Zit. n. Fröhlich 2000, Teil I, Bd. 4, S. 276.

69 Vgl. Ufa Kulturfilm-Informationen Mai/Juni 1940.

1936; DER BAYERISCHE WALD, 1939). Wieder andere betrachteten ihn unter pragmatischen Aspekten als Betätigungsfeld von Naturschutz und Forstwirtschaft (ARBEIT AM WALDE 1935) oder als Materialbasis für die Holzverarbeitenden Handwerks- und Industriebetriebe. So beginnt der Kultur- und Werbefilm DEUTSCHER WALD – DEUTSCHES HOLZ (1935) zwar mit Bildern der Waldidylle, sieht im Bayerischen Wald dann aber eher ein Holzparadies für die einschlägigen Wirtschaftsbranchen und zeigt die Holzverarbeitung in Sägewerken, Möbel- und Papierfabriken, Handwerksbetrieben oder auch beim Haus-, Waggon- und Gleisbau. Da es sich um einen Werbefilm der Reichsbahn-Filmstelle handelt, erledigt vorzugsweise die Reichsbahn die Holztransporte und sorgt auf diese Weise dafür, dass der Wald seinem volkswirtschaftlichen Nutzen zugeführt wird. Max Zehenthofer's Kulturfilm WANDERNDER WALD (1943) zeigt in eindrucksvollen Bildern die schwere Arbeit der Holzfäller und Flößer in den Alpen und im Alpenvorland.

Das Spektrum landwirtschaftlicher Filme reicht von Propagandafilmen des ›Reichsnährstandes‹ wie BLUT UND BODEN (1933), DAS DEUTSCHE ERNTE-DANKFEST 1934 AUF DEM BÜCKEBERG (1934) und BÜCKEBERG (1936) über Lehrfilme zur Modernisierung und Optimierung der Landwirtschaft DIE ERZEUGUNGSSCHLACHT GEHT WEITER (1936) bis zur Idyllisierung des Dorflebens oder zur Mythisierung des ›ewigen Kreislaufs des bäuerlichen Lebens‹, die bereits in Kapitel 5.1 dargestellt worden sind. Der Bund Deutscher Mädel (BDM) (MÄDEL IM LANDJAHR 1936) und die Hitlerjugend (HJ) (DIE ERDE RUFT 1940, Günther Boehnert) halfen ebenfalls bei der Landarbeit mit. Auch die Propagandafilme des Reichsarbeitsdienstes (RAD), in dem vor allem junge Männer eine halbjährige Dienstzeit absolvieren mussten, sind im weitesten Sinne dem ländlichen Themenkreis zuzurechnen, denn der Arbeitsdienst widmete sich hauptsächlich Maßnahmen der ›Inneren Kolonisation‹: In Filmen wie ARBEITSDIENST (1937 Hans Cürlis), KAMPF UM BROT (1936 Ulrich Kayser) oder WIR EROBERN LAND (1937 Martin Rikli) werden Moore trockengelegt, Flüsse kanalisiert und Deiche gebaut, um Neuland zu gewinnen oder unfruchtbares Land urbar zu machen.

Eroberung und Besiedlung neuen ›Lebensraumes‹ war auch das Thema vieler Kolonialfilme wie zum Beispiel DEUTSCHES LAND IN AFRIKA (1939 Johannes



Hitler nimmt 1934 am Erntedankfest des Reichsbauerntages auf dem Bückeberg teil, und auch im Jahr darauf wird er begeistert empfangen

Häußler), *BEI DEN DEUTSCHEN KOLONISTEN IN SÜDWEST-AFRIKA* (1934 Elly Beinhorn) oder *UNSER KAMERUN* (1937 Paul Lieberenz), die vielfach die Rückgabe der im Ersten Weltkrieg verloren gegangenen deutschen Kolonien forderten. Obwohl diese Forderung für die Expansionspolitik des ›Dritten Reichs‹ zum Leidwesen der Kolonialverbände an Bedeutung verlor, weil die ›Eroberung neuen Lebensraumes im Osten‹ schon in den 30er Jahren zum wichtigsten Kriegsziel avancierte, spielte diese Thematik in Literatur und Film eine nicht unwesentliche Rolle. Paul Lieberenz' *DIE DEUTSCHE FRAUENKOLONIALSCHULE IN RENDSBURG* (1937) zeigt die praktische Ausbildung junger deutscher Frauen für die haus- und landwirtschaftliche Arbeit unter einfachsten Bedingungen in Übersee. Expeditions-, Reise- und Kolonialfilme gehörten zudem wegen ihres exotischen und abenteuerlichen Flairs zu den Kulturfilmen, die auch im Kino erfolgreich waren. Dabei handelt es sich um ein gesondertes Subgenre, das in Kapitel 6.2 im Kontext der ethnographischen Filme vorgestellt worden ist.

Volksgesundheit, Jugenderziehung und ›nordische Schönheit‹

Der Volksgesundheits-, Sport- und Jugendkult und die ›artgerechte‹ und zweckmäßige Erziehung der ›Jungen und Mädels‹, die die ›Zukunft des deutschen Volkes‹ verkörpern, war ein weiterer zentraler Themenkreis der nationalsozialistischen Propagandafilme. Dabei konnten die Filme, die die Förderung von ›Volksgesundheit‹ und ›Leibeserziehung‹ in den Mittelpunkt stellten, an Vorläufer wie *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* anknüpfen, der deshalb später zu Unrecht als ›präfaschistisch‹ abgetan worden ist.⁷⁰ Viele dieser Filme standen wie ihr berühmter Vorläufer in der Tradition volksgesundheitlicher Reformbestrebungen, moderner Gymnastik- und Tanzschulen und der Freikörperkultur, wie sie sich in der Weimarer Republik herausgebildet hatte, verbanden sich im ›Dritten Reich‹ allerdings zunehmend mit rassistisch geprägten Vorstellungen von nordischer Schönheit und ›artgerechter Leibeserziehung‹ deutscher Frauen und Männer. So knüpft etwa *IN LUFT UND SONNE* (1935, Hans Wüstemann) schon im Untertitel an die »deutsche Gymnastik und Bewegungserziehung« der Hinrich Medau-Schule an. Er zeigt eine Gruppe junger Frauen bei Gymnastik, Sport und Spiel und betont die Bedeutung harmonischer Bewegungsabläufe für eine gesunde Leibeserziehung – gymnastische Darbietungen, die im ›Dritten Reich‹ auf Großveranstaltungen verschiedenster Art überaus beliebt waren.⁷¹

Der unter Mitwirkung der Organisationen Mutter und Kind und Mädeldienst des Deutschen Reichsbundes für Leibesübungen sowie verschiedener Gymnastikschulen gedrehte Ufa-Film *GESUNDE FRAU – GESUNDES VOLK* (1937, Gösta Nordhaus) beginnt mit Bildern glücklicher junger Mütter, die mit ihren Kleinkindern spielerisch Sport treiben. Nur in einem gesunden Körper, so verkündet der Kommentar nach antikem Rezept, kann sich auch ein gesunder Geist entwickeln. Der Frauensport, der dann an einer Reihe anmutiger Übungen exemplifiziert wird,

⁷⁰ Vgl. Bd. 2 der Filmgeschichte; Bock, Töteberg 1992 (Artikel: Wege zu Kraft und Schönheit).

⁷¹ Vgl. z. B. die Darbietungen der Medau-Schule auf der Blumenschau im Messegelände am Funkturm in Berlin im Jahre 1942. In: Zeit im Bild: Im Rhythmus der Freude.



Filme wie *IN LUFT UND SONNE* (1935) vermitteln ihr nordisches Frauenideal bevorzugt aus voyeuristischer Untersicht

soll zur gesunden Entwicklung von Mutter und Kind und damit auch des ganzen Volkes beitragen. Einen Schritt weiter geht der Film *GESUNDE JUGEND – STARKES VOLK* (1937, Hans Wüstemann). Auch er beginnt mit Bildern spielender Kinder und Mütter, leitet dann über Boden- und Geräteturnen aber zu paramilitärischen Wettkampfspielen über, bei denen die uniformierten Jugendlichen durch Drahtverschlänge robben oder Gräben und Kletterwände überwinden müssen. Hier mündet die ›Leibeserziehung‹ wie selbstverständlich in Wehrrertüchtigungsübungen ein. Dass Mode und Schönheitspflege auch im Krieg nicht zu kurz kommen müssen, demonstriert der Film *GEHEIMNIS UM SCHÖNHEIT UND JUGEND* aus dem Jahre 1939. Beides kann sich die moderne Frau durch Sauna, Massage und Gymnastik erhalten. Der Ufa-Film *BLICK IN DIE ZEIT: KULTUR DER FRAU* aus dem Jahre 1941 zeigt junge Frauen beim Sport und in der Sauna, bei Kosmetik und Maniküre und schließlich bei einer Modenschau, bei der die neuesten internationalen Kollektionen vorgestellt werden.

Bei allen diesen Filmen fällt eine Eigenheit auf, die schon den Kinoerfolg von *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (1925) begünstigt und auch einen Reiz von Riefenstahls Film *OLYMPIA* (1938) ausgemacht hat: Es ist die Tendenz zur Erotisie-

rung der weiblichen und männlichen Körperbilder, die bei aller idealisierenden Verklärung nackter oder nur leicht bekleideter Körper zugleich etwas ausgesprochen Voyeuristisches hat. Darauf zielte schon Riefenstahl in den von Willy Zielke gedrehten Prologen ihres zweiteiligen Olympia-Films, denen die Nacktheit der Körper zugleich als stimulierender Aufreißer diente, um die Zuschauer in ihren Bann zu ziehen. Darauf spekulieren auch Filme wie *GLAUBE UND SCHÖNHEIT* (1940) von Riefenstahls ehemaligem Kameramann Hans Ertl über die gleichnamige Schulungs-Organisation des Bundes Deutscher Mädel (BDM). Wenn Ertl den ›deutschen Mädeln‹ bei ihren gymnastischen und sportlichen Übungen aus extremer Untersicht mit der Kamera unter die kurzen Röcke guckt, so führt er deutlich vor Augen, dass diese einiges mehr zu bieten haben als die Fähigkeit zu kochen, zu backen, zu schneiden oder die Wäsche scharf auf Kante zu stapeln, die er in anderen Sequenzen vorher ausführlich demonstriert hat. Der erotische Subtext schwingt selbst in jenen Szenen mit, in denen sie als Erntehelferinnen oder Arbeiterinnen tatkräftig zupacken. In einer improvisierten Modenschau präsentieren sie sich als moderne junge Frauen, die ihre Kleider im Stil der neuesten Mode selber schneiden. Kunsthandwerk, ein Sinn für modernes Design und schöneres Wohnen komplettieren ihre Ausbildung ebenso wie sportliche Höchstleistungen: Wenn Ertl seinen Film mit Bildern der Turmspringerinnen ausklingen lässt, so ist allerdings zu vermuten, dass es sich dabei nicht um die Mädel aus dem BDM-Werk »Glaube und Schönheit« handelt, sondern um nicht verwendete Filmreste seiner Aufnahmen für den Olympia-Film. Kein Wunder, dass dieser Film die Signatur des Riefenstahl-Stils trägt, der maßgeblich von Kameramännern wie Ertl geprägt worden ist.

Ähnlich wie in *GLAUBE UND SCHÖNHEIT* (1940) steht auch in Hans Cürdis' *MÄDEL IM LANDJAHR* (1936) die Ausbildung junger Mädchen im Vordergrund. Diese Mädchen, die nach der Schule für ein knappes Jahr als Helferinnen in der Landwirtschaft eingesetzt wurden, lernten nicht nur Hauswirtschaft, sondern auch Grundkenntnisse der Landwirtschaft, die sie auf einen ländlichen Beruf vorbereiten sollten. Zugleich wird – wie auch in dem Reichsarbeitsdienst-Film *ARBEITSMÄIDEN HELFEN* (1938) – mit Fahnenappell, sportlichen Übungen und Lagerfeuer-Romantik das paramilitärisch organisierte Gemeinschaftsleben eingeübt. Noch deutlicher um die Vermittlung beruflicher Fertigkeiten geht es in dem Film *DIE DEUTSCHE FRAUENKOLONIALSCHULE IN RENDSBURG* (1937). Hier sollen nicht nur künftige Farmerfrauen für den Einsatz in den ehemals deutschen Kolonien ausgebildet werden, sondern Frauen, die in den verschiedensten deutschen Volksgruppen in Übersee von Südamerika über Afrika bis Asien tätig werden wollen. Dabei wird insbesondere auf die Ausbildung zur Selbsthilfe unter primitivsten Bedingungen geachtet.

Nachdem die NSDAP die Berufstätigkeit der Frauen zur Behebung der Arbeitslosigkeit der Männer anfangs einzuschränken und die Frauen auf ihre Rolle als Hausfrau und Mutter zu reduzieren versucht hatte, kündigt sich in solchen Filmen eine Trendwende an. Nach dem Erreichen der Vollbeschäftigung Mitte der 30er Jahre und vor allem seit Beginn des Krieges wurde die Berufstätigkeit der Frau auch offiziell wieder gefördert: »Auf allen Lebensgebieten, wo es an Männern fehlt, hat die Frau den Mann zu vertreten. Hinter dem Pflug und in der Rüstungsindustrie, in der Eisenbahn und am Postschalter, an ungezählten Orten, wo

wir ihr nicht oder doch nicht in gleich schwerer Tätigkeit zu begegnen pflegten, füllt nun die Frau die Lücken, die der Krieg an der Front der Arbeit gerissen hat.«⁷² So heißt es in einem »Bildokument zum Kriegseinsatz unserer Frauen und Mütter« aus dem Jahre 1941. EINE FRAU STEHT IHREN MANN so lautet der programmatische Titel eines Werbe- und Propagandafilms aus dem Kriegsjahr 1940, der den Frauen eine Tätigkeit als Straßenbahn-Schaffnerin schmackhaft machen soll. Insbesondere bemüht sich der Film um den Nachweis, dass auch in einer Kleinfamilie mit Kindern beide Elternteile berufstätig sein können, wenn die Nachbarinnen bei der Kinderbetreuung helfen. Großen Einfluss auf die Entwicklung der Frauenarbeit im »Dritten Reich« hat die NS-Propaganda allerdings nicht gehabt. Weder führte sie nach der Machtergreifung zu einer deutlichen Reduzierung der weiblichen Berufstätigkeit, noch zu einer deutlichen Erhöhung nach Kriegsausbruch. Eher trugen eine Reihe wohlfahrtsstaatlicher Leistungen – Kindergärten, Kindergeld, Urlaubsanspruch und verbesserte Mutterschaftsgesetze u. a. – zur Loyalität der Frauen gegenüber dem Regime bei: »Die überwiegend weibliche Heimatfront hielt stand.«⁷³

Auf die Abenteuerlust der männlichen Jugendlichen und deren Wunsch nach Geborgenheit und Freundschaft in einer jugendlichen Gemeinschaft spekulieren die Filme der Hitlerjugend (HJ).⁷⁴ Auf diesem Gebiet war insbesondere die Reichsjugendführung unter Leitung Baldur von Schirachs aktiv, der zu den Dichtern der jungen Garde gehörte und das HJ-Lied »Unsere Fahne flattert uns voran« verfasst hatte. Ihm unterstand die HJ, der nach dem Verbot konkurrierender Jugendverbände die meisten Jugendlichen zwischen 10 und 21 Jahren angehörten. Zur HJ gehörte auch der BDM mit der Organisation »Glaube und Schönheit«. Neben Schule und Elternhaus galt die HJ als wichtigste Institution der Jugendziehung. In dem Spielfilm HITLERJUNGE QUEx (1933, Hans Steinhoff), einem der ersten erfolgreichen Propagandafilme der NSDAP, standen noch die Kämpfe der Hitlerjugend mit der kommunistischen Jugend in der Weimarer Republik und Quex' Wechsel vom kommunistischen ins faschistische Lager im Mittelpunkt. In den dokumentarischen HJ-Filmen geht es dann meist um das zugleich abenteuerliche und paramilitärische Wander- und Lagerleben der Jungen und Mädchen, das in der Jugendbewegung seine Vorläufer hatte. Dabei knüpfen die Filme mit Vorliebe an Spieltrieb und Abenteuerlust der Jugendlichen an.

Das Repertoire immer wiederkehrender Szenen und Motive entfaltet schon der 1932 erschienene Film HITLERJUGEND IN DEN BERGEN (Stuart J. Lutz). Ein HJ-Fähnlein marschiert in militärischer Formation in die Berge, schlägt sein Zeltlager auf, tritt zum Fahnen-Appell an, vergnügt sich mit Reiterkämpfen, Tauziehen und anderen Wettkämpfen, badet ausgelassen im Bergsee, sammelt sich abends um das Lagerfeuer, wo gekocht, gegessen und gesungen wird und erklimmt schließlich den Berggipfel, um dort das Hakenkreuz-Banner aufzupflanzen. Der Film endet mit dem Hitler-Wort: »Was kann einem Volk geschehen, dessen Jugend auf alles verzichtet, um seinem großen Ideal zu dienen ...« Worauf diese Jugendlichen verzichten, ist zwar nicht ersichtlich, aber Verzicht im Dienste großer Ideale ist of-

72 Zit. n. Frevert 1998, S. 231.

73 Frevert 1998, S. 232.

74 Vgl. Dustdar 1997.



HITLERJUGEND IN DEN BERGEN (1932) zeigt mit sportlichen Wettkämpfen, paramilitärischen Exerzitien und Lagerfeuer- und Zeltlager-Romantik beliebte Motive des Propagandafilms

fenbar immer gut. In laienspielartig inszenierter Form und mit weit besserer Kameraführung finden sich ähnliche Motive in dem halbdokumentarischen Kurzspielfilm BERGSOMMER (1941), in dem die Hitlerjungen nach einer abenteuerlichen Kletterpartie ihrem Gruppenführer zum Geburtstag ein auf dem Berggipfel gepflücktes Edelweiß überreichen.

Mit den Hitlerjungen als Darstellern in Szene gesetzte Kriegsspiele – die ›blutige Fehde‹ zwischen dem Fähnlein Florian Geyer und dem Fähnlein Frundsberg mit rasanten Skifahrten und Sturm auf die Burg, in der sich der Gegner verschanzt hat, stehen im Mittelpunkt des semidokumentarischen Films AUS DER GESCHICHTE DES FÄHNLEINS FLORIAN GEYER (1940). Auch das Hitler-Zitat, dass die deutsche Jugend ›flink wie Windhunde, zäh wie Leder und hart wie Krupp-Stahl‹ zu sein habe, darf hier nicht fehlen. Lagerromantik, Kameradschaft und von Pimpfen und Jungvolk scheinbar lustvoll praktizierte paramilitärische Exerzitien und Kampfspiele bereiten die männliche Jugend in solchen Filmen darauf vor, den Krieg als das große Abenteuer zu erleben.

Heimatliebe, Volksverbundenheit, ideologische Schulung und Ausbildung ste-

hen bei einer Reihe anderer Filme im Vordergrund. In dem Ufa-Film *IM LANDE WIDUKINDS* (1935) wandert ein HJ-Trupp durch die niedersächsische Heimat und lernt auf diese Weise Land und Leute kennen, die in der Art der Landschafts- und Städtebilder präsentiert werden. Diese Wanderung bietet dem Fähnleinführer hinreichend Gelegenheit, auf die dort ansässigen ›uralten Bauerngeschlechter‹ und die ›alten Sachsen‹ hinzuweisen und damit auch die germanischen Ursprünge des deutschen Volkes in Erinnerung zu rufen. Die *HEIME DER HITLERJUGEND* (1938, A. Pennarz) führen den Jungen und Mädchen ein Netz von Jugendherbergen vor, die der Erholung ebenso dienen wie der Erziehung im Dienste der NSDAP. In dem Film *UNSERE JUNGEN* (1939) steht die Ausbildung Jugendlicher in den Nationalpolitischen Erziehungsanstalten der NSDAP (NAPOLA), die der Ausbildung künftiger Führungskräfte dienen und dem Reichserziehungsminister Bernhard Rust unterstanden, im Mittelpunkt. Besonders betont wird in dem Film die Verbindung von Schulunterricht, berufsbezogenen Praktika, Sport und politischer Schulung. Alles in allem »eine Schule, wo du viel lernen und arbeiten musst, wo du aber auch reiten, Motorrad fahren und Krieg spielen kannst«, wie einer der Schüler begeistert erklärt.

Das Formenspektrum dieser Filme reicht vom Stil der Postkartenfilme, die Ansichten deutscher Landschaften und deutschen Brauchtums aneinander reihen, über lehrhafte Dokumentationen und Stilzüge des Filmberichts und der Filmreportage bis hin zu dokumentarisch-theatralischen Mischformen, die vielfach mit Laiendarstellern arbeiten. Auch der Wochenschau-Stil fehlt dabei nicht: Die erste Folge der Filmschau *JUNGES EUROPA* (1/1942) stellte nicht nur die HJ bei Feuerwehreinsatz und militärischen Übungen und Mädchen des BDM als Straßenbahnschaffnerinnen vor, sondern auch die der Jugend der besetzten oder befreundeten Länder: die niederländische Staatsjugend und die faschistische Jugend Italiens. Den Kontrast zu den starken und wehrhaften faschistischen Jugendverbänden bildete das ›Elend sowjetischer Kinder‹. Die HJ-Filme mündeten damit in das große Abenteuer, das sie immer wieder beschworen hatten – den Krieg.

Peter Zimmermann

Der ›Kampf ums Dasein‹ Eugenik, Rassismus und Antisemitismus

Obwohl der nationalsozialistische Rassismus, die Lehre von der Überlegenheit der ›arischen Rasse‹ und insbesondere des deutschen Volkes anderen Rassen und Völkern gegenüber, zu den zentralen Elementen der NS-Ideologie gehörte und als Motiv auch im Film weit verbreitet war, ist er nur selten zum zentralen Thema von Spielfilmen und dokumentarischen Filmen gemacht worden. Das mag daran liegen, dass der militante Antisemitismus der Nationalsozialisten trotz weit verbreiteter antisemitischer Vorurteile ebenso wenig Akzeptanz in der Bevölkerung gefunden hat wie die Propaganda für die Euthanasie, die Ermordung Erb- und Geisteskranker, die in Filmen allenfalls indirekt, nicht aber offen vorgetragen worden ist.

Eines der besten Beispiele dafür ist Wolfgang Liebeneiners Spielfilm *ICH KLAGE AN* (1941), der ähnlich wie Veit Harlans *JUD Süß* (1940) und Erich Waschnecks *DIE ROTHSCILDS* (1940) die streng geheim gehaltene systematische Ermordung von Geisteskranken und Juden während des Zweiten Weltkriegs propagandistisch vorbereiten und begleiten sollte. Weit diffiziler und kunstvoller als Harlans Film, der am Ende offen zur Tötung des korrupten Jud Süß aufruft, ist Liebeneiners *ICH KLAGE AN* als Problemfilm konzipiert, dessen Haupthandlung eine bis heute offene Problematik behandelt: die der Sterbehilfe auf ausdrücklichen Wunsch einer unheilbar Kranken. Das leidenschaftliche Plädoyer des Arztes, der seine kranke Frau auf deren Wunsch hin von ihrem Leiden erlöst hat, für die Legalisierung der Sterbehilfe konnte und könnte auch noch heute auf breite Zustimmung rechnen. In der Nebenhandlung allerdings plädiert der Film am Beispiel eines schwerkranken Kindes auch dann für Sterbehilfe, wenn durch die Krankheit schwerste körperliche und geistige Schäden zu erwarten sind. Die Propaganda für Euthanasie im Sinne einer Tötung Geisteskranker wird erst auf diesem Wege von einem Arzt ins Spiel gebracht, der vorher als deren entschiedener Gegner aufgetreten und erst durch einen tragischen Krankheitsfall bekehrt worden ist.

Die vorsichtige Argumentation des Films für den ›Gnadentod‹ zeigt, was man den deutschen Zuschauern glaubte zumuten zu können. Die NS-Propaganda war sich darüber klar, dass mit einer Zustimmung der Mehrheit der Bevölkerung zur Euthanasie ebenso wenig zu rechnen war wie mit einer Zustimmung zur Ermordung jüdischer Mitbürger. Beides wurde zur ›geheimen Reichssache‹ erklärt. Gesetzlich blieb die ›Vernichtung lebensunwerten Lebens‹ auch dann noch verboten, als sie längst praktiziert wurde. Dazu heißt es in der 1998 erschienenen »Enzyklopädie des Nationalsozialismus«: »Hitlers ›Ermächtigungs‹-Schreiben für die Euthanasie im Reich erging im Oktober 1939 [...]. Es verfügte, daß ›nach menschlichem Ermessen unheilbar Kranken bei kritischster Beurteilung ihres Krankheitszustandes der Gnadentod gewährt werden kann‹. Ein ›Gesetz über die Ster-

behilfe‹ wurde nie erlassen [...]. Das deutsche Volk sei dafür noch nicht ›reif‹, lautete die Begründung.«⁷⁵

Reif war es nach Ansicht der NSDAP offenbar bereits seit 1933 für das ›Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses‹, das auf eine Vorlage aus der Weimarer Republik zurückgreifen konnte und die Sterilisation erblich Kranker auch gegen deren Willen ermöglichte. Bis 1939 wurden schätzungsweise 300 000 bis 400 000 Menschen sterilisiert. Die Propaganda für die Sterilisation ›Erbkranker‹ setzte im dokumentarischen Film allerdings erst Mitte der 30er Jahre nach der Einführung der Nürnberger Rassengesetze ein, die Ehen zwischen Juden und ›Deutschblütigen‹ verboten und die Rechte der jüdischen Mitbürger drastisch einschränkten. Dabei konnte man an die Tradition medizinischer und volkshygienischer Kultur- und Lehrfilme anknüpfen, wie sie sich seit den 20er Jahren im Kampf gegen Geschlechtskrankheiten und andere weit verbreitete Seuchen entwickelt hatte. Vielfach wurde nicht nur der einzelne Kranke, sondern metaphorisch auch das Volk als Organismus begriffen, dessen Körper von Krankheitserregern befallen worden war, die es auszumerzen galt.⁷⁶ Weit verbreitet waren auch sozialdarwinistische Vorstellungen vom ›ewigen Kampf ums Dasein‹ und der ›Auslese der stärksten und besten Arten‹ sowie von der ›Vernichtung des Kranken und Schwachen‹, wie sie seit dem späten 19. Jahrhundert zu beobachten waren. Die einschlägigen Filme sind in einer Reihe neuerer Studien von Karl Ludwig Rost, Ulf Schmidt, Ernst Klee und anderen detailliert untersucht worden.⁷⁷ Wie Ernst Klee in Büchern und Dokumentarfilmen nachgewiesen hat, hatte eine solche Argumentation und Haltung bereits in Kaiserreich und Weimarer Republik auch unter Medizinern und Psychiatern eine Reihe prominenter Vertreter, die ihre Ideale von Volksgesundheit und Rassereinheit durch Sterilisation und Euthanasie ›lebensunwerten Lebens‹ durchsetzen wollten. Diese von der Fachwissenschaft vorformulierten Planspiele fanden in den Nationalsozialisten ihre willigen Adepten und Vollstrecker. Die Exekutoren in den weißen Kitteln setzten ihre Karrieren nach 1945 in der Regel als Chefarzte, Klinikleiter, Forscher usw. fort.⁷⁸

›Krankheitserreger im Volkskörper‹ – Filme über ›Erbkranke‹

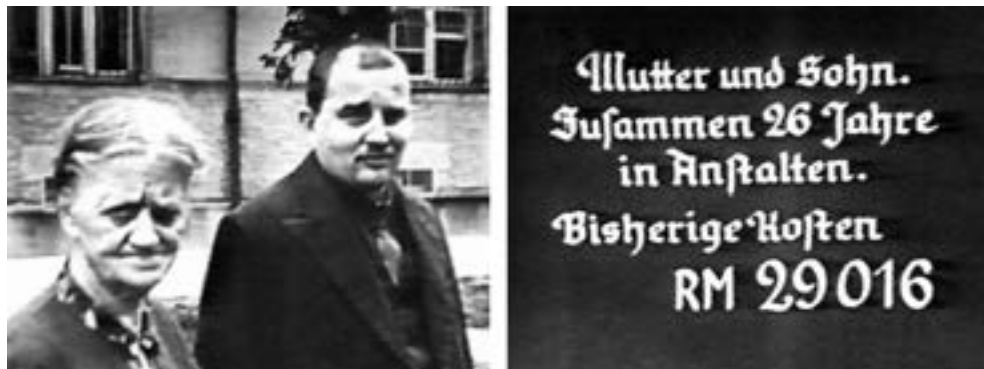
Die skizzierte Argumentation findet sich ausführlich bebildert in einer Reihe von Propagandafilmen des Reichsbauernführers und des Rassenpolitischen Amtes (RPA) der NSDAP unter der Leitung von W. Groß, dessen Aufgabe die Verbreitung der NS-Rassenideologie war. Sie wurden vornehmlich in der Schulungsarbeit der NSDAP eingesetzt. Der Film ALLES LEBEN IST KAMPF (1937, W. Hüttig, H. Gerdes) schildert den ›Kampf ums Dasein‹ zunächst an Beispielen aus Flora und Fauna, um ihn dann auf das Leben der Völker zu übertragen. Denn auch der ›Volkskörper‹ drohe von kranken Elementen zersetzt zu werden, wenn man erbkranken Menschen die Fortpflanzung gestatte. Brutal kommentierte Montagen

75 Vasold 1998, S. 246.

76 Vgl. Schmidt 2002.

77 Vgl. Rost 1987; Klee 2001; Schmidt 2002.

78 Vgl. Klee 2001; 1999; 1998; 1993.



Filme wie ERBKRAK (1936), die die Sterilisation von Geisteskranken propagierten, bereiteten die ›Vernichtung unwerten Lebens‹ im Zuge der Euthanasie vor

aus Heilanstalten für Geisteskranke dienen der Argumentation für die Zwangssterilisation, wie sie 1933 im ›Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses‹ angeordnet wurde: »Wer körperlich und geistig nicht gesund und würdig ist, darf sein Leid nicht im Körper seines Kindes verewigen. (Adolf Hitler, Mein Kampf). [...] Die Sterilisierung schaltet diese Menschen von der Fortpflanzung aus, während ihre übrigen Körperfunktionen in keiner Weise beeinträchtigt werden.« So beruhigt der Film seine Zuschauer. Beispielhaft für diese Tendenz ist auch der im Auftrag des Reichsbauernführers gedreht Kurzfilm DAS ERBE (1935), in dem ein freundlicher älterer Professor seiner blonden Assistentin Fräulein Volkmann an Beispielen aus dem Tierreich das ›Gesetz der natürlichen Zuchtwahl‹ erklärt. »Dann treiben die Tiere also eine regelrechte Rassenpolitik!« So bemerkt diese erstaunt und bietet damit dem Film die Gelegenheit, auf die Bedeutung der richtigen Gattenwahl zur Vermeidung erbkranken Nachwuchses und schließlich auf das Elend der körperlich und geistig Behinderten überzuleiten. Dabei dienen die oftmals bewusst schockierenden Bilder aus Heilanstalten und Pflegeheimen vor allem dem Zweck, für die Zwangssterilisation zu werben und mittels Auflistung der immensen Kosten der Heimunterbringung indirekt auch Argumente für die Euthanasie zu sammeln.

In ähnlicher Weise reiht auch der Film ERBKRAK (1936) Bilder Behinderter und Schwachsinniger aneinander, die durch Zwischentitel wie ›Lust-Mörder‹, ›Schwerverbrecher‹, ›Alkoholiker‹ usw. als kriminell oder ›abartig‹ klassifiziert werden. Auch hier fehlt die Aufrechnung der Kosten nicht: »Die Ausgaben für Erbkranken betragen jährlich 1,2 Milliarden Reichsmark.« Das Fazit, für das die folgenden Bilder nur noch den Beleg bilden, wird bereits im ersten Zwischentitel gezogen: »Wo den Nachkommen von Säufern; Verbrechern und Schwachsinnigen Paläste gebaut werden, indes der Arbeiter und Bauer mit einer kümmerlichen Hütte vorlieb nehmen muß, da geht ein solches Volk mit Riesenschritten seinem Ende entgegen.« Kontrastmontagen von proletarischen Hinterhöfen und parkähnlichen Pflegeheimen sollen dieser Argumentation einen sozialen Anschein verleihen. Auch dieser Film plädiert für Zwangssterilisation und allenfalls indirekt für die Tötung Erbkranker: »Im Kampf ums Dasein behauptet sich nur das

Gesunde. Was nach den Naturgesetzen in der Freiheit zugrunde gehen würde, wird gehütet und gepflegt.« So heißt es in den Zwischentiteln, die diese ›Fehlentwicklung‹ dem ›jüdisch-liberalistischen Denken‹ der Weimarer Republik zur Last legen. Unklar ist, ob das Rassenpolitische Amt (RPA) dafür Filmaufnahmen Wilfried Basses benutzt hat, der im gleichen Jahr für die RfdU an einem Film mit dem Titel ERBKRAK – ERBGESUND arbeitete, der jedoch als eigenständiger Basse-Film nicht überliefert ist. Was einen integren Mann wie Basse überhaupt bewogen haben mag, sich einem solchen Thema zu widmen, bleibt unklar. Die RfdU/RWU hat – wie die Untersuchung von Ulf Schmidt »Medical Films, Ethics and Euthanasia in Nazi Germany« belegt – einen großen Teil ihrer medizinischen Lehrfilme eugenischen Themen gewidmet, die direkt oder indirekt für Sterilisation und gelegentlich auch für Euthanasie plädierten wie etwa der unter der Supervision von Karl Bonhoeffer an der Charité entstandene Kinder-Euthanasie-Film EINE 4½JÄHRIGE MIKROCEPHALIN (1937).⁷⁹

Auch andere Filme wie DIE SÜNDEN DER VÄTER (1935), ABSEITS VOM WEGE (1935) und OPFER DER VERGANGENHEIT (1937, Gernot Bock-Stieber) dienten seit Mitte der 30er Jahre dazu, für Zustimmung zu den staatlichen Maßnahmen und Gesetzen zu werben. Dazu bemerkt Karl Ludwig Rost in seiner Untersuchung »Sterilisation und Euthanasie im Film des ›Dritten Reichs‹«: »Die größte propagandistische Wirkung erlangte jedoch der Film OPFER DER VERGANGENHEIT, ein Auftragsfilm der RPL mit dem ursprünglichen Titel ›Die Sünde wider Blut und Rasse‹. Dieser von der Amtsleitung Film der RPL bei der Kultura-Film in Auftrag gegebene Film entstand in Zusammenarbeit mit dem RPA auf Anregung Hitlers. Walter Groß berichtete, die Filme des RPA, ganz besonders ERBKRAK, hätten einen ›so starken Beifall des Führers gefunden, daß er persönlich den Befehl zur Herstellung des bekannten Normal-Tonfilms OPFER DER VERGANGENHEIT nach ihrem Muster gegeben hätte.«⁸⁰ Der als ›staatspolitisch wertvoll‹ eingestufte Film musste auf Anweisung der Reichsfilmkammer in allen 5300 Kinos des Deutschen Reiches gezeigt werden, um der rassenpolitischen Propaganda größere Resonanz zu verschaffen. Auch das Presse-Echo war entsprechend gesteuert. Curt Belling, Reichshauptstellenleiter der Amtsleitung Film der NSDAP, schrieb in der Zeitschrift »Der Deutsche Film«: »Das deutsche Volk wird nur dann stark und schöpferisch bleiben, wenn es sein wertvollstes Erbgut erhält und alles zurückdrängt, was diesen schönsten Besitz bedrohen und vernichten könnte. [...] Wenn der Sprecher des Films sagt, daß die Verhütung erbkranken Nachwuchses ein sittliches Gebot ist und der Nächstenliebe entspringt, so liefern die Bilder hierzu den eindringlichsten Beweis.«⁸¹ Genau darum ging es: Die Sterilisation und andeutungsweise auch schon die Euthanasie sollten als Werke der Nächstenliebe erscheinen, die der Eliminierung der Geisteskrankheiten dienten. Goebbels erkannte sofort die Brisanz solcher und ähnlicher Filmaufnahmen für die rassenpolitische Agitation. Am 4. 12. 1936 notierte er in seinem Tagebuch: »Dann einen Film aus Irrenanstalten zur Begründung des Sterilisationsgesetzes. Grauenhaftes Material. Mit tollen Aufnahmen. Das Blut gefriert einem bloß beim Anschauen. Da ist

79 Vgl. Schmidt 2002, S. 249 ff.

80 Rost 1987, S. 65.

81 Der Film im Dienste der Rassenpolitik. In: Der Deutsche Film 11/1937, S. 335.

die Unfruchtbarmachung nur ein Segen.« Als Kontrast zu den Bildern der Geisteskranken ließ er angeblich Bilder seiner eigenen Kinder am Filmende einschneiden. Mit dem Großeinsatz für den Film *OPFER DER VERGANGENHEIT* sah die NS-Führung die Propaganda zur Legitimierung der Sterilisation als erfolgreich beendet an.⁸²

Erst seit 1940 – im Zuge der Massenmorde an etwa 120 000 Geisteskranken im Rahmen der Aktion T 4 – wurden Filmpläne zur Legitimation der Euthanasie in Angriff genommen. Im Auftrag der Kanzlei des Führers war der Regisseur Hermann Schwening mit der Vorbereitung einschlägiger Filme beschäftigt. »Etwa anderthalb Jahre bereiste Schwening 20 bis 30 Anstalten des gesamten Reichsgebiets, um typische, ausdrucksstarke oder besonders krasse Filmaufnahmen Geisteskranker zu erhalten, aus denen dann die verschiedenen Dokumentarfilme zusammengeschnitten werden sollten.«⁸³ So schreibt Karl Ludwig Rost in seiner Untersuchung über »Sterilisation und Euthanasie im Film des ›Dritten Reichs‹«. Fertiggestellt wurde von Schwening allerdings nur der Film *DASEIN OHNE LEBEN*, der jedoch nicht öffentlich vorgeführt worden ist.⁸⁴ Außerdem wurden ein großer wissenschaftlicher Film über Geisteskranke und Euthanasie unter dem Kürzel »GK-Dokumentarfilm« sowie eine Reihe medizinischer Lehrfilme geplant, die vermutlich aufgrund der sich verschlechternden Kriegslage nicht fertiggestellt worden sind.⁸⁵

Felix Moeller schreibt in seinem Buch »Der Filmminister« dazu: »Drastischste, auf Schockwirkung zielende Bilder und ein radikaler Begleittext verdeutlichen das Rezept Goebbels' für Dokumentarfilme, das er anlässlich der nach *ICH KLAGE AN* 1941/42 wiederaufgenommenen Planung ›wissenschaftlicher Dokumentarfilme‹ über Geisteskranke noch einmal unterstreicht. Zur gleichen Zeit, da hinsichtlich von *ICH KLAGE AN* mit Rücksicht auf Volksstimmung und Kriegslage äußerst vorsichtig taktiert wurde, diskutierte Goebbels mit Phillip Bouhler, wie man ›in einem Kulturfilm die grauenvollen Krankheitsbilder zur Darstellung bringen [könne], die man in Irrenanstalten beobachten kann‹. Man dürfe nicht zu wissenschaftlich vorgehen, sondern müsse dem Publikum einfach die entsprechenden Bilder zeigen, ›damit uns die Liquidierung dieser nicht mehr lebensfähigen Menschen psychologisch etwas leichter gemacht wird‹.«⁸⁶

Die Strategie der medialen Mobilisierung, die Goebbels nach Kräften vorantrieb, ist hier auf den Punkt gebracht. Ihr wichtigstes Ziel war es, wie Goebbels wiederholt betonte, zu ›elementaren Konfliktstellungen‹ zu kommen, die mit den ›natürlichen Sinnen, den Augen und Ohren, ohne komplizierte Denkprozesse aufgenommen und unmittelbar erlebt‹ werden konnten. »Goebbels setzte auf die psychologische Wirkung vorgeblicher Authentizität, ganz nach dem Rezept von *DER EWIGE JUDE* und *OPFER DER VERGANGENHEIT*. Nicht Diskussionen über Recht und Moralität der ›Euthanasie‹ galt es anzufachen, vielmehr sollten durch schockierend realistische ›Aufklärung‹ Abscheu geweckt und offen

82 Rost 1987, S. 83; Goebbels zit. n. Moeller 1998, S. 359.

83 Rost 1987, S. 122.

84 Bei dem im BA-FA vorhandenen Film gleichen Titels handelt es sich vermutlich um eine Materialsammlung.

85 Vgl. Rost 1987, S. 121 ff., 145 ff.

86 Eintrag v. 5. 9. 1941. Zit. n. Fröhlich 1996, Teil II, Bd. 1, S. 364.

›die Liquidationsmethoden an unheilbar Irren begründet werden‹.⁸⁷ Dazu notierte Goebbels am 30. 1. 1942: »Ich dringe vor allem darauf, daß keine mittleren Fälle dargestellt werden, sondern nur solche, die absolut überzeugend wirken. Auf der anderen Seite kann man dem Film dann einen Teil anhängen, in dem Fälle dargestellt werden, die heilbar sind und auch geheilt werden sollen. Auf jeden Fall darf aber dieser Film nicht, wie das die Mitarbeiter Bouhlers wünschen, vom medizinisch-wissenschaftlichen Standpunkt aus angelegt werden. Er muß sich der Schwarz-Weiß-Malerei bedienen, da er sonst im Volke nicht überzeugend wirken kann.«⁸⁸

Nach ähnlichen Regieanweisungen wurden nach den Novemberpogromen des Jahres 1938, der von den Nationalsozialisten so genannten ›Reichskristallnacht‹, und insbesondere nach Kriegsbeginn und der amerikanischen Kriegserklärung auch eine Reihe antisemitischer und gegen die USA gerichteter Filme hergestellt (JUDEN OHNE MASKE, JUDEN, LÄUSE UND WANZEN, HERR ROOSEVELT PLAUDERT, RUND UM DIE FREIHEITSSTATUE), die an späterer Stelle im Rahmen der Kriegspropaganda in die Darstellung einbezogen werden. Sie stellten die westlichen Juden als ›dekadente Zersetzer der Kultur‹ und die Ostjuden als verdreckt und verlaust dar, während die US-Regierung unter Roosevelt nach Kriegseintritt als Zentrale einer ›jüdischen Weltverschwörung‹ denunziert wurde.

DER EWIGE JUDE

Das krasseste Beispiel lieferte der ›Reichsfilm dramaturg‹ und SS-Obersturmbannführer Dr. Fritz Hippler mit seinem antisemitischen Hetzfilm DER EWIGE JUDE (1940), an dessen Gestaltung neben den Antikommunismus- und Antisemitismus-Experten des Propagandaministeriums Eberhard Taubert und Hans Hinkel auch Goebbels maßgeblich beteiligt war.⁸⁹ Auf Goebbels Einfluss weist auch Stig Hornshøj-Møller in seiner quellenkritischen Analyse des Films hin, überschätzt dabei aber wohl doch dessen Anteil an der Autorschaft: »DER EWIGE JUDE sollte Goebbels ›propagandistisches Meisterstück‹ werden. Seine Propagandaleitlinien [...] kamen hier voll zur Geltung: Vereinfachung, Wiederholung, Emotionalisierung, Scheinobjektivität, Verschweigen ›unangenehmer Tatsachen‹ und Lüge in stetiger Wiederholung. Indem sich der Film von der plumpen antisemitischen Propaganda Julius Streichers distanzierte, fügte er sich nahtlos in die pseudo-wissenschaftliche Tradition des von Goebbels gegründeten ›Instituts zum Studium der Judenfrage‹ ein [...].«⁹⁰ Mit diesem Film, in dem Hippler und sein Team neue Formen der propagandistischen Trick- und naturalistischen Schockmontage erprobten, haben die Autoren für den neuen Stil des dokumentarischen Propagandafilms aus dem ›Geiste des Nationalsozialismus‹ ein makabres Exempel geliefert, das Hans-Jürgen Brandt in seiner Studie »NS-Filmtheorie und dokumentari-

87 Moeller 1998, S. 360

88 Eintrag v. 30. 1. 1942. Zit. n. Fröhlich 1994, Teil II, Bd. 3, S. 220.

89 Hippler versucht in seiner Autobiographie »Die Verstrickung« (S. 206f.) die Verantwortung für die Gestaltung des Films auf Goebbels abzuwälzen. Vgl. auch Hornshøj-Møller 1995.

90 Hornshøj-Møller 1995, S. 10.

sche Praxis« (1987) ideologiekritisch untersucht hat.⁹¹ Dabei vertraute Hippler ähnlich wie Goebbels auf den denunziatorischen Effekt authentischer dokumentarischer Bilder, wenn diese in diskriminierender Absicht gefilmt, geschnitten und dramaturgisch verarbeitet werden.

Der Film beginnt mit einer Auswahl dokumentarischer Ghetto-Sequenzen, die Hippler 1939 auf Anweisung Goebbels mit einem Filmteam zum Teil selber gedreht hat. Sie zeigen demonstrativ Schmutz und Verkommenheit einzelner Wohnungen, Häuser und Straßenzüge, den als ›Schacher‹ bezeichneten Straßenhandel sowie verschwörerisch wirkende religiöse Zeremonien als Charakteristika ostjüdischen Alltagslebens. In Großaufnahmen verhärmt oder misstrauisch in die Kamera blickender Ghattobewohner zeigt sich laut Kommentar ›das wahre Gesicht des ewigen Juden‹. Dann folgt die berühmte Parallelmontage von Juden und Ratten, für die der Trick-Spezialist Svend Noldan hinzugezogen wurde: Bilder von Ratten, die in Müll und Abfällen hausen, werden mit Bildern ostjüdischer Elendsquartiere und jüdischer Händler parallelisiert. Durch bedrohliche Pfeilbewegungen animierte Landkarten vergleichen die Wanderwege der Ratten, die sich von Asien aus über die Welt verbreiten, mit denen der Juden, die sich – so suggeriert der Film – in ihren ›Gastvölkern‹ wie die Ratten einnisten und diese ausbeuten: »Das, was den schöpferischen arischen Völkern Werte sind, hat der Jude zur Ware erniedrigt, die er kauft und wieder verkauft, die er selber aber nicht erzeugen kann. Die Erzeugung überlässt er den Arbeitern und Bauern der Völker, bei denen er sich zu Gast geladen hat.« Zum Beweis wird das ›wahre Gesicht‹ der reichen Berliner ›Salonjuden‹ ganz im Stile der suggestiven visuellen Rhetorik dieses Films durch Überblendungsmontagen ›entlarvt‹, in denen sich bärtige Ostjuden in frisch rasierte, frisierte und modisch gekleidete deutsche Juden verwandeln (vgl. Abb. S. 572). In Kontrastmontagen werden dazu deutsche Bauern und Arbeiter eingeblendet.

Seine antisemitischen Vorurteile und Klischees versucht der Film im Folgenden anhand von Dokumenten, Fotos, Spielfilmszenen, Trickaufnahmen und Statistiken zu belegen. Dabei bemühen sich die Autoren vor allem darum, die suggestiven Bild-Montagen durch eine rational wirkende Argumentation mit Fakten und Dokumenten zu untermauern, um die Zuschauer nicht nur gefühlsmäßig, sondern auch intellektuell zu überzeugen. Die internationalen Verbindungen des ›jüdischen Finanzkapitals‹ erscheinen in Svend Noldans Trickmontagen als ›Spinnennetz‹ jüdischer Bankhäuser und Konzerne, das den Globus umspannt. Dass auch der Kommunismus eine jüdische Erfindung ist, soll am Beispiel von Karl Marx, Ferdinand Lassalle und Rosa Luxemburg bewiesen werden. Zur Zeit der Weimarer Republik übernahmen die Juden dem Film zufolge auch in Deutschland in Politik, Wirtschaft und Kultur die Herrschaft. Zum Beweis lässt der Film eine Reihe jüdischer Politiker, Bankiers, Unternehmer, Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller von Walther Rathenau bis Max Reinhardt und Kurt Tucholsky Revue passieren. Kontrastmontagen von typisch deutscher Kunst (Bamberger Reiter usw.) und ›entarteter‹ moderner jüdischer Kunst sollen die ›Zersetzung deutschen Kulturlebens‹ durch die ›Produkte einer kranken Phantasie‹ verdeutlichen. Eingeblendete Statistiken über den geringen Anteil von Juden an der Arbei-

91 Vgl. Brandt 1987.

terschaft und deren hohen Anteil bei den Juristen, Ärzten und Geschäftsleuten sollen die These von der Beherrschung und Ausbeutung des deutschen Volkes durch eine winzige jüdische Minderheit untermauern, die ein Prozent der Bevölkerung, aber mehr als die Hälfte der Geschäftsleute ausmache. Zu Bildern deutscher Arbeitsloser in Elendsquartieren zieht die ›Geisterstimme‹ des Kommentars das demagogische Fazit: »Während Millionen des eingessenen deutschen Volkes in Arbeitslosigkeit und Elend gerieten, gelangten zugewanderte Juden in wenigen Jahren zu phantastischen Reichtümern. Nicht durch ehrliche Arbeit, sondern durch Wucher, Gaunerei und Betrug.« Ziel einer solchen audiovisuellen Rhetorik war die Spekulation auf die sozialen Ressentiments ökonomisch benachteiligter Bevölkerungsschichten, die in antisemitische Haltungen umfunktioniert werden sollten. Bei aller Demagogie zeigen sich hier noch Reste eines nationalsozialistischen Antikapitalismus, wobei die ›Profitgier‹ der kapitalistischen Marktwirtschaft und deren Verwandlung von Gebrauchswerten in Tauschwerte nunmehr den Juden angelastet wird.

Dokumentarische Sequenzen vom religiösen Unterricht und Gottesdienst dienen dem Kommentator dazu, die religiösen Lehren und Zeremonien als eine Art ideologischer Schulung darzustellen, die aus der Lehre vom auserwählten Volk den Anspruch auf Weltherrschaft ableitet. Den jüdischen Glauben an die Auserwähltheit des eigenen Volkes kontert der Film in vexierbildhafter Rhetorik mit der Denunziation des Judentums als ›Parasiten‹ und der Lehre von der ›deutschen Herrenrasse‹. Als letzter Beweis für die angebliche Skrupellosigkeit und Unmenschlichkeit der Juden dient dem Film eine dokumentarische Schockmontage, die ähnlich wie die anfangs verwendete Ratten-Montage vornehmlich der Abscheu erregenden Wirkung der Bilder vertraut: den dokumentarischen Aufnahmen von jüdischen Metzgern geschächteter und zuckend verblutender Rinder und Schafe. Dies wird nicht nur als Tierquälerei, sondern auch als ›Kulturschande‹ hingestellt, die erst vom Nationalsozialismus verboten worden sei. Als ›Erlöser der Menschheit‹ von der ›jüdischen Gefahr‹ erscheint am Ende Hitler, der in einer Reichstags-Rede vom Januar 1939 mit deren ›Ausrottung‹ droht: »Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.« Das übliche Tableau nordisch wirkender Männer- und Frauen-Portraits bildet mit der Hakenkreuz-Fahne als Abschluss den ›arischen‹ Kontrast zu den Szenen jüdischen Ghettolebens am Anfang.

Goebbels notierte nach einer internen Vorführung der Schlachthof-Szenen am 17. 10. 1939 in seinem Tagebuch: »Und dann Aufnahmen zum Ghettofilm. Noch niemals dagewesen. Schilderungen, so grausam und brutal in den Einzelheiten, daß einem das Blut in den Adern gerinnt. Man schaudert zurück vor soviel Rohheit. Dieses Judentum muß vernichtet werden.«⁹² Der Film erschien in zwei Fassungen: Mit Schächtungsszenen für Männer und ohne diese Szenen für Frauen und Jugendliche. Hippler wies in der Presse auf die Stärken seines ›Dokumentarfilms‹ gegenüber Spielfilmen wie *JUD SÜSS* hin, in denen deutsche Schauspieler die Juden darstellen und demzufolge »das Unmittelbare der Wirklichkeit vermis-

92 Eintrag v. 17. 10. 1939. Zit. n. Fröhlich 1998, Teil I, Bd. 7, S. 157.

Der ewige Jude

Ein Dokumentarfilm über das Weltjudentum

Nach einer Idee von Dr. E. Taubert

Gestaltung: Fritz Hippler / Musik: Franz R. Friedl / Kamera: A. Endrejat
A. Hafner / R. Hartmann / F. C. Heere / H. Kluth / E. Stoll / H. Winterfeld
Schnitt: Hans-Dieter Schiller / Albert Baumeister

Herstellung und Vertrieb

Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs-Gesellschaft m.b.H.



Als Dokumentarfilm, der die Bevölkerung über das ›wahre Gesicht des Judentums‹ aufklären sollte, deklarierten Goebbels und Hippler ihren Hetzfilm DER EWIGE JUDE (1940), der den Judenhass und damit indirekt auch die geplanten Massenvernichtungen fördern und legitimieren sollte

sen lassen«: »Eine unmittelbare Wirklichkeitswirkung zu erzielen, ist nur dem Dokumentarfilm gegeben, und um einen solchen handelt es sich bei dem Film ›Der ewige Jude‹. Hier werden die Juden nicht dargestellt, sondern sie zeigen selbst, wie sie sind; kein einziges Bild ist hier gestellt, kein Jude etwa zu einer besonderen Handlung oder Stellung gezwungen worden. Im Gegenteil, es war mein Grundsatz, die aufzunehmenden Juden ganz sich selbst zu überlassen, sie nach Möglichkeit gar nicht merken zu lassen, dass sie gefilmt werden.«⁹³ Die einschlägige Forschung hat hingegen detailliert nachgewiesen, dass ein großer Teil der angeblich authentischen Szenen für die Filmaufnahmen inszeniert und gestellt war,⁹⁴ und die diffamierenden antisemitischen Geschichtsfälschungen angeprangert: »Auch ›Der ewige Jude‹ bedient sich massiver Geschichtsfälschungen und -verzerrungen, um die ›jüdische Rasse‹ in ihrer Gesamtheit zu diffamieren. Der Film konzentriert sich dabei vor allem auf die pseudodokumentarische Darstellung von politischen und historischen Zusammenhängen, die von der biblischen Frühzeit des Judentums bis in die aktuelle Zeit des Publikums reichen. Dabei greift er Entwicklungen und Argumente auf, die traditionell antijüdische bzw. antisemitische Verwendung gefunden haben.«⁹⁵ So heißt es in Stefan Mannes' Studie »Antisemitismus im nationalsozialistischen Film« (1999), die den Film als Kompendium antisemitischer Stereotype beschreibt.

Auf die Möglichkeit, dass der Film sich auch als eine Projektion faschistischer Herrschaftsansprüche verstehen lässt, die nach dem Muster der Identifikation mit dem vermeintlichen Aggressor funktioniert, hat Michael Siegert in einem Sammelband des Österreichischen Filmmuseums über »Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933–1945« (1972) hingewiesen: »Hitler schreibt den Juden zu, was er selbst will und dann auch unternimmt: den Weltkrieg entfesseln, die ›andere Rasse‹ vernichten, Osteuropa bolschewisieren (denn das war ja die Folge seiner Politik). Hitler träumte vom ›Juden‹ als Spiegelbild seiner eigenen Strebungen, wie der trotzige Sohn im Grunde den Vater bewundert (›Identifikation mit dem Angreifer‹ nach Freud). Was er den Juden unterstellt, will er selbst: Weltherrschaft. Er ist eigentlich selbst ›Jude‹. Diese gespenstische Verwobenheit von Angriff und Schreckensvision, von eingebildeter Angst und tödlicher Drohung entspringt der drückenden Hybris des ganzen Unternehmens Hitler. Strafangst und Schuld schaukeln sich gegenseitig auf. Immer wenn Hitler nach einem Stück Macht griff, mußte er an die Vernichtung der Juden denken, die er als Inkarnation der Macht, als Kapital, Staat, herrschende Klasse, Weltregierung sah – als Vaterimago schlechthin. Revolution und Judenmord fielen für ihn in eins zusammen: die virtuelle Vertilgung der Herrscherklasse. So war es 1923, 1933, 1939, 1941. [...] Dem realen Kampf um die Weltherrschaft entsprach im Wahnsystem des verkehrten Klassenbewußtseins des kleinbürgerlichen Antisemiten der Mord am ›Weltherrscher Juda‹.«⁹⁶

Die NS-Presse feierte den Film hingegen unter Berufung auf Hippler als aufklärerischen wirklichkeitsgetreuen Dokumentarfilm: »DER EWIGE JUDE ist kein Spielfilm, sondern ein Dokumentarfilm über das Weltjudentum.« So hieß es in der

93 Hippler 1940 b. Vgl. auch: Wie »Der ewige Jude« gefilmt wurde. In: Filmwelt (Berlin) Nr. 49/1940.

94 Vgl. Siegert 1972; Hornshoj-Moller 1995; Mannes 1999.

95 Mannes 1999, S. 51.

96 Siegert 1972, S. 65 ff.

»Deutschen Allgemeinen Zeitung« vom 29. 11. 1940. »Er porträtiert, er berichtet kühl und sachlich, er arbeitet im Stil der Filmreportage, die nur durch das unbestechliche Bild wirken will. Aber eben in dieser kühlen Sachlichkeit soll die Wirkung auf den Betrachter liegen.«⁹⁷ »Symphonie des Ekels«⁹⁸ und »Der ewige Jude. Ein Filmdokument vom wahren Gesicht der jüdischen Rasse«⁹⁹, so lauteten die Schlagzeilen von zwei Artikeln in der Zeitschrift »Der Deutsche Film«. Die Verwendung von Filmzitaten aus Spielfilmen und die Tricksequenzen wurden dabei von einem anspruchsvollen Rezensenten wie Frank Maraun zwar als Bruch mit einer streng dokumentarischen Methode kritisiert, aber als Mittel zur anschaulichen und informativen Illustration im Rahmen eines groß angelegten Querschnittfilms akzeptiert.¹⁰⁰

Den Verleih des Films besorgten die Gaufilmstellen der NSDAP, die in einem Rundschreiben »an die Herren Lichtspieltheater-Besitzer« auf dessen Bedeutung im Kriege hinwiesen: »Im Hintergrund der großen Auseinandersetzung, die auf den Schlachtfeldern den Endsieg des deutschen Volkes bringen wird, steht auf der Gegenseite das internationale Judentum als Drahtzieher, dem dieser Film schonungslos die Maske herunter reißt.«¹⁰¹ Trotz des nationalsozialistischen Werbefeldzugs ist der von der Zensur als »künstlerisch und politisch wertvoll« eingestufte Film kein Kino-Erfolg geworden und bei großen Teilen des Publikums eher auf Ablehnung gestoßen, während Veit Harlans Spielfilm *JUD Süß*, der kurz zuvor in den Kinos lief, weit erfolgreicher war.¹⁰² In den geheimen »Meldungen aus dem Reich« des Sicherheitsdienstes des Reichsführers der SS, Heinrich Himmler, in denen seit 1939 über die Stimmung in der Bevölkerung berichtet wurde, heißt es dazu, »daß oft nur der politisch aktivere Teil der Bevölkerung den Dokumentarfilm besucht habe, während das typische Filmpublikum ihn teilweise mied und örtlich eine Mundpropaganda gegen den Film und seine stark realistische Darstellung des Judentums getrieben wurde. Die Widerlichkeit des Dargestellten an sich und vor allem die Schlachtszenen seien dementsprechend immer wieder als Hauptgrund gegen den Besuch des Filmes gesprächsweise zum Ausdruck gekommen. Der Film sei wiederholt als außerordentliche »Nervenbelastung« bezeichnet worden. So habe auch der Besuch vor allem in Nordwest-, West- und Süddeutschland und in der Ostmark teilweise sehr schnell nachgelassen. [...] Häufig sei geäußert worden, »Jud Süß« habe das Judentum bereits so überzeugend dargestellt, daß es dieser neuen, noch krasserem Beweismittel in dem unmittelbar danach aufgeführten Dokumentarfilm nicht mehr bedurft habe.«¹⁰³ Wirksamer war angeblich der Einsatz des Films in der parteiinternen Schulungsarbeit und in den besetzten Ostgebieten.

Hatte sich Leni Riefenstahl mit ihrem Film *TRIUMPH DES WILLENS* als Meisterin der idealisierenden Verklärung Hitlers und der NSDAP erwiesen, so haben sich

97 Zit. n. Wulf 1989, S. 457.

98 Maraun 1940 a.

99 Volz 1940. Vgl. auch: Juden wie sie wirklich sind. Der große Dokumentarfilm »Der ewige Jude« uraufgeführt. In: Steglitzer Anzeiger (Berlin) v. 29. 11. 1940.

100 Maraun 1940 a.

101 Rundschreiben der Gaufilmstelle Hessen-Nassau vom 23. 11. 1940.

102 Vgl. Mannes 1999, S. 105 ff.

103 Boberach. Bd. 6 / S. 1918 f. (Nr. 155 / 20. 1. 1941). Vgl. auch Kugelmann 1996.

Hippler und sein Team mit dem dokumentarischen Propagandafilm *DER EWIGE JUDE* als ebenso ambitionierte wie skrupellose Experten der filmischen Konstruktion von Feindbildern und der antisemitischen Denunziation gezeigt. Hier wurde erstmalig ein groß angelegter weltanschaulicher Thesenfilm aus nationalsozialistischer Sicht gestaltet, der seine stärksten Wirkungen anders als der von Alfred Rosenberg geförderte laienspielhaft deutschümelnde Film *EWIGER WALD* aus der denunziatorischen Verwendung dokumentarischer Bilder bezog, die in einen großen scheinbar rationalen Argumentationsrahmen eingebaut wurden. Der Film macht deutlich, in welchen kollektiven Wahnvorstellungen sich die NS-Führung mit ihren antisemitischen Omnipotenz- und Vernichtungsphantasien verfangen hatte, und wie skrupellos sie diese zur Vorbereitung der insgeheim geplanten Massenmorde einsetzte.

Nach dem Krieg kam Hippler von 1945 bis 1948 in englische Gefangenschaft und wurde 1948 wegen seiner Tätigkeit im ›Dritten Reich‹ in einem Gerichtsverfahren zur Rechenschaft gezogen. Hippler berief sich darauf, dass er stets nur auf Goebbels Befehl gehandelt habe, sein Film *DER EWIGE JUDE* im Wesentlichen Goebbels Werk gewesen sei, er 1943 wegen seines Einsatzes für verfemte Künstler wie Erich Kästner als Reichsfilmintendant abgesetzt und zudem aus der SS ausgeschlossen worden sei. Über den Prozess berichtete der »Rheinische Merkur« wie folgt: »Die Anklagebehörde beantragte zwei Jahre Gefängnis, der Verteidiger, der seinerseits nicht unterließ, an die Entnazifizierung von Schacht, Krauß, Gründgens und Furtwängler zu erinnern, plädierte auf Freispruch. [...] Das Urteil bedeutete denn auch praktisch einen Freispruch, denn der Angeklagte wurde zu 5000 RM verurteilt, die jedoch durch die Internierungshaft bereits ›abgebucht‹ sind.«¹⁰⁴ Seit den 50er Jahren arbeitete er unter Pseudonym an verschiedenen Werbe- und Industriefilmen mit. Später war er als Werbeleiter für verschiedene Unternehmen sowie für den Landesverband Nordrhein-Westfalen der FDP tätig, wo er eng mit Erich Mende und Walter Scheel zusammenarbeitete.¹⁰⁵

Theresienstadt. Das Konzentrationslager als Idylle

Dass die NSDAP der deutschen und internationalen Öffentlichkeit gegenüber die Vernichtungsaktionen zu verheimlichen und die Internierung in Konzentrationslagern zu beschönigen versuchte, zeigt der 1944/45 entstandene Film *THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET*, der unter dem – erst nach Ende der NS-Zeit dem Film zugesprochenen – falschen Titel *DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT* bekannt geworden ist.¹⁰⁶ Allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein besonders infames Produkt aus Goebbels Propa-

104 Film im Teutoburger Wald. Der ehemalige Reichsfilmintendant im Spruchkammerverfahren. Rheinischer Merkur v. 9. 10. 1948.

105 Vgl. Brandt 1987, S. 51 f.

106 In seiner ursprünglichen Fassung hatte der Theresienstadt-Film eine Länge von 2400 bis 2500 Metern und dauerte etwa 90 Minuten. Erhalten ist ein 15-minütiges Fragment, das vermutlich den Schlussteil des Films darstellt. Außerdem existieren eine Reihe kürzerer Filmsegmente aus unterschiedlichen der insgesamt 38 Sequenzen des Films, die Karel Margry rekonstruiert hat. Die Filmmusik bestand fast ausschließlich aus Stücken jüdischer Komponisten. Vgl. Margry 1996.



Der euphemistische ›Dokumentarfilm‹ THERESIENSTADT (1944) diente der zynischen Verharmlosung der Konzentrationslager

gandaministerium, wie vielfach vermutet wurde, denn dessen Strategie bestand eher darin, die Existenz von Konzentrationslagern überhaupt nicht zu thematisieren. Der Film geht, wie der Filmwissenschaftler Karel Margry nachgewiesen hat, auf die Initiative des SS-Sturmbannführers Hans Günther zurück, des Leiters des Prager ›Zentralamts zur Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren‹, der seiner ›vorbildlichen‹ Tätigkeit auf diese Weise ein filmisches Denkmal setzen wollte. Ohne die Erlaubnis vorgesetzter Stellen einzuholen, beauftragte er in Absprache mit dem Lagerkommandanten die Prager Filmproduktion Aktualita mit Drehaufnahmen und ernannte den in Theresienstadt inhaftierten jüdischen Schauspieler und Komiker-Star der Ufa Kurt Gerron zum Regisseur des Films. Was Gerron dazu bewogen hat, diesen euphemistischen Propagandafilm unter Aufsicht der SS zu drehen, ist umstritten. Trotz seiner Bereitschaft, die Regie zu übernehmen, wurde er Ende Oktober 1944, einige Monate vor Fertigstellung des Films, nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.¹⁰⁷

Der Anlass für die Herstellung des Films war die bevorstehende Inspektion Theresienstadts – einer als Übergangslager vor der Deportation nach Osten genutzten ehemaligen Garnisonsstadt – durch eine Delegation des Roten Kreuzes. Nachdem eine Reihe von Verschönerungsmaßnahmen durchgeführt worden waren, sollte der Film der Delegation und der internationalen Öffentlichkeit vor Augen führen, wie angenehm es sich in diesem unter jüdischer Selbstverwaltung stehenden Konzentrationslager leben lässt. Der nur noch in Fragmenten erhaltene Film, der etwa 90 Minuten lang war, wurde im August und September 1944 mit Insassen des Lagers gedreht, im März 1945 fertiggestellt und nur noch wenige Male in lokalen Vorführungen gezeigt. Das internationale Publikum, für das er gedacht war, erreichte er nicht mehr.

Der Film, dessen Aufbau anhand von Filmfragmenten und Skizzen rekonstruiert werden konnte, schildert das Konzentrationslager Theresienstadt in der Art beschönigender Städtebilder als Idylle. Begünstigt wurde diese Darstellung dadurch, dass die alte Festungsstadt mit ihren historischen Gebäuden, Parks und Straßenzügen voller Geschäfte und Kaffeehäuser dafür eine ideale Kulisse bot –

¹⁰⁷ Vgl. Felsmann/Prümm 1992.

ein Ghettoleben der angenehmen Art, so konnte es scheinen: Man promenierte auf den Festungswällen, treibt Sport auf einer der Basteien, hört einer Jazzband zu oder besucht das Theater. Diesem Auftakt folgen in einer Reihe informativer Sequenzen Einblicke in Verwaltung und Arbeitsleben der Stadt: Der jüdische Ältestenrat tagt, Bank, Postamt und Krankenhaus werden vorgestellt, und der Zuschauer erhält Einblicke in handwerkliche und landwirtschaftliche Betriebe. Der Film endet mit dem Feierabend und Szenen abendlicher Freizeitgestaltung.

Zur Frage der Authentizität des Theresienstadt-Films, der von seinen Initiatoren ähnlich wie viele andere erbbiologische und antisemitische Filme ausdrücklich als ›Dokumentarfilm‹ deklariert wurde, äußert sich Karel Margry wie folgt: »Historiker haben generell den gestellten Charakter des Films überschätzt (und Überlebende haben dieses Bild kaum korrigiert). Damit ist nicht gesagt, daß der Film nicht betrügerisch wäre. Zweifellos ist der Film als Ganzes – die schließliche Mischung aus gefilmten Bildern, Musik und Kommentar – ein niederträchtiges Stück Propaganda. Doch die *visuelle* Authentizität des Films ist weitaus größer, als man gemeinhin annimmt. Viele der Dinge, die er zeigt, gab es in Theresienstadt tatsächlich, oder sie waren ein Teil des täglichen Lebens der Gefangenen, nicht nur 1944, sondern schon zuvor. Eine Reihe von Aufnahmen wurden an Orten aufgenommen, die nicht ›verschönert‹ worden waren. Sogar der Kommentar – der verlogenste Teil des Films – enthält Elemente, die der Wirklichkeit entsprechen. In einer abschließenden Betrachtung könnte man sagen, daß die eklatante Lüge des Films in dem liegt, was er *nicht* zeigt: den Hunger, das Elend, die Überbevölkerung, die Sklavenarbeit für die deutsche Kriegsindustrie, die hohe Sterblichkeit und, vor allem, die Transporte in den Osten.«¹⁰⁸

Im Vergleich mit den im Vorhergehenden dargestellten antisemitischen Spiel- und Dokumentarfilmen fällt besonders stark auf, dass hier ein positives Bild des jüdischen Lebens entworfen wurde, wobei besonderer Wert auf die Einbeziehung prominenter und international bekannter Juden gelegt wurde. Das ist ein Indiz dafür, dass der Film weniger für deutsche als für ausländische Zuschauer gedacht war. »Ein Publikum, das seit Jahren einer aggressiven antijüdischen Propaganda ausgesetzt war, darunter Filme wie *DER EWIGE JUDE* oder *JUD SÜSS*, wäre durch einen Film, der Juden weniger verzerrt darstellt, nur verwirrt worden.«¹⁰⁹ So vermutet Karel Margry. »Nach Vorstellung der SS sollte der Film im Ausland verbreitet werden [...]. Nur im Ausland, wenn überhaupt, konnte der Film einem begreiflichen Zweck dienen und die ihm zugedachte Aufgabe erfüllen.«¹¹⁰ Doch auch dazu war es zu spät. Spätestens seit der Befreiung des KZ Majdanek durch die Rote Armee im Juli 1944 gab es in der internationalen Presse detaillierte Berichte über die Massenvernichtungslager der Nationalsozialisten. Wenige Monate nach Fertigstellung des Films wurde Deutschland besiegt und von den alliierten Armeen besetzt.

108 Margry 1996, S. 335.

109 Margry 1996, S. 333.

110 Margry 1996, S. 333.

Die Debatte über einen neuen deutschen Dokumentarfilmstil

Die Diskussionen über eine wirksame nationalsozialistische Filmpropaganda begannen in der Weimarer Republik und wurden in der NSDAP durchaus kontrovers geführt.¹¹¹ Setzten sich anfangs noch die regionalen Gruppierungen der NSDAP und die Organisationen der SA bei der Gestaltung der Filme durch, wobei Spannungen zwischen Berlin und München sowie SA und NSDAP-Führung unverkennbar sind, so dominierte nach der Machtergreifung seit Leni Riefenstahls *SIEG DES GLAUBENS* (1933) auch in der Filmdramaturgie neben der Bilanzierung der innen- und außenpolitischen Erfolge der NSDAP und der ihr angegliederten Institutionen der Führerkult. Im Kriege allerdings wurde er zunehmend abgelöst durch eine Feindbild-Propaganda, die in *DER EWIGE JUDE* (1940) seinen hasserfülltesten Ausdruck gefunden hat. Die Führerbilder hingegen wurden ab 1941 – möglicherweise aufgrund des immer deutlicher werdenden Parkinson-Leidens Hitlers – auch in der Wochenschau immer seltener. Die letzten Wochenschau-Bilder zeigen einen gebrochenen Mann, der im März 1945 ein Aufgebot der HJ zum letzten Gefecht zu ermuntern versucht.¹¹²

Die dokumentarischen NS-Propagandafilme erprobten eine Vielzahl unterschiedlicher Formen, die allerdings nur selten die Anerkennung der Parteiführung fanden. Goebbels zeigte sich enttäuscht von den meisten Filmen. Seine Verurteile der Parteifilmproduktionen ziehen sich, wie Felix Moeller in seiner Untersuchung von Goebbels Tagebüchern unter dem Titel »Der Filmminister« (1998) detailliert dargelegt hat, als eines von vielen Leitmotiven durch seine Notizen: »Etwas durcheinander« (23. 11. 1937), »Gar keine Klarheit und Übersicht [...] Film muß vollkommen umgearbeitet werden« (12. 1. 1938) oder »herrlich ungekonnt« (27. 5. 1939) lauten einige seiner Kommentare.¹¹³ Auf den Kern des Problems kam er anlässlich der Preisentscheidungen auf der Reichswoche für den deutschen Kulturfilm in einer Tagebuchnotiz vom 11. 7. 1943: »Eine Reihe von Kulturfilmen werden mir vorgeführt, einer von Seiten der SS, einer von Seiten der HJ. Beide sind für Vorführungen im normalen Programmablauf nicht geeignet, da sie propagandistisch zu dick aufgetragen sind. Das ist überhaupt der Kardinalfehler fast aller seitens der Partei oder ihrer Gliederungen gemachten Filme. Sie glauben, Propaganda mit dem Holzhammer machen zu müssen. Diese ist aber bekanntlich immer unwirksam.«¹¹⁴ Er selbst setzte sich daher stärker für die indirekte künstlerisch anspruchsvollere Vermittlung von Propaganda etwa in Spielfilmen ein.

Warum er dieser Einsicht, die sich auch bei dem Film *DER EWIGE JUDE* (1940) bewahrt hat, in diesem Falle nicht gefolgt ist, ist schwer zu erklären. Ein fa-

111 Vgl. Hanna-Daoud 1996.

112 Wochenschau Nr. 755 vom März 1945.

113 Über *FESTLICHES NÜRNBERG, JAHRE DER ENTSCHEIDUNG* und *MÜNCHEN*. Zit. n. Moeller 1998, S. 355.

114 Zit. n. Moeller 1998, S. 357.

natischer Antisemit war er ebenso wenig wie Hippler.¹¹⁵ Möglicherweise wollte Letzterer Goebbels und dieser Hitler imponieren, in dessen Gefühlen und politischen Überzeugungen der Antisemitismus zutiefst verwurzelt war. Hinzu kommt aber vermutlich eine makabre Faszination durch authentische dokumentarische Schockbilder, deren Propagandawert er bereits in den Aufnahmen Geisteskranker zu erkennen glaubte. Die denunziatorische Montage dokumentarischer Bilder, die das ›wahre Gesicht‹ der Geisteskranken oder der Juden zeigen sollten, sprach seines Erachtens für sich selbst und bedurfte kaum noch des Kommentars. Die faschistische Authentizitäts-Debatte bezog aus dieser scheinbaren Selbstevidenz der Bilder ihre stärksten Impulse. Dass es sich dabei um eine Fehleinschätzung handelte, zeigt nicht nur der mangelnde Erfolg dieser Filme beim Kino-Publikum, sondern auch die Verwendung dieser und ähnlicher Bilder nach 1945, die nunmehr dazu dienten, dieselben Menschen als Opfer des NS-Rassenwahns zu zeigen oder das Leben in polnischen Ghettos zu rekonstruieren. Entscheidend für die Sichtweise und Beurteilung der Bilder durch die Zuschauer sind neben deren eigener moralischer und politischer Einstellung insbesondere der Film-Kommentar und der ideologische und gesellschaftliche Kontext der Rezeption.

›Heroische Reportage‹ und ›neuer deutscher Kamerastil‹

Ähnlich wie Goebbels plädierte auch der Riefenstahl-Verehrer und Reichsfilmintendant Fritz Hippler, der den Stil der ›heroischen Reportage‹ in seinen Filmen *DER WESTWALL* (1939) und *Der FELDZUG IN POLEN* (1940) selber erprobte, für einen neuen dokumentarischen Realismus aus nationalsozialistischem Geiste, der sich nicht nur an den Filmen Riefenstahls, sondern auch an der neusachlichen Avantgarde Ruttmanns und am Stil der deutschen Kriegswochenschau orientieren sollte.¹¹⁶ Ausgesprochen aufgeschlossen für moderne Stilformen zeigte sich Hippler auch in seinen programmatischen Äußerungen. Er grenzte die dokumentarische Form vor allem gegen den Spielfilm ab, der den traditionellen Kulturfilm an Popularität bei weitem übertraf. In seinem Buch »Betrachtungen zum Filmschaffen« (1941) heißt es dazu: »Im Spielfilm hat der Kulturfilm gewissermaßen ein Kuckucksei ausgebrütet, dessen Produkt ihn fast aus dem eigenen Nest zu verdrängen drohte und im Vergleich mit dem er meist nur als eine quantité négligeable erscheint, als eine bittere Medizin, die man zwangsweise nur deswegen einnimmt, um danach in den Genuß einer gut schmeckenden Leckerei zu gelangen. So ist er denn oft in der vergangenen Zeit auch nur wie ein lästiger Anhang behandelt worden. In den Anfangsjahren der Systemzeit übernahm ihn der Theaterbesitzer, wenn überhaupt, nur deswegen in das Programm, weil er, sofern mit dem Prädikat ›volksbildend‹ ausgezeichnet, eine Senkung der üblichen Lustbarkeitssteuer erbrachte. Seit Beginn des nationalsozialistischen Reiches wird er grundsätzlich allenthalben gespielt, weil entsprechende Vorschriften das so verlangen.«¹¹⁷

115 Vgl. Siegert 1972; Brandt 1987, S. 40 ff.

116 Vgl. Brandt 1987, S. 40 ff.

117 Hippler 1943, S. 118. (Vgl. auch den auszugsweisen Abdruck: Reichsfilmintendant Dr. Hippler über den deutschen Kulturfilm. In: Filmwoche 1942 / Nr. 45/46.)

Den Begriff ›Kulturfilm‹ fand er unpassend, weil er im Gegensatz zum Naturhaften das Künstliche betone. Er habe sich aber nun einmal eingebürgert und könne deshalb beibehalten werden. Als verdienstvolle Kulturfilm-Pioniere nannte er Cürlis, Dreyer, Fanck, Hege, Kaufmann, Lieberenz, Murnau, Noldan, Oertel, Rikli, Ruttman und Schulz. Zur Herstellung von Spielfilmen sei ein großer Apparat erforderlich: »Die großen Kulturfilme aber sind im Gegensatz hierzu meist das Werk eines besessenen und fanatischen Einzelgängers gewesen, der, meist Autor, Kameramann und Regisseur in einer Person unter Einsatz seiner persönlichen und wirtschaftlichen Existenz das Werk schuf, das die Welt dann lange Jahre hindurch mit Begeisterung erfüllt. In keiner Kunstgattung setzt sich der Einzelgänger, der Avantgardist, der Pionier, der Mann mit neuen Ideen schwerer durch als im Film. Aber innerhalb des Films könnte er nirgendwo bessere Chancen haben, als im Kulturfilm.«¹¹⁸ In seinen Äußerungen über den deutschen Kulturfilm grenzte er diesen als Kinofilm auf der einen Seite gegen den didaktischen Lehrfilm, auf der anderen gegen den Kunstfilm der ›Hyperästheten‹ ab. Die erklärende ›Geisterstimme‹ hielt er für problematisch, aber für unerlässlich zur Vermittlung von Erklärungen. Vor allem aber lehnte er den laienspielartigen Inszenierungsstil ab, in dem »die im Film gezeigten Personen miteinander sprechen, gleichgültig, ob dies nun friesische Fischer oder bayrische Holzfäller oder Hitlerjungen oder wer sonst waren. Diese Unglücklichen wurden plötzlich Träger einer Rolle und eines Dialoges. Sie avancierten auf Unkosten der geächteten Geisterstimme zu leibhaftigen Filmschauspielern und mußten sich selbst die zur Erklärung des Ganzen notwendigen Sätze abquälen.«¹¹⁹

Ähnlich wie die italienischen Vertreter eines faschistischen Verismus plädierte er dagegen für die Verwendung dokumentarischer Filmaufnahmen und eine Art ›heroischen Dokumentarismus aus nationalsozialistischem Geiste‹, der das einzelne Ereignis stets als Teil einer großen völkischen Erneuerung und unerschütterlicher Naturgesetze vom ›ewigen Kampf ums Dasein‹ begreift. Dieser Typus wurde in Abgrenzung vom Kulturfilm vielfach als ›Dokumentarfilm‹ oder ›Dokumententfilm‹ bezeichnet. Als Vorbild für einen solchen neuen nationalsozialistischen Dokumentarfilm-Stil galten die Filme Leni Riefenstahls. Durch Riefenstahls Filme gewann die Debatte um den nationalsozialistischen Film, wie sie in der nationalsozialistischen Filmpresse und insbesondere in der Zeitschrift »Der Deutsche Film« geführt worden ist, eine neue Dimension. Jetzt ging es um mehr als um Parteipropaganda: um einen neuartigen deutschen Dokumentarfilm-Stil nämlich.

»Schule Riefenstahl. Der absolute Film« lautete 1936 die Schlagzeile eines Artikels im »Film-Kurier«, in dem dieser neue deutsche Filmstil charakterisiert wurde: »Aus welchen Elementen besteht dieser Stil? Er geht zunächst von einem schöpferischen Akt der Kameraaufnahme aus, die ganz unvergleichlich ist. Die Kamera ist in die Lage versetzt, ihr einzelnes Objekt in ungewöhnlicher Vielfalt photographisch festzuhalten. Diese Art Kameraproduktivität fußt auf den ersten Beispielen Arnold Fancks, also der Freiburger Schule, sie wurde aber mit Sepp Allgeier am stärksten seit drei Jahren von Leni Riefenstahl entwickelt, für deren Beispielgebung durch solche Stilformen der erste Reichsparteitagfilm ›SIEG DES

118 Hippler 1943, S. 120.

119 Hippler 1943, S. 123.



Leni Riefenstahl und Walter Frenz bei Aufnahmen zum Olympia-Film (*links und rechts unten*). Der ›neue deutsche Kamerastil‹ stilisierte die Turmspringer zu schwerelos fliegenden Menschen. Ähnliches hatte schon Carl Junghans in *JUGEND DER WELT* (1936) mit den Skispringern erprobt (*rechts oben*). Sein Kameramann Hans Ertl setzte auch ungewöhnliche Gegenlichtaufnahmen ein

GLAUBENS‹ den Durchbruch – und den Sieg brachte. Das ist das Verdienst dieser Riefenstahl-Schule, daß sie dem absoluten Film wieder eine souveräne Eigenbedeutung gegeben hat, der schon jetzt beinahe gleichberechtigt neben den Spielfilm tritt.«¹²⁰ Leni Riefenstahl knüpfte für den Autor dieses Artikels nicht nur an die Avantgarde der 20er Jahre an, sondern hatte mit ihren Filmen auch die programmatische Forderung Goebbels nach einer nationalsozialistischen Alternative zum russischen Montagestil eingelöst. Sie galt als die deutsche Antwort auf Filmemacher wie Sergej Eisenstein und Dsiga Wertow. Als Beispiele für diesen neuen nationalsozialistischen Dokumentarfilm-Stil wurden in der nationalsozialistischen Filmpresse neben den Filmen Riefenstahls vor allem die dokumentarischen Kriegsfilme *Der FELDZUG IN POLEN*, *FEUERTAUF* und *SIEG IM WESTEN* sowie Fritz Hipplers *DER WESTWALL* und *DER EWIGE JUDE* genannt. Avantgarde und Propaganda hatten auch in Deutschland zueinander gefunden.

Rainer Rother, der der Diskussion um diesen neuen Filmstil in seinem Riefenstahl-Buch ein eigenes Kapitel gewidmet hat, weist darauf hin, dass die wichtigsten Anstöße zu einer Weiterentwicklung der Debatte um eine dokumentarische Avantgarde im ›Dritten Reich‹ auf diese Weise von der Diskussion um einen wir-

120 Schule Riefenstahl. Der absolute Film. In: Film-Kurier v. 25. 1. 1936.



Demagogische Trickmontage aus DER EWIGE JUDE: Durch Überblendung verwandeln sich bärtige ›Ostjuden‹ in Berliner ›Salonjuden‹

kungsvollen nationalsozialistischen (Propaganda-)Filmstil ausgingen. Zur Charakterisierung von Riefenstahls Dokumentarfilmen übernimmt er den von der nationalsozialistischen Kritik geprägten Begriff der ›heroischen Reportage‹: »Mit diesen Filmen ist eine neue Gattung von Filmen überhaupt geschaffen worden: der heroische Reportagefilm, wie er dem Geschehen unserer Tage entspricht.«¹²¹ So hieß es in einem Artikel zum Thema »Gibt es einen deutschen Kamerastil?« im Jahre 1939, den Rother mit Blick auf spätere Entwicklungen bestätigt: »Sie waren tatsächlich ›Reportagen‹, indem sie über ein politisches Großereignis berichteten. In vieler Hinsicht stellen sie das frühe Äquivalent zur Fernsehberichterstattung über ähnliche Großereignisse heute dar – allerdings mit dem nicht unwesentlichen Unterschied extrem zeitversetzter Veröffentlichung.«¹²²

Nationalsozialistischer Dokumentarismus und Demagogie

Sie hatten allerdings mehr und anderes zu leisten als eine vornehmlich an den Fakten orientierte journalistische Berichterstattung, wie Frank Maraun 1938 in einem Artikel über Riefenstahls OLYMPIA unter dem Titel »Triumph des Dokumentarfilms«¹²³ und auch in späteren Artikeln wiederholt konstatierte: »Der Dokumentarfilm kann deshalb künstlerischen Rang nur dann erreichen, wenn er in der Wirklichkeit, die ihm als Objekt vorliegt, eine Idee sichtbar macht, die diese Wirklichkeit durchwaltet. [...] So erklärt es sich, dass der deutsche Sozialismus seinen überzeugendsten und leuchtkräftigsten filmischen Ausdruck bisher im Dokumentarfilm gefunden hat. Die nationalsozialistische Bewegung schuf sich in den Reichsparteitagen von Nürnberg einen eigenen Stil der staatlichen Repräsentation.«¹²⁴

Hippler sah seinen Dokumentarfilm DER EWIGE JUDE, der einen großen Teil seiner Wirksamkeit den authentischen Schockbildern und demagogischen Montagen

121 Gibt es einen deutschen Kamerastil? In: Der Deutsche Film 7/1939, S. 176 f.

122 Rother 2000, S. 108.

123 Maraun 1938 b, S. 317.

124 Maraun 1940 b, S. 220.

der Filmaufnahmen verdankte, als Teil dieser Bemühungen um einen neuen deutschen Dokumentarfilmstil. Das war eine visuelle Rhetorik, auf die Goebbels und Hippler intuitiv vertrauten, weil sie ihrer Ansicht nach auch ohne Worte unmittelbar überzeugend wirkte. Die Debatte um eine neuartige und wirkungsvolle deutsche Form des Dokumentarfilms war damit aufs Engste mit der rassistischen Propaganda verknüpft. Gerade hier galt es, die als Deutsche getarnten ›artfremden‹ Elemente mit dokumentarischen Bildern zu demaskieren und die Geisteskranken in der Tradition der Aufklärungsfilm über die Gefahren von Geschlechtskrankheiten als ›Krankheitserreger im gesunden Volkskörper‹ zu brandmarken.

Wichtiger als die künstlerisch-avantgardistischen Qualitäten dieses Stils war für viele Kritiker und insbesondere für die Reichspropagandaleitung daher dessen journalistisch-dokumentarische Funktion, die auf eine Propaganda durch demagogisch aufbereitete und verfälschte Dokumentaraufnahmen vertraute. Wie die im Vorhergehenden vorgestellten Parteitags-Filme und insbesondere die Filmdokumentationen der Reichspropagandaleitung gezeigt haben, ging es dieser jedoch nicht in erster Linie um die Konstruktion schockierender Feindbilder, sondern um die Entwicklung einer Filmberichterstattung, die die wirtschaftlichen und politischen Erfolge der NSDAP und den angeblichen gesellschaftlichen Wandel von der Klassengesellschaft zur nationalsozialistischen Volksgemeinschaft mit ihrer Fülle sozialer Organisationen von Reichsarbeitsdienst (RAD) und Kraft durch Freude (KdF) bis Volkswohlfahrt und Winterhilfswerk eindrucksvoll dokumentieren sollte. Der Kulturfilm, so wurde Ende der 30er Jahre vielfach kritisiert, habe diese Aufgaben bislang nur unzureichend erfüllt.¹²⁵

Anlässlich der Einrichtung der Deutschen Kulturfilmzentrale im Jahre 1940, die die Filmproduktion stärker koordinieren und kontrollieren sollte, skizzierte Frank Maraun in einem Artikel »Kulturfilm auf neuen Wegen. Erweiterung der Themenkreise und Ausdrucksmittel« das Spektrum der Aufgabenfelder und Gestaltungsmöglichkeiten.¹²⁶ Es reichte von der Darstellung des Alltags- und Arbeitslebens des ›Dritten Reiches‹ über die vielfältigen sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Leistungen und Erfolge bis zur Dokumentation der ›glänzenden Siege der Wehrmacht‹ und der ›kulturellen Erschließung der eroberten Länder‹. Ähnlich äußerte sich Staatssekretär Gutterer in einer Rede anlässlich der Reichswoche für den deutschen Kulturfilm im Jahre 1941 in München, der vorschlug, zur Sicherung einer umfassenden Filmberichterstattung und Kulturfilmproduktion »ganze Stoffgebiete staffelmäßig aufzugliedern«.¹²⁷ Denn in den Propagandakampagnen des Zweiten Weltkriegs, die in den folgenden Kapiteln ausführlich dargestellt werden, ging es um eine breit gefächerte Medienoffensive, die flächendeckend operierte und bei der der Filmberichterstattung ein zentraler Stellenwert zukam.

Dabei lehnte man sich an den Stil der Wochenschau ebenso an, wie an den der Filmreportage, der zeitgeschichtlichen Kompilationsfilme und der Querschnittfilme. Auf die Tatsache, dass die dokumentarischen Kultur- und Propagandafilme und Wochenschauberichte die späteren Präsentationsformen der Film- und Fernsehberichterstattung der Nachkriegszeit beeinflusst haben, ist bereits mehrfach

125 Vgl. Melzer 1937.

126 Maraun 1940 e, S. 47 f.

127 Rede Gutterers am 16. 9. 1941 beim Presseempfang auf der Reichswoche für den deutschen Kulturfilm in München. BA / NS 18 / 678 (masch.).

hingewiesen worden.¹²⁸ Parallel zum faschistischen Verismus in Italien entwickelte sich in Deutschland damit ein Trend zu einer Art ›nationalsozialistischem Realismus‹, der in den journalistisch geprägten Medien- und Propagandakampagnen des Zweiten Weltkriegs seinen Höhepunkt erreichte und ähnlich wie der sozialistische Realismus unter Stalin und Shdanow die ›Wirklichkeit‹ aus der ideologischen Sicht der Partei zur Darstellung bringen sollte. Und ähnlich wie der dokumentarische Trend zum Verismus den Neorealismus der Nachkriegszeit vorbereitete, bereiteten auch die Bemühungen um einen neuen deutschen Dokumentarfilm-Stil und die Förderung der Filmberichterstattung spätere Entwicklungen der Film- und Fernseh-Dokumentation und des Dokumentarfilms vor. Dies war – wie in dem kürzlich erschienenen Sammelband »Triumph der Bilder. Der Kultur- und Dokumentarfilm vor 1945 im internationalen Vergleich« (2003) dargelegt – ein internationaler Trend, dessen Auswirkungen sich bis in die Kriegs- und Krisenberichterstattung der Gegenwart beobachten lassen. Er war Teil einer medialen Mobilmachung und Indoktrinierung des deutschen Volkes, die die Massenmedien unter der Leitung des Propagandaministeriums zu einem Medienverbund zusammenschloss, der sich auf dem Schlachtfeld der Ideologien als ›Waffe im geistigen Ringen der Zeit‹ begriff.

128 Vgl. z. B. Uricchio 1995.

Rainer Rother

Zur Definition des ›nationalsozialistischen Films‹. Fiktionale und dokumentarische Formen

Mit dem 30. 1. 1933 veränderten sich die Verhältnisse auch für die Filmproduktion in Deutschland einschneidend. Allerdings waren sowohl die Rhetorik der ›Revolution‹, die nun angebrochen sei – »Die Revolution geht unaufhaltsam durchs ganze Reich. Wir leben in einer großen und gewaltigen Zeit.«¹²⁹ –, wie auch die kurzlebigen Versuche, genuin nationalsozialistische Stoffe zu verfilmen, auf Dauer für die Filmproduktion weniger prägend als die neuen organisatorischen, juristischen und finanziellen Rahmenbedingungen, mit deren Umsetzung unmittelbar nach der Machteinsetzung begonnen wurde. Die auffällige und heute stärker betonte Kontinuität, die sich vor allem im Bereich des Spielfilms in der fortgesetzten Herstellung eingeführter Genres, Beibehaltung populärer Erzählweisen etc. manifestierte, belegt dagegen, in welchem Maße die – wenn auch mit etlichen Friktionen verbundene – Anpassung der Industrie an die neuen Rahmenbedingungen gelang. Es blieb aber auch im Spielfilm keinesfalls beim *business as usual* und der politische Druck zu ›zeitgemäßen‹ Veränderungen blieb dauernd erhalten. Dies manifestierte sich auch in Versuchen, jene Eigenarten des Films zu beschreiben, welche der ›neuen Ordnung‹ wesensgemäß entsprachen. Ihre ersten Beispiele finden sich schon unmittelbar nach der Machteinsetzung der Nationalsozialisten. Sie besaßen oft taktische Funktion (wie in der Fachpresse der ersten Zeit der Diktatur) oder entsprachen in ihrer Zuspitzung auf bestimmte Thematiken (wie die Blut-und-Boden-Ideologie) Flügeln innerhalb der NSDAP. Offensiv ideologisch aufgefasst aber zielte die Frage, was einen neuen Filmtyp auszeichnen müsse, auf die Definition eines Films, der nur wegen der vom Regime gesetzten neuen Bedingungen möglich geworden war und der ihnen nicht nur oberflächlich entsprach.

Dass der dokumentarische Film in diesen Definitionsversuchen des typischen nationalsozialistischen Films eine zentrale Rolle gespielt hat, ist offenkundig. Mit *SIEG DES GLAUBENS* (1933), dem formal noch nicht vollkommen konsequenten ersten Parteitagfilm Leni Riefenstahls, lag schon im ersten Jahr der Diktatur ein Film vor, der als völlig neu deklariert werden konnte; die Pressereaktionen behandeln ihn in mancher Hinsicht als ersten rein nationalsozialistischen Film.¹³⁰ Auch in der Folge spielten dokumentarische Formen eine herausgehobene Rolle: die langen, zum Teil abendfüllenden, ausgewählten Masseninszenierungen von Partei und Staat gewidmeten Reportagen; die Kultur- und Werbefilme über das ›neue Deutschland‹ und die Leistungen diverser NS-Organisationen; die aggressive Feindbilder propagierenden Kompilationsfilme; die zu Verherrlichungen der Siege der Wehrmacht gestalteten Kriegswochenschauen und Feldzugsfilme – sie

129 Reuth 1992, S. 776.

130 Vgl. hierzu Rother 2003 a, S. 39–51.

alle dienten als Exempel für die Existenz eines eigenständigen Films des ›Dritten Reiches‹. Erklärungsbedürftig ist dabei, warum gerade der dokumentarische Film bevorzugt zum Vorbild erklärt werden konnte. Sein Lob verwies in der Regel zugleich auf ein Manko: Im Gegensatz zur behaupteten Fülle gelungener dokumentarischer Produktionen produzierte das Erzählkino unter diesem Gesichtspunkt eines für die neue Zeit typischen Films vor allem Mängel. Was dort üppig vorhanden war, hier fehlte es – jedenfalls lassen sich so die erneuerten Forderungen nach Spielfilmen, in denen Arbeit, ja Alltag überhaupt, eine zentrale Rolle spielt, begreifen. Es ist auch nicht zu übersehen, dass außer diesen, der Modernisierungskomponente der nationalsozialistischen Herrschaft entsprechenden Forderungen auch solche erhoben wurden, die der Modernisierungsthese eher anachronistisch erscheinen mögen, jedoch ebenso Bestandteil der ja nicht kohärenten NS-Ideologie waren und im Apparat der Diktatur über einflussreiche Fürsprecher verfügten.¹³¹ Soweit sich die Diskussion jedoch auf die eher modernen Elemente der NS-Herrschaft bezog, wusste sie sozusagen um einen blinden Fleck in der Spielfilmproduktion, nämlich um den fast vollständigen Ausfall von Werken, für die sich in irgendeiner Art Realismus hätte reklamieren lassen. Dagegen war der Kulturfilm, waren die langen Reportagen und Kompilationsfilme in mancher Hinsicht tatsächlich eher zu reklamieren, denn sie enthielten die Bilder aus der neuen Zeit, sie verherrlichten ihre Verhältnisse und griffen gelegentlich sogar deren Probleme auf.

Dass es der Spielfilm hier schwerer hatte, lag nicht zuletzt am Interesse auch des Propagandaministeriums an einer funktionierenden Film- oder Kulturindustrie. Ideologisch inakzeptable Filme konnten über verschieden gestaffelte Eingriffsmöglichkeiten fast beliebig verhindert werden, wie die insgesamt geringe Zahl verbotener Titel belegt; parallel ließen sich – durchaus abhängig von der jeweiligen politischen Situation – erwünschte Propagandafilme selbst mit hohen Etats unproblematisch durchsetzen. Zur Ausbildung eines nationalsozialistischen Spielfilmtyps führte dies in den Augen der ideologisch strikten und zugleich an ästhetischen Erwägungen interessierten Filmpublizistik jedoch längere Zeit nicht. Für einen großen Teil der Produktion, die ›heiteren‹ Filme, galt zwar die unbedingte Minimalforderung, dass sie sich im Rahmen der ideologischen Vorgaben zu bewegen hatten. In diesem Rahmen aber genügte es, wenn die Unterhaltungsfilme funktionierten: Sie durften weder politisch noch ästhetisch anecken, Publikumserfolg blieb das wichtigste Kriterium.

Neben solchen quasi pragmatischen oder produktionstechnischen Gründen waren es daher auch im engeren Sinne politische, die der Herausbildung eines typisch nationalsozialistischen Films gewisse Grenzen setzten. Vor allem stand die heroisierende Darstellung der eigenen Geschichte, unter dem Stichwort der ›nationalen Revolution‹ eigentlich ein prädestiniertes Feld, vor Problemen. Dass die ›Bewegung‹ keinen schlechthin idealen Stoff für höheren Orts genehme Filme abgab, hatte der frisch ernannte Propagandaminister Goebbels gleich in seiner ersten Rede vor Filmschaffenden klargemacht.¹³² Mit dem sogenannten Röh-

131 Zur Modernisierungsthese vgl. Prinz/Zitelmann 1991 sowie Schäfer 1983. Zu Filmprojekten, die diesen Ideologiebestandteilen entsprachen, vgl. Stutterheim 2000.

132 Goebbels Rede im Kaiserhof am 28. 3. 1933 in Albrecht 1979, S. 26–31.

Putsch, der Entmachtung der SA also, geriet die Darstellung der Geschichte der Bewegung vor 1933 latent in die Gefahr der Tabuverletzung, sah sich mindestens der Schwierigkeit gegenüber, die Erfolgsgeschichte von wesentlichen Protagonisten zu reinigen.¹³³ Ein zweites, sich fast ebenso aufdrängendes Feld wären die Verhältnisse im neuen Deutschland gewesen, selbstverständlich aufgefasst als zu lobende Leistungen von Führer und Partei. Aber auch hier blieben Versuche, diese Stoffe im Spielfilm aufzugreifen, bis zum Kriegsbeginn rar.¹³⁴ Und gerade hier setzte die Kritik an und verwies auf dokumentarische Filme, die sich dieser Aufgabe mit Erfolg gestellt hätten. »Warum sieht man das nie im Spielfilm?«, der Titel des programmatischen Textes von Frank Maraun,¹³⁵ benannte im Februar 1939 ein Problem, das lange schon geschwelt hatte.

Vorbild dokumentarischer Film

Als man nach dem Urteil z. B. von Maraun dann tatsächlich häufiger im Spielfilm sah, was lange in ihm vermisst wurde, da löste das allerdings nicht vorrangig den Wunsch nach dem »Arbeitsfilm« ein.¹³⁶ Der Spielfilm beantwortete die Forderung, die vom dokumentarischen Film auszugehen schien, nicht durch Konzentration auf neue Milieus. Was ihn auch in den Augen ideologisch standfester Kritiker schließlich zeitgemäß machte, hatte andere Gründe als den Abschied von den Büros der Chefetage und den Villen des Großbürgertums.

Spuren der Strategie, die den fiktionalen Film zeitnah werden ließ, lassen sich auch im größten Publikumserfolg des nationalsozialistischen Kinos, in *DIE GROSSE LIEBE* von Rolf Hansen (1942)¹³⁷ finden, der in der Regel als Melodrama klassi-

133 Auch dokumentarische Kompilationen über die ›Geschichte der Bewegung‹ standen diesem Problem gegenüber. Nicht nur die ursprüngliche Planung von *TRIUMPH DES WILLENS* wurde angesichts der Probleme um den konzipierten Vorspann, der die Vorgeschichte im Parteitag von 1934 triumphal enden lassen sollte, geändert. Vgl. Rother 2000. Auch die endlose Produktionsgeschichte von *JAHRE DER ENTSCHEIDUNG*, der ja zu einem Gutteil die ehemals von Ruttmann konzipierten Sequenzen nun in rein dokumentarischen Bildern realisierte, hat nicht nur mit den sich überstürzenden Ereignissen vor dem Krieg, sondern auch mit dem Dilemma mit der Geschichte bis 1933 zu tun. Spielfilme mit Hauptfiguren aus NS-Gliederungen beschränken sich auf die drei ›Märtyrerfilme‹ des Produktionsjahres 1933 – *SA MANN BRAND* (Franz Seitz), *HITLERJUNGE QUEx* (Hans Steinhoff), *HANS WESTMAR* (Franz Wenzler); vgl. dazu Arnold 1998.

134 Aus den ersten Jahren des Regimes können vor allem *FLÜCHTLINGE* (1933, Gustav Ucicky), *FRIESENNOT* (1935, Peter Hagen), *ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH* (1934, Carl Froelich), *VERRÄTER* (1936, Karl Ritter) als Versuche angesprochen werden, auf die NS-Herrschaft mit aktuelleren Stoffen zu reagieren.

135 Maraun 1939 a, S. 214. Marauns Text steht durchaus nicht isoliert da. Schon ab 1933 hatte es in der Parteipresse die Forderung nach »Filmen aus dem Leben« (Volz 1933), nach volksnahen Filmen oder Polemiken gegen lebensferne Filme aus der Traumfabrik gegeben.

136 Der Wunsch eines deutschen Arbeiters. Der Arbeitsfilm, in: *Völkischer Beobachter*, Norddeutsche Ausgabe, 9. September 1937. Vgl. auch: Der deutsche Arbeiter und der Film, in: *Deutsche Filmzeitung*, Nr. 51/52, 1933; Der Film vom deutschen Arbeiter. Eine Forderung an die Produktion, in: *Deutsche Filmzeitung*, Nr. 3, 1939.

137 Knapp 28 Millionen Kinozuschauer sahen den Film und verhalfen ihm bis November 1944 zu einem Einspielergebnis von 9,2 Millionen Reichsmark. Die Produktionskosten von 3,1 Millionen Reichsmark, mit denen das Melodram zu den teuersten Produktionen des Nationalsozialismus rechnete, hatten sich damit mehr als gelohnt. Zahlen nach: Stiftung Deutsche Kinemathek 1979 b, S. 185.

fiziert wird. Mit ihm verbuchte die Ufa nicht nur geschäftlich einen außerordentlichen Posten, auch im politischen Sinne fiel die Bilanz uneingeschränkt positiv aus. *DIE GROSSE LIEBE* ist als sogenannter Durchhaltefilm berühmt geworden und verschaffte dem Genre in der Thematisierung einiger mit der Kriegssituation verbundener Alltagsprobleme einen im damaligen Deutschen Reich sonst wenig üblichen Gegenwartsbezug, zwang Liebesgeschichte und Kriegsverlauf zusammen.¹³⁸ Getragen wird er gewiss durch seinen Star Zarah Leander,¹³⁹ er erstaunt aber auch durch selbstreflexive Elemente, die mit der Tätigkeit der Hauptfigur Hanna Holberg, einer Sängerin, verbunden sind und auf die Produktion von illusionsträchtigen Auftritten unter Kriegsbedingungen verweisen.

Der Film greift jedoch auch, wie im Bemühen um Absicherung seiner Zeitnähe durch Rückgriff auf allgemein akzeptierte Lösungen, an mehreren Stellen auf dokumentarische Formen zurück. So wirkt der Beginn mit seinen Flugaufnahmen fast wie eine dokumentarische Szene.¹⁴⁰ Auch andere im Milieu der Luftwaffe spielende Szenen bewahren den authentischen *touch*. Mit der Integration eines durch Wochenschau und Kompilationsfilme während der ersten Kriegsjahre sehr wirksam eingesetzten Modus steht *DIE GROSSE LIEBE* in der deutschen Filmproduktion nun durchaus nicht allein. Es ist im Gegenteil ein Kennzeichen vieler zeitnaher Filme¹⁴¹ aus diesen Jahren, dass ihre Handlung entweder erkennbar dokumentarische Aufnahmen enthält oder in einzelnen Episoden deren Eigentümlichkeiten stilistisch nachahmt. *WUNSCHKONZERT* (1940, Eduard von Borsody), ebenfalls ein überaus populärer Film, zitiert in seiner Exposition besonders ausführlich Aufnahmen von den Olympischen Spielen 1936 und greift auch später auf Dokumentaraufnahmen – vor allem aus dem Spanischen Bürgerkrieg und dem Krieg gegen Polen, zwei bereits durch propagandistische Kompilationsfilme filmisch extensiv verbreitete und definierte Ereignisse – zurück; *STUKAS* (1941, Karl Ritter) verbindet Spielhandlung mit authentischen, d. h. von Propagandakompanien hergestellten Aufnahmen von Bombardements feindlicher Objekte, darunter Material, das bei Kriegshandlungen in Polen, Frankreich und bei Angriffen auf die eingeschlossenen britischen Truppen in Dünkirchen gefilmt wurde. *KAMPFGESCHWADER LÜTZOW* (1941, Hans Bertram) erfreute sich der Unterstützung von Luftwaffe, Wehrmacht und Marine und löste bei der Premiere eine aufschlussreiche Pressereaktion aus. »Als ob die Wochenschau noch lief, als ob die

138 Witte 1993, S. 150: »*DIE GROSSE LIEBE* (zeigt) in unverschleierter Form den Preis, den die Frauen an den Krieg und die kriegsführenden Männer zu zahlen hatten. Wider Willen birgt er ein Stück Realismus, das die Kritik bisher nicht annahm.« Vgl. auch Regel 1966, S. 5–18.

139 Kreimeier 1992, S. 351: »Sicher ist, daß es nur Zarah Leander gelingen konnte, einen nationalsozialistischen ›Kriegserziehungsfilm‹ zu einem Kassenmagneten zu machen.«

140 Anfänglich sind Flugmanöver zu bewundern, doch münden die Aufnahmen schon bald in die Darstellung einer riskanten Landung – nur ein Rad des Fahrwerks lässt sich ausfahren, dieses aber zugleich nicht wieder einziehen. Vgl. O'Brien 2000, S. 204 ff. Dort auch eine Erörterung der Reflexivität des Films und der Verweis auf andere Anleihen beim dokumentarischen Film. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass die Integration von ›Dokumentarszenen‹ in Kriegsfilme keine völlig ungewöhnliche stilistische Variante darstellt. Sowohl vor dem Nationalsozialismus (im ›Weltkriegsfilm‹ der Weimarer Republik) wie in der annähernd zeitgleichen internationalen Produktion wird die Möglichkeit einer *dokumentarischen* Komponente durchaus genutzt. Das Spezifische dieser Komponente in *DIE GROSSE LIEBE* ist das Thema der folgenden Erörterungen.

141 Zur Diskussion des ›zeitnahen Films‹ und seiner Bedeutung für die zeitgenössische Diskussion vgl. Rother 2001, S. 1103–1115.



Der Spielfilm WUNSCHKONZERT (1940) knüpft nicht nur an die gleichnamige Radiosendung an, sondern enthält auch dokumentarische Aufnahmen von der Olympiade 1936 sowie aus dem Spanischen Bürgerkrieg und dem Zweiten Weltkrieg

Kamera nur in die nahe Vergangenheit hinübergeblendet habe, in Ereignisse, die aus den OKW-Berichten noch im Gedächtnis sind, so gegenwartsnah rollt das »Kampfgeschwader Lützow« ab. Und wenn auf den letzten Metern die Flieger gegen England brausen, läuft er gleich wieder ins Gegenwärtige über, so daß man auf die Fortsetzung gespannt ist, die in den Wochenschauen ihr reiches Material findet.«¹⁴²

Andere zeitnahe Filme, die auf Integration von PK-Aufnahmen weitgehend verzichteten, profitierten von der Möglichkeit, an sonst kaum zugänglichen Originalschauplätzen zu drehen, um auf diese Weise ein besonderes Realitätszeichen zu setzen: KOPF HOCH, JOHANNES (1941, Viktor de Kowa) entstand zu großen Teilen in der Nationalpolitischen Erziehungsanstalt Oranienstein¹⁴³ und in U-BOOTE

142 Apking 1941, S. 18.

143 Vgl. die zeitgenössische Kritik von Klau: »Mehr als in jeder anderen Kunst ist es im Film möglich, durch den lebensechten Hintergrund die Vordergrundsdinge zu überspielen und sie gleichsam als Vorwand für die Schilderung eines Stücks Wirklichkeit zu brauchen und so den notwendigen Ausgleich zwischen Phantasiekonstruktion und Leben zu erzwingen.« Das Reich, 13.10.1940, Nr. 21, S. 22.

WESTWÄRTS (1941, Günther Rittau) trat Admiral Dönitz höchstselbst vor die Kamera, um eine Rede zur Verabschiedung der (fiktiven) Mannschaften zu halten. Diese und andere Filme entsprachen den vom damaligen Reichsfilmintendanten Fritz Hippler veröffentlichten »Betrachtungen zum Filmschaffen«,¹⁴⁴ die ungeachtet ihres bescheidenen Titels eher auf Anweisungen hinausliefen. Hippler betonte, nicht zuletzt mit Blick auf den Krieg, die Bedeutung des Realitätseindrucks für den Film, forderte die Berücksichtigung des ›Alltäglichen‹ im Film. Ganz allgemein laufen seine Betrachtungen auf eine nur vage gefasste ›Echtheit‹ hinaus, und es ist aufschlussreich, dass und wie er diese Forderung beim KAMPFGESCHWADER LÜTZOW eingelöst sieht, »der in einer überaus eindringlichen Weise die echte Atmosphäre des Fliegerhorstes und des soldatischen Zusammenlebens eingefangen hat«. ¹⁴⁵ Das Ideal solcher Echtheit verdeutlicht der bei Hippler unmittelbar folgende Verweis auf LA BÊTE HUMAINE (BESTIE MENSCH, FR 1938) – die besondere Wertschätzung eines Films von Jean Renoir, der ja nicht nur als Vertreter des poetischen Realismus berühmt wurde, sondern auch durch Werke, die den Geist der Volksfrontperiode atmen, mag auf den ersten Blick zunächst überraschend erscheinen, entsprach aber einer wesentlichen Orientierung des auf den zeitnahen Film gerichteten filmpublizistischen Diskurses. In ihm galt das zeitgenössische französische Kino in Bezug auf Milieuschilderung, typische Darsteller, kurz durch seine realistische Tendenz als Vorbild.¹⁴⁶ Das amerikanische Kino, bewundert wegen seiner Stars, gerühmt für Dialogführung, Schnitt, Schauwerte und eine gewissermaßen unerreichbare Perfektion, wies jedenfalls in Hinsicht auf Zeitnähe kaum bemerkenswerte Leistungen auf, und der russische Revolutionsfilm, der in den ersten Jahren nach 1933 in der Forderung nach einem ›deutschen Potemkin‹ als unerreichtes Ideal des Agitationsfilms als Maßstab eines sowohl politisch wirksamen wie formal innovationsreichen Films anerkannt worden war, blieb zweifach problematisch: Seine nationalsozialistischen Äquivalente hätten sich vom Produkt des ideologischen Gegners sowohl politisch wie ästhetisch absetzen müssen, und zudem war der Typ des Revolutionsfilms schon 1933 weitgehend vergangenheit. Gegenüber dem ›reichen‹ Hollywoodkino und dem ›veraltet‹ sowjetischen Agitationskino erwies sich der französische Film nicht zuletzt deswegen als besonders interessant, weil ihm typisch französische Merkmale attestiert wurden. Nicht *wie* er sollte der neue Typ des nationalsozialistischen Films sein – aber analog zu ihm sollte er als typisch deutsch gelten können. In vereinzelt in Fachzeitschriften wie dem »Film-Kurier«, deutlicher aber noch im sozusagen intellektuellen ausgerichteten Organ »Der Deutsche Film« fand daher eine Diskussion statt, die den angestrebten deutschen oder nationalsozialistischen Film mit Verweis auf ausländische Werke zu definieren suchte.

144 Vgl. Hippler 1942. Hippler hatte seine Ansichten teilweise bereits zuvor in Aufsätzen und Artikeln bekannt gemacht.

145 Hippler 1942, S. 85.

146 LA BÊTE HUMAINE ebenso wie andere Filme Renoirs war auch im faschistischen Italien ein Beispiel, das in der Bestimmung eines wünschenswerten, gegenüber der zeitgenössischen Realität offeneren Films herangezogen wurde. Vgl. dazu Meder 1993, S. 108ff. Während des Faschismus erschien in der Zeitschrift »Cinema« ein Aufsatz von Mario Alivata und Giuseppe de Santis, in dem das französische Vorbild allgemein und Renoirs LA BÊTE HUMAINE und LA GRANDE ILLUSION im Besonderen offen genannt wurden. Vgl. die deutsche Übersetzung bei Maier-Schoen 1997, S. 50ff.

Eine gewisse Entsprechung hatte dies in der italienischen Entwicklung. Innerhalb des faschistischen Regimes Mussolinis fand sich Raum für Diskussionen um die Zukunft des italienischen Films, die bemerkenswerte Parallelen zu jenen im nationalsozialistischen Deutschland aufwiesen. Auch hier gab es Forderungen, die auf einen realistischen Film als dem zeitgemäßen italienischen Typ zielten, auch hier spielten die Vorbilder aus anderen Ländern eine große Rolle, auch hier fanden sich Verweise auf die Leistungen des dokumentarischen Films, die in der Fiktion zu realisieren wären.¹⁴⁷ Sogar die Integration von Dokumentaraufnahmen in Spielhandlungen, eine der bemerkenswertesten Eigenarten nationalsozialistischer Filme im Krieg, fand seine Parallele in Italien.¹⁴⁸ Die These, mindestens ein Teil der Entstehungsbedingungen des ›Neorealismus‹ sei daher bereits im Faschismus entstanden, geht folglich von einer Kontinuität der (möglicherweise subversiven oder jedenfalls nicht deutlich regimekonformen) Bemühungen um die Erneuerung des italienischen Films während des Faschismus und jener später vor allem mit der Resistenza verbundenen Entwicklung des neorealistischen Films aus. Personelle Kontinuitäten – so z. B. die vor Kriegsende bereits als Regisseure aktiven späteren Idole des Neorealismus wie Rossellini oder Visconti –, motivische Parallelen – die früh geforderte Berücksichtigung von Landschaft und Milieu – und anderes mehr lassen die Konstruktion eines totalen Bruchs zwischen Faschismus und Nachkriegszeit auch für den Film nicht überzeugend erscheinen.

Für das nationalsozialistische Deutschland liegen die Verhältnisse trotz vieler Ähnlichkeiten in einem entscheidenden Punkt anders. In Italien wurden nur wenige Filme realisiert, die dem gewünschten ›faschistischen Film‹ entsprochen hätten, dafür allerdings konnte *OSSESSIONE (BESESSENHEIT / VON LIEBE BESESSEN, IT 1942, Luchino Visconti)* realisiert werden. Einerseits also stabilisierte sich hier kein Filmtyp, der innerhalb der ideologischen Prämissen als neu *und* faschistisch hätte gelten können, andererseits ließen die Produktionsbedingungen mindestens im Fall von Viscontis Film eine durchaus neue, dabei politisch sozusagen nicht linientreue Art des Realismus zu. Im nationalsozialistischen Deutschland, wo als neu und zugleich als nationalsozialistisch begrüßte Filme auch eher selten blieben, gab es jedoch eine Konjunktur eines Filmtyps, der den Forderungen nach zeitgemäßen Stoffen, realistischen Geschichten, formaler Neuigkeit entsprach. Der zeitnahe Film, der sich als ›realistisch‹ oder ›dokumentarisch‹ bezeichnen ließ, der ideologisch aufgeladen und mit Realismus in verträglicher Dosierung durchsetzt war, erlebte tatsächlich einen kurzen Boom. Es handelte sich um eine Kriegskonjunktur.

In den Jahren 1940 bis 1942 lässt sich in der Gesamtproduktion eine auffällige Häufung jener ›realistischen‹ Form beobachten, die, zum Kern des nationalsozialistischen Kinos gehörend, in anderen Perioden deutlich schwächer repräsentiert war. Unter den Bedingungen der siegreich geführten Blitzkriege erfreute sich der gegenwartsnahe Film, der Zeitfilm, als propagandistisches Mittel so großer Prominenz wie nie zuvor oder danach. Mit der Häufung dokumentarischer Einsprengsel stellt dies eine singuläre Erscheinung dar, beschränkte sich der Einsatz

147 Siehe dazu die Aufsätze in Maier-Schoen 1997 sowie Meder 1993.

148 ›Filmregisseure wie Alessandro Blasetti, Raffaele Matarazzo und Mario Camerine experimentierten mit der Schnitt-Technik des russischen Films und fügten in ihre Spielfilme Dokumentarfilmmaterial ein.« Ben-Ghiat 1997, S. 11.

von Dokumenten im Spielfilm zuvor doch meist auf den Vorspann, wie in *MANN FÜR MANN* (1939, Robert A. Stemmle), einer Story um den Bau der Reichsautobahn. Aber auch da, wo Filme nach 1939 das dokumentarische Material auf den Vorspann beschränken, lässt sich ein entscheidender Unterschied feststellen. *MANN FÜR MANN* kadriert und montiert seine dokumentarischen Einstellungen wie ein Kulturfilm, entnimmt sie wohl auch dem Fundus der entsprechenden Filme über den Bau von Reichsautobahnen. Der vehement antipolnische, klar propagandistisch ausgerichtete Zeitfilm *FEINDE* (1940, Viktor Tourjansky), die Verwendung dokumentarischen Materials ebenfalls auf den Beginn beschränkend, greift auf anderes Material und ein anderes Vorbild zurück. So schrieb »Das Reich«: »Der Film ist erregende Wirklichkeit von seinem Anfang an, wenn er in Wochenschaubildern des vergangenen Jahres das Elend von Volksdeutschen unter polnischem Terror zeigt«. ¹⁴⁹ Der Artikel spricht damit sowohl die formale Besonderheit wie die Aggressivität der Botschaft aus. *MANN FÜR MANN* sucht Alltäglichkeit und Echtheit durch das Zitat der Manier von Kulturfilmen zu erlangen, *FEINDE* durch das Zitat der Wochenschau. In seinem Fall werden die Bilder als Verweise auf die dokumentarische Form eindeutig erkennbar, ja sie werden wiedererkannt.

In der Vorbildfunktion der dokumentarischen Filme hatte der Kriegsausbruch keine grundsätzliche Änderung bewirkt, nach wie vor bezog sich die Diskussion um den typischen nationalsozialistischen Film auf ihre Werke, um Mängel der fiktionalen Produkte zu benennen. Doch veränderte sich der bevorzugte Bezugspunkt innerhalb des dokumentarischen Genres. »Warum sieht man das nicht im Spielfilm« – das war bis 1939 eine Frage, die sich fast ausschließlich auf Kulturfilme oder auf die »heroischen Reportagen« berief, um ein Manko in der Spielfilmproduktion zu bezeichnen. Milieuwahl, Erzählweise, Schauspielertyp schienen in dieser Perspektive der alten Zeit anzugehören. Die Klage ähnelt daher nicht zufällig in Wortwahl und Tendenz gelegentlich auch der Kritik an Unterhaltungsfilm und Kulturindustrie, die mit der nationalsozialistischen Ideologie nichts zu tun hatte. Der Kulturfilm erschien den radikalen Publizisten im Reich dabei vor allem deswegen als geeignete Folie, weil in ihm das Zeitgemäße und das Regimeverträgliche vorbildlich verbunden waren. Dagegen bezog sich die Kritik am fiktionalen Film nach dem Kriegsbeginn nur noch ausnahmsweise auf den Kulturfilm. Seine Rolle übernahmen die Kompilationsfilme über den Kriegsverlauf und die Wochenschau – wenn dem Spielfilm in den folgenden Jahren Gegenwartnähe konzidiert wurde, dann, weil sein Stil von diesen beiden Formen inspiriert schien. ¹⁵⁰ Die Identifikation von »zeitnah« und »dokumentarisch« ging so weit, dass auch bestimmten Spielfilmen die letztere Bezeichnung zugesprochen wurde. ¹⁵¹

149 Urbach 1940.

150 »Es ist ebenfalls nicht zuviel gesagt, daß Wochenschau und Dokumentarfilm auch dem übrigen Filmschaffen neue Erkenntnisse und Stilformen vermittelten, wenn sich diese naturgemäß auch noch nicht praktisch in vollem Umfange sichtbar auswirken kann.« Hippler 1941, S. 213.

151 Eine auffällige Betonung des »Dokumentarischen« findet sich bei den Besprechungen der Filme von Karl Ritter, vor allem bei denen zu *ÜBER ALLES IN DER WELT* (1941). Zu Ritters Bedeutung für den zeitnahen Film siehe Rother 2003 b.

Gegen den ›Flimmerzauber des Spielfilms‹

Mit dem Kriegsbeginn verlor die mittlerweile bewährte und im Rahmen der Ideologie pragmatisch zu nennende Arbeitsteilung, nach der den vielen Unterhaltungsfilmern in der Spielfilmproduktion einige propagandistisch wertvolle Historienfilme und gelegentlich zeitnahe Produktionen beigegeben wurden, ihre Geltung. Die »geistig-seelische Orientierung« schien nun »völlig vernebelt [...] durch den Flimmerzauber des Spielfilms. Der Kontrast zwischen der großen Wirklichkeit der Wochenschau und der gefälligen Scheinwelt der Happy-end-story ist umwerfend. Nicht wohltuend entspannend, – abgespannt und völlig irritiert, kann man sehen, wie man wieder Fuß faßt im Leben dieser Zeit. [...] Dies Exempel enthält eine Erfahrung: Lebensferne des Films. Und es enthält eine Forderung: Lebensnähe des Films.«¹⁵² Ähnliche Klagen und damit verbunden: ähnliche Ansprüche häuften sich bald derart, dass Frank Maraun, der mit ähnlichen Invektiven prominent hervorgetreten war, im Rückblick des Jahres 1942 schreiben konnte: »Diese Wirklichkeit überbietet heute jede Möglichkeit des Traums. Sie ist viel phantastischer, als selbst die genialste Phantasie sie erfinden könnte. Das haben alle diejenigen empfunden, die durch das Erscheinen der Kriegswochenschauen sich zu dem beliebt gewordenen Vergleich zwischen Spielfilm und Wochenschau angeregt fühlten. Man hat dabei die Wochenschau als Wertmesser genommen und man hat gefunden, dass der Spielfilm neben ihr nicht immer eine gute Figur macht. Aber man tut dem Spielfilm Unrecht wenn man von ihm gleiche Wirkungen wie von der Kriegswochenschau erwartet. Ereignisse, wie sie die Kamera in diesem Kriege vor das Objektiv bekommt, sind nur einmal in einem Zeitraum von Jahrhunderten zu haben.«¹⁵³

Tatsächlich hat es schon nach dem Erscheinen der ersten neuen zeitnahen Filme die Tendenz gegeben, die harsche Kritik am Spielfilm mindestens zu relativieren. Fritz Hippler,¹⁵⁴ auch Goebbels selbst hoben Fortschritte der Spielfilmproduktion im gewünschten Sinne hervor.¹⁵⁵ Die quasi-dokumentarisch wirkenden Szenen in *DIE GROSSE LIEBE* repräsentieren in diesem Zusammenhang eine selbstbewusste Stellungnahme der Fiktion. In einer entscheidenden Handlungssituation führt dieser Film sogar ein Wochenschauimitat ein: Hanna Holberg (Zarah Leander) sieht hier zusammen mit ihrem Freund und Gefährten Alexander (Paul Hörbiger) eine Kriegswochenschau. Die Szene enthält keinerlei Hinweis darauf, was beide sonst in diesem Programm gefunden haben mögen, die imitierte Kriegswochenschau ist fraglos der entscheidende Bestandteil des Kinoerlebnisses, jedenfalls soweit es Hanna betrifft. Denn sie, die vom geliebten Mann, Paul Wendtland (Viktor Staal), immer wieder versetzt wurde, die schon ernstlich an dessen Aufrichtigkeit zu zweifeln begonnen hatte, konnte in der unmittelbar vorhergehenden Szene erfahren, dass ihr Geliebter Offizier der Luftwaffe ist. Das bot für seine unkalkulierbare Abwesenheit endlich eine akzeptable Erklärung, die zu-

152 Gressieker 1939, S. 63.

153 Maraun 1942, S. 372.

154 Vgl. neben den »Betrachtungen zum Filmschaffen« auch: Der Film als geistige Waffe im Krieg, in: *Der Deutsche Film*, 5. Jg., H. 11/12, 1941, S. 213–214.

155 Vgl. Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941. In: Albrecht 1979, S. 70–97.



Auch Karl Ritters Spielfilm *POUR LE MÉRITE* (1938) verherrlicht in streckenweise pseudo-dokumentarischer Manier den ›Heldenkampf deutscher Jagdflieger‹ im Ersten Weltkrieg und den Wiederaufbau der Luftwaffe im ›Dritten Reich‹

dem in der Balance zwischen den Liebenden eine merkliche Verschiebung bewirkte: Gegenüber dem Zivilisten hätte Hanna Ansprüche anmelden können, der Offizier aber dient Höherem und konsequent erscheinen ihre Wünsche gegenüber den Pflichten des Geliebten kleinlich, wie sie nach dem Besuch der Wochenschau denn auch in einem Brief an Paul formuliert.

Die Wochenschau in der beschriebenen Szene ist ein für die Zwecke der Fiktion eingerichtetes Konstrukt. Sie besteht nur aus fünf Einstellungen – vier gelten einem erfolgreichen Luftkampf zweier deutscher Maschinen gegen eine englische Hurricane, die letzte zeigt das Schlussbild mit Reichsadler und musikalischem Motiv. Die Sequenz greift auf dokumentarisches Material als Element der Erzählung zurück, die Treffer in der feindlichen Maschine, ihren Absturz zeigen authentische Aufnahmen. Für Hanna bedeutet der Blick auf die Leinwand mehr als die Kenntnisnahme einer Aktualität, einer Nachricht. »Er ist auch Flieger«, sagt sie zu Alexander, und: »jetzt ist er in Frankreich«. Die imitierte Wochenschau verbindet sie in der Fiktion mit der Lebenswirklichkeit ihres Geliebten, sie bedeutet einen Blick auf eine sie unmittelbar betreffende Realität. Der Verweis auf doku-

mentarische Formen bzw. den entsprechenden ›look‹ realisiert innerhalb der Story für Hanna einen Effekt, der für dokumentarische Aufnahmen sozusagen als klassisch gilt. Ihr Satz, »Er ist auch Flieger«, definiert ihre Beziehung zum Gesehenen: Sie nimmt es als eine Möglichkeit, zu sehen, wie es dort draußen, bei ihm, wirklich ist. Anders gesagt: In der Fiktion erlebt Hanna den Authentizitätseffekt der Wochenschau, verbürgen ihr deren Bilder eine glaubwürdige, verlässliche Nachricht von der Front. DIE GROSSE LIEBE integriert in die fiktionale Handlung damit eine Erfahrung, die zu ermöglichen dokumentarische Filme seit dem Ersten Weltkrieg fähig wurden. Was Frances Stevenson, Sekretärin von Lloyd George, 1916 an THE BATTLE OF THE SOMME (GB, W. F. Jury) erfuhr, nämlich den zwingend glaubwürdigen Effekt dokumentarischer Aufnahmen, das *erlebt* auch Hanna Holberg.¹⁵⁶ Die Filmfigur entspricht damit einer Forderung der zeitgenössischen Kritik, wie sie Karl Korn in »Das Reich« zusammenfasste. Danach sei die Teilnahme an der Wochenschau »Pflicht, die wir ohne äußeren Anstoß wie eine beständige Mahnung empfinden, auf irgendeine Weise dabei zu sein, den Soldaten die da inmitten der tobenden Maschinen der Vernichtung gefassten Herzens vorgehen, einen kleinen, ja fast einen beschämend kleinen Tribut des Dankes und der Treue zu zollen.«¹⁵⁷

DIE GROSSE LIEBE stellt solche Pflichterfüllung vollendet dar und definiert sich in der reflexiven Nutzung der vorbildlichen dokumentarischen Form *Wochenschau* offensiv als »Zweckform«.¹⁵⁸ Tatsächlich ist Hansens Film darin anderen zeitnahen Spielfilmen der ersten Kriegsjahre zutiefst verbunden. Sie werden so eindeutig wie kaum zuvor, und darin nun den Vorbildern aus Kulturfilm und Wochenschau vergleichbar, als zweckentsprechende Filme eingeschätzt. »Ein Gesetz seiner Entwicklung hat der Film aber durch den Krieg in unbedingter Klarheit erfahren, und dies Gesetz gibt schließlich auch Klarheit auf alle Fragen nach der Filmentwicklung. Es heißt: Der Film, diese jüngste künstlerische Ausdrucksmöglichkeit des Jahrhunderts, der er zugleich in seinen Mitteln und Möglichkeiten wie keine andere entspricht, ist als eine neue und vielleicht die entscheidende Form der Publizistik eine Funktion der Propaganda. Dies Bündnis jedenfalls gab dem deutschen Film eine Entwicklung, die ihn weit weg von der europäischen Filmentwicklung führte.«¹⁵⁹

156 Vgl. dazu Reeves 1997, S. 5–28. Wirkung und Bedeutung solcher Rezeption der Wochenschau spielten im zeitgenössischen Diskurs entsprechend ihre Rolle. »Der Film gibt etwas ganz Entscheidendes: Das Erlebnis des unmittelbaren Dabeiseins. Er kann der drängenden Neugier Genüge tun, jener, die wissen will, ›Wie es dort wirklich aussieht‹. Er gestattet dem Zuschauer, Augenzeuge zu werden. Er führt ihn an die konkrete Einzelheit heran. Er lässt ihn teilhaben an der Atmosphäre des Geschehens, an der besonderen Luft, die dort um die Dinge weht. Die Kamera reißt den Zuschauer mitten in das Geschehen hinein.« Maraun 1942, S. 368.

157 Korn 1940, S. 17.

158 »In einem Kulturbereich [...], der aus einem totalen Staatsprinzip gewachsen ist, müssen alle kulturellen Faktoren, darunter auch jene, die wir als Kunstwerke zu bezeichnen gewohnt sind, letzten Endes zweckbetont sein. [...] Auf eine Formel gebracht, kann man sagen: ein modernes Kunstwerk kann als solches angesprochen werden, wenn es ästhetische Wirkungen hervorruft, ohne selbst ästhetischen Ursprungs zu sein.« Fürst 1938 a, S. 249. Was hier in Bezug auf OLYMPIA und andere Filme von Riefenstahl, auf andere Kulturfilme allgemein definiert wird: eine »avantgardistische Filmform« in propagandistischer Zweckbestimmung, fand im zeitnahen Film der Kriegszeit seine Entsprechung im fiktionalen Film.

159 Schüddekopf 1940.

Angesichts der nur Monate zuvor entfesselten Diskussion um die Mängel von Spielfilmen im Vergleich zu Wochenschau und Dokumentarfilm repräsentiert das Verfahren von Filmen wie *DIE GROSSE LIEBE* das selbstbewusste Ausstellen einer nunmehr eingelösten Forderung: Der nach 1939 verstärkt produzierte zeitnahe Film war zu einer formal unterscheidbaren Filmform geworden, garantierte großen Publikumserfolg und schloss zugleich alle im Sinne der Propaganda zeitweise kontraproduktiven Eskapismen aus: Er war durch und durch Zweckform.¹⁶⁰ *DIE GROSSE LIEBE* selbst war nun in mancher Hinsicht allerdings kein typischer zeitnahe Film. Von den Konjunkturprodukten der Blitzkrieg-Periode unterscheidet er sich gravierend: durch seine über weite Strecken melancholische Tönung, als Starkino, als melodramatischer Film – er ist, anders als z. B. die Filme Ritters, ambivalent, lässt mehrere Lesarten zu, bietet seinem Publikum mehr als eine eindeutig exekutierte Botschaft. Dass die Reflexion auf den Einsatz dokumentarischer Einsprengsel in dieser späten, ungewohnt üppigen Blüte der Gegenwartsfilmere erfolgt, dass sie einen Endpunkt markiert, in dem sich das Verhältnis schon wieder zu verändern beginnt, macht Hansens Film auch heute so aufschlussreich. Man könnte sagen: Der typische zeitnahe Film (à la Ritter, Bertram, Ucicky, Borsody) spielte die Kriegsgeschichte im Zeichen atemloser Zustimmung nach, bis der Kriegsverlauf solche Filmhandlungen überholte und vollends obsolet machte, wie es dem von verschiedenen Regisseuren betreuten »Narvik«-Projekt geschah.¹⁶¹ Als sich unter schon veränderten Kriegsbedingungen die Strategie der Realitätsversicherung auf das Melodram ausdehnte, kamen trotz des verordneten Optimismus auch die vom Genre immer mit produzierten Nuancen zur Geltung.

Fiktion und Dokument

Die Verschiedenheit der fiktionalen und dokumentarischen Gattungen ist der damaligen Zeit durchaus nicht fremd, mögen die Unterscheidungen auch nicht stabil und in einem heutigen Sinn konsequent getroffen worden sein. Dabei war die Verwendung inszenierter Elemente, gar ganzer Spielhandlungen, innerhalb eines als dokumentarisch deklarierten Films in diesem Kontext offenkundig weniger problematisch. Dies entspricht durchaus der internationalen Entwicklung, die bis in die 50er Jahre hinein gegenüber dem dokumentarischen Film die Forderung nach völliger Enthaltbarkeit gegenüber inszenatorischen Elementen und Spielhandlungen im Grunde nicht erhob.¹⁶²

Ein Grund für die Akzeptanz solcher Inszenierungen und narrativer Stränge mit Figurenhandlungen ist, dass sie innerhalb des dokumentarischen Kontextes zwar als *fiktiv* definiert bzw. interpretiert werden, nicht aber als *fiktional* – d. h. diese Spielfilmelemente funktionieren als Veranschaulichung, sie wirken als Bei-

160 Das sollte der zeitnahe Film übrigens immer sein, bei Ritter vor allem. Er schien aber vor 1939 nur ein Segment der Filmproduktion, für das selbst Karl Ritter ein Verhältnis von 1:10 als erreichbar, von 1:5 als wünschenswert ansah. Vgl. Ms.: Mehr Weltanschauung im Film. Karl Ritter sprach über »Zeitfilm – Zeitgeschichte«. In: Berliner Börsen Zeitung, 13. 12. 1936.

161 Vgl. Gethmann 1998.

162 Vgl. Loiperdinger 2001, S. 71–79.

spiel, setzten aber kein selbständiges (fiktionales) Ganzes. Sie konstituieren keine ›Welt der Diegese‹, gegenüber der ein Verweis auf die Realität sinnlos bleiben muss. Das Problem der Integration dokumentarischer Elemente in einen fiktionalen Film ist jedoch anders gelagert. Die Fiktion funktioniert, weil und soweit die Zuschauer den narrativen Zusammenhang als eine eigene Welt rezipieren. Sie mögen sie mit ihrer Erfahrung vergleichen, sie auf die Realität beziehen, aber sie nehmen sie nicht als Abfolge von Repräsentationen dieser Welt. Ob als Grund dieser spezifischen Rezeptionshaltung gegenüber Spielfilmen der partiell illusionistische Charakter der Fiktion – oder aber die jeweils neu aktivierte Übereinkunft mit dem Zuschauer angenommen wird, ist in einem Punkt bedeutungslos: Es gibt unter beiden Annahmen keine Verwechslung von Fiktion und (eigener) Realität, also keine völlig naive Rezeption. Sobald beide aufeinander bezogen werden, beruht dies vielmehr auf dem bewusst hergestellten Vergleich eines als Aussage über *Realität* interpretierten Films mit der eigenen Einschätzung dieser Realität. Das »so ist es«, als Urteil über einen fiktionalen Film geäußert, heißt eben nicht, dass dessen Bilder die Alltagswelt des Publikums abbildeten (statt Handlungen zu inszenieren in einer meist eigens für den Film gebauten bzw. ausgewählten Umgebung), sondern dass der Rezipient der Deutung des Films zustimmt, ohne dessen Einstellungen für Wirklichkeitsabbildungen zu halten. Dokumentarische Einsprengsel, wie in den zeitnahen Filmen zu beobachten, werden als nicht-fiktional erkannt, aber zugleich in die Diegese integriert. Ihre Funktion ist insofern eine andere, als sie, auch *indem* und so weit sie als Dokument rezipiert werden, der Fiktion eine spezifische Authentizität verleihen, jedoch innerhalb dieses Zusammenhangs verbleiben. Daher sind diese Elemente auch nicht in jedem Kontext möglich. Nur dort, wo die Spielhandlung selbst ein bestimmtes Ziel hat, nämlich als *realistisch, wirklichkeitsnah, authentisch, zeitgemäß* oder ähnlich wahrgenommen zu werden – wo also die Fiktion unbeschadet dieser Eigenschaft auf Realität verweisen will –, ist die Integration des Dokumentarischen ohne größere Rezeptionsbrüche möglich. Das ist nun bei den zeitnahen Filmen programmatische Absicht und wird entsprechend in den Rezensionen auch hervorgehoben.

In gewisser Hinsicht können die zeitnah genannten Werke dabei Tendenzen aus der Weimarer Republik wieder aufnehmen. Auch damals integrierten einige engagierte Filme nicht-fiktionales Material, zu nennen wären vor allem KUHLE WAMPE (1932, Slatan Dudow) und MENSCHEN AM SONNTAG (1930, Robert Siodmak). Zu diesen Beispielen kommen die Mischformen unter den Weltkriegsfilmen hinzu, die Spielhandlung und Kompilation zeitgenössischer Aufnahmen zusammenzwangen. Schon die vorrangig mit zeitgenössischem dokumentarischem Material arbeitende Ufa-Produktion DER WELTKRIEG (1927/28, Leo Lasko) enthielt inszenierte Szenen. Deutlicher noch kombinierten andere Filme, vor allem jene Heinz Pauls (DIE SOMME. DAS GRAB DER MILLIONEN, 1930; DOUAUMONT, 1931; TANNENBERG, 1932) Spielszenen mit Dokumentaraufnahmen. Zudem spielten im Weltkriegsfilm die *Echtheit* oder *Authentizität* der Aufnahmen in der Rezeption auch vollständig fiktionaler Filme eine Rolle wie sonst in keinem anderen Genre. Der noch nicht lange zurückliegende, im Bewusstsein der Zuschauer wie Kritiker schmerzlich präsente Krieg brachte dem Genre die Forderung unbedingter Wirklichkeitstreue – und damit jene nach einer überzeugenden Rekonstruktion der

Schlachtfelder – ein und führte zu harscher Zurückweisung, wenn ihr nicht entsprochen wurde.¹⁶³

Die Verwendung dokumentarischen Materials in Spielfilmen rechtfertigte sich durch die Relevanz des Themas, durch seine offen intendierte Beziehung auf die Welt außerhalb der Diegese – sie ist an die appellative Funktion gebunden. In der Konsequenz unterliegt diese Integration von Dokumentarmaterial deutlich anderen Bedingungen als den für *stock shots* geltenden. Die Einfügung Letzterer in die Spielhandlung verfolgt in der Regel das Ziel, die Herkunft der Aufnahmen aus anderen Zusammenhängen zu verbergen. *Stock shots* erscheinen idealerweise so unmerklich in die Spielhandlung integriert, als wären sie für sie aufgenommen worden. Dagegen verbergen zeitnahe Filme die fremde Herkunft des eingeschnittenen Materials nicht. Auch dann, wenn eine Aktion der *Figuren* mit dokumentarischem Material quasi fortgesetzt wird – wie bei den Bombardierungen von Schiffen vor Dünkirchen in *STUKAS* –, darf die Differenz zwischen Fiktion und Dokument offenkundig bleiben. In Rezensionen findet sich gelegentlich der Hinweis auf die verwendeten authentischen Aufnahmen. Und es findet sich in ihnen ein Vergleich von dokumentarischen und fiktionalen Formen: Das Vorbild der Wochenschau, anfangs polemisch gegen die »Zeitferne« der Storys ins Feld geführt, wird weiterhin gerühmt, aber nun, um die Nähe des neuen Spielfilmtyps zu ihr zu betonen. Die zeitnahen Filme, so die Behauptung, zogen die Lehre aus ungenügenden Traumfabrikprodukten einerseits, vorbildlichen dokumentarischen Leistungen andererseits und gelangten auf diese Art zur neuen Lösung, deren Vorzug in zweierlei gesehen wird. Bezogen auf die restliche Spielfilmproduktion erscheint der Verzicht auf erfundene Geschichten, (melo)dramatische Wendungen, forciert artifizielle Bildsprache wesentlich – einfache Handlungen, alltagsbezogene Situationen und Konflikte, funktionale Filmsprache werden erklärtermaßen zu Vorzügen. Bezogen auf Dokumentarformen lässt sich dies als Übernahme des neuen, durch die Kriegswochenschauen populär gewordenen *Stils* rechtfertigen. Man kann das Ergebnis so resümieren: Indem der zeitnahe Film Dokumente aufnimmt, beweist er seine Eigenart als typisch nationalsozialistischer Film. Mit ihm kommt das nationalsozialistische Erzählkino in gewisser Hinsicht zu sich selbst. *DIE GROSSE LIEBE*, gerade kein typisches Beispiel der neuen Form, reflektiert deren Erfolgsgeheimnis im Melodram.

Der Zeitfilm pflegt die episodische Reihung als Erzählprinzip. Am deutlichsten und auch häufigsten ist dies in Karl Ritters Filmen zu beobachten. Gruppen, seien es Staffeln der Luftwaffe, eine Infanterieeinheit oder schlicht Beispiele aus der ganzen deutschen Nation, stehen im Mittelpunkt seiner Filme, die Handlung beruht nicht auf Entwicklung, sondern auf Addition. Ähnliches gilt für die Erzählform etwa von *WUNSCHKONZERT* oder *KAMPFGESCHWADER LÜTZOW*. Im Episodischen allgemein liegt ein formaler Berührungspunkt dieser Variante des typischen nationalsozialistischen Films zur ›heroischen Reportage‹. Die Partei-

163 TANNENBERG wurde z. B. im »Völkischen Beobachter« (19. 10. 1932) als völlig ungenügend kritisiert und das Beispiel *LES CROIX DE BOIS* (FR 1931, Raymond Bernard) bemüht, wo zu lernen gewesen sei, wie der »Donner der Materialschlacht darzustellen« sei. In Bezug auf Authentizität nannte Maraun 1941 aber auch positive Beispiele aus der Weimarer Republik »als Vorläufer der nach 1933 entstandenen Soldaten-Spielfilme«. Neben Laskos *DER WELTKRIEG* führte er *DOUAUMONT* (Heinz Paul) und sogar den von den Nationalsozialisten verbotenen *WESTFRONT 1918* (1930, G. W. Pabst) an.

tagsfilme Riefenstahls ebenso wie ihre Olympia-Filme, Walter Frenz' HÄNDE AM WERK, die frühen Kriegskompilationen – sie sind Querschnittfilme, vor allem bei Riefenstahl und Frenz sind die einzelnen Sequenzen wie Episoden behandelt: Sie sind innerhalb des gesamten Films quasi aparte Einheiten, ein gleichwertiges Element in einer Reihung, die nur selten auf Höhepunkte zustrebt und jedenfalls insgesamt nicht als eine Form aufzufassen ist, deren Ordnung einer strengen Entwicklung folgt. Als extremes Gegenbeispiel könnte die ›crisis-Struktur‹ des Direct Cinema angeführt werden, in der trotz des Credos, auf jegliche Einmischung seitens des Filmemachers, auf jede Beeinflussung des Ereignisses durch den Akt des Filmens zu verzichten, eine Entwicklung schon in der Ausgangssituation beschlossen liegt. Die Krise, die in den Bedingungen des vorfilmischen Ereignisses liegt, gibt den Filmen trotz des beobachtenden Gestus eine narrative, eine spannende Struktur.

Spannungslosigkeit in diesem Sinn zeichnet dagegen die ›heroische Reportage‹ ebenso aus wie die Filme Ritters – diese bestimmte Spannungslosigkeit ist das Kennzeichen des episodischen zeitnahen nationalsozialistischen Films. Auch in einem zweiten Punkt sind zeitnaher Film und Reportagefilm einander ähnlich. Beide sind, wenn auch deutlich beeinflusst von einigen vorangegangenen Entwicklungen, durchaus neue Formen, auch im internationalen Kontext als solche rezipierbar. Episodisches Erzählen ist meist – und so auch im nationalsozialistischen Film – an eine Mindestkompatibilität mit dem Alltag der Gegenwart gebunden. In vergleichbarer Weise bezogen die Reportagefilme Alltagsorientierung schon aus ihren jeweiligen Ereignissen – der Spielfilm aber bezog sie in auffällig eindeutiger Weise aus dem Krieg. Was dem nationalsozialistischen Film in all den Jahren zuvor nicht recht gelingen wollte, das erreicht zu haben behaupteten nicht zuletzt die Kriegsfilme. Die Alltagskompatibilität sowohl der Reportagefilme wie der zeitnahen Filme ist dabei vollständig regimebasiert: Diese zwei Typen des nationalsozialistischen Films sind die reinsten Formen der Propaganda. Dies nicht, weil sie die krassesten Beispiele der Propaganda waren (sie konnten,¹⁶⁴ mussten dies aber nicht sein), sondern deswegen, weil in ihnen die Propaganda in einer mindestens zeittypischen, wenn nicht sogar gänzlich von den Zeitbedingungen ermöglichten, nur unter ihnen existenzfähigen Form vorgetragen wurde. Was immer das Kino unter dem Nationalsozialismus konnte: Im Zeitfilm nach 1939 bewies es seine in Form und Inhalt unzweideutig regimegemäßen Fähigkeiten.

164 Für den Dokumentarfilm ist DER EWIGE JUDE das berüchtigtste Beispiel, für den Spielfilm sind u. a. HEIMKEHR (1941, Gustav Ucicky) oder GPU (1942, Karl Ritter) zu nennen.

Visuelle Aufrüstung. _____ Propagandafilme im Zeichen des Zweiten Weltkriegs _____

9.1

Jan Kindler

›Unter der Kriegsflagge‹. Die Marine im Kulturfilm

Zu den Grundlagen nationalsozialistischer Kriegsvorbereitung und -durchführung gehörte eine staatlich gelenkte und seit 1933 wechselnden Strategien folgende Wehrpropaganda. Schon Ende 1933 argumentierte die Reichspropagandaleitung der NSDAP in ihrem polemischen Wahlfilm *ABRÜSTUNG?*, nach dem Ersten Weltkrieg (O-Ton: »Vier Jahre lang schützte das deutsche Volk seine Grenzen gegen eine ganze Welt«) sei in Versailles eine internationale Abrüstung vereinbart worden und lediglich das Deutsche Reich habe sich daran gehalten, während alle anderen massiv aufgerüstet hätten. Mit Trommelwirbel unterlegt werden beliebige Bilder zur Militarisierung, von Manövern und Waffen aus Frankreich, Polen, England, USA, Sowjetunion gezeigt. Dem werden deutsche Panzerattrappen gegenübergestellt. Am Ende werden in aufwändigen Grafiken Waffengattungen wie Flugzeuge, Panzer, U-Boote, Großschlachtschiffe, Geschütze verschiedener Länder addiert und die Frage »Deutschland?« mit »Keine« beantwortet. Es folgt der Appell: »Das deutsche Volk fordert: Frieden!, Ehre!, Gleichberechtigung«. Das Ziel war damit klar formuliert und wurde bald verwirklicht: Auch das Deutsche Reich musste aufrüsten.

Eine der wichtigsten Aufgaben der Wehrpropaganda war die Steigerung und später Aufrechterhaltung des sogenannten ›Wehrwillens‹ einer wenig kriegsbegeisterten Bevölkerung. Zentrale Voraussetzung war ein möglichst positiv rezipiertes, öffentliches Bild der eigenen Streitkräfte, das langfristig Vertrauen in ihre Schlagkraft schaffen und zugleich außenpolitisch als Machtmittel eingesetzt werden sollte. Genau in diesen Kontext ist die Funktion einer Vielzahl dokumentarischer Filme einzuordnen, die im Laufe der NS-Zeit zu verschiedenen Bereichen der Wehrmacht entstanden. Hierzu zählten Filme, die keine öffentliche Vorführung erlebten, wie Schmalfilm-Kurzfassungen verschiedener Kulturfilme,¹ unzensurierte Amateuraufnahmen von militärischen Feierlichkeiten, Übungen u. ä. sowie militärische Lehrfilme für den internen dienstlichen Unterricht. Im dokumentarischen Bereich des öffentlichen Kinoprogramms spielten neben den Wochenschauen und speziellen Reportageformaten wie »Zeit im

1 Solche Kurzfassungen wurden für den Amateurfilmmarkt produziert. Erste Angaben bei: Goergen: 16 mm- und Super 8-Kurzfassungen deutscher Filmklassiker. In: Filmbblatt Nr. 19/20 2002, S. 7.

Bild«² über einhundert militärische Kulturfilme eine zentrale Rolle. Bei dieser Formenvielfalt dokumentarischer Filme zur Wehrmacht ist zu berücksichtigen, dass sie insgesamt weniger das homogene Bild einer geschlossenen deutschen Militärmaschinerie als vielmehr spezifische Populärbilder der einzelnen Wehrmachtteile, also Heer, Luftwaffe und Marine, schufen. In zwei Schritten wird daher zunächst am Beispiel der Marine gezeigt, wie ein solches Populärbild durch einen seiner Hauptträger, den militärischen Kulturfilm, konstruiert, verbreitet und den wechselnden politisch-militärischen Entwicklungen der NS-Zeit angepasst wurde. Im Anschluss verdeutlichen Überblicke über dokumentarische Filme zur Luftwaffe und zur deutschen Beteiligung am Spanischen Bürgerkrieg das Zusammenspiel verschiedener Subgenres im Zusammenhang.

Die folgenden Ausführungen zum Marine-Kulturfilm erfolgen auf der Grundlage von 46 nachweisbaren Filmen zur militärischen Seefahrt, also zur Reichs- bzw. ab 1935 Kriegsmarine, die zeitlich gestaffelt in ihren wichtigsten Gattungen vorgestellt werden.³ Kulturfilme zu weitgehend zivilen Aspekten der Seefahrt⁴ bleiben aufgrund der kaum übersehbaren Zahl allgemein maritimer NS-Kulturfilme an dieser Stelle ebenso unberücksichtigt wie die bereits genannten abweichenden Genres und Filme ohne belegbare öffentliche Vorführung.

Filmische Professionalisierung (1933–1937)

Die ersten fünf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft bilden mit 26 von 46 zugelassenen Titeln den Schwerpunkt maritimer Kulturfilmproduktion, wobei sich drei wesentliche Gattungen etablieren konnten: Filme von längeren Auslandsfahrten,⁵ Filme zu verschiedenen maritimen Ritualen (Stapelläufe, Gedenkfeiern etc.) und Porträts einzelner Waffengattungen der Marine. All diesen Filmen gemeinsam war ein direkter inhaltlicher Rückbezug auf die Flottenpropaganda des Kaiserreiches, da ihre vehemente Propagierung eines mittels großer Überwasserschiffe (wieder) hochseefähigen Deutschlands an zentrale Argumentationslinien Tirpitz'scher Marinepolitik anknüpft (›Schlachtschiff-Doktrin‹). Seit 1933 war dieser klassische marine-propagandistische Gestus verknüpft mit den Aufwertungsbemühungen einer einst kaiserlich protegierten Marine, die nun gegenüber Heer und Luftwaffe, den eigentlichen Garanten militärischer Stärke im ›Dritten Reich‹,

2 Von der bis Ende 1940 durch die Ufa, danach durch die Deutsche Wochenschau GmbH hergestellten Reihe »Zeit im Bild« sind zur Marine vier Sujets nachweisbar: SCHNELLBOOTE und SEGELSCHULSCHIFF von 1940 sowie MINEN und U-BOOTE von 1941.

3 Filmografische Angaben finden sich in einer Sammelfilmografie am Ende dieses Bandes und beschränken sich auf die im Text außerhalb der Fußnoten genannten Filme. Eine entsprechende Untersuchung zum Luftwaffen-Kulturfilm liegt jetzt vor: Kindler 2003, S. 401–438.

4 Hierzu zählen insgesamt neun für Nachwuchswerbung konzipierte Filme über Schiffsmodellbau und Yachtausbildung bei der Marine-HJ, Filme über Schiffbau (WIR BAUEN EIN SCHIFF, 1939, R: Herbert Brieger), Marinestandorte (KIEL, DIE STADT DER DEUTSCHEN KRIEGSMARINE, 1936) sowie ein stummer Schmalfilm AUS DER ARBEIT DES REICHSBUNDES DEUTSCHER SEGELTUNG (1939). Für nähere Angaben zu einzelnen Titeln wird aus Platzgründen auf die begleitende Internet-Datenbank verwiesen.

5 Nur BLAUE JUNGS AM RHEIN (1937) behandelt eine Inlandsfahrt und sollte anhand eines Besuches deutscher Schnellboote die Remilitarisierung des Rheinlandes nachträglich legitimieren.

vergleichsweise unbedeutend zu bleiben drohte. Welche Bedeutung man in diesem Zusammenhang bei der Marine, wie auch bei Heer und Luftwaffe, einer genauen Beobachtung eigener Medienpräsenz auch abseits des Spielfilms beimaß, zeigte sich 1940. Zu dieser Zeit sah sich das Oberkommando der Marine (OKM) in der Kriegsberichterstattung ständig unterrepräsentiert und initiierte umgehend »Maßnahmen zur Verstärkung der Marinepropaganda«,⁶ die den Marineanteil in Wochenschau- und Presseberichterstattung verstärken sollten. In diesem Kontext fungierten Marine-Kulturfilm auch als ressortorientiertes Regulativ im Bereich des Kinovorprogramms, das neben allgemeiner ›wehrgeistiger Erziehung‹ von Anfang an auch einer speziellen Marine-Propaganda diene.

Dies gilt insbesondere für Filme von längeren Besuchs- und Ausbildungsfahrten, die es in Kurzform schon in der marinefixierten Kaiserzeit und vereinzelt auch in der Weimarer Republik gegeben hatte. Bereits seit 1933 entstanden sie in größerer Zahl (17 bis Ende 1937), während Heer und Luftwaffe erst 1935, nach der Offenlegung deutscher Aufrüstungsaktivitäten, mit expliziter Militärpropaganda begannen. Ähnlich wie bei anderen Kulturfilm-Gattungen nach 1933 wurde anfangs auch für maritime ›Reisefilme‹ auf älteres Filmmaterial zurückgegriffen und Aufnahmen früherer Auslandsfahrten der Reichsmarine erstmals oder in gezielt abgeänderten Fassungen zugelassen.⁷ Maßgeblich für die propagandistische Ausrichtung solcher Filme war eine komplexe politische Funktion der Auslandsreisen. Das ›Flagge zeigen‹ bot dem neuen Regime nicht nur die Möglichkeit, sich dem In- und Ausland als technisch modern und militärisch wiedererstarkt zu präsentieren und darüber hinaus wiedererwachte territoriale Ansprüche zu demonstrieren (MIT KREUZER EMDEN NACH OSTAFRIKA, 1934). Zugleich sollten Besuche bei Auslandsdeutschen den völkischen Charakter des neuen Regimes betonen. Der Vermittlung eines solchen Kaleidoskopes ideologischer Botschaften stand jedoch die zumeist amateurhafte Bildgestaltung und Sujetauswahl der Reisefilme entgegen. Überwiegend aufgenommen von filmbegeisterten Besatzungsmitgliedern in stummem Schmalfilmformat, weisen sämtliche Filme dieser Gattung eine logbuchartige Wiederholung standardisierter Sujets auf (Auslaufen, Dienst und Freizeit an Bord, Landgänge). Ebenso von Stereotypen geprägt ist die visuelle Gestaltung der Sujets. ›Pfeiferauchende Matrosen vor Sonnenuntergang‹ etwa sorgen in den Freizeitsequenzen für verkitschte Seefahrer-Romantik, Großaufnahmen einer flatternden Heckflagge markieren die Schlussapothese. Der ursprüngliche Souvenirstatus dieser marineinternen Variante des Amateurfilms ließ Bemühungen seiner nachträglichen politischen Instrumentalisierung mitunter schon am dargestellten Motiv scheitern. So wirken Versuche, die eher improvisierten Feste beim Besuch auslandsdeutscher Volksgruppen im Stile faschistischer Massenveranstaltungen zu inszenieren, mitunter unfreiwillig komisch. Wiederholt muss der Kommentar gewünschte Parallelen zur Heimat (quasi-militärische Organisation, Führerprinzip, Antikommunismus) nachliefern (AUF GROSSER FAHRT, 1936, Hans Heinz von Adlerstein).

6 Erstmals in: Nordsee-Tagesbefehl 211/1940 v. 3. 9. 1940, BA-MA, RMD 21/1.

7 Nach 1933 erstmals zensiert wurden 5 Filme aus dem umfangreichen Filmmaterial von einer älteren Auslandsfahrt der »Emden« aus dem Jahr 1929/30. Gleichnamige Kurzfassungen wurden nach 1933 zensiert von den Filmen DEUTSCHLANDS FLOTTE IM MITTELMEER aus dem Jahr 1930 und EMDEN III FÄHRT UM DIE WELT (1929, insgesamt 4 Fassungen).

Im Gegensatz zu den von Improvisation geprägten Herstellungsbedingungen auf längeren Seefahrten entstanden die übrigen Gattungen des Marine-Kulturfilms bis 1937 unter professionelleren Bedingungen. Grundlage hierfür war eine enge zivil-militärische Zusammenarbeit, bei der sich »geschäftliche Interessen der Filmfirmen und propagandistische der Marine«⁸ systematisch ergänzten. Auf administrativer Ebene kooperierten die Kulturfilm-Abteilungen von Ufa, Bavaria und Tobis zunehmend reibungslos mit der für Verträge und Zensur zuständigen zentralen Koordinierungsstelle im Reichskriegsministerium (RKM, seit 1938 Oberkommando der Wehrmacht, OKW).⁹ Gleiches galt für die konkrete Produktionsbetreuung durch Verbindungs-Offiziere der Marine in Form von Drehbuchberatung, Logistik und Koregie. Zu den Ergebnissen zählte eine Reihe aufwändig produzierter Kulturfilme zu zentralen Ritualen maritimer Traditionspflege, die im Vergleich zu den bislang üblichen kurzen Wochenschausujets¹⁰ Kompilationen verschiedener Feierelemente (Appelle, Ansprachen, Truppen- und Flottenparaden) und ausgedehnter Manörevorführungen darstellen. Filme zum 1933 eingeführten »Skagerrak-Gedenktag« (GEDENKT DER HELDEN VOM SKAGERRAK, 1934, Hans von Passavant), der 1935 eingeführten »Marine-Volkswache«¹¹ in Kiel (HEISS FLAGGE!, 1935, Kurt Stefan / Herta Jülich) oder der Eröffnung des Marineehrenmals in Laboe 1936 (KLAR SCHIFF ZUM GEFECHT, 1937, Leonhard Fürst / Franz-Adalbert Zerbe / Marcel Cleinow) waren zudem geprägt von gezielten Rückgriffen einer traditionsfixierten Marineführung auf den Ersten Weltkrieg. Teilweise nachgestellte, programmatisch im Mittelteil platzierte Redepassagen präsentieren schlagwortartig die dabei gängigen Umstilisierungen in der historischen Darstellung, wonach etwa die Selbstversenkung der deutschen Flotte in Scapa Flow als Heldenstück oder die Schlacht am Skagerrak als siegreiche Schlacht gepriesen wurden. Nur ein Kern-Mythos der kaiserlichen Marine, das unselige Motiv vom »Untergang mit wehender Flagge«, wurde im NS-Kulturfilm nicht näher thematisiert. Eine vertonte und um Spielszenen ergänzte 3. Fassung von HELDENTUM UND TODESKAMPF UNSERER EMDEN (1934, Louis Ralph / Reinhard W. Noack, ältere Fassungen 1926 und 1932) zeigt einen weit weniger tragisch endenden Fall von Kapitulationsverweigerung, bei dem Teile der Besatzung gerettet werden konnten.¹²

Mitunter fanden kulturfilmerfahrene Kameraleute und Regisseure auch zu rein visuellen Umsetzungen programmatischer Gedenkpolitik. So wird bei einer Aufnahme vor Anker liegender Kriegsschiffe durch ein schrägstehendes Bullaugen-

8 Marineinterne Notiz zum »Zweck« solcher Filme. In: »Liste der Filme der Kriegsmarine 1921–1937« im Rahmen einer »geschichtlichen Darstellung des Wiederaufbaus der Kriegsmarine«. Abt. Inland IIIa Nr. 2051 / 37 an Kr [Kriegswissenschaftliche Abteilung] v. 3. 9. 1937, BA-MA, RM 8 / 1521, Bl. 202.

9 Zentrale Anlaufstelle für militärische Filmprojekte war das Referat III (Presse) der Abteilung Inland im Wehrmachtamt, aus dem 1939 die Abteilung, später Amtsgruppe »Wehrmachtpropaganda« (WPr) hervorging. Gutachten zu eingereichten Exposés und Drehbüchern finden sich in der Überlieferung dieser Abteilung im BA-MA.

10 Nur im Fall von zwei Stapelläufen wurden derartige Kurz-Sujets im 16 mm-Format separat zur öffentlichen Vorführung zugelassen: STAPELLAUF DES MARINESCHULSCHIFFES »GORCH FOCK«. ERSATZ »NIOBE« (1933) und STAPELLAUF DES KREUZERS »PRINZ EUGEN« [...] (1938).

11 Die »Marine-Volkswache« in Kiel fand nur zweimal, 1935 und 1936, statt und wurde ab 1937 in die jährlichen Feiern zum »Tag der Wehrmacht« integriert. Siehe Breyer 1997, S. 23.

12 Zu Kapitulationsverweigerungen in der deutschen Marine: Afflerbach 2001, S. 595–612. Allgemein zur maritimen Traditionspflege im »Dritten Reich«: Salewski 1998, S. 170–191.



Tradition und Moderne in der Marine werden kontrastiert in HEISS FLAGGE! (1935; *oben*) und AUF GROSSER FAHRT (1936; *unten*)

glas die Stadt Kiel eingespiegelt und so das Grundmotiv des Films zur Marine-Volkswache (HEISS FLAGGE!), die Behauptung einer ähnlich engen Verbundenheit von Marine und Bevölkerung wie im Kaiserreich, als Emblem visualisiert. Mit näherrückendem Kriegsbeginn wurden auch Aufnahmen maritimer Rituale zunehmend Teil einer forcierten Demonstration angeblicher Kriegsbereitschaft.¹³ Solche ›Verschärfung‹ in der Tonart der Filme ging vornehmlich vom zentralen Pressereferat im Reichskriegsministerium aus. Neben langwierigen Umarbeitungen noch vor einer Zulassung (KLAR SCHIFF ZUM GEFECHT)¹⁴ entstanden auch nachträglich veränderte Fassungen. Von HEISS FLAGGE! etwa ist eine von der Zensurfassung (Juli 1935) abweichende spätere Fassung mit dem Titel UNTER DER KRIEGSFLAGGE überliefert.¹⁵ Eine deutlich stärkere Betonung nationaler Kriegsbereitschaft erfolgt hier durch einen aggressiver modulierenden Sprecher, die Hinzufügung einer längeren Truppenparade sowie die Streichung einer Flaggensequenz, die ursprünglich den internationalen Charakter der Marinewoche betonte. An solchen Beispielen lässt sich anschaulich verfolgen, wie maritime Rituale neben ihrer öffentlichen auch durch ihre filmische Inszenierung zunehmend integrativer Bestandteil staatlich-gelenkter Kriegspropaganda wurden. Einzelne Feierelemente (Einmarsch, Orchester, Ansprachen etc.) zitierte man zudem im Rahmenprogramm regionaler Kinopremieren und übertrug so ihren sinnlichen Effekt bis in den Aufführungskontext der Filme. Dabei wurde mitunter sogar an die richtige Kulisse gedacht und Marine-Offiziere »in Anbetracht des propagandistischen Wertes« eines Films per Bekanntmachung zum regen Besuch »in Uniform« angehalten.¹⁶

Die Gattung maritimer Waffenporträts schließlich wurde maßgeblich entwickelt durch den Schweizer Ufa-Kulturfilm-Regisseur Martin Rikli.¹⁷ Schon 1931 hatte sich Rikli mit DAS GEHEIMNISVOLLE SCHIFF (1931) für weitere Marine-Aufträge empfohlen, blieb dabei aber noch einer technikfixierten, stark lehrfilmartigen Gestaltung verhaftet. Bereits MIT KREUZER KÖNIGSBERG IN SEE (1933) verbindet diesen Ansatz mit der Sujetfülle und den Experimentiermöglichkeiten einer längeren Mitfahrt an Bord. Es entsteht das Muster einer maritimen Waffenschau, die weniger das einzelne Schiff porträtiert als vielmehr allgemeine Kennzeichen einer Waffengattung inszeniert. Hierfür ersetzt Rikli die strenge Chronologie reiner Fahrtenprotokolle durch Montage-Prinzipien aus dem Spielfilm (Steigerung, Retardierung, Kontrastierung) und zeigt zudem Gespür für visuelle Wirkungen. Als

13 Eine rüstungstechnische Kriegsbereitschaft wurde insbesondere gegenüber England tatsächlich aber nie erreicht. S. Salewski 1998, S. 191–198.

14 Die Produktion der Tobis-Melofilm wurde bereits 1936 unter dem Titel SKAGERRAKGEDENKEN angekündigt (Peter 1936, S. 68/69), die am 5. 1. 1937 zensierte Fassung weist dann aber einen deutlichen Schwerpunkt an aktuellen Manöveraufnahmen auf und trägt den programmatischen Titel KLAR SCHIFF ZUM GEFECHT (Untertitel: EIN FILM VON DER DEUTSCHEN FLOTTE). Zum gesamten Komplex dokumentarischer Filme zur Skagerrak-Schlacht siehe Kindler 2003 b, S. 30–44.

15 Eine spätere Datierung ist möglich, weil in der Schlusseinstellung die bisherige Flagge (Eisernes Kreuz) durch die erst im Oktober 1935 befohlene Hakenkreuzflagge ersetzt wurde. Siehe: »Verordnung über die Reichskriegsflagge, Gösch der Kriegsschiffe, Handelsflagge mit dem eisernen Kreuz und Flagge des Reichskriegsministers u. Oberbefehlshabers der Wehrmacht« v. 5. 10. 1935, RGBI 1935 I, S. 332f.

16 So zur Uraufführung von KLAR SCHIFF ZUM GEFECHT (30. 4. 1937): BMM v. 28. 4. 1937, BA-MA, RM 8 / 59.

17 Zu Rikli bislang nur Brandt 1983, S. 45–55 sowie ein zeitgenössisches Kurzporträt in: Der Deutsche Film, 10/1939, S. 296–297.

Ouvertüre seines Kreuzer-Films etwa montiert er in der Tradition neusachlicher Bildmontagen gleitende Kameranäherungen und gegenläufige Bewegungen der mächtigen Geschütztürme zu einem zunehmend dynamischen ›stählernen Ballett‹. Walter Winnigs getragen-düstere Streicheruntermalung und gezielt eingesetzte Sonnenreflexionen auf blanken Stahlplatten lassen hier eine hochgradige Stilisierung maritimer Kriegstechnik entstehen. Sobald jedoch einzelne Seeleute zwischen mächtigen Aufbauten oder stampfenden Maschinen platziert werden, offenbart sich ein grundlegendes inszenatorisches Problem gerade der maritimen Waffenporträts: das auffallende Missverhältnis zwischen einer zwangsläufig überpräsentierten stählernen Kriegstechnik und einem menschlichen Bedienungspersonal, das eher als ihr Bestandteil denn als ihr Souverän erscheint. Ansätze, solch ideologisch problematischen Autonomieverlust durch seine Ästhetisierung zu kompensieren, hatte es bislang nur in einem Reisefilm (*AUF GROSSER FAHRT*, 1936) gegeben, in dem sorgfältig per Kunstlicht modellierte, glänzende Matrosenoberkörper gegen blitzende Stahlflächen montiert wurden und Schiff und Besatzung zumindest als organische Einheit erschienen. Was Rikli aber aus den Reisefilmen übernimmt, sind lediglich klischeehafte Inszenierungen von Matrosen als kernige ›blaue Jungs‹ bei Sport oder Hängemattenappell, die in stärkstem Gegensatz zur modernistischen Kulisse der stählernen Schiffe verbleiben. Anders als in seinen späteren Luftwaffen-Filmen *FLIEGER*, *FUNKER*, *KANONIERE* (1937) oder *FALLSCHIRMJÄGER* (1939, Drehbuch mit Regisseur Emil Karl Beltzig) finden sich in Riklis Produktionen für die Marine kaum Bilder für das nazistische Ideal eines ›neuen Kriegers‹, der mit moderner Rüstungstechnik zwar wie ›verschmolzen‹, sie dabei aber souverän zu beherrschen scheint. So bleibt *GORCH FOCK* (1934), ein Film über das Segelschulschiff der Kriegsmarine, in dem Schiff und seemännischer Alltag in ihrer Traditionsorientierung harmonisieren, nicht zufällig sein gelungenster Marine-Film.

Die Marine-Haupt-Film- und Bildstelle (1937–1942)

1936 wendet sich Rikli mitsamt einem eingespielten technischen Aufnahmestab ganz dem Sujet Luftwaffe zu, um die ›Waffenschau‹ auch hier als separate Kulturfilm-Gattung zu etablieren. Ein gleichzeitiger Rückzug auch anderer ziviler Kulturfilmproduktionen vom Sujet Kriegsmarine führt zum Beginn eines stärkeren Eigenengagements der Marine. Zum 1. 8. 1937 wurden Marine-Angehörige des Pressereferates im RKM, verstärkt durch Fachleute aus der Filmwirtschaft, als ›Marine-Haupt-Film- und Bildstelle‹ in das OKM ausgegliedert.¹⁸ Die anfangs nur dünn besetzte Filmstelle unter ihrem Leiter Franz-Adalbert Zerbe¹⁹ konnte jedoch den Rückzug der opulent ausgestatteten und produktionserfahrenen Großkonzerne nie völlig ausgleichen. Insbesondere Riklis hoher Stilisierungsgrad und dramaturgische Finesse blieben fortan unerreicht. Im Rückgang sowohl der Produk-

¹⁸ Verordnung Nr. 254, MVBl. 18/1937 (Jg. 68) v. 1. 6. 1937, S. 202.

¹⁹ Franz-Adalbert Zerbe (6. 2. 1895–23. 5. 1945), Freg. Kpt. z. V. (1. 7. 1941), Deckname bei der Reichsschrifttumskammer: Ingo Holvard, seit 1937 Leiter der Marine-Hauptfilmstelle, Drehbücher, teilw. Regie zu Marine-Kultur- und Spielfilmen, 1945 im Lazarett Potsdam an den Folgen einer Verwundung verstorben.



In dem frühen Film MIT KREUZER KÖNIGSBERG IN SEE (1933) stellt Martin Rikli neben modernen Schiffen noch das Alltagsleben der Matrosen in den Mittelpunkt

tionszahlen als auch des Gestaltungsniveaus drückt sich vielmehr eine allmähliche Deprofessionalisierung maritimer Kulturfilmproduktion aus. Schon die unmittelbar folgenden Waffenporträts (SEEFAHRT UND WISSENSCHAFT, 1937, Uwe Behrens / Kurt Blachnitzky und MINEN IN SPERRLÜCKE X, 1939, Franz-Adalbert Zerbe) übernehmen zwar Riklis Konzept stark dramatisierter Alarm- und Manöversequenzen, sind aber ästhetisch weitaus anspruchsloser und weisen zudem mit ausgedehnten technischen Trickteilen und allerhand Fachchinesisch wieder stärkeren Lehrfilmcharakter auf. Bei der Bewertung dieser Filme gilt es jedoch zu berücksichtigen, dass Kapazität und Besetzung der Filmstelle ursprünglich auf die Produktion von Lehrfilmen ausgerichtet waren. Um Lehrfilmauftrag und marinepropagandistische Ambition miteinander in Einklang zu bringen, forcierte man für die Produktionen der Filmstelle neben dem Einsatz im Kinovorprogramm mit teilöffentlichen Sonderveranstaltungen eine für militärische Kulturfilme grundsätzlich typische zweite Einsatzschiene. Solche Aufführungen fanden einerseits in Kinos vor Abordnungen von Vereinen wie dem »Reichsbund deutscher Seegelung« oder staatlichen Organisationen wie dem »Reichsarbeitsdienst« statt. Vorrangig der Nachwuchswerbung dienten die Jugendfilmstunden der HJ²⁰ sowie Veranstaltungen in Schulen und Lehrlingswerkstätten. Einzelne Titel wie ein Kompilationsfilm über den Aufbau der Kriegsmarine (DIE DEUTSCHE KRIEGSMARINE, 1938) waren ausschließlich für solche Sonderauffüh-

20 Pressebericht über Jugendfilmstunde in den U. T.-Lichtspielen in Leipzig im Oktober 1941. Siehe: o. A.: Wehrbegeisterte Jugend. In: Der Film, 42/1941, 18. 10. 1941.

rungen konzipiert,²¹ deren Organisation in Zusammenarbeit mit der Marine-Nachwuchsabteilung²² durch das OKW (Abteilung Inland, seit 1939 Abteilung Wehrmachtpropaganda, WPr) erfolgte. Von hier wurden Seeoffiziere mit Filmen auf durchorganisierte Vortragsreisen geschickt (›Es spricht: Ritterkreuzträger Korvettenkapitän Breithaupt‹²³) und vor Ort umfangreiche Beiprogramme organisiert. Dieselbe Stelle des OKW beeinflusste in Einzelfällen auch die Terminierung regulärer Kinoeinsätze²⁴ sowie die gemeinsame Programmierung von Kultur- und Spielfilmen. Ziel solcher Einflussnahmen war in der Regel eine Massierung militärischer Propaganda, wogegen die übliche Programmierungsstrategie der Verleihbetriebe eher an kommerziellen Auswertungsinteressen orientiert blieb und das Prinzip Abwechslung bevorzugte. Als Ergebnis lief die Mehrzahl militärischer Kulturfilme bei einem Einsatz im öffentlichen Beiprogramm gemeinsam mit populären Unterhaltungsfilmen wie Komödien und Melodramen.²⁵

Die Tatsache, dass Marine-Kulturfilme besonders im Vergleich zur Luftwaffe sehr viel seltener euphorische Technikverherrlichungen aufweisen, korrespondiert mit einer längeren Phase ›maritimer Bescheidenheit‹,²⁶ die innerhalb der Marineführung angesichts einer früh absehbaren eigenen materiellen Unterlegenheit noch vor Kriegsbeginn einsetzte. Lediglich 1940 führte die bevorstehende Indienststellung zweier größerer Schlachtschiffe sowie ein zwar verlustreicher, letztlich aber erfolgreicher Marineeinsatz bei der Besetzung Norwegens noch einmal zu einer kurzen Renaissance klassischer Großschiffpropaganda. Hierzu wurde zunächst im Januar 1940 mit SCHLACHTSCHIFF ›TIRPITZ‹ die bislang aufwändigste filmische Inszenierung eines Stapellaufes der Zensur vorgelegt. Panorama-Aufnahmen auf geordnete Zuschauerblöcke, langsame Schwenks am Schiffsrumpf empor sowie Großaufnahmen einzelner Vertreter von Partei, Marine und Werftbelegschaft sollen hier das Schiff als monumentales Repräsentationsobjekt einer homogenen und rüstungstechnisch leistungsfähigen Volksgemeinschaft charakterisieren. Gemeinsam mit zwei weiteren Filmen zu Übungs- und Erprobungsfahrten deutscher Schlachtschiffe kurz nach der Norwegen-Operation (SCHLACHTSCHIFF

21 Siehe: ›Bericht über Einrichtung und Arbeit der M. H. F. [= Marine-Haupt-Filmstelle, J. K.] von Juli 1937 bis Oktober 1938‹. M Wehr II an Kr vom 21. 10. 1938, BA-MA, RM 8 / 1523.

22 Die Marine-Nachwuchsabt. entstand zum 12. 5. 1941 (›Lfd. Befehle f. d. Bereich OKM‹, Bl. 22 v. 13. 5. 1941, RM 8 / 63, Bl. 41) und wurde erst im Februar 1945 verkleinert zur ›Gruppe Nachwuchs‹.

23 Ankündigung einer ›Tonfilmsonderversammlung‹ des Reichstreubundes ehem. Berufssoldaten am Sonntag, den 18. 1. 1942, 10 Uhr im Mercedes-Palast in Berlin-Neukölln. Siehe ›AN‹, Jg. 23 (1941), Bl. 50 v. 12. 12. 1941, S. 245. Hauptereignis war der ›Zeit im Bild‹-Film SCHNELLBOOTE (Ufa, 1940).

24 MINEN IN SPERRLÜCKE X etwa wurde auf Wunsch des OKW als Vorfilm zu DREI UNTEROFFIZIERE (1939, Werner Hochbaum) in den Ufa-Verleih übernommen und die Premiere, an deren Gestaltung man beteiligt werden wollte

25 Bei bislang 12 nachgewiesenen Programmierungen findet sich neben dem in Anm. 24 genannten Programm kein weiteres reines Militärprogramm. Nur bei den Marine-Kulturfilmen BLAUE JUNGS AM RHEIN (1937, zum Spielfilm PATRIOTEN, Karl Ritter) und SCHLACHTSCHIFF IN FAHRT (1940, zu MEIN LEBEN FÜR IRLAND, Max W. Kimmich) liegt zumindest eine Ballung allgemein staatspolitischer Propaganda vor. Ob die Initiative für diese Programmierungen ebenfalls vom OKW ausging, ist jedoch ungeklärt. Die weiteren 9 nachgewiesenen Hauptfilme gehören den Genres Komödie (6), Kriminalfilm (1), Operettenfilm (1) und historisches Drama (1) an und zeigen kaum explizit ideologischen Gehalt.

26 Salewski 1998, S. 196.

IN FAHRT, Kapitänleutnant Dreyer, und SCHLACHTSCHIFF IM EIS, beide 1940) steht diese kurze Phase für den Versuch, im Zuge erster militärischer Erfolge noch einmal Hoffnung auf einen erfolgreichen Einsatz der Großkampfschiffe zu wecken.

Die Versenkung der Bismarck schon auf ihrer Jungfernfahrt 1941 beendete solche Phantasien jedoch umgehend. Die verbliebenen, zunehmend machtlos in ihren Stützpunkten liegenden Schlachtschiffe hatten ihre frühere Repräsentationsfunktion verloren, die filmische Marine-Propaganda eines ihrer Kernsujets. Mit der frühen militärischen Krise wurde die Marine damit bereits 1941 auch zum propagandistischen Problemfall. Zwischen Oktober 1940 und Mai 1942 wurde lediglich ein Marine-Kulturfilm zur öffentlichen Vorführung zugelassen. DER PRISENHOF TAGT. HANDELSKRIEG UND VÖLKERRECHT (1941, Wilhelm Stöppler) argumentiert bereits defensiv und versucht anhand einer kammerenspielartig inszenierten Gerichtssitzung eine völkerrechtsgemäße Handelskriegführung durch Deutschlands Überwasserschiffe zu belegen. Illustrativ eingesetzte Aufnahmen verschiedener Prisennahmen²⁷ sollen dabei die unrechtmäßige Bewaffnung attackierter Handelsschiffe sowie eine zuvorkommende Behandlung alliierter Gefangener betonen. Die Kontinuität solcher Strategien filmischer Rechtfertigung deutscher Seekriegführung zeigt sich nicht nur in zwei späteren Filmen über Einsätze deutscher Hilfskreuzer (HILFSKREUZER AUF ALLEN MEEREN, 1942; HILFSKREUZER ATLANTIS, 1943). Schon im Ersten Weltkrieg hatten Propagandafilme ähnliche Bilder bemüht, um den moralisch besonders umstrittenen Einsatz deutscher U-Boote zu rechtfertigen.²⁸ Als 1939 ein neuerlicher U-Boot-Einsatz gegen England feststand und um nicht wieder als ›Paria der Welt‹ angesehen zu werden, wurde bereits vor Kriegsbeginn ein solcher U-Boot-Film in stark gekürzter Fassung wieder zugelassen (U-BOOTE HERAUS! MIT U-BOOT 178 GEGEN DEN FEIND, 1917/1921/1939). Erst nach Beginn des neuen Weltkrieges verschwanden auch die letzten Bilder des vorherigen aus dem Kulturfilm. Nun stand die Inszenierung der U-Boote wieder ganz im Zeichen ihrer Überhöhung als ›heldenhafte Waffengattung‹. In der Kriegswochenschau wurde hierfür ein festes ikonographisches Inventar mehrheitlich nachgestellter²⁹ Einstellungen entwickelt, das auch den einzigen Kulturfilm über U-Boote im Einsatz (U-BOOTE AM FEIND, 1940, Franz Adalbert Zerbe)³⁰ prägt: Sturmfahrten, Alarmtauchen, Handgriffe im Boot, triumphale Rückkehr. Eine in Presse und Wochenschau anfangs gezielt betriebene Heroisierung erfolgreicher U-Boot-Kommandanten, die bereits im März 1941 mit der Versenkung bzw. Gefangennahme der bekanntesten ›Tonnage-Könige‹ zum Problem wurde,³¹ fand dagegen zunächst keinen Niederschlag im Kulturfilm.

27 Prise: in Kriegszeiten aufgebrachtes Transportschiff; ein internationaler ›Prisenhof‹ war 1907 (Haager Friedenskonferenz) als internationales Berufungsgericht zwar beschlossen, der Beschluss jedoch nie ratifiziert worden. Siehe: Gebauer 1998, S. 280. Der Film stellt lediglich ein deutsches Prisengericht dar, das eine eigene Prisennahme für rechtmäßig erklärt.

28 So in DER MAGISCHE GÜRTEL (1917). S. Loiperdinger 2000, S. 133–148.

29 Räumliche Enge im Boot sowie Lichtmangel bei den meist frühmorgendlichen Überwasserangriffen verhinderten in der Regel Aufnahmen in Gefechtssituationen. Hierzu: Stamm 1987, S. 5.

30 Ein ebenfalls für die Saison 1940/41 angekündigter Tobis-Kulturfilm ACHTUNG, AUFTAUCHEN! über die Technik des Tauchens mit Bildern vom U-Boot-Einsatz gegen England wurde nicht fertiggestellt. Deutsche Kulturfilm-Zentrale: Planungs-Grundlage, Oktober 1940, Seite 50, Archiv der HFF Potsdam.

31 Dies waren Günther Prien, Otto Kretschmer und Joachim Schepke. Hierzu Hadley 1995, S. 79–108.

Improvisation im ›Totalen Krieg‹ (1943–1945)

Obwohl sich die Marine-Hauptfilmstelle seit Anfang 1943 als ›Produktionsgruppe Marine‹ innerhalb der neugegründeten Mars-Film GmbH nach einer Weisung des OKW ganz auf die Herstellung militärischer Ausbildungsfilm beschränken sollte,³² wurden unter ihrer Mitwirkung und im Auftrag eines bei der Marine verbliebenen ›Referates für Filmwesen‹ bis Februar 1944 noch sieben Kulturfilm der Zensur vorgelegt.³³ Die dabei überwiegende Verwendung älterer Aufnahmen sowie von Filmmaterial der Marine-Propagandakompanien oder einzelner Schiffsbesatzungen spiegelt die zunehmend von Mangel und Improvisation geprägten Herstellungsbedingungen. Zugleich stehen diese letzten filmischen Mobilisierungsversuche in stärkstem Kontrast zu einer zunehmend aussichtslosen militärischen Lage. Ein aus älteren Archivbildern einer Werft kompilierter letzter U-Boot-Film etwa zeigt diese Waffengattung noch 1944, weit nach ihrer endgültigen Niederlage im Mai 1943, als Symbol maritimer Hoffnungen und verspricht neue Technik und Tonnagemengen (U-BOOTE AUF DER HELING, 1944). Ein nicht zensierter, als Epilog zur ›Kommandanten-Propaganda‹ der ersten Kriegsjahre jedoch beachtenswerter U-Boot-Film entstand ebenfalls noch 1944 bei der Mars-Film.³⁴ Unter dem Titel KURS ATLANTIK montierte hier ein Marine-Filmberichter (Oberleutnant Herbert Lander) eigene Aufnahmen von 1941 zu einem Heldenepos auf den noch im selben Jahr gefallenen Kommandanten Engelbert Endraß. Bereits im Vorspann wird mit in den Fluten versinkenden Titeln, einem widmungsartigen Rolltitel (»seinem Freunde [...] zum Gedächtnis«) und tiefen Streichern in Moll vehement Trauerstimmung evoziert und durch Musik und Kommentar (»Wer ihn kannte, liebte ihn«) zu verklärendem Pathos gesteigert. Die filmische Inszenierung der U-Boote im Nationalsozialismus endet damit in einer potenzierten Form dessen, was schon Gustav Ucickys MORGENROT 1933 geprägt hatte: einer Melange aus fatalistischer Endzeitstimmung und mythisierender Verklärung von Krieg und Opfertod.

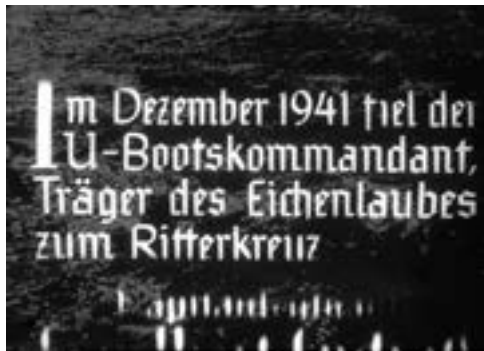
Nur ein einziges Mal konnte der Marine-Kulturfilm systematisch vom privilegierten Zugriff der Mars-Film GmbH auf materielle und personelle Ressourcen profitieren. Beim Schnellbootfilm ASSE ZUR SEE (1943, Hermann Stöss) ermöglichten immenser produktionstechnischer Aufwand und eine auf früheren Wochenschau-Einsätzen entstandene Vertrautheit des Aufnahmestabes mit diesem Bootstyp³⁵ umfangreiche Originalton-Aufnahmen sowie eine gezielte Auswahl von Kamerapositionen und -perspektiven. Allein die Tonebene mit stimmungsentensivierenden Originaltönen und Geräuschatmosphären, unterstützt durch eine symphonische Komposition (Norbert Schultze), die den Kontrast von lauernder Stille

32 Hinweise auf eine entsprechende Vereinbarung zwischen Propagandaministerium und OKW im Protokoll der Ufi-Aufsichtsratssitzung vom 9. 2. 1943, BA, R 55 / 774, Bl. 196.

33 Als Hersteller findet sich daher in den überlieferten ZKn das marineinterne Kürzel dieses Referates: OKM/AMA M Wehr III g.

34 Im Oktober 1944 befand sich der Film noch in Arbeit. Siehe Besprechungsnotiz der Mars-Film vom 10. 10. 1944, BA, R 109 III / 21.

35 Hermann Stöss (geb. 9. 6. 1908 in Zarizyno b. Moskau), Partei- und SS-Mitglied, Kameramann, seit Kriegsbeginn Marine-Kriegsberichter, war vom 28. 9.–18. 11. 1942 als Filmberichter bei der 2. Schnellboot-Flottille; seit dem 1. 8. 1943 uk-gestellt für die Mars-Film, dort bis Kriegsende Leiter der ›Produktionsgruppe Marine‹.



und Gefechtslärm betont, inszeniert hier einen nächtlichen Angriff als ›triumphale Erlösung‹ aus der quälenden Lethargie längeren Wartens. Die ausführliche Darbietung dynamischer Fahrtbilder wiederum knüpft deutlich an Riklis Torpedoboot-Porträt von 1936 an (HUSAREN DER SEE) und belegt, wie dominant einzelne visuelle Konventionen des Marine-Waffenporträts und auch seine Fixierung auf maritime Technik blieben. Obwohl eine filmbegleitende Pressekampagne angesichts längst nicht mehr überlegener Kriegstechnik eine endgültige Abkehr vom Prinzip reiner Technikverherrlichung behauptet (»Aber das Wesentliche ist im letzten Grunde nicht die Technik der Maschinen [...] sondern der charakterlich und persönlich an Sache und Idee hingeebene Mensch«³⁶), bleiben doch alle »Verwegenheit, [...] verbissene Zähigkeit und kühne Entschlusskraft«³⁷, die der Film den Schnellbootfahrern zusprechen sollte, eher abstrakt und als ›Geist der Boote‹ eben doch wieder auf die Waffentechnik bezogen.³⁸ Lediglich auf den bei Waffenporträts bislang üblichen triumphierenden technischen Einleitungsteil verzichtet der Film.

36 Daeglau 1943.

37 Feiden 1943, S. 15–16.

38 Der Verzicht auf individuelle Charakterzeichnung im NS-Militärfilm beschränkte sich nicht auf den Kulturfilm. Erst im Februar 1945 empfahl Reichsfilm dramaturg Kurt Frowein einen ›zeitnahen‹ Spielfilm-Stoff über die Besatzung eines Vorpostenbootes (Titel: »Nullvier«), der konsequent auf Personalisierung setzte. Das offenbar in enger Anlehnung an einen britischen Film (IN WHICH WE SERVE, GB 1942, Noel Coward) entstandene Projekt wurde zwar von Marinechef Dönitz protegiert, aber nicht mehr realisiert. S. Ministervorlage durch Frowein vom 13. 2. 1945, BA, R 109 II / 15.

Eine Mischung aus Rolltitel und origineller Trickanimation wählte man für die Titelsequenz von KURS ATLANTIK (1944/45)

Das ASSE ZUR SEE zugrunde liegende Prinzip der Inszenierung einer unspezifischen, räumlich und zeitlich begrenzten Offensivaktion als ›heroische Einzeltat‹ einer kleinen Gruppe blieb bei der Marine eine Ausnahme. Nur in Kulturfilmern der anderen Wehrmachtteile wurde es mit zunehmend ungünstiger militärischer Gesamtentwicklung mehr und mehr praktiziert. Kulturfilme zu authentischen, größeren Marine-Operationen finden sich mangels erfolgreicher Vorlagen noch weniger. Die zu Kriegsbeginn in DIE DANZIGER BUCHT WIEDER DEUTSCH (1940, Eduard Kruse) als Waffentat der Marine gefeierte Beschießung der Westerplatte vor Danzig blieb Teil einer Operation verschiedener Wehrmachtteile. Erst eine im März 1943 mangels weiterer Erfolge nachträglich aus Wochenschau- und Archivaufnahmen kompilierte Kurzchronik zu einem Teilgefecht der Norwegenoperation von 1940 (SEEGEFECHT BEI JAN MAYEN) stellt einen allerdings nur im Kern erfolgreichen Großeinsatz deutscher Kriegsschiffe dar. Eine Fülle von auch marineintern umstrittenen Aspekten dieses Unternehmens werden gezielt verschwiegen.³⁹ Zur Besetzung Norwegens 1940 als lange Zeit einziger Großoperation der Marine waren zuvor gleich zwei ambitionierte Filmprojekte gescheitert. Neben einem Spielfilmprojekt »Narvik«⁴⁰ waren auch die Arbeiten zu einem Kompilationsfilm »Feldzug in Norwegen« des bekannten Martin Rikli bereits 1941 abgebrochen worden.⁴¹ Beide Projekte kollidierten zeitlich mit dem Plan eines ›Dokumentarfilms der Marine im Krieg‹, wofür Tobis und OKM 1941 in Paris eigens eine ›Dokumentarfilmstelle‹ mit eigenem Produktionsstab gegründet hatten. Auch dieses Projekt unter der Leitung des vormaligen Marine-Filmstellenleiters Korvettenkapitän Zerbe war jedoch bereits im Frühjahr 1942, offenbar nach einer Intervention von Goebbels, abgebrochen worden.⁴² Während sich Heer und Luftwaffe in ihren Triumphphasen der ersten Kriegsjahre mit opulenten Feldzugsfilmen propagandistische Denkmäler gesetzt hatten (FEUERTAUFE, SIEG IM WESTEN), blieb die Marine damit nicht nur aufgrund mangelnder militärischer Erfolge, sondern auch wegen ihrer lange Zeit schwachen Position in der Ämterhierarchie des ›Dritten Reiches‹ ohne eigenen ›Großfilm‹.

Als der Marine-Kulturfilm in der Endphase selbst deutsche Lazarettschiffe noch als Sujet entdeckte, scheiterten jedoch auch eingeübte Regieanweisungen daran, einen Eindruck zuversichtlicher Stimmung an Bord zu erwecken (›Lazarettschiff Robert Möhring‹, 1944).⁴³ Wenn traumatisierte Kriegsverletzte im Stile früherer KdF-Filme in Posen ausgelassener Kreuzfahrt-Touristen gezeigt werden, bleiben

39 Hierzu zählt insbesondere die schwere Beschädigung der »Scharnhorst«. Näheres bei Schuur 1986, S. 9–55.

40 Hierzu detailliert: Gethmann 1998.

41 Die nach Rikli (1942, S. 406–407) zu diesem Film bereits entstandenen Aufnahmen (u. a. eine nachgestellte Flaggenhissung in Narvik) könnten Verwendung gefunden haben in einer Schmalfilmreihe für den Amateurfilmmarkt (DAS DEUTSCHE SCHWERT SCHLÄGT ZU, 1941), und zwar in den Teilen 4: LANDUNG IN DÄNEMARK UND NORWEGEN, 5: DER VORMARSCH IN NORWEGEN oder 7: DAS HELDENLIED VON NARVIK oder auch dem Tobis-Schmalfilm DIE HELDEN VON NARVIK (1941).

42 Zur Marine-Dokumentarfilmstelle und den dort auftretenden Kompetenzstreitigkeiten zwischen militärischer Leitung (Zerbe/Marine) und künstlerischem Personal (Tobis) siehe Kindler 2003 c, S. 125–140.

43 Rohschnittfassung im BA-FA, ohne Zensur. Handelsschiff »Robert Möhring« diente 1941 und 1944–45 als Verwundeten-Transport-Schiff. Zensiert wurden EIN KLEINES LAZARETTSCHEFF (1943, Mars-Film) und LAZARETTSCHEFF BERLIN (1943, Sigma-Film).

ihre Mimik und die Sprache ihrer beschädigten Körper in bizarrem Kontrast zur angestrebten Durchhaltepropaganda. Ähnliche Filme zum ›Verwundetenproblem‹ entstanden in der Endphase bei allen Wehrmachtteilen (SCHNELLER, HÖHER, STÄRKER, 1943; FROHSINN UND WILLE MEISTERN DAS SCHICKSAL, 1943, Reinhard Blothner; DER WILLE ZUM LEBEN, 1944, Ulrich Kayser / Georg Wittuhn). Ihr gemeinsames Versprechen einer reibungslosen Rückkehr in funktionierende kleinbürgerliche Idyllen (»Auch als doppelt Beinamputierter ist man Kavalier und hilft der Dame.«)⁴⁴ erweist sich jedoch angesichts des Elends der Verwundeten als zynische Beschwichtigungsstrategie. Wie alle ›Verwundetenfilme‹ zeigen auch Aufnahmen von Lazarettschiffen vor allem die makabre Kehrseite nazistischen Körperkultes und entlarven ihn so schließlich als Kult seiner Zerstörung.

Stilisierte Gegenbilder makelloser Idealkörper waren zuvor im militärischen NS-Kulturfilm insgesamt selten geblieben und finden sich eher in anderen Kulturfilm-Gattungen (Sport, Jugend, ›Rassenkunde‹). Als filmpropagandistisches Gesamtprojekt sollten Kulturfilme zur Wehrmacht eher zu einer Synthese von Mensch und Kriegstechnik im Kampf finden, wie sie ein für Kulturfilm zuständiger Parteifunktionär mit sich wörtlich wiederholenden Floskeln immer wieder beschwor: »Man erlebt in diesen Filmen das begeisternd exakte Zusammenarbeiten von Mensch und Apparatur: eine Technik, beseelt und gelenkt von menschlichem Willen, Menschen, miterfasst und geformt von der technischen Präzision und ganz von ihrer Energie erfüllt.«⁴⁵ Der Marine-Kulturfilm jedoch fand nach KLAR SCHIFF ZUM GEFECHT kaum noch zu einer stringenten Gestaltung solcher ›Wunschmenschen‹ konservativer Utopie, die eine entfesselte Kriegstechnik souverän beherrschen. Während Kulturfilme anderer Wehrmachtteile auf der Grundlage längerer militärischer Überlegenheit das ideologische Konzept eines technikenkenden ›Ingenieur-Kriegers‹ auch im Krieg noch visuell umsetzten, blieben Marinefilme mit dem stählernen Kriegsschiff auf ein Hauptsubjekt fixiert, das schon seine technische Gleichwertigkeit früh verloren hatte. Zudem konnte der grundsätzliche Gegensatz zwischen moderner Schiffstechnik und traditionsbeladenem Bordalltag nach der beschriebenen Deprofessionalisierung maritimer Kulturfilmproduktion seit 1937 nie mehr ganz in Einklang gebracht werden.

44 Kommentar aus FROHSINN UND WILLE MEISTERN DAS SCHICKSAL, der 1943 in Lazaretten ursprünglich für den deutschen Fernsehrundfunk gedreht wurde, nach einer Bearbeitung durch die Mars-Film GmbH ab 1944 aber auch als Lehrfilm Nr. 462 über das Sanitätswesen im Bereich des Heeres eingesetzt wurde. S. Verzeichnis der Lehrfilme und Bildreihen des Heeres. In: Heeres-Dienstvorschrift 40 vom 1. 8. 1944, S. 127.

45 Diese Formulierung findet sich identisch in Maraun 1937, S. 17 und in Maraun 1940 c, S. 232.

Kay Hoffmann

Neue Lufthoheit. Filme der Luftwaffe und Spanischer Bürgerkrieg

Nach dem ›Anschluss‹ des Saarlandes wurde der Versailler Vertrag, der eine Aufrüstung und Militarisierung auf deutschem Boden untersagte, von den Nationalsozialisten für nicht mehr gültig erklärt. Am 9. 3. 1935 gab die Regierung offiziell bekannt, dass das Deutsche Reich wieder eine Luftwaffe aufgebaut habe. Eine Woche später, am 16. 3. 1935, erließ Hitler das »Gesetz für den Aufbau der Wehrmacht« und führte damit die allgemeine Wehrpflicht ein. »Es waren etwa 550 000 Mann, die nun auf Grund dieses Gesetzes gemustert, eingezogen, eingekleidet, ausgebildet und auf den ›Führer und Obersten Befehlshaber der Wehrmacht, Adolf Hitler‹, vereidigt wurden. Die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht war ein glatter Bruch internationaler Verträge und Verpflichtungen. Aber wen kümmerte das schon in Deutschland?«⁴⁶ Schon am 7. März erklärte Adolf Hitler den Locarno-Pakt für nichtig, und deutsche Truppen marschierten in das entmilitarisierte Rheinland ein, ohne dass es zu größeren Protesten der westlichen Demokratien gekommen wäre.

Marinefilme gab es bereits seit der Weimarer Republik, wie Jan Kindler aufgezeigt hat, und sie wurden nach 1933 weiter produziert. Filme über die Luftwaffe und die Aufrüstung des Heeres wurden von der Filmindustrie und militärischen Filmstellen erst ab 1935 realisiert, um die Bevölkerung zu mobilisieren und Zustimmung zur militärischen Aufrüstung zu erreichen. Sehr direkt geschieht dies z. B. bei FLIEGER, FUNKER, KANONIERE,⁴⁷ bei dem in der 16 mm-Fassung Reichsluftfahrtminister Hermann Göring die drei Gründe für diesen Film als Prolog darlegt: 1) Dem deutschen Volk solle gezeigt werden, dass der deutsche Luftraum geschützt sei, und ferner solle die Aufbauleistung gewürdigt werden, eine Luftwaffe aus dem Nichts geschaffen zu haben; 2) der Jugend solle ungeschminkt gezeigt werden, wie der Dienst in der Luftwaffe abläuft, und 3) solle gezeigt werden, dass es auf die Flieger, Funker und Kanoniere ankomme. Der Film ist schematisch angelegt. Der erste Satz lautet: »Unserem Führer verdanken wir, dass Deutschland wieder eine Luftwaffe hat.« Nachdem Aspekte der Ausbildung betont worden sind und wie wichtig das Exerzieren und technische Kenntnisse dafür sind, werden verschiedene Flugzeugtypen im Einsatz gezeigt. Visuelle Dynamik bringen die Flugaufnahmen und Kamerafahrten entlang der am Boden aufgestellten Flugzeuge. Die Flieger werden als große Gruppe gezeigt oder in Großaufnahme des Gesichts als Einzelkämpfer. Höhepunkt ist das Manöver zweier Flugstaffeln, die gegeneinander kämpfen. Durch den rasanten Schnitt, unterstützt durch die Musik von Walter Winnig, kann sich der Zuschauer mitten ins Kampfgeschehen versetzt fühlen. Obwohl der Auftrag klar mit Angriff und Bombardierung einer

⁴⁶ Huber/Müller 1964, S. 283.

⁴⁷ Zu diesem Kurzfilm erschien ein gleichnamiges, reich illustriertes Buch von Martin Rikli (Rikli 1938).



Als besonders schlagkräftig erscheint die Luftwaffe in Martin Riklis *FLIEGER, FUNKER, KANONIERE* (1937). »Die Kampfflugzeuge tragen durch keine Front gehindert den Kampf weit ins Hinterland des Gegners«, heißt es dazu im Buch zum Film. Im theoretischen Unterricht wurden schon 1937 Schießübungen simuliert

Stadt formuliert ist, wird im Schlusskommentar davon gesprochen, dass die Deutsche Luftwaffe für die Wahrung des Friedens und den Schutz des Vaterlandes stehe. Der thematische Aufbau von der Vorbereitung von Kampfaktionen und deren Realisierung als Höhepunkt des Films wurde zum Modell vieler Fliegerfilme. Eine vergleichbare Perspektive nimmt *FLIEGER ZUR SEE* (1939, Martin Rikli) ein, wobei er ästhetisch nicht so ambitioniert ist und sich auf die Abbildung eines Manövers beschränkt. Insgesamt weist Jan Kindler in einem Aufsatz zu den Fliegerfilmen⁴⁸ zwischen 1935 und 1945 insgesamt 16 Kulturfilme zur Luftwaffe nach, die speziell als Vorprogramm für öffentliche Kinos gedreht wurden. Die Filme widmen sich der modernen, vorbildlichen Technik, die auf den Alltag der Flieger ausstrahlt: »Für die Unterbringung kasernierter Volksgenossen finden sich in den Luftwaffen-Kulturfilmen ganz ähnliche Einstellungen wie in Filmen über andere staatliche Organisationen: Lichtdurchflutete, geräumige Aufenthaltsräume für die Mannschaften suggerieren Sauberkeit und Modernität, mondän wirkende Sonnenterrassen für die Offiziere betonen das elitäre Selbstbewusstsein der damals jüngsten deutschen Teilstreitkraft.«⁴⁹ In seiner Analyse lokalisiert Kindler die hölzernen agierenden Laiendarsteller der Luftwaffe als zentrales Irritationselement der Filme: »echte Soldaten«, die ursprünglich die Glaubwürdigkeit der Filme steigern sollten, häufig aber filmischen Rhythmus und inszenatorische Perfektion stören.

Ab 1939 wurde der Bau von Flugmodellen neues Lehrfach in den Schulen; mit 14 Jahren konnten die Jungen in die Flieger-HJ aufgenommen werden. Ziel war es dabei, Nachwuchs für die Luftwaffe zu rekrutieren und die männliche Jugend für den Krieg zu mobilisieren. Nicht zu vernachlässigen sind deshalb Filme, die die Jugend an die Fliegerei heranführen wie *FLIEGER EMPOR* (1942, Markus Joachim Tidick) oder *PIMPFE LERNEN FLIEGEN* (1941). Ihre Perspektive heißt Verwendung in der Luftwaffe. Dies wird ganz deutlich in *DIE JÜNGSTEN DER LUFTWAFFE* (1939, Hermann Boehlen), der die fliegertechnischen Vorschulen zeigt, in die geeignete 14- bis 15-jährige Volksschulabgänger geschickt wurden. Der Staat übernahm Unterbringung und Ausbildung zum Flugtechniker. Im dritten und vierten Lehrjahr wurden Bomber zusammengeschaubt. Die Freizeit war durchorganisiert mit gemeinsamem Wohnen, Waschen, Sport, Schwimmen, Essen usw. Es scheint dort eine entspannte, aber geordnete Atmosphäre zu herrschen. Die große Bedeutung der Fliegerei zeigte sich ebenfalls in *FLIEGER ÜBER DEUTSCHLAND* (1940), einem Film über ein achttägiges Flugrennen, an dem neben dem NS-Fliegerkorps und der Luftwaffe die deutsche Lufthansa und die Flieger-HJ beteiligt waren. Vergleichbar war die paramilitärische Organisation der weiblichen Jugend im BDM, die in Filmen wie *MÄDEL IM LANDJAHR*, *DIE ERDE RUFT* (1940, Günther Boehnert) oder *GLAUBE UND SCHÖNHEIT* in einer ähnlichen Ästhetik gewürdigt wurde wie die HJ. Die Organisation »Glaube und Schönheit« hatte laut Vorspann die erzieherische Aufgabe, die 17–21-jährigen Mädchen »aus der Vereinzelung in die Gemeinschaft zu führen und jede besondere Begabung zum Nutzen des Ganzen zu fördern [...] Sie geben dem Mädeltyp unserer Zeit Haltung und Gesicht«. Der Film beginnt in der Arbeitswelt, zeigt dann die sportliche Ertüchtigung, die Hans Ertl als Olympia-Kameramann professionell einfängt, kommt zu einem überraschenden Schnitt

48 Vgl. Kindler 2003.

49 Kindler 2003.



Regelmäßige Besuche von Militärs bereiteten die Hitlerjungen auf den Kriegseinsatz vor
(JUNGES EUROPA, 1942)

von einer einschlagenden Wurfkugel zum Ei, das in den Teig geschlagen wird, also zu den hausfraulichen Pflichten. Der Film verzichtet weitgehend auf einen Kommentar und lässt vor allem Bilder sprechen zu einer sanften, verspielten Musik. ›Das Weibliche‹ zeigt sich bei einer Modenschau selbstgeschneiderter Kleider und in der künstlerischen Betätigung. Nach sportlichen Aktivitäten wie Reiten, Rudern, Schwimmen, Fechten – Qualifikationen übrigens, die in *JUNKER DER WAFFEN-SS* (1943) als Tugenden der SS gefeiert werden, die in der Gefechtsausbildung praktisch erprobt werden – gipfelt *GLAUBE UND SCHÖNHEIT* in einer Apotheose, bei der BDM-Mädel der Hakenkreuzfahne und dem Führer huldigen.

Der Zweck dieser Organisationen wird in der ersten Folge von *JUNGES EUROPA* (1942) gezeigt, denn HJ und BDM können im Krieg als Ersatzkräfte eingesetzt werden, ob nun bei der Feuerwehr, bei den Berliner Verkehrsbetrieben oder im Wehrtüchtigungslager. O-Ton: »Während 95 % aller Jugendführer in hartem Ringen gegen den Bolschewismus stehen, werden die jungen nachwachsenden Führungskräfte in den Wehrtüchtigungslagern der Hitlerjugend geschult. Ihre Ausbilder, im Einsatz bewährt, stützen sich auf eigene Fronterfahrung [...] Es ist ihr Wunsch, einmal Waffenträger der Nation zu werden.« Kontrastiert wird dies mit Bildern von ausgehungerten und verwehrlosten Jugendlichen »im grauenvollen Elend des Bolschewismus«. Die erste Folge dieser Filmschau wurde zusammen mit der *DEUTSCHEN WOCHENSCHAU* Nr. 624 ausgeliefert und stand ab 22. 8. 1942 im

Programm. Die Kinobesitzer waren zur Vorführung verpflichtet, dafür entfiel die Verpflichtung zur Vorführung des Kulturfilms.⁵⁰ »Die Filmschau, die dem Einsatz der Jugend im Kriege und dem Jugenderlebnis überhaupt, also den Kräften gewidmet ist, die in der Jugend Europas wirksam sind, stellt eine ganz neue Form auf dem Felde des Dokumentarfilms dar«, schrieb der »Film-Kurier«.⁵¹ Ursprünglich waren pro Jahr sechs bis zehn Ausgaben der HJ-Filmschau geplant, nachweisbar sind bis Ende Januar 1945 acht Ausgaben.⁵² Eine vergleichbare Funktion der Mobilisierung der Bevölkerung hatten in den 30er Jahren Wochenschau Sujets, die sich sowohl ausländischen wie deutschen Militäraspekten widmeten, wie Manövern, Truppen- und Flottenbesuchen, Paraden oder technischen Neuerungen der Rüstungsindustrie. Sie waren ein fester Bestandteil der vier in Deutschland verbreiteten Wochenschauen. Diese Berichte über die militärischen Aktivitäten anderer Nationen dienten ebenfalls als Legitimation für eine deutsche Aufrüstung. Ergänzend zu öffentlich vorgeführten Filmen über die Luftwaffe gab es eine Vielzahl von militärischen Lehrfilmen, die wie alle Wehrmachtteile auch die Luftwaffe intern herstellte und ausschließlich im dienstlichen Unterricht einsetzte. Sie werden jedoch aufgrund ihrer Besonderheit in Produktion, Rezeption und Gestaltung von einer näheren Betrachtung an dieser Stelle ausgenommen.⁵³

Training unter Realbedingungen: Spanischer Bürgerkrieg

Der Spanische Bürgerkrieg (1936–1939) war nach Aussagen von Hermann Göring beim Nürnberger Prozess ein erster Praxistest seiner Luftwaffe. »Ich sandte einen großen Teil meiner Transportflotte und sandte meine Jäger, Bomber und Flakgeschütze hinunter und hatte auf diese Weise Gelegenheit, im scharfen Schuß zu erproben, ob das Material zweckentsprechend entwickelt wurde.«⁵⁴ Die deutschen Flugzeuge wurden Ende Juli 1936 zum Transport von Francos Truppen aus Marokko nach Sevilla verwendet. Die Einsätze im Spanischen Bürgerkrieg dienten ebenso dem Training der Truppen, die regelmäßig ausgewechselt wurden und ab November 1936 als Legion ›Condor‹ bezeichnet wurden. Im Spanischen Bürgerkrieg wurde der Film erstmals gezielt als Propagandawaffe eingesetzt, und es war zugleich ein Kampf verschiedener Ideologien, der von unterschiedlichen Gruppen unterstützt wurde. Berühmte Regisseure wie Joris Ivens, André Malraux, Luis Buñuel, Esther Schub, Roman Karmen, Ivor Montagu drehten in Spanien. Ernest Hemingway berichtete für eine amerikanische Nachrichtenagentur. »Die Analyse von Propaganda muß immer das Nichtdargestellte berücksichtigen, denn das Dargestellte dient in der Regel der Harmonisierung interner politischer Diffe-

50 Filmschau »Junges Europa«. Ab Sonnabend Einsatz zusammen mit der Wochenschau. In: Film-Kurier. 20. 8. 1942, S. 1.

51 Filmschau »Junges Europa«. Die erste Folge. In: Film-Kurier. 22. 8. 1942, S. 2.

52 »Junges Europa« Nr. 8, Uraufführung: 22. 1. 1945 in DIF Bestand »Filme vor 1945«.

53 Militärische Lehrfilme aus der NS-Zeit decken grundsätzlich verschiedene dokumentarische Gattungen ab. Neben technischen Bedienungs- und Wartungsfilmen finden sich auch Anschauungsfilme über verschiedene Waffengattungen, historische Überblicksdarstellungen sowie im Kriegsverlauf diverse Operationstechniken. Zum Gesamtkomplex ›Militärischer Lehrfilm im Nationalsozialismus‹ ist eine Dissertation von Jan Kindler in Vorbereitung.

54 Zit. in Hamdorf 1991, S. 26.

renzen. Das gilt besonders für den Film, der durch seinen komplexen Herstellungsprozeß, durch seine häufig voneinander getrennten Arbeitsphasen leichter zu kontrollieren ist und stärker kontrolliert wird – denn er ist Mitte der dreißiger Jahre neben dem Hörfunk das suggestivste Medium.⁵⁵ Beispielsweise gibt es einige Berichte in den DEUTSCHEN WOCHENSCHAUEN, die die Beteiligung der Legion ›Condor‹ verschwiegen.⁵⁶ Oft kontrastieren sie das angebliche Chaos und die ›Brutalität‹ der von Moskau gesteuerten ›Bolschewisten‹ mit der Disziplin der Truppen Francos; mitunter werden Bilder im Kommentar uminterpretiert.⁵⁷

Hans Weidemann, Filmreferent im RMVP, regte im Oktober 1936 an, die Ufa solle zur Unterstützung Francos eine Tonapparatur und einen Tonwagen nach Spanien schicken. »Der Ufa-Vorstand lehnte ab und versteckte sich hinter Devisschwierigkeiten. Er sagte aber zu, ›zwei tüchtige Kameramänner mit Filmkameras für Spanien zur Verfügung zu stellen‹.⁵⁸ Dies waren Paul Tesch und Gösta Nordhaus, die die Bilder für den Propagandafilm DIE GEISSEL DER WELT (1936) lieferten, den Carl Junghans schnitt und dafür als Regisseur verantwortlich zeichnete. Junghans hatte in den 20er Jahren kommunistische Filme geschnitten und war Spezialist für Kompilationen. 1936 wurde er mit dem offiziellen Film über die Winterolympiade in Garmisch-Partenkirchen JUGEND DER WELT (1936) beauftragt. Der Film zum Spanischen Bürgerkrieg, der zusammen mit Hispano Film entstand, beginnt als traditioneller Kulturfilm, der zunächst Aspekte spanischer Kultur präsentiert. Im ersten Viertel werden die Vielfalt spanischer Landschaft und Kultur sowie einzelne Bauwerke in klassischer Manier mit sich öffnenden Toren oder Einstellungen durch Torbögen präsentiert. Nach dieser Einführung kommt der Kommentar direkt zum Thema, der Hetze gegen die linken Gegner: »All diese unersetzlichen Werte spanischer Kultur sind heute von roten Horden vernichtet. Sie zerfielen durch den Zerstörungswahnsinn einer Idee, die niemals Gemeingut des spanischen Volkes werden wird (Trommelwirbel) zu Staub.« Die Armut und sozialen Gegensätze werden verantwortlich gemacht für den Siegeszug der kommunistischen Idee. »Der Bolschewismus marschiert unter dem Schutz russischer Bajonette. Sie predigen den Frieden der Völker und schüren den Bürgerkrieg. Die Geißel der Welt schwingt über die Länder der Erde«. Nach einem kurzen Exkurs zur kommunistischen Mobilisierung in den USA, China, England und Palästina werden Bilder aus dem Spanischen Bürgerkrieg gezeigt, die die Brutalität der Auseinandersetzung verdeutlichen. Schließlich wird in dem Propagandafilm General Franco als der Retter Spaniens gefeiert, dessen diszipliniertes Heer unaufhaltsam vorwärts marschiert und eine Stadt nach der anderen erobert. In der Zeitschrift »Der Film« wurde es als besondere Leistung deutschen Filmschaffens bezeichnet, »dass der erste ausführliche Spanienfilm mit einzigartigen Originalaufnahmen des Landes, mit echten Szenen der Entwicklung und des gesamten bisherigen Verlaufes des Bürgerkrieges und Freiheitskampfes der Nationalisten gegen den roten Terror jetzt von deutscher Seite herausgebracht wird.«⁵⁹ Obwohl der Film von der

55 Hamdorf 1991, S. 8. Über die spanische Dokumentarfilmproduktion in den 30er Jahren und den deutschen Einfluss siehe Hamdorf/Sandoval 2003.

56 Im Detail Jørgensen 1982.

57 Im Detail Hamdorf 1991, S. 106.

58 Barkhausen 1982, S. 203.

59 Die Geißel der Welt. In: Der Film Nr. 49, 5. 12. 1936.

NS-Kritik wohlwollend aufgenommen und international verkauft wurde,⁶⁰ wurde er Anfang 1937 verboten. »Goebbels erachtete die ihm vorgeführte Filmversion von Junghans als geradezu feindlich, als kommunistische Propaganda.«⁶¹

Trotzdem dienten die Aufnahmen als Grundlage für *HELDEN IN SPANIEN* (1938, Joaquín Reigh Gonzálbes, Fritz C. Mauch, Paul Laven), zum Teil wurden ganze Sequenzen daraus übernommen. »Als Produzent zeichnete die Hispano Film Produktion Johann W. Ther in Berlin in Zusammenarbeit mit der Falange Española Traditionalista y de las J. O. N. S., der spanischen faschistischen Partei«,⁶² der deutsche Verleih war die Bavaria. Der Film ist ähnlich strukturiert wie *GEISSEL DER WELT* mit den drei Schwerpunkten Kultur, vermeintliches Chaos, faschistische Ordnung, wobei dem Aufbau des neuen Spaniens mehr Platz eingeräumt wird. Bei der Schilderung des Bürgerkriegs ist *HELDEN IN SPANIEN* stärker strukturiert, so zeigen Karten die jeweiligen Orte der Kämpfe. Der Schnitt ist dynamischer, das behauptete Chaos wird visuell durch kurze Einstellungen und Mehrfachbelichtungen stilistisch hervorgehoben. Die Musik unterstützt diesen Eindruck wesentlich. Insbesondere der Kommentar wurde überarbeitet und neues Material der Kämpfe um Teruel hinzugefügt. So wurde in der Version von Junghans der sowjetische Botschafter in Spanien, Rosenberg, zwar gezeigt, aber nicht ausdrücklich benannt. Das ändert sich nun und es wird mit einer antijüdischen Attacke verbunden: »Wer sind die wirklichen Verführer? Abgesandte der Komintern. Moses Rosenberg, der bolschewistische Botschafter aus Moskau ist zur Stelle. Er kennt die Methoden des roten Aufstandes. Er hat eine lange Praxis. Er findet willige und lernbegierige Schüler. Man belügt das Volk. »Der neue Schnitt erfolgte im Sommer 1938 in den Bavaria-Studios in München. Der Vorspann lautet: »Das Bildmaterial der rotspanischen Seite fiel Francos Truppen bei ihrem siegreichen Vormarsch in die Hände«, und es wird erwähnt, dass drei Kameraleute bei den Aufnahmen ums Leben kamen. Der Film wurde am 27. 8. 1938 zensiert und erhielt am 13. 9. 1938 das Prädikat »staatspolitisch wertvoll«; eine Uraufführung fand jedoch erst am 3. 12. 1938 in Hannover in Anwesenheit des Regisseurs Joaquín Reigh Gonzálbes statt und nicht wie üblich in Berlin. Im Frühjahr 1939 entsandte Fritz Hippler noch einmal Kameraleute nach Spanien, um den Fall von Madrid und Aufnahmen der »Legion Condor« zu drehen, die in eine neue, dritte Fassung eingearbeitet werden sollten, die am 10. 6. 1939 zensiert wurde und ihre Uraufführung am 9. 6. 1939 im Berliner Tauentzien-Palast⁶³ erlebte. Trotz der aktuellen Aufnahmen ist diese Fassung mit 1730 m um über 500 m oder 19 Minuten kürzer als die Version von 1938 (2266 m). Am 29. 4. 1942 wurde diese Fassung noch einmal geringfügig gekürzt (6 m) und erneut zensiert. Es ist erwähnenswert, dass die faschistischen Filme zum Spanischen Bürgerkrieg in einer Veröffentlichung in der DDR⁶⁴ mit keinem Wort erwähnt werden, obwohl die entsprechenden Kopien im Staatlichen Filmarchiv vorhanden waren und auch in einem Bestandskatalog zum Spanischen Bürgerkrieg⁶⁵ aufgeführt sind.

60 Brennendes Land: Spanien. In: Film-Kurier Nr. 290, 11. 12. 1936.

61 Toeplitz 1992, Bd. 3, S. 344.

62 Regel 1991, S. 130.

63 »Helden in Spanien« heute im Tauentzien-Palast. In: Film-Kurier Nr. 131, 9. 6. 1939.

64 Vgl. Engelhardt/Lichtenstein 1986.

65 Vgl. Gogolin 1982.

Ebenfalls von Hispano-Film wurde im Frühjahr 1938 – während des Spanischen Bürgerkriegs – ein Kulturfilm über CASTILIANISCHE BURGEN (1938, Hermann Stöss) veröffentlicht. Von dem Film mit einer ursprünglichen Länge von 652 m (ca. 23 Min.) ist nur der zweite Akt mit 198 m (ca. 7 Min.) im BA-FA überliefert. Der ZK zufolge schildert der Film eine Wanderung durch die kastilianische Hochebene und zeigt die zum Schutz gegen die Mauren im siebten Jahrhundert errichteten Kastelle, die dem Land Kastilien den Namen gaben. Das Fragment zeigt einige der Burgen und Ruinen, wobei der Film mit optischen Tricks wie verschiedenen Blenden, Überblendungen, Mehrfachkopierungen und experimentellen Spielereien mit der Tiefenschärfe visuell ambitioniert ist. Der Sprecher Carl de Vogt deklamiert in einigen Passagen den Text im Stil theatralischer Überhöhung. Es sei daran erinnert, dass sich Passagen zu den Burgen in Kastilien in den beschriebenen Propagandafilmen finden und dieser Kulturfilm sozusagen als Ergänzung bezeichnet werden muss. Dem Spanischen Bürgerkrieg widmeten sich auch einige deutsche und italienische Spielfilme, die zum Teil Dokumentaraufnahmen in die Handlung einbauten wie KAMERADEN AUF SEE (1938, Heinz Paul), L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR (ALKAZAR, IT 1939, Augusto Genina, dt. Start: September 1941) oder CARMEN FRA I ROSSI (IN DER ROTEN HÖLLE, IT 1939, Edgar Neville, dt. Start: November 1942).⁶⁶

Der erste Film, der die frühe Beteiligung deutscher Truppen thematisiert, ist DEUTSCHE FREIWILLIGE IN SPANIEN (1939) der Deutschen Wochenschauzentrale. Im Vorspann wird er als erster »Filmbericht vom Kampf der Legion ›Condor‹« bezeichnet. Das Muster folgt den übrigen Propagandafilmen. Begonnen wird mit einem kurzen Exkurs über die spanische Kultur und Geschichte, die nun durch die Kommunisten gefährdet seien. »General Franco ruft die gesunden Kräfte zur Rettung des Vaterlandes auf. Das nationalsozialistische Deutschland unterstützt ihn beim Kampf gegen den übermächtigen Feind und seine internationalen Helfer. Auf dem schnellsten Wege werden Kriegsmaterialien und die ersten deutschen Freiwilligen, der Grundstock der späteren Legion Condor, in Sonderflugzeugen nach Spanien überführt.« Im Weiteren sind Kampfhandlungen wie Sturzflüge und Bombenangriffe auf Brücken und feindliche Stellungen zu sehen und die Ausbildung der Franco-Truppen durch Ausbilder der ›Legion Condor‹, die rund 56 000 Mann trainierten. Die Siegesfeiern nach dreijährigem Kampf werden gezeigt und betont, dass Soldaten des ›Dritten Reiches‹ dabei mitgeholfen haben. Im Vergleich zum Text der ZK vom 2. 6. 1939 wird in der überlieferten Fassung auf alle Passagen verzichtet, die konkret vom ›Bolschewismus‹ sprechen; der Film ist deshalb rund eine Minute kürzer. Dies hatte einen einfachen Grund. »Als Folge des Hitler-Stalin-Paktes vom 23. August 1939 wurden am 7. September 1939 alle antibolschewistischen Filme verboten – und erst nach dem Überfall auf Russland 1941 wieder hervorgeholt.«⁶⁷

DEUTSCHE FREIWILLIGE IN SPANIEN war eine verkürzte Version von Karl Ritters abendfüllender Kompilation IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND (1939), der denselben Untertitel »Deutsche Freiwillige in Spanien« trug und zwei Wochen später am 15. 6. 1939 seine Uraufführung im Ufa-Palast Berlin erlebte. Dieser Film ver-

66 Vgl. Regel 1991, S. 141 f.

67 Regel 1991, S. 134.



Werbe-Collage zu Karl Ritters IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND. DEUTSCHE FREIWILLIGE IN SPANIEN (1939). Spanien war ein Praxistest für deutsche Truppen und insbesondere für den Einsatz der Luftwaffe

richtet völlig auf den Exkurs zur spanischen Kultur, der in den übrigen Filmen den Einstieg bildete, und beginnt direkt mit der antikommunistischen Propaganda. In der ersten halben Stunde erfolgt eine kompakte Chronologie des Bürgerkriegs. Der Frontverlauf wird anhand von Karten mit ausgefeilter Tricktechnik erläutert. Dabei wird zum ersten Mal die wichtige Rolle der deutschen Luftwaffe für den Transport der Franco-Truppen von Marokko nach Sevilla erwähnt und gezeigt, wie diese innerhalb weniger Wochen 12 000 Soldaten auf das spanische Festland brachten. Nach detaillierter Schilderung der Kämpfe wird im zweiten Teil die Arbeit und Präzision der ›Legion Condor‹ in dynamischen Bildern von einer Luftschlacht gegen sowjetische Jäger über Madrid, vom Sturzflug auf eine Eisenbahnbrücke oder in Trickaufnahmen mit Rückprojektion vor Augen geführt. Er macht deutlich, welche entscheidende Beteiligung die deutschen Flieger am militärischen Erfolg Francos hatten. In dieser Passage werden bildliche Ikonen des Luftkrieges gezeigt wie der Pilot in Großaufnahme von unten, die Bomben, die aus dem Schacht fallen, die Fahrten entlang der startbereiten Maschinen oder entlang den Bombenbergen, die in den nächsten Jahren typisch werden sollten für die Berichterstattung über die Eroberungsfeldzüge im Zweiten Weltkrieg. »Möglich waren diese Kriegsaufnahmen nur durch den wahrhaft soldatischen Einsatz der Männer, die sie drehten. Die Kamera, die diese Bildstreifen aufnahm, war eingebaut in die Kanzel von Bombern, durch den Sehschlitze deutscher Panzerwagen fing sie den Durchbruch durch eine feindliche Linie auf, mit der Infanterie wurde sie zum Sturmangriff vorgetragen, und noch das Aufzucken der Flammenwerfer bei der Überwältigung feindlicher Widerstandsnester nahm sie auf.«⁶⁸ Der Krieg in Spanien war ein mediales Experimentierfeld für die Propaganda-Kompanien im kommenden Weltkrieg. ›Krönender Abschluss‹ des Films ist die Heimkehr in einem Schiffskonvoi und der festliche Empfang in Hamburg mit anschließender Parade, einer Rede des Reichsmarschalls Hermann Göring mit Ordensverleihung. Im Anschluss wird der ›Appell des Sieges‹ am 6. 6. 1939 im Berliner Lustgarten gezeigt, bei dem Adolf Hitler den angetretenen 20 000 Spanienkämpfern für ihren Kampf gegen den ›Bolschewismus‹ dankt und die 300 Gefallenen würdigt. Bei der pompösen Premiere verlieh Hermann Göring dem Regisseur Professor Karl Ritter »als Zeichen seiner Anerkennung für dieses filmische Dokument den Spanienorden in Silber«;⁶⁹ als Vorfilm lief Kurt Ruplis WORT AUS STEIN. Mit Spielfilmen wie VERRÄTER (1936), URLAUB AUF EHRENWORT (1937), KADETTEN (1939), STUKAS, G. P. U. (1942) und BESATZUNG DORA (1943) klassifizierte Karsten Witte den Regisseur als einen der führenden Propagandisten für den Krieg. »Den größten Anteil an Kriegspropaganda drehte der ehemalige Berufsoffizier Karl Ritter. 1933 wurde er, dank seiner politischen Verbindungen zur NSDAP, Produktionschef der Ufa und lancierte den HITLERJUNGEN QUEX. Ritters Filme waren hochbudgetierte Kampfmaschinen. Der technische Aufwand überwog die dramaturgische Konstruktion. Die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs wurden im Atelier nachgestellt und nachgewonnen. Ritter drehte mit jedem Film einen Appell zur Wiederaufrüstung und eine Rechtfertigung der Angriffspolitik.«⁷⁰

68 Fischer 1939.

69 Fischer 1939.

70 Witte 1993, S. 160.

Kay Hoffmann

Bollwerk im Westen und Vorstoß nach Osten

DER WESTWALL

Einen qualitativen Unterschied zu den bisher vorgestellten Propagandafilmen bilden solche, die unter Federführung des RMVP entstanden, wie z. B. DER WESTWALL (1939, Fritz Hippler), offiziell als Gemeinschaftsarbeit der deutschen Wochenschauen ausgewiesen. Am 28. 5. 1938 hatte Hitler den Befehl zum verstärkten Ausbau der Wehrmacht und der Luftwaffe erlassen und die Verstärkung des sogenannten Westwalls als Verteidigungsanlage an der Westgrenze angeordnet. Der Wall hatte eine Gesamtlänge von 630 km mit 15 000 Bunkern. Mit dem Bau wurde Dr. Fritz Todt beauftragt, der im Frühjahr 1940 zum ›Reichsminister für Rüstung‹ ernannt wurde. Am 3. 7. 1939 beauftragte Hitler persönlich Fritz Hippler, einen Film über die Anlage zu drehen. Hippler flog das Bauwerk von Basel bis Pirmasens ab und markierte sich auf einer Karte die optisch interessanten Punkte. »Es kommt ja darauf an, auch dem Skeptiker zu verdeutlichen, welcher Materialaufwand hier investiert und mit welcher Wucht hier gearbeitet wird. Natürlich kann die Bauleitung nicht eigens für die Filmaufnahmen ›Türken bauen‹ und dadurch ihre ohnehin nur knapp terminierten Ziele überziehen. Dennoch lassen sich mit einigem guten Willen und durch ein paar Tricks gewöhnliche Arbeitsvorgänge ›optisch steigern‹: nicht mehr alle halbe Stunde schleppen zehn Mann einen langen Eisenträger an den Platz der Montage, sondern zu gleicher Zeit schleppen dreißig Mann drei Träger, und zwar hintereinander und mit langer Brennweite gefilmt; oder ich lasse eine lange Landstraße, auf der viele Lastwagen Baumaterial anfahren, auf eine kleine halbe Stunde sperren und erziele mit dem kilometerlangen Stau, da er sich wieder in Bewegung zu setzen beginnt, mit langen Brennweiten, aus verschiedenen Perspektiven und aus der Luft geradezu gigantische Bilder.«⁷¹ Doch die Inszenierung der Wirklichkeit ging noch weit darüber hinaus. Hippler war nicht begeistert von den vorhandenen Panzerwerken, die optisch nicht viel hergaben und sehr eng waren. Er erinnerte sich eines eindrucksvollen Panzerwerks auf dem Artillerieübungsplatz Hillersleben bei Magdeburg, das sogar über eine Transportbahn verfügte. Also wurde dort gedreht und mit ähnlichen optischen Tricks das Bild einer furchterregenden und vor allem unüberwindlich erscheinenden deutschen Abwehr gezeichnet. Denn nach dem Angriff auf Polen sollten die Westmächte von einem Angriff auf das Deutsche Reich abgehalten werden. Insbesondere Fotos dieser Sequenzen wurden für die Werbung des Films eingesetzt. Der Westwall wurde nach Ende des Krieges nur zum Teil zerstört, ein umfassender Abriss wurde erst im Jahr 2002 begonnen.⁷²

71 Hippler o. J. [1984], S. 179.

72 Vgl. Maintz 2002, S. 64–67.

Nach eher beschaulichen Schwenks über deutsche Landschaften und Städte wird im Kommentar die Bedeutung des Verteidigungswalls gegen die ›Einkreisungspolitik der Entente‹ hervorgehoben und das Bauwerk als persönliche Leistung des ›Führers‹ bezeichnet.⁷³ Sehr abstrakt wird die große Aufgabe in einer Tricksequenz verdeutlicht, in dem einzelne Aufgaben als Wörter aus dem Bildhintergrund kreuz und quer auf die Zuschauer zurasen. Unter dem Motto: »Zusammenfassung aller Kräfte heißt die Parole« wird diesem Chaos eine Ordnung verpasst, in dem ein klar hierarchisch geordneter Strukturbaum gezeigt wird mit Hitler an der Spitze, gefolgt von der Organisation Todt und den einzelnen Bereichen der Industrie, die Rohstoffe liefern müssen. In der ersten Hälfte steht weniger das Bauvorhaben im Mittelpunkt, als die generelle Mobilisierung des deutschen Volkes, um diese Verteidigungsanlage in kürzester Zeit zu errichten. O-Ton: »6 Millionen Tonnen Zement werden zu Beton verarbeitet – ein Drittel der gesamten deutschen Jahresproduktion.« Die Montage der Bilder der Aufbauleistung ist



Diese und gegenüberliegende Seite: Statt Wochenschau und Kulturfilm wurde Hipplers DER WESTWALL (1939) im August 1939 in 850 Kinos als Vorfilm gezeigt

durchaus modernistisch und greift die Tradition des Industriefilms auf, aus denen einige Bilder übernommen werden. Um die Wirkung zu erhöhen, greifen Hippler und seine Kameralente beim Drehen immer wieder zu neuen Tricks. Die Arbeiter werden in der Regel als Gruppe gezeigt, die gemeinsam ans Werk gehen, auf die sonst beliebte Groß- und Detailaufnahme von Gesichtern wird weitgehend verzichtet. 15 000 LKWs aus dem ganzen Reich sind im Einsatz, zusätzlich liefern die Reichsbahn und Lastschiffe Material an die Baustelle. Die Unterbringung der Arbeiter mit den obligatorischen Duschszenen und Bildern des gemeinsamen Essens wird ebenso gezeigt wie ihre Freizeit. Es folgt eine Symphonie von Bildern der Arbeit, die von der Musik von Ernst-Erich Buder begleitet wird. Zur Mitte des Films besucht Adolf Hitler die Baustellen. Die zweite Hälfte thematisiert den Westwall als fertige Festung. Es folgt ein Flug über die Befestigungsanlagen und die von Hippler beschriebenen Aufnahmen aus Magdeburg, die besonders die Wehrhaftigkeit unterstreichen sollen. Gezeigt werden gewaltige Waffen- und

73 ZK »Der Westwall« ZK 51935 vom 8. 8. 1939, S. 2.

Munitionsvorräte, Panzerabwehrkanonen, Infanteriegeschütze usw. Das Motiv der Unterbringung und Versorgung wird noch einmal im Bunker aufgegriffen. Schließlich werden die Jagdverbände der Luftwaffe gezeigt.

Ende Juli war der Film geschnitten und am 2. 8. 1939 von Hitler abgenommen und für gut befunden worden. Seine Uraufführung war eine Woche später am 10. 8. 1939, und er wurde mit 850 Kopien in deutschen Kinos gestartet, anstelle der Wochenschau und eines Kulturfilms.⁷⁴ Zeitgleich erfolgte der Start im Ausland, für das der Film eine wichtige Propagandafunktion erfüllte, um die Wehrhaftigkeit und den Grad der Mobilisierung der Deutschen vor Augen zu führen. So kann es nicht verwundern, dass in »Der Deutsche Film« ein Artikel zum Auslandsecho des Films erschien.⁷⁵ Während verbündete Länder den Film positiv beurteilten wie z. B. die italienische »La Gazzetta del Mezzogiorno« (mit »dieser Barriere aus Stahl und Beton wurde ein neues Element in die Geschichte des Abendlandes eingeführt. Dieser Wall steht einzig da, es hat auf der Erde nie seinesgleichen gegeben.«), betonen gegnerische Länder die Bedrohung, die davon ausgehe. So schreibt der Paris-Korrespondent des »Daily Express« über die Vorführung einer gekürzten Fassung, die als Teil der Wochenschau lief: »Unter den Zuschauern in dem Pariser Kino, wo ich heute die Wochenschau sah, befanden sich Urlauber aus der Maginot-Linie. Sie merkten gespannt auf, als der Film deutsche

Truppen im Inneren großer massiver Festungen zeigte, und als sie sahen, wie sich die Kanonenrohre in Richtung Frankreich drehten. Der Film ist kurz, aber jeder Schuß der Kamera sitzt.« Oder ein belgischer Korrespondent: »Das ist ein Schrecken erregender Film – eine Vision des beorderten überwältigenden Grauens.«



74 Bildunterschrift »Der Westwall«. In: Der Deutsche Film, 2/1939, S. 54.

75 Vgl. Maraun 1939 f, S. 84–86.

Der Filmkritiker Frank Maraun sah den Film als ein Musterbeispiel für eine »positive, sachliche Propaganda«.⁷⁶

Die Anlage wurde ein Jahr später in ZEIT IM BILD: ARBEIT HINTER DEM WESTWALL (1940) nochmals thematisiert, wobei dieser Kurzfilm diametral entgegengesetzt argumentierte. Nicht mehr die Modernität steht im Vordergrund oder die Wehrhaftigkeit und Einsatzbereitschaft der Soldaten, sondern die Hege und Pflege der Äcker hinter dem Wall durch die Truppen. Sie beackern die Felder, pflanzen Forste, beschneiden den Wein und reparieren Geräte nach altem Handwerksbrauch. Damit wird ein archaisches Moment angesprochen, das nur einige Wochen nach dem »Sieg im Westen« und dem Einzug in Paris verwundert. O-Ton: »So half die Wehrmacht im Schutz des Westwalles deutsches Kulturgut zu erhalten. Heute empfängt der Bauer aus der Hand des siegreichen Soldaten seinen Acker wieder – unversehrt für künftige Ernten.« Gedreht wurde der Film wohl im Frühjahr 1940.

Anschlüsse: Die »Annexionsfilme«

Eine besondere Rolle spielten »Annexionsfilme«, die deutsche Ansprüche anmeldeten und den »Anschluss« immer neuer Gebiete feierten. Dazu gehört z. B. der Propagandafilm HITLERS EINZUG IN WIEN 1938 (AvT), der die »Eingliederung« Österreichs ins Deutsche Reich zum Thema hatte. O-Ton: »Das Gespenst eines Bürgerkriegs drohte. Im Augenblick furchtbarster Not stand das deutsche Volk Österreichs auf wie ein Mann und jagte seine Verräter und Unterdrücker zum Teufel.« Mit dieser These der Notwehr wurde der Einmarsch der deutschen Wehrmacht am 12. März legitimiert, die von den Österreichern angeblich begeistert begrüßt worden sei. Adolf Hitler machte sich im Auto auf den Weg, und über seine Geburtsstadt Braunau und Linz erreichte er am 14. März Wien, wo er eine Rede auf dem Heldenplatz hielt und den »Eintritt meiner Heimat in das Deutsche Reich« meldete. Eine Abstimmung am 10. April legitimierte den »Anschluss« mit 99 % Zustimmung im »Großdeutschen Reich«. Im Vorfeld dieser Abstimmung wurde DIE GROSSE ZEIT eingesetzt; der Film ist nur als stummes Fragment erhalten. Mit zum Teil demselben Bildmaterial wird hier ebenfalls der Einmarsch in Österreich gezeigt und Hitlers Einzug in Wien. Die Rede auf dem Heldenplatz und die Abnahme der Parade werden ergänzt von Aufnahmen seines Rückflugs und dem stürmischen Empfang in Berlin, wo er ebenfalls in offener Karosse durch ein Spalier begeisterter Deutscher fährt. Bei der Kundgebung ist deutlich das Transparent zu erkennen »Deutsch-Österreicher danken dem Führer«. Allerdings lässt dieser Film die Raffinesse anderer Filme von Carl Junghans vermissen, wie z. B. JUGEND DER WELT über die Olympischen Winterspiele in Garmisch. Es überrascht, dass Junghans, der aus der kommunistischen Bewegung kam, sich eingelassen hat auf einen Propagandafilm wie DIE GROSSE ZEIT. Im Frühjahr 1939 floh er nach Frankreich und dann über Casablanca in die USA.

Wesentlich dynamischer war ein anderer Werbefilm der NSDAP für die Abstimmung zum »Anschluss« Österreichs: WORT UND TAT, eine Kompilation, die

⁷⁶ Maraun 1939f, S. 84–86.

von Gustav Ucicky, Fritz Hippler, Ottoheinz Jahn und Eugen York erstellt wurde. In den ersten 40 Sekunden wird das behauptete Chaos und die angebliche Unfähigkeit der Politiker der Weimarer Republik in extrem schnell auf Musik geschnittenen Bildern propagandistisch zusammengefasst. Dem werden die Versprechen und die Leistung der Nationalsozialisten in verschiedenen Bereichen der Produktion gegenübergestellt, wobei der technische Fortschritt mit rückständiger Blut- und Boden-Ideologie dialektisch kontrastiert wird. Nach sieben Minuten kommt der Zwischentitel »Eine starke Wehrmacht schützt unsere Arbeit!« Nach marschierenden Soldaten, einer Rede Mussolinis auf Deutsch bei seinem Besuch 1937, gibt es Bilder vom Einmarsch in Österreich und von der Anschlussrede Hitlers auf dem Heldenplatz. Bei diesen Propagandafilmen werden Bilder zu Ikonen einer bestimmten Argumentation, die immer wieder verwendet, sich im Kopf des Zuschauers festsetzen: Weimar wird mit rasant geschnittenen Bildern blutiger Unruhen identifiziert, die Landwirtschaft mit im Wind wogenden Ähren, dem von einem Pferd gezogenen Pflug, per Hand wird das Stroh gestapelt. Ganze Passagen zur Landwirtschaft und Stahlproduktion werden aus Walter Ruttmanns METALL DES HIMMELS übernommen. Der Arbeitsdienst bringt das Land ›in Ordnung‹, wobei die Herstellung trickreicher Bilder mit Massen von Männern – oft mit bloßem Oberkörper – von Hippler bei DER WESTWALL bereits beschrieben wurde. Sowohl die Autobahn als auch die KdF-Schiffe stehen für technischen Fortschritt und Wohlstand für jedermann. Als Höhepunkt schließlich der Triumphzug des ›Führers‹ im offenen Mercedes-Cabrio, der durch festlich geschmückte Städte mit jubelnden und Fähnchen schwenkenden Massen defiliert und als Apotheose der NS-Herrschaft erscheint. Hier wird eine weitgehende Standardisierung der Argumentation und der Bilder deutlich. Unter dem programmatischen Titel GAU OBERDONAU – ALTE DEUTSCHE ERDE (1940, Max Zehenthofer) wird in schlechter Kulturfilmtradition in kitschigen, betulichen Bildern und entsprechend sanfter Musik der ›Anschluss‹ Österreichs gefeiert. Er konzentriert sich auf Landschaften, Naturaufnahmen und Kulturdenkmäler, die durch Zwischentitel zu deutschem Kulturgut erhoben werden. Ein Exkurs zur steinzeitlichen Hallstattkultur darf nicht fehlen. Lediglich Kanuten auf der Traun und marschierende HJ-Jungen und BDM-Mädel in Linz geben dem Streifen etwas Dynamik. Die Beschwörung der ›alten deutschen Erde‹ bleibt abstrakt, der Film wirkt wie schlechte Tourismuswerbung mit klischeehaften Bildern, die im Sinne der Nationalsozialisten symbolverstärkend wirken sollen. Dazu gehört am Ende des Films eine Hakenkreuzfahne auf einem soeben eroberten Berggipfel.

Die Verbreitung der nationalsozialistischen Idee in Österreich sollte HAKENKREUZ ÜBER ÖSTERREICH beweisen, ein als Fragment erhaltener Kompilationsfilm aus Material der österreichischen NSDAP, die 1933 verboten wurde. Ihr Putschversuch scheiterte 1934. Der Film und seine Herstellung wurden schon im Vorspann mythisiert: »Unter unsäglichen Schwierigkeiten und durch größten Opfermut gelang es, die Teile des Filmes den Zugriffen des herrschenden Systems zu entziehen und im Winter 1933/34 über die verschneiten Berge Tirols ins Reich zu bringen. Hier wurden die Filme neu bearbeitet und sollen nun in unbestechlicher Wahrheit Zeugnis abgeben für die Wucht und Kraft der nationalsozialistischen Bewegung in Österreich, die unerschütterter steht und sich bis zum Endsieg durchkämpfen wird.« In dem Film wird zunächst österreichische Kultur präsentiert, be-

vor die starke Mobilisierung der Bewegung in verschiedenen Aufmärschen und Paraden demonstriert werden soll. Ein Slogan aus dem Wahlkampf hieß: »500 000 Arbeitslose, 400 000 Juden. Ausweg sehr einfach! Wählt Nationalsozialisten.« Gezeigt wird die feierliche Beisetzung der ersten Opfer der blutigen Auseinandersetzungen.

Kulturfilme über die Nachbarländer im Osten sollten mit Bildern belegen, dass es sich um Gebiete mit deutscher Vergangenheit handelte, wie Christiane Mückenberger schon ausgeführt hat. Ebenso wie in Österreich wurden Gebietsansprüche auf die Tschechoslowakei, Polen und das Baltikum erhoben, die im Mittelalter von den Deutschordensrittern angeblich erst ›kultiviert‹ worden seien. In dem geschickt gemachten Propagandafilm *SCHICKSALSLENDE* wird sowohl historisch als auch kulturell zu begründen versucht, dass diese Gebiete zum Deutschen Reich gehören. Zu Bildern von Prag stellt der propagandistische Kommentar fest: »Jeder Stein und Giebel atmet deutschen Geist«. Das Volk sei arbeitsam und treu wie der Stamm der Bayern. Durch die tschechische Unabhängigkeit 1919 habe sich ein deutsches Land in ein Elendsgebiet verwandelt, und die 3,5 Mio. Deutschen seien tschechischer Willkür ausgesetzt; O-Ton: »Die Nutznießer waren – wie überall – die Juden. Sie plünderten das Land aus und hetzten zum Kriege gegen Deutschland.« Schließlich hätten sich sudetendeutsche Freikorps gebildet, die im Münchner Abkommen den ›Anschluss‹ des Sudetenlandes an das Deutsche Reich durchsetzten; O-Ton: »Der Aufbau beginnt!« – mit der Versorgung der Bevölkerung und medienwirksamen Arbeitseinsätzen, die den deutschen Zuschauern nur zu vertraut gewesen sein müssen. Nach der Unabhängigkeit der Slowakei wird Böhmen und Mähren von deutschen Truppen besetzt und zum Protektorat erklärt. Deutsche Panzer rollen durch Prag, und Hitler wird einmal mehr ein pompös inszenierter und unjubelter Empfang – diesmal in der Nacht – bereitet. Zum Schluss zeigt eine Karte das Deutsche Reich von 1933, das sich durch den ›Anschluss‹ von Österreich, Böhmen und Mähren zu ›Großdeutschland‹ ausweitet. Ähnlich argumentieren, wenn auch mit stärker kulturhistorisch volkskundlicher Perspektive, die beiden Filme *EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT* (1938) und *EGERLAND* (1943), schließlich hatte Kaiser Friedrich Barbarossa in Eger eine seiner Pfalzen errichtet. Eine Altardecke von 1310 mit Hakenkreuz-Motiv wird eingeblendet und zeigt so die vermeintlichen deutschen ›Wurzeln‹.

Ansprüche auf die ›Ostgebiete‹ im Allgemeinen erhoben Filme wie *OSTRAUM – DEUTSCHER RAUM*, der ein Jahr vor dem Angriff auf die Sowjetunion veröffentlicht wurde. Vordergründig gaben sie sich als betuliche Kulturfilme, doch die Botschaft war unmissverständlich. In *OSTLAND – DEUTSCHES LAND* wird die Neubesiedlung besetzter Teile Polens durch deutschstämmige Aussiedler und die HJ thematisiert.

Kriegserfolge zelebrieren: DER FELDZUG IN POLEN

Während des Zweiten Weltkrieges wurden drei Propagandafilme produziert, die die deutsche Aggression zu rechtfertigen suchten und die Kriegsführung der deutschen Wehrmacht in dynamischen Bildern präsentierten. Vergleichbar der Argumentation in Böhmen und Mähren, dass Volksdeutsche misshandelt worden

seien, wurde in *DER FELDZUG IN POLEN* der Überfall auf Polen legitimiert: Im ersten Teil des Films wird behauptet, die polnische Regierung sei abhängig von England. Die Kompilation basiert in erster Linie auf 70 000 m⁷⁷ Wochenschau-Aufnahmen und erbeutetem polnischen Material, das von Fritz Hippler – am 25. 8. 1939 gerade zum Leiter der Abteilung Film im RMVP ernannt – neu zusammengestellt wurde, als Dokumentation des Krieges und Rechtfertigung des Überfalls. »Da die jeweiligen Wochenschauen schon die Auslese des besten Materials enthielten, griff Hippler auch auf Aufnahmen zurück, die man dort schon gesehen hat. Aber das stört nicht. Denn diese Aufnahmen erhalten jetzt im Zusammenhange des Ganzen zum Teil ein neues Gesicht. [...] Der neue Schnitt (von Albert Baumeister sehr exakt und lebendig besorgt) erzeugt eine neue Wirkung.«⁷⁸, verteidigt Frank Maraun zur Premiere das erneute Recycling des Materials. Hippler empfand den Film im Nachhinein als zusammengestoppelt und bemängelte, dass er dem Vergleich mit *FEUERTAUFE* nicht standhalte.⁷⁹ Der Film sollte kurz nach Beendigung des Angriffs im Oktober 1939 in die Kinos kommen, eine erste Zensurfreigabe für eine Fassung mit 1601 m liegt vom 5. 10. 1939 vor. Zu diesem Zeitpunkt erschienen erste Ankündigungen in den Zeitungen: »Wir erleben den tiefempfundenen, leidenschaftlich-beglückten Jubel der Volksdeutschen, die in den Soldaten unserer Wehrmacht die Freiheit und den Frieden grüßen, wir sehen das vorwiegend jüdische Untermenschentum, Kreaturen, die die Hölle ausgespien hat, schmutzige, vertierte Kaftanjuden, die aus dem Hinterhalt auf deutsche Soldaten schossen, wir sehen die Bestie von Konitz, sie alle, die nun längst die unerbittliche Strafe traf, die sie verdient.«⁸⁰ Der ›Tatsachenbericht‹ sollte am 10. Oktober, zwei Wochen nach dem Fall von Warschau, mit *EINE DIVISION GREIFT AN* (1939, Walter Scheunemann) als Vorfilm in deutschen Lichtspielhäusern gestartet werden, die eigentliche Premiere fand jedoch erst am 8. 2. 1940 im Berliner Ufa-Palast in Anwesenheit von Propagandaminister Goebbels und den Generalobersten Keitel und Milch statt; diese Fassung war nun etwas länger und hatte 1981 m. Als Grund für die Verschiebung werden immer wieder Spannungen zwischen dem RMVP und dem OKH genannt, da die Generalität sich und die Leistungen ihrer Truppen nicht hinreichend gewürdigt sah.⁸¹ Thomas Sakmyster erwähnt eine private Vorführung Hipplers, bei der er kurz nach Ende des Feldzugs einen ersten Rohschnitt präsentieren konnte, aufgrund von Einsprüchen und Verbesserungswünschen von Adolf Hitler und der Obersten Heeresleitung sei es jedoch zu der dreimonatigen Verzögerung gekommen.⁸²

Vergleicht man die beiden Fassungen, so stellt man fest, dass sie zwar überwiegend dasselbe Material verwenden, sich jedoch grundlegend unterscheiden und es sich nicht nur um zweitrangige Ergänzungen handelt. Die zweite Fassung ist propagandistischer und perfekter geschnitten. Die Kartenanimationen vom Atelier Svend Noldan, die den Fortgang des Feldzugs erläutern, sind ausgefeilter und werden stärker argumentativ eingesetzt, sie erhalten dadurch eine be-

77 Vgl. Spormann-Lorenz 1976, S. 25.

78 Maraun 1940f, S. 138.

79 Vgl. Hippler o. J. [1984], S. 201.

80 Fischer 1939.

81 Vgl. Spormann-Lorenz 1976, S. 5f.

82 Vgl. Sakmyster 1996, S. 486f.

sondere Bedeutung. In einer Analyse von *DER FELDZUG IN POLEN* – den er mit *FEUERTAUFE* verwechselt⁸³ – und *SIEG IM WESTEN* schreibt Siegfried Kracauer, dass die Landkarten durch ihre symbolische Darstellung ein Rückgrat dieser Propagandafilme bildeten: »Sie verstärken die Propagandafunktion des Kommentars zu strategischen Entwicklungen insofern, als sie durch eine Anordnung bewegter Pfeile und Linien zu dokumentieren scheinen, dass Versuche mit irgendeiner neuen Strategie stattfinden. Sie ähneln Darstellungen physikalischer Versuche und zeigen, wie alle bekannten Strategien von der neuen zerbrochen, durchdrungen, zurückgestoßen und verzehrt werden, und demonstrieren auf diese Weise schlagend ihre absolute Überlegenheit.«⁸⁴ Insbesondere die Trickzeichnungen kamen laut SD-Berichten beim Publikum sehr gut an, »weil sie dem einfachen Manne die klare Übersicht über den Gesamtfeldzug und das Verständnis für die Leistung der deutschen Heeresleitung nahe brachten«.⁸⁵ Unterstützt wird die Emotionalisierung durch den massiven Einsatz der Musik von Herbert Windt, der nach Ansicht des NS-Kritikers Frank Maraun ein Gefühl für Dynamik des bewegten Bildes besitzt und den Film zu einer Symphonie gemacht habe. »Der Rhythmus herrscht bei ihm eindeutig vor, er macht ihn zum pochenden Herzschlag des Films. Mit sehr reizvollen und unmittelbar ansprechenden Stufungen der Tempoverschiebung, der Beschleunigung und Verlangsamung: das zügige unaufhaltsame Vorwärtsschreiten ist ebenso seine Stärke wie das Aufder-Stelle-Treten oder das plötzliche Innehalten, das dann wirkt, als ob ein Motor aussetzt oder ein Herz zu schlagen aufgehört hat, eine zwingende Illusion der Beklemmung, die Angst verbreitet.«⁸⁶ Laut den SD-Berichten wurde der Film vom Publikum sehr gut aufgenommen, es sei zu spontanen Beifallskundgebungen gekommen, wobei die Zuschauer gemerkt hätten, dass es sich bei *DER FELDZUG IN POLEN* in erster Linie um eine Kompilation aus schon bekanntem Wochenschaumaterial handele.⁸⁷

War im Titel der ersten Fassung mit der Information »Die Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, zeigt den Film *DER FELDZUG IN POLEN*. Ein Filmdokument der DFG, Gemeinschaftsarbeit mit den deutschen Wochenschauen« der Film eindeutig dem RMVP zugewiesen, für das Hippler arbeitete, und durch einen Reichsadler im Hintergrund ein offizieller Anschein vermittelt worden, entfällt dies in der zweiten Fassung. Hier wird es ein »Film der DFG. Als Gemeinschaftsarbeit der deutschen Wochenschauen in Zusammenarbeit mit dem Oberkommando der Wehrmacht«, in gotischer Schrift vor neutralem Hintergrund. In der Werbung wurde der Film als eine »Gemeinschaftsarbeit der deutschen Wochenschauen unter Verwendung des authentischen Filmmaterials der Propaganda-Kompanien« und als »dokumentarisches Filmwerk« bezeichnet. In der endgültigen Fassung steht der Krieg im Mittelpunkt, während in der ersten Version der Schwerpunkt auf der Vorgeschichte, dem Vormarsch und der stürmischen Begrüßung liegt, die eigentlichen Kampfhandlungen aber eher am Rande vorkommen. Die daran beteiligten Militärs werden kaum vorgestellt, was deren

83 Im Detail Sakmyster 1996, S. 508.

84 Kracauer 1979, S. 327.

85 Boberach 1984, S. 846.

86 Maraun 1940 f, S. 140.

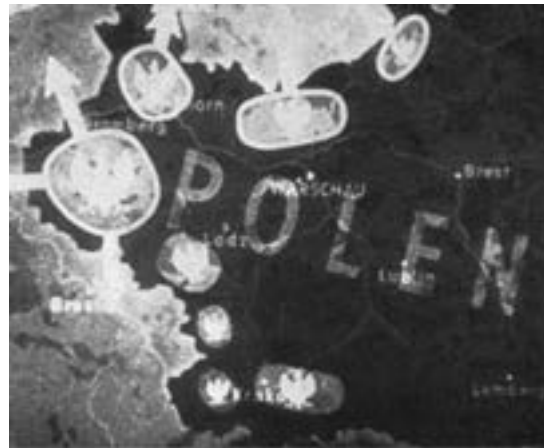
87 Vgl. Boberach 1984, S. 759.

Unmut erklärt. In beiden Fassungen gleich ist der kulturelle Exkurs, Danzig sei eine ›urdeutsche Stadt‹. Doch schon in dieser Einleitung ist die zweite Fassung dynamischer und logischer geschnitten, indem z. B. der zentrale Brunnen in Danzig zunächst noch ohne Hakenkreuzfahnen im Hintergrund gezeigt wird. So wurde die Stadt erst nach dem Einmarsch der deutschen Truppen geschmückt. Es überrascht, dass zentrale Passagen der ersten Fassung nicht übernommen wurden. Dies betrifft die Präsenz Adolf Hitlers bei den Truppen, die in der ersten Fassung in der Mitte des Films mehr als fünf Minuten lang gezeigt wird (28:00 Min. – 33:30 Min.): Hitler fährt bei den Truppen vor, lässt sie an sich vorbeiziehen, isst mit ihnen gemeinsam aus der Gulaschkanone und fliegt an die vorderste Front. Die Kamera ist nah dran, versucht aber auch eine visuelle Brücke zu schlagen zwischen der Truppe und dem ›Führer‹. Auf diesen Personenkult wird in der endgültigen Fassung verzichtet und es werden lediglich einige der Szenen im Film verteilt. Neu hinzu kamen Aufnahmen seines Besuchs bei der Leibstandarte an der Warschauer Front und die Abnahme der Siegesparade im gefallenen Warschau.

Antisemitische Hetze

Erstaunlich ist der Verzicht auf eine längere antisemitische Sequenz in der endgültigen Fassung. Sie war drei Minuten lang und zeigte die üblichen Klischees; O-Ton zu moderner, atonaler

Die Überlegenheit der deutschen Wehrmacht sollten die Kartenanimationen von Svend Noldan in *DER FELDZUG IN POLEN* (1940) verdeutlichen



Musik: »Die Ostjuden haben sich sehr schnell von ihrem Schrecken erholt und kommen in Massen aus ihren Ghettolöchern heraus. Sie sind, wie man sieht, bei bester Laune. Diese Bilder widerlegen schlagend die jüdische Gräuelpropaganda im feindlichen Ausland. Hier eine Auslese besonders eindrucksvoller jüdischer Rasseköpfe. Diese ostjüdische Niederrasse schickte in den Jahren 1918 und 1919 ihren Abhub nach Berlin. Daraus rekrutierten sich dann jene bekannten jüdischen Schieber, die eine Zierde der Weimarer Republik waren. Jetzt ist Schluss mit den faulen Geschäften und Schiebungen. Jetzt muss gearbeitet werden. Zum ersten Mal in ihrem Leben lernen diese Ostjuden richtig arbeiten!« (35:00 Min. – 37:55 Min.). Gezeigt werden zunächst verarmte Juden mit langen Bärten und verhärmten Gesichtern, die versammelt und auf einen LKW geladen werden. Beim Arbeiten sind es dann plötzlich junge, kräftige Juden in Anzug bzw. zumindest in weißem Hemd, die zu Straßenarbeiten eingesetzt werden und Sand schippen oder Pflastersteine aufladen. An einer anderen Stelle wird die Assoziation hergestellt von »gemeinen Heckenschützen und Banditen«, die von den Polen aufgehetzt auf Volksdeutsche und deutsche Soldaten geschossen hätten, zu Juden, die im Bild mit der Kamera von oben herab gezeigt werden (17:40 Min.). Der Verzicht auf antisemitische Passagen in der Endfassung wird in den SD-Berichten als Kritik an dem Film formuliert.⁸⁸

Der Verzicht auf antisemitische Passagen könnte damit zu tun haben, dass Fritz Hippler ab Oktober 1939 an dem Film *DER EWIGE JUDE* arbeitete⁸⁹ und deswegen auf entsprechende Passagen in *DER FELDZUG IN POLEN* meinte verzichten zu können. Berücksichtigt man die zentrale Bedeutung, die der Antisemitismus in der nationalsozialistischen Politik spielte, überrascht es, wie selten antisemitische Propaganda in den Kulturfilmen und der Wochenschau zu finden ist, sieht man von dem Hetzfilm *DER EWIGE JUDE* ab, dessen Produktionsgeschichte und Stil bereits ausführlich analysiert wurde. Es war bis 1938 sogar eine, wenn auch nicht sehr umfangreiche jüdische Filmproduktion möglich.⁹⁰ Obwohl die Einrichtung der Reichsfilmkammer im Juli 1933 ein direktes Lenkungsinstrument des NS-Staates gewesen ist, um politisch Missliebige und Nichtarier von der Filmproduktion auszuschließen, war die ›offizielle‹ Version eine andere: »Bei allem formalen Perfektionismus wurde auffälligerweise in den Gesetzestexten kein Unterschied gemacht zwischen ›Arier‹ und ›Nichtarier‹. Diese Verschleierung hatte in der Aufbauphase des faschistischen Herrschaftssystems zur Folge, daß durch den Geschäftsführer der Reichsfilmkammer Walter Plugge öffentlich verbreitet wurde, die bloße Tatsache der nichtarischen Abstammung (bildete) keinen Ablehnungs- oder Ausschließungsgrund.«⁹¹ Bis 1938 lassen sich vierzehn Filme von jüdischen Organisationen nachweisen, die jedoch unter strenger Kontrolle des Propagandaministeriums entstanden und deren Rezeption stark eingeschränkt war.

Von antisemitischen Filmen sind einzelne Fragmente überliefert wie *JUDEN OHNE MASKE*, der nur in geschlossenen Veranstaltungen der NSDAP zugelassen war und durch eine Montage von bekannten Spielfilmausschnitten z. B. aus M

88 Vgl. Boberach 1984, S. 846.

89 Vgl. Moeller 1998, S. 126.

90 Siehe Beitrag von Ronny Loewy in diesem Band.

91 Becker 1973, S. 60.

(1931, Fritz Lang) antisemitische Klischees untermauern sollte, oder *JUDEN, LÄUSE UND WANZEN*, von dem ein stummes Fragment erhalten ist, das Aufnahmen aus einem polnischen Ghetto in schlechtem baulichen Zustand und von einer Entwanzungsaktion zeigt, sowie *ANKUNFT VON MAGDEBURGER JUDEN IM WARSCHAUER GHETTO* (1942), ein stummes Fragment, das über das Alltagsleben im Ghetto und die jüdische Selbstverwaltung berichtet. Alle diese Filme wurden jedoch kaum öffentlich gespielt. Wie schon Peter Zimmermann ausführte, mag die Zurückhaltung daran gelegen haben, dass man für diese Politik wenig Akzeptanz in der Bevölkerung fand und beispielsweise auch *DER EWIGE JUDE* sehr kritisch aufgenommen wurde. »So stark vermochte auch die geschickteste und unbedenklichste Propaganda die noch vorhandenen christlichen und humanistischen Grundlagen nicht zu erschüttern, als dass man das Wissen um die Juden-Massaker der breiten Öffentlichkeit zuzumuten wagte.«⁹² Wesentlich wichtiger dafür waren antisemitische Spielfilme wie *JUD SÜSS*, *DIE ROTHSCILDS* oder Spielfilme mit antisemitischen Aspekten wie ... *REITET FÜR DEUTSCHLAND*, *G. P. U.* oder *OHM KRÜGER*. Der israelische Historiker Frank Stern stellte nach einer Analyse dieser Spielfilme fest: »Die Vielschichtigkeit der durch die deutsche Filmindustrie etablierten cineastischen Bilder von Juden ergänzte die Bilderwelt Weimars und integrierte diese in eine rassistische Bilderflut, die jedem Zuschauer einen Zugriff ermöglichte, ihm allerdings im Laufe der Jahre immer weniger Verweigerungschancen ließ. Eine in der Literatur immer noch anzutreffende Aufteilung in unpolitische Unterhaltungs- und antisemitische Propagandafilme ist schon lange nicht mehr haltbar. Die Judendarstellung gehörte zum konsensfähigen Kulturangebot und konnte unterhaltend mitlaufen, ohne gleich als ideologisches Versatzstück oder politische Indoktrination eingesetzt und erkannt zu werden.«⁹³ Der Holocaust selbst war ein absolutes Tabu. Die Politik scheint sich zunächst nach der Maxime gerichtet zu haben, nicht viel darüber zu reden. Spätestens nach der Wannsee-Konferenz am 20. 1. 1942, auf der die ›Endlösung‹ der Judenfrage, d. h. deren völlige Vernichtung, beschlossen wurde, verhielt man sich so, als ob es bereits keine Juden mehr gäbe, entsprechend dieser Logik durften sie nicht mehr gezeigt werden. Eine direkte antisemitische Hetze lässt sich vor allem in den Zeitungen wie »Der Stürmer«, »Völkischer Beobachter« oder »Das Reich« nachweisen, die für die Gefolgschaft der NSDAP erschienen.

Ein besonders perfides Beispiel war *THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET*, der auch unter dem Titel *DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT* bekannt ist. Bei den überlieferten Fragmenten handelt es sich um Teile »eines geschnittenen, kommentierten und vertonten Filmes, der aus ca. 15 000 m Aufnahmen zusammengestellt wurde, die im Sommer 1944 auf Befehl der SS von einem Drehbuch- und Regie-Team jüdischer Häftlinge und Kameraleuten der tschechischen Wochenschau *AKTUALITA* im Konzentrationslager Theresienstadt gedreht worden war. Der Film war für ein internationales Publikum bestimmt, um dieses über den Verbleib der Juden zu täuschen. Die meisten Mitwirkenden an diesem Film wurden noch im Herbst 1944 nach Auschwitz deportiert und ermordet, so auch der Regisseur, der frühere Berliner Komi-

92 Hofer 1983, S. 269.

93 Stern 1997, S. 238.

ker Kurt Gerron.«⁹⁴ Der Film präsentiert in schönsten Bildern das Lagerleben mit Arbeit, Theateraufführungen, Sport usw., um dem internationalen Druck wegen der Zustände in den Konzentrationslagern etwas entgegenzustellen. Der Film wurde »zur Täuschung der Welt über die wahre Bedeutung der ›Endlösung der Judenfrage‹ für innen- und außenpolitische Ziele geplant und hergestellt«, analysiert Hans Günther Adler 1958 in einem Buch über Theresienstadt.⁹⁵ Der Film wurde an elf Tagen zwischen dem 16. 8. und 11. 9. 1944 gedreht. Theresienstadt war ein Übergangslager, das im Sommer 1944 für den Besuch einer dänischen Rot-Kreuz-Delegation aufwändig verschönert worden war. So bot es die geeignete Kulisse für diese infame Propaganda, die jedoch nicht mehr zum Einsatz kam.

Dynamik des Krieges

DER FELDZUG IN POLEN lief dagegen sehr erfolgreich im Deutschen Reich. In Berlin und 29 weiteren Städten sahen den Film angeblich »mehr als dreiviertel Millionen Volksgenossen«⁹⁶ in sieben Tagen. Der »Völkische Beobachter« lobte, dass dieser Film keinen Autor, keinen Regisseur und keine Schauspieler benötige: »Die Zeitgeschichte selbst schrieb das Manuskript, Regisseur war die Führung des Volkes und der Wehrmacht, und Hauptdarsteller der deutsche Soldat, der unbekannte Kämpfer an der Ostfront, durch dessen Einsatz es möglich wurde, der deutschen Geschichte ein neues Ruhmesblatt anzufügen.«⁹⁷ Wochenlang wurden Kopien mit den Tonfilmwagen aufs Land gebracht; insbesondere die Nachmittagsvorstellungen wurden von Jugendlichen »geradezu gestürmt«.⁹⁸ Von lokalen Parteiorganisationen wurde er bei aufwändig inszenierten Filmabenden vorgeführt, z. B. am 23. 2. 1940 in Jena mit einer Würdigung der deutschen Toten aller Jahrhunderte und einer Einführung durch den NSDAP-Kreisleiter: »Wir haben die alten Ostmarken zurückgeholt und wir werden im gleichen Geiste, für unser Lebensrecht und für eine neue göttliche Weltordnung kämpfend, die noch ausstehende Entscheidung gegen die Plutokratien zu unserem Gunsten herbeiführen [...] Und so werden wir auch mit den Plutokratien aufräumen und der Welt ein besseres, würdigeres, freieres Leben erkämpfen, weil wir Sozialisten sind!«⁹⁹ Nach der Wochenschau lief als Vorfilm wie schon bei der Uraufführung in Berlin EINE DIVISION GREIFT AN. Musikalisch begleitet wurde der Abend mit schmissigen Märschen der Werkskapelle der Firma Zeiss. Bei aller Euphorie und spontanen Beifallskundgebungen für den Film,¹⁰⁰ über den in den SD-Berichten geschrieben wurde, kam nach einigen Wochen in den Großstädten doch Kritik auf, da DER FELDZUG IN POLEN nicht alle Erwartungen erfüllte: »Das an Sensationen gewohnte Publikum kritisiert immer wieder, dass es sich ja nur um zusammengestellte Wochenschauen

94 Niethammer 1989, S. 39. Unterlagen und Produktionsnotizen zu diesem Film wurden veröffentlicht bei: Adler 1958, S. 324–352. Details zur Überlieferung unter www.cine-holocaust.de.

95 Adler 1958, S. 325.

96 »Feldzug in Polen«. In: Wiener Neueste Nachrichten, 19. 2. 1940.

97 Curt Belling in Völkischer Beobachter, 6. 2. 1940. Zit. in Drewniak 1987, S. 388.

98 Boberach 1984, S. 846.

99 Vesper 1940.

100 Vgl. Boberach 1984, S. 759.

handele und hat nur zum Teil begriffen, daß es sich in diesem Film um eine rein dokumentarische, archivmäßige Bildfolge ohne ›Spielsensationen‹ und ›Filmaufmachung‹ handelt. Die einen kritisieren, daß keine Judenbilder gezeigt wurden, andere hatten Bilder der Bromberger Greuel erwartet, wieder andere wollten eine mehr zusammenhängende Handlung haben, wieder andere wünschten sich möglichst viele ›Schlachtbilder‹ usw.«¹⁰¹ Im Vergleich zu den Aufnahmen zum Ersten Weltkrieg wirken die Bilder authentischer, »sogar der Zuschauer heute kann der Illusion verfallen, sich inmitten der Hitze der Schlacht zu befinden, während die dynamische Deutsche Wehrmacht unerbittlich zum Sieg marschiert«¹⁰², schrieb Thomas Sakmyster in seiner Analyse der drei Kompilationsfilme. Der Film wurde gezielt für die Propagandearbeit im Ausland genutzt, wo er gerade militärischen Kreisen vorgeführt wurde.¹⁰³ Außerdem wurden die Filme über den Angriff auf Polen massiv zur Einschüchterung von Regierungen eingesetzt, wie Klaus Kreimeier für Rumänien, Norwegen, Holland und Belgien nachwies.¹⁰⁴ DER FELDZUG IN POLEN war eingebunden in eine Vielzahl medialer Darstellungen, die Anfang 1940 z. B. in Büchern und Bildbänden erschienen sowie in der Kunstaussstellung »Polenfeldzug in Bildern und Bildnissen« im Berliner Künstlerhaus.¹⁰⁵ ZERSTÖRUNG UND AUFBAU (1942) zeigt ausführlich den Wiederaufbau der im Polenfeldzug zerstörten Weichselbrücken und entstand im Auftrag des Deutschen Stahlbau-Verbandes, der damit seine Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen wollte.

FEUERTAUFE, der nur zwei Monate nach DER FELDZUG IN POLEN ins Kino kam, beschäftigte sich mit dem Angriff auf Polen aus Sicht der Luftwaffe und wurde im Auftrag des Reichsluftfahrtministeriums von der Tobis hergestellt. »Der Film vom Einsatz der deutschen Luftwaffe in Polen«, so sein Untertitel, enthält Wochenschau-Aufnahmen, aber insbesondere Aufnahmen des ›Sondertrupps Bertram‹ und der Hauptfilmstelle des Reichsluftfahrtministeriums. Dazu gehörten insgesamt 27 Männer, davon 14 Kameraleute, denen drei Flugzeuge und ein Wagenpark für die Bodenaufnahmen zur Verfügung standen. Insgesamt drehte diese Gruppe 17 000 m Film.¹⁰⁶ Hans Bertram – seit Januar 1934 Mitglied der SA¹⁰⁷ und dort Flugreferent – war als ambitionierter Flieger besonders für diese Aufgabe geeignet, denn er hatte in den 30er Jahren an einigen Expeditionen teilgenommen, absolvierte 1938 einen Weltflug und veröffentlichte darüber populäre Bücher.¹⁰⁸ Seine Schmalfilmaufnahmen brachten ihn mit der Filmindustrie in Kontakt. Er schrieb Drehbücher und drehte für die Tobis die Flugaufnahmen zum Spielfilm D III 88 (1939, Herbert Maisch). Verantwortlich war er auch für die Spielfilme KAMPFGESCHWADER LÜTZOW und SYMPHONIE EINES LEBENS (1942). Trotzdem wurde an ihm ein Exempel statuiert. Nachdem er ein Verhältnis mit einer Jüdin zugegeben hatte, wurde vom Ehrenrat des deutschen Films am 25. 9. 1942 wegen unehrenhaften und unwürdigen Verhaltens gegenüber seiner Frau und eidlicher Falschaussagen ein-

101 Boberach 1984, S. 846.

102 Sakmyster 1996, S. 485 (Übers. K. H.).

103 Vgl. Sakmyster 1996, S. 499.

104 Vgl. Kreimeier 1992, S. 359.

105 Vgl. Spormann-Lorenz 1976, S. 24.

106 Vgl. Klau 1940.

107 BA RKK 2100 Box 0016, File: 11.

108 Vgl. Bertram 1933.



Die schussbereite Kamera im Sturzkampfbomber und die Ästhetisierung des Luftkrieges kennzeichnen den Film FEUERTAUF (1940), der den Polenfeldzug aus der Sicht der Luftwaffe zeigte

stimmig der Ausschluss aus der Reichsfilmkammer empfohlen,¹⁰⁹ was einem Berufsverbot gleichkam. Minister Goebbels stimmte dem Ausschluss am 26. September zu, und Bertram wurde die Möglichkeit eingeräumt, sich drei Jahre durch Fronteinsatz oder in der Rüstungsindustrie zu rehabilitieren. Nach dem Krieg wurde er von der Zentralspruchkammer Nordwürttemberg als »Mitläufer« eingestuft.

Der Aufbau von FEUERTAUF ähnelt dem von DER FELDZUG IN POLEN, indem er den Kriegsausbruch als eine polnische Provokation darstellt, die von England gesteuert wurde, und die Behauptung aufstellt, es habe sich um einen Verteidigungskrieg gehandelt. Perfide wird dies in einer Kartenanimation gezeigt, bei der sich die dunkle polnische Masse über das helle Deutsche Reich ergießt und die deutschen Städte dabei polnische Namen erhalten. Schon der Vorspann kündigt an, dass die Aufnahmen während der Kampfhandlungen entstanden und sieben Kameraleute dabei »für Führer und Vaterland« gefallen seien, die sämtlich mit militärischen Rängen aufgeführt werden. Im Vergleich zu DER FELDZUG IN POLEN sind die Kartentricks raffinierter, wenn z. B. die Hektik der Wochen vor dem Angriff durch Überblendungen dargestellt wird, bei der sich verschiedene Radiostationen

109 BA RKK 2100 Box 0016, File: 11.

in Europa zur aktuellen Situation äußern. Die Verschärfung des Konflikts wird reißerisch anhand von verschiedenen Zeitungsschlagzeilen verdeutlicht, die aus dem Hintergrund nach vorne drehen. Eine andere Karte zeigt die von den Bombardements der Luftwaffe getroffenen Orte brennend. Nach 7,5 Min. werden die Vorbereitungen der Luftwaffe gezeigt und propagandistisch als direkte Reaktion auf die Verfolgung der ›Volksdeutschen‹ in Polen hingestellt – Bilder die man sowohl aus der Wochenschau als auch aus dem ersten Polenfilm kannte. Ähnliches gilt für die Luftaufnahmen und die Darstellung der Flieger, die die Zuschauer aus den Luftwaffenfilmen der Vorkriegszeit kannten. Die deutsche Luftwaffe wird als überlegen dargestellt, da sie schon nach drei Tagen die Lufthoheit besessen habe, was der Kommentar nach einer halben Stunde stolz verkündet; danach wird der Vormarsch des Heeres gezielt durch Luftangriffe unterstützt und die Nachschubwege der polnischen Armee werden zerstört. Nicht gezeigt werden z. B. Kämpfe mit der polnischen Luftwaffe, die im Prolog noch als starke Kraft bezeichnet wurde. Die Aufnahmen konzentrieren sich auf Luftangriffe und Sturzflüge der Stukas. Gezeigt werden die Zerstörungen am Boden durch die Bombardements, wobei Tote fast völlig ausgeblendet werden. Verletzte Deutsche werden mit der Luftwaffe in Lazarette in Berlin geflogen. Die SS spielt in beiden Filmen nur eine marginale Rolle.

FELDZUG IN POLEN war vorgeworfen worden, dass er die militärischen Führer nicht explizit herausgestellt habe, doch dies trifft ebenso für FEUERTAUF zu; hier spielt der Oberbefehlshaber der Luftwaffe, Generalfeldmarschall Göring, eine wichtigere Rolle als Hitler, der nur bei einer Besprechung im provisorischen Führerhauptquartier und bei der Abnahme der Siegesparade in Warschau gezeigt wird. Beide waren höchst zufrieden mit dem Film, Hitler sandte ein Danktelegramm und sorgte für höchste Prädikate.¹¹⁰ Aufgesetzt wirkt die Ansprache Görings am Ende des Films, bei der er vor einer Bruchmauer stehend resümiert, die Luftwaffe habe im höchsten Maß zum Sieg beigetragen: »Nun stehen wir am Abschluss des ersten Geschehens eines gewaltigen Kampfes, und was die Luftwaffe in Polen versprochen hat, wird diese Luftwaffe in England und Frankreich halten, d. h. auch hier wird sie den Feind treffen, schlagen und vernichten.« Bei den letzten Worten sind Aufnahmen von Fliegern zu sehen, und es folgt das speziell für diesen Film komponierte Kampflied »Bomben auf Engelland«. Dieses Lied wird an früherer Stelle beim Einsatz in Polen gesungen (»Wir fliegen zur Weichsel und Warthe, wir fliegen ins polnische Land! Wir treffen es schwer, das feindliche Heer, mit Blitzen und Bomben und Brand!«). Die Musik stammt von Norbert Schultze, der Text von Wilhelm Stöppler, der auch am Drehbuch mitgearbeitet und die Herstellungsleitung für FEUERTAUF übernommen hatte. Im metaphorischen Kommentar neigt er zu plastischen Bildern zur Beschreibung der Luftwaffe (»Schwert am Himmel«, »Aufklärer sind die Augen der Armee«, »Unsere junge Luftwaffe hat die Feuertaufe empfangen«, »Im Stahlgewitter hat sich die geballte Kraft der Luftwaffe entladen«, »Und nun drauf mit Tod und Verderben«). Durch die Verwendung solch symbolischer Figuren wird das Kriegsgeschehen abstrakt und zu einem mythischen Ereignis. Selbst die Betroffenen, die polnische Zivilbevölkerung wie die Kriegsgefangenen, erscheinen meist als anonyme Masse. Die Rhetorik, gepaart mit einem schneidenden Kommentar, und die eher klassisch orien-

110 Vgl. Drewniak 1987, S. 376.

tierte Musik verstärken die propagandistische Wirkung des Films. Von der NS-Kritik wurde er als symphonisches Gesamtkunstwerk beschrieben und kommentiert. Die Musik »ist in der Instrumentation ganz auf die Zwiesprache von Streichern und Bläsern abgestimmt. Besonders eindrucksvoll und erregend sind die weitangelegten Allegroläufe der Streicher, von Händelscher Klarheit und Festigkeit, die die fliegenden Maschinen begleiten. Eine helle Kraft und Entschlossenheit des Angriffs lebt in ihnen. Schultze vermeidet jede realistische Anspielung, er komponiert mit freizügiger Interpretation die Grundstimmung der einzelnen Komplexe.«¹¹¹ Es gibt lange Passagen, in denen ausschließlich die Bilder und die Musik wirken. Nach der Premiere schickte Adolf Hitler dem Regisseur Hans Berttram persönlich ein Glückwunsch-Telegramm.¹¹²

Der Film wurde massiv beworben, als visuelles Symbol eine holzschnittartige Abstraktion einer Stuka-Maschine gewählt; im Kino wurde er mit 150 Kopien gestartet.¹¹³ In Anzeigen warb der Verleih mit schlagwortartigen Phrasen aus euphorischen Kritiken, wie »Bilder, die man nie vergessen wird« (»Der Angriff«), »Bilder von schauriger Schönheit« (»Berliner Börsenzeitung«), »Denkmal unserer Luftwaffe« (»Berliner Lokal-Anzeiger«). So wurden gezielt die Erwartungen geweckt, und sowohl die Uraufführung im Berliner Ufa-Palast am Zoo (5. 4. 1940) als auch die Premieren wurden ähnlich wie bei *DER FELDZUG IN POLEN* als offizielle Veranstaltungen mit Vertretern von Partei, Staat und Wehrmacht inszeniert. In den SD-Berichten heißt es zur Rezeption: »Durchgehend festzustellen war zunächst in allen Bevölkerungskreisen eine ehrliche Bewunderung der gewaltigen Leistungen unserer Luftwaffe. Häufig zu hören waren Äußerungen des Stolzes und der Genugtuung, daß Großdeutschland heute eine solche Luftwaffe besitze, die in Polen ihre erste große Bewährungsprobe bestanden habe.«¹¹⁴ Kritisiert wurde, dass keine Kampfhandlungen und praktisch kein ernstlicher polnischer Widerstand gegen den Vormarsch gezeigt wurden und dass viele Zuschauer nicht geschult genug seien, die Luftaufnahmen zu würdigen. »Das Sehen aus der Luftperspektive war für sie ungewohnt, so daß auf sie der Mittelteil des Films, in dem viele solcher Aufnahmen kommen, ermüdend gewirkt habe.«¹¹⁵

Obwohl es unterschiedliche Auftraggeber für die drei Kompilationsfilme gibt, ähneln sie sich stilistisch und in der Argumentation, die in erster Linie der Rechtfertigung der deutschen Aggression dient. Thomas Sakmyster analysiert dies aus der Distanz eines Amerikaners sehr pointiert und sieht als Grundlage einen deutschen Nationalismus, der von den Nazis aufgegriffen wurde: »Beherrschend in allen drei deutschen Kriegsdokumentationen ist ein ausgeprägter Sinn für Arroganz und selbstgerechte Kriegsführung. Schon während des Ersten Weltkriegs wurde Deutschland als Opfer seiner skrupellosen, kriegshetzenden Nachbarn bezeichnet und diese Argumentation von der NSDAP in den 30er Jahren eingesetzt. Die Filmemacher nahmen das Thema auf, dass die europäischen Mächte Deutschland systematisch einkreisen.«¹¹⁶

111 Maraun 1940 b, S. 220.

112 Zit. in: Filmmuseum Berlin 2000, S. 63.

113 Festliche Aufführung der Feuertaufte. Steglitzer Anzeiger, 6. 4. 1940.

114 Boberach 1984, S. 1131.

115 Boberach 1984, S. 1132.

116 Sakmyster 1996, S. 494 (Übers. K. H.).

Vom SIEG IM WESTEN bis zur FRONT AM HIMMEL

Als Meisterwerk galt der NS-Kritik SIEG IM WESTEN, der offiziell als Film des Oberkommandos der Wehrmacht bezeichnet wurde und federführend im Atelier Noldan entstand, das 1939 dem Oberkommando unterstellt worden war. Hier gibt es eine kurze Einleitung zur Geschichte und Entwicklung des ›Dritten Reiches‹, dessen Traditionslinie aus nationalsozialistischer Sicht bis zum Dreißigjährigen Krieg zurückreichte, als 1648 im Westfälischen Frieden das ›Erste Reich‹ zer schlagen wurde. Hergestellt wurde diese Einleitung unter dem Titel »Der Entscheidung entgegen« von der Deutschen Filmgesellschaft, die Musik lieferte Hanns Horst Sieber. Der Hauptteil mit dem Titel »Der Feldzug« wurde vom Atelier Noldan gestaltet mit Bildern einer speziellen Berichterstaffel des Oberbefehlshabers des Heeres, der P. K.s und Trupps der Heeresfilmstelle sowie verschiedenen Beutefilmen; ergänzt wurden die Bilder durch aufwändige Trickanimationen, die die Kampfhandlungen erläuterten und die daran beteiligten Truppenteile würdigten. Die Musik komponierte Herbert Windt, die künstlerische Gestaltung hatten Svend Noldan und Fritz Brunsch inne. Die verantwortliche Leitung, insbesondere für den Einsatz der verschiedenen Filmberichter, lag bei der Pressegruppe des Heeres (Prof. Dr. Hesse, Dr. Welter).¹¹⁷

In den umfangreichen Begleit- und Werbematerialien verspricht der Film, den wirklichen Kriegsverlauf zu zeigen, wie dies auch für die Arbeit der Wochenschau immer wieder behauptet wurde. So beschreibt der Kriegsberichter Hans H. Henne in einem Kinoprogramm die Dreharbeiten äußerst dynamisch: »Wir hatten nicht die Aufgabe, für die Wochenschau einige Meter aktueller Bilder aufzunehmen. Unser Ziel war viel weiter gesteckt: Schaffung eines zeitlosen Filmdokuments! Künstlerische Gestaltung des Kampferlebnisses! [...] Wir stellten eine verschworene Kampfgemeinschaft dar, besessen von dem fanatischen Willen, ein Dokument zu schaffen, den Geist der Kämpfer, das Kriegserlebnis schlechthin, das unmittelbare Dabeisein im Film festzuhalten! So gingen wir mit vor. Die Kamera sah den Soldaten, wie er stürmte, aus seiner Perspektive, weil sie bei ihm, nicht vor ihm war (wie meinetwegen im Atelier). Sie duckte sich im Augenblick der Gefahr mit dem Menschen zu Boden, der sie hielt. Sie lugte neugierig über den Rand der Deckung. Sie spürte die Gefahr!«¹¹⁸ Angeblich lieferten die verwackelten Bilder, die in Momenten der höchsten Gefahr gedreht wurden, die besten und eindrücklichsten Bilder, da sie am authentischsten wirkten. Doch die hier propagierte dokumentarische Authentizität – eine Art ›nationalsozialistischer Realismus‹, wie er auch vom ›zeitnahen Film‹ gefordert wurde – blieb ein künstliches Produkt, das in erster Linie das vom Regime Gewollte zeigte, selbst wenn im SIEG IM WESTEN auch verwundete Soldaten oder Tote gezeigt werden. Zahlreiche Sequenzen wie die Überschreitung des Rheins wurden von Svend Noldan mit bestellten Pioniertruppen reinszeniert, wie aus einem Brief an den zuständigen General deutlich wird.¹¹⁹ Seine Fotos der Dreharbeiten belegen eindeutig, dass Kampfaufnahmen mit Franzosen oder die Verteidigung der Maginot-Linie nachgedreht wurden und

117 Ufa-Sonderheft SIEG IM WESTEN o. J. (1941), S. 8.

118 Sieg im Westen. In: Das Programm von Heute, Nr. 665 o. J. [1941].

119 Vgl. Brandt 1987, S. 98 f.



Svend Noldans private Fotos von den Dreharbeiten zu *SIEG IM WESTEN* (1941) beweisen eindeutig, dass das angeblich erbeutete Filmmaterial von der Maginotlinie von ihm selbst inszeniert wurde

es sich nicht etwa um Beutefilme handelte.¹²⁰ Als Film der Obersten Heeresleitung sollte jede Waffengattung vorgeführt werden. »Der Schwerpunkt liegt auf der Infanterie, den Panzern, den Pionieren und der Artillerie. Aber auch die Nachrichtentruppe, die Kavallerie, die rückwärtigen Dienste, die Bautruppen und der Sanitätsdienst kommen nicht zu kurz. Deutlich tritt die Waffenbrüderschaft mit den beiden anderen Wehrmachtteilen, mit Luftwaffe und Kriegsmarine sowie der Waffen-SS in die Erscheinung, aber auch der Arbeitsdienst, der Organisation Todt und dem NSKK.«¹²¹ Betont wird in den umfangreichen Begleitmaterialien zum Film immer wieder die Verbindung von Mann an der Front und Frau in der Heimat, von Soldat und Rüstungsarbeiter, der ebenfalls seine Pflicht erfülle.

Die Uraufführung fand auf Einladung des Oberbefehlshaber des Heeres am 30. 1. 1941 im Berliner Ufa-Palast am Zoo statt,¹²² samt einer Ehrenkompanie der Wehrmacht und zahlreich erschiegener Prominenz aus Partei, Staat und Wehrmacht. Der Film war im Kino vergleichsweise erfolgreich, wurde massiv bei Schulfilmveranstaltungen eingesetzt und erzielte in den ersten fünf Monaten ein

120 Die Fotos wurden uns von Noldans Enkel Oliver Lammert dankenswerterweise zur Verfügung gestellt.

121 Hesse o. J. [1941], S. 10.

122 Einladung *Sieg im Westen*. DIF »Bestand Filme vor 1945«.

Einspielergebnis von 4,2 Mio. RM.¹²³ Trotzdem war der Film nicht unumstritten. Es zeigte sich einmal mehr ein Kompetenzgerangel zwischen dem OKW und dem RMVP: Joseph Goebbels wollte den Film am liebsten verhindern, da er außerhalb seines Kontrollbereichs produziert worden war. Auf einer Ministerkonferenz am Tag nach der Uraufführung stellte er fest, »dass SIEG IM WESTEN ›erhebliche Mängel aufweise, die auch durch eine starke propagandistische Auswertung nicht verschleiert werden könnten‹ und wies auf ›die geschichtlichen und psychologischen Inkorrektheiten bei der Gestaltung des Filmwerks‹ hin.«¹²⁴ Obwohl der Film Begehrlichkeiten bei der Luftwaffe weckte¹²⁵ und der Russlandfeldzug im Sommer 1941 zunächst ebenfalls erfolgreich verlief, gab es danach keinen abendfüllenden Kompilationsfilm mehr, der die ›Erfolge‹ der Wehrmacht in den Mittelpunkt stellte.

Dieses Thema wurde verstärkt in Spielfilmen wie STUKAS, DIE GROSSE LIEBE oder FRONT AM HIMMEL (ca. 1941/42, Wilhelm Stöppler / Carl Otto Bartning / Karl Ludwig Ruppel) aufgegriffen. FRONT AM HIMMEL wurde von der Tobis im Auftrag des Oberkommandos der Wehrmacht hergestellt und sollte den Einsatz der deutschen Luftwaffe zeigen. Es ist einer der wenigen Filme, der als Reaktion auf die alliierten Bombenangriffe das komplexe System der Luftverteidigung thematisierte. Der Film ist angeblich »nach Erlebnisberichten der Einsatztruppen« inszeniert und nutzt zum Teil Aufnahmen der PK-Berichterstatter. Einige der Kampfszenen sind vermutlich als Trickaufnahmen nachinszeniert. Die Angriffe der Luftwaffe auf England werden als Reaktion eines Bombardements auf Berlin dargestellt, bei der sich Zivilisten aus einem Bus und aus einer Straßenbahn in einen Bunker retten. Dramaturgisch interessant sind die Szenen, die das Löschen eines Hausbrandes zeigen, erst mit einer Eimerkette durch die Hausgemeinschaft und dann durch die Feuerwehr, was durchaus als Anleitung zum richtigen Handeln angelegt ist. Die Control Commission der Alliierten verglich den Film 1951 mit dem britischen TARGET FOR TONIGHT (GB 1941, Harry Watt), billigte ihm zu, dass »dieser Film dokumentarischer ist als die meisten der gesehenen Filme«¹²⁶. Eine öffentliche Vorführung ist nicht nachzuweisen, Zensurunterlagen liegen nicht vor. Ebenfalls mit den Luftangriffen und den Folgen beschäftigt sich AUSSER GEFAHR (1941, Alfred Weidenmann), der zunächst die Luftverteidigung zeigt und als Konsequenz die Kinderlandverschickung der Partei. Dazu wählt er idealisierende, romantische Bilder von Kindern auf dem Land, die ihren Spaß bei Sport und Spiel haben.

123 Vgl. Drewniak 1987, S. 391.

124 Moeller 1998, S. 235.

125 Vgl. Hippler o. J. [1984], S. 211.

126 FRONT AM HIMMEL im DIF Aktenbestand »Filme vor 1945« (Übers. K. H.).

Mobilisierung der Heimatfront

Auf den engen Zusammenhang von Front und Heimat ist hingewiesen worden. Ähnlich wie in den Kinos der Alliierten gab es zahlreiche Vorfilme, die über das richtige Verhalten im Krieg oder den bewussten Umgang mit Rohstoffen wie Metall, Treibstoff usw. informierten. Es gab zwar auch schon vorher entsprechende Filme wie *MENSCH SO'N BLECH* (1938, Buch: Hans Thyssen), die jedoch eher mit Humor die Rohstoffsammlung für rein zivile Nutzung propagierten. *DIE GROSSE RESERVE* zeigte dann die Bedeutung der Schrottergewinnung für die Rüstungsindustrie. Im Vorspann wird Hermann Göring mit der pathetisch programmatischen Feststellung zitiert: »Die Heimat kennt keine größere Aufgabe und stolzere Verpflichtung als der Front zu dienen. Sie ist unbesiegbare Kraftquelle und gewaltige Waffenschmiede für die Wehrmacht. Die Front kämpft und siegt, die Heimat arbeitet und opfert«. Gezeigt wird die Schrottsammlung durch SA-Leute. Das Altmetall wird im Stahlwerk eingeschmolzen und daraus Stahl für die Rüstungsindustrie produziert. Optisch nutzt der Film überraschende Einstellungen, wenn z. B. ein Auto per Stopptrick zerlegt wird, die Kamera an dem Baggerarm installiert ist, der den Schrott sammelt und in den Hochofen kippt oder mit Splittscreen gearbeitet wird. Die Stahlverarbeitung wird wie in einem Industriefilm detailliert gezeigt, es werden Passagen aus dem nur wenige Monate vorher fertiggestellten *DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN* von Walter Ruttmann verwendet. Dieser ist ebenso wie *DEUTSCHE PANZER* künstlerisch wesentlich ambitionierter. Die für Ruttmann typische Industrieästhetik, die er in verschiedenen seiner Filme für die Ufa-Werbeabteilung in den 30er Jahren entwickelt hat, orientiert sich an der damaligen Industriefotografie eines Paul Wolff oder Heinrich Hauser;¹²⁷ sie arbeitet mit außergewöhnlichen Einstellungen, stark ausgeleuchteten Schwarz-Weiß-Kontrasten, rasanter Montage zu entsprechend rhythmischer, manchmal fast verspielter Musik. Doch diese beiden Filme sind zugleich platte Kriegspropaganda, wenn es im Kommentar heißt: »Wir sind jetzt eine verschworene Gemeinschaft! Das hat der Führer gesagt. So gibt es zwei Soldaten heute: den Soldaten an der Waffe und den Soldaten an der Maschine. So arbeiten sie Mann für Mann – auf Zechen – in Gruben – vor den Hochöfen – in Werften und Werken – getreu dem Befehl des Führers!«¹²⁸ Die Industrieproduktion wird nicht nur gezeigt, sondern dies zugleich als eine Unterordnung unter staatliche Befehle und so als Zustimmung zum System gewertet bzw. zumindest als solche postuliert. Der Arbeiter mit dem entschlossenen Blick wird ähnlich heroisiert wie der Soldat an der Front. Über weite Passagen enthält sich der Film wie *METALL DES HIMMELS* jeglichen Kommentars und lässt Bilder, Musik und Geräusche wirken. Vor allem symbolisch sind diese Filme überfrachtet, zeigen sie doch ›deutsche Wertarbeit‹ – dabei dem Industriefilm

127 Vgl. Wolff 1937; Hauser 1941.

128 ZK 53178 vom 20. 1. 1940 (BA-FA), zit. in Goergen o. J. [1989 a], S. 156.



DIE GROSSE RESERVE (1940) verdeutlichte die Bedeutung der Schrottergewinnung für die Rüstungsindustrie und setzte optische Tricks wie hier bei der Zerlegung eines Autos in Stopptricktechnik ein

sehr verwandt – und die Masse an produzierten Waffen, die einmal mehr durch Fahrten vorbei an Hunderten von Rohren und Granaten die Omnipotenz der deutschen Wehrmacht unter Beweis stellen und so den Gegner quasi schon visuell in die Knie zwingen sollen. Dies gilt für Gewehre und Patronen ebenso wie für Artillerie, U-Boote, Flugzeuge oder Panzer, denen Ruttmann einen eigenen Film widmete. Indem die Soldaten als Masse aufmarschieren, zeigt er, dass es nicht um den Einzelnen geht und es sowohl materiell als auch personell noch genügend Reserven gibt.

Die Wiederverwendung von Material lässt sich in den verschiedenen Ruttmann-Filmen sehr deutlich nachweisen, ebenfalls in der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU. Dafür geeignet sind vor allem solche Bilder, die symbolisch aufgeladen sind und dadurch selbst zu Ikonen werden, wie bestimmte Gebäude, die aus dem Hochofen schießenden Stahlbänder, die funkensprühenden Bessemer-Birnen mit dem flüssigen Stahl oder die Kamerafahrt über die Rohre, Panzer, Geschütze, Flugzeuge. In der Wochenschau auf Dauer ermüdend wirkt die detaillierte Darstellung der Produktion und die anschließende Präsentation der Massen von Waffen, an denen die Kamera entweder entlanggleitet oder die wiederum wie bei einer Parade an der Kamera vorbeifahren. Der französische Medienphilosoph Paul Virilio hat solche Bilder als magisches Ritual medialer Kriegführung bezeichnet, bei der es darum gehe, bei Freund und Feind die »immateriellen Felder der Wahrnehmung« zu erobern: »Auch das Anhäufen von Waffen, die nie zum Einsatz kommen werden, für Laien der reine Wahnsinn, ist aus militärischer Sicht ein Verfahren mit einer eigenen Magie, die darauf beruht, dass es ohne Rechtfertigung bleibt, ohne einen anderen Grund, als dass die Waffen öffentlich hergezeigt und aufgezählt werden.«¹²⁹

Einige solcher Aufnahmen finden ebenfalls Verwendung in einer speziellen DEUTSCHEN WOCHENSCHAU (Nr. 612/23/1942), die sich ganz dem Thema Rüstungsindustrie widmet und in der ziemlich schematisch die Produktion verschiedener Waffen präsentiert wird. Zum Schluss wird die feierliche Auszeichnung von 137 Rüstungsarbeitern und -arbeiterinnen, Bergmännern, Bauern und Landarbeitern mit dem Kriegsverdienstkreuz 1. Klasse am 20. 5. 1942 in der Reichskanzlei dokumentiert. Führende Männer von Staat, Partei und Wehrmacht überreichen

129 Virilio 1986, S. 11–12.

die hohe Auszeichnung. Einem herausragenden Arbeiter der Panzerproduktion wird von Militärs das erste Ritterkreuz des Kriegsverdienstkreuzes verliehen. Reichsmarschall Göring spricht: »Ich erwarte von jedem Einzelnen in der Heimatfront die gleiche Härte wie sie draußen die kämpfende Front besitzt. Dazu gehört vor allem aber das Zusammenstehen und das Zusammenhalten untereinander. Wie draußen die Front durch das Blut zusammengeschweißt wird, so sollt Ihr durch die Arbeit verbunden sein. Jeder muß jetzt seine Pflicht tun und seine Tapferkeit und Einsatzbereitschaft beweisen, wohin ihn auch der Befehl des Führers gestellt hat. Er ist der große und erste Waffenschmied unserer Rüstung. Er ist der geniale und heroische Feldherr unserer Kriegsmacht. Er ist vor allem der Garant des deutschen Sieges.« Nach einem »Sieg Heil« auf den Führer marschiert der erste Ritterkreuzträger im Hof an Abordnungen der verschiedenen Teile der Wehrmacht entlang, um die Verbindung von Heimat und Front zu symbolisieren.

Recycling der Bilder

Die Industrieproduktion ist in hohem Maße technisiert, die Arbeiter agieren eher als Handlanger der Maschinen. Nur bei Pannen ist wieder der Einzelne gefordert. RÜSTUNGSARBEITER verknüpft dokumentarische Aufnahmen aus einer Fabrikhalle, in der Geschütze gedreht und montiert werden, mit der inszenierten Geschichte des Arbeiters Anton. Der Film beginnt am Frühstückstisch zu Hause, zeigt die Fahrt mit der S-Bahn und seine Arbeit als Dreher. Fürsorglich streichelt er mit bloßer Hand über das Kanonenrohr und ölt die Maschine regelmäßig. Doch obwohl er keinen Fehler macht, produziert die Maschine am Nachmittag nur noch Ausschuss. Die herbeigerufenen Ingenieure finden die Ursache nicht. So ist Anton gefordert, der eine Nacht opfert, damit am nächsten Tag die Maschine wieder perfekt läuft. Es gelingt ihm, und er wird wegen seines vorbildlichen Verhaltens befördert. 1943, als der Krieg praktisch schon verloren ist, kommt dem Einzelnen doch wieder ein größeres Gewicht zu. RÜSTUNGSARBEITER ist eindrucksvoll fotografiert und montiert; er hat eine ästhetische Kraft vergleichbar den Ruttman-Filmen und verwendet Material aus dessen Film DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN. In dramaturgischer Hinsicht ist er jedoch alles andere als ein dokumentarischer Film. Er ist ein mit Schauspielern inszenierter Kurzspielfilm, dem eine dokumentarische Aura verliehen wurde. Ästhetisch trotz des massiven Einsatzes von Animationen und Trickaufnahmen wesentlich konventioneller erscheint SCHIESSEN UND TREFFEN (1940, Martin Rikli / Walter Hornung), der die Verwendung von Geschossen und die Berechnung von Flugbahnen thematisiert. Die Hochfrequenzaufnahmen entstanden am Ballistischen Institut der Luftkriegsakademie in Berlin-Gatow. Auch hier finden sich Sequenzen aus DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN.

Zunächst Generalinspekteur des Deutschen Straßenwesens und für den Bau verschiedener Bunkeranlagen wie dem sogenannten West- und Atlantikwall verantwortlich, wurde Dr. Fritz Todt am 17. 3. 1940 zum ›Reichsminister für Rüstung‹ ernannt. Er baute die nach ihm benannte ›Organisation Todt‹ (OT) auf, die während des Krieges Transport- und Kommunikationswege instand setzte. Er war ein früher Anhänger Hitlers und gründete bereits 1923 eine Ortsgruppe der NSDAP. Als er am 8. 2. 1942 bei einem Flugzeugabsturz starb, wurde von Richard

Scheinflug der Nachruf DR. TODT, BERUFUNG UND WERK (1943) produziert, der noch einmal dessen Aufbauleistung mit Aufnahmen der Wochenschauen und der Kriegsberichte der OT würdigte. Es ist ein klassischer Porträtfilm mit Lebenslauf von den Anfängen in Pforzheim bis zu seiner Karriere bei den Nationalsozialisten. Die ersten Jahre werden dabei in Fotos dokumentiert, Filmaufnahmen gibt es seit 1933 nach seiner Ernennung zum Generalinspekteur und dem Beginn des Autobahnbaus, auf den Karlheinz Hofmann in seinem Beitrag detailliert eingegangen ist. Als großes Bauprojekt folgt der ›Westwall‹, bei dem Aufnahmen des gleichnamigen Films kompiliert werden. Für seine Verdienste wurde Dr. Todt 1938 mit dem »Nationalpreis für Kunst und Wissenschaft« ausgezeichnet. Beim Angriff auf Frankreich folgte die OT »der kämpfenden Truppe – aus Westwallarbeitern werden Frontarbeiter«, wie es in einem Zwischentitel heißt; ein Jahr darauf kämpften sie im Osten, beseitigten Kriegsschäden, bauten Behelfsbrücken und sorgten für einen reibungslosen Nachschub. Schließlich wurde mit dem Bau des ›Atlantikwalls‹ begonnen. Am Ende steht ein kurzer Nachruf auf Schwarzfilm, der überblendet in eine Büste Dr. Todts. Adolf Hitler würdigt ihn in einem Staatsakt als einen der treuesten und besten Freunde. Es folgt eine weitere Überblendung von der Büste zu einer wehenden Hakenkreuzfahne.

Einer der letzten Propagandafilme zur deutschen Rüstungsproduktion war ATLANTIK-WALL (1944, Arnold Fanck), der Teile des fertiggestellten Bauwerks präsentierte, aber längst nicht mehr die Dynamik von DER WESTWALL aufwies. Die Aufnahmen stammen von vier Kameraleuten der OT. Die Bunkeranlage wird als Schutz Europas gegen seine Feinde bezeichnet; er reichte von Norwegen bis nach Spanien. Vorgeführt wird die Vielzahl von Verteidigungsanlagen, die – ähnlich wie die Reichsautobahn – gut ins Gelände eingepasst waren. Der Film zeigt deutlich inszenierte Trockenübungen einer Wehrbereitschaft, die letztlich 1944 kurz vor der Landung der Alliierten wohl niemand mehr zu überzeugen vermochte.

Humor und Innere Propaganda: TRAN UND HELLE

Neben den bisher besprochenen längeren Kulturfilmen gab es eine Vielzahl kurzer Vorfilme mit einer Länge von zwei bis drei Minuten, die – in der Regel direkt vor der Wochenschau gezeigt – Zuschauerinnen und Zuschauern beispielsweise Verhaltensregeln in Kriegszeiten vermitteln sollten. So ließ das RMVP in den Jahren 1939/40 von der zentralen Wochenschauredaktion in Berlin die Reihe TRAN UND HELLE produzieren, bei der zwei Volksschauspieler mit rheinischem Humor und Dialekt aktuelle Themen wie Bezugsscheine, Verdunkeln, Hamstern, ›Feindsender‹, Benzinsparen usw. aufgriffen und falsches bzw. das im Sinne des Staates richtige Verhalten vorführten. Sie entstanden unter direkter Kontrolle von Joseph Goebbels, der immer wieder ins Drehbuch eingriff und es in seinem Sinne verbesserte. Der erste dieser Filme lief vor der UFA-TONWOCHE Nr. 473 vom 27. 9. 1939 und wurde dann mit Unterbrechungen wöchentlich bis zur DEUTSCHEN WOCHENSCHAU Nr. 524/1940 gezeigt. Von den produzierten 63 TRAN UND HELLE-Filmen sind im BA-FA 47 überliefert.¹³⁰ In einer Begleitbroschüre, in der die Texte von 14

130 Vgl. Singer 1986, S. 346.

Sketchen nachgelesen werden können, rühmt Fritz Hippler, dass mit TRAN UND HELLE angeblich die neue Filmgattung des Kurzfilms geschaffen worden sei; die Serie ginge auf die Idee eines Studenten der Filmakademie zurück.¹³¹ Jupp Hussels spielte die Rolle des schlaunen und adretten ›Helle‹, während Ludwig Schmitz den auf den eigenen Vorteil bedachten ›Tran‹ verkörperte. Erstaunlich ist, welche Themen aufgegriffen wurden. Mehrfach wurde das Thema der Desinformation, ob nun durch ausländische Sender, Zeitungen, Bücher oder durch Wahrsager und Aberglaube aufgegriffen. Tran widersetzt sich allen staatlichen Regelungen, hamstert und hortet. Er ist auf seinen eigenen Vorteil bedacht und versucht sich Aktivitäten wie Metallsammeln oder der Sammlung fürs Winterhilfswerk möglichst zu entziehen. In einer Folge liest er die Bücher seines jüdischen Nachbarn, der nach Palästina ausgewandert ist, und gewinnt so ein ganz anderes Bild von englischen Politikern. Helle vergleicht diese Bücher mit Rattengift, das der Jude zurückgelassen habe.

Hussels' »intensive Mitarbeit an der Gestaltung der TRAN UND HELLE-Serie brachte ihm nach dem Krieg den Ruf eines ›Propagandisten der Nazis‹ ein. Dabei war Jupp Hussels zu keinem Zeitpunkt Mitglied der NSDAP.«¹³² Ludwig Schmitz aber war Mitglied der Partei und der SS. Die Texte und Pointen wurden von beiden erarbeitet, und an zwei Tagen im Monat wurden drei bis vier dieser Filme abgedreht. »Tran stellt in den Szenen stets den scheinbar unbedarften Normalbürger dar, der unbedacht, bisweilen auch mit Schlitzohrigkeit und Raffinesse in bedenkliche Situationen gerät. Sein Fehlverhalten beruht in der Regel darin, dass er über die eigene Nase nicht hinausblickt und ihm sein praktisches Hemd allemal näher ist als jeder ideologische Rock. Helle spielt den tadel- und makellosen Bürger, immer adrett und sauber, immer auf der Höhe der Zeit und den Erfordernissen gewachsen und als das personifizierte gute Gewissen andere belehrend. Während Tran somit mehr die Realvorstellungen des Zeitgenossen verkörpert, bietet Helle die Wunschvorstellung eines Idealbürgers im ›Dritten Reich‹.«¹³³ Ein Problem dabei war, dass sich das Publikum eher mit Tran identifizierte und sich die mit Zeigefinger vorgetragene Moral als altbacken erwies. Als die Streifen im Juni 1940 ein paar Wochen ausgesetzt wurde, da die DEUTSCHE WOCHENSCHAU immer länger wurde, gab es Proteste. Nach den SD-Meldungen »gehört für alle Bevölkerungskreise der Tran- und Helle-Film zum festen Bestand jeder Filmveranstaltung. Man hofft allgemein, daß mit der nächsten Wochenschau auch ein neuer Tran- und Helle-Film anläuft, der sich überall als Mittel der Zeitkritik und Propaganda größter Beliebtheit erfreut.«¹³⁴ Es wurde vorgeschlagen, die Zuschauer aufzufordern, Anregungen für mögliche Themen zu liefern. TRAN UND HELLE wurde in der Tat Anfang Juli wieder aufgenommen und mit Beifall und Lachen begrüßt. »Allerdings wird mit einer gewissen Enttäuschung ziemlich einmütig festgestellt, dass ein Teil der neuen Filmstreifen hinter der aktuellen und überzeugenden Wirkung der früheren zurückbleibe [...].«¹³⁵ Dies wurde noch einmal Ende August

131 Vgl. Hussels o. J. (1940), S. 2.

132 Singer 1986, S. 348.

133 Singer 1986, S. 353.

134 Boberach 1984, S. 1267.

135 Boberach 1984, S. 1438.



Die beiden Stars von TRAN UND HELLE (1939–1940), Jupp Hüssel und Ludwig Schmitz, waren so populär, dass sie auch in Werbefilmen, wie hier für VW, eingesetzt wurden

1940 in einem SD-Bericht¹³⁶ kritisiert, die Filme beschäftigten sich mit Themen, die an den Haaren herbeigezogen seien. Am 18. 9. 1940 lief die letzte Ausgabe zum Thema »Im Luftschutzkeller«. Aufgrund ihrer Popularität wurden die beiden Schauspieler auch in Spielfilmen und in der Werbung eingesetzt, was jedoch im RMVP auf heftige Kritik stieß.¹³⁷ Vergleichbare Filme als Anleitung zum richtigen Verhalten im Krieg gab es auch in anderen Ländern, wobei in den USA häufig Hollywood-Schauspielerinnen¹³⁸ eingesetzt wurden.

In den folgenden Jahren wurde auf Humor verzichtet. Stattdessen liefen Filme, die sich mit den Folgen der alliierten Bombenangriffe beschäftigten. **BRANDBOMBEN UND ENTSTEHUNGSBRÄNDE** (1943, Eugen York) zeigt das richtige Verhalten zur Brandbekämpfung, Zivilisten werden in einem Bunker vom Luftschutzwart ausgebildet und steuern ihre Erfahrungen bei. Der Film ist durchgängig inszeniert und wirkt ziemlich hölzern. **ERST LÖSCHEN, DANN RETTEN** (1944) ist in ähnlicher Weise und zum Teil mit denselben Schauspielern gedreht. Vermittelt werden die Konsequenzen eines Brandes am Vortag, bei dem falsch und zu spät gelöscht wurde, weil sich zu viele um die Rettung ihres Eigentums kümmerten statt zu helfen. Am Ende ein Appell des Luftschutzwartes in die Kamera: »Nur so geht es. Der Nachbar hilft Dir, Du hilfst dem Nachbarn. Das ist einfachste Pflicht für Jeden. Bei Gefahr, fasst zu! Helft löschen! Helft retten!« **SO WIRD'S GEMACHT** (1944), laut Vorspann ein »Bildbericht von der Selbsthilfe der Bevölkerung nach Terrorangriffen«, zeigt die Aufräumarbeiten nach alliierten Bombenangriffen und die Wiederverwendung des Materials, um beschädigte Häuser auszubessern. Improvisation ist gefragt, und dazu leitet dieser 15-minütige Film an. Er geht dabei didaktisch wie ein Lehrfilm vor und zeigt Handgriff für Handgriff. Es ist einer der wenigen Filme, der die Zerstörungen und Folgen der Bombenangriffe und die Behelfslösungen in den bombardierten Städten zeigt, nach dem Motto »Das Leben geht weiter«, wie es explizit am Ende heißt. Das gilt auch für Kriegsinvaliden, denen zunächst **DER WILLE ZUM LEBEN** gegeben werden muss, dann werden sie sportlich trainiert und schließlich ins Berufsleben und in die Gesellschaft rückgegliedert. In der Langfassung heißt es im Schlussbild ebenfalls: »Das Leben geht weiter«.

Der Feind in Ost und West

Bei der offensiven Propaganda gegen die Sowjetunion, England oder die USA wurde das Schreckbild einer vermeintlichen »jüdischen Weltverschwörung« zur Diffamierung genutzt. Die meisten Filme konfrontieren die vermeintlichen Errungenschaften und Leistungen des »Dritten Reiches« einseitig mit Elendsbildern aus den USA und der UdSSR. Antisemitische Attacken werden verknüpft mit antikapitalistischen bzw. antibolschewistischen Positionen. Der technische Fortschritt und die Errungenschaften der USA, in den 30er Jahren in Kulturfilmen wie **IM LAND DER AUTOS UND WOLKENKRATZER** (1934) oder **WIR FAHREN NACH AMERIKA**

136 Vgl. Boberach 1984, S. 1518.

137 Vgl. Singer 1986, S. 355.

138 **WAR ON THE HOMEFRONT. WAR BULLETINS** ist eine interessante Zusammenstellung solcher Filme durch die Newfilm Library, University of South Carolina, Columbia.



Kraft der Überblendungsmontage verwandelt sich die von einem einarmigen Kriegsinvaliden geschaffene Skulptur in einen gesunden Körper (DER WILLE ZUM LEBEN, 1944)

(1939, Curt Engel) noch gewürdigt, wurden nach Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 durch Bilder der Armut und der politischen Unruhen ersetzt. Das SOWJETPARADIES (1942, Friedrich Albat) kontrastierte die Bilder glücklicher Mütter und Jugendlicher, die im Schaufenster des Intourist-Reisebüros angepriesen wurden, mit Aufnahmen von Kriegsberichtern aus den eroberten Gebieten. O-Ton: »Wo früher blühende Dörfer standen, herrscht heute das graue Elend der Kolchose. Hier lebt der russische Bauer als Arbeitssklave auf dem Boden, der ihm einst gehörte. Das Vieh verkommt in verfallenen Ställen. Das sind die verhängnisvollen Ergebnisse einer über 20jährigen Blutherrschaft der jüdisch-bolschewistischen Terrorclique.« Selbst davor, sich als Retter der christlichen Kultur aufzuspielen, schreckt dieser Propagandafilm im Auftrag der Reichspropagandaleitung nicht zurück. Ein Vergleich mit der Broschüre »Der Untermensch«,¹³⁹ die vom Reichsführer-SS Heinrich Himmler herausgegeben wurde, zeigt, dass die Propaganda mit den Bildern, wenn auch mit einem wesentlich rassistischeren Text, einer ähnlichen Strategie folgt. Neben ärmlichen Wohnverhältnissen, die detailliert gezeigt werden, geht es um eine verwaarloste Jugend, die »räubernd und mordend durchs Land zieht«. Von der Argumentation sehr ähnlich arbeitet RUND UM DIE FREIHEITSTATUE. EIN SPAZIERGANG DURCH DIE USA (1941), bei dem mittels amerikanischer Wochenschauaufnahmen ein einseitiges Bild von gesellschaftlichem Chaos, Streiks, Unruhen und einer »entarteten« Kultur gezeigt wird – im Auftrag des RMVP von der Deutschen Wochenschau GmbH kompiliert. O-Ton: »Wie muss es in Amerika, dem Paradies der Freiheit, in Wirklichkeit aussehen, wenn solche Ausschreitungen möglich sind. Diese Verzweifelten, die ihre Arbeitsstätten zerstören, scheinen von den Menschenrechten des Herrn Roosevelt noch nichts gespürt zu haben.« Ein wichtiger Aspekt ist dabei erneut die Unterstellung, der amerikanische Präsident sei ein »Agent« einflussreicher jüdischer Unternehmer. O-Ton: »Wenn man die Massen hungernder Untertanen der Roosevelt-Plutokratie sieht, dann begreift man die Furcht der amerikanisch-jüdischen Ausbeuterclique und ihrer politischen Handlanger vor einem Erwachen dieser Millionen.« Neben der antisemitischen Hetze liefert dieser Film persönliche Attacken auf die First Lady, die den Swing als Kultur bezeichnet habe. Der Film HERR ROOSEVELT PLAUDERT (1943), der ebenfalls im Auftrag des RMVP entstand, führt die Verar-

139 Reichsführer-SS o. J. [1942].

mung der amerikanischen Farmer auf die kapitalistische Produktion in der Landwirtschaft zurück. O-Ton: »Das ist das bittere Ende. Der Sheriff jagt als vereidigter Helfer des jüdischen Großkapitals den schuldlos verarmten Farmer von seiner Scholle. Aus einem gesunden Bauernstand wurde ein heimatloses Proletariat.« Über Armenviertel und Voodoo der Schwarzen geht er über zu Attacken gegen den Swing. Der Kriegseintritt der USA wird direkt thematisiert, wobei die verwendeten Großaufnahmen von Russen aus DAS SOWJETPARADIES so kommentiert werden: »Das sind sie, diese christlichen Soldaten, die Verbündeten Roosevelts und Churchills. Verbrecherfratzen aus den Steppen Innerasiens.«

Sensible Sujets

Eine besondere Kampagne gegen die Sowjetunion startete Joseph Goebbels nach der Entdeckung von Massengräbern im Wald von Katyn. Nach dem Einmarsch der Deutschen Wehrmacht in Polen war die Rote Armee in den östlichen Teil Polens einmarschiert. Die polnischen Kriegsgefangenen wurden in drei Lagern interniert, die der sowjetischen politischen Polizei GPU unterstellt waren. Im Frühjahr 1940 wurden die Gefangenen – darunter viele polnische Offiziere und Intellektuelle – mit Billigung der Staatsführung systematisch mit deutschen Walther-Pistolen erschossen und in Massengräbern u. a. im Wald von Katyn verscharrt. Insgesamt fielen diesem Erschießungsbefehl, der Josef Stalin von dem Leiter der Geheimpolizei Lawrenti Berija vorgelegt wurde und vom engsten Führungskreis des Politbüros gegengezeichnet wurde, 21 857 Polen als ›Feinde der Sowjetunion‹ zum Opfer.¹⁴⁰ In der Fernseh-Dokumentation GEHEIMSACHE KATYN. DER MASSENMORD UND DIE PROPAGANDALÜGE (1993, Barbara Dytschka / Marek Grzona / Ingo Bethke) erklärte die russische Historikerin Natalja Lebedewa die Beweggründe für dieses Massaker: »Unter den Kriegsgefangenen befand sich die intellektuelle und militärische Elite Polens. Diese Menschen hätten sich niemals mit der Vernichtung des polnischen Staates abgefunden. Sie waren die potentiellen Kämpfer für die Wiederherstellung der Unabhängigkeit. Um den polnischen Staat zu liquidieren, musste Stalin die staatstragenden Kräfte beseitigen.« Nach der Entdeckung der Massengräber startete Goebbels Mitte April 1943 eine großangelegte Medienkampagne gegen die Sowjetunion. Er nutzte diesen Fund, um die Russen als Verbündete der Westalliierten zu diskreditieren. »Ich veranlasse, daß die polnischen Massengräber von neutralen Journalisten aus Berlin besucht werden. Auch lasse ich polnische Intellektuelle hinführen. Sie sollen dort einmal durch eigenen Augenschein davon überzeugt werden, was ihrer erwartet, wenn ihr vielfach gehegter Wunsch, daß die Deutschen durch die Bolschewisten geschlagen würden, tatsächlich in Erfüllung ginge.«¹⁴¹ Nach der Veröffentlichung wurden die diplomatischen Beziehungen zwischen Moskau und der polnischen Exilregierung in London abgebrochen, was als ein Erfolg der deutschen Propaganda gewertet

140 Die Schätzungen, wie viele Polen in allen drei Lagern umgebracht wurden, schwanken zwischen 15 000 und 25 000. Allein in Katyn wurden von den Deutschen in acht Gräbern 4253 Leichen ausgegraben. Für die Klärung der Details zum Katyn-Massaker danke ich dem belgischen Historiker Roel Vande Winkel für seine Unterstützung.

141 Goebbels Tagebücher 9. 4. 1943. In: Reuth 1992, S. 1920.

wurde. Erstaunlich ist die Tatsache, dass die Aufnahmen der Massengräber von Katyn nicht wie vorgesehen in der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU verwendet wurden. In seinen Tagebüchern bemerkte Goebbels: »Den Militärs im Führerhauptquartier ist es tatsächlich gelungen, die Bilder von Katyn wieder aus der Wochenschau herauszubringen.«¹⁴² Lediglich in der Ausgabe der AUSLANDSTONWOCHE Nr. 609 für die besetzten Gebiete wird das Thema Katyn behandelt und die Bilder der Exhumierung gezeigt, wie Roel Vande Winkel nachwies.¹⁴³ In einem Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion vom Juni 1943 werden Aufnahmen in Katyn erwähnt: »Auf Weisung des Reichspropagandaleiters wurden wir beauftragt, einen Katyn-Film herzustellen, der im Berichtsmonat im Schnitt fertig vorliegt, dessen rasche Vollendung jedoch an Personal-Schwierigkeiten erheblich leidet. Der Film ist für den Einsatz in Polen, Baltikum und Finnland und einigen großen Städten Westeuropas als antibolschewistisches Schockmittel vorgesehen.«¹⁴⁴ Dabei handelt es sich wohl um den Propagandafilm IM WALDE VON KATYN (1943), ein angeblich »dokumentarischer Bildstreifen«, der die Exhumierung der 12 000 Toten und die Untersuchung durch Kommissionen aus europäischen Ländern (Bulgarien, Dänemark, Italien, Schweiz, Ungarn) und dem Roten Kreuz dokumentiert. Detailliert wird gezeigt, dass die Polen durch gezielte Genickschüsse getötet wurden, und es wird behauptet, dass sie zum Teil noch lebend in die Massengräber geworfen wurden. Auch die Massengräber im ukrainischen Winniza wurden gezeigt. Er diskreditierte die Sowjetunion, indem er von wilden Orgien der »Henker der GPU« spricht und die Massaker zugleich für die übliche antisemitische Hetze nutzte. O-Ton: »Über den Totenfeldern von Katyn und Winniza steht das wahre Gesicht des Bolschewismus, der nichts anderes ist als eine Organisation der Juden zur Ausrottung der Intelligenz und Kultur Europas und der Welt«. IM WALDE VON KATYN wurde erst am 8. 12. 1943 von der Zensur zugelassen, d. h. ein halbes Jahr nach der Entdeckung des Massakers. Er »darf jedoch nur vor ausländischen Arbeitern im Reich und den besetzten Gebieten gezeigt werden.« Obwohl also Katyn in Zeitungen wie dem »Völkischen Beobachter« oder »Der Angriff« propagandistisch ausgeschlachtet wurde, blieben die Filmaufnahmen der deutschen Öffentlichkeit vorenthalten. Der amerikanische Filmhistoriker R. C. Raack wunderte sich darüber, da dieses Massaker eindeutig der GPU zugeordnet werden konnte und ein ideales Sujet für antisowjetische Propaganda darstellte. Er vermutet, dass Aufnahmen der Massengräber die deutsche Bevölkerung darüber beunruhigt haben könnten, was mit deutschen Kriegsgefangenen in der Sowjetunion passiere.¹⁴⁵ Ein weiterer Grund könnte sein, dass die Militärs generell Gräueltaten tabuisieren wollten, um in der Bevölkerung keine Überlegungen aufkommen zu lassen, wie es an der Front zugehe und wie die Deutsche Wehrmacht selbst unter Umständen mit den Feinden verfare. Allerdings wurde das Massengrab von Winniza in der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU (Nr. 672, 21. 7. 1943) gezeigt und im Kommentar ein direkter Bezug zu Katyn hergestellt. Es fungierte als Abschreckung, dass den Deutschen dasselbe bevorstehe, wenn die Russen kämen. Ein weiterer Grund waren sicherlich die Kompetenzstreitigkeiten zwischen dem RMVP und den Mili-

142 Goebbels Tagebücher 28. 4. 1943. In Reuth 1992, S. 1925.

143 Vgl. Vande Winkel 2004, S. 10.

144 BA NS 18 / Nr. 362 a, S. 6.

145 Raack 1986, S. 191.

tärs, wie es Goebbels in seinen Tagebüchern bestätigte: »Der Fall Katyn hat dem Führer außerordentlich imponiert. Er hat auch daran wieder erkannt, welche ungeheuren Möglichkeiten heute noch in der antibolschewistischen Propaganda liegen. Die Wehrmacht hat in diesem Fall überhaupt keine Meinung zu äußern. Sie soll sich um die militärischen Fragen kümmern, Fragen der psychologischen Volksführung sind ausschließlich Angelegenheiten des Propagandaministeriums.«¹⁴⁶ Nur konnte er sich hier nicht durchsetzen.

Katyn wurde 1944 von den Russen noch einmal für Propagandazwecke genutzt, indem behauptet wurde, dass die Polen von Deutschen erschossen worden seien. Wieder wurde eine Kommission eingesetzt und die Überreste exhumiert. Im ›Kalten Krieg‹ diente Katyn wiederum als Argumentation gegen die Sowjetunion, und erst in den 90er Jahren wurde von der sowjetischen Führung gegenüber Polen die Verantwortung der GPU für die Ermordung der polnischen Intelligenz eingestanden und die entsprechenden Dokumente überreicht. Solche Massaker wurden häufig für Propagandazwecke genutzt. Die amerikanische *PARAMOUNT SOUND NEWS* zeigte z. B. im Februar 1945 einen Bericht über ein Massaker im polnischen Lublin, bei dem von den Deutschen 720 polnische Zwangsarbeiter, Frauen und Kinder erschossen wurden. Allerdings war Lublin schon im Juli 1944 befreit worden. In einer Interpretation stellt der französische Historiker Marc Ferro diesen Bericht in einen Zusammenhang mit Jalta und damit, dass man mit den Bombardements auf Dresden selber Gräueltaten begangen habe.¹⁴⁷

Das Beispiel Katyn zeigt sehr gut die Problematik der Filmpropaganda. Zum einen gab es Kompetenzstreitigkeiten zwischen der Wehrmacht und dem RMVP. Zum anderen war die Abwägung schwierig, was gezeigt werden sollte und ob man damit den gewünschten Effekt auf die Zuschauer erzielte. Es wird deutlich, dass Propaganda sich sehr stark auf das Ausland orientiert. Insgesamt trifft das Resümee von Frank Stern hinsichtlich Antisemitismus in nationalsozialistischen Spielfilmen generell auch auf Propaganda zu. Obwohl es einige ausgewiesene Propagandafilme gibt, die hier besprochen wurden, ist auf ideologische Klischees und entsprechende Bildsymbolik zu verweisen, die sich in vielen dokumentarischen Filmen finden lassen und immer wieder verwendet wurden. Dies zeigt die Alltäglichkeit der Propaganda viel auffälliger als weitere detaillierte Analysen eines überschaubaren Konvoluts von Filmen, die bereits als Propagandafilme identifiziert sind.

146 Goebbels Tagebücher 10. 5. 1943. In: Reuth 1992, S. 1932.

147 Marc Ferro in *DIE WOCHE VOR 50 JAHREN* (Nr. 288, 18. 2. 1995).

Kay Hoffmann

›Sinfonie des Krieges‹.

_____ DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU im Zweiten Weltkrieg _____

DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU (DW) entwickelte sich ab 1939 zum wichtigsten Instrument der NS-Filmpropaganda. Die verschiedenen Wochenschauen wurden in den 30er Jahren zunehmend kontrolliert. Durch eine Steigerung der Kopienanzahl wurde ihre Aktualität erhöht, und ab 1938 war jedes Lichtspielhaus verpflichtet, eine Wochenschau vorzuführen. In den 30er Jahren dienten sie vor allem der Unterhaltung und einer affirmativen Berichterstattung, die ein positives Bild des ›Dritten Reiches‹ entwarf. Die Wochenschauen gehörten zu einem medialen Gesamtkonzept, dessen Teile sich gegenseitig beeinflussten. So wurde in Zeitungen und im Radio auf die jeweils aktuelle Wochenschauausgabe hingewiesen und damit Interesse geweckt. Im neuen Medium Fernsehen basierte die aktuelle Berichterstattung auf Wochenschau-Aufnahmen. In zahlreichen Artikeln wurde die Arbeit der Kameraleute gewürdigt. Ereignisse wie Aufmärsche, Umzüge oder wichtige Reden der NS-Größen wurden präzise geplant und den Aufnahmeteams ideale Arbeitsmöglichkeiten geboten. In Zeitschriften, Büchern oder Sammelalben publizierte Fotos griffen den Stil einer modernen, dokumentarischen Bild-Ästhetik auf, die auch in Wochenschauen und dokumentarischen Filmen immer populärer wurde. Obwohl Zeitung und Radio viel aktueller sein konnten als der Film, sprach Fritz Hippler, Leiter der Abteilung Film im RMVP und der Wochenschauzentrale, dem Film eine Dominanz gegenüber den anderen Medien zu: »Da der Mensch vor allem visuell eingestellt ist und optische Eindrücke ihm am leichtesten eingehen und am ehesten haften, wird er dem Bericht als Wiedergabe bewegter Bilder gegen den Bericht als Wiedergabe des gesprochenen oder gar geschriebenen Wortes den Vorzug geben. Dies gilt vor allem für die große Masse der Menschen, nicht so sehr für den differenziert Gebildeten, den die Gestaltungsfähigkeit des Wortes und die Erfüllungsmöglichkeit des abstrakten Begriffs unter Umständen mehr ansprechen mögen.«¹

Im Vergleich zu den Wochenschauen der 30er Jahre fällt auf, dass die Kriegswochenschauen zum einen perfekter gestaltet waren, zum anderen eine Reduktion auf deutsche Themen bzw. die Kriegsberichterstattung stattfand. Zivile und unterhaltende Sujets, ob nun Karneval, Geschwindigkeitsrekorde, Prozessionen oder Industriemessen, wurden zur Ausnahme. Ebenso fehlten nun weitgehend Berichte über Ereignisse und Katastrophen im Ausland.

Im Januar 1939 wurde die »Deutsche Wochenschauzentrale« unter der Leitung von Fritz Hippler gegründet. Die vier noch existierenden Wochenschauen (UFA-TONWOCHE, DEULIG-TONWOCHE, TOBIS-WOCHENSCHAU, FOX TÖNENDE WOCHEN-

1 Hippler 1940 a, S. 163.

SCHAU) blieben offiziell selbständig, doch die neue Zentrale plante, entwarf und verteilte in regelmäßigen Arbeitsbesprechungen mit den Wochenschauleitern die aufzunehmenden Sujets.² Mit Kriegsausbruch entstand im Grunde eine Einheitswochenschau, obwohl aus urheberrechtlichen Gründen die Unternehmen ihre Titelvorspanne weiter nutzen konnten³ – bis zum 20. 6. 1940. Danach wurde die Wochenschau einheitlich unter dem Titel DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU veröffentlicht. Im November 1940 wurde schließlich die »Deutsche Wochenschau GmbH« gegründet, die dem RMVP unterstand und zentral die DW produzierte. Aufsichtsratsvorsitzender wurde Fritz Hippler, der seit 1935 für Hans Weidemann arbeitete. Dieser hatte schon damals »die verantwortliche Oberleitung für die vier deutschen Filmwochenschauen«⁴ übernommen, die formal jedoch unabhängig blieben. Goebbels proklamierte auf der Kriegstagung der Reichsfilmkammer im Frühjahr 1941 die Wochenschau als Vorbild für den ›zeitnahen‹ Film und eine wirklichkeitsgetreue Filmberichterstattung: »Denn das Element, der Sauerteig des neuen deutschen Films, ist der Wirklichkeitsbericht vom deutschen Kampf geworden: die Wochenschau. Die soldatisch, menschlich und künstlerisch außerordentliche Leistung der PK-Bildberichterstatter hat dem neuen deutschen Film zum Durchbruch verholfen. Die Wochenschau ist der Pate dieses Films geworden: in künstlerischer, thematischer und psychologischer Beziehung.«⁵

Die Propaganda ging jedoch weit über die zentrale Kontrolle hinaus. Dem Kinopublikum wurde durch den direkten Stil der Aufnahmen das Gefühl vermittelt, mitten im Geschehen zu sein und dadurch einen ›objektiven‹ Eindruck vom Kriegsverlauf zu erhalten. Der Leiter der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, Heinrich Roellenbleg, formulierte diese Aufgabe explizit: »Eines der stärksten Mittel, die notwendige Brücke von der Front zur Heimat zu schlagen, ist ohne Zweifel die Wochenschau. Es war daher beinahe eine selbstverständliche Maßnahme der nationalsozialistischen Staatsführung, bei Kriegsausbruch dieses wichtige Propaganda-Instrument in rationellster Organisation unmittelbar zu steuern.«⁶ Dies wird bei einigen Sujets deutlich, wenn z. B. für die kämpfenden Truppen als Gruß aus der Heimat ab Herbst 1941 idyllische Porträts deutscher Städte gezeigt werden.⁷ Es lassen sich zahlreiche Beiträge finden, die zentral die Verbundenheit von Heimat und Front thematisieren. Darüber hinaus hatte die Wochenschau nach zeitgenössischen Quellen zentrale staatstragende Funktion, »[...] die die Wochenschau als Bindemittel der Nation, als Bindemittel vor allem zwischen Führer und Volk

2 Tagebucheintrag Joseph Goebbels, zitiert in: Moeller 1998, S. 371.

3 Vgl. Barkhausen 1982, S. 214. So ist beispielsweise die UFA-TONWOCHE 473 (40/1939; Zensur 27. 9. 1939) identisch mit der TOBIS WOCHENSCHAU 40/1939, die UFA-TONWOCHE 474 (41/1939; Zensur 4. 10. 1939) identisch mit der TOBIS WOCHENSCHAU 41/1939.

4 Hippler o. J. [1984], S. 140.

5 S-f: Der Krieg schuf den neuen deutschen Film. In: Der Deutsche Film, 9/1941 (März), S. 169.

6 Roellenbleg 1940/41.

7 Z. B. wurden gezeigt: Berlin (DW Nr. 580, 43/1941; Zensur 16. 10. 1941), München (DW Nr. 582, 45/1941; Zensur 29. 10. 1941), Hamburg (DW Nr. 584, 47/1941; Zensur 12. 11. 1941), Stuttgart (DW Nr. 585, 48/1941; Zensur 20. 11. 1941), Dresden (DW Nr. 586, 49/1941; Zensur 26. 11. 1941), Breslau (DW Nr. 587, 50/1941; Zensur 3. 12. 1941), Nürnberg (DW Nr. 588, 51/1941; Zensur 10. 12. 1941), Wien (DW Nr. 590, 1/1942; Zensur 24. 12. 1941), Augsburg (DW Nr. 592, 3/1942; Zensur 7. 1. 1942), Salzburg (DW Nr. 644, 3/1943; Zensur 6. 1. 1943) oder Eisenach und die Wartburg (DW Nr. 647, 6/1943; Zensur 27. 1. 1943).

besitzt. Der Film ist das eindringlichste und erlebnisstärkste Mittel der Mitteilung, weil das Sehen die befriedigendste und überzeugendste Form der Kenntnisnahme von einem Tatbestand, weil das Augenerlebnis das entscheidende Erlebnis der Wahrnehmung ist.«⁸ Diese Hypothese bewahrheitete sich zumindest in den ersten, siegreichen Jahren des Krieges. Doch wie die zeitgenössische Rezeption der Wochenschau zeigte, wuchs bei den Zuschauern die Skepsis über deren Wahrheitsgehalt und Glaubwürdigkeit.⁹

Durch eine Steigerung der Kopienzahl wurde eine höhere Aktualität im Kino erreicht. Von den vier Wochenschauen wurden vor dem Krieg rund 400 Kopien hergestellt, die Laufzeiten von bis zu 16 Wochen hatten, um die 5492 Lichtspielhäuser¹⁰ (1939) im Deutschen Reich zu versorgen. Die DW erhöhte die Zahl der Kopien zunächst auf 1700 und erreichte 1943 nach Angaben Hipplers bis zu 2400 Kopien pro Ausgabe.¹¹ Selbst kleinere Kinos in der Provinz wurden innerhalb weniger Wochen mit der Wochenschau versorgt. Selbstbewusst verkündete Propagandaminister Goebbels: »Es wird von niemandem mehr in der ganzen Welt, weder von Freundes- noch von Feindeseite, bezweifelt, daß Deutschland heute die modernste, zuverlässigste und aktuellste Kriegsberichterstattung pflegt, die wir überhaupt haben.«¹² Eine besondere Propagandaleistung bestand darin, die Kriegsberichterstatter als todesmutige Helden in den Vordergrund zu stellen und die zentrale Steuerung und Gestaltung durch Schnitt, Text und Musik durch das RMVP in Berlin sowie die direkte Kontrolle durch Hitler und Goebbels weitgehend unerwähnt zu lassen. »Die Nachrichtenpolitik im Krieg ist ein Kriegsmittel. Man benutzt es, um Krieg zu führen, nicht um Informationen auszugeben«,¹³ wie Goebbels feststellte.

Stilistisch orientierte sich die Wochenschau in Kamerastil, Aufnahmen und dynamischem Schnitt am »neuen deutschen Stil«, den Leni Riefenstahl und ihre Kameramänner der Freiburger Schule um den Bergfilmer Arnold Fanck maßgeblich



In Zeiten der Siege waren die Wochenschauen sehr populär, und die Zuschauer drängten sich noch 1941 vor Kinos wie dem »Alhambra«

8 Maraun 1939 c, S. 104.

9 Im Detail Hoffmann 2004 b.

10 Vgl. Dietrich 1939, S. 242.

11 Vgl. Hoffmann 1988, S. 202.

12 Goebbels 1941, S. 1.

13 Goebbels Tagebücher 10. 5. 1942.

geprägt hatten. Hier lassen sich eindeutig Kontinuitäten nachweisen,¹⁴ die ebenso in der nationalsozialistischen Berichterstattung benannt wurden: »Nicht zuletzt zeugen auch die deutschen Wochenschauen von dieser Fähigkeit, dem wirklichen Leben Bildstreifen von einer optischen Wucht und Dynamik abzugewinnen, wie sie mit den kostspieligsten Massenszenen niemals auch nur annähernd erreicht werden konnten.«¹⁵ Die DW war eingebettet in ein NS-Bildsystem, das bestimmte Motive wie den Soldaten im Kampfeinsatz und in der Freizeit, die drei Truppenteile Heer, Marine und Luftwaffe, Aufmärsche, Sport, Industrie oder den Bauern, der den Pflug über das Feld zieht oder die Ähren, die von fleißigen Helfern mit der Hand eingebracht werden, immer in ähnlichen, stilisierten Bildauflösungen zeigte, die große Symbolkraft entwickelten. Die Propaganda war insofern effektiv, als es gelang, ein Wunschbild der Realität zu zeichnen, das nationalsozialistischer Ideologie entsprach – Erwin Leiser bezeichnet die Wochenschau »als direkte politische Waffe«¹⁶ von Goebbels. Aus den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS, die zwischen Mai 1940 und Juni 1943 nahezu jede Ausgabe der Wochenschau und die Reaktionen des Publikums kommentierten, wird deutlich, dass durch andere Medien Erwartungen geweckt wurden. Deshalb darf die Wochenschau nicht isoliert betrachtet werden. Die »Meldungen aus dem Reich« bieten wichtige Versatzstücke zur Rezeption der Wochenschau, die in den offiziellen Organen stets gelobt wurden: »Wohl selten hat der Film so viel unausgesprochenen, heißen und aufrichtigen Dank empfangen wie von den Zuschauern dieser Wochenschauen. Was die Kameramänner der Propagandakompanien und die Gestalter des von ihnen gelieferten Materials in den Berliner Schnitträumen, beide geschult an der einzigartigen Tradition des deutschen Dokumentarfilms, in diesen Wochen geleistet haben, ist über jedes Lob erhaben.«¹⁷

14 Vgl. Loiperdinger 2000.

15 Der deutsche Kamera-Stil. In: Der Deutsche Film. Sonderausgabe 1940/41, S. 26.

16 Leiser 1968, S. 21.

17 Maraun 1940 a, S. 13.

Kay Hoffmann

›Kämpfer und Kündler‹. Die Propagandakompanien

Die Berichterstattung über den Zweiten Weltkrieg wurde von langer Hand geplant, verlief aber keineswegs reibungslos. Der Einrichtung der Propagandakompanien – kurz PK – ging ein grundlegender Kompetenzstreit zwischen dem RMVP, dem ›Reichskriegsministerium‹ (RKM) und dem Oberkommando der drei Heeresteile darüber voraus, wer die eigentliche Kontrolle über diese völlig neue Formation übernehmen sollte. Nach den Erfahrungen im Ersten Weltkrieg wollten die Militärs solche Aufgaben nur von militärischen Einheiten erfüllt wissen. Goebbels bestand hingegen auf Männern vom Fach, also Journalisten, Fotografen, Zeichnern und Kameraleuten. Ein Versuch mit vom RMVP zusammengestellten zivilen Journalisten wurde im Herbstmanöver 1936 unternommen. »Zweck des Versuches war es, die technischen Möglichkeiten für eine Berichterstattung zu überprüfen, den Einsatz der Berichter bei Kampfhandlungen zu versuchen und überhaupt Erfahrungen hinsichtlich der Zusammenarbeit zwischen der Einsatzstelle einerseits sowie Truppe und Kommandostellen andererseits zu sammeln.«¹⁸ Dieses Experiment offenbarte gegenseitiges Misstrauen und Unverständnis, das sich 1937 wiederholte. Hitler griff in diesen Machtkampf zur Kontrolle über die PK nicht ein. »Unnachgiebig forderte das RKM von nun an die absolute Eingliederung der Berichter als Soldaten in die Wehrmacht. In Uniform und militärisch voll ausgebildet sollten sie am Gefecht teilnehmen, und nicht anders!«¹⁹ Die PKs wurden dem OKW unterstellt und kamen beim Einmarsch ins Sudetenland erstmals zum Einsatz. Im Winter 1938 unterzeichneten Goebbels für das RMVP und General Keitel für das OKW das grundlegende »Abkommen über die Durchführung der Propaganda im Kriege«. Darin wurde nach Erinnerung von Hasso von Wedel, dem ersten Generalstabsoffizier der PK, der Propagandakrieg »als wesentliches, dem Waffenkrieg gleichrangiges Kriegsmittel anerkannt«²⁰ und die Zuständigkeit geregelt. Die PKs wurden in die militärische Hierarchie integriert, die Berichterstatter erhielten eine militärische Kurzausbildung. Einen Eindruck von der Vielfältigkeit der Aktivitäten vermittelte der Kurzfilm P. K. – KÄMPFER U. KÜNDER (1942, Rudolf Kipp), der die PK-Erfassung in Potsdam vorführte.

Das OKW sorgte für schnelle Beförderung der Kriegsberichte und umgehende militärische Zensur. Nach dessen Freigabe entschied das RMVP über die weitere Auswertung. Im Kriegsfall sollte jedes Oberkommando eine PK erhalten, d. h. geplant waren 7 PK beim Heer, 4 PK bei der Luftwaffe und 2 PK bei der Marine. »Die Kriegsberichterstatter wurden den Einheiten, bei denen sie ›arbeiteten‹ nicht *unterstellt*, sondern *zugeteilt*. Dadurch erhielten sie die von Goebbels angestrebte Bewegungsfreiheit und Selbständigkeit, ohne die ein Reportereinsatz nicht denk-

18 Wedel 1962, S. 18. Hasso von Wedel (1898–1961) war General; 1942 wurde er zum Chef der Abteilung Wehrmachtspropaganda im OKW ernannt.

19 Schmidt-Scheeder 1977, S. 35.

20 Wedel 1962, S. 22.

bar ist.«²¹ Bekannt waren in den PK in erster Linie die Kriegsberichterstatter, sowohl schreibende Journalisten, Fotografen, Radioreporter und Zeichner als auch Filmberichterstatter. Die Aufgabenfelder gingen jedoch wesentlich weiter, denn von der Wehrmacht wurde die Truppenbetreuung mit Medien ebenso dazugechnet wie die zersetzende Propaganda in besetzten Gebieten durch Lautsprecheraktionen, Flugblätter und Radiosender oder die propagandistische ›Betreuung‹ der Bevölkerung. So wurden nach der Besetzung in Holland, Belgien und Frankreich eigene Propagandastaffeln gegründet, die für Zeitungen, Radio- und ein Kinoprogramm sorgten.²² Ähnlich wurde es in Russland gehandhabt, wo fünf Propagandastaffeln aufgebaut wurden, oder auf dem Balkan, wo Radio Belgrad den Mythos »Lilly Marleen« schuf. Für eine solche ›Kampfpropaganda‹, die einen wesentlichen Teil der Arbeit ausmachte, entwickelten Goebbels oder das RMVP kein besonderes Interesse.²³ Der Angriff auf Polen wurde zum eigentlichen Praxistest, wobei die PKs zunächst hinter der Armee herfuhren und nur einige Kriegsberichterstatter aus eigener Initiative aktiv wurden, wie Hasso von Wedel bedauerte.²⁴ Die Heeresführung klagte jedoch darüber, dass ihre Leistungen nicht entsprechend gewürdigt worden seien.

Eine Ausbildung erfolgte sowohl im militärischen Bereich mit Grundausbildung und Schießtraining als auch von fachlicher Seite mit der Ausbildung an Arbeitsgeräten und Besuchen in Filmstudios und filmtechnischen Betrieben. »Hinzu kam die zusätzliche politische Schulung im Sinne des Nationalsozialismus.«²⁵ Als Kameras wurden eingesetzt die Arriflex Handkamera (35 mm), die sicherlich bestimmend war für den neuen Stil und die beeindruckende Ästhetik und Dynamik der Aufnahmen, die schwerfällige Askania-Z-Stativkamera (35 mm) und die Siemens-D-Schmalfilmkamera (16 mm).²⁶ Aufgrund von Engpässen nutzten die Kameraleute zum Teil ihre privaten Kameras, für die sie eine Leihmiete erhielten. Die Versorgung der PK mit geeigneten Autos war ein weiteres Problem. Es wurden spezielle Konstruktionen entwickelt, um z. B. den Einsatzwagen mit wenigen Griffen so zu verwandeln, dass im hinteren Teil eine Plattform für die Kamera entstand, mit der Fahrtaufnahmen gemacht werden konnten. Andere Konstruktionen ermöglichten Aufnahmen aus fahrenden Panzern oder dem Flugzeug. So baute Kameramann Werner Bergmann 1943 seine Kamera in ein Sturmgeschütz ein. »Ich will selbst Panzer abschießen und dabei filmen. Mal richtige sensationelle Aufnahmen machen. Möglichst noch, wie die feindlichen Besatzungen aussteigen und dann mit MG's bekämpft werden. Damit könnte ich mir in Berlin einen Namen machen.«²⁷

Eine PK bestand auch aus Mannschaften für die Versorgung und Verwaltung, den kleinsten Teil stellten die eigentlichen Kriegsberichter. In seinen Erinnerungen führt Günther Heysing 1961 in »Die Wildente«, dem Mitteilungsblatt für ehemalige PK-Angehörige, folgenden Personalbestand für eine Luftwaffen-Kriegsberichterstatter-Kompanie im Jahr 1939 auf: »120 Offiziere, Unteroffiziere und Mannschaf-

21 Schmidt-Scheeder 1977, S. 49.

22 Vgl. Wedel 1962, S. 72.

23 Vgl. Wedel 1962, S. 36.

24 Vgl. Wedel 1962, S. 37.

25 Barkhausen 1982, S. 219.

26 Vgl. Wedel 1962, S. 115.

27 Bergmann 1992, S. 147.



Ob mit Hand- oder Stativkamera, die Kameraleute drehten an der vordersten Front und lieferten möglichst eindrucksvolle Filmaufnahmen in die Heimat

ten unter der Fuhung eines Hauptmanns oder Oberleutnants mit einem Feldwebel und drei Schreibern, bestehend aus dem Berichterzug mit 10 Wortberichtern, 10 Bildberichtern, 5 Filmberichtern, 4 Rundfunksprechern, 4 Rundfunktechnikern, 3 Pressezeichnern. Der Arbeitszug bestand aus dem Fachoffizier, dem Labor-Unteroﬃzier, 6 Laboranten, 1 Presse-Unteroﬃzier, 6 Stenographen, 4 Mann Bildarchiv. Der Tross schließlich aus dem Schirrmeister, dem Rechnungsführer, dem Verpflegungsunteroﬃzier, dem Kammer-Unteroﬃzier, dem Sanitatsfeldwebel, 30 PKW-Fahrern und 7 LKW-Fahrern. Der Kompanie standen zur Verfügung 30 PKW, 2 Rundfunk-ubertragungswagen, 1 Laborwagen, 3 Gerätewagen, 1 Kuchenwagen = LKW. Schließlich kamen noch 20 Mann Wachmannschaften hinzu.«²⁸

In der Praxis funktionierte der PK-Einsatz nicht ohne Komplikationen. So sorgte Hitler bei der Planung neuer Feldzüge für eine strenge Geheimhaltung, die auch gegenüber dem RMVP galt. In diesen Fällen nahm das OKW die Dinge in die Hand und musste auf die nachträgliche Tolerierung durch Goebbels hoffen. Die PK wurden bis Frühjahr 1943 aufgrund der Expansion des Krieges weiter ausgebaut auf über 40 PK, zu denen zusätzlich einzelne Kriegsberichterzuge, Ersatzabteilungen und spezielle Berichtertrupps z. B. für U-Boote oder die SS hinzukamen. Nach dem Frankreichfeldzug beklagten sich halb-militärische Organisationen wie der RAD, die OT, das NSKK oder das DRK, dass ihre Leistungen von den PK nicht entsprechend gewürdigt worden seien. Das OKW stimmte deshalb der Aufstellung kleinster Kriegsberichter-Einheiten zu,²⁹ wenn das Material ebenso der militärischen Zensur unterlag. Es wurden Partikularinteressen bedient. Als Filmberichterstatter wurden in dieser Zeit verstärkt bereits militärisch ausgebilde-

28 Zit. in Barkhausen 1982, S. 213f.

29 Vgl. Wedel 1962, S. 111.

te Filmamateure eingezogen, die in Berlin einen besonderen ›Fachlehrgang für Filmberichter‹³⁰ absolvieren mussten. 1943 dürfte die Gesamtstärke der Propagandatruppen alles in allem 15 000 Mann³¹ umfasst haben. Danach wurden die PK systematisch abgebaut, und der Schwerpunkt der Aktivitäten verlagerte sich auf Truppenbetreuung und Propaganda. Gerade bei der Bedeutung, die dem Medium Film zukam, überrascht die geringe Zahl an Filmberichterstatlern. In den Anfangstiteln der DW wurden zwischen 1940 und 1945 rund 450 Kameramänner namentlich genannt.³² Hasso von Wedel nennt für Anfang 1945 die Zahl von noch 219 Filmberichterstatlern³³ (85 Heer, 42 Marine, 46 Luftwaffe, 46 Waffen-SS). Immer wieder betont werden die hohen Verluste. Bis Oktober 1943 wurden 62 Filmberichter getötet oder vermisst, 57 wurden verwundet und 4 gefangen genommen.³⁴ Den bereits ab 1944 eingeleiteten Abbau der PK führt er auf drei Faktoren zurück: »der allgemeine Personalmangel der Frontwehrmacht, die Übersättigung des deutschen Volkes mit Kriegspropaganda und die Verkürzung der Fronten bzw. die Verengung des Gesamtkriegsgebietes.«³⁵

Kameraleute als Bildproduzenten

Den Kameraleuten an der Front kam eine wichtige Funktion zu, denn sie mussten die Bilder produzieren, bei deren redaktioneller und filmischer Nachbearbeitung in Berlin es darum ging, daraus effektive Propagandafilme zu schaffen, die auch im Ausland Beachtung fanden. Obwohl die Kameraleute in militärische Strukturen eingebunden waren und es häufig direkte Anweisungen vom OKW oder dem RMVP gab, fühlten sie sich – egal zu welchem Truppenteil sie gehörten – vor Ort relativ frei und beweglich. Diese Flexibilität musste beim Angriff auf Polen erst erarbeitet werden, wie ein Erfahrungsbericht von Major Carl Cranz belegt: »Es galt mancherlei kleinliche und bürokratische Hemmungen zu überwinden, um unseren Kameramännern immer wieder das Feld für großzügiges und schöpferisches Schaffen frei zu halten. Es kam hinzu, daß der ›Feldzug der 18 Tage‹ ja für lange Formalitäten und Überlegungen keine Zeit ließ.«³⁶

Die Kameraleute wurden in zahlreichen Artikeln für ihren risikoreichen Einsatz gelobt, wie Klaus Kreimeier analysierte: »Das pathetische Bild vom bewaffneten Kameramann diene letztlich der ästhetischen Überhöhung des realen Kriegsgeschehens – einer Emotionalisierung, die auf das ›Volksganze‹ zielte und dem einzelnen ›Helden‹, dem individuellen Sterben nur als Signum eines theatralischen, in der Erlösung des ›Endsieg‹ kulminierenden Szenarios Raum gewährte.«³⁷ Eine weitere Herausforderung war das extreme Klima, ob nun Hitze in Afrika oder Kälte in Russland, wo einige Kameraleute Erfrierungen beispielsweise der Hände

30 Vgl. Wedel 1962, S. 91.

31 Vgl. Wedel 1962, S. 65.

32 Eigene Erhebung DFG-Projekt.

33 Vgl. Wedel 1962, S. 62.

34 Vgl. Wedel 1962, S. 70.

35 Wedel 1962, S. 123.

36 Cranz 1942, S. 4f.

37 Kreimeier 1992, S. 360.

erlitten.³⁸ Bildberichterstatter Benno Wundshammer, der bei der Luftwaffe als Fotograf arbeitete, beschrieb anschaulich die technischen Schwierigkeiten einer Aufnahme, die in ähnlicher Weise für das bewegte Bild galten: »Der Flug in großen Höhen verlangt natürlich den Gebrauch von Sauerstoffgerät und Heizkombination. Dies jedoch behindert neben vielen anderen Dingen die Bewegungsfreiheit des Bildberichterstatters. In der Kälte großer Höhen arbeiten die normalen Kameras nicht mehr einwandfrei, und außerdem ist die Bedienung der verhältnismäßig kleinen und empfindlichen Apparate mit froststarrten Fingern unsagbar schwer. Leider können dabei keine wärmenden Handschuhe getragen werden, weil eben die empfindlichen Einstellhebel und Drehknöpfe buchstäblich nur mit ›Fingerspitzengefühl‹ bedient werden können. Die Kabine des Fernaufklärers ist aus erklärlichen Gründen völlig abgeschlossen. Freisicht gibt es nur durch die dicken gebogenen Scheiben der Kabine, die außerdem noch oft durch Oel usw. trübe geworden sind. Der Bericht muß nun versuchen, mehr oder weniger mit Erfahrung und Glück zum Schnappschuss zu kommen.«³⁹ Es wurde also einiger Ausschuss produziert. Die Akkus zum Antrieb versagten bei frostigen Temperaturen ebenso wie das Öl zur Schmierung, das durch Petroleum ersetzt werden musste.⁴⁰ Viele der Kameraleute griffen in solchen Extremsituationen, wenn möglich, auf Kameras mit Federwerk zurück.

Hans Ertl, der als Kameramann bei Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS, ihren beiden OLYMPIA-Filmen und S. O. S. EISBERG mitgearbeitet hatte und zu Fancks Freiburger Schule gehörte, wurde im Oktober 1939 nach eigenen Schilderungen auf dem Weg zu einer Südamerikaexpedition von Eberhard Fangauf abgefangen und erhielt kurz danach einen Stellungsbefehl zur PK. Seine Erinnerungen als Kriegsberichterstatter sind in weiten Teilen durch einen kämpferischen Stil geprägt, liefern dabei Einblicke in den Alltag der PK. Den Unterschied zu Fotografen hat er klar benannt: »Ein Bildberichter braucht nur zu knipsen und dann den erläuternden Text zu seinem Foto zu liefern. Ein Filmberichter aber, der mehr sein will als ein simpler Kurbelknecht, muß bei den Aufnahmen bereits an die Montage und die Gesamtkomposition des Szenenablaufs denken – trotz des Feuerzauers ringsum und auf die Gefahr hin, vom Gegner sofort aufs Korn genommen zu werden, weil dieser in der schwer zu tarnenden Filmkamera eine gefährliche Waffe vermutet.«⁴¹ Film bedeutete für ihn in erster Linie Bewegung. Wenn sich also die Objekte vor der Kamera schon nicht bewegten, dann musste es die Kamera tun. Ein Prinzip, dem viele Kameraleute mit der Handkamera folgten und das den Aufnahmen Dynamik verlieh.

Nachgestellte Wirklichkeit

Nach dreimonatiger militärischer Grundausbildung wurde Ertl zunächst in Trier eingesetzt, wo er im Februar 1940 u. a. auf Weisung des OKW viele Filme drehen musste, »um der Bevölkerung daheim auf der Kinoleinwand zu zeigen, wie vor-

38 Vgl. Klinge 1942, S. 13 f.

39 Wundshammer o. J. [1941], S. 20.

40 Vgl. Ertl 1985, S. 112.

41 Ertl 1985, S. 47.

züglich die Truppe an der Front versorgt wird.«⁴² In seinen Erinnerungen geht Ertl auf zahlreiche nachgestellte Aufnahmen ein. »Als wir endlich wieder neben dem Pak-Geschütz angelangt waren und vorsichtig die schwere Kamera in Stellung gebracht hatten, war der eigentliche Kampf schon vorbei, und nur dem Film zuliebe ließ der Oberleutnant noch drei Schuß auf eine der Scharfen des ersten Bunkers ballern. Während der nächsten Stunden war unser kleiner Filmtrupp vollauf damit beschäftigt, all die Detailaufnahmen in die Kamera zu bekommen, welche ja erst das wirklichkeitsgetreue Gesamtbild einer solchen kriegerischen Auseinandersetzung ergeben.«⁴³ Der angestrebte ›Realismus‹ wurde häufig durch Inszenierung von Ereignissen bzw. visueller Zuspitzung erreicht. Neben der Arriflex Handkamera nutzte Ertl seine beiden privaten Bell & Howell Eyemo-Kameras,⁴⁴ die noch mit Federwerk arbeiteten und deshalb keine Batterien benötigten. Nach dem Einsatz beim Frankreichfeldzug und nachgedrehten Sequenzen für SIEG IM WESTEN wurde er im März 1941 zum Afrikakorps von General Rommel versetzt, mit dem er eng zusammenarbeitete. Aus Berlin kam die Anweisung, sich mit dem Thema Hitze und den damit verbundenen Schwierigkeiten beim Afrikakorps zu beschäftigen. Im August 1941 drehte Ertl deshalb eine Szene, bei der die Soldaten auf ihren Panzern Spiegeleier brieten. Um den Prozess zu beschleunigen, wurde für die Aufnahme von innen eine Lötlampe unter die Stahlplatte gehalten.⁴⁵ Gefragt waren in erster Linie positive Aufnahmen vom Einsatz deutscher Soldaten, die nicht unbedingt dem aktuellen Kriegsverlauf entsprachen. Zu jeder Aufnahme musste ein ›Filmaufnahme-Tagesbericht‹ geschrieben werden über den Ort der Aufnahme, die verwendete Technik und die Länge des gedrehten Materials, mit einer kurzen Beschreibung der gedrehten Aufnahme. Die Negative und der Bericht wurden zur nächsten Kurierstelle gefahren, dann auf schnellstem Weg zum nächsten Flughafen und von dort nach Berlin gebracht. Nach einigen Wochen erhielten die Kameraleute eine Einschätzung des Materials aus dem RMVP zurück und vom Kopierwerk ein Stück des Negativs, mit dem die Belichtung überprüft werden konnte. Ende 1941 wurde Ertl zur Ostfront versetzt, um einen Sonderbericht zum Thema ›Weihnachten bei unseren Soldaten in der vordersten Front‹ zu liefern, der natürlich mit mitgebrachten Weihnachtskugeln usw. inszeniert wurde. Anschließend wurde Ertl im Kaukasus eingesetzt. Bei der Einnahme von Maikop verbreitete ein Rundfunkreporter die Nachricht, dass die Stadt vor einem ›Wald brennender Öltürme‹ eingenommen wurde. Ertl erhielt die Weisung, dies für die Wochenschau zu drehen, obwohl die brennenden Öltürme in Wirklichkeit nicht existierten. Also griff er hier zu einem Trick und bastelte sich ein entsprechendes Modell: »Als eine Stuka-Staffel während der Aufnahmen zufällig über uns hinwegflog in Richtung Tuapse, schwenkte ich von den Türmchen über Flammen und Qualm nach oben – bis die Maschinen am Bildhorizont verschwunden waren. Mit diesem Schwenk ins reale Geschehen und zusätzlichen Detailaufnahmen wurde eine so verwirrende Perspektive und Ablenkung erreicht, daß nicht einmal die Fachleute in der Berliner Kopieranstalt auf die Idee kamen, es

42 Ertl 1985, S. 16.

43 Ertl 1985, S. 37f.

44 Vgl. Ertl 1985, S. 112f.

45 Vgl. Ertl 1985, S. 104. Diese Szene findet sich in DW Nr. 575 (38/1941; Zensur 10. 9. 1941).

könnte sich bei diesen Szenen um Trickaufnahmen handeln.«⁴⁶ Bei Wochenschauen, die von ihm gedrehtes Material verwendeten und die er im Kino sah, zeigte sich Ertl »meist verärgert über den Mist, den die Kommentatoren zu den Aufnahmen verzapft hatten.«⁴⁷ Als weiteres Beispiel nennt er Aufnahmen der alliierten Invasionsflotte an der Kanalkuste bei der Orne-Mündung, die er im Juni 1944 mit einem 650 mm-Teleobjektiv aufnahm.⁴⁸

Die Rekrutierung der Filmberichterstatter konnte nicht immer auf anerkannte Kameraprofis wie Hans Ertl zurückgreifen. Viele Kameraleute waren für die Spiel- und Kulturfilmproduktion freigestellt, die parallel weiterlaufen musste. Eingezogen wurden in erster Linie Filmtechniker aus der zweiten Reihe wie Kameraassistenten oder Fotolaboranten. Werner Bergmann arbeitete z. B. als Kameraassistent und im Labor bei Boehner-Film in Dresden und wurde im Herbst 1939 mit 18 Jahren als Kameraassistent in die PK eingezogen. Er übernahm bald die Position des Kameramanns, für ihn ein deutlicher beruflicher Aufstieg.⁴⁹ Im Kriegseinsatz musste er feststellen, dass der eigentliche Feind nicht zu sehen war und es daher schwierig war, wichtige Ereignisse zu drehen.⁵⁰ In den Tagesberichten, die in Berlin das gelieferte Material bewerteten und beurteilten, wurde Bergmanns Arbeit mehrmals ausdrücklich gelobt. Bei einem Panzerduell verlor er im August 1943 durch eine russische Granate seinen rechten Arm. Nach dem Krieg gelang es ihm, trotz dieser Behinderung einer der wichtigsten Kameraleute der DEFA zu werden.

Götz Hirt-Reger⁵¹ war ambitionierter Amateurfilmer und wurde zunächst als Spahrtruppfuhrer eingezogen. Schon als Jugendlicher nutzte der Sohn eines Schulbuchverlegers die 16 mm-Amateurkamera seines Vaters und drehte ab 1936 seine ersten Filme, z. B. vom HJ-Wochenendlager. Sein Motorrad wurde 1938 von der Wehrmacht requiriert. Von der Entschädigung kaufte er sich für 375.- RM eine eigene Kodakkamera – ein ziemlicher Luxus. Eine Kassette Kodakchrome Farbfilm mit rund 15 m Länge (= 3 Min.) kostete 18,40 RM, eine s/w-Kassette 10,90 RM inklusive Entwicklung. Die Kamera arbeitete mit Filmkassetten, die man innerhalb von drei Sekunden wechseln konnte. Hirt-Reger war in keinem Amateurfilmverband und arbeitete autodidaktisch. Nach dem Abitur wurde er am 22. 4. 1940 zum Arbeitsdienst eingezogen. Dort drehte Hirt-Reger mit Einwilligung der Kompanieleitung mit der kleinen Kamera, und seine Filme wurden anschließend vorgeführt. Im Oktober 1940 meldete er sich freiwillig zur Panzeraufklarung und wurde Funker beim Panzerspahrtrupp der 20. Panzerdivision, die im Sommer 1941 am Russlandfeldzug teilnahm. Während des militärischen Einsatzes drehte er regelmäßig mit seiner Kamera. Dadurch wurde man auf ihn aufmerksam, und im Herbst 1942 wurde er nach längerer Krankheit zur PK versetzt, wo er zunächst

46 Ertl 1985, S.142f. Diese beeindruckende Szene findet sich in DW Nr.626 (37/1942; Zensur: 2. 9. 1942).

47 Ertl 1985, S. 80.

48 Vgl. Ertl 1985, S. 209.

49 Vgl. Bergmann 1992, S. 18. Interviews mit ihm finden sich in dem Film SCHUSS – GEGENSCHUSS (1990, Thomas Thielsch / Nils Bolbrinker). Bergmann starb am 25. 10. 1990 bei einem Unfall.

50 Vgl. Bergmann 1992, S. 22.

51 Die folgenden Angaben sind einem Gespräch mit Kay Hoffmann am 22. 4. 2002 in Baden bei Wien entnommen.

eine filmtechnische Ausbildung an der 35 mm-Kamera erhielt. Als Filmberichterstatte nutzte er hauptsächlich eine 35 mm-Arri-Kamera mit 60 m-Kassette, ausgestattet mit einem schweren Nickel-Cadmium-Akku und drei Revolverobjektiven, die durch Drehen schnell gewechselt werden konnten. Die Kamera hatte keinen Belichtungsmesser, der richtige Wert musste geschätzt werden. Eine Überprüfung des Bildes erfolgte mit Filmdurchsicht. Verwendet wurde als Film Agfa Super Pan (15 ASA) und Ultra (20 ASA). Zusätzliches Licht wurde nur in Ausnahmefällen gesetzt, häufig improvisiert mit dem Licht von Autoscheinwerfern. Seine dreimonatige Kurzausbildung schloss Hirt-Reger im Januar 1943 mit einem Film über die Ausbildung von Schäferhunden ab.

Zunächst wurde er eingesetzt als Kameraassistent bei dem Spielfilm-Kameramann Wolf Schneider, der keinerlei Fronterfahrung hatte. Nachdem Schneider verwundet wurde, stieg Hirt-Reger schnell zum Filmberichter auf und drehte bis zum Frühjahr 1945 Berichte für die Wochenschau. Im Sommer 1943 nahm er an der Schlacht um Kursk teil, im Herbst wurde er auf die Krim versetzt und filmte den Rückzug vom Kuban-Brückenkopf und später in die Ukraine. Für die Wochenschau drehte er in erster Linie die Rückzugsgefechte und das Kampfgeschehen, während er privat weiterhin Aufnahmen⁵² der Etappe bzw. der noch eroberten Gebiete mit seiner kleinen Kodakkamera machte, deren Magazine er inzwischen selbst mit Film bestücken musste. Auch Hirt-Reger bestätigt, dass er als Filmberichterstatte viel Freiheit beim Einsatz hatte und lediglich einige Grundregeln zu beachten hatte wie z. B. keine gestellten Szenen drehen, wie es in den zwölf Geboten für den Filmberichter hieß. Diese wurden nach der Neuordnung der PK 1943 erlassen und beinhalteten Hinweise zum richtigen Verhalten, wie nicht überheblich aufzutreten, in den Filmberichten das Wesentliche zu erfassen und die Aufnahmen vorher zu durchdenken. Es gab zugleich praktische Tipps, wie die technischen Voraussetzungen einer Aufnahme zu beachten, immer genügend Rohfilm dabei zu haben und das Gerät zu pflegen, »denn die Aufnahmekamera ist Deine Waffe.«⁵³ Zum Teil gab es auch Testaufnahmen mit neuem Filmmaterial oder neuer Ausrüstung: Am 21. 5. 1944 machte Hirt-Reger Probeaufnahmen mit einer Askania Z mit verschiedenen »Fernbildlinsen« (200er, 300er, 400er, 640er auf 1800 m und 2400 m Entfernung) und bat in dem »Filmaufnahme-Tagesbericht« um technische Beurteilung der Schärfe usw. Dieses Material wurde am 31. 5. 1944, zehn Tage später, mit folgendem Kommentar zensiert: »Die Probeaufnahmen sind in jeder Beziehung in Ordnung. Wochenschau-, Dokumentar- oder Archivwert.«⁵⁴

Hans Bastanier, geboren 1910 in Berlin, war eigenen Angaben zufolge schon als Junge begeistert von der Kamera. Er arbeitete in den 30er Jahren bei der Ufa, insbesondere beim Kultur- und Wissenschaftsfilm, u. a. drehte er WER FUHR II A 2992? (1939). Bei Kriegsbeginn wurde er in die Wehrmacht eingezogen und nahm am Frankreichfeldzug teil. Erst danach wurde er zur PK versetzt und arbeitete für die Wochenschau. Bastanier gehörte 1942 zu einer Gruppe von Kameraleuten, die

52 Einige seiner Privataufnahmen wurden veröffentlicht in dem Film MEIN KRIEG (DE 1989/90, Harriet Eder / Thomas Kufus).

53 Barkhausen 1982, S. 230.

54 Dokument von Götz Hirt-Reger: »Film-Material der Propaganda-Kompanien zensiert am 31. Mai 1944«.



Neben offiziellen Aufnahmen für die Wochenschau drehte Götz Hirt-Reger mit seiner Kodak-Schmalfilmkamera Impressionen von den besetzten Gebieten wie hier in Rumänien im August 1944

neben Schwarz-Weiß-Aufnahmen auch Farbaufnahmen drehen sollten. Dieses Material ist im BA-FA zum Teil erhalten geblieben, und es lässt sich zeigen, welche Aufnahmen in die reguläre Wochenschau übernommen wurden. Integriert wurden in erster Linie dynamische Aufnahmen vom Vormarsch der deutschen Truppen in Russland. Nicht berücksichtigt wurden Aufnahmen von der sowjetischen Zivilbevölkerung, Großaufnahmen von toten sowjetischen Soldaten oder erschütternde Aufnahmen von den Zerstörungen durch den Krieg – Aufnahmen, die nicht in das nationalsozialistische Konzept der Darstellung des Krieges passten. Nach den Angaben seines damaligen Vorgesetzten versuchte Bastanier, Einstellungen zu finden, die andere nicht hatten, und das Geschehen des Krieges möglichst realistisch festzuhalten. Er stellte sich nicht einfach an den Straßenrand, um die vorbeimarschierenden Landser zu filmen, die dann natürlich in die Kamera lächelten, sondern drehte sie verdeckt aus seinem Kubelwagen. In der ZDF-Dokumentation *BASTANIER’S BILDER VOM KRIEG* (1981, Carl-Ludwig Paeschke / Dieter Zimmer)⁵⁵ wurden diese unterschiedlichen Aufnahmen des Krieges gegeneinandergestellt und Zeitzeugen befragt.

⁵⁵ Den Hinweis auf diesen Film verdanke ich Stefan Dolezel, der als Berater an dem Film mitgewirkt hat.

Zentrale Gestaltung in Berlin

Die »Deutsche Wochenschauzentrale« unter Leitung von Fritz Hippler unterstand direkt dem RMVP. »Um die Kontrollmechanismen angesichts der gesteigerten Anforderungen noch weiter zu vereinfachen und sie auf eine einheitliche Schlussredaktion für das gesamte Wochenschauaterial zu reduzieren, wurde die ›Deutsche Wochenschauzentrale« im November 1940 aufgelöst und die vier deutschen Wochenschau-Gesellschaften auf Veranlassung des RMVP zur neugegründeten ›Deutschen Wochenschau GmbH« zusammengefaßt.«⁵⁶ Die mit Kurier und Flugzeug gelieferten Filmnegative wurden ab September 1939 im Kopierwerk von Paul Tesch in Berlin-Johannisthal entwickelt. Pro Woche trafen 20–30 000 Meter Film (zwischen 12 bis 18 Stunden) ein, die ab 1940 innerhalb einer Woche für die DW ausgewertet wurden. Im RMVP wurden die Berichte geprüft, ausgewählt und der militärischen Zensur vorgelegt. »Als Zensuroffiziere für die für die Wochenschauen freigegebenen PK-Aufnahmen waren tätig: für das Heer Oberstleutnant Schröter und Hauptmann Hagemann, für die Luftwaffe Oberst Callab und Major Rossbach, für die Marine Kapitänleutnant Nerger und für die Waffen-SS Sturmbannführer Noack, für die Organisation Todt Häusler und Barthel, für die Polizei ein Polizeioffizier Menzel. Der ebenfalls bei der Zensur anwesende Wochenschau-Schnittmeister vom Dienst hatte während der Vorführung vorzutragen,

welche Aufnahmen für die nächste Wochenschau benötigt würden. Anfangs jeder Woche fand eine Redaktionssitzung statt, bei der besprochen wurde, was von den in der Vorwoche eingegangenen Filmberichten verwendet werden sollte. Die Vertreter der Wehrmachtsteile äußerten ihre Wünsche. An der Vorführung der neuen Woche, jeweils Donnerstag oder Freitag, nahmen der Staatssekretär des Propagandaministeriums, der Leiter der Abt. Film, die Zensuroffiziere der Wehrmachtsteile, der Waffen-SS, der Leiter der Wochenschau, der Chef-Kameramann und der Schnittmeister teil.«⁵⁷ Dabei kam es immer wieder zu Konflikten zwischen Goebbels und der Obersten Heeresleitung. »Am 18.2.1941 beklagt der Minister mit Blick auf das OKH, ›das mir die besten Leute, Kameramänner und Cutter wegnimmt‹: die ›Wochenschauarbeit hakt an allen Ecken, gehemmt durch



Einblicke in die Entwicklungs- und Kopierabteilung einer Filmkopieranstalt Ende der 30er Jahre

56 Helbing/Jani 1997, S. 16.

57 Barkhausen 1982, S. 223.

Zensurbehörden, Hereinredereien u. ä.‹ Die Verwendung von Aufnahmen neuester Waffenentwicklungen, etwa den ›Eisenbahngeschützen‹ (17. 8. 1940) oder der V1/V2-Projektile, trafen regelmäßig auf den Einspruch der Zensur.«⁵⁸

Das freigegebene Material wurde der Deutschen Wochenschau GmbH zur Verfügung gestellt, die die redaktionelle Herstellung ibernahm und die Wirklichkeit verdichtete. »Aus einer Fülle verschiedenartigster Bilder, wie sie der Zufall auf allen Kriegsschauplätzen ergab, mußte das Wesentliche herausgegriffen werden, und in thematischer Abstimmung in eine sinnvolle Folge gebracht werden. Hierbei galt es, die Bilder dynamisch zu steigern, Akzente richtig zu verteilen, kurz: die wirkungsvollste Gestalt zu finden. Viele Stunden täglich sichtigten Bearbeiter und Schnittmeister das eingegangene Material, das innerhalb weniger Tage in konzentriertester Form zu höchster Wirkung gebracht werden sollte.«⁵⁹ Die Wochenschau GmbH hatte ihren Sitz bis November 1943 im Ufa-Verwaltungsgebäude am Dönhoffplatz, Krausenstr. 37/39, im Zentrum Berlins.⁶⁰ Dort erfolgte die redaktionelle Bearbeitung und der Schnitt des Materials, wobei das eigentliche Produktionsteam relativ klein gewesen sein muss. In einem 1951 erschienenen Bericht über die rechtlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Deutschen Wochenschau GmbH⁶¹ werden für 1942 und 1943 folgende Mitarbeiterzahlen genannt:

	1942	1943
Leitung	5	5
Verwaltung	33	47
Techn. Personal	68	80
Gewerbl. Personal	54	62
Außenstellen	99	85
Insgesamt:	259	279

Zieht man die Außenstellen in 18 europäischen Städten ab, arbeiteten 1942 also 160 Personen in der Berliner Zentrale und 1943 dann 194 Personen.

Zur Leitung gehörten zu diesem Zeitpunkt die beiden Geschäftsführer Heinrich Roellenbleg, der zugleich als Chefredakteur fungierte, und Fritz Tietz sowie die drei Prokuristen Dr. Hans Grafe, Georg Santé und Willy Herfarth. Wie viele der Mitarbeiter konkret an der Produktion beteiligt waren, lässt sich nicht rekonstruieren, da die Buchhaltung, der Vertrieb der Wochenschau und die Betreuung der technischen Geräte einige Kapazitäten banden. 1944 war Roellenbleg im RMVP in Ungnade gefallen und durch den Journalisten Fritz Dettmann ersetzt worden, der als Wortberichterstatter in der PK gearbeitet hatte. »Dieser machte in einer Vorlage an das Ministerium keinen Hehl daraus, daß Schnittmeister und Kleberinnen die Wochenschaufertigstellung als ›Knochenmühle‹ betrachteten, ›in der zudem noch schlechtere Gehälter bezahlt würden als beim Spielfilm.‹ Der an Haupt-Schnitt-Tagen geforderten ›schärfsten Arbeitsweise‹ seien nur erstklassige

58 Moeller 1998, S. 373.

59 Roellenbleg 1940/41.

60 Vgl. Stamm 1979, S. 5.

61 BA, R 109 I / 1283.



Schnappschuss der Weihnachtsfeier der Berliner Wochenschauzentrale 1943. Links in der Mitte in Uniform Chef-Kameramann Erich Stoll

Schnittmeister gewachsen. Dettmann bat, die Zahl der Schnittmeister auf vier zu erhöhen, da »der Auftrag des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels, eine farbige Monatsschau im Rahmen der Redaktion der Inlandswoche« zusätzlich herzustellen, eine erhebliche Mehrbelastung bedeute.«⁶² Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass zuvor weniger als vier Schnittmeister beschäftigt waren. Bekannt ist auch, dass Franz R. Friedel allein für die musikalische Gestaltung verantwortlich war und die meisten der Wochenschauen von Harry Giese gesprochen wurden, der lediglich zwei Stellvertreter hatte.

Die Herstellung der Wochenschau in Berlin zog sich in der Regel über zwei Wochen. Montags gab es eine Redaktionssitzung, bei der die Struktur der nächsten Ausgabe festgelegt wurde. Der Grobschnitt der Wochenschau war dann am Ende dieser Woche fertig. Parallel zum Schnitt wurde der Kommentar geschrieben. Anschließend führte Hippler die noch stumme Fassung mit eingesprochenem Kommentar Propagandaminister Goebbels vor,⁶³ der häufig Änderungen im Text, seltener am Bild vornahm. Nach Moeller stammen viele Wochenschautexte bis in die »kleinste Formulierungsfeinheit«⁶⁴ direkt von Goebbels. »Von September 1939 bis

62 Barkhausen 1982, S. 241.

63 Vgl. Hippler o. J. [1984], S. 185f.

64 Moeller 1998, S. 377.

mindestens Herbst 1944 wird in Goebbels' Tagebuch bis auf verschwindende Ausnahmen jede Wochenschau-Ausgabe kommentiert. Lief die Gestaltung oder Endprüfung einmal ohne ihn, erwähnt er dies ausdrücklich.⁶⁵ In der Regel waren die Aufnahmen vom Kriegsgeschehen stumm und wurden mit Geräuschen nach-synchronisiert. Nach anfänglichen Protesten der Militärs, dass bei den verschiedenen Waffen falsche Töne eingesetzt worden seien, wurde das Tonarchiv ausgebaut, und es gab für die jeweiligen Waffentypen exakte Tonaufnahmen, um ein möglichst authentisches Sounddesign gestalten zu können. Ebenso wurde ein gut erschlossenes Bildarchiv aufgebaut, aus dem einzelne symbolträchtige Bilder und Passagen in neuen Wochenschauen eingebaut werden konnten; insgesamt umfasste das Archiv 40 000 Karteikarten zu entsprechendem Klammermaterial.⁶⁶ »Die abschließende Entscheidung über die Gestaltung einer jeden Wochenschau-Ausgabe traf nicht Goebbels, sondern Hitler selbst, der sich daher jede einzelne Nummer vor der Präsentation in der Öffentlichkeit vorführen ließ und durchaus auch Änderungswünsche an Goebbels weitergab, die erfüllt werden mußten.«⁶⁷ Hitlers Interesse an der Endabnahme der Wochenschau scheint nach Ende der Sommeroffensive 1942 nachgelassen zu haben.⁶⁸ Am Dienstag der zweiten Woche wurden die Änderungen eingearbeitet und die Endmischung mit Musik und Geräuschen vorgenommen. Nach der Freigabe wurden am Mittwoch von dem Original »17 bis 24 Doubels hergestellt, von denen 1700 Kopien abgezogen werden. Die ganze Nacht durch arbeiten daran sämtliche Kopieranstalten der Reichshauptstadt. Am nächsten Tag beginnt der Versand«, so beschreibt 1940 Hans Timmer in der »LichtBildBühne«⁶⁹ die Herstellung der Wochenschau. Nach Bombentreffern wurde Ende November 1943 die Bearbeitung der Wochenschau in Kellerräume der Ufa⁷⁰ und ab Juni 1944 nach Alt-Buchhorst im Osten Berlins ausgelagert, wo von russischen Kriegsgefangenen ein Barackengebäude dafür errichtet worden war.

Zusätzliche wurde das Material im Schmalfilmbereich vermarktet. Das als Monatschau konzipierte UFA-SCHMALFILM-MAGAZIN, eine »Zeitschau von bleibendem Wert«, in 16 mm-Format in Stumm- und Tonfassung, wurde von der Gemeinnützigen Kulturfilm-Vertrieb GmbH verliehen und verkauft. »Sie bringt die bedeutungsvollsten Ereignisse und ist zu folgenden Bedingungen lieferbar: Als Tonschmalfilm Erscheinungsmonat RM 10,-, 1 Monat zurückliegend RM 8,-, 2 Monate zurückliegend und alle früheren Ausgaben RM 5,-.«⁷¹ Die stumme Fassung war kaum günstiger (aktuelle Ausgabe RM 8,-, 1. Monat RM 6,-, ab 2. Monat RM 4,-).⁷² Von der Tobis-Degeto wurde der DEGETO-WELTSPIEGEL in 8 mm, 9,5 mm und 16 mm-Versionen vertrieben. Dem Film auf Metallspule lag eine Warnung bei: »Der Kauf der Kopie berechtigt nur zur Vorführung im engeren

65 Moeller 1998, S. 375.

66 Bartels 2004, S. 111.

67 Bucher 1986, S. 59.

68 Vgl. Moeller 1998, S. 389.

69 LichtBildBühne, 29. 6. 1940. Zit. in Barkhausen 1982, S. 224.

70 »Bericht über das Geschäftsjahr 1942/43« der Deutschen Wochenschau GmbH, S. 22 (BA, R 109 I / 1285). Zit. in: Stamm 1979, S. 5 f.

71 Deutscher Schmalfilmkatalog 1940, S. 47.

72 Deutscher Schmalfilmkatalog 1940, S. 152.

Freundes- und Familienkreis. Jede öffentliche und gewerbliche Vorführung ist auf Grund des Lichtspielgesetzes verboten.«⁷³

Insgesamt wurden im Zweiten Weltkrieg ungefähr 5 Mio. Meter Film von den PK belichtet, von denen rund 6 % oder 300 000 m in den knapp 300 Wochenschau-Ausgaben verwendet wurden. Das nicht genutzte Material wurde zunächst in Tunneln auf dem Olympiagelände gelagert und Anfang 1945 in ein Kalkbergwerk in Rüdersdorf, südöstlich von Berlin, ausgelagert. Nach Angaben von Eberhard Fangauf wurde Ende April 1945 versucht, die Negative mit einem Schiff nach Schleswig-Holstein zu bringen. »Das Schiff wurde durch Tiefflieger getroffen und sank. Die Negative, die noch in Rüdersdorf lagen, könnten durch die SS gesprengt worden oder durch die Unvorsichtigkeit russischer Soldaten in Brand geraten sein.«⁷⁴

73 Degeto-Weltspiegel Nr. 23/1941, Archiv Haus des Dokumentarfilms.

74 Barkhausen 1982, S. 242.

Kay Hoffmann

Propaganda-Export

Eine ähnliche propagandistische Bedeutung wie die DW hatte im ›Dritten Reich‹ die UFA-AUSLANDSTONWOCHE (ATW). Zwar gab es vor dem Krieg bereits intensive Kontakte in verschiedene Länder, und es wurden Sujets getauscht, jedoch wurden einem Artikel im »Film-Kurier« zufolge lediglich 30 Kopien⁷⁵ der Wochenschau ins Ausland geliefert. »Die Kriegswochenschau geht in alle Länder der Erde, auch nach Nordamerika und Südamerika, wohin sie von Lissabon aus im Flugzeug gebracht wird. Mit Rußland stehen wir im Wochenschauaustausch. In Japan hat sie besondere Verbreitung; zusammen mit der japanischen Staatswochenschau wird sie in 700 Theatern gezeigt.«⁷⁶ Sie hatte zwar nur eine durchschnittliche Länge von 350 m⁷⁷ (ca. 12,5 Min.), jedoch kam es nach Kriegsausbruch auch hier zu einer erheblichen Steigerung der Anzahl der Kopien und der Länder, in die sie exportiert wurde. »Von besonderer Wichtigkeit ist der *Auslandseinsatz*. Wenn die Auslandswoche mit 1000 Kopien in jeder Woche in 17 Sprachen läuft, dann ist in jedem Fall bildlich wie tonlich eine Abstimmung der Filmmeldung auf das einzelne Volk notwendig. *Die Filmmeldung muß der Mentalität des fremden Filmbesuchers entsprechen, wenn sie ihre Wirkung ausüben will.*«⁷⁸ Im Mai 1943 hatte die Deutsche Wochenschau GmbH folgende 17 ›Außenstellen‹: Riga, Warschau, Kiew (später Lemberg), Agram, Athen, Preßburg, Wien, Bukarest, Sofia, Belgrad, Venedig/Sterzing, Madrid, Paris, Brüssel, Den Haag, Kopenhagen, Oslo und Stockholm.⁷⁹ Dabei ging es um Überzeugungsarbeit und Werbung für das NS-Regime und seine Politik. »Ihre zur nationalsozialistischen Ikonographie stilisierten Argumente in visueller und verbaler Form sollten bei den noch neutralen Regierungen für Verständnis werben, dessen sich Hitler zur psychologischen Absicherung seiner Pläne versichern wollte, um ohne kritische Reaktionen des Auslands seinen Eroberungen nachgehen zu können. In den von Wehrmacht und Waffen-SS okkupierten Gebieten sollte die Wochenschau zur Lähmung des Widerstands beitragen.«⁸⁰

Neuere Untersuchungen über die DW in den besetzten Gebieten⁸¹ zeigen, dass es nicht so einfach war mit dieser Beeinflussung. Norwegen wurde am 9. 4. 1940 besetzt, ab diesem Zeitpunkt wurde die Wochenschau in den wichtigsten norwegischen Kinos gezeigt. Doch man merkte schnell, dass die erhoffte propagandistische Funktion, das Werben für die neuen Machthaber, nicht so leicht zu bewerk-

75 Film-Kurier 31. 12. 1940. Zit. in Helbing/Jani 1997, S. 17.

76 Spielhofer 1941 a, S. 227.

77 Vgl. Barkhausen 1982, S. 225.

78 Eckert 1942, S. 18.

79 BA, R 109 I / 1283. Im Detail dazu Vande Winkel 2004, S. 32.

80 Hoffmann 1988, S. 203.

81 Für Holland Leeftang 1990, für Belgien Vande Winkel 1996, für Frankreich Charrel 1999, für Norwegen Helseth 2000 (a).

stelligen war und die Mehrheit der Bevölkerung sich nicht davon beeinflussen ließ. In den ›Meldungen aus Norwegen‹,⁸² wie die Berichte der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienstes genannt wurden, kam dieser Misserfolg deutlich zum Ausdruck. Zwischen August 1941 und 1944 wurde deshalb eine selbständige norwegische Wochenschau unter deutscher Kontrolle produziert, die alle zwei Wochen ins Kino kam und stärker norwegische Sujets enthielt. »Während die DEUTSCHE WOCHENSCHAU nur Politik zeigte, war die norwegische Wochenschau vielfältiger im Stil und in der Darstellung des Alltags. Die vielen Berichte über das Arbeitsleben und den Alltag im ganzen Land sind dafür gute Beispiele«⁸³, schreibt Tore Helseth in seiner Analyse. 1944 wurden beide Wochenschauen zusammengeführt zu einer Ausgabe, die wöchentlich erschien mit einer Mischung aus norwegischen und deutschen Themen. In der Ausgabe NORSK FILMREVI Nr. 32/1944, die am 11. 8. 1944 ins Kino kam, wurde der 85. Geburtstag von Knut Hamsun ebenso gezeigt wie eine Demonstration in Oslo für den ›totalen Krieg‹ oder über eine Kunstaussstellung mit Kriegsbildern von PK-Malern berichtet. An deutschen Sujets gab es die Begrüßung von Mussolini durch Hitler kurz nach dem gescheiterten Attentat des 20. Juli, Bilder von alliierten Bombenangriffen auf deutsche Städte und der Gegenangriff mit der Wunderwaffe ›V 1‹ auf die englische Küste, bei der Teleobjektiv-Aufnahmen von Hans Ertl von der Küste bei Dover mit Aufnahmen einer fliegenden V 1 zusammengeschnitten wurden. Diese Mischform war typisch für die besetzten Gebiete. So entstanden in Dänemark ab 1941, in Frankreich ab 1942 und in Holland ab 1944 solche gemeinsamen Wochenschauen, bei denen neben der Kriegsberichterstattung von den Fronten eindeutig lokale Themen dominierten.

In Belgien wurde die ATW vor dem Einmarsch der deutschen Truppen nur in wenigen belgischen Kinos gezeigt. Ebenso wie die übrigen Wochenschauen, PATHÉ-JOURNAL, PARAMOUNT, FOX MOVIE TONE, ECLAIR-JOURNAL, FRANCE-ACTUALITÉS, wurden die zwei Sprachversionen der UFA-AUSLANDSTONWOCHE (UFA ACTUALITÉS MONDIALES, UFA WERELD AKTUALITEITEN) von dem Verleih Alliance Cinématographique Européenne (ACE) in die Kinos gebracht. »Nach der belgischen Kapitulation am 28. Mai 1940 wurde die ACE aufgelöst und durch die neu gegründete Firma Ufa-Films SPRL Brüssel ersetzt, die auch den Verleih der Ufa-ATW fortführte. Da der Militärbefehlshaber in Belgien und Nordfrankreich einerseits die Vorführung einer Wochenschau am Anfang jeder Filmveranstaltung anordnete, andererseits aber der Verleih aller anderen Wochenschauen eingestellt wurde, fiel der UFA-AUSLANDSTONWOCHE ein Monopol zu.«⁸⁴ Zunächst enthielt diese Wochenschau kaum belgische Sujets, was sie bei den Zuschauern nicht populär machte. Als Zwischenstufe wurden belgische Sujets in stummer Form der Ufa-ATW vorangestellt. Am 14. 12. 1940 wurde von der Deutschen Wochenschau GmbH eine Außenstelle Brüssel gegründet. Ein Cutter aus Berlin engagierte belgische Kameraleute, die vorher für Pathé und Gaumont gearbeitet hatten. Die von diesem Team gedrehten belgischen Sujets wurden nun mit Sujets der ATW zu einer belgischen Wochenschau zusammengestellt, die in Flämisch und Französisch

82 Vgl. Larsen 2003.

83 Helseth 2000 b, S. 2 (Übers. K. H.).

84 Vande Winkel 2001, S. 30.

in den Kinos gezeigt wurde. Doch wurde diese Wochenschau immer noch als zu deutschfreundlich empfunden, und ab 12. 11. 1943 erschien eine vermeintlich belgische Alternative unter deutscher Kontrolle, die jedoch von derselben Redaktion hergestellt wurde. »Die ›ACTUALITÉS BELGA – BELGA NIEUWS‹ erschien in den beiden Landessprachen, entnahm viele Sujets aus der ATW und kombinierte diese mit belgischen Themen. Diese Wochenschau, zweifellos auch eine Tochter der Deutschen Wochenschau GmbH, wies große Ähnlichkeiten mit den UFA ACTUALITÉS MONDIALES – UFA WERELD AKTUALITEITEN auf, ohne jedoch mit ihnen identisch zu sein«,⁸⁵ wie Roel Vande Winkel in seiner beeindruckenden Aufarbeitung des Materials zeigen konnte.

Der deutsche Film und die Wochenschau hatten großen Einfluss in Japan; so orientierte sich das neue Filmgesetz, das dort im April 1939 verabschiedet wurde, stark am Reichslichtspielgesetz. Die UFA-AUSLANDSTONWOCHE wurde nach Japan als Verbündetem in Asien exportiert und hatte einen nachweisbaren Einfluss auf die japanische Wochenschauproduktion. Dies beginnt schon bei den Starttiteln, die beide einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln zeigten, wobei der eine nach rechts und der andere nach links blickte. »Im Anfangsstadium des Zweiten Weltkriegs hatten beide Länder Erfolge mit ihren aggressiven Angriffskriegen. In dieser Phase wurden Wochenschauen mit ähnlichem Inhalt in Deutschland und Japan produziert.«⁸⁶ Masaru Okumura verglich zwei Ausgaben, nämlich die Übernahme deutschen Wochenschaumaterials über die Eroberung Kretas im April 1941, das in der japanischen Wochenschau NICHIEI-AUSLANDSNACHRICHTEN verwendet wurde, und den von diesem Material beeinflussten japanischen Bericht »Celebes: Strategie des Überfalls«. Beide Filme zeigen den Angriff auf eine Insel durch Fallschirmspringertruppen auf ähnliche Weise und mit vergleichbarer Dramaturgie, wobei das deutsche Material wesentlich kürzere Einstellungen verwendete (3,8 Sek.) als der japanische Beitrag mit durchschnittlich 6,3 Sekunden pro Einstellung. Im Detailvergleich weist die DW »eine präzisere Struktur und eine überlegte Regie und Montage auf. Doch gerade diese ausgefeilte Verarbeitung beraubt den Dokumentarfilm möglicherweise seiner eigentlichen Qualität und nähert ihn dem Spielfilm an.«⁸⁷ Nach Ansicht von Okumura vertraut der japanische Beitrag auf die Ausdruckskraft des Ereignisses selbst und kann deshalb auch nicht so perfekt gelungene Bilder verwenden.

Weltkrieg in Farbe

Für eine effektive Propaganda im neutralen Ausland wollte man sich der neuesten Technik bedienen. Die Idee einer Wochenschau in Farbe war verhältnismäßig früh entwickelt worden, nachdem Agfa seine Farbfilmtechnik zur Serienreife entwickelt hatte und sie nach einigen Experimenten in Kulturfilmen ab 1939 erstmals bei der Produktion des Spielfilms FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN (1941, Georg Jacoby) einsetzte. Hitler veranlasste, dass die Chemiker, die bei Agfa daran

85 Vande Winkel 2001, S. 31.

86 Okumura 2000, S. 61.

87 Okumura 2000, S. 67.

arbeiteten, nicht zum Kriegsdienst eingezogen wurden.⁸⁸ Nach eigenen Angaben hatte Hans Ertl zunächst in Afrika und dann beim Kampf um Leningrad erste Probeaufnahmen in Farbe gedreht, die Anfang 1942 bei den Militärs positiv aufgenommen wurden. »Ich erhielt sofort die Genehmigung, vier Kameraleute auf Farbfilm umzuschulen. Kaum war der Kurs angelaufen, mischte sich mein Widersacher Fangauf ein, um das Projekt zu torpedieren. Sein Hauptargument: ›Die Schwarzweiß-Wochenschau kann nicht auf fünf der besten Kameraleute verzichten!‹ Gegen einen solchen Einwand hatte ich mich bereits abgesichert durch eine Erklärung des Chefs der deutschen Wochenschau, aus der hervorging, daß ohne besondere Umstände aus einem Farbnegativ ein Schwarzweißduplikat für die Wochenschau herzustellen sei, damit das Original für die geplante Monatsschau erhalten blieb, die später dann unter dem Titel: ›Front in Farbe‹ vor allem im neutralen Ausland laufen sollte.«⁸⁹ Zu dieser Gruppe, die 1942 den Auftrag erhielt, neben Schwarz-Weiß-Aufnahmen auch solche in Farbe zu drehen, gehörten Hans Ertl, Horst Grund, Heinz von Jaworsky, Hans Bastanier sowie Walter Frenz, der die Aufnahmen im Führerhauptquartier drehte und zum ›Hofdokumentaristen‹ avancierte.⁹⁰ Das im BA-FA erhaltene Farbmateriale von Bastanier dokumentiert die Verwendung einiger seiner Farbaufnahmen in schwarz-weißer Version in Wochenschauen.⁹¹

Am 5. 4. 1943 analysierte Goebbels in seinem Tagebuch die Möglichkeiten einer Wochenschau in Farbe: »Am Abend lasse ich mir eine Reihe von Farbwochenschauen vom Ostfeldzug vorführen. Sie sind außerordentlich gut geraten. Man kann hier feststellen, daß eine farbige Wochenschau sehr viel instruktiver wirkt als eine Wochenschau in Schwarz-Weiß. Allerdings fehlen uns die technischen Hilfsmittel, um sie in größerem Umfang zu kopieren. Wir wollen jedoch eine Farbwochenschau für die markantesten Plätze in Europa schaffen, um alleine durch das technische Wunder der farbigen Wochenschau der gegnerischen Filmpropaganda etwas Abbruch zu tun.«⁹² Doch erst im Januar 1944, als der Krieg für das NS-Regime schon verloren war, gab Goebbels der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU die Anweisung, farbige Monatsschauen für das Ausland herzustellen, die den Titel PANORAMA erhielten. Die Kameraleute mussten weiterhin auch in Schwarz-Weiß drehen und erhielten regelmäßig sogenannte Farbbriefe, mit Anweisungen zum Umgang mit dem neuen Material. »Im Farbbrief Nr. 3 vom Mai 1944 wird gemahnt: ›Bei Farbfilmaufnahmen müssen Schwenks besonders ruhig und langsam ausgeführt werden, da sonst Farbsäume auftreten, die eine Unschärfe auf der Leinwand bedingen.«⁹³ Doch dies war nicht das einzige Problem; die Logistik und die Rohfilmversorgung im halbzerstörten Deutschland wurden immer schwieriger. Es ist nicht nachvollziehbar, warum ein solches reines Prestigeunternehmen fortgeführt wurde. Die Fertigstellung der ersten Ausgabe wurde immer wieder verschoben und kam schließlich im November 1944 mit nicht sehr aktuel-

88 Vgl. Barkhausen 1982, S. 239.

89 Ertl 1985, S. 119.

90 Vgl. Barkhausen 1982, S. 239.

91 Siehe ZDF-Dokumentation BASTANIER'S BILDER VOM KRIEG (DE 1981, Carl-Ludwig Paeschke / Dieter Zimmer).

92 Moeller 1998, S. 379.

93 Barkhausen 1982, S. 239.

len Sujets heraus. Im Farbbrief Nr. 5 vom November 1944 gibt es entsprechende Hinweise. »Da die Farbmonatsschau einen weniger aktuellen Charakter trägt als die Wochenschau, [...] sei es unzweckmäßig, Bilder vom Frontgeschehen zu drehen, die nach 8–12 Tagen das Interesse der Öffentlichkeit verloren hätten. Es sei daher notwendig, zusammenhängende und abgeschlossene Berichte zu drehen, die nicht nur Kampfmomente zeigen, sondern auch Bilder vom Leben der Soldaten, der Bevölkerung, z. B. – und jetzt erinnert diese Anweisung an diejenigen, die den Filmführern der Filmtrupps des 1. Weltkriegs gegeben wurden – »Pferdelazarett, Freizeitgestaltung, Herstellung und Erprobung neuer Waffen usw.«⁹⁴ Insgesamt wurden vier farbige PANORAMA-Ausgaben hergestellt, die alle ein idyllisch verklärtes Bild von Deutschland präsentierten.⁹⁵ Selbst im ständigen Rückzug und Verteidigungskampf sollte die nationalsozialistische Illusion eines erfolgreichen Krieges aufrechterhalten werden – für das Ausland sogar in Farbe.

Die ästhetische Besonderheit der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU war – gerade im Vergleich mit anderen Ländern⁹⁶ – die Dominanz der Bilder. Bei einer Analyse von 16 Wochenschauen des Jahres 1940 kam Siegfried Kracauer zu dem Ergebnis, dass lediglich 31 Prozent der Einstellungen von Kommentar begleitet wurden.⁹⁷ Der scharfe, zum Teil euphorische Kommentar beschränkt sich oft auf die Lokalisierung der Aufnahme und die ideologische Interpretation und Mobilisierung, lässt die Bilder jedoch über lange Passagen für sich sprechen. Dies war ein Unterschied zu den angloamerikanischen Wochenschauen, die fast alle Bilder mit Kommentaren zutexteten, die oft nur das wiedergaben, was das Bild ohnehin zeigte. In einer detaillierten Analyse zur Rolle des Kommentars in der Wochenschau schreiben Lisa Helbing und Ole Jani: »gepresst klingt sie, immer angestrengt und fast unmenschlich blechern: In aggressivem Stakkato-Stil kündigt sie von deutschen Siegen auf den Sportplätzen und an den Fronten Europas. Wie mit Salven aus einer Schnellfeuerwaffe wird der Zuschauer und -hörer mit Erklärungen, Kommentaren und Durchhalteparolen akustisch beschossen. Sie war namen- und gesichtslos, diese Stimme, unvergleichbar den heutigen Nachrichtensprechern; der Mensch dahinter war unbedeutend, wichtig war nur das Bild, das sprach.«⁹⁸ Ein vergleichbarer Sprachduktus ist jedoch ebenfalls in den britischen und amerikanischen Wochenschauen dieser Zeit zu finden, die die Bilder wesentlich stärker kommentierten. Bei der Analyse des Sprachduktus wies Ulrike Bartels auf die Tendenz hin, sich einer eher altertümlich anmutenden Sprache zu bedienen, die im krassen Widerspruch zum hochtechnisierten Krieg stand, wie z. B. in der DW 752/1945 vom Februar 1945: »Über die alten Stätten des preußischen Schicksalkampfes hallt der Lärm der Schlachten.«⁹⁹

94 Barkhausen 1982, S. 240 f.

95 Im Detail dazu: Stamm 1999. Dort ist auch eine ausführliche Filmographie von Jeanpaul Goergen zu den vier überlieferten Ausgaben zu finden.

96 Wippermann nennt für die angelsächsischen Wochenschauen einen Kommentaranteil von 80–90 Prozent, während die DEUTSCHE WOCHENSCHAU nur einen Kommentaranteil von weniger als einem Drittel aufweise. Wippermann 1970 f, S. 39.

97 Vgl. Kracauer 1943, S. 339.

98 Helbing/Jani 1997, S. 47.

99 Bartels 2004, S. 103.

Dominanz des Kommentars: FOX MOVIE TONE

Ein direkter Vergleich der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU mit der amerikanischen Fox MOVIE TONE (FMT) zeigt Gemeinsamkeiten und doch viele Unterschiede.¹⁰⁰ Die Gemeinsamkeiten beziehen sich auf die Funktion als staatstragendes Medium, das das ›Vaterland‹ in jeder Weise im Krieg unterstützt. Vergleichbar sind die Appelle der Energie- und der Rohstoffeinsparung oder der Aktivierung der Frauen für die Wirtschaft. Der fast durchgängige Kommentar ist mit Musik unterlegt, die selten für sich steht. Der Sprachduktus ist vergleichbar, wobei in den USA die Sprecher zu patriotischen Parolen neigten. Dies gilt insbesondere für den Sprecher der aktuellen Beiträge Lowell Thomas. Gesellschaftliche Themen wie Frauenthemata, Mode oder Berühmtheiten wurde bezeichnenderweise von Helen Claire, also einer Frauenstimme, gesprochen. Der Sport wurde von Ed Thorgensen präsentiert, der im Sport-Titel auch im Bild zu sehen war. Er wurde zum Teil von Arthur DeLittle vertreten. Doch im Gegensatz zu den langen Ausgaben der DW beschränkte sich die FMT auf durchschnittlich 7 bis 8,5 Minuten, in denen in der Regel zwischen 5 und 10 Sujets behandelt wurden. Dafür gab es zwei Ausgaben pro Woche. Der Vorspann zeigte einen amerikanischen Adler, hinter dessen Silhouette verschiedene Motive aus dem Krieg platziert wurden; dazu wurde patriotische Marschmusik gespielt. Mindestens ein Drittel der Berichterstattung galt dem Sport, gesellschaftlichen Themen oder waren witzige Stücke (»Newsettes«) des Komikers Lew Lehr. Er kommentierte mit seiner hohen, kindlichen Stimme auch drei ironische Propagandastücke (FMT 25/20, 25/86, 26/67), bei denen Charles Ridley im Stil von seinem GERMANY CALLING versuchte, Hitler dadurch lächerlich zu machen, dass er ihn durch eine Montage zappelig hin und her springen ließ. Überhaupt wurde die an eine Zeitung erinnernde redaktionelle Trennung, die bei FMT seit 1935 galt, konsequent durchgeführt und zeigt sich in entsprechenden Titelsequenzen. In ähnlicher Weise wurden Berichte unter Schlagzeilen gestellt wie »The Global War«, »On the Homefront«, »World Events«, »Action Flashes in the News«, »Women at War«, »News of the Nation«, »Heroes of the Week«, die regelmäßig aufgegriffen wurden. Damit erhielten verschiedene kurze Beiträge ein gemeinsames Motto.

Die Bildauflösung scheint relativ formal und statisch zu sein mit einem Establishing-Shot zu Beginn und dann einigen Nahaufnahmen. Selten gibt es Detailaufnahmen oder einen raffinierten, rhythmischen Schnitt; die Kamera bewegt sich ebenfalls kaum. Ausnahmen sind etwa die Aufnahmen eines japanischen Angriffs auf einen amerikanischen Flugzeugträger im Pazifik (FMT 25/26), die von der Marine aufgenommen wurden, die Filme russischer Kameraleute aus Stalingrad (FMT 25/31, 25/41, 25/43) oder die Aufnahmen eines Fallschirmsprungs, bei dem die Kamera vor der Brust hing (FMT 26/63). Diese visuelle Zurückhaltung kann nicht überraschen, denn es wurden kaum ausgebildete Kameraleute in den Krieg geschickt, sondern Halbprofis, die in den Hollywood Studios eine Kurzausbildung erhielten, bei der sie kaum Film selbst belichten konnten. Dabei

100 Der Vergleich wurde möglich, nachdem ich rund 50 Ausgaben der Fox MOVIE TONE aus den Jahren 1942, 1943 und 1944 in der Newsfilm Library der University of South Carolina, Columbia sichten konnte (www.sc.edu/newsfilm).

wurden sie auf die Standardeinstellungen eingeschworen. Bei der Sichtung von Outtakes wird deutlich, dass sich die meisten eisern daran gehalten haben. Was in der DW überhaupt nicht vorkam, waren Stellungnahmen von Politikern direkt in die Kamera. In der FMT gehörte dies zum Repertoire, und man kann daran ablesen, wie ungewohnt es für die Politiker war, sich dem Medium Film zu stellen. Unbeholfen lesen sie ihren Text vom Blatt ab oder schauen selbst bei Appellen an die Zuschauer nicht direkt in die Kamera. Diese Ansprachen haben in der Regel eine Länge von ein bis eineinhalb Minuten und wurden im Anfangstitel angekündigt als »arranged by«. In der Berichterstattung dominierte eindeutig der pazifische Kampfraum, 1942 stand Japan als wichtigster Gegner im Vordergrund. Dies steht natürlich in direktem Zusammenhang mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor am 7.12. 1941, der den Kriegseintritt der USA zur Folge hatte. Bilder dieses Angriffs wurden erst ein Jahr später in der FMT gezeigt (25/24, 25/27), wobei betont wurde, dass viele der getroffenen Schiffe wieder aufgebaut und mit modernster Technik ausgestattet worden seien, um die Japaner endgültig zu besiegen. Die Ausgabe 25/27 ist in einer Länge von acht Minuten allein Pearl Harbor und dem Wiederaufbau gewidmet. Mit der Schlagzeile »Now it can be shown« wird knapp zwei Jahre nach der gescheiterten Landung der Alliierten in Dieppe im August 1942 erbeutetes Material der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU in der FMT gezeigt (26/68). Das Deutsche Reich spielt in der amerikanischen Wochenschau keine Rolle, und über Europa wird in erster Linie als Kampfplatz berichtet, oft aus der erhöhten Perspektive der Flugzeuge, die Bomben abwerfen.

Dominanz des Bildes: DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU

Nach dem Frankreichfeldzug begann ab Juni 1940 jede Ausgabe mit dem Bild eines Reichsadlers, der auf einem Hakenkreuz im Lorbeerkranz auf einem ange deuteten Gebäude sitzt und nach links schaut. Darüber geblendet wird eine sachliche Schrift DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU, obwohl sie offiziell erst im November 1940 gegründet wurde. Sowohl einige Details als auch die unterlegte Musik wurden zwar immer wieder modifiziert, jedoch blieb dieser Vorspann bis 1945 das Markenzeichen der Wochenschau. Beide Musiken lassen sich nicht eindeutig zuordnen und sind wahrscheinlich speziell für die Wochenschau komponiert worden. Sie orientieren sich jedoch an Themen von Bruckner und Liszt, und die früher verwendeten Fanfaren erinnern an die Olympiefanfaren. Die Berichte von der Ostfront werden oft mit einer Musikuntermalung angekündigt, die sich an »Le prelude« von Liszt orientierte. Der Adler ist leicht von unten aufgenommen. Im Hintergrund gab es zunächst bis Ausgabe DW Nr. 616 (27/1942) eine stilisierte Karte des Reiches mit einem Lichterkranz, die ab DW Nr. 617 ersetzt wurde durch einen Lichtkranz aus Scheinwerferstrahlen, der an die Lichtdome von Albert Speer erinnert. Als Vorlage für den Adler diente ein entsprechendes Hoheitszeichen an der Haupttribüne der Luitpoldarena des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes, das 1934 von Kurt Schmid-Ehmen gestaltet worden war. Dieser Adler symbolisiert ganz konkret, dass es sich bei der Wochenschau um eine nationalsozialistische Perspektive der Berichterstattung handelte. Zu einem Trommelwirbel und schmetternden Fanfaren wurde zunächst Buchstabe für Buchstabe der

Schriftzug entwickelt, während ab 1943 die Schriftblöcke »Die – Deut – sche – Wochen – schau« zu Fanfarenklängen über den Adler geblendet wurden. Insgesamt dauerte der Vorspann rund 12 Sekunden, er war gleichzeitig das Schlussbild jeder Wochenschau. Ein ähnliches Motiv verwendete schon Leni Riefenstahl bei TRIUMPH DES WILLENS. Dort blickt der Adler jedoch nach rechts, ist detaillierter ausgeführt, und die Kamera schwenkt vom Adler auf einen Steinsockel mit dem Titel TRIUMPH DES WILLENS in gotischen Lettern.

Die Musik diente in erster Linie der Untermalung; dafür verantwortlich war Franz R. Friedel. Sieht man einmal von den häufig eingesetzten Soldatenliedern wie dem »Englandlied« oder dem »Russlandlied«¹⁰¹ ab, benutzte er wohl aus urheberrechtlichen Gründen keine Originalmotive, sondern freie Kompositionen, die sich an bekannten Stücken orientierten und immer wieder in stimmungsmäßig passenden Situationen (Trauer, Freude, Dynamik) verwendet wurden.¹⁰² Ein vergleichbares Verfahren wie in Stummfilmzeiten, als Giuseppe Becce ab 1919 serienmäßig bestimmte Motive für die Filmbegleitung entwickelte, die für verschiedene Filme genutzt werden konnten.¹⁰³ Berühmtheit erlangte die Ausgabe der DW von der Landung der deutschen Truppen in Kreta, bei der der Anflug der Flugzeuge und der Luftkampf unterlegt sind mit dem Walkürenritt aus Richard Wagners Oper »Walküre«, einem Motiv, das später Francis Ford Coppola für den Anflug von Hubschraubern in Vietnam in APOCALYPSE NOW (US 1979) verwenden sollte. In den »Meldungen aus dem Reich«, auf die noch ausführlich eingegangen wird, wurde der Musikeinsatz häufig gelobt, jedoch auch als zu sehr im Vordergrund stehend kritisiert. Mehrmals wird die Forderung erhoben, auf die Musik zugunsten der Geräusche zu verzichten. Diese Geräusche wurden den in der Regel stummen Aufnahmen in Berlin zugemischt. Der Anspruch der Gestaltung der Wochenschau als emotionales Gesamtkunstwerk und die Orientierung auf das große Vorbild Kultur- und Dokumentarfilm war offensichtlich und wurde von der NS-Publizistik entsprechend herausgestellt: »Der Wochenschau-Operateur verwandelte sich aus einem Jäger nach Sensationen zu einem Meister der Photographie, und der Wochenschau-Redakteur klebte nicht mehr Bildchen aneinander, sondern versuchte einem gemeinsamen Erlebnis des Volkes die angemessene Form zu geben. Die Wochenschau näherte sich in vielen Fällen dem künstlerisch gestalteten Dokumentarfilm.«¹⁰⁴

Die beeindruckenden Bild- und Kameraeinstellungen wurden ein Markenzeichen. Nach kurzer Zeit wirkte die DW jedoch eintönig, da sich sowohl die Motive der verschiedenen Waffengattungen als auch die Themen und der Kommentar ständig wiederholten. In einer Analyse aller DW-Ausgaben des Jahres 1941 stellt Ulrike Bartels fest, dass Kampfhandlungen an den verschiedenen Kriegsschau-

101 Das sogenannte Russlandlied wurde während des Feldzugs von der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU ab Sommer 1941 bei mehreren Ausgaben regelmäßig als Schlussujet eingesetzt. Gezeigt wurde dazu eine Kompilation aus Kampfbildern und fröhlich vorwärts marschierenden Soldaten. Im Text heißt es u. a.: »Nun brausen nach Osten die Heere ins russische Land hinein. Kameraden, an die Gewehre! Der Sieg wird unser sein. Von Finnland bis zum Schwarzen Meer, vorwärts, vorwärts, vorwärts stürmen wir. Freiheit das Ziel, Sieg das Panier! Führer befehl, wir folgen Dir! Führer befehl, wir folgen Dir!«

102 Diesen Hinweis verdanke ich Karl Stamm, Bonn.

103 Im Detail Rügner 1988, S. 76.

104 Maraun 1939 c, S. 105.



Die Adlerskulptur von Kurt Schmid-Ehmen vom Reichsparteitagsgelände in Nürnberg diente als Vorlage für den Adler der Titelsequenz der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU

plätzen einen Anteil von 43,96 % der Berichterstattung haben und damit einer Steigerung gegenüber 1940 von 20,11 %.¹⁰⁵ 1942 steigert sich der Anteil sogar auf 56,80 %, ¹⁰⁶ d. h. der Begriff Kriegswochenschau ist sehr berechtigt. Der Gefahr der Eintönigkeit war sich Goebbels durchaus bewusst, als er am 14. 7. 1941 in sein Tagebuch schrieb: »Leider wiederholen sich eine Reihe von Sujets aus der letzten Wochenschau, und dadurch wird der Gesamteindruck etwas beeinträchtigt. Ich sehe mich deshalb veranlaßt, Schnitte anzulegen, den Text zu verstärken und zu

105 Bartels 2004, S. 469.

106 Bartels 2004, S. 476.

verschärfen und dafür zu sorgen, daß eine Musik angelegt wird, die das, was an Kraft der Bilder fehlt, dann auf diese Weise hinzuzufügen versuchen muß.«¹⁰⁷ Ein Beispiel für solche Redundanzen sind die drei Wochenschauen Nr. 577, Nr. 578, Nr. 579¹⁰⁸ vom Herbst 1941, die relativ schematisch das aktuelle Geschehen an der Ostfront behandeln.

Trotz der professionellen Kameraarbeit waren nicht alle Aufnahmen gelungen. Insbesondere bei Aufnahmen aus der Reichskanzlei, für die in der Regel Walter Frenz verantwortlich war, scheint oft zusätzliches Licht gefehlt zu haben, da einige Situationen zu dunkel und die Protagonisten kaum zu erkennen sind.¹⁰⁹ Schon in einem SD-Bericht ist dieses Manko erwähnt: »Allgemein wird bedauert, daß die Aufnahmen aus der Reichskanzlei immer in einem sehr dämmerigen Halbdunkel gehalten sind.«¹¹⁰ Dies ist umso erstaunlicher, als es sich bei Aufnahmen mit Hitler in der Regel um inszenierte Aufnahmen handelte, wie Stephan Dolezel und Martin Loiperdinger nachwiesen,¹¹¹ und der Empfang von Politikern und Diplomaten eine gut vorzubereitende Standardsituation war. Nach Angaben von Walter Frenz gegenüber Karl Stamm hasste Hitler zusätzliches Licht. Deswegen habe er sich eine französische Beutekamera organisiert, die von Zeiss modifiziert wurde und so eine für damalige Verhältnisse sagenhafte Lichtstärke erreichte.¹¹² Gerade weil die Redaktion viel Material zur Auswahl hatte, man also durchaus auf Sujets mit besseren Aufnahmen hätte zugreifen können, müssen politische Gründe eine Rolle gespielt haben, bestimmte Themen trotz schlechten Bildmaterials zu berücksichtigen.

Ein Beispiel für die unterschiedlichen Qualitäten bietet die DW Nr. 545.¹¹³ Hier wird über die Teilung Schlesiens in die beiden Gaue Ober- und Niederschlesien berichtet. In der Breslauer Jahrhunderthalle führt der Stellvertreter des Führers, Rudolf Heß, den neuen ›Gauleiter für Niederschlesien‹ Karl Hanke ein. Zunächst sieht man Aufnahmen der Ankunft von Heß, die richtig belichtet sind, doch die Innenaufnahmen sind viel zu dunkel, da zusätzliches Licht fehlt. Die Protagonisten sind nur schemenhaft zu erkennen. Die Inszenierung der Bühne mit den aufmarschierten Standarten geht völlig unter. Der Kommentar referiert über weite Teile die Rede von Heß, der auf die Biographie des PG Hanke eingeht, die ihn für die neue Position qualifiziere. Er sei als Staatssekretär enger Mitarbeiter Goebbels und beim Aufbau des RMVG beteiligt gewesen – dies erklärt vielleicht die Bedeutung, die dieser Ernennung in der Wochenschau beigemessen wurde. Bei der Rede von Heß gibt es die für Wochenschauen sehr typischen Schnittwechsel vom Redner in die Totale oder von größeren Gruppen zu einzelnen Gesichtern der Zu-

107 Zit. in Bucher 1986, S. 57.

108 DW Nr. 577 (40/1941; Zensur 24. 9. 1941), DW Nr. 578 (41/1941; Zensur 1. 10. 1941), DW Nr. 579 (42/1941).

109 Auffällig ist dies z. B. in der DW Nr. 544 (7/1941; Zensur 5. 2. 1941) beim Empfang für einen ungarischen Minister, in der DW Nr. 545 (8/1941; Zensur 12. 2. 1941) bei der Verabschiedung des japanischen Gesandten, in der DW Nr. 559 (22/1941; Zensur 21. 5. 1941) beim Treffen mit dem kroatischen Gesandten oder beim Besuch des Groß-Mufti von Jerusalem DW Nr. 588 (51/1941; Zensur 10. 12. 1941).

110 Boberach 1984, S. 3106.

111 Vgl. Dolezel/Loiperdinger 1995, S. 96.

112 Brief Karl Stamm vom 25. 8. 2002.

113 DW 545 (8/1941; Zensur 12. 2. 1941).



Da Kameramann Walter Frenz in der Reichskanzlei mit möglichst wenig zusätzlichem Licht arbeiten musste, sind einige der Aufnahmen zu dunkel, und der ›Führer‹ ist nur schemenhaft zu erkennen

hörer in Großaufnahme. Das Stück ist musikalisch mit einem preußischen Defiliermarsch unterlegt. Bei der Überreichung der Urkunde ist Heß kurz im O-Ton zu hören. Insgesamt hat das Stück eine Länge von 160 Sek. mit 39 Einstellungen, d. h. pro Einstellung eine durchschnittliche Länge von 4,1 Sek. Erst bei den letzten Aufnahmen scheinen Scheinwerfer organisiert worden zu sein.

Im völligen Kontrast zu diesem Bericht, dem es deutlich an Qualität der Aufnahme mangelt, steht die Ernennung von Fritz Bracht zum neuen ›Gauleiter für Oberschlesien‹ in Kattowitz am selben Tag, ebenfalls vorgenommen durch Rudolf Heß. Die riesige Halle ist gut ausgeleuchtet, die Inszenierung des Ereignisses kommt voll zur Geltung. Die Standartenträger marschieren zunächst auf die Bühne, die ein riesiger schwarzer Reichsadler schmückt. Die Rede von Heß scheint hier wesentlich allgemeiner gewesen zu sein. Die Kameraleute suchen sich unterschiedlichste Perspektiven, z. B. hinter dem Redner und oberhalb von diesem in die gesamte Halle. Ein Spiel von Nähe und Distanz macht diese Darstellung überdurchschnittlich. Als Detail gibt es eine Aufnahme der Standarte Oberschlesiens und wieder den Wechsel zwischen der Masse und einzelnen Gesichtern in Großaufnahme. Obwohl das Ausgangsmaterial qualitativ deutlich hochwertiger ist, ist dieser Beitrag nur 71 Sek. lang und hat 27 Einstellungen mit einer durchschnittli-

chen Länge von 2,6 Sek. – dem Ereignis scheint weniger Bedeutung beigemessen worden zu sein.

Die DW war im Verlauf des Zweiten Weltkriegs sowohl formalen wie ästhetischen Änderungen unterworfen. Erreichten die Ausgaben vom Angriff auf Frankreich in Einzelfällen eine Länge bis knapp 40 Min.,¹¹⁴ so wurde schon beim Angriff auf Russland ab Sommer 1941 die Länge auf rund eine halbe Stunde reduziert. Die Ausgaben Ende 1944 und vom Frühjahr 1945 sind durchschnittlich 10 Min. lang; dies lag am immer knapper werdenden Rohfilmmaterial. Schon im August 1944 war die Länge von 500 m auf 400 m (= ca. 15 Min.) reduziert worden.¹¹⁵ Im Januar 1945 verschärfte sich die Situation, und es wurde wegen Transportproblemen, fehlendem Rohfilm und Kohlen von Fritz Dettmann vorgeschlagen, auf Ausgaben ganz zu verzichten.¹¹⁶

114 So z. B. DW 567 (30/1941; Zensur 16.7.1941), DW 583 (46/1941; Zensur 5.11.1941), DW 584 (47/1941; Zensur 12.11.1941).

115 Vgl. Stamm 1979, S. 7.

116 Vgl. Stamm 1979, S. 7f.

Kay Hoffmann

Drei Phasen der Rezeption

Die Entwicklung der DW lässt sich nach Wippermann¹¹⁷ in drei Phasen gliedern. Die ›Siegeswochenschauen‹ bildeten den ersten Typ, der zwischen dem Angriff auf Polen im September 1939 bis zu den ersten Rückschlägen an der Ostfront im Winter 1941 zu datieren ist. Die Gestaltung in dieser Periode ist nach Ansicht von Karl Stamm geprägt durch »sehr große Meterlänge der Wochenschauen, ruhige[n], unauffällige[n] Schnitt, lange Sequenzen, Vorliebe für Totalen, um die Raumbewinne des Vormarschs adäquat zu schildern«. ¹¹⁸ Ein Beispiel dafür ist die DW Nr. 514/29/1940 über den Sieg in Frankreich nach dem Motto, ›das linke Rheinufer ist wieder deutsch und soll es bleiben‹. Diese Sequenz hat Siegfried Kracauer ausführlich analysiert. ¹¹⁹ Die Bedeutung der filmischen Mittel für die Vereinnahmung der Zuschauer wurde ebenfalls in zeitgenössischen Artikeln der NS-Ideologen erkannt: »Die schwenkende und fahrende Kamera ist es auch, die sich allein der Weite der Landschaft gewachsen zeigt, die in gleitenden Panoramen und Flugaufnahmen mit ein paar Bildern die Vision eines ganzen Landes und seiner Landschaftsseele auf die Leinwand zu werfen vermag, die den raschesten und übersichtlichsten Eindruck vom Zustand und Kulturniveau der Städte und Dörfer gibt [...].« ¹²⁰ Das Bild des Vormarsches deutscher Truppen selbst wurde dabei zu einer Ikone des Sieges, die regelmäßig in den Berichten verwendet wurde. »Die Häufigkeit, mit der Infanterieabteilungen gezeigt wurden, entsprach dabei gar nicht ihrem tatsächlichen Anteil am eigentlichen Vormarsch; sie waren aber als in Marsch gesetztes ›Menschenmaterial‹ zum einen besonders aussagekräftig; zum anderen gab es in der Bevölkerung laut SD-Berichten auch ein besonderes Interesse an Darstellungen der Infanterie, so daß auf Anweisung von Goebbels auch verstärkt Infanterieszenen gezeigt wurden, um diesen Wunsch zu befriedigen.« ¹²¹ Hans Ertl erwähnt eine Anweisung für die Schwenks: »›Und vergessen Sie ja nicht‹, meinte der Chef der Wochenschau, ›vor allem auch schießende Artillerie im Schnee, schießende Panzer, Pak, Mgs – alles, was eben noch schießt im Winter –, aber immer von links nach rechts gesehen, also gegen den bolschewistischen Feind im Osten.« ¹²² In den Wochenschauen gibt es jedoch zahlreiche Aufnahmen, bei denen sich die Truppen auf die Kamera zu, nach hinten oder von rechts nach links bewegen. Diese Anweisung scheint ein Mythos der Filmgeschichtsschreibung zu sein und war in der Praxis auch kaum einzuhalten. In den Geboten der Filmberichterstatte heißt es lediglich: »Wähle Deine Einstellung so, daß Menschen und Fahrzeuge stets die gleiche Richtung beibe-

117 Im Detail Wippermann 1970 f, S. 30–33.

118 Stamm 1979 b, S. 9.

119 Vgl. Kracauer 1943, S. 353.

120 Maraun 1939 c, S. 103.

121 Helbing/Jani 1997, S. 40.

122 Ertl 1985, S. 112.



halten«,¹²³ es ging also eher um die Vermeidung von Anschlussproblemen beim Schnitt als um eine wirklich ideologisch motivierte Strategie.

Diese erste Phase war geprägt von einer außergewöhnlichen Popularität der Wochenschauen. »Wie stark diese Anziehungskraft der Wochenschau sich ausgewirkt hat, lehrt die Statistik. Sie stellt fest, daß die Besucherzahl im Juni dieses Jahres sich gegenüber der des Juni 1939 fast verdoppelt hat, obgleich in diesem Jahr im Spielfilmprogramm zum größten Teil Reprisen eingesetzt waren.«¹²⁴ Neben dem Einsatz im regulären Kinoprogramm wurden im Mai 1940 spezielle Wochenschau-Kinos eingerichtet, die täglich zwölf Stunden durchgehend die aktuellen Wochenschauen sowie ein Kurz- und Kulturfilmprogramm spielten.¹²⁵

Die zweite Phase lässt sich auf Ende 1941 bis Anfang 1943 datieren, bis zur vernichtenden Niederlage in Stalingrad. Statt siegreicher Vormärche wurden nun häufiger Alltag und Übungen verschiedener Truppenteile gezeigt, während der Alltag der Zivilbevölkerung – sieht man von Sportereignissen, Berichten über die Rüstungsindustrie, die Betreuung von Fronturlaubern oder Besuchern bei Adolf Hitler ab – weiterhin ausgespart blieb. Es waren im eigentlichen Sinn Kriegswochenschauen. »Eine Wochenschau, die sich von Rückzügen nähren muß, kann nicht gedeihen, sie kann weder das eigene noch ein fremdes

123 Barkhausen 1982, S. 230.

124 Maraun 1940 d, S. 13.

125 Vgl. Bucher 1986, S. 54.

Die Belastung eines Sturzflugs aus 4000 Meter Höhe wurde für einen Lehrfilm in einer Unterdruckkammer simuliert und filmisch dokumentiert

Volk, das sie gewinnen soll, überzeugen.«¹²⁶ Diese Analyse aus den Zeiten der Siege bewahrheitete sich auch für die DW. Ab 1942 gab es zwischen Goebbels und Hitler sehr unterschiedliche Strategien der Gestaltung der Wochenschauen. Am 3. 6. 1942 notierte Goebbels in seinem Tagebuch: »Der Führer verlangt von der Wochenschau etwas mehr, als wir leisten können. Die Wochenschau ist nicht in der Lage, jedes Mal einen fix und fertigen Dokumentarfilm zu liefern. Sie kann nur das Material verwenden, das ihr augenblicklich zur Verfügung steht. Dokumentarisch eine Schlacht zur Darstellung zu bringen, wird, wie der Name schon sagt, später einmal die Aufgabe eines Dokumentarfilms sein.«¹²⁷ Gekennzeichnet war die DW durch eine merkliche Eintönigkeit, bei der die verschiedenen Truppenteile mit vergleichbaren Bildern abgedeckt wurden. »Stellungskämpfe und Abwehrrfolge, die nun die großen Offensiven ablösten, bewirkten andere ›Erzählformen‹ (wie z. B. die sich stark wiederholenden ›Spähtrupp‹-Sequenzen) oder auch andere optische Mittel (stärkere Verwendung von Nahaufnahmen); ferner ist ein rascherer Szenenwechsel und ein Anwachsen des Kommentars, der nun die jeweilige Situation ausführlicher erklären mußte, zu beobachten.«¹²⁸

Der Krieg verschlechterte zwar die Versorgungslage, doch die Konsumgüterproduktion wurde im Vergleich zu 1938 nur um sieben Prozent reduziert und »die Nachfrage nach attraktiven Modeartikeln, markenfreien Delikatessen und Spirituosen«¹²⁹ blieb erhalten. Wäre es nach Goebbels gegangen, hätte die Wochenschau wesentlich offensiver auf die militärische Lage reagieren müssen, um das Volk mit unangenehmen Nachrichten auf mögliche Rückschläge vorzubereiten, wie er auf einer Ministerkonferenz im Dezember 1941 feststellte. Am 14. 5. 1942 notierte er in seinem Tagebuch: »Ich glaube, unsere Propaganda wird in den kommenden Wochen und Monaten ihre Hauptaufgabe darin sehen müssen, keine Illusionen zu verbreiten [...] Je realistischer das deutsche Volk die Kriegslage betrachtet, umso eher wird es mit den noch vor uns liegenden schwierigen Problemen fertig werden.«¹³⁰ Nach einer schlüssigen These von Peter Bucher konnte sich Goebbels mit dieser Strategie jedoch nicht gegen Hitler durchsetzen. Der habe bis zum Schluss in der Wochenschau ein Instrument gesehen, »das im Kriege ohne Rücksicht auf die tatsächlichen militärischen Gegebenheiten ein Bild des ungehinderten Vorwärtsdringens heldenhafter deutscher Soldaten bis zu einem siegreichen Abschluss zu vermitteln hatte, um durch Berichte über ständige Erfolge der deutschen Wehrmacht, auch wenn sie reine Erfindung waren, Vertrauen in die politische und militärische Führung zu erringen.«¹³¹ Als Beispiel für eine solche Realitätsferne analysierte Bucher die Wochenschauen, die im Herbst 1942 über die ›Eroberung‹ von Stalingrad berichteten.¹³² In den Kommentaren ist dort immer nur von vorrückenden Truppen die Rede.

Ungewöhnlich ist die DW 625 (36/1942), die den vergeblichen Angriff der Alliierten bei Dieppe zeigt. Zur Vorbereitung wird anhand einer Trickanimation der

126 H. Sp.: Von der Kamera ins Kino. In: Der Deutsche Film, 11/12 1941, S. 226–227.

127 Zit. nach Moeller 1998, S. 389.

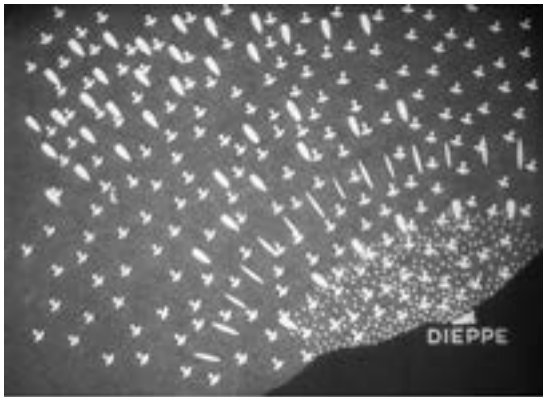
128 Stamm 1979 b, S. 12.

129 Kreimeier 1992, S. 362.

130 Zit. in Bucher 1986, S. 58 f.

131 Bucher 1986, S. 65.

132 Vgl. Bucher 1986, S. 61.



Ein Bericht über einen Angriff der Alliierten in Dieppe 1942 wird eingeleitet mit einer Trickanimation und endet mit sehr realen Aufnahmen der Verluste, einem eher ungewöhnlichen Bild in der Wochenschau

massive Aufmarsch der Alliierten geschildert. Es folgen zwei Minuten Bilder vom Kampfgeschehen, dynamisch geschnitten mit zahlreichen Wechslen von Totalen, Halbtotale bis hin zu Detailaufnahmen der feuernden Geschütze. Einige der nahen Aufnahmen von entschlossen blickenden Soldaten stammen wahrscheinlich aus anderen Aufnahmesituationen. Angeblich gelang es allein den eingesetzten deutschen Kräften des Küstenschutzes, die Invasoren zurückzuschlagen. Mehr als sechs Minuten lang werden die Folgen mit zahlreichen toten Briten und Kanadiern gezeigt, die mit einem propagandistischen Text verhöhnt werden: »Das sind die Opfer des Amateurstrategen Churchill, der sich von Stalin zu diesem Abenteuer erpressen lassen mußte.«¹³³ Dieser Abschnitt ist mit vielen Schwenks über das Schlachtfeld und die gefangenen Briten und Kanadier gedreht. Gezeigt wird ein Sieg, zugleich wird jedoch deutlich, zu welchem Preis dieser erreicht wurde – auf beiden Seiten; selbst wenn die eigenen Verluste nicht gezeigt oder erwähnt werden. Zum Ende des Berichtes wird »die deutsche Wacht im Westen« in einer suggestiven Montage aller Waffenverbände visuell erhöht und appelliert an die Ruhe und die Kraft einer Wehrmacht, die »in Hunderten von Schlachten den Sieg an ihre Fahnen geheftet hat«. Auszüge aus dieser Wochenschau wurden, wie erwähnt, zwei Jahre später in einer amerikanischen Fox MOVIE-TONE zur Vorbereitung auf die Invasion der Alliierten gezeigt.

Die dritte Phase schließlich ist geprägt von ›Durchhalteappellen‹ mit Mitteln der Angstpropaganda, die massiv ab Sommer 1944 eingesetzt wur-

133 DW Nr. 625 (36/1942; Zensur 26. 8. 1942), Min. 06:56.

den. Es gibt viele Berichte zum Aufbau des Volkssturms im September 1944 und das Training der Zivilisten an der Panzerfaust, die ganz deutlich auf die Verteidigung des deutschen Reiches verweisen. Verloren war der Krieg jedoch schon mit der Niederlage in Stalingrad. Sie veranlasste Goebbels, am 18.2.1943 im Berliner Sportpalast seine berühmte Rede vom ›Totalen Krieg‹¹³⁴ zu halten, die das deutsche Volk für den gemeinsamen Kampf bis zum ›Endsieg‹ mobilisieren sollte. Darin wurde die Angst geschürt vor einer russischen Invasion und die Verteidigung Europas eingefordert: »Hinter den anstürmenden Sowjetdivisionen sehen wir schon die jüdischen Liquidationskommandos, [...] das Gespenst des Millionenhungers und einer vollkommenen Anarchie.«¹³⁵ In dem Wochenschaubericht dazu¹³⁶ ist die vierte Frage der Rede (»Wollt ihr den totalen Krieg?«) die erste Frage, dann folgen die im Originaltext erste und zweite Frage, wie Wippermann in einer detaillierten Analyse aufzeigen konnte: »Von den insgesamt 6 Minuten erscheint Goebbels selbst nur während 1 ½ Minuten. Goebbels ist zwar der Akteur der Kundgebung, aber er wird nie in Großaufnahme gezeigt, im Gegensatz etwa zu einzelnen bekannten und unbekanntem Zuhörern. Durch den Filmbericht soll offenbar dem Zuschauer der Wochenschau suggeriert werden, daß das Publikum es selbst gewesen sei, das die politischen Forderungen stellte. Es werden 4 ½ Minuten lang Aufnahmen aus dem Auditorium vorgeführt, in rasch wechselnden Einstellungen und Perspektiven, so daß der Eindruck der Vielfalt und Lebendigkeit entsteht. Von den Szenen, die das Publikum zeigen, werden wiederum vorwiegend diejenigen gebracht, die Beifall enthalten. Die Hälfte des gesamten Filmberichtes besteht aus Beifallszenen (3 Minuten).«¹³⁷ Am 25. 5. 1943 stellte Goebbels in seinem Tagebuch fest: »Die neue Wochenschau ist noch halbwegs hingekommen. Das Problem der Wochenschau wird bei längerer Dauer des Krieges immer schwieriger. Man weiß nicht mehr, was man bringen soll.«¹³⁸ Das Mittel der Greuelpropaganda, das zunächst als Rechtfertigung für die Eroberung neuer Gebiete genutzt wurde, »diente nach der Niederlage von Stalingrad als Mittel zur Steigerung unnachgiebigen Durchhalte- und Widerstandswillens bei der einheimischen Bevölkerung, um sie auf die bevorstehende ›Abwehrschlacht‹ einzustimmen«,¹³⁹ wie Ulrike Bartels in ihre Dissertation analysierte. Karl Stamm datiert den Wandel zur ›Durchhalte-Wochenschau‹ erst auf die Invasion der Alliierten, d. h. die Landung in der Normandie im Juni 1944, wobei danach immer häufiger Sujets der direkten Verteidigung des Deutschen Reiches durch Zivilisten gezeigt werden. »Im Kommentar werden militärische Informationen weiterhin reduziert und durch Leerformeln ersetzt. Als Kompensation der militärischen Lage tritt die Schilderung von Einzelleistungen immer mehr in den Vordergrund, die in der Siegesphase fast völlig fehlen und in der zweiten Phase zunächst eher zögernd auftauchen.«¹⁴⁰ In den Wochen-

134 Der Text dieser Wochenschauausgabe und der verwendeten Ausschnitte aus der Rede Joseph Goebbels bei Wippermann 1970 f, S. 17–21.

135 Aus der Rede Goebbels' vom 18. 2. 1943, zit. in: Wippermann 1970 f, S. 32.

136 DW Nr. 651 (10/1943; Zensur 24. 2. 1943).

137 Wippermann 1970 f, S. 37.

138 Zit. in Barkhausen 1982, S. 238.

139 Bartels 2004, S. 495.

140 Stamm 1979 b, S. 12.

schaun 1945¹⁴¹ wird deutlich, dass sich die Truppen auf dem massiven Rückzug befinden. Die Karteneinblendungen sagen immer weniger aus, der Frontverlauf lässt sich längst nicht mehr daran nachverfolgen. Die letzten Reserven werden mobilisiert, Volkssturm, Wehrmachthelferinnenkorps und immer jüngere ›Kämpfer‹.



Die Mobilisierung der letzten Reserven wurde in der DEUTSCHEN WOCHENSCHAUEN (1944) immer wieder thematisiert

Auf der anderen Seite würdigte man gefallene Helden an herausgehobener Stelle als erstes Sujet der Wochenschau und konzentrierte sich auf die Heldentaten einzelner Soldaten, die sich durch besonderen Einsatz ausgezeichnet hatten.

In der DW Nr. 738 (45/1944) wird General Erwin Rommel gewürdigt, der ›Held von Afrika‹ und sein aufwändiges Staatsbegräbnis gezeigt. Der Sarg ist bedeckt mit einer Hakenkreuzfahne, auf der sein Marschallstab liegt. Der Sarg ist aufgebahrt vor einer Hakenkreuzfahne, neben der rechts und links Stelen mit goldenen Reichsadlern und schwarzen Fahnen stehen, auf denen das Eiserne Kreuz abgebildet ist. Sechs Soldaten stehen Spalier, einer hält ein Kissen mit Rommels Orden. Der ›Führer‹ würdigte ihn in einem Tagesbefehl. O-Ton Wochenschau: Mit ihm »ist einer unserer besten Heerführer dahingegangen. Sein Name ist im gegenwärtigen Schicksalskampf des deutschen Volkes der Begriff für hervorragende Tapferkeit und unerschrockenes Draufgängertum geworden«. Nach einer Ansprache legt Generalfeldmarschall Gerd von Rundstedt einen Kranz des Führers nieder. Totalen wechseln mit halbnahen und Detailaufnahmen ab. Insgesamt ist der Bericht 1:40 Minuten lang und besteht aus 29 Einstellungen. Nach der Trauerfeier wird der Sarg nach draußen getragen, auf eine Lafette gestellt und durch »eine süddeut-

141 Das IWF in Göttingen hat zu einigen Ausgaben dieser Wochenschauen sehr detaillierte Analysen und Filmprotokolle veröffentlicht: Osterland 1967 (6/1945); Stamm 1979 b (8/1945); Friedel 1979 (9/1945); Watterkamp 1977 (10/1945).



Das Staatsbegräbnis General Rommels entsprach den Inszenierungen des nationalsozialistischen Staates

sche Stadt« gefahren. Die Bevölkerung würdigt »den großen Soldaten« mit Hitlergruß. Es überrascht, dass General Rommel in dieser Weise von der DW an exponierter Stelle gewürdigt wurde, denn er war nach seiner Kritik an Hitlers Kriegsführung im Sommer 1944 in Ungnade gefallen. »Von den Verschwörern des 20. Juli ohne seine Zustimmung als Oberbefehlshaber des Heeres vorgesehen, ließ Hitler den inzwischen schwer verwundeten R. am 14. 10. 1944 vor die Alternative Selbstmord oder Volksgerichtshof stellen. R. entschied sich für das bereitgestellte Gift. Der Selbstmord wurde verschwiegen, und R. erhielt ein Staatsbegräbnis.«¹⁴² Eine pompöse Inszenierung eines untergehenden Staates.

Wahrnehmung in den SD-Berichten

Für die Einschätzung der Rezeption der Wochenschau sind die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS (SD) wichtig, die zwischen Mai 1940 und Juni 1943 ausführlich die einzelnen Ausgaben der Wochenschau kommentierten. Ziel dieser Berichte war es, sich eine »genaue Kenntnis des Meinungsklimas und

142 Weiß 1999, S. 384.

der Meinungskonstellationen«¹⁴³ zu verschaffen, wobei eine standardisierte Sprache und formalisierte Beurteilungen deutlich werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die sogenannten SD-Berichte schon eine Zusammenfassung von Kommentaren der rund 30 000 ehrenamtlichen Mitarbeiter und linientreuen Vertrauensleute waren,¹⁴⁴ d. h. es fand eine Vorauswahl statt. So darf man sich nicht wundern, dass Sequenzen mit Adolf Hitler regelmäßig als Höhepunkt der Wochenschau bezeichnet wurden¹⁴⁵ und in einer Vielzahl der Berichte gewünscht wurde, der ›Führer‹ sollte öfter und länger zu sehen sein. Interessant sind ebenso zahlreiche auftauchende Hinweise, dass Hitler nur in Ausnahmefällen im O-Ton zu hören war,¹⁴⁶ obwohl dies technisch möglich gewesen wäre. In der Mehrzahl der Reden wiederholte der Sprecher die wichtigsten Punkte der Rede, und es wurde darauf verzichtet, den ›Führer‹ ebenso wie Goebbels oder Göring direkt sprechen zu lassen. Ein Grund kann die schon sehr früh geäußerte Ansicht Fritz Hipplers sein, dass die Tonaufnahme in den seltensten Fällen natürlich wirke: »Nur am Rande sei vermerkt, daß der mit Tonkamera erfaßte Mensch meist nicht im Stande ist, seine Gesichtszüge und seine Sprechweise normal beizubehalten: sein Gesicht wird von maskenhafter Starre, seine Stimme von affektierter Leere befallen; nur Kinder und sehr echte, unverbildete Menschen geben sich unbefangen und so, daß man seine Freude an ihnen haben kann.«¹⁴⁷ Nach Angaben von Moeller weigerte sich Hitler aus schwer nachvollziehbaren Gründen, seine Reden in der Wochenschau im Originalton laufen zu lassen, und alle Versuche Goebbels', ihn in diesem Punkt umzustimmen, blieben erfolglos.¹⁴⁸

Von den SD-Berichten wurde grundsätzlich erwartet, dass sie die Stimmung der Bevölkerung rückhaltlos und ohne Schönfärberei schilderten. Einziges Tabu war die Einstellung der Bevölkerung zur NSDAP. Allerdings sind die ursprünglichen Berichte nur in Ausnahmefällen erhalten, ein Vergleich zwischen dem Ursprungsmaterial und den überlieferten Berichten ist daher kaum möglich. Wo die Berichte erhalten sind, zeigt sich, dass das Material in Berlin öfter entschärft wurde. »Insbesondere über den allgemeinen Teil der ›Meldungen‹ wird man jedoch sagen können, daß sie Ohlendorfs Anspruch, Partei und Staatsführung ein ›unge schminktes Bild‹ von der Stimmung des Volkes zu liefern, weitgehend entsprochen, und vor allem für ihn gilt, daß ›jeder, der die Berichte liest, von dem zunehmend kritischen Tenor der Meinungen, deren Labilität und Differenziertheit frappiert ist.«¹⁴⁹ Moeller erwähnt, dass Goebbels versuchte, Fehlentwicklungen der propagandistischen Führung, die durch die SD-Berichte offensichtlich wurden, gegenzusteuern, und nennt als Beispiel den ›Frankreichfeldzug‹, bei dem durch

143 Boberach 1984, S. 11.

144 Vgl. Boberach 1984, S. 16.

145 Vgl. Boberach 1984, z. B. S. 1530, S. 2048, S. 2153, S. 2276, S. 2446, S. 2537, S. 2595, S. 2649, S. 2673, S. 2727, S. 2750, S. 2775, S. 2977, S. 3713.

146 Vgl. Boberach 1984, S. 1908, S. 2007, S. 2047, S. 2190, S. 2276, S. 2873, S. 3691, S. 4337.

147 Hippler 1940 a, S. 164.

148 Vgl. Moeller 1998, S. 378.

149 Boberach 1984, S. 24. Otto Ohlendorf war SS-Gruppenführer und stand an der Spitze des Inlandnachrichtendienstes des Sicherheitsdienstes der SS im Reichssicherheitshauptamt. Im Mai 1945 definierte er seine Aufgabe folgendermaßen: »An Stelle einer öffentlichen Kritik die Staatsführung in die Lage zu versetzen, die im Volke vorhandenen und entstehenden Auffassungen kennenzulernen und zu berücksichtigen« (zit. in Boberach 1984, S. 11).

die Berichterstattung zu großes Mitleid mit den Franzosen entstanden sei; der Hass gegen Frankreich müsse stattdessen wach gehalten werden.¹⁵⁰ Die Meldungen belegen, dass von einer Kriegsbegeisterung wenig zu spüren war und es schon früh Zweifel gab, dass der Krieg erfolgreich beendet werden könne. »Die wiederholte offene Kritik an der Propaganda macht es andererseits wahrscheinlich, daß auch die Meldungen über positive Wirkungen von Filmen, Rundfunksendungen und Presseartikeln als zuverlässig gelten können. Sie bestätigten vor allem die überragende Bedeutung der Wochenschau, über deren Aufnahme ab Mai 1940 wöchentlich berichtet wurde, als Propagandamittel, das nur noch von einem einzigen anderen übertroffen wurde, nämlich den Reden Hitlers.«¹⁵¹ Daher sind die SD-Berichte ein interessanter Seismograph hinsichtlich der Rezeption der Wochenschau während des Zweiten Weltkriegs.

Sehr deutlich wird in den Berichten, dass nach anfänglicher Zunahme des Interesses an den DW, insbesondere nach Beginn des ›Russlandfeldzugs‹ im Sommer 1941, das Interesse merklich nachließ, weil es nicht viel Neues gab und bestimmte Argumentationen und Bilder sich ständig wiederholten. So heißt es zur Wochenschau vom 12. 11. 1941: »Aus den Meinungsäußerungen der Bevölkerung ergibt sich, wie die Berichte aus allen Teilen des Reichsgebiets besagen, daß diese Wochenschau den *Erwartungen im allgemeinen nicht ganz entsprochen habe*. Z. T. wird dies darauf zurückgeführt, daß die vorhergegangene Wochenschau einen Höhepunkt in der WochenschauBerichterstattung dargestellt habe, andererseits aber auch darauf, daß die Wochenschauen einander doch immer stärker ähnelten.«¹⁵² Diese ›Wochenschauermüdigkeit‹ verstärkte sich ab 1942 und lässt sich auch bei der direkten Propaganda aufzeigen. In Lemberg hatte die sowjetische politische Polizei GPU vor dem Einmarsch im Juli 1941 ein Massaker unter der Zivilbevölkerung angerichtet, das in der Wochenschau entsprechend propagandistisch genutzt wurde. Nachdem sie über mehrere Wochen gezeigt wurden, werden diese Bilder »nunmehr immer stärker abgelehnt, wie aus dem ganzen Reichsgebiet berichtet wird, mit der Begründung, der nachhaltige Eindruck dieser Bildstreifen der bisherigen Wochenschauen könnte nicht mehr überboten werden.«¹⁵³ Beispielsweise wurden die Soldaten der sowjetischen Armee durch Großaufnahmen und Montagen von Kriegsgefangenen in vielen Wochenschauen als Kriminelle und ›Untermenschen‹ aus der asiatischen Steppe diffamiert. Im Kontrast dazu steht dann die Aufnahme eines modernen Bürogebäudes in der DW 569/1941: »Mit einiger Verwunderung habe man das vierstöckige Bürohaus der Sowjets betrachtet. Den Bolschewisten hätte man eigentlich derartige Bauten nicht zugetraut.«¹⁵⁴ Ebenso überraschten Aufnahmen sowjetischer Industrieanlagen: »Stärkere Beachtung fanden die *Aufnahmen der Industriewerke im Donezbecken*. Wie aus dem ganzen Reichsgebiet berichtet wird, haben diese Aufnahmen, besonders in Arbeiterkreisen, vielfach zu Äußerungen geführt, die erkennen lassen, daß diese Bildfolge häufig beinahe als Propaganda für die sowjetische Aufbauarbeit gewirkt habe.«¹⁵⁵

150 Vgl. Moeller 1998, S. 392.

151 Boberach 1984, S. 27.

152 Boberach 1984, S. 3011.

153 Boberach 1984, S. 2674.

154 Boberach 1984, S. 2596.

155 Boberach 1984, S. 3012.

Die Kritik an der Wochenschau betraf ebenso die Gestaltung. In vielen Berichten gelobt werden die Kartenillustrationen, die den Frontverlauf und die Orte des Geschehens lokalisieren, in einigen Berichten wird kritisiert, dass sie zu kurz gezeigt werden. Wesentlich umstrittener ist der Einsatz der Musik.¹⁵⁶ Aufnahmen von einem Spähtrupp vor Leningrad zeigten z. B. erstmals den Einsatz von Schneeschuhen an der Front: »Zu diesen Bildern wird weiter mehrfach berichtet, daß hier die musikalische Untermalung als besonders spannungserhöhend empfunden worden sei.«¹⁵⁷ Auf der anderen Seite wird sie als zu dominant erlebt: »Zur musikalischen *Untermalung* der Wochenschau wurden vielfach Meinungsäußerungen erfaßt. Sehr häufig wird dabei betont, die Zurückdrängung der Musik in dieser Wochenschau habe sehr günstig gewirkt. Es sei gut gewesen, daß die Musik nicht mehr zur *Übermalung*, sondern zur *Untermalung* der Wochenschau gedient habe.«¹⁵⁸ In einigen Berichten wird die Musik als zu eintönig kritisiert¹⁵⁹ und ihre Zurückdrängung zu Gunsten der natürlichen Geräusche¹⁶⁰ verlangt. 1942 gab es eine Darstellung eines Stoßtruppenunternehmens der Waffen-SS, das gänzlich auf Musik verzichtete und damit habe sich die realistische Wirkung wesentlich erhöht.¹⁶¹ Insgesamt war die Musik ein bedeutendes Gestaltungsmittel, wie Siegfried Kracauer feststellte: »Die Musik der NS-Wochenschauen lässt die Zentralnerven vibrieren; sie wirkt direkt auf das Körpergefühl. Wie die fünfte Kolonne beeinflussen ihre Themen das Bewusstsein der Zuschauer und machen es weich für die anschließende Invasion der bildlichen Beeinflussung.«¹⁶² Gelobt wird mehrmals die Arbeit der Kameramänner und die Tatsache, dass sie im Vorspann genannt werden. Immer neu gestaltete Aufnahmen von Kampfeinsätzen besitzen höchste Popularität, wobei zur Entspannung auch heitere Bilder aus der Etappe verlangt werden.

Irritationen

Sehr früh wird in den Berichten eine UFA-TONWOCHE dafür gerügt, gestellte Aufnahmen verwendet zu haben, was die Sensibilität der Zuschauer in diesem Punkt beweist: »Aus der Art der bildlichen Darstellung schloß das Publikum, daß es sich unmöglich um eine kriegsmäßige Aktion, sondern um eine gestellte Filmaufnahme handeln müsse. Es wurde vielfach als ausgeschlossen bezeichnet, daß ein Kameramann mit dem Rücken zur Feindseite einen vorgehenden Stoßtrupp filmen könne, der seinerseits in einzelnen Augenblicken (Wassertrinken eines Soldaten am Dorfbrunnen, Passieren eines zerschossenen Kraftwagens) jede Vorsicht außer acht lasse. In einem Dresdner Kino sind anwesende Soldaten bei diesem Bildstreifen in lautes Lachen ausgebrochen. Auch Zivilpersonen, selbst anwesende Frauen, machten sich über diesen Bildstreifen lustig und empfanden ihn als

156 Vgl. Boberach 1984, S. 2651, S. 2728, S. 3064.

157 Boberach 1984, S. 3035.

158 Boberach 1984, S. 2978.

159 Vgl. Boberach 1984, S. 2855, S. 2934.

160 Vgl. Boberach 1984, S. 3013.

161 Boberach 1984, S. 4358.

162 Kracauer 1943, S. 343 (Übers. K. H.).



Der kalte Blick der Soldaten, wie er in vielen Großaufnahmen stilisiert wurde, wurde in dem Film *AUGEN* mit dem scharfen Blick einer Raubkatze verglichen

völlig unglaublich.«¹⁶³ Noch ein Jahr später meinte Goebbels in einem Artikel über die PK in der Zeitung »Das Reich« diese fundamentale Kritik widerlegen zu müssen: »Wir erlebten in der Wochenschau Aufnahmen von vorgehenden Stoßtrupps, von vorn gedreht, und es regnete Proteste aus dem Publikum gegen diese angeblich gestellte Szene, weil man einfach nicht glauben wollte, daß der Kameramann mit dem Rücken zum Feind vor dem Stoßtrupp hergegangen war, um diesen Vorgang im Film festzuhalten. Die PK sind zahlenmäßig natürlich im Verhältnis zu anderen Truppenteilen klein. Sie haben jedoch Verluste zu verzeichnen, die ihrem Mut, ihrer Kaltblütigkeit und Einsatzfreudigkeit ein sehr ehrendes Zeugnis ausstellen.«¹⁶⁴ Die Fronturlauber blieben immer wieder ein kritisches Potential hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der Bilder: »Von der Ostfront kommende Urlauber bemängelten verschiedentlich Aufnahmen von Infanteriegefechten, weil auf diesen von irgendwelcher Feindeinwirkung nichts zu sehen gewesen sei. Auch seien Äußerungen vieler Urlauber laut geworden, die besagten, daß die gezeigten Winterunterkünfte meist welche der zurückliegenden Artillerie oder anderer Einheiten seien. Die Unterkünfte der vorliegenden Infanterie seien wesentlich primitiver.«¹⁶⁵

Rudolf Heß flog am 10. 5. 1941 nach Schottland, um der britischen Regierung einen Separatfrieden anzubieten. Daraufhin gab es die Anweisung, die Aufnahmen mit Heß aus der laufenden Wochenschau zu entfernen. Zu einer Irritation des Publikums führte es, dass diese angeordnete Änderung nicht einheitlich durchgeführt wurde. »Vereinzelt sei die Wochenschau unkorrigiert bis zum Wochenende gelaufen. Dabei sei es – wie aus Dortmund, München, Hanau berichtet wird – zu Demonstrationen in Form von Pfeifkonzerten, Zwischenrufen (da ist der Verräter!) und zu spöttischem Gelächter gekommen.«¹⁶⁶ Ähnliches gilt für eine nachträgliche Änderung von Aufnahmen mit Adolf Hitler im November 1941: »Wie aus dem ganzen Reichsgebiet übereinstimmend berichtet wird, hat die

163 Boberach 1984, S. 740f.

164 Goebbels 1941, S. 2.

165 Boberach 1984, S. 3139; ähnliche Zweifel auch S. 3300, S. 3664f., S. 4528, S. 4635.

166 Boberach 1984, S. 2344.

Herausnahme der Aufnahmen mit dem Führer in der Bildfolge vom 8. November allgemein in der Bevölkerung *größte Verwunderung ausgelöst und vielfach zu Gerüchtebildung* geführt. In Berichten wird darauf hingewiesen, daß die Filmtheaterbesucher durch die Presse ausdrücklich auf die Aufnahmen mit dem Führer hingewiesen worden seien und tatsächlich auch verschiedene Filmtheater, wie aus sehr vielen Gebieten des Reiches gemeldet wird, in den ersten Tagen die Bildfolge noch gezeigt hätten. Die uneinheitliche Durchführung der Anordnung hat jedenfalls zu vielfachen Fragen und Vermutungen Anlaß gegeben.«¹⁶⁷ Dieser Verzicht auf Aufnahmen mit Hitler könnten auf seinen direkten Wunsch veranlaßt worden sein, da er sich zunehmend seltener in der Wochenschau sehen wollte. So ließ er einige Aufnahmen seiner Sportpalastrede zur Eröffnung des Winterhilfswerks vom 30. 9. 1942 entfernen. Dies ließ Goebbels verzweifeln: »Der Führer hat wiederum alle seine Person betreffenden Aufnahmen herausgestrichen, was für die Wochenschau sehr schädlich ist. Aber der Führer ist, wie bekannt, in der Herstellung seiner Person außerordentlich sparsam. Ich sitze etwas in der Klemme. Das Volk will ihn sehen; der Führer will nicht, dass er in der Wochenschau gezeigt wird. Was soll ich tun?«¹⁶⁸ Diese Kamerascheu Hitlers lässt sich unter Umständen mit seinen gesundheitlichen Schwierigkeiten erklären, da er ab 1941 ein fortschreitendes Parkinson-Syndrom erkennen ließ.¹⁶⁹ »Walter Frenz hatte als Kameramann im Führerhauptquartier für geeignete Kamerapositionen zu sorgen, die diese Symptome nicht deutlich werden ließen.«¹⁷⁰

Als immer häufiger deutsche Städte bombardiert waren, wurde kritisiert, dass dies nicht ausreichend gezeigt würde bzw. dass in Lübeck nur die zerstörten Kulturdenkmäler, aber keine Wohnviertel gezeigt worden seien. Goebbels wollte die Auswirkungen der alliierten Bombardements auf deutsche Städte schon früher in der Wochenschau thematisiert haben, wurde jedoch von Hitler gebremst.¹⁷¹ In ähnlicher Weise wurde kritisiert, dass die Wochenschau vom 23. 1. 1943 in keiner Weise auf die ernste Lage in Stalingrad eingehe: »Sie lasse den ernsten Ton noch vermissen, der in Presse und Rundfunk angeschlagen wird und wirke etwas ›harmlos‹ und ›friedlich‹. Nur die allerwenigsten Betrachter seien sich dabei über die technischen Schwierigkeiten einer derart aktuell geforderten Berichterstattung klar.«¹⁷² Solche Einschätzungen führten zu einem massiven Vertrauensverlust der Wochenschau. Mit der beschönigenden Darstellung der verheerenden Niederlage in Stalingrad und des deutschen Rückzugs hatten die Wochenschauen endgültig ihre Glaubwürdigkeit verloren.

Während lange Zeit betont wurde, dass die Wochenschau die Hauptattraktion des Programms sei, es sogar Sondervorführungen nur mit Wochenschauprogramm gab und viele Zuschauer nur deswegen ins Kino gekommen seien, wurde Ende Februar 1943 zum ersten Mal davon berichtet, dass das Publikum nicht

167 Boberach 1984, S. 3011.

168 Moeller 1998, S. 394.

169 Für das IWF hat Ellen Gibbels 1992 eine Video-Dokumentation hergestellt zu »Hitlers Parkinson-Syndrom – Eine Analyse von Aufnahmen der Deutschen Wochenschau aus den Jahren 1940–1945« (G 254).

170 Dolezel/Loiperdinger 1995, S. 98.

171 Vgl. Moeller 1998, S. 399.

172 Boberach 1984, S. 4722.

mehr an der Wochenschau interessiert sei: »Derartige Beobachtungen werden immer wieder bestätigt durch Einzelberichte, aus denen hervorgeht, daß die Wochenschau vielfach gemieden wird. Etwa, wenn aus Wien berichtet wird, daß in einem dortigen Lichtspieltheater, das die Wochenschau nach dem Hauptfilm bringt, schon am Sonntag, also an einem Tag, an dem die neue Wochenschau den meisten Filmbesuchern doch noch unbekannt ist, 40 v. H. der Besucher das Theater nach Schluß des Spielfilms verlassen haben, ohne die Wochenschau sehen zu wollen. Ähnlich berichtet z. B. auch Kattowitz, daß dort 1/5 der Besucher das Lichtspieltheater vorzeitig verläßt, ehe die Wochenschau angelaufen ist. In den Sondervorführungen der Wochenschau im Stuttgarter Ufa-Palast am 1. und 2. 3. 1943 sind nur 25–30 Besucher gezählt worden.«¹⁷³ Ab Juni 1943 wurden die zweimal wöchentlich erscheinenden »Meldungen aus dem Reich« ersetzt durch »SD-Berichte zu Inlandsfragen«, die nur noch einzelnen Ressorts zugänglich gemacht wurden. Im Sommer 1944 zwang die Kritik am »Defätismus« der SD-Berichte¹⁷⁴ zur Einstellung der regelmäßigen Berichte.

»Nationalsozialistischer Realismus«?

Die DW war im internationalen Vergleich eine hochprofessionell produzierte Wochenschau mit einer beachtlichen suggestiven und ästhetischen Kraft. Sowohl die Aufnahmen vor Ort, die Bearbeitung in Berlin als auch der wöchentliche Vertrieb von über 2000 Kopien stellten eine organisatorische Leistung dar. »Zum ersten Mal erprobte eine deutsche Regierung – in »einer mit Propaganda aufgesäugten, überfütterten, angeekelten Zeit« (so der Filmavantgardist Hans Richter) – eine umfassende und integrierte Strategie auf den Gebieten der Kriegsführung, der ideologischen Massenbeeinflussung mit Hilfe der technischen Kommunikationsmittel und der innenpolitischen Maßnahmen zur Stabilisierung des »Volkskörpers«.«¹⁷⁵ Sie war Teil einer groß angelegten NS-Medienoffensive, die im zentral koordinierten Medienverbund eine wichtige Rolle spielte.¹⁷⁶

Den Nationalsozialisten und ihrer Publizistik galt die DW als das wirksamste Instrument der Propaganda. Wie sah diese Filmpropaganda im Vergleich zu der der Alliierten aus? War sie skrupelloser, demagogischer oder raffinierter? Musste sie auf Lügen und Irrationalem aufbauen, weil sie unmenschlichen Zielen diente, während die alliierte Gegenpropaganda offener, rationaler und demokratischer argumentieren konnte? Oder war das Verführerischste an ihr vielleicht gar nicht die Manipulation durch Euphemismen, Fälschungen und Feindbilder, sondern die Spur des Realen – ein dokumentarischer Filmstil, der auf die Verschmelzung von Filmberichterstattung und deren propagandistischer Stilisierung basierte und im Einzelfall sogar Formen der subversiven Rezeption ermöglichte? Im Laufe des Krieges entwickelte die DW spezifische Formen der Berichterstattung, die sich den Schein von Authentizität gaben und durch die Aufnahmen, die Bildgestaltung, die bewegte Kamera und einen dynamischen Schnitt geprägt waren. Ähn-

173 Boberach 1984, S. 4895.

174 Boberach 1984, S. 21.

175 Vgl. Kreimeier 1992, S. 358.

176 Siehe dazu: Segeberg 2004.



Die Filmvorführungen hinter der Front fanden zum Teil in sehr improvisierten »Lichtspieltheatern« statt

lich wie der Verismus im faschistischen Italien und die Deformierung des sozialistischen Realismus in der Stalin-Ära entwickelte sich in Deutschland auf diese Weise eine Art »nationalsozialistischer Realismus«, der dokumentarische Aufnahmen vor Ort durch Kamerastil, Auswahl, Schnitt, Kommentar und Musik für eine Propaganda durch (scheinbare) Fakten aufbereitete.

Doch dabei darf man nicht übersehen, dass diese Darstellung mit der Wirklichkeit des Krieges und dem Alltag im »Dritten Reich« wenig zu tun hatte. Weite Bereiche waren ausgeschlossen, über sie wurde nicht berichtet. Dies stellte schon der Regisseur Michail Romm fest, der in seinem Film *OBYKNOWENNY FASCHISM* (*DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS*, SU 1965) die Paredefassade im Faschismus mit der alltäglichen Realität kontrastieren wollte. »Aber letztere kam nicht vor. Absolut nicht! Wir fanden weder bescheidene noch vornehm eingerichtete Wohnungen, keine Straßenszenen, keine Cafés, Zeitungskioske, Schaufenster, keine Werkhallen und Arbeiterviertel, keine Angestellten und Funktionäre, keine Schüler, Studenten, Hausfrauen, Märkte, Händler, nicht einmal Straßenbahnen und Fußgänger. Unter Hitler hat das niemanden interessiert. Wir sahen uns 2 Millionen Meter Filmmaterial an – 2 Millionen! – und fanden nichts.«¹⁷⁷ Dies gilt ebenso für Verluste und Zerstörungen sowie wie für persönliche Aufopferungen und Anstrengungen sowohl der Truppen als auch der Zivilbevölkerung. Selten gab es Be-

¹⁷⁷ Leipziger DOK-Filmwochen 1997, S. 145.

richte über die Zerstörung deutscher Städte und die Not und Angst eines solchen Krieges; die Todesmaschinerie des Holocaust und die massive Verfolgung Andersdenkender wurde völlig tabuisiert, obwohl es ein zentraler Bereich des NS-Terror systems war. Als faktenorientiertes Propagandamedium funktionierte die Wochenschau vor allem in Zeiten der Siege, während sie im weiteren Kriegsverlauf an Glaubwürdigkeit verlor und von daher auch als Propagandamedium nicht mehr wirken konnte – wie es sich Adolf Hitler von ihr versprach. Lange Zeit galt die DW als massenwirksames Instrument der nationalsozialistischen Propaganda, wobei die Filmgeschichtsschreibung vielfach die Selbsteinschätzung der NS-Propaganda übernahm. Eine detaillierte Analyse zeigte, dass dieser Anspruch relativiert werden muss. Nach Stalingrad, als ihre Funktion als Propagandamedium eigentlich gefordert war, verlor sie die Glaubwürdigkeit. Hinzu kamen die strategischen Meinungsverschiedenheiten zwischen Goebbels und Hitler darüber, welche Inhalte die DW vermitteln sollte. Hitler war immer seltener bereit, überhaupt in der Wochenschau im Bild aufzutauchen, und ließ einige Sujets entfernen. Diese Punkte machen deutlich, dass es sich bei der DW keineswegs um das überwältigende Manipulationsinstrument gehandelt hat, als das sie immer wieder bezeichnet wurde.

Dessen ungeachtet beeinflusste die DW den Stil der Filmberichterstattung der Kinowochenschauen in der Nachkriegszeit und anfangs auch den Reportagestil im deutschen Fernsehen. Ebenso wie die Fernseh pioniere des ›Dritten Reichs‹ gehörten viele PK-Filmberichterstatter zu den ›Spezialisten‹, die beim Aufbau der NEUEN DEUTSCHEN WOCHENSCHAU (NDW) und des bundesdeutschen Fernsehens aktiv waren.¹⁷⁸ Eine zusätzliche Wirkung entwickelten die Bilder der DW ab den 60er Jahren, indem sie primäre Quelle für zeithistorische Fernsehprogramme wurden. Sie prägen bis heute das Bild, das sich die Zuschauer vom ›Dritten Reich‹ machen.

178 Vgl. Zimmermann 1994, S. 213 ff.; Zimmermann 1995, S. 187 ff., Proske 1995, S. 13 ff.; Winker 1994, S. 426–440; Neubauer 1996, S. 52, 55.

›Auferstanden aus Ruinen‹
Zur Wirkungsgeschichte von Kulturfilm
und Wochenschau nach 1945

11.1

Peter Zimmermann

Kontinuitäten und Wandlungen im Zeichen von
›Entnazifizierung‹ und ›Reeducation‹

Die Stunde Null gab es in der Nachkriegszeit auch im deutschen Film nicht. Die Ufa, die unter der Herrschaft der NSDAP zum mächtigsten europäischen Filmkonzern geworden war, wurde von den Alliierten zwar liquidiert, das Erbe der Ufa erwies sich jedoch in personeller wie ästhetischer Hinsicht als überaus resistent. Dem Zusammenbruch des ›Dritten Reichs‹ folgte zunächst einmal die ›Demontage der Traumfabrik‹.¹ Während in der Sowjetischen Besatzungszone mit der DEFA jedoch bereits 1946 ein neuer starker Filmkonzern aufgebaut wurde, lag die westdeutsche Filmproduktion aufgrund alliierter Verbots- und Kontrollverordnungen zunächst brach. 1949 wurde das in den westlichen Besatzungszonen befindliche Firmenvermögen mit der von den amerikanischen und britischen Besatzungsmächten erlassenen ›Lex Ufi‹ endgültig aufgeteilt und privatisiert. Der Wiederaufbau eines neuen deutschen Filmkonzerns sollte auf diese Weise verhindert und damit zugleich ein potentieller neuer Konkurrent auf dem Filmmarkt ausgeschaltet werden. Der Import britischer, französischer und vor allem amerikanischer Filme wurde nicht nur zu Zwecken der ›Reeducation‹ gefördert: »Die Filmogule Hollywoods übernahmen die westdeutsche Filmindustrie zwar nicht unmittelbar oder zur Gänze, hatten sich aber bereits zu Beginn der 1950er Jahre eine eindeutige Vorrangstellung auf dem westdeutschen Filmmarkt gesichert.«² So heißt es in einer neueren Studie zur amerikanischen Filmpolitik der Nachkriegszeit.

Im Gegensatz zu dieser Politik der Entflechtung, Privatisierung und Zersplitterung der Filmwirtschaft bemühten sich die Bundesregierung und die neugegründete Spitzenorganisation der westdeutschen Filmwirtschaft (Spio) mit Unterstützung des von den USA mit dem Wiederaufbau der Filmindustrie beauftragten Emigranten und ehemaligen Ufa-Produktionschefs Erich Pommer vergeblich darum, in den Westzonen ähnlich wie in der sowjetischen Besatzungszone erneut einen Filmkonzern aufzubauen, der auf dem internationalen Markt konkurrenzfähig

1 So lautete der Titel eines Manuskripts von Helmut Käutner über Demontage und Wiederaufbau der Filmindustrie. Vgl. Kreimeier 1992, S. 432.

2 Leab 2001, S. 701.

hig war. Wohl gelang es, mit der Bavaria-Filmkunst AG und der bald wieder in Ufa umbenannten Ufa-Theater-AG große Teile des verbliebenen Konzernerbes unter Aufsicht der Deutschen Bank, die die Ufa einst mitbegründet hatte, zusammenzuhalten, doch eine konkurrenzfähige westdeutsche Filmindustrie wurde damit nicht geschaffen. Die Filmindustrie der Bundesrepublik blieb in der Adenauer-Ära ebenso schwach wie die ästhetische Qualität ihrer Filme, die den Stil der Ufa-Unterhaltungsfilme zum dominanten Filmstil der 40er und 50er Jahre machten.³

»Das Ende der Lizenzpflicht, 1949, führte zu einem beachtlichen Anstieg der Produktionsziffern: in diesem Jahr wurden 62, im Jahr darauf sogar 82 deutsche Filme hergestellt. Der Produktionsboom in den Jahren der jungen Bundesrepublik, der bis Ende der fünfziger Jahre anhielt, ist bereits Nach-Ufa-Geschichte, wenngleich die Filme der Adenauer-Ära, inhaltlich wie formal-ästhetisch, dem Bannkreis der Ufa-Tradition nicht enttrinnen konnten. Der Konzern existierte nicht mehr, aber seine Virtuosen und Perfektionisten, seine Charakterschauspieler und Dekorationskünstler hatten das neu erblühende (west)deutsche Filmhandwerk fest im Griff.«⁴ So heißt es in Klaus Kreimeiers »Die Ufa-Story«. Trotz der Entnazifizierungs- und Fragebogen-Kampagnen der Alliierten, die ehemalige Nazis und Mitläufer aus dem Filmgewerbe fernhalten sollten, war der größte Teil der ›Film-schaffenden‹ des ›Dritten Reichs‹ bald wieder in der Branche tätig. »Unter ihnen waren ›Belastete‹ und ›Unbelastete‹, ehemalige Parteigänger des Regimes und verschwiegene Dissidenten, laue Mitläufer und überzeugte Gegner der Hitler-Diktatur – doch einig waren sie sich in dem Wunsch, ›endlich wieder‹ Filme herzustellen, ›unpolitische‹ Filme, die der darbenenden und demoralisierten Bevölkerung helfen sollten, ihre Nöte ›für ein paar Stunden‹ zu vergessen.«⁵

Die Abrechnung der Alliierten mit den Funktionären, Produzenten, Regisseuren, Schauspielern, Filmteams und anderen in der Filmbranche Tätigen, verlief zumindest in den Westzonen glimpflicher als erwartet. Im Gefolge des Nürnberger Kriegsverbrecher-Prozesses (1945/46), dessen Urteile unerwartet milde ausfielen, und der großzügig gehandhabten Entnazifizierungsverfahren wurden die meisten ehemaligen NSDAP-Mitglieder und Funktionäre sowie das Gros der in der Filmbranche Beschäftigten mit ›Persilscheinen‹ ausgestattet und ins Berufsleben reintegriert. Die meisten deutschen Filme der Nachkriegszeit wurden von ehemaligen Ufa-Mitarbeitern realisiert, zu denen auch Regisseure wie Wolfgang Staudte, Helmut Käutner und Andrew Thorndike gehörten.⁶ Allerdings achteten die alliierten Besatzungsbehörden in der Nachkriegszeit darauf, dass ehemalige Führungskräfte der Ufa nicht wieder in führende Positionen der deutschen Filmwirtschaft gelangten. Das Konzept der demokratischen ›Reeducation‹, so konstatiert der Kulturwissenschaftler Frank Trommler, wurde jedoch bald vom Ost-West-Konflikt verdrängt, in dessen Gefolge auch NS-Spezialisten vom Geheimdienst bis zur Filmpropaganda wieder gefragt waren: »Während der amerikanische Anstoß zur Reform der deutschen Massenmedien seit jeher Anerkennung gefunden hat, war die Resonanz auf die Umerziehung der Deutschen immer zwiespältig. In der

3 Vgl. Kreimeier 1992, S. 430 ff.; Göttler 1993; Giles 1997; Hauser 1989; Kaes 1987.

4 Kreimeier 1992, S. 444.

5 Kreimeier 1992, S. 443.

6 Vgl. Göttler 1993, S. 171 ff., Kreimeier 1973, S. 53 ff.

Rückschau schob sich die wachsende Verpflichtung zu antikommunistischer Publizistik, die mit dem Kalten Krieg 1947/48 einsetzte und als Propaganda verstanden wurde, vor die subtileren Impulse antifaschistischer Erziehung, die es zweifellos auch gegeben hat. Im Zeichen des neuen Ost-West-Gegensatzes dauerte es nicht lange, bis Demokratie mit der Huldigung des ›American way of life‹ gleichgesetzt und Nazismus als eine Form des Totalitarismus an den Kommunismus herangerückt wurde.«⁷

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen auch neuere Untersuchungen über den Versuch der alliierten Besatzungsmächte, Dokumentarfilme zur antifaschistischen und demokratischen Umerziehung des deutschen Volkes einzusetzen.⁸ In den ersten Jahren der Nachkriegszeit wurden zu diesem Zweck vor allem amerikanische, britische, französische und sowjetische Filme gezeigt.⁹ Zu den bekanntesten der eigens zu diesem Zweck produzierten Filme gehörten die im Auftrag des amerikanischen Office of Military Government (OMGUS) gedrehten *DIE TODESMÜHLEN* (US 1945, Hans Burger, Billy Wilder) und *NÜRNBERG UND SEINE LEHRE* (US 1948, Stuart Schulberg), die die Deutschen zur Auseinandersetzung mit den Verbrechen der NS-Zeit bewegen sollten.¹⁰ Doch schon der Film über den Nürnberger Prozess zeigte, dass die amerikanische Filmpolitik die Kollektivschuld-These längst ad acta gelegt hatte und ihre Anklage auf den kleinen Kreis der Hauptkriegsverbrecher beschränkte. Die Mitschuld von Banken, Industrie, Justiz, traditionellen gesellschaftlichen Eliten oder der gesamten Bevölkerung spielte dabei kaum noch eine Rolle. Seit Beginn des Kalten Krieges ging es in vielen ›Reeducation-Filmen‹ nicht mehr in erster Linie um antifaschistische Erziehung und ›Vergangenheitsbewältigung‹, sondern um Werbung für kapitalistische Marktwirtschaft, parlamentarische Demokratie und das eigene Land (›american way of life‹) und zugleich um antikommunistische Propaganda: so etwa in vielen Filmen der amerikanischen Documentary Film Unit (D. F. U.) zum Marshall-Plan (Ich



Hans Richter (im hellen Jackett) blieb nach dem Krieg im amerikanischen Exil. Sein auf den Filmfestspielen von Venedig im Jahr 1947 ausgezeichnete Film *DREAMS THAT MONEY CAN BUY* (US 1947) wurde 1948 im Esquire Theatre in Hollywood gezeigt

⁷ Trommler 2001, S. 571.

⁸ Vgl. Hahn 1997, S. 443 ff.; Hauser 1989.

⁹ Filmverzeichnis s. Hahn, S. 504 ff.

¹⁰ Filmverzeichnis s. Hahn 1997, S. 501 ff.

UND MR. MARSHALL, US 1948 Stuart Schulberg)¹¹ und zum Aufbauprogramm: Der Propagandafilm ZWEI STÄDTE (US 1948, Stuart Schulberg) z. B. spielte den Wiederaufbau Stuttgarts gegen die angeblich trostlose Trümmerwüste Dresdens »hinter dem Eisernen Vorhang« aus.¹² Die »Reeducation-Filme« verzichteten ebenso wie die Wochenschau WELT IM FILM schnell auf Anklagen und Schuldzuweisungen und bemühten sich stattdessen darum, die Deutschen für die westliche Wirtschafts- und Gesellschaftsform zu gewinnen und gegen kommunistische Einflüsse zu immunisieren. Der Antikommunismus trat in Westdeutschland bald an die Stelle des Antifaschismus, der in der SBZ/DDR im Zuge der antifaschistisch-demokratischen Politik der Nachkriegszeit den überparteilichen Konsens herstellen sollte. Die Abrechnung mit dem Faschismus übernahmen in deutscher Regie vor allem die Spiel- und Dokumentarfilme der DEFA (DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, 1946, Wolfgang Staudte; TODESLAGER SACHSENHAUSEN, 1946, Richard Brandt, u. a.).

»Säuberung« und Fortsetzung der Kulturfilmproduktion

Die während des »Dritten Reichs« produzierten deutschen Filme wurden von den Alliierten beschlagnahmt und auf faschistische, rassistische, militaristische und inhumane Tendenzen hin überprüft. Direktor der britischen Zensurbehörde in Hamburg war seit 1948 John Kelson, der mit seinen Mitarbeitern die in einem Bunker gelagerten Filme sichtete und überprüfte und 1951 für den internen Gebrauch einen »Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions« zusammenstellte. Insgesamt handelte es sich seinen Angaben nach um 700 Spielfilme und dokumentarische Langfilme und 2500 meist dokumentarische Kurzfilme. Von den gesichteten Filmen wurden 141 Spielfilme und dokumentarische Langfilme (einschließlich der Staatsauftragsfilme) und 254 Kurzfilme verboten. Alle anderen wurden (gelegentlich mit Schnittauflagen) zur Aufführung freigegeben.¹³ Die von den Alliierten beschlagnahmten Filme wurden in der DDR dem Staatlichen Filmarchiv und in der BRD vor allem dem 1952 gegründeten Bundesarchiv und der neugegründeten Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung übergeben.¹⁴ Zu einem ähnlichen Ergebnis wie die britischen Controller kam eine UNESCO-Kommission, die die Lehrfilme der RWU auf ihre weitere Verwendbarkeit hin überprüfte: »Die Filme dienen in erster Linie Unterrichtszwecken und nicht der Propaganda, nur 13 Prozent der gesichteten Filme sollten wegen ihrer Tendenz verboten werden. (Bei weiteren 10 Prozent müssten Aufnahmen von Nazi-Fahnen usw. entfernt werden, bevor sie akzeptiert werden könnten.)«¹⁵

Solche Auflagen wurden nach Auflösung der RWU von den Landes- und Stadtbildstellen in die Tat umgesetzt: »Zunächst machte man sich an die Säuberung des Bestandes: Entsprechend den Bestimmungen des Potsdamer Abkom-

11 Zu den Filmen des Marshall-Plans vgl. die 2004 von den Internationalen Filmfestspielen Berlin herausgegebene Broschüre *Selling Democracy. Films of the Marshall Plan: 1947–1955*.

12 Vgl. Steinle 2003, S. 39 ff.

13 Kelson 1996, S. 3.

14 Vgl. Theuerkauf 1998, S. 183 ff.

15 Zit. n. Ewert 1998, S. 373 (Übers. P. Z.).

mens sollte überall für die Entfernung der ›nazistischen und militaristischen Lehren‹ gesorgt werden. In den Bildstellen wurden entsprechende Filmtitel (insgesamt nicht mehr als 13 Prozent der Filme) aus dem Verleih genommen; weitere 20 Prozent der Filme wurden überarbeitet, meistens Kürzungen um Szenen, in denen nationalsozialistische Symbole vorkamen. Natürlich wurden auch die Beihefte angepasst. In ähnlicher Weise wurde mit den Dia-Reihen verfahren. In den einzelnen Besatzungszonen entstanden aus Personal und Bestand der RWU Nachfolgeinstitute.«¹⁶ So heißt es im Jahre 2000 in einem Rückblick auf die Tätigkeit der Bildstellen seit den 20er Jahren. 1950 wurden mit der Gründung des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) in München die regionalen Initiativen in einer zentralen Institution zusammengefasst, die personell und materiell an die Erfahrungen und Bestände der RWU anknüpfte. Mit dem Göttinger Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) wurde zusätzlich ein Auftraggeber und ein Verleiharchiv für wissenschaftliche Filme in Forschung und Lehre geschaffen. Einsatz und Verbreitung der Lehr- und Unterrichtsfilme standen im Westen damit in den 40er und 50er Jahren nicht nur personell und organisatorisch in der Tradition der RWU – auch ihre Filmbestände enthielten zum größten Teil RWU-Filme, die erst nach und nach durch neue Produktionen ergänzt oder ersetzt wurden. Dr. Kurt Zierold, der die RWU im ›Dritten Reich‹ geleitet hatte, war nach dem Krieg Leiter der Hochschulabteilung im niedersächsischen Kultusministerium und von 1952 bis 1964 Generalsekretär der neugegründeten Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) in Bad Godesberg.¹⁷ Dr. Werner Pleister, einer der Produktionsleiter der RWU, wurde von Adolf Grimme nach dem Krieg zum ersten deutschen Fernsehdirektor des NWDR gemacht. Die RWU machte auch in der Nachkriegszeit Schule.

Auch viele Kulturfilm-Regisseure, Kameraleute und Produzenten nahmen nach einer durch die Filmpolitik der Besatzungsmächte erzwungenen Unterbrechung von wenigen Jahren ihre Tätigkeit wieder auf. Die schnellste Nachkriegs-Karriere gelang Curt Oertel, dessen auf den Filmfestspielen von Venedig prämiertes Kulturfilm MICHELANGELO (CH 1938) nach dem Krieg in einer von Robert Flaherty bearbeiteten Fassung unter dem Titel THE TITAN 1950 mit einem Oscar ausgezeichnet wurde.¹⁸ Oertel, der 1946 in Wiesbaden im Schloss Biebrich die Curt Oertel Film-Studien-Gesellschaft gegründet hatte, galt als unbelastet und wurde mit Unterstützung Erich Pommers, der als Filmoffizier für den Wiederaufbau der deutschen Filmindustrie in der US-Zone zuständig war, mit dem Aufbau der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmindustrie (FSK) beauftragt. Er wurde Präsident der neubelebten Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (Spio) und produzierte nach bewährtem Rezept eine Reihe von Kulturfilmen mit künstlerischer und religiöser Thematik (ES WAR EIN MENSCH ... 1950; DER GEHORSAME REBELL 1952), deren lehrhafter und pathetischer Stil sich aber schnell als veraltet und erfolglos erwies. Auch Hans Cürdis sorgte mit seinem Kulturfilm-Institut für Kontinuität in der deutschen Kultur- und Lehrfilmproduktion. Obwohl er an der Produktion etlicher NS-Propagandafilme beteiligt gewesen war, stellte er sich als Opfer des NS-

16 Medien Bildung und Visionen 2000, S. 56.

17 Vgl. Kühn 1998, S. 265.

18 Vgl. Meder 1995.



Oben: Hans Cürlis bei Dreharbeiten zum Wiederaufbau Berlins mit einem Modell des Hansviertels Ende der 50er Jahre. *Unten:* Curt Oertel machte in der Nachkriegszeit ebenfalls Karriere in der Filmindustrie

Regimes hin. In der Nachkriegszeit produzierte er im zertrümmerten Berlin zunächst einmal praktische Lehrfilme (*WIE BAUE ICH EINEN OFEN* 1945; *SEUCHENGEFAHR* 1946), um sich dann mit seiner Firma wieder den Filmen über Kunst und Kunsthandwerk zu widmen. In den 50er Jahren gehörte er wieder zu den rührigsten und einflussreichsten Kulturfilmproduzenten der Bundesrepublik und erhielt 1953 den Bundesfilmpreis in Gold. Lange Zeit war er Vorsitzender des Bundes Deutscher Lehrfilmhersteller.¹⁹ Auch Hubert Schonger setzte mit einer eigenen Firma (Schongerfilm) seine Tätigkeit fort, spezialisierte sich aber zunehmend auf Puppen- und Zeichentrickfilme. Altbekannte Namen und Firmen tauchten bald wieder auf: Arnold und Richter KG, Atelier Noldan, Dr. Edgar Beyfuss-Film, Boehner-Film, Wolf Hart-Film, Walter Hege-Film, Rudolf Werner Kipp-Film, Leo de Laforgue Filmproduktion, Paul Lieberenz Filmproduktion, Lex-Film, Willi Prager-Film, Schomburgk-Film, Eugen Schumacher-Film, Dr. Ulrich K. T. Schulz Kulturfilm-Produktion, Luis Trenker-Film und viele andere.²⁰ Hinzu kam eine Fülle neu entstandener Firmen, in denen aber ebenfalls viele der im ›Dritten Reich‹ geschulten Filmteams tätig waren.

Weit deutlicher als diese Firmen, die meist den traditionellen Kultur-, Werbe- und Lehrfilmstil fortsetzten, bemühte sich die DEFA um einen Neubeginn. »Sie sehen selbst – Sie hören selbst – urteilen Sie selbst«, so lautete anfangs das Motto der von Kurt Maetzig geleiteten Wochenschau *DER AUGENZEUGE*. Dennoch waren auch in den frühen Dokumentarfilmen der DEFA, die nicht nur ideologisch, sondern auch terminologisch gegen den Kulturfilm abgesetzt wurden, die Einflüsse des Ufa-Stils unverkennbar. Andrew Thorndike, der einflussreichste Regisseur des DEFA-Dokumentarfilm-Studios, hatte von 1931 bis 1939 in der Werbefilmabteilung der Ufa gearbeitet und auch eigene Werbe- und Kulturfilme gedreht (z. B. *DIE HERRIN DES HOFES* 1942). Nach Absolvierung von Antifa-Schulungen in russischer Kriegsgefangenschaft kehrte er 1949 als überzeugter Kommunist nach Deutschland zurück und übernahm führende Positionen bei der DEFA und in der Filmpolitik. Seine Dokumentarfilme stehen trotz der dezidiert antifaschistischen Tendenz stilistisch noch weitgehend in der Kulturfilm-Tradition der Ufa (z. B. *DU UND MANCHER KAMERAD* 1956), die auch viele andere DEFA-Filme der 40er und 50er Jahre prägte wie z. B. Joop Huiskens und Karl Gass' *TURBINE I* (1953). Auch einige andere Mitarbeiter der DEFA wie z. B. der Tierfilmer Ulrich K. T. Schulz kamen von der Ufa. In ideologischer Hinsicht allerdings setzte sich der Dokumentarfilm der DEFA mit seiner immer dezidierteren politischen und sozialistischen Tendenz scharf gegen den westdeutschen Kulturfilm ab.²¹

Dabei war die sozialistische Propaganda oft stärker ausgeprägt als der realistische Anspruch der DEFA-Dokumentarfilme. Wenn Kurt Maetzig in *BERLIN IM AUFBAU* (1946) weniger die Trümmer zeigte, als vielmehr den Beginn des Wiederaufbaus, so wollte er noch auf sympathische Weise Mut machen. Wenn er aber in *EINHEIT SPD–KPD* (1946) die heftigen politischen Kontroversen verschwieg und den Film in einer dokumentarisch wirkenden gestellten Szene kulminieren ließ, so setzte er Wunschvorstellungen in ein visuelles Symbol um, das mit der politi-

19 Vgl. Ziegler 2003, S. 282 ff.

20 Vgl. Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952.

21 Vgl. Zimmermann 1995, S. 9 ff.; Jordan/Schenk 1996; Mückenberger/Jordan 1994.



Oben und Mitte links: DER AUGENZEUGE (Vorspann 11/1946). Unten links: BERLIN IM AUFBAU (Kurt Maetzig 1946). Oben rechts: EINHEIT SPD – KPD (Kurt Maetzig 1946). Mitte und unten rechts: DU UND MANCHER KAMERAD (Andrew und Annelie Thorndike 1956)

schen Realität nur noch wenig zu tun hatte: Zwei Demonstrationzüge von SPD und KPD vereinen sich vor einer Ruine zu einer mächtigen Kolonne, an deren Spitze ein Transparent der SED entrollt wird. In Andrew und Annelie Thorndikes Kompilationsfilm *DU UND MANCHER KAMERAD* (1956), der das unheilvolle Wirken des deutschen Imperialismus von der Kaiserzeit bis zur Bundesrepublik darstellt,

wurde diese Szene später wie ein authentisches Filmdokument verwendet. Mittels Überblendungsmontage wurde sie zudem mit einer anderen Filmsequenz, in der der Staatspräsident Wilhelm Pieck einer vorbeifilierenden Menschenmenge zuwinkt, so verschnitten, dass der Eindruck entsteht, er winke eben diesem Demonstrationzug zu. Am Anfang des Films garantieren die Autoren den Zuschauern dokumentarische Authentizität: »Jede Aufnahme ist ein historisch nachprüfbares Dokument.« In der Tat, nur gewinnt diese Versicherung im Zuge der Nachprüfung die mehrdeutige Aura aller großen Orakel.

Der von Kurt Maetzig erhobene Anspruch, nach der Lügenpropaganda der Faschisten mit den DEFA-Dokumentarfilmen ein realistisches Abbild der gesellschaftlichen Veränderungen zu vermitteln und das Vertrauen der Zuschauer in dokumentarische Bilder zurückzugewinnen, erwies sich bald als Illusion.

Der Leiter der Kulturfilmabteilung der Ufa, Nicholas Kaufmann, und sein Star-Regisseur Martin Rikli – beide Schweizer Staatsbürger – setzten sich kurz vor dem Zusammenbruch des ›Tausendjährigen Reichs‹ in die Schweiz ab. »Die politische und militärische Situation scheint Herrn Rikli Veranlassung zu geben, sich in seine Heimat zurückzuziehen. [...] Da er aber trotz seines Vertrages nicht zu halten ist und wahrscheinlich auch Krankheit vorschützen würde, wenn wir ihn zur weiteren Arbeit im Reich zwingen, wird die Ufa-Kulturfilmabteilung auf Herrn Rikli verzichten.«²² So heißt es in einem Schreiben des Reichsfilmintendanten vom 25. 9. 1944. In der Schweiz nahmen Kaufmann und Rikli die Produktion von Kulturfilmen im bewährten Ufa-Stil bald wieder auf (*WOLKEN ALS WETTERPROPHETEN*, CH 1945, Martin Rikli) und beschäftigten sich mit Rechtfertigungsschriften, die sie in den Augen der Schweizer Öffentlichkeit rehabilitieren sollten. Kaufmann versuchte in den 50er Jahren ein Come-back auf dem deutschen Filmmarkt, hatte aber den Anschluss zur Filmproduktion der Bundesrepublik verloren.²³ Der für Verleih und Einsatz der Ufa-Kulturfilme verantwortliche Oskar Kalbus setzte sich auch nach 1945 in der Bundesrepublik für die Förderung des Kulturfilms ein und war von 1950 bis 1955 Generaldirektor der Columbia-Filmgesellschaft.²⁴ Ulrich K. T. Schulz, Tierfilm-Spezialist der Ufa-Kulturabteilung und seit 1933 Parteimitglied der NSDAP, stellte sich nach dem Krieg als heimlicher Gegner des NS-Regimes dar und arbeitete seit Mitte der 50er Jahre für den populärwissenschaftlichen Film der DEFA, nachdem er in Hamburg mit einer eigenen Filmfirma gescheitert war.²⁵ Auch die Geschäfte einiger anderer einst prominenter Kulturfilm-Regisseure entwickelten sich eher kümmerlich. Wilhelm Prager gab seine Firma, mit der er den Pferdefilm *GLÜCK IM STALL* (1948) produziert hatte, bald wieder auf und wandte sich wieder der Arbeit am Theater zu.²⁶ Svend Noldan, der wegen seiner Propagandafilme zunächst Berufsverbot bekommen hatte, schlug sich wie schon in den 20er Jahren wieder mit Werbefilmen für die chemische Industrie durch (*KLEINE LAUS GANZ GROSS*, 1954) und beschäftigte sich wie-

22 BA / RKK 2500 / Box 0159 / File 09.

23 Vgl. Erfinder des Kulturfilms. In: Stuttgarter Zeitung v. 29. 5. 1970.

24 Vgl. Kalbus 1956, S. 7 ff.

25 Vgl. Der Kulturfilm darf nicht sterben. In: Bunte Blätter v. 20. 5. 1950; Pionier des biologischen Films. In: Der Morgen v. 21. 2. 1960. Zur ›Entnazifizierung‹ von Schulz vgl. BA / RKK 2500 / Box 0197 / File 10.

26 Vgl. BA / RKK 2500 / Box 0159 / File 16; vgl. Biographie www.filminstitut.de (2002).

der verstärkt mit Malerei.²⁷ Der ebenfalls schwer belastete Arnold Fanck, der während des Krieges im Auftrag der Riefenstahl-Film GmbH an einer Reihe groß angelegter Propagandafilme beteiligt war, scheiterte mit seiner 1946 neugegründeten Berg- und Sportfilm GmbH, weil er keine Aufträge bekam. Erst nach seinem Tode im Jahre 1974 wurde er als einer der wichtigsten Bergfilm-Regisseure wiederentdeckt.²⁸

Andere Propagandisten wie Hans Ertl, Walter Hege, Karl Ritter, Hans Bertram oder Colin Ross versuchten den Neuanfang in Deutschland gar nicht erst. Ross nahm sich angesichts der deutschen Niederlage das Leben, Ritter emigrierte nach Argentinien, Ertl, der in Südamerika eine Reihe von Expeditionsfilmen drehte, nach Bolivien und Hege und Bertram wandten sich anderen Tätigkeiten zu.²⁹ Ertls Tochter Monika Ertl schloss sich der revolutionären Befreiungsgruppe Che Guevaras an und wurde 1973 vom bolivianischen Geheimdienst erschossen. Ertls einstiger Kollege Walter Frenz, der 1939 zu Hitlers ›Hofkammermann‹ im Führerhauptquartier avancierte und 1941 im Rang eines SS-Untersturmführers in den persönlichen Stab des Reichsführers SS aufgenommen wurde, konnte hingegen nach einjähriger Internierung durch die Amerikaner wieder filmen und wandte sich u. a. im Auftrag des Bundeslandwirtschaftsministeriums und des Jugendherbergswerks vor allem Landwirtschafts-, Natur- und Umwelt-Themen zu.³⁰

Der einstige ›Reichsfilmintendant‹ Fritz Hippler erhielt nach dem Krieg zwar kurzfristig Berufsverbot, wurde aber für seine Tätigkeit im Propagandaministerium und seinen Hetzfilm DER EWIGE JUDE (1940) – abgesehen von einer geringfügigen Geldstrafe, die durch die Internierungshaft als verbüßt erlassen wurde – nicht weiter bestraft. Er arbeitete unter Pseudonym bei der Produktion diverser Kultur-, Dokumentar-, Industrie- und Werbefilme mit, war als Werbeleiter für verschiedene Firmen und sogar als Berater in Presse- und Werbefragen für den Düsseldorfer Landesverband der FDP tätig.³¹ Zum öffentlichen Skandal kam es, als bekannt wurde, dass er der im Vorspann nicht genannte Regisseur des 1953 von der Münchener Certus Film GmbH produzierten Dokumentarfilms BEIDERSEITS DER ROLLBAHN über den Russland-Feldzug war: »Es ist traurig aber wahr: Der erste abendfüllende Dokumentarfilm von deutscher Seite über den Zweiten Weltkrieg, der soeben mit einem Großeinsatz von 70 Kopien im Bundesgebiet angelaufen ist, wurde von dem ehemaligen Chef der ›Abteilung Film‹ im NS-Propagandaministerium, Dr. Fritz Hippler, zusammengestellt. [...] Es ist darum alles andere als bloße Bescheidenheit, wenn sein Name im Vorspann des jetzigen großen Kriegsberichtes aus (hauptsächlich) deutschen, englischen, amerikanischen und russischen Originalaufnahmen und Wochenschau material als

27 Vgl. CineGraph; vgl. Die Filmdokumentation DAS ERBE DER BILDER. EIN PORTRAIT DES FILMEMACHERS SVEND NOLDAN (1995 R. Oliver Lammert u. a.).

28 CineGraph; www.filminstitut.de; Trimborn 2002, S. 344 ff.

29 Unterlagen zu diesen und den anderen genannten Regisseuren finden sich im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart (www.hdf.de).

30 Vgl. BA / RKK 2705 / Box 0002 / File 10; Tagesspiegel v. 9. 12. 2001; ein Filmporträt von Jürgen Stumpfhaus trägt den Titel DAS AUGE DES KAMERAMANNS (1992).

31 Vgl. BA / RKK 2703 / Box 0095 / File 77; Hippler 1984; Nachruf in: Filmgeschichte Nr. 18 / Juni 2003; Der ehemalige Reichsfilmintendant im Spruchkammerverfahren. In: Rheinischer Merkur v. 9. 10. 1948; Freie Demokraten und Zementspritzen. In: Deutsche Tagespost v. 5. 4. 1958.

Regisseur und Gestalter des Kommentars wohlweislich und schamhaft verschwiegen wird.«³²

Eine neuerliche Karriere gelang einem der anpassungsfähigsten NS-Propagandisten: Johannes Häußler stellte sich in der Nachkriegszeit in den Dienst der antikommunistischen Propaganda, die er schon in den 20er Jahren und in seinem Film *BLUTENDES DEUTSCHLAND* (1932/33) mit Erfolg betrieben hatte. Im Auftrag des Westberliner Senats und anderer staatlicher Stellen drehte er Filme wie *KREUZWEG DER FREIHEIT* (1951) und *BERLIN, TOR DER FREIHEIT* (1953), der die mit Schauspielern nachinszenierte Flucht einer ostdeutschen Bauernfamilie nach Westen zum Thema hat. Verschiedene Presseartikel kritisierten diesen Einsatz von Alt-Nazis für die antikommunistische Propaganda.³³ Viele solcher Propagandafilme wurden auch vom Ministerium für Gesamtdeutsche Fragen in Auftrag gegeben (z. B. *BLICK HINTER DEN EISERNEN VORHANG* 1952).

Während ihre männlichen Kollegen glimpflich davonkamen, wurde an Leni Riefenstahl ein Exempel statuiert. Die Auseinandersetzung mit ihr, die sich in der Nachkriegszeit mit provokanter Impertinenz zur verfolgten Unschuld stilisierte, die nicht an Politik, sondern stets nur an Filmkunst interessiert gewesen sei, liefert ein besonders aufschlussreiches Beispiel für die Eigenart der deutschen ›Vergangenheitsbewältigung‹.³⁴ In einer Fülle von Prozessen wehrte sie sich gegen Presseberichte, die sie als Nazi-Mätresse oder Hitlers Geliebte hinstellten oder ihr Propagandatätigkeit und Mitwisserschaft an Kriegsverbrechen vorwarfen.³⁵ In weiteren Prozessen beanspruchte sie die Verwertungsrechte an den Filmen *TRIUMPH DES WILLENS* (1935) und *OLYMPIA* (1938), die mittlerweile zu begehrten zeithistorischen Filmdokumenten geworden waren und in Film- und Fernsehdokumentationen ausgewertet wurden. Obwohl nach langwierigen Verhandlungen und Prozessen geklärt wurde, dass beide Filme von der NSDAP oder vom Deutschen Reich finanziert worden waren und sämtliche Rechte damit auf die Bundesrepublik übergegangen sind, wurden ihr vom Bundesarchiv-Filmarchiv und deren Verwertungsgesellschaft Transit weitreichende Mitsprache- und Verwertungsrechte eingeräumt. Bei Aufführungen ist nach wie vor die Zustimmung ihrer Firma einzuholen. »Unverkennbar hat die Bundesrepublik den Anspruch aufgegeben, alleiniger Rechteinhaber der beiden Filme zu sein, und es ist auch fraglich, ob es überhaupt in ihrem politischen Interesse lag, die Rechte vor allem an *TRIUMPH DES WILLENS* allein zu verwalten. [...] Jede Verwendung von Ausschnitten, vor allem aus *TRIUMPH DES WILLENS*, aber auch aus *OLYMPIA*, jede Vorführung hätte dann einen Schatten auf die der Nutzung zustimmende Regierung werfen können. [...] Der insgesamt unklare Umgang mit dem Filmerbe des Nationalsozialismus hat sich in diesem Fall zugunsten Leni Riefenstahls ausgewirkt.«³⁶ So konstatiert Rainer Rother in seiner Riefenstahl-Biografie. Nach wie vor profitierte die Regisseurin von der Auswertung ihrer Filme in historischen Film- und Fernsehproduktionen.

32 Beiderseits der Rollbahn. In: *Welt der Arbeit* v. 14. 8. 1953; vgl. ›Reichsfilmintendant‹ wieder beim Fach. In: *Abendzeitung* v. 21. 1. 1953.

33 Vgl. BA / RKK 2600 / Box 0074 / File 01; vgl. *Irrwege der Freiheit*. In: *Die Neue Zeitung* v. 7. 12. 1951; *Mit Leib und Seele*. In: *Sonntag*, 22. 11. 1953.

34 Vgl. Riefenstahls *Memoiren* (1987/2000); Rother 2000, S. 131 ff.

35 Rother 2000, S. 130 ff.

36 Rother 2000, S. 172.

In den Kanon der Filmgeschichte ist sie als negative, bestenfalls zwiespältige Figur eingegangen. Während die NS-Propaganda ihrer Filme allgemein geächtet und die Aufführung der Filme verboten wurde, erkannten auch Kritiker die ästhetische Perfektion ihres Filmstils an. Allerdings wurden ihre Qualitäten als Regisseurin zunächst vor allem im Ausland gewürdigt. Sie galt als ein Beispiel des »fascinating fascism«, wie Susan Sontag den faschistischen Schönheitskult und dessen erotische Obsessionen charakterisiert hat.³⁷ In ihren nach dem Krieg aufgenommenen Nuba-Fotos entdeckte sie denselben Hang zu Körperkult und Mythisierung, der schon im ›Dritten Reich‹ in starken und schönen ›arischen‹ Körperbildern einen idealisierenden Ausdruck gefunden hat. Ein Revival erlebte dieser Körperkult seit den 60er Jahren in verschiedenen Genres der populären Kultur wie Popart, Modefotografie und Werbung – ein Trend, der bis heute anhält und in der Werbefotografie von Joop bis Calvin Klein zu beobachten ist. Riefenstahl avancierte in der avantgardistischen Kunstszene zeitweise zur Kultfigur. »›Modernität‹ liegt in den Filmen der Riefenstahl in der Sichtbarkeit der technischen Mittel, in der sehr direkt vermittelten Macht des Mediums selbst (in abstrakter Klarheit: the medium is the message). Das Geschehen in den Olympiafilmen wird unendlich aufgelöst, die Kamera hält sich nicht an die Wirklichkeit von Zeit und Raum [...] Inszenierung und Dokumentation verwischen ihre Grenzen, und das Bild spricht so narzißtisch von sich selbst, daß wir uns viel weniger in der Nähe einer Wirklichkeit als inmitten des Traumes der Leni Riefenstahl vom siegenden und untergehenden Männerkörper befinden. Ein Gutteil von Hollywoodfilmen erzählt nichts anderes.«³⁸ So konstatierte der Filmwissenschaftler Georg Seeßlen, und Helmut Newton, Star der erotischen Modefotografie, erklärte noch im Jahre 2000: »Als Künstlerin bewundere ich sie, sie ist die revolutionärste Fotografin und Filmemacherin unserer Zeit. Auch wenn ihre Nazi-Sujets beschissen waren.«³⁹ Die Verwertung der NS- und SS-Kulte in Pop-Kultur und im erotischen Kino zog allerdings gerade aus dem totalitären Spiel von Dominanz und Unterwerfung seine stärksten sadomasochistischen Impulse. Riefenstahl hat diesem Trend mit ihren Fotos und Filmen einige der eindrucksvollsten Ikonen geliefert.

In Deutschland ist die Auseinandersetzung mit Leni Riefenstahl lange Zeit weit eindeutiger, vielleicht zu eindeutig verlaufen. Obwohl sie anders als führende Konzernherren wie Krupp und Thyssen nicht als Kriegsverbrecher verurteilt, sondern als ›Mitläufer‹ eingestuft worden ist, wurde sie weit stärker geächtet als diese oder ihre männlichen Kollegen aus der Theater- und Filmbranche wie etwa Gustav Gründgens oder Wolfgang Liebeneiner. Ihre Filme wurden als NS-Propaganda in die Giftschränke verbannt. Sie selbst hatte in der Filmbranche anders als das Gros ihrer ebenfalls belasteten Kollegen keine Chance mehr, obwohl ihr Spielfilm TIEFLAND, an dem sie seit den 30er Jahren arbeitete, 1953 noch fertiggestellt werden konnte. »Die Verfolgung dieser Frau wurde vor allem in Deutschland zu einer Hexenjagd, die bis heute andauert.« So konstatierte Alice Schwarzer 1999 in der Frauenzeitschrift »Emma«.⁴⁰ Sie war nicht nur die bedeutendste Dokumentarfilm-Regisseurin der 30er Jahre und Propagandistin des Führerkults, sondern ge-

37 Sontag 1983, S. 305 ff.; vgl. auch Hewitt 1993.

38 Seeßlen 1999, S. 202 f.

39 Helmut Newton zit. n. Knopp 2001, S. 151.

40 Emma Jan. 1999. zit. n. Knopp 2001, S. 151.

fiel sich in ihren Filmen als hexenhafte Verführerin (DAS BLAUE LICHT, TIEFLAND) ebenso wie als kämpferische Amazone, die sich gegen eine Welt von Männern zu behaupten versucht. Ihr Traum war die Verfilmung von Kleists Drama »Penthesilea«. Lag die Ächtung vielleicht auch daran, dass sie eine Frau war, die die männlichen Konkurrenten der Branche einst mühelos ausgestochen hatte – dank ihres Talents, ihres eisernen Willens und Hitlers Faible für diese aufreizend zwiespältige Domina des faschistischen Dokumentarfilms?

Oder wurde sie als Propagandistin des Führerkults nach 1945 in Deutschland sozusagen stellvertretend geächtet, im Interesse eines Selbstreinigungs-Ideals, das im ›Persilschein‹ einen angemessenen Ausdruck gefunden hat, der den ›entnazifizierten‹ Tätern und Mitläufern nach dem Krieg von den Alliierten großzügig erteilt wurde? Anders als den Herren der Schwerindustrie und der Banken und dem Gros ihrer Kollegen aus der Filmbranche, die fortan ihre Geschäfte ungestört fortsetzen durften, nützte ihr der ›Persilschein‹ nur wenig. Denn ›Persilscheine‹ bekamen die Deutschen als ein Volk der von den Nationalsozialisten Verführten. Das wichtigste Medium der Verführung aber war angeblich eine besonders umfassende und raffinierte Propaganda, zu deren wirksamsten Medien neben Presse und Radio der Film gehörte. ›Star-Propagandistin‹ des Führerkults im Film aber war Leni Riefenstahl, der man mehrfach ein Verhältnis mit Hitler unterstellte und deren ebenso verlockende wie unnahbare Aura noch in Spottnamen wie ›Reichsgletscherspalte‹ oder ›Nazi-Kurtisane‹ spürbar ist. Hatte diese verführerische Frau nicht größere Schuld auf sich geladen als die meisten anderen?⁴¹ Nach dem Krieg wurde aus der erotischen nur noch eine politische Verführerin, die die deutschen Männer dem geliebten Führer in die Fänge getrieben hatte. Denn wenn der Faschismus ein Reich des Scheins war, das mit Lug und Trug die biedereren Deutschen ins Verderben lockte, so waren die mit außerordentlichen Verführungskünsten begabten Gaukler der Propaganda die Hauptschuldigen. Rhetorik und Ästhetik exkulperten das Volk, seine Volkswirtschaft und jenes Rechtskartell, das zum Untergang der Weimarer Republik maßgeblich beigetragen hatte. So gesehen trug auch die Riefenstahl-Legende nach dem Krieg dazu bei, die enge Verflechtung von NSDAP, Staat und Wirtschaft in Vergessenheit geraten zu lassen – Voraussetzung für die Restaurierung eines kapitalistischen Wirtschaftssystems, dessen Krise einst den deutschen Faschismus mit heraufbeschworen und dessen führende Vertreter ihn als rettende nationale Kraft begrüßt hatten.

Vom Kulturfilm zum Fernseh-Dokumentarismus

Waren Kulturfilm und Wochenschau bis Mitte der 50er Jahre noch die dominanten dokumentarischen Filmgenres, die als Vorprogramm im Kino liefen, so kündigte sich mit dem Aufstieg des Fernsehens in den 50er Jahren ein Medienwechsel an, der einen tiefgreifenden Stilwandel zur Folge hatte. Nicht mehr der betulich-lehrhafte Kulturfilm war gefragt, sondern der journalistische Dokumen-

41 In diesem Sinne argumentiert noch Hilmar Hoffmann in seinem Buch »Mythos Olympia« (Berlin 1993). In Zeitungsinterviews anlässlich des 100. Geburtstages Leni Riefenstahls im Jahre 2002 scheint er zu einer versöhnlicheren Sichtweise gelangt zu sein.

tarbericht, die Fernsehreportage und das feuilletonistische Feature – ein Formenrepertoire, das im britischen und amerikanischen Fernsehen bereits entwickelt worden war und in Deutschland übernommen wurde. Allerdings stand auch der Fernseh-Dokumentarismus in den 50er Jahren noch unter dem Einfluss der Wochenschau- und Kulturfilm-Tradition, da nicht nur das technische Personal, sondern auch ein großer Teil der Journalisten, Regisseure und Filmteams schon im ›Dritten Reich‹ für Film und Fernsehen gearbeitet hatten.⁴² »Neben personellen Kontinuitäten, die später beim NWDR-Fernsehen in Berlin besonders deutlich zutage traten, verhinderte die Tradierung von inhaltlichen Konzepten aus den dreißiger und vierziger Jahren einen radikalen Traditionsbruch nach dem Kriege.« So heißt es in Klaus Winkers Untersuchung »Fernsehen unterm Hakenkreuz«. »Jedenfalls hat es auch beim bundesrepublikanischen Fernsehen eine konsequente Infragestellung alter Vorstellungen, eine wirkliche ›Stunde Null‹ nicht gegeben. Es war vielmehr eine Stunde des improvisierten Wiederaufbaus, der verschämten Reparatur diskreditierter Kontinuität.«⁴³

Programmdirektor des NWDR und erster Intendant des Fernsehens wurde auf Wunsch Adolf Grimmes, eines überzeugten Gegners der NS-Herrschaft, ausgerechnet Werner Pleister, der im ›Dritten Reich‹ der NSDAP angehört hatte und seit 1937 im Dienste der weltanschaulichen Erziehung der deutschen Jugend als Produktionsleiter bei der Reichsstelle für Unterrichtsfilm tätig gewesen war. Nunmehr war Pleister gemeinsam mit dem Vorsitzenden des Verwaltungsrats des NWDR, dem Publizistik-Wissenschaftler Emil Dovifat, der sich seine Meriten ebenfalls im ›Dritten Reich‹ erworben hatte, für die demokratische Umerziehung der deutschen Fernsehzuschauer zuständig. Beraten wurden sie von Journalisten wie Kurt Wagenführ und Gerhard Eckert, die den Aufbau des Fernsehens schon in den 30er Jahren begleitet hatten. Martin S. Svoboda, der Leiter der Tagesschau, kam von der Wochenschau zum Fernsehen. Die technische Leitung wurde dem ehemaligen Telefunken-Manager Werner Nestel übertragen, der das Fernsehen des ›Dritten Reichs‹ mit aufgebaut hatte. Ein großer Teil des technischen Personals kam aus der 1939 gegründeten Reichspost-Fernsehgesellschaft (RFG). Das Fernsehteam des NWDR-Berlin, das stolz auf seine Berichterstattung über den Aufstand vom 17. Juni 1953 war, stammte ebenfalls zum großen Teil aus dem Fernsehen des ›Dritten Reichs‹ und konnte den traditionellen Antibolschewismus im Frontstadt-Klima ungebrochen fortsetzen. Hier arbeitete auch Wilhelm Buhler, einer der wichtigsten Kameramänner des Paul Nipkow Senders.

In einem Rückblick schrieb Rüdiger Proske, der spätere Chef der Abteilung Zeitgeschehen beim NDR: »Die Übernahme des RFG-Personals in den NWDR als Kernmannschaft des Fernsehens war als Fortsetzung einer technischen Entwicklung sicher richtig, politisch war sie eher eine Katastrophe. Aus der Sicht des Funkhauses am Rothenbaum, in dem zum guten Teil handverlesene Anti-Nazis saßen, war die Mannschaft aus dem Dritten Reich im Luftschutzbunker auf dem Heiligengeistfeld auf das Höchste verdächtig. Natürlich waren sie alle ja irgendwie entnazifiziert worden, aber was bedeutete das schon. Und auch die Regisseure, die dort auftauchten, hatten schon vor 1945 inszeniert, die Schauspieler vor

42 Vgl. Reimers u. a. 1985; Winker 1994, S. 426 ff.

43 Winker 1994, S. 437.

Dabei sein...

... und doch zu Hause gemütlich im Kreis seiner Familie sitzen, das ist Fernsehen. Ein Bilderbuch der weiten Welt wird vor Ihnen aufgeschlagen. Große Ereignisse, Theater, Film oder Sport kommen durch ein Fernsehgerät zu Ihnen und bringen Unterhaltung, Freude und Wissen für Ihre ganze Familie.

Über alle Länder der Erde verteilt liegen die zahlreichen PHILIPS Versuchslaboratorien. Ihre Forschungsergebnisse stellen die deutsche Fernsehfabrik in Krefeld zur Verfügung. PHILIPS Fernsehgeräte entsprechen daher dem letzten Stand der internationalen Fernsehtechnik und das Symbol der Super-Searcher-Technik garantiert ein stabiles einflussreiches Bild.

PHILIPS
Fernsehen

FERNSEH
TECHNIK
NO 1 A
WENN SIE
SICH FÜR
EINE
PHILIPS
FERNSEHGERÄTE
SCHAFFEN
SIE SICH
DIE
PHILIPS



Oben: Fernseh-Reklame aus der Programmzeitschrift »Hör Zu« aus dem Jahre 1953.
Unten: Ein Filmteam des SWF bei Aufnahmen zu einer Fernseh-Dokumentation

1945 gespielt. Martin S. Svobodas ›Tagesschau‹, die mit Beginn des Fernsehens im Programm war und aus Resten der ›Neuen Deutschen Wochenschau‹ [...] zusammengesetzt wurde, erinnerte, wie damals die ›NDW‹ auch selbst, ihrem Stil nach an vergangene Zeiten. [...] Der Widerstand des eher linkslastigen Funkhauses gegen Pleister färbte dann auf die ganze Bunkerbesetzung ab. Am Rothenbaum galten die Pioniere des Fernsehens pauschal, und deshalb sicher vielfach ungerecht, eher als Nazis. [...] Lokstedt galt personell als Nazi-verseucht und organisatorisch als ›Sauhaufen‹.⁴⁴ 1954 sah sich der Verwaltungsrat des NWDR zum Eingreifen genötigt und beanstandete neben Misswirtschaft und Fehlplanungen, dass »bei der Auswahl des Personals auch für wichtige Posten eine Reihe von Fehlbesetzungen vorgekommen sind«.⁴⁵

Doch mit einer solchen Personalpolitik stand das Fernsehen des NWDR nicht allein da. Einer der berühmtesten Kameramänner des ›Dritten Reichs‹, Sepp Allgeier, der für Arnold Fanck und Leni Riefenstahl gearbeitet hatte, ging nach dem Krieg als Ausbilder und Chefkameramann zum Fernsehen des Südwestfunks (SWF) in Baden-Baden. Dessen erster Fernsehdirektor wurde der ehemalige Chef des deutschen Besatzungsfernsehens in Paris, Kurt Hinzmann. 1993 widmete der SWF seinem Fernsehponier einen apologetischen Porträtfilm mit dem Titel DAS PROGRAMM WAR ICH. Demzufolge scheint es sich bei Hinzmann, der das NS-Fernsehen mitbegründet hat, um einen verkappten Widerstandskämpfer gehandelt zu haben, der in Paris auch Juden, Anarchisten und Kommunisten beschäftigt und vor SS und Gestapo in Schutz genommen hat.

Einer der einflussreichsten Filmkritiker des ›Dritten Reichs‹, der unter dem Pseudonym Frank Maraun für die von der Reichsfilmkammer herausgegebene Zeitschrift »Der Deutsche Film« sowie als Filmkritiker für verschiedene Tageszeitungen tätig war, legte sein Pseudonym nach dem Krieg ab und setzte seine Karriere unter seinem Familiennamen Erwin Goelz fort. 1948 zog er von Berlin nach Stuttgart um und wurde zu einem der prominentesten Filmkritiker des Süddeutschen Rundfunks, wo er von 1948 bis 1979 tätig war und die Radiosendung »Film-Prisma« betreute. Außerdem schrieb er als Filmkritiker für die angesehenere »Stuttgarter Zeitung«, bei der seine Frau Else Goelz als Kulturredakteurin arbeitete. 1963 musste er aus der Jury der Internationalen Filmwoche Mannheim ausscheiden, weil seine NS-Vergangenheit aufgedeckt und insbesondere sein Loblied auf Fritz Hipplers Hetzfilm DER EWIGE JUDE (1940) zum öffentlichen Skandal geworden war. Während die »Stuttgarter Zeitung« die Zusammenarbeit daraufhin beendete, konnte er seine Tätigkeit als Filmkritiker des Süddeutschen Rundfunks mit ausdrücklicher Billigung des Intendanten Hans Bausch bis Ende der 70er Jahre fortsetzen. Dieser riet ihm allerdings, künftig darauf zu verzichten, »einen Film zu besprechen, der sich mit dem Judenproblem befasst oder der etwa eine Produktion aus Israel ist«.⁴⁶

44 Proske 1995, S. 16f./20.

45 Zit. n. Proske 1995, S. 17.

46 Brief von Hans Bausch an Erwin Goelz vom 30. 1. 1964 im Historischen Archiv des SWR: Programm-
direktion HF / H 01/01-10/20601. Vgl. auch: Frank Maraun: Symphonie des Ekels. In: Der Deutsche Film 8/1940; Ein fairer Kritiker. Zum Tode von Erwin Goelz. In: Stuttgarter Zeitung v. 29. 9. 1981; Skandal. In: National-Zeitung v. 2. 11. 1963. Weitere Informationen finden sich im Historischen Archiv des SWR.

Beispielhaft ist auch der Werdegang des in den Propagandakompanien im Zweiten Weltkrieg geschulten jungen Kameramanns Rudolf W. Kipp. Er arbeitete nach dem Krieg zunächst für die britisch-amerikanische Wochenschau WELT IM FILM, produzierte mit seiner Deutschen Dokumentarfilm GmbH eine Reihe von Kultur- und Dokumentarfilmen (z. B. LEBENSADERN 1948; ASYLRECHT 1949) und gründete nach deren Bankrott die Rudolf W. Kipp Filmproduktion, mit der er über hundert Kultur-, Dokumentar-, Lehr- und Werbefilme produzierte. Viele seiner Filme drehte er für das Fernsehen insbesondere des NWDR/NDR (z. B. PILGER, PALMEN UND TOREROS 1952), wo Martin S. Svoboda, ein ehemaliger Kollege von der Wochenschau, für dokumentarische Sendungen zuständig war. Kipps wirtschaftlicher Erfolg ist ein Beispiel für die neue flexible Strategie, die angesichts des Rückgangs der Kinofilm-Produktion und des Aufstiegs des Fernsehens für Kultur- und Werbefilm-Produzenten erforderlich war. Zunehmend wurde das Fernsehen zum Auftraggeber dokumentarischer Filme, deren Stil sich unter dem Einfluss journalistischer Arbeitsweisen und Anforderungen schnell veränderte. Auch die Tierfilmer Eugen Schumacher und Hans Hass gehörten mit ihren Sendungen bald zu den beliebtesten Fernsehautoren.

Mitte der 50er Jahre stand das Programmangebot des Fernsehens allerdings noch stark unter dem Einfluss der Wochenschau- und Kulturfilmtradition – sei es, dass deren Filme vom Fernsehen ausgestrahlt wurden, sei es, dass sie die Entwicklung neuer fernsehspezifischer Formen beeinflussten. Kulturfilme bildeten schon im NS-Fernsehen ein wichtiges Element der Programmgestaltung, und auch das Anfang der 50er Jahre neu entstehende Fernsehen der Bundesrepublik griff mangels eigener Filme sogleich auf dieses Repertoire zurück. Der NWDR begann seine Filmberichterstattung in der ersten Versuchssendung am 27. 11. 1950 mit dem Kulturfilm WASSER FÜR MILLIONEN (1949, Bodo Menck). Im ersten halben Jahr der Versuchssendungen sendete er an den 60 Sendetagen 61 Kulturfilme, die allerdings meist nicht länger als zehn bis fünfzehn Minuten waren und vielfach als Programmfüller in den Schaltphasen zwischen den Live-Sendungen eingesetzt wurden.⁴⁷

Neben diesen traditionellen Einflüssen setzten sich allerdings immer stärker britische und amerikanische Vorbilder durch. Peter von Zahn berichtete seit Mitte der 50er Jahre, orientiert am Beispiel des amerikanischen Fernsehreporters Ed Murrow, in der Feature-Reihe BILDER AUS DER NEUEN WELT (1955–1961) aus Nord- und Südamerika und vermittelte den deutschen Zuschauern ein positives Bild des einstigen Kriegsgegners USA. Rüdiger Proske, Max H. Rehbein und der Kameramann Carsten Diercks entwickelten, beeinflusst von britischen und amerikanischen Vorbildern, neue Formen der Fernseh-Reportage (AUF DER SUCHE NACH FRIEDEN UND SICHERHEIT, 1957), die unter dem Eindruck des Kalten Krieges die Konfrontation des ›freien Westens‹ mit dem kommunistischen ›Ostblock‹ thematisierten. Anfang der 60er Jahre gründete Proske britischen Vorbildern folgend das politische Magazin PANORAMA und leitete damit eine gesellschaftskritische Tendenzwende des norddeutschen Fernsehens ein. Im Gegensatz zum NWDR/NDR profilierte sich das Fernsehen des Süddeutschen Rundfunks unter der Intendanz Fritz Eberhards, der aus der Widerstandsbewegung kam, und seines Nachfolgers

47 Vgl. Hickethier 1990, S. 35 ff.; Winker 1994, S. 435 ff.



Oben links: Das NWDR-Team Carsten Diercks und Jürgen Roland bei Dreharbeiten zu einem ihrer Städtebilder im Jahre 1955. *Oben rechts:* Die erste große Afrika-Reportage des NWDR *MUSURI* (1954) stand noch ganz in der Tradition der Auslandsreportagen von Colin Ross und Martin Rikli. Dabei wurden durch Koppelung von Kamera und Tonbandgerät erstmals lippensynchrone Tonaufnahmen mit Hilfe des Pilotton-Verfahrens erprobt. *Unten links:* Im Zeichen des Kalten Krieges stand die Reportage-Reihe *AUF DER SUCHE NACH FRIEDEN UND SICHERHEIT* des NWRV-Teams Max Rehbein, Rüdiger Proske und Carsten Diercks (v. l. n. r.). *Unten rechts:* Peter von Zahn, der erste USA-Korrespondent des NWDR/NWRV, bei Studioaufnahmen für die Fernseh-Reihe *BILDER AUS DER NEUEN WELT* im Jahre 1955 in Washington

Hans Bausch von Anfang an mit antimilitaristischen und zeitkritischen Programmen der von Heinz Huber geleiteten Dokumentarabteilung.⁴⁸ Hier entstanden heiß umstrittene Sendungen wie *IM BLICKPUNKT – ZEITGESCHEHEN – GENAUER BETRACHTET. DIE BUNDESWEHR* (1956), die zeitkritische Sendereihe *ZEICHEN DER ZEIT* (1957–1973) und die erste große Auseinandersetzung des deutschen Fernsehens mit der braunen Vergangenheit in Form der mehrteiligen historischen Dokumentation *DAS DRITTE REICH* (1960/61).⁴⁹

Weite Teile der frühen Fernsehberichterstattung waren jedoch konservativ ge-

48 Vgl. Hoffmann 1996.

49 Zum frühen Fernseh-Dokumentarismus vgl. Zimmermann 1994, S. 216 ff.

prägt, obwohl dies Adenauer bekanntlich bei weitem nicht reichte. Dies galt vor allem für die Deutschland-Berichterstattung. Zu deren Experten entwickelte sich in den 50er Jahren Thilo Koch – Angehöriger einer von den Konstellationen des Kalten Krieges geprägten jüngeren Journalisten-Generation, die in der Nachkriegszeit zu arbeiten begann. Er gehörte ebenso wie die Rias-Journalisten Matthias Walden und Gerhard Löwenthal zum Studio Berlin des NDR und des WDR, das nach Auflösung des NWDR im Jahre 1956 die Nachfolge des NWDR-Studios Berlin angetreten hatte und von linker und liberaler Seite wie schon ihr Vorläufer als Hochburg der ›kalten Krieger‹ angesehen wurde – eine Tradition, die in den 60er Jahren der Sender Freies Berlin (SFB) fortsetzte. In seiner Sendereihe DIE ROTE OPTIK (1958–1960) kontierte er die Angriffe der Film- und Fernsehberichterstattung der damals nicht nur von ihm so genannten ›Sowjetzone‹ durch kritische Kommentierung eben dieses Fernsehprogramms, das er als Propagandaoffensive begriff. In seiner Gegenoffensive charakterisierte er einzelne Filmberichte des DDR-Fernsehens als ›Lügenpropaganda‹ und bemühte sich im Stil der von westlicher Seite propagierten Totalitarismus-Theorie um den Nachweis, dass nicht die Bundesrepublik, sondern die ›Sowjetzone‹ mit ihrer ›kommunistischen Einparteiendiktatur‹ das Erbe des Faschismus angetreten hatte.⁵⁰

Als Reaktion auf die ROTE OPTIK gründete Karl Eduard von Schnitzler als Chefkomentator des Deutschen Fernsehfunks der DDR Anfang der 60er Jahre die Sendereihe DER SCHWARZE KANAL, in der er sich fortan der polemischen Analyse des ›Westfernsehens‹ widmete. Im Ping-Pong-Stil wurde der Faschismus-Vorwurf hin und her geschmettert und gipfelte in dem Verdacht, die jeweils andere Seite plane einen Angriffskrieg, um die Weltherrschaft zu erlangen. Eine detaillierte Untersuchung dieser deutsch-deutschen Film- und Fernsehberichterstattung, die sich im Zeichen des Mauerbaus im Jahre 1961 noch einmal dramatisch zuspitzte, hat Matthias Steinle unter dem Titel »Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm« (2003) vorgelegt. Matthias Waldens SFB-Dokumentationen DIE MAUER (1961) und STACHELDRAHT (1961) charakterisierten die SED als ›rote Nazis‹ und ›die Zone‹ als ›Konzentrationslager‹. Karl Gass hingegen rechtfertigte aus entgegengesetzter Sicht in seinem Kompilationfilm SCHAUT AUF DIESE STADT (1962) den Mauerbau als ›antifaschistischen Schutzwall‹ gegen Westagenten und Saboteure.⁵¹

Mit der Konstruktion und Zementierung eindeutiger Freund-Feind-Schemata knüpfte die Fernsehberichterstattung des Kalten Krieges auf beiden Seiten an Propagandastrategien an, wie sie in der Filmberichterstattung des Zweiten Weltkriegs insbesondere von der Wochenschau und den großen Kompilationen aller kriegführenden Länder erprobt worden waren.⁵² Auch an den Anti-Bolschewismus und Anti-Amerikanismus der Nationalsozialisten konnte man auf beiden Seiten mühelos anknüpfen. Das Schreckbild eines mit Atomwaffen geführten dritten Weltkriegs geisterte als Menetekel der atomaren Apokalypse in Ost und West über die Bildschirme.⁵³

50 Vgl. Steinle 2003, S. 163 ff.

51 Vgl. Zimmermann 1996, S. 10 ff.; Steinle 2003, S. 173 ff.

52 Vgl. Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 305 ff.

53 Vgl. Zimmermann 1994, S. 226 ff.

Peter Zimmermann

Im Banne der Ufa-Ästhetik und des ›Kalten Krieges‹.
Film- und Fernseh-Dokumentationen der BRD und DDR
über das ›Dritte Reich‹

»Hitler kam gestern Abend wieder im Fernsehen. Er kommt immer im Fernsehen. Ohne ihn wäre Fernsehen gar nicht denkbar.« So heißt es in Don DeLillos Roman »White Noise« (»Weißes Rauschen«, 1984/87), dessen Hauptfigur ein Historiker und NS-Experte ist.⁵⁴ Das Fernsehen hat Hitler posthum weltweit zu einem Filmstar gemacht, der bis heute für hohe Einschaltquoten sorgt und sich in den Redaktionen schon deshalb größter Beliebtheit erfreut. Dokumentarfilme und Fernseh-Dokumentationen der SBZ/DDR haben das Thema bereits in den 40er und 50er Jahren in den Mittelpunkt gestellt. In Film und Fernsehen der Westzonen und der BRD wurde es – abgesehen von den bereits erwähnten Reeducation-Filmen – in den 50er Jahren eher verdrängt und vor allem anlässlich der üblichen Gedenktage in Fernsehspielen, Diskussionsrunden, Prozessberichten, Reportagen und Übertragungen von Gedenkfeiern etwa zum ›Volkstrauertag‹ behandelt.⁵⁵ Erst seit den 60er Jahren hat sich das Fernsehen der Bundesrepublik in großen historischen Kompilationsfilmen kritisch mit der Zeit des ›Dritten Reichs‹ auseinandergesetzt. Diese bestanden anfangs fast ausschließlich aus historischen Dokumenten wie Film- und Wochenschau-Zitaten und wurden später zunehmend durch Schauplatz-Besichtigungen, Zeitzeugen- und Experten-Interviews ergänzt. Doch welcher Tendenz und Machart die Kompilationsfilme dabei auch immer folgten, sie verfangen sich alle in derselben Aporie: Um diese Zeit veranschaulichen zu können, benötigten sie vor allem die Kultur- und Propagandafilme sowie die Wochenschauen der Hitler-Ära. Damit erst vollzog sich in unser aller Köpfen der wahre Triumph der Bilder, entfalteten Goebbels Propagandakompanien, Riefenstahls ›heroische Reportagen‹ und die vielen anderen Kultur- und Propagandafilme ihre größte Wirksamkeit, avancierten Hitler und seine Helfer zu Medienstars, erstrahlte die Bild-Ästhetik der Ufa neben der eher kümmerlichen Qualität ergänzender Fernsehaufnahmen in neuem Glanz. Unser Bild vom ›Dritten Reich‹ ist von diesen Filmen maßgeblich geprägt worden.

Schon Erwin Leiser hat seinen in Schweden hergestellten Dokumentarfilm *DEN BLODIGA TIDEN* (SE 1959 *MEIN KAMPF*) zu wesentlichen Teilen aus Filmzitaten aus Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (1935) kompiliert.⁵⁶ Damit zeichnet sich bereits eine grundlegende methodische Problematik jener historischen Dokumentarfilme über die NS-Herrschaft ab, die zur Veranschaulichung Filme aus jener Zeit verwenden: Der kritische Kommentar kämpft gegen die suggestive Macht der für die Illustration der historischen Ereignisse benötigten NS-Propa-

54 »White Noise« / »Weißes Rauschen«, Kap. 14.

55 Vgl. Classen 1999, S. 44, 51, Fritsche 2003.

56 Dazu erschien 1960 eine reich illustrierte Bilddokumentation zum Film, die 1979 in zweiter Auflage erschien: Leiser 1979.

gandafilme an, denen viele Kompilationsfilme ihre faszinierende visuelle Wirkung überhaupt erst verdanken. Und ein weiteres Dilemma zeichnet sich bereits in Leisers Film in aller Deutlichkeit ab: Da Hitler und die führenden Vertreter des NS-Regimes am häufigsten gefilmt worden sind, lag und liegt es nahe, die filmische Rekonstruktion auf diesen Personenkreis zu konzentrieren. Seit Erwin Leisers *DEN BLODIGA TIDEN* und Paul Rothas *DAS LEBEN VON ADOLF HITLER* (1961) stellen historische Filmdokumentationen über die NS-Zeit daher immer wieder den Werdegang Hitlers und seiner Führungsclique in den Mittelpunkt der Darstellung.

Das aber hat vielfach zu einer in Film und Fernsehen zwar beliebten, historisch jedoch unangemessenen Personalisierung der Geschichte des ›Dritten Reichs‹ geführt, die weit hinter die struktur- und sozialgeschichtlichen Erkenntnisse der Geschichtswissenschaft zurückfällt, die die Rolle der deutschen Wirtschaft bei der Etablierung des Faschismus ebenso berücksichtigen wie die obrigkeitsstaatlichen Traditionen der alten Eliten sowie Alltagsleben und Mentalität breiter von sozialer Deklassierung bedrohter Bevölkerungsschichten. Wie schwierig es ist, das alltägliche Leben unter der NS-Herrschaft anhand zeitgenössischer Filmdokumente darzustellen, hat der russische Regisseur Michail Romm während der Arbeit an seinem Dokumentarfilm *OBYKNOWENNY FASCHISM* (*DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS*, SU 1965) erfahren. Trotz intensiver Recherchen und Sichtung von Hunderten von Filmen und Wochenschauen war die Ausbeute relativ gering, und er behalf sich mit der ironisch pointierten Kommentierung der Propagandabilder, deren Machart und Funktion er zum Gegenstand der filmischen Analyse machte. Für Alain Resnais' *NUIT ET BROUILLARD* (*NACHT UND NEBEL*, FR 1955), einen der ersten und anspruchsvollsten Filme über das Terrorsystem der NS-Zeit, stellten sich diese Probleme nicht in der Schärfe, weil er sich auf das Konzentrationslager Auschwitz konzentrierte. Gleiches gilt für Richard Brandts *TODESLAGER SACHSENHAUSEN* (1946), den ersten DEFA-Dokumentarfilm zu diesem Thema.

Kompilationsfilme zwischen Thesenfilm und Personalisierung

Die erste intensivere filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte des ›Dritten Reichs‹ aus deutscher Sicht kam von der DEFA. Andrew und Annelie Thordikes Dokumentarfilm *DU UND MANCHER KAMERAD* (1956) ist ein historischer Thesenfilm, der die von Dimitroff skizzierten Grundzüge der marxistisch-leninistischen Faschismus-Theorie in eindrucksvolle Filmsequenzen umsetzt und erstmals bislang geheim gehaltenes Archivmaterial auswertet.⁵⁷ Der Film beginnt mit dem Hurra-Patriotismus, mit dem das deutsche Kaiserreich am Vorabend des Ersten Weltkrieges seinen ›Griff nach der Weltmacht‹ vorbereitete, um dem bei der Verteilung der Kolonien und beim Kampf um Rohstoffquellen zu kurz gekommenen Deutschen Reich den berühmt-berüchtigten ›Platz an der Sonne‹ zu verschaffen. Er skizziert das Zusammenspiel von preußischen Junkern, monarchistisch gesonnenen Beamten, Reichswehr, Industrie, Banken, konservativen Parteien und NSDAP im Kampf gegen das ›Diktat von Versailles‹ und die Weimarer Republik

57 Zur Technik von Kompilationsfilmen vgl. Beller 1984, S. 119–128.

bis hin zur Harzburger Front und zur Machtergreifung Hitlers und der NSDAP. Das ›Dritte Reich‹ und der Zweite Weltkrieg erscheinen dann als zweiter Versuch dieses Rechtskartells, Deutschland mit Hilfe der NSDAP und des deutschen Faschismus mit Waffengewalt zur Weltmacht zu machen. Nach dem verlorenen



Der Rundfunk als Instrument der NS-Propaganda in der mehrteiligen Fernsehdokumentation *DAS DRITTE REICH* (SDR/WDR 1960/61) (*ganz oben*). Hans Speidel als Chef des Generalstabs der deutschen Wehrmacht im Russlandfeldzug und als Befehlshaber der Nato-Landstreitkräfte in Andrew und Annelie Thorndikes DEFA-Dokumentation *UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT* (1958)

Krieg gehen die beiden deutschen Staaten getrennte Wege: Während Junker und Industrielle in der SBZ/DDR enteignet und die Kriegsverbrecher bestraft werden, bleibt das kapitalistische Wirtschaftssystem in der BRD erhalten und ehemalige Nationalsozialisten rücken in führende gesellschaftliche Positionen auf. Genau darauf zielte der Film: Die Gesellschaft der Bundesrepublik wurde unter Neofaschismus-Verdacht gestellt.

Mit der Karriere ehemaliger Nationalsozialisten und der Restauration kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse in der Bundesrepublik hatten die frühen DEFA-Filme ein Thema gefunden, von dem aus im Rückblick auch die Darstellung des ›Dritten Reichs‹ gestaltet wurde: Hans Reinefarth, der Bürgermeister von Westerland, entpuppte sich in Thorndikes *URLAUB AUF SYLT* (1957) als SS-Reichsprotector und ›Schlächter von Warschau‹. Der Hitler-General Hans Speidel wurde Ende der 50er Jahre Befehlshaber der Nato-Landstreitkräfte in Mitteleuropa (*UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT* 1958). Adenauers Staatssekretär Hans Globke war im ›Dritten Reich‹ in leitender Position an der Ausarbeitung, Kommentierung und Anwendung der Nürnberger Rassegesetze beteiligt, die die Judenverfolgung auf eine gesetzliche Grundlage stellen sollten – laut Walter Heynowskis Dokumentationen *AKTION J.* (1961) und *GLOBKE HEUTE* (1963) ein Schreibtischtäter par excellence –, und Joachim Hellwig erklärte in seiner Dokumentation *SO MACHT MAN KANZLER* (1961) selbst Adenauer zum Handlanger jener Kräfte, die Deutschland schon zweimal ins Unglück gestürzt hatten.

Damit zielten die Dokumentarfilme der DEFA auf eine Problematik, die im Film- und Fernseh-Dokumentarismus der Bundesrepublik eher vermieden wurde. Die erste große Auseinandersetzung mit der NS-Zeit im westdeutschen Fernsehen, die von Heinz Huber (SDR), Gerd Ruge (WDR) und anderen konzipierte vierzehnteilige Dokumentation *DAS DRITTE REICH* (1960/61), verzichtete zwar auf die biografische Engführung und entwarf ein detailliertes Bild der NS-Herrschaft, wich diesem Thema jedoch aus und endete ebenso wie Leisers gleichzeitig produzierter Film *DEN BLODIGA TIDEN* (*MEIN KAMPF*) mit dem Jahr 1945. »Der Spiegel« kritisierte denn auch die erste Folge über die Machtergreifung: »Kein kommentierendes Wort, kein Bild entschlüsselte den Kernpunkt dieser mit Daten, Dokumenten und Bildern vollgepfropften 50minütigen Lehrschau über die ›Machtergreifung‹. Kein Hinweis enträtselte die sich angesichts eines hysterisch schreienden Hitlers aufdrängende Frage, wie er überhaupt Wählermassen für sich zu gewinnen vermochte. Schemenhaft glitten die Köpfe von Industriellen vorüber, die Hitlers Wahlfeldzüge finanzierten. Ihre Namen wurden nicht genannt (und die ›Stuttgarter Zeitung‹ fragte: ›Warum diese peinliche Rücksicht?‹).«⁵⁸ Tabu war in den frühen Fernseh-Dokumentationen gerade das, was in den Dokumentarfilmen der DDR im Mittelpunkt stand: die Unterstützung der NSDAP durch Industrie, Handel und Banken sowie die Verflechtung von Staat und Wirtschaft. Vermieden wurde aber meist auch die Frage, was aus den ›alten Nazis‹ in der Bundesrepublik geworden war.

Dieser Befund gilt allerdings vor allem für die längeren Fernseh-Dokumentationen.

»Es ist auffällig, daß die Thematisierung der Belastung von Gruppen oder Einzelnen im Fernsehen keineswegs zeitgleich mit den entsprechenden Anwürfen aus der DDR beginnt.« So heißt es in Christoph Classens statistisch fundierter Untersuchung »Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965« (1999): »Daß dieses Thema (abgesehen von einer Ausnahme) erst ab 1962 vorkommt, ist – wie bei anderen Themen auch – im Zusammenhang mit der Etablierung der politischen Fernsehmagazine zu sehen. Besonders *PANORAMA* und (in geringerem Umfang) *REPORT* beschäftigen sich von da an mit Einzelfällen [...] sowie der allgemeinen Belastung insbesondere des Justiz-, bisweilen auch des Verwaltungssektors. Während vor allem das Fortwirken ehemaliger NS-Juristen und die Aufrufe zur ›freiwilligen Frührentierung‹ an diese Gruppen nun auch unabhängig von der ursprünglichen Herkunft der Vorwürfe behandelt wurden, gilt dies für die übrigen Gesellschaftsbereiche weniger. Über Kontinuitäten anderer Eliten, seien es Politiker, Ärzte oder Vertreter des privatwirtschaftlichen Bereichs, wurde allenfalls anhand weniger Einzelfälle berichtet, zum letztgenannten Bereich fand sich kein einziges Beispiel. *PANORAMA* und *REPORT* kommt somit das Verdienst zu, aktuelle politische Debatten zum Nationalsozialismus überhaupt erst auf den Bildschirm gebracht zu haben.«⁵⁹

In jenen historischen Kompilationsfilmen und Fernseh-Reihen, die ein Bild des

58 Der Spiegel 45/1960.

59 Classen 1999, S. 65. Zur Geschichte der westdeutschen Fernsehmagazine *PANORAMA*, *REPORT* und *MONITOR* siehe Lampe 2000.

nationalsozialistischen Herrschafts- und Gesellschaftssystems zu vermitteln versuchten, hatten stattdessen Hitler und seine Helfer Konjunktur. Wie problematisch es ist, anhand einer filmischen Biografie die historischen Ursachen für den Aufstieg und Niedergang des ›Dritten Reichs‹ zu veranschaulichen, zeigte sich insbesondere in Joachim C. Fests Dokumentation *HITLER – EINE KARRIERE* (1977) und dokumentarischen Reihen wie *HITLER – EINE BILANZ* (1995), *HITLERS HELFER*, *HITLERS FRAUEN* usw., mit denen die ZDF-Redaktion *Zeitgeschichte* unter Leitung Guido Knopps seit den 90er Jahren mit großem Erfolg die Gräueltaten wie das Faszinosum des ›Dritten Reiches‹ vermarktet. Die Filme verkürzen die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus vielfach auf die politische Karriere einiger skrupelloser Demagogen und ihrer Helfershelfer und blenden das soziale, wirtschaftliche und politische Milieu, das die NSDAP und Hitler an die Macht gebracht und getragen hat, weitgehend aus. Wie die meisten der früheren Dokumentationen enden sie zudem mit dem Jahr 1945 und erwecken auf diese Weise den Eindruck, als sei mit der NS-Diktatur und den führenden Nationalsozialisten auch der Faschismus ein für allemal überwunden. Eine solche personalisierende Darstellung, die die Männer, die angeblich Geschichte gemacht haben, in den Mittelpunkt der Handlung stellt, sollte sich gelegentlich an Brechts »Fragen eines lesenden Arbeiters« erinnern: »Cäsar schlug die Gallier. Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?« Der hilflose Biografismus vieler Filme, die aus der Not der dürftigen filmischen Quellenlage die Tugend personeller Anschaulichkeit zu machen versuchen, hinkt hoffnungslos hinter den Erkenntnissen der Struktur- und Sozialgeschichtsschreibung her.

Präfigurierte Ikonografie und kontroverse Argumentationsmuster

Lässt man die wichtigsten Filme über Hitler und das ›Dritte Reich‹ Revue passieren, so ist der nachhaltigste Eindruck der des ›déjà vu‹. Eine überschaubare Auswahl von Fotos, Dokumenten und Filmzitataten wird in immer neuen Variationen wiederholt. Hitler schwebt im Autokorso durch eine jubelnde Menschenmenge, Hitler und Goebbels als demagogische Redner, die Aufmärsche und Sprechchöre vom Reichsparteitag in Nürnberg, Filmberichte der Deutschen Wochenschau von allen Fronten des Krieges, die Leichenberge der KZ-Opfer, die Symbolbilder des Grauens. Das Recycling der immergleichen Bilder macht auf die Problematik filmischer Geschichtsdarstellung aufmerksam: Da der größte Teil des Filmmaterials aus dieser Zeit bis heute weitgehend unerschlossen in den verschiedensten Archiven lagert, greifen Fernseh-Dokumentationen trotz ihres Interesses an neuen Bildern und Filmsequenzen meist auf eine beschränkte Auswahl verfügbarer und erschlossener Bestände zurück. Dabei benutzen sie nicht nur propagandistisch aufgeladene Bilder, sondern gleichzeitig auch ein Filmmaterial als Quelle, dem sie selbst misstrauen, das sie aber meist auch gar nicht überprüfen können. Denn wer sagt uns, dass die Soldaten, die im Russlandfeldzug über ein sturmgepeitschtes Schneefeld wanken, tatsächlich vor Stalingrad angekommen sind? Das sagen uns die Autoren der historischen Filme und die wiederum wissen es von den Kommentatoren der *DEUTSCHEN WOCHENSCHAU* oder von den Aufklebern der Filmbüchsen und von archivarischen Vermerken.

Meist aber stellen die Filme diesen exakten Bezug von Bild und Text gar nicht erst her, sondern illustrieren den Bericht des Kommentators vom Kriegsverlauf einfach durch einen Bilderteppich aus Kampfszenen, der thematisch in etwa dazu passt. Die Referenz-Funktion der Bilder verändert sich damit grundlegend. Sie verweisen nicht mehr auf das konkrete Ereignis, dessen Abbild sie sind, sondern werden zu visuellen Abstrakta, ja fast schon zu Sinnbildern und Allegorien: Sie bedeuten je nach Einsatz Schlacht um Stalingrad, Russlandfeldzug oder ganz allgemein Krieg. Der ohnedies schwankende Boden historischer Quellentreue ist damit verlassen. Dokumentationen dieser Art konstruieren Geschichte nicht selten als virtuellen Raum, in dem austauschbare polyvalente Bilder zur Illustration ganz verschiedener Ereignisse genutzt werden können. Sie machen aus der Not einer defizitären visuellen Quellenlage die Tugend einer scheinbar tieferen Einsicht in den Gang der Geschichte. Die meisten Filme behandeln das ›Dritte Reich‹ zudem als abgeschlossene historische Periode und fragen nicht nach dem braunen Erbe in BRD, DDR und dem wiedervereinigten Deutschland. Das änderte sich erst mit der öffentlichen Diskussion in den 90er Jahren über die Rolle von Industrie und Banken bei der Enteignung jüdischer Vermögen, den Verbleib des von der NSDAP konfiszierten ›Nazi-Goldes‹ sowie die Entschädigung von Zwangsarbeitern und anderen Opfern des Nationalsozialismus. Plötzlich standen die Verfolgten und Geschundenen der NS-Diktatur auch bei der Deutschen Bank vor der Tür, die schon ganz vergessen hatte, dass sie im letzten Krieg mit der finanziellen Neuordnung Europas beauftragt war. Die *KARRIEREN IM ZWIELICHT* (2002), wie eine SWR-Dokumentarreihe über die Nachkriegskarrieren ehemaliger NS-Repräsentanten heißt, wurden vom Fernsehen der Bundesrepublik viel zu spät aufgegriffen.

Die Stärke der westdeutschen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit liegt in der breiten Aufarbeitung der Judenverfolgung. Die Zahl der Fernseh-Dokumentationen über die Opfer des Antisemitismus und Rassismus und den Holocaust sind Legion. Eugen Kogon hat in seinem Buch »Der SS-Staat« (1947) bereits früh den Tenor der Darstellung angeschlagen, und viele Fernseh-Dokumentationen von Heinz Huber bis Guido Knopp über diese Zeit folgen ihm im Kern: Die Verfolgung und Vernichtung der Juden ist nicht dem deutschen Volk anzulasten, sondern war im Wesentlichen ein Werk der SS, die einen Staat im Staate bildete. Diese These ist nicht unbestritten geblieben, aber bis heute dominant, was den Eklat um Daniel Jonah Goldhagens Buch »Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust« (1996) teilweise erklärt. Im Gegensatz zur lange Zeit weitgehend ausgesparten Täter-Perspektive ist die Opfer-Perspektive so dominant im Fernsehen, dass sich die Frage stellt, ob die fast schon rituell demonstrierte und vom Datenjournalismus pünktlich zu den Jahrestagen in Szene gesetzte Darstellung der KZ-Gräuel nicht ein Ersatz-Ritual ist. Man übt sich pflichtschuldigst in Abscheu vor den Nationalsozialisten und in Mitleid mit den Opfern, lässt jedoch die Täter ungeschoren davonkommen und lenkt zutiefst betroffen von der eigenen Verantwortung für dieses politische und juristische Versagen ab. Die in den letzten Jahren zu beobachtende Tendenz zur Darstellung der deutschen Bombenkriegs- und Vertreibungs-Opfer verstärkt diese Haltung noch.⁶⁰

60 Vgl. z. B. die Reihe *DIE GROSSE FLUCHT* (ZDF 2001), *DER FEUERSTURM* (ZDF 2002) u. a.



Ebbo Demants *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* (1979) prangerte wie viele andere westdeutsche Fernsehdokumentationen vor allem die Judenverfolgungen und die Massenvernichtungen an

Doch nicht nur die KZ-Gräuel, sondern auch der alltägliche Faschismus der durchschnittlichen Deutschen ist in der Bundesrepublik in vielen Porträtfilmen und Dokumentationen aufgearbeitet worden. Es war ihre schönste Zeit damals in den 30er Jahren, so erzählt in Erika Runges Dokumentarfilm *WARUM IST FRAU B. GLÜCKLICH?* (1968) die Putzfrau Maria B.: Der Mann, der der verbotenen kommunistischen Arbeiterbewegung nahe stand, bekam wieder Arbeit im Bergbau, man konnte sich was leisten, und einmal im Jahr war dank ›Kraft durch Freude‹ sogar eine Ferienreise möglich. In der Fülle solcher Darstellungen liegt die besondere Leistung des westlichen Dokumentarfilms: Statt der Führungsriege der NSDAP oder den ›Agenten des Kapitals‹ alle Schuld anzulasten, zeigt sich hier, dass der Nationalsozialismus in allen Schichten der Bevölkerung – und keineswegs nur in faschistischen, deutsch-nationalen und konservativen Kreisen – lange Zeit auf breite Zustimmung oder zumindest Duldung bauen konnte.⁶¹

Genau hier liegen die Defizite der ostdeutschen Abrechnung mit dem Faschismus. Vergeblich sucht man bei der DEFA und im DDR-Fernsehen nach Dokumentarfilmen, die das Denken und Verhalten der durchschnittlichen Deutschen im

61 Vgl. Erika Runge: *Bottroper Protokolle* (1968); Niethammer 1983, 1985; Herbert 1995; Zimmermann 1994, 1996, 2000.



Erika Runges Porträtfilm *WARUM IST FRAU B. GLÜCKLICH?* (1968) konfrontierte den persönlichen Rückblick einer Arbeiterfrau auf ihr Leben mit den politischen Ereignissen

›Dritten Reich‹ und die Frage nach der Beteiligung und Verantwortung und auch der Mitschuld jedes Einzelnen in den Mittelpunkt gestellt hätten. Hätte man dies getan, wäre auch die Verwicklung der Bevölkerung der DDR und deren faschistoides Potential zur Darstellung gekommen, das die rasche Etablierung der SED-Diktatur begünstigt und diese zum Erben und Nutznießer obrigkeitsstaatlicher preußisch-deutscher Traditionen und autoritärer Dispositionen und Mentalitäten gemacht hat. Ein Potential zudem, das sich seit der Wiedervereinigung immer wieder in fremdenfeindlichen Exzessen entladen hat. Selbst in den genau beobachtenden Langzeitdokumentationen von Barbara und Wilfried Junge (*GOLZOW-ZYKLUS*) und Volker Koepp (*WITTSTOCK-ZYKLUS*), die ihre Gruppen- und Einzelporträts in den 60er und 70er Jahren begonnen und über Jahrzehnte fortgesetzt haben, finden sich so gut wie keine Anzeichen für diese seit der Wiedervereinigung massiv zu beobachtende Xenophobie. Erst in den letzten schon im Zeichen der Wende entstandenen DEFA-Filmen taucht diese Problematik auf. So dominant war die offizielle Phraseologie von der internationalen Solidarität und Völkerfreundschaft, dass alle Spuren dieser Art getilgt, heruntergespielt oder übersehen worden sind. Denn die Darstellung der obrigkeitsstaatlichen, autoritären und faschistoiden Dispositionen der eigenen Gesellschaft gehörte zu den großen Tabus der DDR. Die Hauptschuld an Faschismus und Neofaschismus wurde dem Kapitalismus und

seinen gesellschaftlichen Institutionen und damit auch der Bundesrepublik angelastet, während die DDR als antifaschistischer und sozialistischer Neubeginn pauschal von jeder Mitschuld und Verantwortung freigesprochen wurde.⁶²

Die unterschiedliche Aufarbeitung des ›Dritten Reichs‹ in dokumentarischen Filmen der DDR und BRD verweist auf die Macht der im Kalten Krieg geprägten Medienklischees. Was im einen Teil Deutschlands im Vordergrund der Darstellung stand, wurde im anderen verdrängt. In der BRD lag das Schwergewicht auf der Darstellung der verhängnisvollen Rolle Hitlers, der NS-Diktatur und der Judenverfolgung, in der DDR auf der Verflechtung der NSDAP mit kapitalistischen Wirtschaftsinteressen und dem Aufstieg ehemaliger Nationalsozialisten in Führungspositionen der Bundesrepublik. Ersteres diente dazu, die DDR im Sinne der Totalitarismus-Theorie als Ein-Parteien-Diktatur mit der NS-Diktatur gleichzusetzen und als faschistoid abzustempeln. Letzteres diente dazu, die BRD im Sinne der marxistisch-leninistischen Faschismustheorie als neofaschistisch hinzustellen, weil die ökonomischen Machtstrukturen und ein großer Teil der traditionellen gesellschaftlichen Eliten erhalten worden waren. Gleichzeitig lenkte jede Seite auf diese Weise von ihren eigenen Schwächen in Sachen ›Vergangenheitsbewältigung‹ ab. Mit der Wiedervereinigung und der ›Abwicklung‹ der DEFA und des DDR-Fernsehens übernahm das westliche Fernsehen auch die ›Bilderhoheit‹ in Sachen ›Vergangenheitsbewältigung‹. Die ostdeutsche Variante der Kritik an Faschismus und Neofaschismus wurde tabuisiert, die westdeutsche dominierte, nahm allerdings seit den 90er Jahren mit der Thematisierung von Zwangsarbeit, Nazi-Gold, Entschädigung der Opfer und Nachkriegs-Karrieren Elemente der kapitalismuskritischen Version auf. Das allerdings ändert nichts an der Tatsache, dass das audiovisuelle Bild vom ›Dritten Reich‹, das historische Dokumentarfilme vermitteln, bis heute durch die Kultur- und Propagandafilme und Wochenschauen der NS-Zeit geprägt und präfiguriert ist.

Das hat sich auch durch vermehrten Gebrauch von wieder entdeckten Farbfilmern nicht grundlegend geändert, die oft von Filmamateuren hergestellt worden sind. Die Amateure folgten vielfach den etablierten dokumentarischen Mustern.⁶³ Neben privaten Aufnahmen von Familienszenen bis zu Urlaubsfreuden zeigen sie mit Vorliebe öffentliche Veranstaltungen, Aufmärsche, bunt beflaggte Straßen und Festredner. Der Alltag im Faschismus schimmert auch in diesen Filmen nur gelegentlich durch. Obwohl Goebbels der Meinung war, »daß eine farbige Wochenschau sehr viel instruktiver wirkt als eine Wochenschau in Schwarz-Weiß«⁶⁴, konnten angesichts der Mangelwirtschaft im Kriege nur wenige farbige Filmberichte realisiert werden: So etwa die 1944/45 gedrehte Reihe PANORAMA, die den Krieg hinter bunten Bildern von sportlichen Wettkämpfen, Ernteeinsätzen, und folkloristischen Szenen aus den besetzten Ländern zum Verschwinden brachte. Auch farbige Kulturfilme aus der Kriegszeit wie BUNTES LEBEN IN DER TIEFE (1943), WOLKENSPIEL (1943) oder THÜRINGEN. DAS GRÜNE HERZ DEUTSCHLANDS (1940) widmeten sich mit Vorliebe Tier-, Natur- und Landschaftsaufnahmen, in denen der Krieg keine Rolle spielte.

62 Zu dieser Thematik vgl. Zimmermann 1996, 2000; Jordan/Schenk 1996; Kneile-Klenk 2001; Steinle 2003.

63 Vgl. Roepke 2003, S. 37 ff.

64 Tagebuchnotiz vom 5. 4. 1943. Zit. n. Moeller 1998, S. 379.

Auf DAS DRITTE REICH IN FARBE (Michael Kloft 1999), wie der Titel einer ihrer Dokumentationen lautet, hat sich vor allem die Redaktion von Spiegel-TV spezialisiert, die auch die weitgehend aus Amateurfilmen kompilierten Fernsehdokumentationen DIE FARBE DES KRIEGES (Michael Kloft 2000) und DER KALTE KRIEG IN FARBE (MICHAEL KLOFT 2001) zusammengestellt hat. (Vgl. dazu die Abb. im Farbteil.) Die Redaktion weist vor allem auf die beklemmend realistische Wirkung der Farbaufnahmen hin, die einen ganz neuen Eindruck dieser Zeit vermitteln. Vielfach vermitteln sie allerdings auch einen überraschend farbenfrohen und freundlichen Eindruck des ›Dritten Reichs‹, da die Farbfilme meist bei strahlendem Sonnenschein gefilmt sind. So kommen Hitlers von Eva Braun gefilmtes Berghof-Idyll und die knallroten Hakenkreuzfahnen in den Straßen deutscher Städte besser zur Geltung und selbst die alliierten Bomberverbände und die Trümmerlandschaften der deutschen Großstädte wirken nicht mehr ganz so bedrohlich und trist wie in Schwarz-Weiß. Der Farbfilm fügt der bislang dominanten Präfiguration der Kompilationsfilme über die NS-Zeit durch die Filme aus der NS-Zeit damit zwar eine neue Variante hinzu, ändert aber nichts an deren visueller Dominanz, sondern verstärkt diese nur noch.

Das dokumentarische Filmerbe aus der NS-Zeit erweist sich damit bis heute auf paradoxe Weise als überaus wirkungsmächtig, zumal das ständige Recycling gleicher oder ähnlicher Beleg- und Symbolbilder die zur Illustration genutzte filmische Ikonografie des ›Dritten Reichs‹ und damit auch unser Bild dieser Zeit längst hat erstarren lassen. Es ist an der Zeit, es zu dekonstruieren. Die Erschließung bislang weitgehend unbekannter Filmdokumente, die sich nicht aufs Politische oder Propagandistische reduzieren lassen und, wenn auch nur selten das alltägliche Leben, so doch die breite Palette filmischer Ausdrucksformen und Themen veranschaulichen, mag dabei hilfreich sein.

Irmgard Wilharm

Film und Zeitgeschichte. Zur Nutzung des dokumentarischen Films durch die Geschichtswissenschaft

Das jeweilige Verhältnis beider deutscher Staaten zum Nationalsozialismus hat das Selbstbild beider Gesellschaften und das Bild vom jeweils anderen Staat entscheidend geprägt. Das gilt sowohl für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus als auch für die historisch-politische öffentliche Diskussion, soweit es diese gab. Für die DDR gehörte der Antifaschismus zum Gründungskonsens, und die Annahme von NS-Kontinuitäten in der Bundesrepublik (Wirtschaft, Politik, Justiz, Militär) war zentral für die Abgrenzung vom anderen deutschen Staat und für das Selbstbild vom ›neuen Deutschland‹, das mit der Abschaffung von Kapitalismus als Grundlage von Faschismus Letzteren grundsätzlich besiegt habe. In der Bundesrepublik wurde die Abgrenzung vom Nationalsozialismus in den Zusammenhang der Ablehnung totalitärer Systeme gebracht. Im Antitotalitarismus verbanden sich die Ablehnung von der als ›Zone‹ betitelten DDR und vom Nationalsozialismus in beiden deutschen Staaten. Seit der so nicht vorhergesehenen Wende 1989/90 mit dem Ende der DDR und der Erweiterung der Bundesrepublik gehört der Umgang mit dem Nationalsozialismus in beiden deutschen Staaten zu den neuen Forschungsschwerpunkten.⁶⁵ Es ist deshalb und auch wegen der besonderen Bedeutung des Mediums Film im Nationalsozialismus sinnvoll, an diesem Beispiel die Frage nach dem Verhältnis von Film und Geschichte zu behandeln. Im folgenden Beitrag soll dargestellt werden, auf welche Weise dokumentarischer Film aus der Zeit des Nationalsozialismus durch die Geschichtswissenschaft in Deutschland genutzt worden ist. In beiden deutschen Staaten wurden dokumentarische Filme mehr in der Lehre als in der Forschung verwendet. Im ersten Abschnitt wird deshalb kurz auf Filme im Unterricht eingegangen. Im zweiten Abschnitt wird die bisherige Rolle von dokumentarischem Film in der Forschung beschrieben und nach Gründen für die begrenzte Nutzung gefragt. Im dritten Abschnitt wird versucht zu zeigen, welche Forschungsfragen durch Einbeziehung dokumentarischer Filme besser oder anders als mit herkömmlichen schriftlichen Quellen bearbeitet werden können.

Dokumentarischer Film in der Lehre

In beiden deutschen Staaten dominierten im Schulunterricht Kompilationsfilme. Durch Montage von dokumentarischem Material, Schnitt und Ton entstanden Filme, die dem jeweiligen Bild vom Nationalsozialismus/Faschismus entsprachen und es zugleich prägten. Bevor in der DDR neue Unterrichtsfilme hergestellt waren, wurden auch Produktionen aus den 30er und 40er Jahren verwen-

⁶⁵ Vgl. Danyel 1995. Darin eine umfangreiche Auswahlbibliographie 1989–1994.

det. Entsprechende Titel sowie die von neuen Produktionen nach 1949 enthält die Datenbank DDR-Media im Institut für Bildung und Medien der Gesellschaft für Pädagogik und Information e.V. in Berlin. Laut Lehrplan von 1975, der in der Stoffverteilung gegenüber früheren Lehrplänen kaum abweicht, waren in der Themenübersicht für Klasse 9 etwas mehr als ein Drittel der Stunden für Faschismus und Krieg vorgesehen. Bei der Behandlung von Faschismus stand der antifaschistische Widerstandskampf der deutschen und internationalen Arbeiterbewegung gegen den faschistischen deutschen Imperialismus im Mittelpunkt, beim Zweiten Weltkrieg der »heimtückische Überfall auf die Sowjetunion« und der »Große Vaterländische Befreiungskrieg« sowie Kapitulation der »faschistischen Aggressoren« und »Lehren für das deutsche Volk«. Die Nutzung von Filmen gehörte in den Bereich »emotionale Vertiefung von Einsichten und Überzeugungen«. ⁶⁶

In der Bundesrepublik folgte die Behandlung von Nationalsozialismus, wenn auch mit starker Verzögerung, den Veränderungen in der historischen Forschung. In den 50er Jahren dominierte der Antitotalitarismus als Abgrenzung von Kommunismus und Nationalsozialismus. Eine entsprechende zeittypische Formulierung sei aus der Einleitung einer Publikation der Bundeszentrale für Heimatdienst (1954) zum Gedenken an den 20. Juli 1944 zitiert: »Wohl aber gilt es, die Lehren aus einer Zeit zu ziehen, in der Deutschland und wir Deutsche einem Gesellschaftssystem erlagen, das unserer abendländischen Kultur fremd und feindlich gegenüberstand und dem Sowjetsystem wesensverwandt war.« ⁶⁷ Die westdeutschen Unterrichtsfilme, meist in staatlichem Auftrag produziert und über nichtkommerzielle Institutionen erhältlich, ⁶⁸ behandelten bis in die 60er Jahre hinein in diesem ideologischen Kontext Hitlers öffentliche Auftritte bei Massenveranstaltungen vor und nach 1933; Ursachen des Nationalsozialismus mit Betonung der Rolle von Propaganda; den Weg in den Krieg, den Überfall auf Polen und den Kampf um Stalingrad; Konzentrationslager und Judenverfolgung sowie den deutschen Widerstand. In den Filmen wurden dokumentarische Sequenzen kombiniert mit Zeitzeugenaussagen und Standfotos, unterlegt mit Musik und oft durchgängigem Kommentar, soweit nicht von Originalton unterbrochen. Das dokumentarische Material ist in Abhängigkeit vom Thema unterschiedlich stark genutzt worden. Während es zur Darstellung von Widerstand keine Bilder von Aktionen geben konnte, nur die vom Ende im Gerichtssaal, lag für Filme über Propaganda eine Fülle von Bildern vor. Mit zwei Beispielen zu den beiden Schwerpunkten werden kurz Relationen zur damaligen westdeutschen Forschung und die ideologische Einbindung der Unterrichtsfilme gezeigt. In der Produktion *WIDERSTAND. VOM KAMPF GEGEN HITLER IN DEUTSCHLAND 1933–1945* (DE 1961) steht ein Churchill-Zitat im Textvorspann: »In Deutschland lebte eine Opposition, die durch ihre Opfer und eine entnervende internationale Politik immer schwächer wurde, aber zu dem Edelsten und Größten gehört, was in der politischen Geschichte aller Völker je hervorgebracht wurde.« Am Schluss des Films steht die Fortsetzung dieses Zitats aus dem Jahr 1946: »Diese Männer kämpften

⁶⁶ Lehrplan 1975, 4. Auflage. Zit. n. Schmid 1979, S. 97–100. Vgl. auch Kneile-Klenk 2001, S. 314–327.

⁶⁷ Bundeszentrale für Heimatdienst 1954.

⁶⁸ Bundeszentrale und Landeszentralen für politische Bildung, Landesmedienstellen, FWU (Institut für Film und Bild München), städtische Einrichtungen.

ohne eine Hilfe von innen oder außen – einzig getrieben von der Unruhe ihres Gewissens. So lange sie lebten, waren sie für uns unsichtbar und unerkennbar, weil sie sich tarnen mussten. Aber an den Toten ist der Widerstand sichtbar geworden. Diese Toten vermögen nicht alles zu rechtfertigen, was in Deutschland geschah. Aber ihre Taten und Opfer sind das Fundament eines neuen Aufbaus.« Während der Filmdauer von 65 Minuten kommen Sozialdemokraten, evangelische und katholische Kirche, militärischer und politischer Widerstand einschließlich der Weißen Rose und die Attentatsversuche zur Sprache und mit Standbildern und Filmaufnahmen vom Prozess vor dem Volksgerichtshof auch ins Bild. Nicht erwähnt wird der kommunistische Widerstand, der im Zentrum der DDR-Forschung stand, in der westdeutschen Forschung zu dem Zeitpunkt aber völlig ausgeblendet war. Die ganz unterschiedlichen politischen Zielvorstellungen der konservativen bis linken Widerstandsgruppen werden auch nicht erwähnt. Es geht dem Film weniger um Analyse und Differenzierung, als um die moralische Legitimierung des Neuanfangs im Sinn des Zitats von Churchill. In diesen Zusammenhang gehörten die kommunistischen Widerständler nicht.

Im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung wurde 1964 ein dreiteiliger Film über URSACHEN DES NATIONALSOZIALISMUS hergestellt. Der erste Teil behandelt MASSENVERFÜHRUNG DURCH PROPAGANDA. In der westdeutschen Geschichtswissenschaft spielte das Thema damals noch keine Rolle, wohl aber in der historisch-politischen öffentlichen Diskussion. Die These der Verführung war entlastend und deshalb attraktiv. Zugleich wurde in der politischen Bildung die Beschäftigung mit Propaganda als Warnung für die nachwachsende Generation verstanden. Der Film zeigt Massenveranstaltungen vor und nach 1933. In den dokumentarischen Sequenzen werden Führerkult, ›Volksgemeinschaft‹ und Rassismus sichtbar. Im Kommentar des Films heißt es: »Propaganda, geschickt und bedenkenlos gebraucht, brachte Hitler zur Macht und half ihm 12 Jahre lang bei der Beherrschung Deutschlands.« Die Aussage wird gegen Ende des Films noch einmal verstärkt. Zwar relativierten der zweite und dritte Teil der Produktion den Stellenwert der Propaganda als Ursache des Nationalsozialismus, aber im ersten Teil gibt es keinerlei Einschränkung der Verführungsthese.⁶⁹

Im Verleih der Landeszentralen für politische Bildung befanden sich bis zu deren Umstrukturierung in den 90er Jahren auch einige Editionen des Göttinger IWF, die auch direkt von dort ausgeliehen werden können. Die Analyse der Filmdokumente im Original ist anspruchsvoller als der Umgang mit bereits kommentierten Ausschnitten in Kompilationsfilmen. Letztere haben deshalb in den Schulen dominiert. Mit der Ausweitung der Gedenkstättenarbeit in der Bundesrepublik seit den 80er Jahren sind Filme entstanden, die teilweise authentisches Material aus der NS-Zeit enthalten und weitgehend mit Zeitzeugenaussagen arbeiten. Auch diese Produktionen werden im Unterricht und bei Gedenkstättenbesuchen verwendet.

⁶⁹ Diese und andere ausgewählte Unterrichtsfilme sind in Bearbeitung durch Wolfgang Marienfeld, Hans-Dieter Schmid, Gerhard Schneider, Wilhelm Sommer enthalten in: Niedersächsische Landeszentrale (Hg.) 1980.

Bisherige Nutzung von dokumentarischem Film in der Forschung

Wissenschaftliche Forschung zum dokumentarischen Film als historischer Quelle begann in der Bundesrepublik mit der Einrichtung des Referats für zeitgeschichtliche Filmforschung und Filmdokumentation beim IWF in Göttingen im Juni 1953. In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv Koblenz entstanden in den ersten acht Jahren rund fünfzig kritisch bearbeitete und edierte Filmdokumente zur deutschen Geschichte 1895–1945 für Forschungs- und Hochschulzwecke. Dabei dominierten anfangs periodisch erscheinende audiovisuelle Publizistik (Wochenschauen) und die Erforschung der ›öffentlichen Persönlichkeit‹ wie Hindenburg oder Goebbels.⁷⁰ Das Spektrum wurde später ausgeweitet. Die westdeutsche Geschichtswissenschaft hat von den damit gegebenen Möglichkeiten nur begrenzten Gebrauch gemacht, was mit Traditionen und Strukturen des Faches zusammenhängt. Bis in die 60er Jahre hinein hat sich die zeitgeschichtliche Forschung in der Bundesrepublik in methodisch-konservativer Form auf die Erforschung des NS-Herrschaftsapparates und der Person Hitlers konzentriert. Diese Fragestellungen hatten damals den Vorteil, dass ein Neuanfang nach 1945 als ganz eindeutig erschien: Ende des Führerprinzips, Beginn einer pluralistischen Parteienlandschaft und eines demokratischen Rechtsstaates. Die Forschungen zum Widerstand im Militär und beiden großen Kirchen trugen zur moralischen Legitimierung des Neuanfangs bei. Erst in den späten 60er und frühen 70er Jahren wurde am linken Rand der Zunft und besonders in der Politikwissenschaft nach längerfristigen sozialen, kulturellen und ökonomischen Prozessen gefragt, so dass Kontinuitäten zur Zeit vor 1933 und nach 1945 in den Blick kamen. In Reaktion auch auf Forschungen in der DDR wurden faschismustheoretische Debatten über den Zusammenhang von Großindustrie und Nationalsozialismus geführt und nach dem Primat von Politik oder Ökonomie gefragt.⁷¹ Mit fortschreitender Öffnung der Archive führte in den 60er und 70er Jahren die genauere Aktenkenntnis über den Ablauf von Entscheidungen zur Auseinandersetzung zwischen sogenannten ›Intentionalisten‹, die von einem geschlossenen Machtapparat und einem Programm unter Hitlers Führung ausgingen, und den ›Funktionalisten‹, die konkurrierende Herrschaftsgruppen in einem polykratischen System annahmen.⁷²

Weder in den auf Hitler und das nationalsozialistische Programm gerichteten Forschungen noch in den funktionalistischen Analysen kamen die Erfahrungen der Zeitgenossen in den Blick, die den Nationalsozialismus mehrheitlich nicht als dauerhaften Zwang erlebt hatten. Vielmehr gab es trotz inzwischen vorhandenem anderen Wissen positiv besetzte Erfahrungen. Die wurden in der Geschichtswissenschaft als Zunft erst in den 80er Jahren langsam wahrgenommen: in Oral-History-Projekten wie Niethammers »Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll«, in alltags- und kulturgeschichtlichen Analysen⁷³ und in den international verbreiteten neuen Geschichtsbewegungen: History Workshop in England, People's History in den USA, Forum Histoire in Frankreich, »Grabe wo du

70 Vgl. Reimers 1970, S. 109–142.

71 Zur Kontroverse zwischen Tim Mason und Eberhard Czichon vgl. Kershaw 1999, S. 82–85.

72 Zur Auseinandersetzung zwischen Eberhard Jaeckel, Karl Dietrich Bracher, Hans Mommsen u. a. vgl. Kershaw 2001, S. 116–127.

73 Vgl. Niethammer 1983; Peukert/Reulecke 1981.

steht« in Schweden und die Geschichtswerkstätten in der Bundesrepublik. Seit den 80er Jahren wird eine Vielzahl von Forschungsschwerpunkten nebeneinander verfolgt. Parallel zur Intensivierung der Gedenkstättenarbeit in den 80er und verstärkt in den 90er Jahren kamen Opfergruppen in den Blick, die bis dahin wenig beachtet worden waren. Wichtige Kontroversen der 80er Jahre waren der sogenannte Historikerstreit 1986/87, in dem es um die Frage der Singularität der Massenvernichtung ging, und der Streit darum, ob im Nationalsozialismus Modernisierung von Gesellschaft Ziel gewesen sei. Da diese Behauptung von Historikern der rechten Szene vertreten wird, hat die Kontroverse, wie schon der Historikerstreit, auch eine geschichtspolitische Komponente. Die Wehrmachtsausstellung in ihrer ersten und dann überarbeiteten Fassung hat zu verstärkter Debatte über den Vernichtungskrieg geführt. Parallel zu der Auseinandersetzung um Goldhagens Buch mit dem deutschen Titel »Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust« (1996) intensivierte sich die Täterforschung.⁷⁴

Diese Auflistung von Forschungsschwerpunkten ist nicht flächendeckend, ermöglicht aber zu fragen, für welche Zusammenhänge die Arbeit mit Filmquellen erfolgversprechend sein kann. Wilhelm Treue hat 1958 geschrieben, der Film sei normalerweise nur eine zusätzliche, sekundäre Quelle, weil die eigentliche historische Bedeutung eines Vorganges oder einer Person hinter dem optischen Eindruck liege, den die Kamera biete. Diese Feststellung gelte aber nicht unbegrenzt: »Das Dritte Reich, Hitler selbst und seine Minister und sonstigen Gefolgsleute waren von vornherein so sehr auf das Optisch-Propagandistische eingestellt, [...] dass der Historiker einen wesentlichen Teil davon unbeachtet läßt, wenn er diese Quelle nicht auswertet.«⁷⁵ In ähnlicher Weise hat noch 1970 Günther Moltmann dokumentarisches Bild- und Tonmaterial als ergänzend zur Vermittlung von Atmosphäre bezeichnet.⁷⁶

Der Wert einer historischen Quelle ist nicht aus sich heraus gegeben, sondern abhängig von der jeweiligen Fragestellung. Solange Nationalsozialismus als etwas den Deutschen »Fremdes« im Sinn der Verführungsthese gesehen wurde, konnten Filme und andere Massenmedien der Zeit nur unter dem Gesichtspunkt von Manipulation und Propaganda als Bestandteil des Regimes verstanden werden. Erst mit den Forschungsfragen seit den 80er Jahren kamen Erfahrungen von Zeitgenossen in den Blick. Mit veränderter Perspektive konnte auch nach Faszination durch den Nationalsozialismus gefragt und Propaganda nicht nur unter dem Aspekt Verführung analysiert werden. Wenn Peter Reichel noch 1991 feststellte, dass die Massenfaszination des Faschismus von der Forschung lange vernachlässigt worden sei, so ist das zutreffend, im Kontext der Gesamtentwicklung von Forschungsfragen aber nicht erstaunlich.⁷⁷ In der Ausstellung der Neuen Gesellschaft für bildende Künste Berlin zu »Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus« (1987) wurde nach Kontinuitäten von Motiven und Stereotypen aus der Zeit vor 1933 und nach 1945 gefragt und die ästhetische Überhöhung der »Volksgemeinschaft« visualisiert.

74 Wichtigste jüngere deutsche Veröffentlichungen zur Täterforschung: Herbert 1996 und Wildt 2002. Überblick zu Forschungsschwerpunkten mit Literaturangaben bei Kershaw 1999.

75 Treue 1958, S. 315 f.

76 Moltmann 1970, S. 19.

77 Reichel 1991, S. 13. Über neuere Forschungen vgl. Verhey 2001, S. 624–632.

Die Frage nach langfristigen Kontinuitäten, die den Nationalsozialismus ermöglicht haben, steckt in allen Erklärungsansätzen, die nicht allein von Zufall oder Verführung ausgehen. Für die Forschung in der DDR war die Kontinuität im kapitalistischen System begründet, als dessen höchste Stufe der Faschismus definiert wurde. Dessen Massenbasis musste daher nicht erklärt werden. Friedrich Meinecke sah 1946 im Rückblick zwar Hitlers Kanzlerschaft als ein Ergebnis unglücklicher Umstände, verwies aber auf negative Einflüsse des preußischen Militarismus und die Abweichung der deutschen Entwicklung im 19. Jahrhundert von den westeuropäisch-liberalen Ideen: Wäre die deutsche Einigung bei der Revolution 1848 erreicht worden und nicht über Bismarcks Reichsgründung, hätte der ›Massenmacchiavellismus‹ beim deutschen Bürgertum weniger Einfluss gewonnen.⁷⁸ An der fehlenden Synchronisierung von sozialökonomischer und politischer Entwicklung, die im Kaiserreich bis zuletzt vereitelt worden sei, setzt auch die These vom deutschen Sonderweg an. Eine ökonomisch erfolgreiche Modernisierung unter Beibehaltung der alten Eliten und ohne Ausbildung einer freiheitlichen Sozial- und Staatsverfassung führe zu Problemen, die auf friedlichem Wege nicht mehr zu lösen seien.⁷⁹ Die These ist aus unterschiedlichen Gründen kritisiert worden,⁸⁰ besonders wegen der ihr unterstellten zwangsläufigen Entwicklung zum Nationalsozialismus. Unter dem Aspekt ›Krisenjahre der Moderne‹ hat Peukert die Weimarer Republik untersucht mit dem Ergebnis, dass sich der Modernisierungsprozess in Deutschland unverblümter und krisenhafter durchgesetzt habe als in anderen modernen Industriegesellschaften. Die Verknüpfung von »Krieg, Niederlage, Legitimationsverlust der alten Werte, Inflation und Weltwirtschaftskrise« in der ohnehin deprimierenden Alltagserfahrung sei in der deutschen Modernisierungskrise einzigartig gewesen.⁸¹ Angesichts der unterschiedlichen Erklärungsversuche kristallisieren sich zentrale Fragestellungen heraus, bei denen die Nutzung von dokumentarischen Filmen Erfolg verspricht. Welche Bedeutung hatte Modernisierung für den Nationalsozialismus und auf welche antimodernen Stereotype konnte er zurückgreifen? Wie wurde die ›Volksgemeinschaft‹ visualisiert und wie ihre negative Konsequenz (Ausgrenzung, Rassismus, Vernichtung) vermittelt? War die ›Volksgemeinschaft‹ nur propagandistisches Konstrukt oder partiell Realität, die auch über 1945 hinaus wirkte?

Die Fragen zielen auf Weltbilder im wörtlichen Sinne, wie sie in Filmen enthalten sind, und auf Erwartungshaltungen der Rezipienten, die nach krisenhafter Alltagserfahrung auf Neues hofften. Filmbilder können sowohl in ihrer ästhetischen Form als auch in stereotypen Aussagen Kontinuitäten, Ambivalenzen und Brüche anders als analysierende Texte visualisieren. Im letzten Jahrzehnt sind eine Reihe historischer Arbeiten entstanden, die Filme – meist Spielfilme – als historische Quellen nutzen.⁸² Die Auswertung von Filmquellen unter historischen Fragestellungen ist arbeitsaufwändig, weil das Studium schriftlicher Quellen damit nicht ersetzt wird, sondern für die Kontextforschung zwingend bleibt. Ein

78 Vgl. Meinecke 1946, S. 84–86.

79 Vgl. Wehler 1975, S. 17f.

80 Vgl. Blackburn/Eley 1980.

81 Peukert 1987, S. 271.

82 Vgl. Schildt 2000, S. 487–509.

weiterer Grund für den noch sparsamen Umgang mit Filmquellen dürfte deren nicht immer einfache Zugänglichkeit sein. Entscheidend ist aber, dass erst Fragestellungen seit den 80er Jahren, die die Ebene kollektiver Erfahrungen betreffen, Filme zu interessanten Quellen werden lassen.

Filmbeispiele und Forschungsfragen

Mit der Kontroverse um Modernisierung im Nationalsozialismus ist dessen Gesamtbewertung verbunden. Ralf Dahrendorf hatte 1968 in seinem Buch »Gesellschaft und Demokratie in Deutschland« die These aufgestellt, der Nationalsozialismus habe »die in den Verwerfungen des kaiserlichen Deutschland verlorengegangene, durch die Wirrnisse der Weimarer Republik aufgehaltene soziale Revolution vollzogen.« Über die intendierte Gleichschaltung auf allen Ebenen sollten traditionelle Bindungen zerstört werden. Diese soziale Revolution sei zum Erhalt der Macht notwendig, aber nicht Ziel gewesen, sondern »gleichsam unbeabsichtigtes, dennoch notwendiges Resultat seiner Herrschaft«.⁸³ Ausgelöst durch Publikationen von Rainer Zitelmann, Uwe Backes u. a. wurde in den 90er Jahren der Streit darum geführt, ob nicht Modernisierung im Selbstverständnis der Nationalsozialisten das eigentliche Ziel gewesen sei. Mit dieser Perspektivverschiebung geraten die Verbrechen des Nationalsozialismus in den Hintergrund und die antimodernen Elemente ebenfalls. Der Begriff Modernisierung wird zu wertfreier Beschreibung verwandt, dient aber letztlich der Aufwertung des NS-Regimes. Die Thesen stießen auf heftigen Widerstand: Wegen der Verharmlosung des Nationalsozialismus, wegen der Perspektivverschiebung, die Zweck und Mittel vertausche, und wegen der Verwendung der Begriffe Moderne und Modernisierung ohne normativen Bezug.⁸⁴ Horkheimer und Adorno haben in der 1947 erschienenen »Dialektik der Aufklärung« die These entwickelt, dass eine nicht mehr selbst reflektierende Aufklärung in die Barbarei des Faschismus geführt habe. Die Moderne als Konsequenz der Aufklärung steht in Gefahr einer pathologischen Entwicklung, wenn sie den normativen Gehalt verliert. Peukerts Analyse der Weimarer Republik als Krise der Moderne geht auf diese These zurück. Unter Modernisierung wird in den Sozialwissenschaften ein langfristiger Prozess verstanden, in dem traditionale, noch überwiegend agrarisch und handwerklich geprägte Gesellschaften mit hierarchischen Strukturen und religiösen Weltanschauungen sich entwickeln zu industriellen Gesellschaften mit entsprechenden Produktionsweisen, bürokratischer Organisation, säkularer Kultur und Massenteilnahme.⁸⁵ Zwölf Jahre Nationalsozialismus sind keine Zeitspanne, in der sich Modernisierungsprozesse sinnvoll untersuchen lassen. Gefragt werden kann aber nach modernen und antimodernen Zügen und deren Einbindung in langfristige Kontinuitäten, die teils bis in die Kaiserzeit zurück und in Nachkriegsdeutschland hineinreichen. Die ausgewählten Filmbeispiele visualisieren unterschiedliche Facetten des Bildes, das die Führung über ihre Leistung, ihre Ziele

83 Dahrendorf 1965, S. 416f.

84 Vgl. Frei 1993, S. 367–387; Mommsen 1995, S. 391–402.

85 Vgl. Wehler 1975.

und ihre Geschichtsvorstellung vermitteln wollte. Damit die Filme ein Massenpublikum erreichen konnten, mussten sie auf vorhandene Stereotype zurückgreifen, die den vermuteten Bildern im Kopf der Rezipienten entsprachen und die die Produzenten und das Publikum – teils unbewusst – miteinander teilten. Die Konzentration auf Stereotype, die in ähnlichen Bildmotiven auftauchen, hat den Vorteil, dass der ideologische Eklektizismus erhalten bleibt und nicht durch Ausblendung in der einen oder anderen Richtung verwischt wird.

Als Beispiel für Visualisierung technischer Modernisierung wird Ruttmanns Industriefilm *MANNESMANN* (1937) herangezogen. Er wurde 1937 bei der Weltausstellung in Paris mit dem Grand Prix ausgezeichnet. Im viersprachigen Werbematerial heißt es, der Film gebe nicht nur Aufschluss über das Werden des Stahls, sondern er sei »gleichzeitig ein Hohelied der Arbeit des deutschen Werkmannes«. Tatsächlich spielt der Werkmann keine zentrale Rolle im Film. Vielmehr wird in einer Rückblende auf einen Arbeitsvorgang von 1890, bei dem noch fünf Arbeiter mit einem Werkstück beschäftigt sind, auf die inzwischen erreichte automatische Produktion verwiesen. Die Botschaft ist eindeutig: Von den Anfängen in Remscheid bis zum international agierenden Weltunternehmen, in dessen Telefonzentrale alle Sprachen nebeneinander zu hören sind, ist ein grandioser Prozess von Automatisierung und Rationalisierung gelaufen. Die Verkehrs- und Transportmittel auf dem Wasser, der Straße, der Schiene und in der Luft sind aus Mannesmann-Stahl und verbinden alle Weltregionen. Der markige Schlusssatz (»Im Kampf um Deutschlands Geltung in der Welt hilft Mannesmann«) wirkt aufgesetzt in einem Film, der über weite Strecken ohne Text auskommt. Das NS-System spielt für den dargestellten Modernisierungsprozess von der Kaiserzeit an keine besondere Rolle, gegen Ende des Films sieht man im Hintergrund eine Hakenkreuzfahne am Mast wehen. Die Ästhetik der Industriebilder erinnert an Ruttmanns Experimentalfilme der Weimarer Zeit. Schatten werfende Kräne, parallele Röhren und diagonal durch das Bild laufende Leitungen formen sich zu Graphiken. Musik unterstreicht den Rhythmus der Maschinenbilder. Faszination durch Technik teilt sich unmittelbar mit, einer Technik, die den Menschen physisch entlastet und die er mit seinem Verstand beherrscht. Die Köpfe von hochkonzentrierten Arbeitern bei der Bohrrohdreherei zeigen einen nicht ausschließlich durch Kraft geprägten Arbeitertypus.

Um ganz andere Formen von Arbeit geht es in dem von der RPL 1935 produzierten Film *HÄNDE AM WERK. EIN LIED VON DEUTSCHER ARBEIT* (Walter Frenzt). Gezeigt wird nach einleitenden Bildern die Arbeit in Industrie, Landwirtschaft, Handwerk bei den NS-Großprojekten und als Schluss Hitlers Rede zum »Feiertag der Arbeit«, dem 1. Mai, vor jubelnden Massen. Formal knüpft der Film mit Sprechgesang und Chören an die Arbeiterfilmtradition in der Weimarer Republik an. Die inhaltliche Aussage zielt dagegen in Gesang und Sprache auf die »Volksgemeinschaft«. Jede Arbeit ist gleich wichtig, »wenn sie den Mann herausfordert. Und jeder junge Deutsche in unserem Land soll seine eigenen Hände kennenlernen, an der Arbeit. Aus seinem Arbeitsdienst wächst sein Glauben. Sein Arbeitswille – das ist unser aller Zukunft.« Bei der Arbeit im Weinberg, auf dem Feld, im Handwerk und im Bergwerk dominiert entsprechend dem Titel die Arbeit der Hände, und sie wird heroisiert: »Was sind das für Männer, dass sie mit ihrer Arbeit fertig werden in ihrer täglichen Schicht?« Bei den eindrucksvollen Perspekti-



Verwandlung von Natur in Technik durch die Magie der Überblendungsmontage in Walter Ruttmanns Industriefilm *MANNESMANN* (1937)

ven durch Räder von Fördertürmen, Kräne und riesige Metallkonstruktionen wird die verbale Aussage, dass die Hände schaffen und nicht die Maschinen, über die Bilder dementiert, die – ähnlich dem *MANNESMANN*-Film – die Faszination durch Technik spiegeln. Hitler spricht in der abschließenden Rede von »Soldaten der Arbeit«, womit nicht nur die auch im Film auftauchenden Spatenmänner bei der Moorkultivierung gemeint sind. Es geht um die Pflicht zur Arbeit für alle. Der Versuch, Arbeit allein durch schaffende Hände darzustellen, scheitert am veränderten Charakter von Industriearbeit und den ihr entsprechenden Bildtraditionen. Der Film ist im Nebeneinander von modernen und antimodernen Zügen ambivalent.

Das gilt auch für Gesellschaftsvorstellungen, deutlich am Bild von Frauen im Nationalsozialismus. In der Forschung gibt es dazu konträre Positionen. Einerseits wird angenommen, das Regime habe sich für Frauen positiv ausgewirkt, weil es ihre besondere Rolle für Mutterschaft und Familie bestätigt und insofern die Gleichwertigkeit in der Gesellschaft anerkannt habe. Außerdem seien entgegen der offiziellen Geschlechterideologie Frauen zu relativer Gleichberechtigung im Erwerbsleben gekommen, weil sie gebraucht wurden. Die entgegengesetzte Position benutzt die gleichen Argumente, wendet sie aber ins Negative und sieht in der Reduktion von Frauen auf die Funktion des Gebärens die Frauenfeindlichkeit. Frauenpolitik im Nationalsozialismus war der Rassenpolitik untergeordnet. Das heißt, es ging nicht um Geburtensteigerung um jeden Preis, sondern um »gesundes Erbgut«. Dessen Schwächung war durch Sterilisierung zu vermeiden. Die Praxis aus den Lagern ist bekannt,

nicht so sehr, wie offen die Diskussion geführt wurde und dass die Anträge von überzeugten Rassistinnen auf Sterilisation nicht so selten waren.⁸⁶

Vor diesem Hintergrund muss das Bild junger Frauen in *GLAUBE UND SCHÖNHEIT* (1940) gesehen werden. Der Film über die Organisation der 17–21-jährigen im BDM zeigt das Idealbild derer, die zur ›Volksgemeinschaft‹ gehörten. Die berufstätigen Frauen aus Dörfern und Städten bilden sich weiter in Hauswirtschaft, Modefragen, künstlerischen Fähigkeiten, Sport und Gesundheitsfragen. Auch Fechten und Reiten gehören zu den Sportarten. Der Kommentar (»Reiten ist nicht mehr eine Frage des Geldbeutels«) hebt die egalitären Züge der ›Volksgemeinschaft‹ hervor. Die Frauen werden nicht auf die Gebärfunktion reduziert. Dass am Ende der Modenschau ein Brautkleid steht, ändert das Bild nicht. Das Happyend in Hollywood sah auch nicht anders aus. Dieses Frauenbild entsprach den Erwartungen der Zeit. Seine Begrenztheit durch die zugrunde liegende Rassenpolitik wird im Film nicht sichtbar, ebensowenig wie die Rüstungsproduktion durch ›schaffende Hände‹ und Mannesmann. Auf der Erfahrungsebene der Rezipienten überwog aber diese eingeschränkte Wahrnehmung. Deren Prägung und Bestätigung war die Funktion der Filme.

Eindeutig antimoderne Züge dominieren in den auf die bäuerliche Welt bezogenen Filmen. *DAS DEUTSCHE ERNTEDANKFEST 1934 AUF DEM BÜCKEBERG* (1934) ist eine gute Quelle für die Inszenierung von geschlossener heiler bäuerlicher Welt in fester Bindung an den Führer. Das Fragment beginnt mit einem Festakt in Goslar, bei dem Hitler in der Kaiserpfalz die Abordnung der Bauernschaft empfängt. Der Festakt auf dem Bückeberg bei Hameln beginnt mit dem Aufmarsch von Fahnen und Standarten und zeigt dann Trachtengruppen aus allen ländlichen Regionen des Reiches. Mit dem Erscheinen von Hitler und seinen Begleitern unter dem begeisterten Applaus der Menge bricht der Film ab. Die Kundgebung wurde über alle deutschen Sender übertragen und der Reichserntedanktag parallel in vielen regionalen Veranstaltungen begangen. Das Fest fand erstmals am 1. 10. 1933 statt, danach jährlich und zuletzt 1937 mit über einer Million Teilnehmern. Während 1933 – wie im Film – noch die bäuerlichen Trachtengruppen dominierten und in der Werbung für das Fest bewusst antimoderne Symbole verwandt wurden (Erntekranz, Garbe, Sense), waren bei den späteren Veranstaltungen Truppenübungen einbezogen, ein künstliches Dorf wurde vernichtet, Tanks eingesetzt. Die logistische Leistung allein der Verkehrsplanung für die Riesenfeste stand in krassem Gegensatz zu der anachronistischen Trachtenidylle des Films, die in der Bestätigung für die Bauern und in demonstrativem Festhalten an Tradition ihre Funktion erfüllte.⁸⁷

BLUT UND BODEN (1933) ist ein Propagandafilm, der anhand einer Spielhandlung das Elend verarmter Bauern und der Verstädterung darstellt und die Problemlösung im »naturgegebenen Siedlungsraum« im Osten anpreist. Die Hakenkreuzfahne weht beim Richtfest von Siedlerhäusern, die Ernte wird eingefahren, zahlreiche Kinder rutschen von einem Heuwagen, HJ und BDM marschieren. Der Film klagt das »verfehlte liberalistische Staatssystem« an und fordert unverhüllt nationale Autarkie der Landwirtschaft, Siedlungsland im Osten und Umkehrung

⁸⁶ Vgl. Bock 1993, S. 277–310.

⁸⁷ Vgl. Gelderblom 1998.

des Prozesses der Verstädterung. Die Städte werden mit stereotypen Bildern von Mietskasernen, lichtlosen Hinterhöfen und Schlangen von Arbeitslosen dargestellt. Das bäuerliche Land quillt dagegen über von Blumen, Sonnenlicht und lachenden Kindern. Der Film zeichnet in antimoderner völkischer Tradition das totale Gegenbild zu Ruttmanns Film. Das ist bei den unterschiedlichen Initiatoren – Weltunternehmen Mannesmann und Reichsbauernführer – nicht erstaunlich. Aber die konträren Weltbilder sollten Rezipienten vermittelt werden, die als große ›Volksgemeinschaft‹ vorgestellt wurden. War sie mehr als ein ideologisches Konstrukt?

Die hohe Konsensbereitschaft im Zuge positiver konjunktureller Entwicklung in den 30er Jahren und der erfolgreich inszenierte Hitler-Mythos⁸⁸ sprechen dafür, dass die ›Volksgemeinschaft‹ eine reale Basis hatte.⁸⁹ Dass Hitler sie brauchte als geballte Arbeitskraft, ist angesichts des Rüstungsprogramms keine Frage. Die ›Hände am Werk‹ und ›Soldaten der Arbeit‹ waren ebenso Ausdruck der erstrebten ›Volksgemeinschaft‹ wie die Bauern beim Erntedankfest und der Siedlung im Osten. Die große Beteiligung bei Festveranstaltungen und die Durchhaltebereitschaft im Krieg sind ohne breiten Konsens nicht erklärbar. Die Nachwirkungen nach 1945 spürten Remigranten und Alliierte im kollektiven Verdrängen des Geschehenen und in der kollektiven Schuldabwehr.⁹⁰ Es wäre falsch anzunehmen, dass über Filmpropaganda der erstrebte Massenkonsens erreicht werden konnte. Aber bei bestehender Konsensbereitschaft konnten die Filme die ›Selbstvergegenwärtigung‹ der ›Volksgemeinschaft‹ bewirken,⁹¹ eine Art Wiedererkennungseffekt. In diesem Sinn lohnt es sich, nach den filmischen Stereotypen zu fragen, mit denen ›Volksgemeinschaft‹ dargestellt wurde. Eine Fundgrube dafür ist EWIGER WALD (1936). Auftraggeber war die NS-Kulturgemeinde unter Vorsitz von Alfred Rosenberg. Die abendfüllende Produktion einer renommierten Filmtruppe stieß weder bei Hitler noch bei Goebbels auf Begeisterung. Der Film wurde hauptsächlich bei Sonderveranstaltungen gespielt und erlebte wenige öffentliche Vorführungen. Grund dafür dürfte die schwierige ästhetische Form sein. Es sollte ein künstlerisches kollektives Werk werden, in dem die Bilder, Dichtung und Musik zusammenwirken. Das Ergebnis ist eine Art filmisches Weihespiel, in dem in Chören und Sprechgesängen die Analogie von Volk und Wald von Urzeiten bis in die nationalsozialistische Zeit hinein besungen wird. Auf zentrale Aspekte der Analogie verweist Carl Maria Holzapfel, einer der Filmautoren. Das Einheitsgesetz von Volk und Wald sei das zeitlose »stirb und werde«. Der Wald habe für das Volk experimentiert, habe alle Fehler begangen, »ehe er das Gesetz der Gemeinschaft, der Dauer, der Harmonie« fand. Der Wald schicke seine Samen mit dem Wind aus: »Alle wollen neue Kolonien gründen und friedlich erobern.«⁹² Für die ›Volksgemeinschaft‹ heißt das: Neues Leben wächst nur aus dem Tod. Es geht nicht um das Individuum (Baum), sondern um das Ganze (Wald). Es kann nur in Harmonie existieren. Was sie stört, muss herausgerissen werden (Ausgrenzung, Vernichtung). Der Wald – wie das Volk – will neue Kolonien gründen und fried-

88 Vgl. Kershaw 1980.

89 Vgl. Stöver 1993; Frei 1996; Frei 2001.

90 Vgl. Frei 2001; Weiß 1999.

91 Vgl. Weiß 1999.

92 Holzapfel 1936. Jüngste Interpretationen des Films: Meder 2002, S. 105–129; Wilke 2001, S. 353–376.

lich die Welt erobern. Vom Siedlungsraum im Osten war schon in *BLUT UND BÖDEN* die Rede. Es ist deshalb fraglich, ob die Interpretation von S. Wilke, es gebe einen direkten Bezug des Films auf die Wende in der deutschen revisionistischen Kolonialpropaganda von 1936, haltbar ist. Richtig ist aber jedenfalls die von Wilke und Meder aufgezeigte Tradition des sogenannten Sozialdarwinismus und der Waldromantik, die auf das 19. Jahrhundert verweisen. Das gilt auch für frühe Formen des Umweltschutzes, die es in völkischer und sozialistischer Variante als Reaktion auf Verstädterung und Industrialisierung gab.⁹³ Die Waldsymbolik lebte im Heimatfilm der 50er Jahre weiter und auch in Teilen der Umweltbewegung. Der Film arbeitet mehrfach mit dem ästhetisch modernen Mittel der Überblendung. So werden Baumstämme mit Säulen eines Doms verbunden, eine gotische Turmspitze mit einer Tanne, durch Baumkronen gebündelte Sonnenstrahlen mit deren Brechung in einem Kirchenfenster, ein Baumstamm wird zum Schlagbaum. Der Film konnte wegen seiner geringen Verbreitung nicht als Vergegenwärtigung von ›Volksgemeinschaft‹ wirken wie die anderen vorgestellten Produktionen. Aber er ist wichtig als Quelle für verbreitete Stereotype antimoderner und völkischer Tradition, an die die Nationalsozialisten anknüpfen konnten. Sie mussten sie nicht erfinden. Aufschlussreich ist, dass die mehrfach als Problemlösung angepriesene Ostexpansion als friedlich bezeichnet wird. Die im Film implizierte negative Kehrseite der ›Volksgemeinschaft‹ wird verschwiegen.

Sie war auch nicht einfach zu vermitteln. *DER EWIGE JUDE* (1940) war bekanntlich kein Publikumserfolg. Die Vernichtung von Juden wurde weitgehend geheim gehalten. Auch die Einweisung in Ghettos bedurfte der Vorbereitung in der Öffentlichkeit. Der als Fragment erhaltene Film *JUDEN, LÄUSE UND WANZEN* (1941) war laut Filmographie des »Steven Spielberg Jewish Film Archive« zwanzig Minuten lang und sollte die Errichtung eines Ghettos rechtfertigen. Gezeigt werden enge, unhygienische und krank machende Wohnverhältnisse in einem polnischen Ghetto, eine Entwanzungsaktion mit unterlegter Zeichnung einer Wanze, Desinfizierung, eine Krankenstation, Kahlscheren von Kopf- und Schamhaaren an nackten Männern, eine Frau mit Fleckfieber. Das dargestellte Elend und die erniedrigende Behandlung der jüdischen Menschen sollten zeigen, dass sie außerhalb der ›Volksgemeinschaft‹ standen, ihre Ausgrenzung zur Verhinderung von Infektion und Ungeziefer zwingend sei. Eine andere Legitimationsform von Ausgrenzung findet sich in dem als Fragment erhaltenen Film *THERESIENSTADT* (1944/45), der unter dem nachträglich erfundenen Titel *DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT* in die Filmgeschichte eingegangen ist. Er wurde auf Befehl der SS im Sommer 1944 von jüdischen Häftlingen im Konzentrationslager Theresienstadt gedreht, Anfang 1945 mit jüdischer Musik vertont und sollte ausländisches Publikum über die Lage der Juden täuschen. Regisseur war der frühere Berliner Komiker Kurt Gerron, der wie die meisten anderen Mitwirkenden noch im Herbst 1944 in Auschwitz ermordet wurde. Niethammer nimmt in seiner Analyse des Films an, dass das jüdische Drehteam den Film *DER EWIGE JUDE* kannte und dessen Behauptungen über Arbeitsscheu, Minderwertigkeit und Schmarotzertum filmisch widerlegen wollte.⁹⁴ Die Bilder sprechen für diese Interpretation. Die Kehrseite

93 Vgl. Hermand 1991.

94 Niethammer 1999 b, S. 484–497; zur Entstehungsgeschichte vgl. Margry 1996.

der ›Volksgemeinschaft‹ war filmisch nicht vermittelbar. Der Effekt des Wiedererkennens hätte die positive Erfahrung von ›Volksgemeinschaft‹ zerstört, die aber zur Erhaltung des NS-Systems gebraucht wurde.

Fasst man die Befunde über die hier vorgestellten Filme zusammen, so liegt ihr Quellenwert vor allem darin, dass sich Rückschlüsse ziehen lassen auf die Erfahrungsebene, auf der die Mehrheit der damaligen Deutschen den Nationalsozialismus wahrnahm, bevor der Krieg deutsche Städte erreichte. Die Ausblendung der Kehrseite der ›Volksgemeinschaft‹ – Vernichtungskrieg im Osten, Rassismus und Massenvernichtung – kennzeichnet die Filme ebenso wie den Ausschnitt von Realität, den die Mehrheit der Deutschen wahrhaben wollte. Soweit sich Grundzüge der Moderne in den filmischen Selbstbildern finden, stehen sie in der langfristigen Kontinuität des 20. Jahrhunderts. Die antimodernen, antiindustriellen und antistädtischen Reaktionen haben den Prozess der Industrialisierung von Anfang an begleitet und konnten von den Nationalsozialisten problemlos aufgegriffen werden. Das Konzept der ›Volksgemeinschaft‹ war nach der Erfahrung von Zerrissenheit und krisenhaftem Ende der Weimarer Republik positiv besetzt und wurde durch den konjunkturellen Aufschwung der 30er Jahre gestützt bis in die Arbeiterschaft hinein. Die aggressive Außenpolitik fand wegen der Kritik an den Verträgen von Versailles ohnehin breite Zustimmung.

Bibliografie

Zusammengestellt von Kay Hoffmann

Archivalien

- Archiv der Akademie der Künste Berlin*
- Archiv der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam*
- Archiv Rheinische Mission, Wuppertal-Barmen*
Bild- und Textmaterial zu Missionsfilmen
- Archiv des Bundes der Film- und Videoamateure (BDEFA), Jülich*
Filmsichtung
Textmaterial
- Archives Municipales de Strasbourg*
- Auswärtiges Amt, Berlin*
Politisches Archiv
- Bundesarchiv Berlin*
Schriftgutbestände
NS 15 / Der Beauftragte zur Überwachung der geistigen Erziehung der NSDAP
NS 18 / Reichspropagandaleitung der NSDAP
NS 19 / Persönlicher Stab Reichsführer SS
NS 22 / Reichsorganisationsleiter der NSDAP
R2 / Reichfinanzministerium
R 16 / Reichsnährstand / Reichsbauernführer
R 32 / Reichskunsthauptamt
R 43 II
R 55 / RMVP
R 56 VI
R 109 I / Ufa
R 109 II / Reichsfilmintendanz
R 109 III / Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft
R 2501 / Reichsbank
R 4901 / Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung
R 8034 II / Reichslandbund
R 8076 / Organisationskomitee Olympiade 1936
- Personalakten Reichskulturkammer, Reichsfilmkammer und ehemaliges Berlin Document Center*
(z. B. RKK 2100; RKK 2101; RKK 2500; RKK 2600; RKK 2655; RKK 2703; RKK 2705)
- Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin*
Zensurkarten 1933–1945
Filmsichtung
Inhaltliche Erschließungen von Filmen
Materialsammlung
- Bundesarchiv-Militärarchiv, Freiburg*
Bestände zur Filmarbeit der einzelnen Wehrmachtsteile (z. B. RMD 21/1; RM 8/1521; RM 8/59; RM 8/1523; RM 8/63; WF01/16918)
- CineGraph Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V., Hamburg*
Textrecherche zu Filmen und Personen
- Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt*
Aktenbestand Filme vor 1945
Textarchiv zu Filmen und Personen
Zeitschriftenarchiv
Zensurenentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle 1920–1938
Fotoarchiv
- Deutsches Filminstitut – DIF, Wiesbaden*
Filmarchiv
- Filmmuseum Potsdam*
Nachlass Willy Zielke
- Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaften*
Sammlung Walter Unruh
- Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden*
Filmsichtung
- Institut für Film in Wissenschaft und Unterricht, München*
Filmsichtung
- Generallandesarchiv Karlsruhe*
- Gesellschaft für Filmstudien e. V., Hannover*
Deutsche Filmographie II 1933–1945 (DEFI II)
- Hirsch-Filmarchiv, Dresden*
- IWF Wissen und Medien, Göttingen*
- Kreisarchiv Warendorf, Westfalen*
Datenbankausdruck Filmbestand
- National Archives Washington*
- Netherland Film Museum, Amsterdam*
Filmsichtung
- Newsfilm Library University of South Carolina, Columbia*
Sichtung Fox Movietone
- Sammlung »La Camera Stylo« Michael Kuball, Hamburg*
- Stadtarchiv Chemnitz*
Bestände Auto-Union AG
- Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin*
Textarchiv zu Filmen und Personen
Fotoarchiv
Nachlass Hans Cürliß (4. 3–87/19)
- SWR, Stuttgart*
Fernseharchiv
Historisches Archiv
- Vidéothèque de Paris, Paris*

Zeitschriften und Zeitungen

- Acta Ethnologica et Linguistica
 Allgemeine Automobil-Zeitung
 Almanach du cinéma
 Altschlesische Blätter
 American Quarterly
 Archäologische Informationen
 Archiv für das Post- und Fernmeldewesen
 Archiv für Sozialgeschichte
 Archiv und Wirtschaft
 Augenblick
 Augsburger Volkskundliche Nachrichten
 Automobil-Revue
 B. Z. am Mittag
 Beihefte der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) und der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU). Stuttgart, Berlin 1934 ff.
 Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft
 Berliner Börsen Zeitung
 Berliner Illustrierte Zeitung
 Berliner Lokal-Anzeiger
 Berliner Tageblatt
 Berliner Zeitung
 Der Bildwart. Blätter zur Volksbildung
 Camera Magazin
 Ciné-Suisse
 C. V. Zeitung
 Damals
 Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft
 Deutsche Filmzeitung
 Deutsche Technik
 Deutsche Werbung
 DHM-Magazin
 diskurs film
 Enzyklopädie der Photographie und Kinematographie
 epd medien
 Fernseh-Informationen
 Ferrum. Nachrichten aus der Eisenbibliothek
 Der Film
 Filmblatt
 Film Culture
 Filmexil
 Filmfaust
 Filmgeschichte
 Filmhandbuch. Als ergänzbare Sammlung herausgegeben von der Reichsfilmkammer. Berlin 1934 ff.
 Filmkritik
 Film-Kurier
 Filmtechnik
 Film und Bild. Zeitschrift der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm
 Film und Lichtbild
 filmwärts
 Filmwelt
 Filmwoche
 Frankfurter Israelitisches Gemeindeblatt
 Frankfurter Stadtzeitung
 Frankfurter Zeitung
 Frauen und Film
 Germanen-Erbe
 Germanien
 German Studies Review
 Geschichte in Wissenschaft und Unterricht
 Geschichte und Gesellschaft
 Hamburger Illustrierte
 Hier spricht das neue Deutschland
 Historical Journal of Film, Radio and TV
 History of Film, Radio and TV
 Iconics. International Studies of the Modern Image
 Illustrierte Wochenschrift
 Illustrierter Filmkurier
 Image
 Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur
 Israelitisches Familienblatt
 Jahrbuch der Filmindustrie
 Jahrbuch Film
 Jenaer Zeitung
 Journal Geschichte
 Journal of Film and Video
 The Journal of Negro History
 Jüdische Rundschau
 Jüdisches Nachrichtenblatt
 Jungle World
 Katholische Filmrundschau
 Der Kinematograph
 Die Kinotechnik
 Koralle
 Lettre
 LichtBildBühne
 Marineverordnungsblatt
 Der Markenartikel
 medium
 Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken
 Militärgeschichtliche Mitteilungen
 Mitteilungen aus dem Bundesarchiv
 Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht
 Mitteilungen des Postmuseums Berlin
 Mittelweg 36
 montage / av
 Motorschau
 Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit
 Nationalsozialistische Monatshefte
 Nationalsozialistische Parteikorrespondenz
 Nationalzeitung
 Der neue Film
 Neue Leipziger Zeitung
 Die neue Zeitung
 Neue Zürcher Zeitung
 New York Herald Tribune
 New York Review of Books
 Nürnberger Zeitung
 October 73
 Ordo. Organ des Comité juif d'études politiques
 Orion
 Pariser Tageblatt
 Das Parlament
 Das Programm von Heute
 Publizistik
 Rasse. Monatsschrift für den nordischen Gedanken
 Das Reich

- Revue militaire suisse
 Rheinische Post
 Rheinischer Merkur
 Rundfunk und Fernsehen
 Schlesische Zeitung
 Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs
 Schweizer Film Suisse
 Social Research
 Sonntag
 SOWI (Sozialwissenschaftliche Informationen)
 Der Spiegel
 Stadion. Zeitschrift für Geschichte des Sports und der
 Körperkultur
 Steglitzer Anzeiger
 Die Straße
 Die studentische Kameradschaft
 Studia Historica Slava-Germanica
 Stuttgarter Zeitung
 Süddeutsche Zeitung
 Der Tanz. Zeitschrift für Tanzkultur
 Die Tat
 Tölzer Kurier
 Ufa-Blätter / Ufa-Dienst / Ufa-Magazin
 Ufa Kulturfilm-Informationen
 Die Unterrichtsfilm der allgemeinbildenden Schu-
 len. Schriftenreihe der RfdU / RWU
 Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte
 Das Volk. Kampfblatt für Völkische Kultur und Poli-
 tik
 Völkischer Beobachter
 Volkskunde in Rheinland-Pfalz
 Volk und Scholle
 Die Wehrmacht
 Welfengraben. Jahrbuch für Essayismus
 Die Welt
 Werben und Verkaufen
 Weser-Kurier
 Westnik Kinematografia
 Wiener Neueste Nachrichten
 Wiesbadner Kurier
 Wochenblatt Schlesien
 Zeitschrift für Pädagogik
 Zeitschrift für Volkskunde
 Zeitungswissenschaft

Bücher und Aufsätze

- 25 Jahre Wochenschau der Ufa. Geschichte der Ufa-
 Wochenschauen und Geschichten aus der Wochens-
 chau-Arbeit. Hg. von der Ufa-Lehrschau. Berlin
 1939.
 Abderhalden, Emil (Hg.): Handbuch der biologi-
 schen Arbeitsmethoden. Berlin/Wien 1939.
 Achenbach, Michael / Moser, Karin (Hg.): Österreich
 in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austro-
 faschistischen Ständestaates. Wien 2002.
 Ackermann, Josef: Heinrich Himmler als Ideologe.
 Göttingen / Zürich / Frankfurt a. M. 1970.
 Adler, Hans Günther: Theresienstadt 1941–1945: Das
 Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, So-
 zio-logie, Psychologie. Tübingen 1955.
 Adler, Hans Günther: Die verheimlichte Wahrheit.
 Theresienstädter Dokumente. Tübingen 1958.
 Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: Dialektik
 der Aufklärung [EA 1944]. Frankfurt a. M. 1988.
 Aeppli, Felix: Der Schweizer Film 1929–1964. Die
 Schweiz als Ritual. Zürich 1981.
 Afflerbach, Holger: »Mit wehender Flagge unterge-
 hen«. Kapitulationsverweigerungen in der deut-
 schen Marine. In: Vierteljahreshefte für Zeitge-
 schichte, 49/2001, S. 595–612.
 Agde, Günter: »Die hiesige Technik ist eine ganz an-
 dere«. Paul Kohner und der Werbefilm. In: Film-
 exil, 1/1992, S. 33–38.
 Agde, Günter: Flimmernde Versprechen. Geschichte
 des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897. Berlin
 1998.
 Agde, Günter: Das Ornament der Sache. Werbe- und
 Trickfilm im Dritten Reich. In: Segeberg 2004 a,
 S. 45–69.
 Akademie der Künste (Hg.): Hans Richter 1888–1976.
 Dadaist, Filmpionier, Maler, Theoretiker. Berlin 1982.
 Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik.
 Eine soziologische Untersuchung über die Spielfil-
 me des Dritten Reichs. Stuttgart 1969.
 Albrecht, Gerd: Film im Dritten Reich. Eine Doku-
 mentation. Karlsruhe 1979.
 Aldgate, Tony: The Newsreels: Content and Censor-
 ship. In: Reimers/Friedrich 1982, S. 129–140.
 Allgeier, Sepp: Die Jagd nach dem Bild. Stuttgart
 1931.
 Ammann, Hans: Lichtbild und Film in Unterricht
 und Volksbildung. München 1936.
 Amsler, André: »Wer dem Werbefilm verfällt, ist ver-
 loren für die Welt«. Das Werk von Julius Pinsche-
 wer 1883–1961. Zürich 1997.
 Andriopoulos, Stefan / Dotzler, Bernhard J. (Hg.):
 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien. Frank-
 furt a. M. 2002.
 Angebert, Jean-Michel: The Occult and the Third
 Reich. The mystical Origins of Nazism and the
 Search for the Holy Grail. New York 1974.
 Anshütz, Georg: Bild und Klang. In: Der Deutsche
 Film, 1/1936 (Juli), S. 7–10.
 Apking, Karlheinz: Kampfgeschwader Lützow. In:
 Das Reich, Nr. 10, 9. 3. 1941.
 Ardenne, Manfred von: Ein glückliches Leben für
 Forschung und Technik. Frankfurt a. M. 1976.
 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler
 Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale
 Herrschaft. München/Zürich 1986.
 Argus: Die Lawine rollt! ... In: Der Deutsche Film,
 2/1936 (August), S. 36–37.
 Arnold, Thomas u. a.: Märtyrerlegenden im NS-Film.
 Opladen 1998.
 Arnold & Richter K. G.: 50 Jahre Arnold & Richter
 KG München. München o. J. (1967).
 Arns, Arnold: Von Holstenwall nach Stedingseh-
 re. Walter Reimann, der deutsche Film und der
 Nationalsozialismus. In: Hoffmann/Schobert 1997,
 S. 144–165.
 Ascheid, Antje: Hitler's Heroines. Stardom and
 Womanhood in Nazi Cinema. Philadelphia 2003.

- Assmann, Jan: Der Schleier der Isis. Ägypten in der Gedächtnisgeschichte des Abendlandes. In: *Lette* H. 43, 1998, S. 50–53.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999.
- Association Européenne Inédits (Hg.): Jubilee Book. Essays on amateur film. Charleroi 1997.
- Aubeck, Heinz-Jürgen: Querschnitt der Parapsychologie. Frankfurt a. M. 1989.
- Avril, Frank: Avantgardisten des deutschen Films. I. Walter Ruttmann. In: *Der Deutsche Film*, 5/1936 (November), S. 135–136.
- Avril, Frank: Avantgardisten des deutschen Films. II. Wilfried Basse. In: *Der Deutsche Film*, 8/1937 (Januar), S. 233–234.
- Axtmann, Horst: Das Wort aus Stein. Ein Ufa-Kulturfilm von den Bauten des Führers. In: *Völkischer Beobachter*, 52/1939, 14. 5. 1939, S. 8.
- Bade, Wilfried: Das Auto erobert die Welt. Biographie des Kraftwagens. Berlin 1938.
- Baechlin, Peter / Muller-Strauss, Maurice: Newsreels across the World. New York 1952.
- Baer, Martin / Schröter, Olaf: Eine Kopfgagd. Deutsche in Ostafrika. Berlin 2001.
- Bajohr, F. / Johe, W. / Lohalm U. (Hg.): Zivilisation und Barbarei. Die widersprüchlichen Potentiale der Moderne. Detlev Peukert zum Gedenken. Hamburg 1991.
- Barkhausen, Hans: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: Ufa-Wochenschauberichte vom VI. Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg 5.–10. September 1934. IWF Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen G 143/1978. Göttingen 1978.
- Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim / Zürich / New York 1982.
- Barkhausen, Hans / Reimers, Karl Friedrich: Nationalsozialistische Weihnachtsfeier der Reichsbahndirektion Berlin im Sportpalast 1933. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 107/1967. Göttingen 1967.
- Barnouw, Eric: Documentary. A History of the Non-fiction Film (2. Aufl.). New York / Oxford 1993.
- Bartels, Ulrike: Die Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern u. a. 2004.
- Bartetzko, Dieter: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Reinbek 1985.
- Basse, Wilfried: »Kohlenschleppzug auf dem Mittelrhein«. Schwierigkeiten bei den Aufnahmen für den RfdU-Film. In: *Film und Bild*, 3. Jg., Nr. 4/1937, S. 105 ff.
- Bataille, Georges: Die psychologische Struktur des Faschismus. München 1978.
- Bauer, Alfred: Deutscher Spielfilm-Almanach. 1929–1950. Berlin-Zehlendorf 1950.
- Baumann, Ernst: Meine Berge – Meine Kamera. Harzburg 1938.
- Baumann, Heidrun: Der geschichtliche Unterrichtsfilm im Dritten Reich. In: Müller/Smolka/Zedelmeier 1991, S. 449–465.
- Baumhögger, G. / Rusch, G.: Die Deutsche Frauen-Kolonialschule Rendsburg 1937. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 145/1975. Göttingen 1975.
- Baumunk, Bodo-Michael / Rieß, Jürgen (Hg.): Darwin und der Darwinismus. Eine Ausstellung zur Kultur- und Naturgeschichte. Dresden 1994.
- Baumunk, Bodo-Michael: Ein Pfadfinder der Geopolitik. Colin Ross und seine Reisefilme. In: *Schöning* 1997, S. 85–94.
- Bechstein, Edwin: Die Filmarbeit der Deutschen Arbeitsfront. In: *Der Deutsche Film*. 5/1936 (November), S. 152.
- Becker, Wolfgang: Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Berlin 1973.
- Beckmann, Angelika / Dewitz, Bodo von (Hg.): Dom. Tempel. Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege. Köln 1993.
- Beckmann, Ewald: Die Münchener Kulturfilmwoche. In: *Der Deutsche Film*, 2/1940 (August).
- Beesten, Bernfried von: Untersuchungen zum System der militärischen Planungen im Dritten Reich von 1933 bis zum Kriegsbeginn. Vorstellungen, Voraussetzungen, Beweggründe und Faktoren. Münster 1987.
- Behrenbeck, Sabine: »Der Führer«. Die Einführung eines politischen Markenartikels. In: *Diesener/Gries* 1996, S. 51–78.
- Behrens, Tobias: Zur Entstehung der Massenmedien in Deutschland. Ein Vergleich von Film, Hörfunk und Fernsehen und ein Ausblick auf die Neuen Medien. Frankfurt a. M. / Bern / New York 1986.
- Beinhorn, Elly: Alleinflug. Mein Leben. München 1977.
- Beinhorn-Rosemeyer, Elly: Mein Mann, der Rennfahrer. Berlin 1942.
- Beller, Hans: Die verfilmte Vergangenheit. In: *Jahrbuch Film* 84/85. München, Wien 1984.
- Belling, Curt (1936 a): Der Film in Staat und Partei. Berlin 1936.
- Belling, Curt (1936 b): Die Filmarbeit der NSDAP. In: *Der Deutsche Film*, 4/1936 (Oktober).
- Belling, Curt (1937 a): Der Film im Dienste der Partei. Berlin 1937.
- Belling, Curt (1937 b): Über 100 Millionen Deutsche in den Parteifilmveranstaltungen. In: *Der Deutsche Film*, 12/1937 (Juni), S. 364.
- Belling, Curt: Politische Betreuung durch den Film. In: *Der Deutsche Film*, 9/1940 (März).
- Bendavid-Val, Leah: Propaganda & Dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US. Zürich / New York 1999.
- Ben-Ghiat, Ruth: Der Faschismus, das Schreiben und die Erinnerung. Die Ästhetik des Realismus in Italien zwischen 1930 und 1950. In: *Maier-Schoen* 1997.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (EA 1936). Frankfurt a. M. 1955.
- Benz, Wolfgang: Feindbild und Vorurteil. Beiträge über Ausgrenzung und Verfolgung. München 1996.
- Benz, Wolfgang / Graml, Hermann / Weiß, Hermann (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Stuttgart 1997.

- Berenbaum, Michael / Peck, Abraham J. (Hg.): *The Holocaust and History. The Known, the Unknown, the Disputed, and the Reexamined*. Bloomington/Indianapolis 1998.
- Berger, Heinz: *Agfacolor*. Wuppertal 1950.
- Berger, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin 1989.
- Berghaus, Günter (Hg.): *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925–1945*. Providence/Oxford 1996.
- Bergmann, Werner: *Das verwundete Objektiv. Ein Bericht aus Briefen und Notizen 1939–1943*. Berlin 1992.
- Bergmeier, J. P. / Eisler, Ejal Jakob / Lotz, Rainer E. (Hg.): *Vorbei. Dokumentation jüdischen Musiklebens in Berlin, 1933–1938. Beyond Recall. A record of Jewish musical life in Nazi Berlin, 1933–1938*. Hambergen 2001.
- Bernard, Michel: *Das sportliche Spektakel. Die Zweispältigkeit des theatralesierten Wettkampfs*. In: Gebauer/Hortleder 1985, S. 48–59.
- Bertram, Hans: *Flug in die Hölle*. Berlin 1933.
- Bertram, Hans: *Sturmflug*. München/Wien/Basel 1954.
- Besenfelder, Sabine: »Staatsnotwendige Wissenschaft«. *Die Tübinger Volkskunde in den 1930er und 1940er Jahren*. Tübingen 2002.
- Bessen, Ursula (Hg.): *Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid. Eine Dokumentation*. Bochum 1989.
- Beuss, Werner: *Der Schmalfilm und seine Verwendungsvorschriften*. Berlin 1934.
- Beyfuss, Edgar / Kossowsky, A. (Hg.): *Das Kulturfilmbuch*. Berlin 1924.
- Biedeköpper, Robert: *Leben eines Titanen. Curt Oertels Michelangelo-Film*. In: *Steglitzer Anzeiger*, 23. 3. 1940.
- Bitomsky, Hartmut: *Der Kotflügel eines Mercedes-Benz. Nazikulturfilme Teil 1: 1933–1938*. In: *Filmkritik*, Nr. 322, 10/1983, S. 443–472; *Nazikulturfilme Teil 2: 1939–1945*. In: *Filmkritik* Nr. 324, 12/1983, S. 543–580.
- Black, Edwin: *IBM und der Holocaust. Die Verstrickung des Weltkonzerns in die Verbrechen der Nazis*. München 2001.
- Blackbourn, David / Eley, Geoff: *Mythen deutscher Geschichtsschreibung*. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1980.
- Blask, Falk / Meißner, Uwe / Ziehe, Irene (Hg.): *Das unheimliche Idyll. Fotografien aus Mitteldeutschland 1928 bis 1943*. Halle 1997.
- Blavatsky, Helena Petrowna: *Theosophie und Geheimwissenschaft. Ausgewählte Werke*. Übersetzt und herausgegeben von Sylvia Botheroyd. München 1995.
- Bloch, Ernst (1994 a): *Die Okkulten (1923)*. In: Dieckmann/Teller 1994, S. 76–84.
- Bloch, Ernst (1994 b): *Hitlers Gewalt (1924)*. In: Dieckmann/Teller 1994, S. 343–348.
- Boberach, Heinz (Hg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938–1945 (17 Bde.)*. Herrsching 1984.
- Bock, Gisela: *Zwangssterilisation im Nationalsozialismus. Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik*. Oldpladen 1986.
- Bock, Gisela: *Gleichheit und Differenz in der nationalsozialistischen Rassenpolitik*. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 19/1993, S. 277–310.
- Bock, Hans-Michael (Hg.): *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München 1984ff.
- Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt a.M. 1992.
- Boehmer, Henning von / Reitz, Helmut: *Der Film in Wirtschaft und Recht. Seine Herstellung und Verwertung*. Berlin 1933.
- Boelcke, Willi A. (Hg.): *Kriegspropaganda 1939–1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium*. Stuttgart 1966.
- Böhme, Olaf: *Kulturelle und ästhetische Aspekte des deutschen Animationsfilms zwischen 1909 und 1939*. Berlin 1995.
- Böhnisch, Heinz: *Der Leonhardiritt in Tölz*. o. O. [Berlin] o. J. [um 1938].
- Bohrer, Heinz: *Mythos und Moderne*. Frankfurt a.M. 1983.
- Bollmus, H.: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner*. Stuttgart 1970.
- Bourgeois, Daniel: *Business helvétique et Troisième Reich. Milieux d'affaires, politique étrangère, antisémitisme*. Lausanne 1998.
- Bowles, Brett: *German Newsreel Propaganda in France, 1940–1944*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24/1, März 2004, S. 45–68.
- Bracher, Karl-Dietrich: *Die Auflösung der Weimarer Republik*. Stuttgart/Düsseldorf 1960.
- Bracher, Karl-Dietrich: *Die deutsche Diktatur. Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus*. Köln 1969.
- Bracher, Karl-Dietrich: *Zeitgeschichtliche Kontroversen. Um Faschismus, Totalitarismus, Demokratie*. München/Zürich 1976.
- Bramsted, Ernest K.: *Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925–1945*. Frankfurt a.M. 1971.
- Brandt, Hans-Jürgen: *Martin Rikli*. In: *Filmfaust* 36/1983, S. 45–55.
- Brandt, Hans-Jürgen: *NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans*. Tübingen 1987.
- Brandt, Hans-Jürgen: *Vom Lehrfilm zum Kultur- und Propagandafilm. Entwicklung und Kontroversen*. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 74–104.
- Bredow, Wilfried von / Zurek, Rolf (Hg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hamburg 1975.
- Breker, Arno: *Im Strahlungsfeld der Ereignisse. Leben und Wirken eines Künstlers. Porträts, Begegnungen, Schicksale*. Oldendorf 1972.
- Breyer, Siegfried: *Flottenparaden und Repräsentationen der Marine 1925–1940. Wölfersheim-Berstadt 1997*.
- Brinkmann, Reinhold: *Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme*. In: Friedländer/Rüsen 2000.
- Brinkmann, Reinhold: *Lohengrin, Sachs und Mime oder Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner*. In: Danuser/Münkler 2001.
- Brochhagen, Ulrich: *Nach Nürnberg. Vergangenheits-*

- bewältigung und Westintegration in der Ära Adenauer. Hamburg 1994.
- Brock, Bazon: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. In: Szeemann (Hg.) 1983, S. 22–43.
- Brockhaus, Gudrun: Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot. München 1997.
- Brodbeck, Albert: Leben und Werk des Genies. Zum Curt Oertel-Film »Michelangelo«. In: Film-Kurier, 2. 12. 1939, S. 2.
- Broderick, George / Klein, Andrea: Das Kampflied der SA. In: Niedhart/Broderick 1999.
- Broszat, Martin: Der Staat Hitlers. Grundlagen und Entwicklung seiner inneren Verfassung. München 1969.
- Broszat, Martin: Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte. München 1988.
- Broszat, Martin u. a.: Bayern in der NS-Zeit. 6 Bde. München/Wien 1977–83.
- Bruch, Walter: Kleine Geschichte des deutschen Fernsehens. Berlin 1967.
- Brugger, Alfons / Sommerfeld, Kurt (Hg.): Jahrbuch für deutsche Filmwerbung 1936. Berlin 1936.
- Brunner, Carl: Das Wort aus Stein. In: Filmwoche 17/1939.
- Brunner, Carl: 11 000 Kilometer Afrika. In: Der Film, 20. 1. 1940.
- Bucher, Peter (1984 a): Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895–1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv (16 mm-Verleihkopien). Koblenz 1984.
- Bucher, Peter (1984 b): Wochenschau und Staat 1895–1945. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 35. Jg., Heft 1/1984, S. 746–757.
- Bucher, Peter: Machtergreifung und Wochenschau. Die Deulig-Tonwoche 1932/33. In: Publizistik, 30. Jg., Heft 2–3/1985, S. 182–194.
- Bucher, Peter: Goebbels und die Deutsche Wochenschau. Nationalsozialistische Filmpropaganda im Zweiten Weltkrieg 1939–1945. In: Militärgeschichtliche Mitteilungen, 2/1986, S. 53–69.
- Bund Deutscher Film- und Videoamateure e. V. (Hg.): Das BDFV-Handbuch. Gütersloh 1997.
- Bundesarchiv (Hg.): Deutsche Trickfilme (1909–1945). Bestandsnachweis. Bearbeitet von Manfred Lichtenstein und Doris Hackbarth. Koblenz 1999.
- Bundeszentrale für Heimatdienst (Hg.): Die Vollmacht des Gewissens. Deutsche Gespräche über das Recht zum Widerstand. Bonn 1954.
- Burleigh, Michael / Wippermann, Wolfgang: The Racial State. Germany 1933–1945. Cambridge 1991.
- Büttner, Elisabeth / Dewald, Christian: Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg/Wien 2002.
- Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt a.M. 1980.
- Cartwright, Lisa: Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture. Minneapolis/London 1995.
- Casemann, Christian: Gestaltung und Einsatz von Unterrichtsfilmen nach pädagogischen Grundsätzen. In: Gauger 1940, S. 51–68.
- Chamberlain, Houston Stewart: Rasse und Persönlichkeit. München 1925.
- Chamberlain, Houston Stewart: Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts. München 1938.
- Chapman, James: The British at War. Cinema State and Propaganda 1939–1945. London / New York 1998.
- Charrel, James: Les actualités cinématographiques en France (1940–1944). Université de Paris VIII (unveröffentlichtes Manuskript). Paris 1999.
- Chiari, Bernhard / Rogg, Matthias / Schmidt, Wolfgang: Krieg und Militär im Film des zwanzigsten Jahrhunderts. München 2003.
- Classen, Christoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965. Köln/Weimar/Wien 1999.
- Clausen, Jürgen: Stand und Zukunft des farbigen Werbefilms. In: Die Deutsche Werbung, 1. Dezemberheft / 1937, S. 1097.
- Courtade, Francis / Cadars, Pierre: Geschichte des Films im Dritten Reich. München/Wien 1975.
- Cranz, Carl: Die ersten Kriegsfilmberichte. In: Der Deutsche Film, 6/7/1942 (Dezember), S. 4–5.
- Culbert, David / Loiperdinger, Martin: Leni Riefenstahl's Tag der Freiheit: The 1935 Nazi Party Rally Film. In: Historical Journal for Film, Radio, Television, Jg. 12, 1/1992, S. 3–40.
- Cürdis, Hans: 20 Jahre Kulturfilmschaffen 1919–1939. Berlin 1939.
- Czichon, Eberhard: Wer verhalf Hitler zur Macht? Zum Anteil der deutschen Industrie an der Zerstörung der Weimarer Republik. Köln 1967.
- Daeglau, Greta:ASSE zur See. In: Steglitzer Anzeiger, 16. 10. 1943.
- Dageför, Werner H.: Auf die Straße, fertig, aus! – Der Volkswagen und die Konkurrenz der dreißiger und vierziger Jahre. In: Hornbostel 1997, S. 63–68.
- Dahlhaus, Carl: Richard Wagners Musikdramen. München 1988.
- Dahrendorf, Rolf: Gesellschaft und Demokratie in Deutschland. München 1965.
- Daim, Wilfried: Der Mann, der Hitler die Ideen gab. Berlin 1991.
- Danuser, Hermann / Münkler, Herfried (Hg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001.
- Danyel, Jürgen (Hg.): Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten. Berlin 1995.
- Darré, Walter: Um Blut und Boden. Reden und Aufsätze. München 1940.
- Dauer, Alfons Michael: Zur Syntagmatik des ethnographischen Dokumentationsfilms. In: Acta Ethnologica et Linguistica, Nr. 47, Series Generalis 6, Wien 1980.
- Daxelmüller, Christoph: Aberglaube, Hexenzauber, Höllenängste. Eine Ideengeschichte der Magie. München 1996.
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels und andere Texte. Berlin 1996.
- De Hadeln, Erika / De Hadeln, Moritz: Vendre la suisse ou comment promouvoir l'image de marque d'un peuple. Nyon 1984.
- De Hadeln, Erika / De Hadeln, Moritz / Schöpf, Peter: Casques et caméras. Le Service cinématographique de l'armée Suisse 1912–1985. Nyon 1985.
- Dehnert, Walter: Hans Retzlaff als Schmalfilmer. In: Philipp 1987, S. 62–66, S. 75.

- Dehnert, Walter: Fest und Brauch im Film. Der volkskundliche Film als wissenschaftliches Dokumentationsmittel. Eine Analyse. Marburg a. d. L. 1994.
- Dehnert, Walter (2002 a): Schwarzwald gestern und heute. Eine Rückblende im Film. In: *Völkskunde in Rheinland-Pfalz*. Nr. 17, 1/2002, S. 135–142.
- Dehnert, Walter (2002 b): »Schaffendes Volk – fröhliches Volk«. Der Anfang des volkskundlichen Films in Deutschland. In: Simon/Kania-Schütz/Löden 2002, S. 169–177.
- Delage, Christian: *La vision nazie de l'histoire: le cinéma documentaire du Troisième Reich*. Lausanne 1989.
- Denkler, Horst / Prümm, Karl (Hg.): *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen. Traditionen. Wirkungen*. Stuttgart 1976.
- Denzer, Kurt: *Untersuchungen zur Filmdramaturgie des Dritten Reiches*. Kiel 1970.
- Denzer, Kurt (Hg.): *Funde, Filme, falsche Freunde – Der Archäologiefilm im Dienst von Profit und Propaganda*. Kiel 2003.
- Deutsche Kulturfilm Zentrale. *Planungsgrundlage*. Stand: Oktober 1940 (Unveröffentlichtes Manuskript / BA-FA / Sign. Nr. 7753).
- Deutscher Schmalfilmkatalog 1940. Hg. von Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb GmbH. Berlin 1940.
- Deutscher Sparkassen- und Giroverband (Hg.): *Werbefilme für den Spargedanken*. Berlin o. J. [1937].
- Deutsches Filminstitut (Hg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Frankfurt a. M. 2001.
- Die deutsche Bewegung und seine lebendigen Zeugen. Walter Ruttmann über seine Mitarbeit am Reichsparteitagfilm. In: *Film-Kurier* Nr. 217 / 15. 9. 1934.
- Die Grünen im Bundestag (Hg.): *Wider die Entsorgung der Deutschen Geschichte. Streitschrift gegen die geplanten historischen Museen in Berlin (W) und Bonn*. Bonn 1987.
- Die Ufa-Lehrschau. *Der Weg des Films von der Planung bis zur Vorführung* (Schriften der Ufa-Lehrschau Bd. 3). Berlin 1941.
- Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte. Ein Kulturfilm vom Institut für Kulturforschung (Begleitbroschüre). Berlin o. J. [1926].
- Dieckmann, Friedrich / Teller, Jürgen (Hg.): *Ernst Bloch. Viele Kammern im Welthaus. Eine Auswahl aus dem Werk*. Frankfurt a. M. 1994.
- Diederichs, Helmut H.: *Das Ende der Scherbenwelt. Keine Subvention mehr für bundesdeutsche Wochenschauen*. In: *medium*, 10/1976, S. 4–6.
- Diesener, Gerald / Gries, Rainer (Hg.): *Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert*. Darmstadt 1996.
- Dietrich, Paulheinz: *Ausbau und Erneuerung des deutschen Filmtheaterparks*. In: *Der Deutsche Film*, 9/1939 (März), S. 242.
- Dimendber, Edward: *The Weill to Motorization: Cinema, Highways, and Modernity*. In: *October* 73, Sommer 1995, S. 91–137.
- Diner, Dan (Hg.): *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Frankfurt a. M. 1987.
- Diner, Dan / Stern, F. (Hg.): *Nationalsozialismus aus heutiger Perspektive*. Gerlingen 1994.
- Dinglreiter, Senta: *Wann kommen die Deutschen endlich wieder? Eine Reise durch unsere Kolonien in Afrika*. Leipzig 1935.
- Distelmeyer, Jan (Hg.): *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (Tagungsband zum 15. Internationalen Filmhistorischen Kongreß von CineGraph Hamburg und dem Bundesarchiv/Filmarchiv im November 2002 in Hamburg). München 2003, S. 125–140.
- Döhmman, Karl: *Durchleuchtete Körper*. Zürich/Leipzig 1931.
- Dolezel, Stefan: *German Newsreels 1933–1947*. München 1984.
- Dolezel, Stefan / Loiperdinger, Martin: *Adolf Hitler in Parteitagfilm und Wochenschau*. In: *Loiperdinger/Herz/Pohlmann* 1995, S. 77–100.
- Domburg, Adrianus van: *Walter Ruttmann en het bejngsel*. Purmerend 1956.
- Domröse, Ulrich (Hg.): *Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie*. Berlin 1995.
- Donner, Wolf: *Propaganda und Film im »Dritten Reich«*. Berlin 1995.
- Downing, Taylor: *Olympia*. London 1992.
- Drewniak, Boguslaw: *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987.
- Dröge, Franz / Müller, Michael: *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*. Hamburg 1995.
- Dudow, Slatan: *Die gesellschaftliche Verantwortung des Filmschaffenden*. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, 5/1982.
- Dümling, Albrecht: *Reine und unreine Musik. Jazz und Jazzverwandtes in der NS-Ausstellung »Entartete Musik«*. In: *Mäusli* 1994, S. 47–68.
- Dumont, Hervé: *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896–1965*. Lausanne 1987.
- Durth, Werner: *Deutsche Architekten. Biografische Verflechtungen 1900–1970*. Braunschweig/Wiesbaden 1988.
- Dustdar, Bianca: *Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik des Dritten Reiches*. Alfeld 1996.
- Duvanel, C. G.: *Grandeur et servitude du cinéma suisse*. In: *Almanach du cinéma*. Genève 1942.
- Ebner, Florian: *Metamorphosen des Gesichts. Die »Verwandlungen durch Licht« von Helmar Lerski*. Essen 2002.
- Eckardt, André: *Im Dienst der Werbung. Die Boehner-Film 1926–1967*. Berlin 2004.
- Eckardt, Johannes: *Abbild und Sinnbild. Von der Gestaltung der Wirklichkeit in Wochenschau und Kulturfilm*. In: *Der Deutsche Film*, 2/1938 (August), S. 44–53.
- Eckardt, Johannes: *Kolonien des Films*. In: *Der Deutsche Film*, 1/1939 (Juli), S. 18–21.
- Eckardt, Johannes: *Zum 60. Geburtstag Rudolf Bambergers*. In: *Der neue Film* (1948), H. 11, S. 2.
- Eckert, Gerd: *Fernsehen – Freund oder Feind des Films?* In: *Der Deutsche Film*, 12/1939 (Juni), S. 350–352.
- Eckert, Gerd: *Nachrichten im Film*. In: *Der Deutsche Film*, 5/1942 (November), S. 12–18.
- Ehalt, Hubert Christian (Hg.): *Inszenierung der Ge-*

- walt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1996.
- Eichholz, Dietrich / Gossweiler, Kurt (Hg.): Faschismusforschung. Positionen, Probleme, Polemik. Berlin (DDR) 1980.
- Eickhoff, Michael / Pagels, Wilhelm / Reschl, Willy: Der unvergessene Krieg. Hitler-Deutschland gegen die Sowjetunion 1941–1945. Köln 1981.
- Eisner, Lotte H.: Frühling in Palästina. In: Film-Kurier (Berlin), Nr. 293, 10. 12. 1928.
- Eisner, Lotte H. / Friedrich, Heinz (Hg.): Film Rundfunk Fernsehen. Frankfurt a. M. 1958.
- Eloesser, Arthur: Land der Verheißung. Der erste Palästina-Tonfilm. In: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 40, Nr. 43, 28. 5. 1935.
- Els, Gustav: Der Film im Unterricht unter besonderer Berücksichtigung der Landschule. Berlin 1941.
- Elsaesser, Thomas (Hg.): Early Cinema: Space Frame Narrative. London 1990.
- Elsaesser, Thomas: Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre. In: montage/av, 3/2 1994, S. 23–40.
- Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. Berlin 1999.
- Elsaesser, Thomas: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Schenk 2000, S. 34–54.
- Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: Walter Ruttmann: 1929. In: Andriopoulos/Dotzler 2002, S. 316–349.
- Emmerich, Wolfgang / Wege, Carl (Hg.): Der Technik-Diskurs in der Hitler-Stalin-Ära. Stuttgart/Weimar 1995.
- Engel, Curt A.: Ich drehte Raum-Filme. In: Orion, Heft 7/8, o. J. [1953].
- Engelhardt, Martin / Lichtenstein, Manfred (Hg.): Spanien 1936–1939. Dokumentarfilme. Berlin (DDR) 1986.
- Enzensberger, Hans Magnus: Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau. Frankfurt 1964, S. 106–133.
- Erler, Hellmut: Das rechtliche Wesen der Reichskulturkammer (Dissertation Juristische Fakultät Universität Leipzig). Dresden 1937.
- Ertl, Hans: Aus der Praxis der Filmgestaltung I. In: Der Deutsche Film, 6/1937 (Dezember), S. 163, 167.
- Ertl, Hans: Aus der Praxis der Filmgestaltung II. In: Der Deutsche Film, 7/1938 (Januar), S. 196–197.
- Ertl, Hans: Filmkamera schreibt Geschichte. In: Der Deutsche Film 1943/44, S. 9–10.
- Ertl, Hans: Meine wilden dreißiger Jahre. Bergsteiger, Filmpionier, Weltenbummler. München/Berlin 1982.
- Ertl, Hans: Als Kriegsberichterstatter 1939–1945. Innsbruck 1985.
- Ewert, Malte: Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (1934–1945). Hamburg 1998.
- Fanck, Arnold / Schneider, Hannes: Wunder des Schneeschuhs. Hamburg 1926.
- Fanck, Arnold. Der Kampf mit dem Berge. Berlin o. J. [1932].
- Fanck, Arnold (1933 a): S. O. S. Eisberg. Mit Dr. Fanck und Ernst Udet in Grönland. München 1933.
- Fanck, Arnold (1933 b): Stürme über dem Montblanc. Leipzig 1933.
- Fanck, Arnold: Film-Utopien. In: Der Deutsche Film, 1/1937 (Juli), S. 9–12.
- Fanck, Arnold: Film-Utopien. In: Der Deutsche Film, 7/1938 (Januar), S. 196–197.
- Fanck, Arnold: Zur Erinnerung an die einstige Freiburger Berg- und Sportfilm-Gesellschaft. o. O. [Freiburg] 1956.
- Fanck, Arnold: Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt. München 1973.
- Feiden, Max Karl: Asse zur See. Ein Mars-Film der Ufa. In: Ufa-Presseheft. Berlin 1943, S. 15–16.
- Feldmann, Sebastian: Zwischen Eisenstein und Disney. Zum Tod des deutschen Filmregisseurs Carl Junghans. In: Rheinische Post, 3. 12. 1984.
- Felsmann, Barbara / Prümm, Karl: Kurt Gerron – Gefeierte und gejagt. 1897–1944. Das Schicksal eines deutschen Unterhaltungskünstlers. Berlin 1992.
- Ferber, Eva: Die Wochenschau – und was das Publikum dazu sagt. In: Der Deutsche Film, 12/1939 (Juni), S. 342–343.
- Fest, Joachim C.: Hitler. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1973.
- Festschrift der Urania in Hamburg. Hamburg o. J. [vermutlich 1951].
- Fichtner, Horst: Überblick über Entwicklungen und Neukonstruktionen in der deutschen Filmtechnik. In: Der Deutsche Film, 10/1940 (April), S. 199–202.
- Fiedler, Werner: Dämonie der Farbe. In: Der Deutsche Film, 7/1943 (Januar), S. 7–8.
- Fielding, Raymond: The American Newsreel 1911–1967. Norman 1972.
- Fielding, Raymond (Hg.): A technological History of Motion Pictures and Television. Berkeley 1993.
- Figge, Klaus: Hitlers Kolonialprovinz »Deutsch Ostafrika«. In: Heinrichs 1986, S. 152–159.
- Filmhandbuch. Hg. v. d. Reichsfilmkammer. Berlin 1938 ff. (Loseblattsammlung).
- Filmmuseum Berlin (Hg.): Die Ausstellung. Berlin 2000.
- Filmmuseum Düsseldorf (Hg.): Grüße aus Viktoria. Film-Ansichten aus der Ferne. Frankfurt a. M. 2002.
- Filmmuseum Potsdam (Hg.): Leni Riefenstahl. Berlin 1999.
- Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 9). Frankfurt a. M. 1992.
- Filmtaschenbuch für Alle. Halle a. d. S. 1940.
- Filmverzeichnis des Reichsfilmarchivs. Bd. 3. Berlin o. J.
- Fischer, Fritz: Griff nach der Weltmacht. Düsseldorf 1961.
- Fischer, Hugo: Der Film als Propagandawaffe der Partei. In: Lehnich 1939, S. 68 ff.
- Fischer, Wolfgang: Das unbekannte Kameragenie. In: Film & TV Kameramann, 5/1999, S. 158–166.
- Ford, Charles: Leni Riefenstahl. Schauspielerin, Regisseurin und Fotografin. München 1982.
- Forster, Ralf: Sparkassenwerbefilme im Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1999.
- Forster, Ralf: Dresdner Lehrjahre. Eine kleine Königs-

- tragödie (DE 1935) und andere frühe Dokumentar- und Werbefilme von Richard Groschopp. In: *Filmblatt*, Nr. 16, Sommer 2001, S. 21–26.
- Forster, Ralf: *Farbschöne Welt in Agfacolor*. Deutsche Kulturfilme 1940–44. In: *Filmblatt* 22 / Sommer 2003, S. 22–29.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M. 1974.
- Foucault, Michel: *Leben machen und sterben lassen: Die Geburt des Rassismus*. In: *Reinfeld/Schwarz/Foucault* 1993, S. 27–50.
- Fox, Jo (Hg.): *Filming Women in the Third Reich*. Berg Publisher 2000.
- François, Etienne / Schulze, Hagen (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte* (3 Bde.). München 2001.
- Freco, Janos: *Die Kontinuität der Behaglichkeit. Eine Polemik*. In: *Domröse* 1995, S. 6–8.
- Frei, Norbert: *Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945*. Frankfurt a. M. / New York 1987.
- Frei, Norbert: *Wie modern war der Nationalsozialismus?* In: *Geschichte und Gesellschaft*, 19/1993, S. 367–387.
- Frei, Norbert: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München 1996.
- Frei, Norbert: *Karrieren im Zwielficht. Hitlers Eliten nach 1945*. Frankfurt a. M. 2001.
- Frerk, Friedrich Willy: *Gehen – Sehen – Drehen. Das Schmalfilm Handbuch für Freunde der »Siemens-Kino-Kamera« mit 88 Abbildungen und 12 Kunst-druckseiten*. Berlin 1936.
- Freund, Gisela (Hg.): *Festschrift für Lothar Zotz*. Bonn 1960.
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation*. Berlin o. J. [1991].
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): *Sport – Körper – Bewegung. Filmretrospektive Internationale Sportfilmtage Berlin '93*. Berlin o. J. [1993].
- Frevert, Ute: *Frauen*. In: *Benz/Graml/Weiß* 1997, S. 220–234.
- Friedel, Martin: *Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: »Die Deutsche Wochenschau« Nr. 754 / 9 / 1945. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 153*. Göttingen 1979.
- Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Frankfurt a. M. 1999.
- Friedländer, Saul: *Hitler und Wagner*. In: *Friedländer/Rüsen* 2000.
- Friedländer, Saul / Frei, Norbert / Rendtorff, Trutz / Wittmann, Reinhard: *Bertelsmann im Dritten Reich* (2 Bde.). München 2002.
- Friedländer, Saul / Rüsen, Jörn (Hg.): *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium*. München 2000.
- Frief-Heilmann, Hildegard / Niem, Christian / Schneider, Thomas (Hg.): *Skizzen aus der Mainzer Volkskunde. Festgabe für Herbert Schwedt*. Mainz 1999.
- Fritsche, Christiane: *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*. München 2003.
- Fritz, Walter (Hg.): *Der Wiener Film im Dritten Reich*. Wien 1988.
- Fritz Bauer Institut (Hg.): *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a. M. / New York 1996.
- Fröhlich, Elke (Hg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil I: 1924–1941* (4 Bde.). München 1987.
- Fröhlich, Elke (Hg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I: Aufzeichnungen 1923–1941* (9 Bde.), Teil II: *Diktate 1941–1945* (15 Bde.). München 1993 ff.
- Fulks Barry A.: *Film Culture and Kulturfilm. Walter Ruttmann, the Avant-Garde Film and the Kulturfilm in Weimar Germany and the Third Reich*. Madison 1982.
- Fulks, Barry A.: *Walter Ruttmann, der Avantgardefilm und die Nazi-Moderne*. In: *Goergen o. J.* [1989], S. 67–71.
- Fürst, Leonhard (1938 a): *Deutschlands repräsentativster Film. Gedanken vor Leni Riefenstahls Olympia-Film*. In: *Der Deutsche Film*, 9/1938 (März).
- Fürst, Leonhard (1938 b): *Ein Volk – ein Reich – ein Führer. Weltgeschehen im Spiegel der Wochenschau*. In: *Der Deutsche Film*, 10/1938 (April), S. 270–271.
- Fürst, Leonhard: *Die Schöpfer des deutschen Bildstils*. In: *Der Deutsche Film*, 2/3/1941 (August/September), S. 25–27.
- Fürst, Leonhard: *Horoskop des Farbfilms*. In: *Der Deutsche Film*, 8/1943 (Februar), S. 2–5.
- Gassert, Philipp: *Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung*. Stuttgart 1997.
- Gauger, Kurt (Hg.): *Begriff und Gestaltung des Unterrichtsfilms* (erw. Ausgabe). Stuttgart/Berlin 1940.
- Gauger, Kurt: *Die Unterrichtsfilme der Allgemeinbildenden Schulen* (Loseblattsammlung der RWU). Stuttgart/Berlin o. J. [ca. 1941].
- Gauger, Kurt: *Einige Bemerkungen über Dogmenbildung auf dem Gebiet des Unterrichtsfilms*. In: *Film und Bild*, 8. Jg., H. 9/1942, S. 111–113.
- Gebauer, Gunter / Hortleder, Gert (Hg.): *Sport + Eros – Tod*. Frankfurt a. M. 1985.
- Gebauer, Jürgen / Krenz, Egon (Hg.): *Marine-Enzyklopädie* (2. überarb. Auflage). Berlin 1998.
- Gelderblom, Bernhard: *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg 1933–1937*. Hameln 1998.
- Gellner, Ernest: *Nationalismus und Moderne*. Hamburg 1995.
- Gerndt, Helge (Hg.): *Volkskunde und Nationalsozialismus. Referate und Diskussionen einer Tagung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde*. München 1987.
- Gerstner, Hermann (Hg.): *Eugen Schuhmacher. Begegnungen und Erlebnisse mit dem großen Tierfreund*. Gerabronn/Crailsheim 1973.
- Gethmann, Daniel: *Das Narvik-Projekt. Film und Krieg*. Bonn 1998.
- Ghr (d. i. Herrmann Gundersheimer): *Land der Verheißung*. In: *Frankfurter Israelitisches Gemeindeblatt*, Vol. 13, Nr. 11, Juli 1935.
- Gibbels, Ellen: *Hitlers Parkinson-Syndrom. Eine Analyse von Aufnahmen der Deutschen Wochenschau*

- aus den Jahren 1940–1945. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 254. Göttingen 1995.
- Giedion, Siegfried: *Befreites Wohnen*. Frankfurt a. M. 1929.
- Giese, Hans-Joachim: *Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik*. Dresden 1940.
- Giles, Geoffrey G. (Hg.): *Stunde Null. The End and the Beginning fifty Years ago*. Washington D. C. 1997.
- Gilroy, Paul: *Against Race. Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge 2001.
- Goebbels, Joseph: *Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei. Eine historische Darstellung in Tagebuchblättern (Vom 1. 1. 1932 bis zum 1. 5. 1933)*. München 1936.
- Goebbels, Joseph: P. K. In: *Das Reich. Deutsche Wochenzeitschrift*, Nr. 20, 18. 5. 1941, S. 1–2.
- Goebel, Gerhart: *Das Fernsehen in Deutschland bis zum Jahr 1945*. In: *Archiv für das Post- und Fernmeldewesen*, 8/1953, S. 259–392.
- Goebel, Gerhart: *Vor 50 Jahren: Fernsehen auf der großen Deutschen Funkausstellung in Berlin*. In: *Fernseh-Informationen*, 8/1978, S. 371–373.
- Goergen, Jeanpaul (Hg.) (1989 a): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin o. J. [1989].
- Goergen, Jeanpaul (1989 b): *Walter Ruttmann – ein Porträt*. In: *Goergen o. J. [1989 a]*, S. 17–56.
- Goergen, Jeanpaul: *Filmgeschichte im Wohnzimmer. 16 mm- und Super 8-Kurzfassungen deutscher Filmklassiker*. In: *Filmblatt 19/20 (Sommer/Herbst 2002)*, S. 4–9.
- Goergen, Jeanpaul / Loewy, Ronny: »*Filme von und über jüdische Organisationen und die jüdische Besiedlung von Palästina*«. In: *Filmblatt*, Nr. 18 (Winter/Frühling 2002), S. 17–23.
- Gogolin, Wolfgang: *Der Spanische Bürgerkrieg 1936 – 1939 im Dokumentarfilm. Bestandskatalog (Staatliches Filmarchiv der DDR)*. Berlin 1982.
- Gogolin, Wolfgang: *Die Erschließung der Ufa-Auslandstonwoche. Ein Arbeitsbericht*. In: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv*, 1/2000, S. 59–63.
- Göllner, Peter: *Ernemann-Cameras. Geschichte des Dresdner Kino-Werks*. Hückelhoven 1995.
- Gööck, Michael: *Zeitreise durch (fast) ein Jahrhundert. Mit Fritz Lehmann sprach Michael Gööck*. In: *Camera Magazin*, Nr. 6, Januar 2002, S. 11–20.
- Goodrick-Clarke, Nicholas: *Die okkulten Wurzeln des Nationalsozialismus*. Graz/Stuttgart 1997.
- Görz, H.: *Die Deutsche Wochenschau. Die Angriffsfrent der Sowjets zerschlagen – Gespräch mit einem Filmberichter der Deutschen Wochenschau*. In: *Der Deutsche Film*, 2/3 1941 (August/September), S. 34–35.
- Gössinger, Anton: *Weiß, Gelb, Schwarz*. In: *Rasse. Monatsschrift für den nordischen Gedanken*, 1936, S. 439–440.
- Göttler, Fritz: *Westdeutscher Nachkriegsfilm*. In: *Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993*, S. 171–210.
- Gottowik, Volker: *Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Berlin 1997.
- Graeb-Könneker, Sebastian: *Autochthone Modernität. Eine Untersuchung der vom Nationalsozialismus geförderten Literatur*, Opladen 1996.
- Graham, Cooper C.: *Sieg im Westen (1941): Interservice and Bureaucratic Propaganda Rivalries in Nazi Germany*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Jg. 9, 1/1989, S. 19–44.
- Gramm, Hans-J.: *Der braune Kult*. Hamburg 1962.
- Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeanette: *Documenting the Documentary*. Detroit 1998.
- Graßmann, Joachim: *Die deutsche Technik im Film*. In: *Der Deutsche Film*, 1/1937 (Juli), S. 22–24.
- Graßmann, Joachim: *Sicherheitsfilm in Normalformat*. In: *Der Deutsche Film*, 6/1938 (Dezember), S. 167.
- Graßmann, Joachim / Rahts, Walter (Hg.): *Film und Farbe. Vorträge gehalten auf der Gemeinsamen Jahrestagung »Film und Farbe«*. Berlin 1943.
- Gregor, Ulrich / Patalas, Enno: *Geschichte des Films*. Gütersloh 1962.
- Gregor, Ulrich / Patalas, Enno: *Geschichte des Films (Bd. 1–4)*. Reinbek 1980.
- Gressieker, Hermann: *Ein Kapitel Urgeschichte: Der farblose Tonfilm*. In: *Der Deutsche Film*, 4/1936 (Oktober), S. 101–103.
- Gressieker, Hermann: *Die Parole des deutschen Films*. In: *Der Deutsche Film*, 3/1939 (September).
- Griep, Karl: *Archivierung von Wochenschau-Serien im Bundesarchiv-Filmarchiv. Auswertungs- und Hinterlegungsverträge*. In: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv*, 1/2000, S. 51–55.
- Grierson, John: *Grundsätze des Dokumentarfilms*. In: *Hohenberger 1998*, S. 100–113.
- Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.): *Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Königstein 1979.
- Groll, Gunther: *Film. Die unentdeckte Kunst*. München 1937.
- Groschopp, Richard: *Filmentwurf und Filmgestaltung. Gesetze und Beispiele*. Halle a. d. S. 1948.
- Grosser, J.F.G.: *Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland*. Hamburg 1963.
- Grunberger, Richard: *Das zwölfjährige Reich. Der deutsche Alltag unter Hitler*. Wien/München/Zürich 1972.
- Gründer, Horst: *Geschichte der deutschen Kolonien*. München/Wien/Zürich 1985.
- Grunsky-Peper, Konrad: *Deutsche Volkskunde im Film. Gesellschaftliche Leitbilder im Unterrichtsfilm des Dritten Reiches*. München 1978.
- Guckes, Emil: *Der Tonfilm als Werbemittel in Deutschland*. Innsbruck 1937.
- Guernsey, Otis L.: *2 Films Break the Rules – And Get Away With it*. In: *New York Herald Tribune*, 29. 1. 1950, S. 1.
- Gumbel, E. I.: *Verschwörer. Beiträge zur Geschichte und Soziologie der deutschen nationalistischen Geheimbünde seit 1918*. Wien 1924.
- Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. In: *Elsaesser 1990*, S. 56–62.
- Günter, Roland / Hofmann, Paul / Günter, Janne: *Das Ruhrgebiet im Film*. 2 Bde. Oberhausen 1978.
- Günther, Hans F. K.: *Rassenkunde des jüdischen Volks*. München 1930.
- Günther, Walther: *Kulturfilm und Jugend*. In: *Beyfuss/Kossowsky 1924*, S. 42–59.
- Günther, Walther (Hg.) (1927 a): *Verzeichnis deutscher Filme*. Grundaussgabe Lehr- und Kulturfilme. Berlin 1927.

- Günther, Walther (1927 b): Organisationsformen für Schulfilmvorführungen. *Bildwart Flugschrift* 4. In: *Der Bildwart*, 5. Jg., 1927, S. 1–11.
- Günther, Walther: Der Film als politisches Führungsmittel. Leipzig 1934.
- Günther, Walther: Film und Lichtbildgebrauch in der Schule. Leipzig 1939.
- Gutterer, Leopold: Form und Gehalt. In: *Der Deutsche Film*, 8/9/1942 (Februar/März), S. 2–4.
- H. Sp. (d. i. Hans Spielhofer): Berichte. I. Jahrestagung der Kinotechnischen Gesellschaft. In: *Der Deutsche Film*, 6/1937 (Dezember), S. 176–177.
- H. Sp. (d. i. Hans Spielhofer): Überraschende und umfassende Fortschritte der deutschen Film- und Kinotechnik. II. Jahrestagung der Kinotechnischen Gesellschaft. In: *Der Deutsche Film*, 6/1938 (Dezember), S. 169–170.
- H. Sp. (d. i. Hans Spielhofer): An der Kamera: Alexander v. Lagorio. In: *Der Deutsche Film*, 10/1939 (April), S. 292–293.
- H. Sp. (d. i. Hans Spielhofer): Von der Kamera ins Kino. Die Herstellung der deutschen Kriegswochenschau. In: *Der Deutsche Film*, 11/12 1941 (Mai, Juni), S. 226–227.
- Hachtmann, Rüdiger: Die Begründer der amerikanischen Technik sind fast lauter schwäbisch-alemanische Menschen: Nazi-Deutschland, der Blick auf die USA und die »Amerikanisierung« der industriellen Produktionsstrukturen im Dritten Reich. In: Lütke [u. a.] 1996, S. 37–66.
- Hadley, Michael L.: Count not the Dead. The Popular Image of the German Submarine. Montreal u. a. 1995 (deutsche Ausgabe: Hadley, Michael L.: *Der Mythos der deutschen U-Bootwaffe*. Berlin 2001).
- Haeckel, Ernst: *Das Weltbild von Darwin und Lamarck*. Leipzig 1923.
- Hafferberg, Harry von: Die schwarze Hölle von Neuyork. In: *Völkischer Beobachter* (Süddeutsche Ausgabe), 17. 12. 1933.
- Haffner, Sebastian: *Anmerkungen zu Hitler*. München 1978.
- Hägele, Ulrich / König, Gudrun M. (Hg.): *Völkische Posen, volkscundliche Dokumente*. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg a. d. L. 1999.
- Hagemann, Peter A.: *3 D-Film*. München 1980.
- Hagemann, Peter A. / Schulz, Herbert K.: *Deutsches Trickfilm Kaleidoskop*. Berlin 1979.
- Hagemann, Walter: *Publizistik im Dritten Reich. Ein Beitrag zur Methodik der Massenführung*. Hamburg 1948.
- Hahn, Brigitte J.: *Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945–1953)*. Münster 1997.
- Hajicsek, Gerhard: Viele Ziele, doch kein Ziel. Die Medienpolitik des austrofaschistischen Staates. In: *Achenbach/Moser* 2002, S. 45–70.
- Hake, Sabine: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin 2001.
- Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944«*. Hamburg 1999.
- Hamdorf, Wolfgang Martin: *Zwischen ¡No Pasaran!* und ¡Aribba España!. Film und Propaganda im Spanischen Bürgerkrieg. Münster 1991.
- Hamdorf, Wolfgang Martin / Sandoval, Teresa: *Avantgarde, Konvention und Militanz. Der spanische Dokumentarfilm der 30er Jahre*. In: *Zimmermann/Hoffmann* 2003, S. 252–271.
- Hanisch, Ernst: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien 1994.
- Hanna-Daoud, Thomas: *Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung*. Köln/Weimar/Wien 1996.
- Harlan, Veit: *Farbfilm*. In: *Der Deutsche Film*, 9/1943 (März), S. 7–8.
- Harrison, Robert Pogue: *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*. München/Wien 1992.
- Hart, Wolf: *Gedanken über die Gestaltung*. In: *Der Deutsche Film*, 8/9/1942 (Februar/März), S. 5.
- Haseloff, Gesine: *Willy Zielke. Das filmische Werk zwischen Avantgarde und nationalsozialistischer Ästhetik*. Unveröffentlichte Magisterarbeit Universität der Künste, Berlin (Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation). Berlin 2001.
- Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. diskurs film Nr. 7, München 1995.
- Haug, Wolfgang Fritz: *Der hilflose Antifaschismus*. Frankfurt a. M. 1967.
- Hauser, Heinrich: *Kampf. Geschichte einer Jugend*. Jena 1934.
- Hauser, Heinrich: *Im Kraftfeld von Rüsselsheim*. München 1941.
- Hauser, Johannes: *Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft*. Pfaffenweiler 1989.
- Hauser, Otto: *Rassebilder*. Braunschweig/Hamburg 1925.
- Hausmann, Manfred: *Der Panthersprung*. In: *Olympia Zeitung*, 3. 8. 1936, Nr. 14, S. 258.
- Heer, Hannes: *Tote Zonen. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront*. Hamburg 1999.
- Heer, Hannes / Naumann, Klaus (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944* (10. erw. Auflage). Frankfurt a. M. 1997.
- Hehl, Ulrich von: *Nationalsozialistische Herrschaft*. München 2001.
- Heiber, H. (Hg.): *Goebbels-Reden 1932–1945*. 2. Aufl. Bindlach 1991 (EA 1971/72).
- Heimlich, Maren: *»Der Weg in die Welt«*. Die Deutsche Kolonialschule Witzenhausen 1937. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 144. Göttingen 1974.
- Heinrich, Hans: *»Die Deutsche Arbeitsfront zeigt...«*. In: *Der Deutsche Film*, 10/1939, S. 278–279.
- Heinrichs, Hans-Jürgen (Hg.): *Afrika*. Frankfurt a. M. / New York 1986.
- Heinzel, Heike: *Das lange Leben der »geheimnisvollen Gestalten aus dem Odenwald«*. Wie Forschungsergebnisse aus der NS-Zeit die Jahre überdauern. In: *Frieß-Reimann/Niem/Schneider* 1999, S. 169–178.
- Heister, Hanns Werner / Klein, Hans-Günter (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt a. M. 1984.

- Helbing, Lisa / Jani, Ole: Reklame für das Dritte Reich. Visuelle Manipulation in den nationalsozialistischen Wochenschauen. Berlin 1997 (unveröffentlichtes Manuskript).
- Heller, Heinz-B. / Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990.
- Heller, Heinz-B.: Stählerne Romantik und Avantgarde. Beobachtungen und Anmerkungen zu Ruttmanns Industriefilmen. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 105–118.
- Heller, Heinz-B. / Zimmermann, Peter (Hg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz 1995.
- Hellmis, Arno: Max Schmeling. Die Geschichte eines Kämpfers. Berlin 1937.
- Helseth, Tore (2000 a): Filmrevy som propaganda. Den norske filmrevyen 1941–1945. Oslo 2000.
- Helseth, Tore (2000 b): Newsreels and Propaganda: Norwegian Nazi Newsreels 1941–45. Vortrag auf der Visual Evidence Conference, Utrecht 17.–21. 8. 2000, S. 1–9.
- Helseth, Tore: Norwegian Newsreels under German Occupation. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, 24/1, März 2004, S. 119–132.
- Hempel, Manfred: Fernsehen unterm Hakenkreuz. Die Entstehung und Entwicklung der Television in Deutschland bis zur Zerschlagung des Hitlerregimes. In: Mitteilungen des Postmuseums Berlin. Bd. 3/4. Berlin (DDR) 1966, S. 33–75.
- Henkel, Hans: Wir filmen den Krieg – wir filmen den Sieg! Ein Erlebnisbericht von der Arbeit der Wochenschau-Männer in Frankreich. In: Berliner Illustrierte Zeitung, Nr. 43/1940, S. 1104.
- Henseleit, Felix: Unser Kamerun. In: LichtBildBühne, Nr. 90, 19. 4. 1937.
- Henze, Heidrun: Bei den deutschen Kolonisten in Südwest-Afrika. Bilder von Elly Beinhorns Afrikaflug 1933. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 163. Göttingen 1975.
- Herbert, Ulrich: Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft 1903–1989. Bonn 1996.
- Herbert, Ulrich: Geschichte der Ausländerbeschäftigung in Deutschland 1880–1980. Bonn 1986.
- Herbert, Ulrich: Arbeit, Volkstum, Weltanschauung. Über Fremde und Deutsche im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1995.
- Herf, Jeffrey: Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich. Cambridge 1984.
- Herf, Jeffrey: Der nationalsozialistische Technikdiskurs. Die deutschen Eigenheiten des reaktionären Modernismus. In: Emmerich/Wege 1995.
- Hermard, Jost: Der alte Traum vom neuen Reich. Frankfurt a. M. 1988.
- Hermard, Jost: Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewußtseins. Frankfurt a. M. 1991.
- Hermard, Jost / Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978.
- Herwig, Oliver: Vom Pantheon zum Pandemonium – Die »Autostadt« von Volkswagen in Wolfsburg. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 174, 28. 7. 2000, S. 33.
- Hesse, Dr.: Entstehung, Gedanke und Zweck des Heeresdokumentarfilms. In: Ufa-Sonderheft »Sieg im Westen«, o. J. [1941], S. 9–10.
- Hesse, Wolfgang / Schröter, Christian: Sammeln als Wissenschaft. Fotografie und Film im »Institut für deutsche Volkskunde Tübingen« 1933–1945. In: Zeitschrift für Volkskunde. Nr. 81/1985, S. 51–75.
- Hewitt, Andrew: Fascist Modernism. Aesthetics, Politics and the Avant-Garde. Stanford 1993.
- Heyden, Eberhard von: PK-Filmberichter am Feind. In: Siska 1943, S. 46–49.
- Heyer, Gerhart: Aufbau und Zuständigkeit der Reichsfilmkammer (Dissertation der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät Universität Hamburg). Hamburg 1937.
- Heymann, Egon: Unser Mitarbeiter sah in Rom Curt Oertels Michelangelo-Film. In: Film-Kurier, 27. 7. 1938, S. 3–4.
- Hickethier, Knut: Die Welt ferngesehen. Dokumentarische Sendungen im frühen Fernsehen. In: Heller/Zimmermann 1990, S. 23–48.
- Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart/Weimar 1998.
- Hickethier, Knut / Otten, Manfred: Der Faschismus und der Volkswagen. In: Lützen/Reiss 1974.
- Hilchenbach, Maria: Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933–1945. München / New York / London / Paris 1982.
- Hilfsbuch für den Kameramann. In: Enzyklopädie der Photographie und Kinematographie, H. 11, Halle a. d. S. 1926.
- Hillgruber, A.: Endlich genug über Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg? Forschungsstand und Literatur. Düsseldorf 1982.
- Hinton, David B.: The Films of Leni Riefenstahl. Metuchen 1991.
- Hinz, Berthold u. a.: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979.
- Hinz, Manfred / Patemann, Helgard / Meier, Armin (Hg.): Weiß auf Schwarz. Kolonialismus, Apartheid und afrikanischer Widerstand (2. erw. Aufl.). Berlin 1986.
- Hippler, Fritz: Das Neueste und Aktuellste. Von der Arbeit der Filmwochenschau. In: Der Deutsche Film, 2/1937 [August], S. 50–53.
- Hippler, Fritz: Von der Sendung des Kulturfilms. In: Der Deutsche Film, 1/1939 (Juli).
- Hippler, Fritz (1940 a): Möglichkeiten und Grenzen der Wochenschauberichterstattung. In: Der Deutsche Film, 9/1940 (März), S. 163–164.
- Hippler, Fritz (1940 b): Wie »Der ewige Jude« entstand. In: Illustrierte Wochenschrift (Berlin), 30. 12. 1940.
- Hippler, Fritz: Der Film als geistige Waffe. In: Der Deutsche Film, 11/12 1941 (Mai/Juni). S. 213–217.
- Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen (3. unveränderte Auflage). Berlin 1942.
- Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen (4. erw. Auflage). Berlin 1943.
- Hippler, Fritz: Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler ehem. Reichsfilmintendant unter Josef Goebbels (2. erw. Aufl.). Düsseldorf o. J. [1984].
- Hirschfeld, G. / Kettenacker, L. (Hg.): Der »Führer-

- staat«. Mythos und Realität. Studien zur Struktur und Politik des Dritten Reiches. Stuttgart 1981.
- Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung. München/Zürich 1987.
- Hitchens, Gordon / Bond, Kirk / Hanhardt, John: Henry Jaworsky, Cameraman for Leni Riefenstahl, interviewed by Gordon Hitchens, Kirk Bond and John Hanhardt. In: *Film Culture*, Nr. 56–57 Frühjahr 1973, S. 122–161.
- Hitler, Adolf: Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes. In: *Hier spricht das neue Deutschland*, H. 7/1934.
- Hobshawm, Eric: Das imperiale Zeitalter 1875–1914. Frankfurt a. M. 1995.
- Hofer, Walther: Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933–1945 (erw. Auflage). Frankfurt a. M. 1983.
- Hoffman, Kenneth: An Abstract of the Impact of Television Production on Motion Picture Production. (PhD-thesis at New York University). New York 1982.
- Hoffmann, Arthur: Bild und Film im Unterricht. Stuttgart/Berlin 1938.
- Hoffmann, Hilmar: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. Propaganda im NS-Film. Frankfurt a. M. 1988.
- Hoffmann, Hilmar: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin/Weimar 1993.
- Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film von Lumière bis Spielberg. Düsseldorf 1995.
- Hoffmann, Hilmar: The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933–1945. Providence 1996.
- Hoffmann, Hilmar / Dammeyer, Manfred / Wehling, Will (Hg.): Der Kultur- und Dokumentarfilm im Dritten Reich. Dokumentation des 2. Seminars der Westdeutschen Kurzfilmtage über den NS-Film. Oberhausen 1970.
- Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hg.): Hans Richter. Malerei und Film. Frankfurt a. M. 1989.
- Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hg.): Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt. Kinematograph, Nr. 11/1997. Frankfurt a. M. 1997.
- Hoffmann, Kay: Zwischen Propaganda und militärischer Waffe. Das Fernsehen im Nazi-Reich. In: *Roßmann/Schmitt-Sasse* 1989. S. 106–109.
- Hoffmann, Kay: Rhythmus, Rhythmus, Rhythmus! Avantgarde & Moderne im Faschismus. In: *Keitz/Hoffmann* 2001, S. 169–191.
- Hoffmann, Kay (2002 a): Die Welt mit Röntgenblick sehen. Das kinematographische Wunder der Röntgenstrahlen. In: *Polzer* 2002, S. 413–422.
- Hoffmann, Kay (2002 b): Dokumentarische Qualitäten des Industriefilms in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts. In: *Archiv und Wirtschaft*. Zeitschrift für das Archivwesen der Wirtschaft, 1/2002, S. 5–9.
- Hoffmann, Kay: Wirklichkeitsberichte als »Sauerartig« des neuen Films. Die deutsche Wochenschau als Kriegspropaganda. In: *Zimmermann/Hoffmann* 2003, S. 305–318.
- Hoffmann, Kay (2004 a): Propagandistic Problems of German Newsreels in World War II. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Jg. 24, 1/2004, S. 133–142.
- Hoffmann, Kay (2004 b): »Nationalsozialistischer Realismus« und Film-Krieg. Am Beispiel der Deutschen Wochenschau. In: *Segeberg* 2004 a, S. 151–178.
- Hoffmann, Kay (2004 c): Filme der Deutschen Arbeitsfront. In: *Filmblatt*, Nr. 23, Sommer 2004, S. 11–27.
- Hoffmann, Kay (2004 d): Filmtechnik als Grundlage der Filmgestaltung. In: *Ferrum*, Nr. 76/2004, S. 4–13.
- Hofmann, Paul (Hg.): Filmschätzen auf der Spur. Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1994. [2. Aufl. 1997.]
- Höft, Albert: Buch, Bild und Film als Förderer völkischer Naturerziehung. Biologische Zeitfragen. Erfurt 1938.
- Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998.
- Holba, Herbert / Günter Knorr / Peter Spiegel: Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart 1984.
- Holletz, Jenny: »Erlöst, die ihr nicht heilen könnt!«. Rassistische Erziehung durch Filme. In: *Augenblick*, H. 22 (Themenheft: Das kalte Bild. Neue Studien zum NS-Propagandafilm), Marburg 1996, S. 59–96.
- Hollstein, Dorothea: »Jud Süß« und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm. München 1971.
- Holz, Klaus: Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung. Hamburg 2001.
- Holzappel, Carl Maria: Wald und Volk. Leitgedanken der Filmdichtung Ewiger Wald. In: *LichtBildBühne*, 8. 6. 1936.
- Holzmann, Elisabeth: Dr. Eckardt über die Avantgarde. In: *LichtBildBühne*, Nr. 291, 12. 12. 1938.
- Hopfgart, Christine / Stahl, Christiane: Alfred Ehrhardt. Fotografien. Ostfildern-Ruit 2001.
- Horak, Jan-Christopher: The Palm Trees were gently Swaying: German Refugees from Hitler in Hollywood. In: *Image*, Jg. 23, Nr. 1/1980, S. 21–32.
- Horak, Jan-Christopher: Zionist Film Propaganda in Nazi Germany. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Jg. 4, Nr. 1, 1984.
- Horak, Jan-Christopher: Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945 (2. Aufl.). Münster 1985.
- Horak, Jan-Christopher: Exilfilm 1933–1945. In: *Jacobsen/Kaes/Prinzler* (Hg.) 1993.
- Horak, Jan-Christopher: Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm. München 1997.
- Hornbostel, Wilhelm (Hg.): Käfer: der Erfolgswagen. Nutzen, Alltag, Mythos. München / New York 1997.
- Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms. Göttingen 1995.
- Horstmann, Johannes (Hg.): Mission in filmischen Dokumenten. Kirchliche Filmproduktion zur deutschen Missionstätigkeit bis 1945. Loseblattsammlung. Schwerte 1986.
- Huber, Heinz / Müller, Artur (Hg.): Das Dritte Reich. Seine Geschichte in Texten, Bildern und Dokumenten (2. Bd.). München/Wien/Basel 1964.
- Hull, David Stuart: Film in the Third Reich. A Study

- of German Cinema 1933–1945. Berkeley / Los Angeles 1969.
- Hussels, Jupp: Tran und Helle. 14 Hussels-Schmitz-Filme in Wort und Bild. Berlin/Leipzig o. J. [1940].
- Hutchison, David: Fantastic 3-D. A Starlog Photo Guidebook. New York 1982.
- Industriefilmfaszination. Sonderkatalog der 41. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Oberhausen 1995.
- Institut für den Wissenschaftlichen Film (Hg.): Wissenschaftlicher Film in Deutschland. Göttingen 1981.
- Institut Jugend Film Fernsehen (Hg.): Nationalsozialismus Widerstand Neonazismus. Blätter für das Filmgespräch. München 1983.
- Internationale Filmfestspiele Berlin (Hg.): Selling Democracy. Films of the Marshall Plan 1947–1955. Berlin 2004.
- Internationales Symposium zum Werbefilm. Geschichte und Gegenwart. (Begleitheft zur Retrospektive auf den 38. Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen) Oberhausen 1992.
- Irving, David: Rommel. Eine Biographie. Hamburg 1978.
- Isaksson, Folke / Fuhrhammer, Leif: Politik und Film. Ravensburg 1974.
- Ivens, Joris: Die Kamera und ich. Autobiographie eines Filmers. Reinbek 1974.
- Jachomowski, Dirk: Landesfilmarchiv. Findbuch des Bestandes Abt. 2002. Schleswig 1999.
- Jäckel, Eberhard: Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft. Stuttgart 1969.
- Jäckel, Eberhard: Hitlers Herrschaft. Vollzug einer Weltanschauung. Stuttgart 1986.
- Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans-Helmut (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993.
- Jahr, Christoph / Mai, Uwe / Roller, Kathrin (Hg.): Feindbilder in der deutschen Geschichte. Studien zur Vorurteilsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin 1994.
- Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1937. Hg. von Oswald Lehnich. Berlin 1937, 1938, 1939.
- James, Harold: Deutschland in der Weltwirtschaftskrise 1924–1936. Stuttgart 1988.
- Janker, Robert (1936 a): Röntgenfilm I. Das Verdauungssystem. Beiheft der RfdU F 127/1936. Stuttgart/Berlin 1936.
- Janker, Robert (1936 b): Röntgenfilm II. Herztätigkeit und Atmung beim Menschen. Beiheft der RfdU F 128/1936. Stuttgart/Berlin 1936.
- Jankuhn, Herbert: Wir wandern mit den Ostgermanen. Kritische Bemerkungen zu einem Film von 1932/34. Manuskript Göttingen 1974.
- Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hg.): Film in der DDR. München 1977.
- Jason, Alexander: Handbuch des Films 1935/36. Berlin 1935.
- Jaspert, Willem: Das Geheimnis des schwarzen Erdteils. Berlin o. J. [ca. 1930].
- Joachim, H.: Die deutsche Filmtechnik und ihr internationaler Ruf. In: Der Deutsche Film, 10/1940 (April), S. 198–199.
- Joachim, H.: Der Schmalfilm, seine Geschichte und seine derzeitigen Leistungen. In: Kinotechnik und Filmtechnik. 11/12 1943, S. 89–91.
- Jochmann, Werner (Hg.): Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier 1941–1944. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims. Hamburg 1980.
- Jockel, Nils: Der Käfer – Schein und Wirklichkeit: Alltag und Mythos des Volkswagens. In: Hornbostel 1997, S. 33–48.
- Johnson, Martin: Mit dem Kurbelkasten bei den Menschenfressern. Abenteuer auf den Neuen Hebriden. Leipzig 1927.
- Jordan, Günter: DEFA-Wochenschau und Dokumentarfilm 1946–1949. Berlin 1990.
- Jordan, Günter / Ralf Schenk (Hg.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92. Potsdam/Berlin 1996.
- Jørgensen, Carsten: The Spanish Civil War in German and English Newsreels. In: Reimers/Friedrich 1982, S. 119–128.
- Jost, Hans-Ulrich: Politik und Wirtschaft im Krieg. Zürich 1998.
- Jung, Uli (Hg.): Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993.
- Jünger, Ernst: Der Kampf als inneres Erlebnis. 1922.
- Jünger, Ernst: Die totale Mobilmachung. 1931.
- Junghans, Carl (1936 a): Farbe und Film. Befürchtungen und Hoffnungen. In: Der Deutsche Film, 2/1936 (August), S. 41–42.
- Junghans, Carl (1936 b): Sowjetrussische Suite. I. Potemkin. In: Der Deutsche Film, 3/1936 (September), S. 86–87.
- Junghans, Carl (1936 c): Sowjetrussische Suite. II. Die Russen und die Montage. In: Der Deutsche Film, 4/1936 (Oktober), S. 116–117.
- Jungk, Sabine (Hg.): Zwischen Skandal und Routine. Rechtsextremismus in Film und Fernsehen. Marburg 1996.
- Junker, Detlef (Hg.): Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945–1990. Stuttgart/München 2001.
- Kaes, Anton: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987.
- Kaes, Anton: From Hitler to Heimat. The Return of History as Film. Cambridge/London 1989.
- Kafka, Franz: Tagebücher. Hg. Koch, Hans-Gerd / Müller, Michael / Pasley, Malcolm, Frankfurt a. M. 1994.
- Kaftan, Kurt: Der Kampf um die Autobahnen. Geschichte und Entwicklung des Autobahngedankens in Deutschland von 1907–1935 unter Berücksichtigung ähnlicher Pläne und Bestrebungen im übrigen Europa. Berlin 1955.
- Kahlenberg, Friedrich P. (Hg.): Auswahlbibliographie zum Thema filmrelevante Unterlagen in Schriftgutbeständen des Bundesarchivs bis 1945. Berlin 1997.
- Kalbus, Maja: Die besten Jahre eines Lebens für den Film. Eine Rückblende auf sieben Jahrzehnte (1890–1960). Wiesbaden o. J. [1960].
- Kalbus, Oskar: Die Forschungsergebnisse der Röntgenkinematographie. In: Film-Kurier, 10. 2. 1921.
- Kalbus, Oskar: Der Deutsche Lehrfilm in Wissenschaft und Unterricht. Berlin 1922.
- Kalbus, Oskar: Vom Werden deutscher Filmkunst. Bd. 1: Der Stummfilm. Bd. 2: Der Tonfilm. Altona-Bahrenfeld 1935.
- Kalbus, Oskar: Pioniere des Kulturfilms. Karlsruhe 1956.

- Kalbus, Oskar: Filme der Gegenwart. Jahrbuch des Filmschaffens. Heidelberg 1957.
- Kammer, Hilde / Bartsch, Elisabeth: Lexikon Nationalsozialismus. Begriffe, Organisationen und Institutionen. Reinbek 1999.
- Kampen, Wilhelm van: Die Entwicklung der Kriegswochenschau. In: Rother 1992 (Ufa Magazin Nr. 18), S. 8–12.
- Kampen, Wilhelm van: Die Filme des Betriebsfilmstudios Veritas – Eine erste Einschätzung vor dem Hintergrund der Geschichte des deutschen Industriefilms. In: Mitteilungen des Vereins zur Geschichte der Prignitz. Perleberg 2001. S. 56–72.
- Kanzog, Klaus: »Staatspolitisch besonders wertvoll«. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München 1994.
- Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952. Hg. v. Deutschen Institut für Filmkunde. Wiesbaden 1953.
- Katelle, Alan D.: The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895–1965. In: Journal of Film and Video, 38/1996, S. 47–57.
- Kater, Michael H.: Das »Ahnenerbe« der SS 1935–1945. Stuttgart 1974.
- Kater, Michael H.: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Köln 1995.
- Kauer, Edmund Th.: Der Film. Vom Werden einer neuen Kunstgattung. Berlin 1943.
- Kaufmann, Nicholas: Filmtechnik und Kultur. Stuttgart 1931.
- Kaufmann, Nicholas: Kulturfilm – Wesensfragen. In: Film-Kurier, 26. 3. 1936, S. 2.
- Kaufmann, Nicholas: Die Kinematographie als biologische Arbeitsmethode für Forschung und Unterricht. In: Abderhalden 1939, S. 3851–3937.
- Kaufmann, Nicholas: Das Kulturfilmschaffen der Ufa. In: Traub 1943, S. 178–183.
- Keitz, Ursula von / Hoffmann, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945. Marburg 2001.
- Keitz, Ursula: Wie »Deutsche Kamerun-Bananen« ins Klassenzimmer kommen. Pädagogik und Politik im Unterrichtsfilm. In: Segeberg 2004 a, S. 71–102.
- Kelson, John Frank (Hg.): Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions. (EA 1951) Wiltshire 1996.
- Kempe, Fritz: Film. Technik, Gestaltung, Wirkung. Braunschweig 1958.
- Kern, Hans: Vom Sinnbild des Baumes. In: Das Volk. Kampfblatt für Völkische Kultur und Politik, Januar 1937, S. 498–505.
- Kernbauer, Hans / Weber, Fritz: Von der Inflation zur Depression. Österreichs Wirtschaft 1918–1934. In: Tálos/Neugebauer 1988, S. 1–30.
- Kerschensteiner, Georg: Der Begriff der Arbeitsschule. Leipzig/Berlin 1928.
- Kershaw, Ian: Der Hitler-Mythos. Volksmeinung und Propaganda im Dritten Reich. Stuttgart 1980.
- Kershaw, Ian: Hitlers Macht. Das Profil der NS-Herrschaft. München 1992.
- Kershaw, Ian: Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick (erw. Neuaufl.). Reinbek 1999.
- Kesting, Robert W.: Forgotten Victims: Blacks in the Holocaust. In: The Journal of Negro History. Nr. 1, Winter 1992, S. 30–36.
- Kesting, Robert W. (1998 a): Blacks under the Swastika: A Research Note. In: The Journal of Negro History. Nr. 1, Winter 1998, S. 84–99.
- Kesting, Robert W. (1998 b): The Black Experience during the Holocaust. In: Berenbaum/Peck 1998, S. 358–365.
- Ketelsen, Uwe-Karsten: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890–1945. Stuttgart 1976.
- Ketelsen, Uwe-Karsten: Literatur und Drittes Reich. Schernfeld 1992.
- Kiesel, Helmuth: Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Jünger. Heidelberg 1994.
- Kindler, Jan (2003 a): »Wo wir sind, da ist immer oben«. Zur Inszenierung der Luftwaffe im NS-Kulturfilm. In: Chiari/Rogg/Schmidt 2003, S. 401–438.
- Kindler, Jan (2003 b): Propaganda, Rekonstruktion, Mythos – Filmdokumente zur Skagerrak-Schlacht. Zur 49. Veranstaltung »FilmDokument« von CineGraph Babelsberg / Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung im November 2002 im Kino Arsenal Berlin. In: Filmbblatt, Nr. 22 / Sommer 2003, S. 30–44.
- Kindler, Jan (2003 c): Zwischen Tobis, Wehrmacht und Partei – Die »Marine-Dokumentarfilmstelle« in Paris (1941/42) und das Projekt eines »Films der Kriegsmarine über den Krieg«. In: Distelmeyer 2003, S. 125–140.
- Kinkel, Lutz: Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das Dritte Reich. Hamburg 2001.
- Kinoschriften 5. Lesebuch des Filmischen. Wien 2000.
- Kinsky-Weinfurter, Gottfried: Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945. München 1993.
- Kirchberg, Peter: Grand-Prix-Report Auto Union 1934 bis 1939. Berlin (DDR) 1984.
- Kittler, Friedrich: Auto Bahnen. In: Emmerich 1995, S. 114–122.
- Klau, Werner: Filme aus deutscher Wirklichkeit. Neue Formen der Dramaturgie. In: Das Reich, 13. 10. 1940.
- Klaue, Wolfgang / Mückenberger, Christiane: Film A-Z. Berlin 1984.
- Klaus, Ulrich J.: Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929–1945). Bd. 5: 1934. Berlin/Berchtesgaden 1993.
- Klee, Ernst: Irrsinn Ost – Irrsinn West. Psychiatrie in Deutschland. Frankfurt a. M. 1993.
- Klee, Ernst: Was sie taten – was sie wurden. Ärzte, Juristen und andere Beteiligte am Kranken- oder Judenmord. Frankfurt a. M. 1998.
- Klee, Ernst: »Euthanasie« im NS-Staat. Die »Vernichtung lebensunwerten Lebens«. Frankfurt a. M. 1999.
- Klee, Ernst: Deutsche Medizin im Dritten Reich. Karrieren vor und nach 1945. Frankfurt a. M. 2001.
- Klee, Ernst / Dressen, Willi / Rieß, Volker (Hg.): »Schöne Zeiten«. Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer. Frankfurt a. M. 1988.

- Kleinhans, Bernd: Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz. Köln 2003.
- Klemperer, Viktor: LTI. Notizbuch eines Philologen. Leipzig 1996.
- Klinge, P. H.: Von der Tätigkeit der PK.-Filmberichterstatte. In: Der Deutsche Film, 1/1942 (Juli), S. 13–14.
- Kneile-Klenk, Karin: Der Nationalsozialismus in Unterrichtsfilm und Schulfernsehsendungen der DDR. Weinheim/Basel 2001.
- Kniestedt, Joachim: Die historische Entwicklung des Fernsehens. Zur Eröffnung des deutschen Fernseh Rundfunks vor 50 Jahren in Berlin. In: Archiv für das Post- und Fernmeldewesen, 3/1985, S. 185–239.
- Knoll, W. (1937 a): Röntgenfilm III. Schultergürtel. Beiheft der RfU F 177/1937. Stuttgart/Berlin 1937.
- Knoll, W. (1937 b): Röntgenfilm IV. Ellbogengelenk und Gelenke der Hand. Beiheft der RfU F 178/1937. Stuttgart/Berlin 1937.
- Knoll, W. (1937 c): Röntgenfilm V. Kniegelenk und Gelenke des Fußes. Beiheft der RfU F 179/1937. Stuttgart/Berlin 1937.
- Knop, Matthias / Schleicher, Harald (Hg.): »Rote Rosen und weißer Flieger«. Die Blütezeit der Filmstadt Wiesbaden. Wiesbaden 1995.
- Knopp, Guido: Der verdammte Krieg (Sonderausgabe 3 Bde.). München 1998.
- Knopp, Guido: Hitlers Frauen und Marlene. München 2001.
- Knopp, Guido / Siegfried Quandt (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt 1988.
- Koch, Hans-Gerd / Müller, Michael / Pasley, Malcolm (Hg.): Franz Kafka – Tagebücher. Frankfurt a. M. 1994.
- Koch, Heinrich / Braune, Heinrich: Von deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt. Berlin 1943.
- Kochs, A.: Grosse Fortschritte auf dem Gebiet der Klein-Optik. In: Der Deutsche Film, 2/3/1941 (August/September), S. 60.
- Kodak AG (Hg.): Film im Auftrag. Stuttgart 1978.
- Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002.
- Koepnick, Lutz Peter: The dark Mirror: German Cinema between Hitler and Hollywood. Berkeley 2002.
- Kogon, Eugen: Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. München 1947.
- Köhne-Lindenlaub, Renate: Filme von Krupp. Anmerkungen zu ihrer Entstehung, Nutzung und Überlieferung. In: Rasch u. a. 1997, S. 41–58.
- Kolb, Richard / Siekmeier, Heinrich (Hg.): Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur. Düsseldorf o. J.
- Konersmann, R.: Gestaltungsmöglichkeiten des Raumfilms. In: Der Deutsche Film, 6/1942 (Dezember), S. 14–15.
- König, Gudrun M. / Hägele, Ulrich (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg 1999.
- Konlechner, Peter / Kubelka, Peter (Hg.): Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933–1945. Wien 1972.
- Köppen, Manuel / Scherpe Klaus R. (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln/Weimar/Wien 1997.
- Koppes, Clayton R. / Black, Gregory D.: Hollywood goes to War. How Politics, Profits and Propaganda shaped World War II Movies. Berkeley / Los Angeles 1987.
- Kordts, Friedrich: Zur Frage der Schmalfilm-Verbreitung in Deutschland. In: Der Bildwart, 8. Jg., H. 10/1931, S. 451–454.
- Korn, Karl: Filmbesuch mit Vorbehalt. In: Das Reich, 26. 5. 1940.
- Kornrumpf, Martin: Deutsche Autobahnplanung 1926–1934. Bonn 1990.
- Korte, Helmut: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch. Göttingen 1998.
- Koshofer, Gert: Color. Die Farben des Films. Berlin 1988.
- Koshofer, Gert: Die Agfacolor Story. Eine deutsche Geschichte: Technische Pionierleistung für das Kino und Filmmythos. In: Polzer 1999, S. 7–106.
- Kossinna, Gustav: Die deutsche Vorgeschichte – eine hervorragend nationale Wissenschaft. Leipzig 1912.
- Kracauer, Siegfried: The Conquest of Europe on the Screen. In: Social Research, Jg. 10, September 1943, S. 337–357.
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Frankfurt a. M. 1963.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Frankfurt a. M. 1964.
- Kracauer, Siegfried: Kino – Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt a. M. 1974.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films [EA US 1947]. Frankfurt a. M. 1979.
- Kräfte sammeln, Kräfte lenken, Kräfte sparen. Drei Reden zur internationalen Automobil- und Motorrad ausstellung. Berlin 1939.
- Krah, Hans (Hg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute. Kiel 1999.
- Kraszna-Krausz, Andor (Hg.): Kurble! Ein Lehrbuch des Filmsports. Halle a. d. S. 1929.
- Krebs, Arthur: Ein Vorschlag zur dauernden wirtschaftlichen Gesundung des Lehrfilms. In: Der Bildwart, 4. Jg., H. 2/1926, S. 84–87.
- Krebs, Diethart / Reulecke, Jürgen (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. Wuppertal 1998.
- Kreimeier, Klaus: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945. Kronberg 1973.
- Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München/Wien 1992.
- Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm 1892–1992. Ein doppeltes Dilemma. In: Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, S. 391–416.
- Kreimeier, Klaus: Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. In: montage / av 3/2/1994, S. 41–53.
- Kreimeier, Klaus: Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen. In: Schöning 1997, S. 47–61.
- Krenn, Günther: Die Kulturfilme der Wien-Film 1938–1945. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs Folge 29, Wien 1992.

- Kretschmer, Ernst: Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten. Berlin 1921.
- Kriegeskorte, Michael: 100 Jahre Werbung im Wandel. Köln 1995.
- Kriegk, Otto: Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Völlendung. Berlin 1943.
- Kröll, Joachim: Die filmische Landschaft. In: Der Deutsche Film, 6/1938 (Juni), S. 146–148.
- Kuball, Michael: Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland (2 Bände). Reinbek 1980.
- Kugelmann, Cilly / Backhaus, Fritz (Hg.): Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer. Frankfurt a.M. 1996.
- Kühn, Michael: Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus. Die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm / Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht. Mammendorf 1998.
- Kuhnen, Hans-Peter (Hg.): Propaganda. Macht. Geschichte. Archäologie an Rhein und Mosel im Dienst des Nationalsozialismus. Trier 2002.
- Kühnl, Reinhard (Hg.): Der deutsche Faschismus in Quellen und Dokumenten. Köln 1975.
- Kümmel, Christoph (Hg.): Archäologie als Kunst: Darstellung – Wirkung – Kommunikation. Tübingen 1999.
- Kundrus, Birthe (Hg.): Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus. Frankfurt a. M. / New York 2003.
- Kuntze, Paul H.: Das Volksbuch unserer Kolonien. Leipzig 1938.
- Kuron, Victor: Deutschland ich liebe dich. Berlin 1935.
- Küster, Hansjörg: Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart. München 1998.
- Laak, Dirk van: »Ist je ein Reich, das es nicht gab, so gut verwaltet worden?« Der imaginäre Ausbau der imperialen Infrastruktur in Deutschland nach 1918. In: Kundrus 2003, S. 71–90.
- Lackner, Helmut: Die Selbstdarstellung der österreichischen Eisen- und Stahlindustrie im Film. In: Ferum, 76/2004, S. 70–77.
- Laforge, Leo de: Noch einmal: Berlin-Film. »Symphonie einer Weltstadt«. Ein Filmregisseur über sein kommendes Filmwerk. In: Völkischer Beobachter, Nr. 96, 6. 4. 1941.
- [Laforge, Leo de:] Brief an uns. Leo de Laforge über seinen Berlin-Film. In: Film-Kurier, Nr. 70, 23. 3. 1939.
- Lähn, Peter: Zwischen Kunstwollen und Naturschönem. Walter Heges Kulturfilmarbeit im Dritten Reich. In: Beckmann/Dewitz 1993, S. 53–59.
- Lamb, Carl: Das Licht als Bewegungselement im Film. In: Der Deutsche Film, 2/1937 (August), S. 213–215.
- Lampe, F.: Kulturfilm und Filmkultur. In: Beyfuss/Kossowsky 1924, S. 19–27.
- Landeszentrale für Politische Bildung Baden-Württemberg (Hg.): NS-Feiertage in Wochenschauen 1933–1945. Stuttgart o. J.
- Lang, Kurt H. / Stommer, Reiner: »Deutsche Künstler – an die Front des Straßenbaues!«. Fallstudie zur nationalsozialistischen Bildgattung »Auto-bahnmalerei«. In: Stommer 1982, S. 91–110.
- Lange, Fried: Massa wann kommst Du wieder. Zwischen Tschadsee und Götterberg. Erlebnisse im Kampf um Kamerun. Düsseldorf 1942.
- Lange, Gabriele: Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1994.
- Lange, Hellmuth: Filmmanuskripte und Filmideen. 121 Themen für den Filmamateur. Berlin 1931.
- Lange, Hellmuth: Filmthemen noch und noch. Berlin 1940.
- Lange, Horst H.: Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960. Berlin 1966.
- Lange, Horst H.: Comics, Jazz und irre Zeiten. Aus dem Leben eines unangepassten Berliners 1930–1960. Gelnhausen 2000.
- Langsdorff, A / Schleif, H.: Die Ausgrabungen der Schutzstaffeln. In: Germanien 1938, S. 6–11.
- Lärmer, Karl: Autobahnbau in Deutschland 1933 bis 1945. Berlin 1975.
- Larsen, Stein Ugelvik u.a.: Meldungen aus Norwegen. Die Berichte der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienst. München 2006. (in Vorbereitung).
- Lay, Maxwell G.: Die Geschichte der Straße. Vom Trampelpfad zur Autobahn. Frankfurt a.M. 1994.
- Leab, Daniel J.: Seite an Seite: Hollywood und die deutsche Filmkultur. In: Junker 2001, S. 696–706.
- Leefflang, Thomas: De bioskop in de oorlog. Amsterdam 1990.
- Leefflang, Thomas: Leni Riefenstahl. Baarn 1991.
- Lehmann, Alfred: Aberglaube und Zauberei von den ältesten Zeiten an bis in die Gegenwart. Stuttgart 1898.
- Lehmann, Fritz: Die neue El-Berufskamera. In: Die Kinotechnik. H. 3, 5. 2. 1936, S. 35–37.
- Leipziger DOK-Filmwochen (Hg.): Weiße Taube auf dunklem Grund. 40 Jahre Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1997.
- Leiser, Erwin: »Deutschland, erwache!«. Propaganda im Film des Dritten Reichs. Reinbek 1968 (Neuauf-lage 1978).
- Leiser, Erwin: Erwin Leiser's Film »Mein Kampf«. Eine Bilddokumentation der Jahre 1914–1945. Frankfurt a. M. 1979.
- Leiser, Erwin: Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Meine Filme 1960–1996. Konstanz 1996.
- Leni Riefenstahl interviewed by Gordon Hitchens, October 11th, 1971, Munich. In: Film Culture, Nr. 56–57 Frühjahr 1973, S. 94–121.
- Lerg, Winfried B.: Zur Entstehung des Fernsehens in Deutschland. In: Rundfunk und Fernsehen. 4/1967, S. 347–375.
- Lesch, Paul: Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944. Trier 2002.
- Lesch, Paul: The Reception of the *Deutsche Wochenschau* in Luxembourg during the German Occupation. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, 24/1, März 2004, S. 35–44.
- Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«. Stuttgart 1970.
- Ley, Michael / Schoeps, Julius H. (Hg.): Der Natio-

- nalsozialismus als politische Religion. Bodenheim 1997.
- L. H. (d. i. Leo Hirsch): »Der neue Weg«. Uraufführung des neuen Palästina-Tonfilms«, in: Jüdische Rundschau (Berlin), Jg. 43, Nr. 75, 20. 9. 1938.
- Liebeneiner, Wolfgang: Von der Wirkung des Films. In: Der Deutsche Film 10/1938 (April), S. 282–283.
- Lieberenz, Paul: Mit Sven Hedin durch Asiens Wüste. Berlin 1932.
- Lieberenz, Paul: Im Land der Rentiere. Berlin 1933.
- Lieberenz, Paul: Abenteuer mit der Filmkamera. Berlin 1946.
- Lindeperg, Sylvie: Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur. Paris 2000.
- Linke, Heinz: Das Mikro-Kinogerät der Askania-Werke A. G. In: Der Deutsche Film, 3/1939 (September), S. 80.
- Linke, Uli: Blood and Nation, The European Aesthetics of Race. Philadelphia 1999.
- Linse, Ulrich: Geisterseher und Wunderwirker. Heilsuche im Industriezeitalter. Frankfurt a. M. 1996.
- List, Guido von: Der Unbesiegbare. Wien/Leipzig 1898.
- Loewy, Ernst (Hg.): Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Frankfurt a. M. 1966.
- Loiperdinger, Martin: »Triumph des Willens« – Einstellungsprotokoll. Frankfurt a. M. 1980.
- Loiperdinger, Martin: Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl. Opladen 1987.
- Loiperdinger, Martin (Hg.): Märtyrerlegenden im NS-Film. Opladen 1991.
- Loiperdinger, Martin: »Sieg des Glaubens«. Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda. In: Zeitschrift für Pädagogik, 31. Beiheft: Formative Ästhetik im Nationalsozialismus, Weinheim/Basel o. J.
- Loiperdinger, Martin (1993 a): Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung. In: Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, S. 479–498.
- Loiperdinger, Martin (1993 b): »Why We Fight« contra »Triumph des Willens«. In: Schmitt-Sasse 1993.
- Loiperdinger, Martin (1994 a): Willy Zielke und die Reichsbahn. Die Geschichte vom Stahlhüter. In: filmwärts, Nr. 30, Juni 1994, S. 50–55.
- Loiperdinger, Martin (1994 b): Nuova oggettività e nazismo. In: Quaresima 1994.
- Loiperdinger, Martin: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Zur Ambivalenz von Walter Ruttmanns Filmen für das »Dritte Reich«. In: Hattendorf 1995, S. 43–56.
- Loiperdinger, Martin: Riefenstahls Parteitagfilme – Zwischen Bergfilm und Kriegswochenschau. In: Kinostchriften 2000.
- Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Keitz/Hoffmann 2001, S. 71–79.
- Loiperdinger, Martin / Herz, Rudolf / Pohlmann, Ulrich (Hg.): Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München/Zürich 1995.
- Lorenz, Dieter: Der Raumbild-Verlag Otto Schönstein. Zur Geschichte der Stereoskopie. In: DHM Magazin, H. 27, Herbst 2001, S. 1–30.
- Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Tübingen 1991.
- Lowry, Stephen: Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms. In: montage / av 3 / 2/1994, S. 54–72.
- Ludes, Peter / Schumacher, Heidemarie / Zimmermann, Peter (Hg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. München 1994.
- Ludin, Malte: Wolfgang Staudte. Reinbek 1996.
- Lüdtke, Alf: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre. In: Wilhelm 1995, S. 47–92.
- Lüdtke, Alf / Marßolek, Inge / Saldern, Adelheid von (Hg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996.
- Ludwig, Karl-Heinz: Technik und Ingenieure im Dritten Reich. Düsseldorf 1979.
- Lühe, Barbara von der: Musik der Verheißung. Der Filmkomponist Daniel Sambursky. In: Filmexil, Nr. 10, Mai 1998, S. 4–20.
- Lusane, Clarence: Hitler's Black Victims, The Historical Experiences of Afro-Germans, European Blacks, Africans and African Americans in the Nazi Era. New York / London 2002.
- Lüth, Marlis: »Die aktuelle Kolonialwochenschau«. Werbefilm des Reichskolonialbundes Gauverband Wien von 1940. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 172. Göttingen 1976.
- Lützen, Wolf Dieter / Reiss, Karin (Hg.): Das deutsche Auto. Volkswagenwerbung und Volkskultur. Gießen 1974.
- Ma (d. i. Frank Maraun): Mann und Waffe – Kühnheit und Präzision. Der Kulturfilm als Mittler zwischen Wehrmacht und Volk. In: Der Deutsche Film, 11/12 1941 (Mai/Juni), S. 228–229.
- Mackay, Robert: Being Beastly to the Germans: Music, Censorship and the BBC in World War II. In: Historical Journal of Film, Radio and Television. Jg. 20, Nr. 4/2000, S. 513–525.
- Maier, H.: Totalitarismus und politische Religionen. Konzepte des Diktaturvergleichs. Paderborn 1996.
- Maier-Schoen, Petra (Hg.): Der italienische Film zwischen Faschismus und Nachkriegszeit. München 1997.
- Maintz, Claudius: Burgen der Neuzeit. In: Der Spiegel 47/2002, S. 64–67.
- Maiwald, Klaus-Jürgen: Filmzensur im NS-Staat. Dortmund 1983.
- Malek-Kohler, Ingeborg: Im Windschatten des Dritten Reiches. Begegnungen mit Filmkünstlern und Widerstandskämpfern. Freiburg/Basel/Wien 1996.
- Malinowski, Bronislaw: Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea [EA 1922]. Frankfurt a. M. 1979.
- Mannes, Stefan: Antisemitismus im nationalsozialistischen Film. »Jud Süß« und der »Der Ewige Jude«. Köln 1999.
- Maraun, Frank: Regie zwischen den Salven. In: Die Wehrmacht, Jg. 1, H. 10 (19. 3. 1937), S. 16–17.

- Maraun, Frank (1938 a): Das Erlebnis entscheidet. Der abendfüllende Kulturfilm von verschiedenen Seiten gesehen. In: *Der Deutsche Film*, 7/1938 (Januar), S. 187–191.
- Maraun, Frank (1938 b): Der wichtigste Film des Monats. Triumph des Dokumentarfilms. In: *Der Deutsche Film*, 11/1938 (Mai), S. 317.
- Maraun, Frank (1939 a): Warum sieht man das nie im Spielfilm. In: *Der Deutsche Film*, 8/1939 (Februar).
- Maraun, Frank (1939 b): Das Ergebnis: Wirklichkeitsnähe bevorzugt. Eine Untersuchung über den »Publikumsgeschmack«. In: *Der Deutsche Film*, 11/1939 (Mai), S. 306–310.
- Maraun, Frank (1939 c): Berichterstatter Film. In: *Der Deutsche Film*, 5/1939 (November), S. 104.
- Maraun, Frank (1939 d): Die Bedeutung der Wochenschau neben Funk und Presse. In: *Der Deutsche Film*, 5/1939 (November), S. 105.
- Maraun, Frank (1939 e): 5 Minuten mit dem italienischen Kulturfilm. In: *Der Deutsche Film*, 6/1939 (Dezember).
- Maraun, Frank (1939 f): Propaganda der Wahrheit und Sachlichkeit. Das Auslandsecho des Westwall-Films. In: *Der Deutsche Film*, 4/1939, S. 84–86.
- Maraun, Frank (1940 a): Symphonie des Ekels. »Der ewige Jude« – ein abendfüllender Dokumentarfilm. In: *Der Deutsche Film*, 8/1940 (Februar), S. 156–158.
- Maraun, Frank (1940 b): Heldenlied einer Waffe. Der wichtigste Film des Monats: »Feuertau«. In: *Der Deutsche Film*, 11/1940 (Mai), S. 220–221.
- Maraun, Frank (1940 c): Unsere Wehrmacht im Film. In: *Der Deutsche Film*, 12/1940 (Juni), S. 227–232.
- Maraun, Frank (1940 d): Vor allem: die Wochenschau. Riesenhafte Besuchersteigerung durch die Frontberichte aus dem Westen. In: *Der Deutsche Film*, 1/1940 (Juli), S. 12–13.
- Maraun, Frank (1940 e): Kulturfilm auf neuen Wegen. Erweiterung der Themenkreise und Ausdrucksmittel. In: *Der Deutsche Film*, 3/1940 (September).
- Maraun, Frank (1940 f): Der Feldzug in Polen – filmisch gestaltet. In: *Der Deutsche Film*, 7/1940, S. 138–140.
- Maraun, Frank: Einst und jetzt: Das Bildnis des deutschen Soldaten im Film. In: *Der Deutsche Film*, 11/12 1941 (Mai/Juni).
- Maraun, Frank: Kamera an der Front. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, H. 147, Juni 1942.
- Marchal, Guy P. / Mattioli, Aram (Hg.): *Erfundene Schweiz – La Suisse imaginée*. Zürich 1992.
- Margry, Karel: Das Konzentrationslager als Idylle. »Theresienstadt« – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet. In: *Fritz Bauer Institut* 1996, S. 319–352.
- Margry, Karel: The First Theresienstadt Film (1942). In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Jg. 19, 3/1999, S. 309–337.
- Margry, Karel: Newsreels in Nazi-Occupied Czechoslovakia: Karel Peceny and his newsreel company Aktualita. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24/1, März 2004, S. 69–118.
- Marineverordnungsblatt, Jg. 68, Heft 18 v. 1. 6. 1937. Hg. vom OKM. Berlin 1937.
- Marsiske, Hans-Arthur (Hg.): *Zeitmaschine Kino*. Darstellungen von Geschichte im Film. Marburg 1992.
- Martin Rikli. In: *Der Deutsche Film*, 10/1939 (April), S. 296–297.
- Martin, Peter: Schwarz versus Weiß. Farbige Sportler im Nationalsozialismus. In: *Mittelweg* 36, Heft 5/1998, S. 73–89.
- Martin, Peter: »... auf jeden Fall zu erschießen«. Schwarze Kriegsgefangene in den Lagern der Nazis. In: *Mittelweg* 36, H. 5/1999, S. 76–91.
- Mason, T. W.: *Nazism, Facism and the Working Class*. Cambridge 1995.
- Massaquoi, Hans J.: »Neger, Neger, Schornsteinfeger!«. *Meine Kindheit in Deutschland*. Bern/München/Wien 2000.
- Maurer, Ottwil (Hg.): *Jahrbuch des Kino-Amateurs* 1940. Berlin 1939.
- Mäusli, Theo (Hg.): *Jazz und Sozialgeschichte*. Zürich 1994.
- Meder, Thomas: Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische »Neorealismus«, Rossellinis »Paisà« und Klaus Mann. München 1993.
- Meder, Thomas: Ein Oscar für Michelangelo. Über den Kulturfilm Curt Oertel. In: *Knop/Schleicher* 1995, S. 75–81.
- Meder, Thomas: Die Volksgemeinschaft in Farbe. In: *Polzer* 1999, S. 107–116.
- Meder, Thomas: Die Deutschen als Wald-Volk. Der Kulturfilm *Ewiger Wald* (1936). In: *Parinello* 2002, S. 105–129.
- Medien Bildung und Visionen. 75 Jahre Bildstellen / Medienzentren / 50 Jahre FWU. Hg. v. d. FWU. Lahnstein 2000.
- Meinecke, Friedrich: *Die deutsche Katastrophe*. Wiesbaden 1946.
- Melichar, Alois: Entstofflichung des Films. In: *Der Deutsche Film*, 1/1937 (Juli), S. 13–15.
- Melzer, Carl: Die nationale Bedeutung des Kulturfilms. In: *Jahrbuch der Reichsfilmkammer* 1937.
- Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. *Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*. Köln 1983.
- Merz, Max: Rauschgift Jazz. In: *Die studentische Kameradschaft*, Folge 10, 1/1939, S. 65–73.
- Messter, Oskar: *Mein Weg mit dem Film*. Berlin 1936.
- Meydam, Wilhelm: Von der Wirkung des Films. In: *Der Deutsche Film*, 10/1938, S. 283.
- Meyer, Fritz: Der Kulturfilm im Rahmen einer Spielhandlung. In: *Beyfuss/Kossowsky* 1924, S. 110–114.
- Meyer, Michael: *The Politics of Music in the Third Reich*. New York / Bern / Frankfurt a. M. / Paris 1991.
- Meyer, Ufilias: Vergessene Filmstadt Erlangen. Illusionen aus der Provinz. In: *Sandweg/Lehmann* 1996, S. 902–943.
- Meyers, Peter: *Film im Geschichtsunterricht*. Frankfurt a. M. 1998.
- Meysels, Theodor F. (Hg.): *Schauerhafte Moritäten*. Salzburg 1962.
- Mezger, Max: Schönheit im Zeichen der fünf Ringe. In: *Koralle*, H. 30/1936, S. 1002–1004.
- Michalowitz, Micha: »'Idl mit'n Fidl«. Ein jüdischer Film«, in: *Jüdische Rundschau* (Berlin), Jg. 43, 6. 5. 1938.
- Mitteilungsblatt der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm vom 1. 11. 1934. Berlin 1934.

- Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Berlin 1998.
- Möhl, Walter: Die finanzielle Sicherung des Kulturfilms. In: *Der Deutsche Film*, 5/1940 (November).
- Moltmann, Günther: Film- und Tondokumente als Quellen zeitgeschichtlicher Forschung. In: Moltmann/Reimers 1970, S. 17–23.
- Moltmann, Günther / Reimers, Karl Friedrich (Hg.): *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument*. Göttingen / Zürich / Frankfurt a. M. 1970.
- Mommsen, Hans: *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft*. Ausgewählte Aufsätze. Reinbek 1991.
- Mommsen, Hans: Noch einmal: Nationalsozialismus und Modernisierung. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 21/1995, S. 391–402.
- Mommsen, Hans / Grieger, Manfred: *Das Volkswagenwerk und seine Arbeiter im Dritten Reich*. Düsseldorf 1997.
- Mörtzsch, Friedrich: *Die Industrie auf Zelluloid*. Filme für die Wirtschaft. Düsseldorf 1959.
- Mosen, Markus: *Der koloniale Traum*. Angewandte Ethnologie im Nationalsozialismus. Bonn 1991.
- Mosse, George L.: *Die völkische Revolution*. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. 1991.
- Mosse, George L.: *Nationalisierung der Massen*. Von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich. Frankfurt a. M. / New York 1993.
- Mückenberger, Christiane / Günter Jordan: »Sie sehen selbst, sie hören selbst ...«. Die DEFA von ihren Anfängen bis 1949. Marburg 1994.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Das Ringen um den Tonfilm*. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren. Düsseldorf 1999.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Vom Aufstieg des Tonfilms zur digitalen Bildproduktion*. In: Polzer 2001, S. 55–95.
- Müller, Almut / Pottmeier, Gregor: *Faschismus und Avantgarde*. Leni Riefenstahls »Triumph des Willens«. In: *Augenblick*, H. 22 (Themenheft: Das kalte Bild. Neue Studien zum NS-Propagandafilm), Marburg 1996, S. 39–58.
- Müller, Gottfried: *Dramaturgie des Theaters und des Films*. Würzburg 1944.
- Müller, Hartmut: »... daß wieder deutsch werde, was deutsch war«. Kolonialbewegungen nach dem 1. Weltkrieg. In: Hinz/Patemann/Meier 1986, S. 121–124.
- Müller, Jost: *Konstruktion monströser Körper*. Negerkultur, Rassismus und Faschisierung. In: *subtropen.kritik und versprechen (= Supplement der Jungle World)*, November 2002, S. 1–2.
- Müller, Winfried / Smolka, Wolfgang J. / Zedelmeier, Helmut (Hg.): *Universität und Bildung*. Festschrift für Laetitia Böhm zum 60. Geburtstag. München 1991.
- Müller, Wolfgang / Wiesener, Bernd (Hg.): *Schlachten und Stätten der Liebe*. Zur Geschichte von Kino und Film in Ostwestfalen und Lippe. Detmold 1996.
- Münzenberg, Willi: *Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda*. Berlin 1925.
- Musser, Charles: *Der frühe Dokumentarfilm 1895–1930 / Der Dokumentarfilm 1930–1960 / Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus*. In: Nowell-Smith 1998.
- Müther, Herwig: *Pioniere der deutschen Technik*. Ein Film von einem Stück deutscher Geschichte, gesehen im Spiegel 125jähriger Entwicklung der Krupp-Werke. In: Rasch u. a. 1997, S. 192–198.
- M. W. (d. i. Martha Wertheimer) (1938 a): *Der Makabbi-Film in zweiter, verbesserter Auflage*. In: *Israelitisches Familienblatt* (Berlin), Nr. 14, 7. 4. 1938.
- M. W. (d. i. Martha Wertheimer) (1938 b): *Ein neuer jüdischer Film der KKL*. wirbt für Sefer Sikaron. In: *Israelitisches Familienblatt* (Berlin), Nr. 38, 22. 9. 1938.
- Nagl, Tobias: *Kolonien des Blicks*. In: *Jungle World*, Nr. 20, 8. 5. 2002.
- Nagl, Tobias: »Afrika spricht!«. *Modernismus, Jazz und »Rasse« im Kino der Weimarer Republik*. In: Pollach/Reicher/Widman 2003, S. 171–186.
- Narath: *Film und Farbe*. In: *Der Deutsche Film*, 6/1942 (Dezember), S. 23–26.
- Nassen, Ulrich: *Jugend, Buch und Konjunktur 1933–1945*. München 1987.
- N'dumbe III, Kum'a: *Was wollte Hitler in Afrika? NS-Planungen für eine faschistische Neugestaltung Afrikas*. Frankfurt a. M. 1993.
- Nebel, Hete: *Frau zwischen Mikroskop und Kamera*. Von der Arbeit der Mikrokinematographin Herta Jülich. In: *Der Deutsche Film*, 3/1939 (September), S. 78–80.
- Nehrenheim, Günter: *Deutsches Land – weit überm Meer*. Ein Büchlein von unseren Kolonien. Hamburg 1940.
- Neubauer, Michael G.: *Kameraleute im aktuell-dokumentarischen Bereich*. Konstanz 1996.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus*. Berlin 1987.
- Neumann, Carl / Belling, Curt / Betz, Hans-Walther: *Film»Kunst«, Film-Kohn, Film-Korruption*. Ein Streifzug durch vier Film-Jahrzehnte. Berlin 1937.
- Neumann, Hermann: *Der Bildhauer Josef Thorak (1889–1952)*. Untersuchungen zu Leben und Werk. Dissertation Universität München (masch.). München 1992.
- Neumann, Karl: *Parole und abends ins Kino!* In: *Der Deutsche Film*, 4/1938, S. 111–112.
- Nganang, Alain Patrice: *Koloniale Sehnsuchtsfilme*. Vom lieben Afrikaner deutscher Filme der NS-Zeit. In: *Welfengarten*. Jahrbuch für Essayismus, 11/2001, S. 111–128.
- Nicolay, Anna: *Die Erziehung der Jugend zum kolonialen Denken und Wollen durch den Film F 16: Deutsche Kulturarbeit in Kamerun*. In: *Film und Bild*, 5. Jg., H. 10/1939, S. 241–243.
- Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Filme zur politischen Bildung*. Beschreibungen und Begleitmaterial. Nationalsozialismus. Hannover 1980.
- Niedhart, Gottfried / Broderick, George (Hg.): *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M. 1999.
- Nier, F. B.: *Farbe im Film*. I. Physikalische und technische Grundlagen. In: *Der Deutsche Film*, 11/1938 a (Mai), S. 304, 306.

- Nier, F. B.: Farbe im Film. II. Elemente der Farbfilm-Dramaturgie. In: *Der Deutsche Film*, 12/1938 b (Juni), S. 334–336.
- Niethammer, Lutz (Hg.) (1983 a): »Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll.« Faschismuserfahrungen im Ruhrgebiet. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960. Bd. I. Berlin/Bonn 1983.
- Niethammer, Lutz (Hg.) (1983 b): »Hinterher merkt man, daß es richtig war, daß es schiefgegangen ist.« Bd. 2. Nachkriegserfahrungen im Ruhrgebiet. Berlin/Bonn 1983.
- Niethammer, Lutz: Widerstand des Gesichts? Beobachtung an dem Filmfragment »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt«. In: *Journal Geschichte*, Weinheim, April 1989, S. 39–46.
- Niethammer, Lutz (Hg.) (1999 a): Deutschland danach: Postfaschistische Gesellschaft und nationales Gedächtnis. Bonn 1999.
- Niethammer, Lutz (1999 b): Widerstand des Gesichts? Beobachtungen an dem Filmfragment »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt«. In: Niethammer 1999 a, S. 484–497.
- Niethammer, Lutz / Plato, Alexander von (Hg.): »Wir kriegen jetzt andere Zeiten.« Auf der Suche nach den Erfahrungen des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Berlin/Bonn 1985.
- Nolte, Ernst (Hg.): Theorien über den Faschismus [EA 1967]. Königstein 1979.
- Nolte, E.: Der europäische Bürgerkrieg 1917–1945. Nationalsozialismus und Bolschewismus. Frankfurt a. M. / Berlin 1987.
- Nordhaus, Gösta: Alpenkorps im Angriff. Berlin 1940.
- Nordhaus, Gösta: Im Paradies der Tiere. Filmjagd in der Wildnis der schönsten afrikanischen Landschaften. Berlin 1954.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1998.
- Nowotny, Peter: Leni Riefenstahls »Triumph des Willens«. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus (Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis, Bd. 3). Dortmund 1981.
- NS-Film: Modernisierung und Reaktion (Themenheft). montage / av 3 / 2/1994.
- O'Brien, Mary-Elizabeth: The Spectacle of War in »Die große Liebe«. In: Reimer 2000.
- Oberste Nationale Sportbehörde (Hg.): Der Kraftfahrersport im neuen Deutschland. Berlin 1935.
- Odin, Roger (Hg.): Le film de famille. Usage privé – usage public. Paris 1995.
- oe (d. i. Arthur Eloesser): Der neue Palästina-Film. In: *Jüdische Rundschau* (Berlin), Jg. 42, Nr. 30, 16. 4. 1937.
- oe (d. i. Arthur Eloesser): »Ein Tag – Ein Werk«. Ein neuer Film des Keren Hajessod. In: *Jüdische Rundschau* (Berlin), Jg. 43, Nr. 20, 11. 3. 1938.
- Oertel, Rudolf: Film Spiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films. Wien 1941.
- Oertel, Rudolf: Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion. Frankfurt a. M. 1959.
- Okumura, Masaru: Über den Einfluß der Deutschen Wochenschau auf die japanische Nihon Nyusu während des Zweiten Weltkrieges. In: *Iconics. International Studies of the Modern Image*. Jg. 5, 2000, S. 60–71.
- Orbanz, Eva: Wolfgang Staudte. Berlin 1977.
- Osten, Peter: Soldat und Kameramann. Ein Filmbericht erzählt vom Einsatz in Korinth auf Kreta. In: *Der Deutsche Film*, 2/3 1941 (August/September), S. 50–51.
- Osten, Ulrich von der: NS-Filme im Kontext sehen! »Staatspolitisch besonders wertvolle« Filme der Jahre 1934–1938. München 1998.
- Osterland, M.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: »Die Deutsche Wochenschau« Nr. 6 / Februar 1945. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 62/1960. Göttingen 1967.
- Parinello, Giuli Liebmann (Hg.): Il bosco nella cultura europea tra realita e immaginario. Rom 2002.
- Pebal, Hans: Ein Filmreporter erzählt ... Seltsame Wege und Erlebnisse. Klagenfurt/Wien 1948.
- Pebal, Rolf von: Fünfzehn Meter über London. In: *Der Deutsche Film*, 6/7 1942 (Dezember), S. 11 f.
- Peter: Mit der Kamera bei der Kriegsmarine. In: *Der Deutsche Film*, 3/1936 (September), S. 68–69.
- Petersen, Klaus: Zensur in der Weimarer Republik. Stuttgart/Weimar 1995.
- Petley, Julian: Capital and Culture. German Cinema 1933–45. London 1979.
- Petsch, Joachim: Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich. München/Wien 1976.
- Petzina, Dietmar u. a.: Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch III. Materialien zur Statistik des Deutschen Reiches 1914–1945. München 1978.
- Peukert, Detlev: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus. Köln 1982.
- Peukert, Detlev: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt a. M. 1987.
- Peukert, Detlev / Reulecke, Jürgen (Hg.): Die Reihen fest geschlossen. Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus. Wuppertal 1981.
- Peukert, Will-Erich: Volkskunde des Proletariats I. Aufgang der proletarischen Kultur. Frankfurt a. M. 1931.
- Philipp, Claudia Gabriele: »Die schöne Straße im Bau und unter Verkehr«. Zur Konstituierung des Mythos von der Autobahn durch die mediale Verbreitung und Ästhetik der Fotografie. In: *Stommer* 1982, S. 111–134.
- Philipp, Claudia Gabriele: Deutsche Volkstrachten, Kunst- und Kulturgeschichte. Der Fotograf Hans Retzlaff 1902–1965. Marburg a. d. L. 1987.
- Phillips, Marcus S.: The German Film Industry and the Third Reich. Diss. East Anglia. 1974.
- Picker, Henry: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–42. Bonn 1951.
- Pietrow-Ennker, Bianka: Die Sowjetunion in den NS-Wochenschauen 1935–1941. Göttingen 1995.
- Pithon, Rémy: Alpes et identité nationale dans le cinéma suisse. De »La croix du Cervin« à »Zwischen uns die Berge«. In: *Marchal/Mattioli* 1992, S. 217–234.
- Plessen, Viktor von: Bei den Kopffägern von Borneo. Ein Reisetagebuch. Berlin 1936.
- Pollach, Andrea / Reicher, Isabella / Widman, Tanja (Hg.): Singen und Tanzen im Film. Wien 2003.
- Polzer, Joachim (Hg.): Weltwunder der Kinematographie 5. Potsdam 1999.

- Polzer, Joachim (Hg.): Aufstieg und Untergang des Tonfilms. Weltwunder der Kinematographie 6. Potsdam 2002.
- Pommerin, Rainer: Die Sterilisation der »Rheinlandbastarde«. Das Schicksal einer farbigen Minderheit, 1918–1937. Düsseldorf 1979.
- Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat. Köln 2000.
- Prinz, Michael / Rainer Zitelmann (Hg.): Nationalsozialismus und Modernisierung. Darmstadt 1991.
- Prokop, Dieter: Soziologie des Films. Neuwied 1970.
- Pronay, Nicolas: The Study of the Political Impact of Newsreels in the 1930s. In: Reimers/Friedrich 1982, S. 109–118.
- Proske, Rüdiger: Aufbau und Rolle der Hauptabteilung Zeitgeschehen und der großen Dokumentarfilmreihen des NWRV/NDR. In: Heller/Zimmermann 1995, S. 13–34.
- Prümm, Karl: Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Kriegspropaganda im Film und ihre Grenzen. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 319–332.
- Przigoda, Stefan: Vom Bergarbeiter zum Bergtechniker: Zum Wandel des Arbeiterbildes in Industriefilmen des Bergbaus von den 1930er- bis zu den 1990er-Jahren. In: Ferrum, 76 / 2004, S. 50–59.
- Puschner, Uwe (Hg.): Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871–1918. München 1996.
- Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels'. Köln 2000.
- Quaresima, Leonardo: Leni Riefenstahl. Firenze 1984.
- Quaresima, Leonardo (1994 a): Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm. In: montage / av 3 / 2/1994, S. 5–22.
- Quaresima, Leonardo (1994 b): Walter Ruttmann. Cinema, Pittura, Ars Acustica. Trient 1994.
- Raack, Richard C.: Nazi Newsreels for the General Government, 1940–1944. In: Studia Historica Slavo-Germanica, XIII/1984, S. 163–180.
- Raack, Richard C.: Nazi Film Propaganda and the Horrors of War. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Jg. 6, 2/1986, S. 189–195.
- Rabenalt, Arthur Maria: Film im Zwielficht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches [EA 1958]. Hildesheim / New York 1978.
- Rabenalt, Arthur Maria: Joseph Goebbels und der »Großdeutsche Film«. München/Berlin 1985.
- Rahts, Walter: Agfacolor, das deutsche Farbverfahren. In: Der Deutsche Film, Sonderausgabe 1940 / 41, S. 156.
- Rapp, Christian: Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm. Wien 1997.
- Rasch, Manfred: Zur Geschichte des Industriefilms und seines Quellenwertes. In: Rasch/Ellerbrock/Köhne-Lindenlaub/Wessel 1997, S. 9–21.
- Rasch, Manfred / Ellerbrock, Karl-Peter / Köhne-Lindenlaub, Renate / Wessel, Horst A. (Hg.): Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie. Essen 1997.
- Rasch, Manfred: Mehr als nur Werbung! Zum Industriefilm der rheinisch-westfälischen Stahlindustrie von den Anfängen bis zu den Wirtschaftswunderjahren der jungen Bundesrepublik Deutschland. In: Ferrum, 76/2004, S. 78–91.
- Rees, Laurence: Die Nazis. Eine Warnung der Geschichte. München/Zürich 1997.
- Reeves, Nicholas: Cinema, Spectatorship and Propaganda. »Battle of the Somme« (1916) and its contemporary audience. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Jg. 17, 1/1997, S. 5–28.
- Reeves, Nicholas: The Power of Film Propaganda. Myth or Reality? London / New York 1999.
- Regel, Helmut: Zur Topographie des NS-Films. In: Filmkritik, 1/1966.
- Regel, Helmut: Han pasado – Sie sind durchgekommen. Der Spanische Bürgerkrieg im NS-Kino. In: Rother 1991, S. 129–142.
- Reich, Wilhelm: Die Massenpsychologie des Faschismus [EA 1933]. Köln 1986.
- Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München/Wien 1991.
- Reichert, Ramón: Film und die Rationalisierung der »Arbeitskraft« 1880–1918. In: Ferrum, 76/2004, S. 3–41.
- Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr (Hg.): Die Filme der Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr. Berlin o. J. [1937].
- Reichsführer-SS (Hg.): Der Untermensch. o. J. [1942].
- Reichslichtspielgesetz (RLG) vom 16. 2. 1934. In: Klaus 1993, S. 250–255.
- Reichwein, Adolf: Schaffendes Schulvolk. Stuttgart 1937.
- Reichwein, Adolf: Der Film in der Landschule. Vom Schauen zum Gestalten. Stuttgart/Berlin 1938.
- Reimer, Robert C. (Hg.): Cultural History through a National Socialist Lens. Rochester 2000.
- Reimers, Karl Friedrich: Audiovisuelle Dokumente in der Forschung und Hochschule. In: Moltmann/Reimers 1970, S. 109–142.
- Reimers, Karl Friedrich / Friedrich, Hans (Hg.): Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Contemporary History in Film and Television. München 1982.
- Reimers, Karl Friedrich / Lerch-Stumpf, Monika / Steinmetz, Rüdiger (Hg.): Zweimal Deutschland seit 1945 in Film und Fernsehen. Bd. 1: Von der Kinowochenschau zum aktuellen Fernsehen. München 1985.
- Rein, Hans: Zauberkünstler Trick! In: Der Deutsche Film, 2/1938 (August), S. 54–55.
- Rein, Leo: »Das Land der Verheißung« in der Jüdischen Filmbühne in Berlin. In: Jüdisches Nachrichtenblatt, Jg. 44, Nr. 32, 21. 4. 1939.
- Reinecke, Siegfried: Autosymbolik in Journalismus, Literatur und Film. Struktural-funktionale Analysen vom Beginn der Motorisierung bis zur Gegenwart. Bochum 1992.
- Reinerth, Hans. In: Nationalsozialistische Monatshefte, Nr. 27, 1933, S. 258.
- Reinfeld, Sebastian / Schwarz, Richard / Foucault, Michel: Bio-Macht. Duisburg 1993.
- Reinhardt, Dirk: Von der Reklame zum Marketing. Geschichte der Wirtschaftswerbung in Deutschland. Berlin 1993.
- Reismann, Otto: Straßen ohne Hindernisse. Der erste Film von den Reichsautobahnen. In: Die Straße, 2 (1935), S. 59.
- Reiss, Erwin: »Wir senden Frohsinn«. Fernsehen unterm Faschismus. Berlin 1979.
- Reisz, Karel / Millar, Gavin: Geschichte und Technik der Filmmontage. München 1988.

- Renov, Michael: The Construction of Race and Nation in Capra's »Why We Fight«. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 344–355.
- Rentschler, Eric: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife. Cambridge/London 1996.
- Rentschler, Eric: Deutschland: Das Dritte Reich und die Folgen. In: Nowell-Smith 1998, S. 338–347.
- Renz, P.: Filmwerbung der Reichsbahnzentrale für den deutschen Reiseverkehr. In: Der Deutsche Film, 11/1938 (Mai), S. 310–311.
- Reuth, Ralf Georg (Hg.): Joseph Goebbels. Tagebücher 1924–1945 (5 Bde.). München 1992.
- Rhein, Eduard: Wunder der Wellen. Rundfunk und Fernsehen dargestellt für jedermann. Berlin 1935.
- Richter, Hans: Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film. München/Wien 1976.
- Riefenstahl, Leni: Kampf in Schnee und Eis. Leipzig 1933.
- Riefenstahl, Leni: Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films. München 1935.
- Riefenstahl, Leni: Schönheit im Olympischen Kampf. Berlin 1937.
- Riefenstahl, Leni: Über Wesen und Gestaltung des dokumentarischen Films. In: Der Deutsche Film, Sonderausgabe 1940/41, S. 146–147.
- Riefenstahl, Leni: Memoiren. [EA 1987] Köln 2000.
- Rikli, Martin: Am Rande der Sahara. Berlin o. J. [1930].
- Rikli, Martin: Flieger – Funker – Kanoniere. Ein Querschnitt durch die deutsche Luftwaffe. Berlin 1938.
- Rikli, Martin: Ich filmte für Millionen. Fahrten, Abenteuer und Erinnerungen eines Filmberichters. Berlin 1942.
- Röber, Georg: Warum Wochenschaugesetz? In: Der Deutsche Film, 3/1936 (September), S. 89–90.
- Roellenbleg, Heinrich: Ziele der Wochenschau von heute. In: Ufa-Lehrschau (Hg.): Filmschaffen – Filmforschung, Bd. 1, Berlin 1939, S. 33–36.
- Roellenbleg, Heinrich: Von der Arbeit an der Deutschen Wochenschau. In: Der Deutsche Film, Sonderheft 1940 / 41.
- Roepke, Martina: Feiern im Ausnahmezustand. Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller. In: montage / av 2002, S. 59–66.
- Roepke, Martina: Privat-Vorstellung. Deutsches Heimkino vor 1945. Diss. phil. Hildesheim, Utrecht [Druck in Vorbereitung].
- Roh, Franz: »Entartete« Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962.
- Röhm, Martina: NS-Propaganda in den Filmen Veit Harlans. Marburg 1998.
- Rohrmoser, Franz: Fernsehen aus der Nähe betrachtet. In: Berliner Lokal-Anzeiger, 27. 7. 1944.
- Rohwer-Kahlmann, Harry: Die Reichsfilmkammer. Ständischer Aufbau und Hoheitsmacht. Leipzig 1936.
- Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München 1936.
- Ross, Colin: Südamerika – die aufsteigende Welt. Berlin 1923.
- Ross, Colin: Mit dem Kurbelkasten um die Erde. Berlin 1926.
- Ross, Colin: Mit Kamera, Kind und Kegel durch Afrika. Leipzig 1930.
- Ross, Colin: Der unvollendete Kontinent. Leipzig 1941.
- Roßmann, Wittich / Schmitt-Sasse, Jochen (Hg.): AchtungFertigLos. Vorkrieg 1935–1939. Berlin 1989.
- Rost, Karl Ludwig: Sterilisation und Euthanasie im Film des »Dritten Reichs«. Husum 1987.
- Roth, Karl Heinz: Filmpropaganda für die Vernichtung der Geisteskranken und Behinderten im »Dritten Reich«. Hamburg 1986.
- Roth, Wilhelm: Dokumentaristen. Wege zur Wirklichkeit. In: Jansen/Schütte 1977, S. 167–202.
- Rotha, Paul: Celluloid. The film today. London / New York / Toronto 1931.
- Rotha, Paul: Documentary Film. New York 1952.
- Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin 1991.
- Rother, Rainer (Hg.): Die Ufa 1917–1945. Das deutsche Bildimperium. Berlin 1992.
- Rother, Rainer: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents. Berlin 2000.
- Rother, Rainer: Was ist ein nationalsozialistischer Film. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 632, 12/2001, S. 1103–1115.
- Rother, Rainer (2003 a): Stilereignisse. In: Filmbblatt, Nr. 21, Winter/Frühjahr 2003, S. 39–51.
- Rother, Rainer (2003 b): Zeitnaher Film unter Kriegsbedingungen. »Stukas« von Karl Ritter. In: Chiari/Rogg/Schmidt 2003.
- Rother, Rainer: Leni Riefenstahl und der »absolute Film«. In: Segeberg 2004 a, S. 129–149.
- Ruchatz, Jens: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion. München 2003.
- Ruck, Michael: Bibliographie zum Nationalsozialismus (2 Bde. + CD-ROM). Darmstadt 2000.
- Rücker, Matthias: Wirtschaftswerbung unter dem Nationalsozialismus: Rechtliche Ausgestaltung der Werbung und Tätigkeit des Werberats der Deutschen Wirtschaft. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / Brüssel / New York / Oxford / Wien 2000.
- Rügner, Ulrich: Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934. Hildesheim / Zürich / New York 1988.
- Runge, Erika: Bottroper Protokolle. Frankfurt a. M. 1968.
- Rutenberg, J. (1937 a): Der plastische Film ist da! Zeiß-Ikon zeigt das neue Verfahren. In: Film-Kurier, 4. 12. 1937, S. 1–2.
- Rutenberg, J. (1937 b): Zum Greifen nah. In: Film-Kurier, 6. 12. 1937.
- Ruttman, Walter: Der »filmische« Film. 1935. In: Goergen o. J. [1989 a], S. 91–92.
- Ruttman, Walter: Die bunte Gefahr. Kleine Meckerei über den Farbfilm. In: Der Deutsche Film, 8/1939 (Februar), S. 210–211.
- Ruttman, Walter: Farbfilm. In: Der Deutsche Film, 8/9 1942 (Februar/März), S. 16.
- Ruttman, Walter / Kling, Albert: Filmische Gestaltung des Erlebnisses einer Stadt. o. J. [1935]. In: Goergen o. J. [1989 a], S. 146.
- RWU-Filmtitel in Landesbildstellen. Ergebnisse der Bestandserhebung 1995. Landesbildstelle Berlin 1997.
- Saage, Richard: Faschismustheorien. München 1976.
- Sachs, Wolfgang: Die Liebe zum Automobil. Reinbek 1990.
- Sadij, Amadou Booker: Das Bild des Negro-Afrika-

- ners in der deutschen Kolonialliteratur (1884–1945). Ein Beitrag zur literarischen Imagologie Schwarzafrikas. Berlin 1985.
- Sadoul, Georges: Geschichte der Filmkunst. Wien 1957.
- Sakmyster, Thomas: Nazi Documentaries of Intimidation: »Feldzug in Polen« (1940), »Feuertaufe« (1940) und »Sieg im Westen« (1941). In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Jg. 16, 4/1996, S. 485–514.
- Salewski, Michael: Die Deutschen und die See. Studien zur deutschen Marinegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1998.
- Salkeld, Audrey: A Portrait of Leni Riefenstahl. London 1997.
- Sander, H. U.: Jugend und Film. Berlin 1944.
- Sandweg, Jürgen / Lehmann, Gertraud (Hg.): Hinter unzerstörten Fassaden: Erlangen 1945–1955. Erlangen 1996.
- Santé, Georg: Parade als Paradestück. In: 25 Jahre Wochenschau, 1939, S. 42–45.
- Satter, Beryl: Marcus Garvey, Father Devine and the Gender Politics of Race Difference and Race Neutrality. In: *American Quarterly*, Jg. 48, 1/1996, S. 43–76.
- Scarrocchia, Sandro: Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni trenta. Milano 1999.
- Schäfer, Hans-Dieter: Das gespaltene Bewusstsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945. (3. Aufl.) München/Wien 1983.
- Schäfer, Hans Dieter: Alltagsgeschichte der NS-Zeit. Neue Perspektive oder Trivialisierung? München/Wien 1984.
- Schaller, Hans: Der Industriefilm schrieb Geschichte. 1895–1995. 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm. Dortmund 1997.
- Schamoni, Victor: Die Anfänge des absoluten Films in Deutschland. In: *Der Deutsche Film*, 8/1938 (Februar).
- Schenk, Irmbert: Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung. In: *montage / av*, 3 / 2/1994, S. 73–98.
- Schenk, Irmbert (Hg.): Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg 1999.
- Schenk, Irmbert (Hg.): Erlebnisort Kino. Marburg 2000.
- Schenk, Irmbert: Weimarer Filmavantgarde und NS-Modernisierung: Walter Ruttmann zum Beispiel. Vortrags-Typoskript, Humboldt-Universität, Berlin 10. 11. 2001: »Reflexe und Reflexionen der Modernisierung 1933 bis 1945«.
- Schenk, Irmbert: Zwischen Futurismus, Realismus und Faschismus. Anmerkungen zu Walter Ruttmanns »Acciao«. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 218–234.
- Schenk, Irmbert: Walter Ruttmanns Kultur- und Industriefilme 1933–1941. In: Segeberg 2004 a, S. 103–125.
- Schenke, Eckhard: Der Amateurfilm – Gebrauchsweisen privater Filme, Göttingen 1998. In: <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2000/schenke/> (12. 3. 2002).
- Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München 2001.
- Schieder, W. (Hg.): Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich. Göttingen 1976.
- Schildt, Axel: Von der Aufklärung zum Fernsehzeitalter. Neue Literatur zu Öffentlichkeit und Medien. In: *Archiv für Sozialgeschichte*, 40/2000, S. 487–509.
- Schirmbeck, Peter: Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst des NS-Zeit. Marburg 1984.
- Schlüpmann, Heide: Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: *Frauen und Film*, H. 44/45 1988, S. 44–66.
- Schmeling, Max: Erinnerungen. Frankfurt a. M. 1981.
- Schmid, Hans-Dieter: Geschichtsunterricht in der DDR. Stuttgart 1979.
- Schmidl, Erwin A.: März 1938. Der deutsche Einmarsch in Österreich. Wien 1988.
- Schmidt, Hans-Gerd: Idylle und Ideologie – eine Region verändert ihr Gesicht. Lippe in Filmen des 3. Reichs. In: Müller/Wiesener 1996, S. 208–220.
- Schmidt, Hans-Gerd / Wiesener, Bernd (Hg.): Werbefilme. Spiegel der Zeiten – Chronik des Alltags. Bielefeld 2002.
- Schmidt, Ulf: Medical Films, Ethics and Euthanasia in Nazi Germany. The History of Medical Research and Teaching Films of the Reich Office for Educational Films / Reich Institute for Films in Science and Education, 1933–1945. Husum 2002.
- Schmidt-Scheeder, Georg: Reporter der Hölle. Die Propaganda-Kompanien im 2. Weltkrieg. Stuttgart 1977.
- Schmitt, Heiner: Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945. Boppard 1979.
- Schmitt, Heiner: Kirchliche Filmproduktion zur Missionstätigkeit der Kirchen bis 1945. In: Horstmann 1986, S. 1–10.
- Schmitt, Walter: Das Filmwesen und seine Wechselbeziehungen zur Gesellschaft. Versuch einer Soziologie des Filmwesens. Freudenstadt 1932.
- Schmitt-Sasse, Joachim (Hg.): Faschismus und Antifaschismus im Film. Münster 1993.
- Schnauck, Wilhelm: Deutsches Kulturfilmschaffen. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, Nr. 110, Mai 1939.
- Schnauck, Wilhelm: Deutscher Kulturfilm lebens- und zeitnah. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, Nr. 122, Mai 1940.
- Schneider, Albert: Deutsche Kulturfilme werben für Deutschland. In: *LichtBildBühne*, Nr. 119, 26. 5. 1937.
- Schneider, Christof: Nationalsozialismus als Thema im Programm des Nordwestdeutschen Rundfunks (1945–1948). Potsdam 1999.
- Schnell, Ralf: Literarische Innere Emigration 1933–1945. Stuttgart 1976.
- Schnell, Ralf (Hg.): Kunst und Kultur im deutschen Faschismus. Stuttgart 1978.
- Schnitzler, Bernadette (Hrsg.): L'archéologie en Alsace et en Moselle au temps de l'annexion (1940–1944). Strasbourg 2001.
- Schoenbaum, David: Die braune Revolution. Eine Sozialgeschichte des Dritten Reiches [EA 1966]. Köln 1968.
- Schomburgk, Hans: Wild und Wilde im Herzen Afrikas. Berlin 1926.

- Schomburgk, Hans: Mein Afrika. Leipzig 1930.
- Schomburgk, Hans: Meine Freunde im Busch. Berlin 1936.
- Schomburgk, Hans: Das letzte Paradies. Berlin o. J. [1939].
- Schomburgk, Hans: Ich such in Afrika das letzte Paradies. Berlin 1940.
- Schomburgk, Hans (1947 a): Frauen, Masken und Dämonen. Berlin 1947.
- Schomburgk, Hans (1947 b): Von Mensch und Tier und etwas von mir. Berlin 1947.
- Schomburgk, Hans: Zelte in Afrika. Fahrten – Forschungen – Abenteuer in sechs Jahrzehnten. Berlin (Ost) 1960.
- Schönckas, Klaus / Loiperdinger, Martin: Krieg im Frieden. Die UFA-Wochenschau in den dreißiger Jahren. In: Roßmann/Schmitt-Sasse 1989. S. 101–103.
- Schönig, Bruno: Reformpädagogik. In: Krebs / Reulcke 1998.
- Schöning, Jörg (Hg.): Triviale Tropen: Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939. München 1997.
- Schoots, Hans: Zooming out: Walter Ruttmann and Joris Ivens. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 235–251.
- Schröder, Nicolaus: Vorwiegend deutsch. Ton für die Ufa-Wochenschau. In: Bock/Töteberg 1992, S. 279–283.
- Schüdekopf, Jürgen: Der Spielfilm im Schatten. In: Das Reich, 14. 7. 1940.
- Schuhmacher, Eugen: Meine Filmtiere. München 1951.
- Schuhmacher, Eugen: Ich filmte 1000 Tiere. Erlebnisse auf allen Kontinenten. Frankfurt a. M. / Berlin 1970.
- Schulte-Sasse, Linda: Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema. Durham 1996.
- Schütz, Erhard: »Jene blaßgrauen Bänder«. Die Reichsautobahn in Literatur und anderen Medien des »Dritten Reiches«. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Jg. 18, 2/1993, S. 76–120.
- Schütz, Erhard / Gruber Eckard: Mythos Reichsautobahn. Bau und Inszenierung der »Straßen des Führers« 1933–1941. Berlin 1996.
- Schuur, Heinrich / Martens, Rolf / Koehler, Wolfgang: Führungsprobleme der Marine im Zweiten Weltkrieg [EA 1973]. Freiburg 1986.
- Schweitzer, Alexander W.: Der Lehr- und Kulturfilm in der Weimarer Republik unter besonderer Berücksichtigung der Kulturabteilung der Ufa. Magisterarbeit (masch.) der Universität Leipzig 1995.
- Schwember, Wilhelm: Film und Fernsehen. In: Der Deutsche Film, 5/1936, S. 136–138.
- Seeber, Guido / Mendel, Victor: Der praktische Kameramann. Theorie und Praxis der kinematographischen Aufnahmetechnik mit besonderer Berücksichtigung der wissenschaftlichen und Amateur-Filmerei. Berlin 1927.
- Seeßen, Georg: Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur. Berlin 1994.
- Seeßen, Georg: Blut und Glamour. In: Filmmuseum Potsdam 1999, S. 192–213.
- Segeberg, Harro (Hg.) (2004 a): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. München 2004.
- Segeberg, Harro (2004 b): Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft. In: Segeberg 2004 a, S. 11–42.
- Seifert, Manfred: Liedpflege im Reichsarbeitsdienst. Programm und Realität. In: Niedhart/Broderick 1999.
- Sell, Martin: Die schwarze Völkerwanderung. Der Einbruch des Negers in die Kulturwelt. Wien 1940.
- Serda, Charlott: Prominente »privat«. Das erste Farbenphoto-Buch aus dem Leben bekannter Schauspieler. Berlin 1940.
- Serda, Charlott: Das Farbphoto-Buch vom Film. Leipzig 1941.
- Siegert, Michael (1972 a): »Der ewige Jude«. In: Konlechner/Kubelka 1972.
- Siegert, Michael (1972 b): Fritz Hippler – Goebbels Reichsfilmintendant. In: Konlechner/Kubelka 1972.
- Simon, Michael / Kania-Schütz, Monika / Löden, Sönke (Hg.): Zur Geschichte der Volkskunde: Personen – Programme – Positionen. Dresden 2002.
- Singer, Hans-Jürgen: »Iran und Helle«. Aspekte unterhaltender »Aufklärung« im Dritten Reich. In: Publizistik, Jg. 31 (1986), S. 346–356.
- Siska, Heinz W.: Wunderwelt des Films. Künstler und Werkleute einer Weltmacht. Heidelberg / Berlin / Leipzig o. J. [ca. 1943].
- Skladanowsky, Max: Plastische Weltbilder. Bd. 1, Heft 1: Kripsfahrt durch Berlin. Berlin 1905.
- Skladanowsky, Max: Plastische Weltbilder. Bd. 2: Italien. Berlin 1905.
- Smither, Roger (Hg.): First World War U-Boat. A Guide published to accompany the Video Release of the Films »Der magische Gürtel« (1917) and »The Exploits of a German Submarine (U 35) operating in the Mediterranean« (1919). London 2000.
- Sommer, Reinhold: Was ist deutscher Gesellschaftstanz? In: Der Tanz. Zeitschrift für Tanzkultur, 12. Jg., H. 5/1939, S. 54–62.
- Sonderreferat Kulturfilm (Hg.): Reichswoche für den Deutschen Kulturfilm. München 1943, 12.–18. November. Presse-Almanach. München 1943.
- Sontag, Susan: Fascinating Fascism. In: New York Review of Books, 6. 2. 1975 (eine Übersetzung ins Deutsche erschien in Frauen und Film, Nr. 14, 1977, S. 6–18).
- Sontag, Susan: A Susan Sontag Reader. London 1982.
- Sontheimer Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933. München 1962.
- Sorge, Ernst: Mit Flugzeug, Faltboot und Filmkamera in den Eisfjorden Grönlands. Berlin 1933.
- Spaich, Herbert (Hg.) (2000 a): 50 Jahre Matthias-Film. Frankfurt a. M. 2000.
- Spaich, Herbert (2000 b): Curt Oertels *Der gehorsame Rebell*. In: Spaich 2000 a, S. 65–70.
- Special-Catalog No. 32 über Projections- und Aufnahme-Apparate für Lebende Photographie, Films, Graphophons, Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer etc. der Fabrik für optisch-mechanische Präzisions-Instrumente von Ed. Messter. Berlin 1898; Reprint Frankfurt a. M. 1995, S. 21.

- Speer, Albert (1975 a): Erinnerungen [EA 1969]. Frankfurt a. M. 1975.
- Speer, Albert (1975b): Spandauer Tagebücher. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1975.
- Spieker, Markus: Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich. Trier 1999.
- Spieker, Markus: Hollywood unterm Hakenkreuz. In: *Damals* 2/2001.
- Spielhofer, Hans: Wunschtraum oder Wirklichkeit? Eine Betrachtung über Notwendigkeit und Problematik ihrer Abgrenzung. In: *Der Deutsche Film*, 11/1939 (Mai), S. 317–322.
- Spielhofer, Hans: Hauptdarsteller: Die deutsche Landschaft. In: *Der Deutsche Film*, 1/ Juli 1940, S. 5–6.
- Spielhofer, Hans (1941a): Der Einsatz des Films im Weltkrieg. In: *Der Deutsche Film*, 11/12 1941 (Mai/Juni), S. 217–219.
- Spielhofer, Hans (1941 b): Der Kulturfilm 1941/42. In: *Der Deutsche Film*, 4/5 1941 (Oktober/November), S. 21–22.
- Spiker, Jürgen: Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern. Berlin 1975.
- Spormann-Lorenz, Ursula: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: Fox Tönende Wochenschau – Sonderbericht »Mussolini in Deutschland« 25.–29. September 1937. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 149/1975. Göttingen 1976.
- Stamm, Karl (1979 a): Das Erlebnis des Krieges in der Deutschen Wochenschau. Zur Ästhetisierung der Politik im »Dritten Reich«. In: Hinz/Mittig/Schäche/Schönberger 1979, S. 115–122.
- Stamm, Karl (1979 b): Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: »Die Deutsche Wochenschau« Nr. 753 / 8/1945. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 152. Göttingen 1979.
- Stamm, Karl: German Wartime Newsreels. The Problem of Authenticity. In: *History of Film, Radio and TV*, 3/1987, S. 5.
- Stamm, Karl: Panorama. Farbige Auslands-Filmpropaganda 1944/45. In: *Filmblatt* Nr. 12, Winter 1999/2000, S. 30–36.
- Starke, Gerhard: Von den »Aktualitäten« zur deutschen Wochenschau. In: *Der Deutsche Film*, 11/12 1941 (Mai/Juni), S. 219–221.
- Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich 1890–1980. München/Berlin 1995.
- Stebbins, Robert A.: Amateurs. On the Margin between Work and Leisure. Beverly Hills / London 1979.
- Stein, O. Th.: Amateurkinematographie. In: *Film und Lichtbild*, 3/1913, S. 35–37 und 4/1913, S. 58–60.
- Steiner, Rudolf: Ägyptische Mythen und Mysterien und ihre Beziehung zu den wirkenden Geisteskräften der Gegenwart. Dornach/Schweiz 1960.
- Steinhoff, Ilse: Deutsche Heimat in Afrika. Ein Bildbuch aus unseren Kolonien. Berlin 1939.
- Steinle, Matthias: Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm. Konstanz 2003.
- Stelzner, Jürgen: Arbeitsbeschaffung und Wiederaufrüstung 1933–1936. Nationalsozialistische Beschäftigungspolitik und Aufbau der Wehr- und Rüstungswirtschaft. Tübingen 1976.
- Stelzner-Large, Barbara: »Der Jugend zur Freude?« Untersuchungen zum propagandistischen Jugendspielfilm im Dritten Reich. Weimar 1996.
- Stern, Frank: Antijüdische Filmbilder vor 1945: Verspotten, isolieren und vernichten. In: *SOWI (Sozialwissenschaftliche Informationen)*, Jg. 26, 4/1997, S. 233–238.
- Stern, Tom: Das Verhältnis von Archäologie und Film. In: *Archäologische Informationen*, 17/1, 1994, S. 10 f.
- Stern, Tom: Le »marketing« de la propagande en Préhistoire – Le film archéologique sous le 3e Reich. In: *Schnitzler* 2001, S. 145–158.
- Stern, Tom: Der propagandistische Klang stummer Zeugen deutscher Vorzeit. Archäologiefilme im Nationalsozialismus. In: *Kuhnen* 2002, S. 213–228.
- Stern, Tom: Germanen gegen Pharaonen, in: *Denzer* 2003, S. 96–108.
- Sternhell, Zeev / Sznajder, Mario / Asheri, Maia: Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini. Hamburg 1999.
- Steup, Else: Wiete will nach Afrika. Ein Jungmädchen-Buch. Berlin 1936.
- Steup, Else: Wiete erlebt Afrika. Ein junges Mädchen bei deutschen Farmern. Berlin 1938.
- Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.) (1979 a): Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber. Berlin 1979.
- Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.) (1979 b): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945. München 1979.
- Stoll, Friedrich Albert Robert (»Bob«): Jungens, Männer und Motoren. Berlin 1940.
- Stommer, Rainer (Hg.): Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reichs. Marburg 1982.
- Strache, Wolf: Autobahn und Kamera. In: *Deutscher Kulturwart*, Jg. 6, 1939, H. 1, S. 17–19.
- Strasser, Alex: Mit Kind und Kegel vor der Kamera. Tagebuchblätter eines Filmamateurs. Halle a. d. S. 1932.
- Streck, Bernhard (Hg.) (2000 a): Ethnologie und Nationalsozialismus. Gehen 2000.
- Streck, Bernhard (2000 b): Statt eines Nachworts: »Das schwarze Paradies« von Werner Peiner. In: *Streck* 2000, S. 219–226.
- Streitmann, Monika: Die Februarrevolte 1934 in Wien. Begleitveröffentlichung zum wissenschaftlichen Film, Nr. 36/37. Wien 1987.
- Strobel, Michael: Lebendige und völkische Vorzeit. In: *Kümmel* 1999, S. 65–117.
- Stuckart, Wilhelm / Globke, Hans: Kommentar zur deutschen Rassengesetzgebung (Bd. 1). München/Berlin 1936.
- Stüler, Alexander: So wollen wir filmen. Anleitung für die inhaltliche Gestaltung des Amateurfilms. Stuttgart 1932.
- Stutterheim, Kerstin: Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des »Dritten Reiches«. Berlin 2000.
- Szeemann, Harald (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Frankfurt a. M. 1983.

- Tagesschau. Michelangelo im Film. In: Film-Kurier, 11. 11. 1937, S. 3.
- Tálos, Emmerich / Manoschek, Walter: Politische Struktur des Austrofaschismus (1934–1938). In: Tálos/Neugebauer 1988, S. 75–119.
- Tálos, Emmerich / Neugebauer, Wolfgang (Hg.): »Austrofaschismus«. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938. Wien 1988.
- Tarchanow, Alexej / Kawtaradse, Sergej: Stalinistische Architektur. München 1992.
- Taylor, Brandon: Nazification of the Art: Art, Design, Architecture, Music and Film in Third Reich. Winchester 1981.
- Taylor, Philip M. / Weekes, N. C. F.: Breaking the German Will to Resist, 1944–1945: Allied Efforts to end World War II by non-military means. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Jg. 18, 1/1998, S. 5–48.
- Taylor, Richard: Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany [EA 1979]. London / New York 1998.
- Tegel, Susan (1996 a): Jew Süß, Jud Süß. Wiltshire 1996.
- Tegel, Susan (1996 b): Veit Harlan and the Origins of »Jud Süß«, 1938–1939: Opportunism in the Creation of Nazi anti-Semitic Film Propaganda. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Jg. 16, 4/1996, S. 515–531.
- Tegtmeier, Ralph: Magie und Sternenzauber. Okkultismus im Abendland. Köln 1995.
- Teichler, Hans-Joachim: Berlin 1936. Ein Sieg der NS-Propaganda? In: Stadion. Zeitschrift für Geschichte des Sports und der Körperkultur II, 1/1976, S. 265–306.
- Terveen, Fritz: Das Filmdokument der Nazis und sein Wahrheitsgehalt. In: Das Parlament, 25. 5. 1955, S. 8.
- Terveen, Fritz: Das Filmdokument in der historisch-politischen Bildung. Hamburg (1961).
- Terveen, Fritz: »Herr Roosevelt plaudert«. Erläuterungen und Hinweise zu dem NS-Propagandafilm. Hamburg 1963.
- Terveen, Fritz: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: Ufa-Tonwoche Nr. 451/1939. Hitlers 50. Geburtstag. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 34/1958. Göttingen 1974.
- Teut, Anna: Architektur im Dritten Reich. Berlin / Frankfurt a. M. / Wien 1967.
- Teutloff, Gabriele: Sternstunden des Tierfilms. Steinfurt 2000.
- Thamer, H.-U.: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933–1945. Berlin 1986.
- Theuerkauf, Holger: Goebbels Filmerbe. Das Geschäft mit unveröffentlichten Ufa-Filmen. Berlin 1998.
- Thiel, Wolfgang: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin (DDR) 1981.
- Thomee, Otto: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich. Berlin 1978.
- Thöne, Albrecht W.: Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus. München 1979.
- Thun, Rudolph: Kunst und Technik im Film. In: Der Deutsche Film, 1/1938 (Juli), S. 5–7.
- Tiesler, Max: Schmalfilm als Schulfilm! Halle a. d. S. 1931.
- Tode, Thomas: Carl Junghans. Unveröffentlichtes Manuskript (HDF).
- Tode, Thomas: Wilfried Basse. In: CineGraph, Lg. 29, B. 15f.
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films (5 Bde.). Berlin 1992.
- Tolle, Wolfgang: Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht Gemeinnützige GmbH. Berlin 1961.
- Totalitarismus und Faschismus. Eine wissenschaftliche und politische Begriffskontroverse. München/Wien 1980.
- Töteberg, Michael (1992 a): Wie werde ich stark? Die Kulturfilm-Abteilung. In: Bock/Töteberg 1992, S. 64–69.
- Töteberg, Michael (1992 b): Schokolade, Waschpulver und Politik. Die Abteilung Werbefilm. In: Bock/Töteberg 1992, S. 284–286.
- Töteberg, Michael (1992 c): Im Auftrag der Partei. Deutsche Kulturfilm-Zentrale und Ufa-Sonderproduktion. In: Bock/Töteberg 1992, S. 438–443.
- Trakington, Raife / Matthews, G. E.: History of Amateur Motion Picture Film. In: Fielding 1993, S. 129–141.
- Traub, Hans: Der Film als politisches Machtmittel. München 1933.
- Traub, Hans (Hg.): Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklung des deutschen Filmschaffens. Berlin 1943.
- Traub, Hans / Lavies, Hanns Wilhelm: Das deutsche Filmschrifttum. Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896–1939. Leipzig 1940.
- Trenker, Luis: Berge und Heimat. Berlin 1933.
- Trenker, Luis: Meine Berge. Berlin 1935.
- Trenker, Luis: Berge im Schnee. Berlin 1937.
- Treue, Wilhelm: Das Filmdokument als Geschichtsquelle. In: Historische Zeitschrift, 186/1958, S. 308–327.
- Tribute to Leni Riefenstahl. In: Film Culture, Nr. 56–57, Frühjahr 1973, S. 90–226.
- Trimborn, Jürgen: Riefenstahl. Eine deutsche Karriere. Berlin 2002.
- Trommler, Frank: Die Nationalisierung der Arbeit. In: Grimm/Hermand 1979.
- Trommler, Frank: Neuer Start und alte Vorurteile. Die Kulturbeziehungen im Zeichen des Kalten Krieges 1945–1968. In: Junker 2001, S. 567–591.
- Tryster, Hillel: The Land of Promise (1935): a case study in Zionist film propaganda. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Jg. 15, 2/1995, S. 187–217.
- Tryster, Hillel: Associated with one of the Local Lots. In Search of Juda Leman. In: Filmexil, 11/1998, S. 61–70.
- Udet, Ernst: Fremde Vögel über Afrika. Bielefeld/Leipzig 1932.
- Udet, Ernst: Mein Fliegerleben. Berlin 1935.
- Übersicht über die Arbeit der Reichsanstalt für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht, Stand vom 1. 10. 1940. Berlin 1940.
- Übersicht über die Arbeit der Reichsanstalt für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht, Stand vom 1. 1. 1943. Berlin 1943.
- Übersicht über die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, Stand vom 1. 1. 1938. Berlin 1938.

- Übersicht über die Arbeit der RWU. Stand 1. Januar 1944, o. O. [Berlin], o. J. [1944].
- Ufa-Handelsgesellschaft (Hg.): Lichtbild und Film im Dienste von Volksbildung und Wissenschaft. Mit Einführung von Prof. Dr. F. Lampe. Berlin o. J. [ca. 1930].
- Ufa-Handelsgesellschaft (Hg.): Ton- und Stumm-Schmalfilme im Verleih der Ufa-Handelsgesellschaft. Ausgabe 1940. Berlin 1940.
- Ufa-Werbefilmabteilung (Hg.): Presse und Wirtschaft urteilen über den Ufa-Werbefilm. Berlin o. J. [1937].
- Ufa-Werbefilmabteilung (Hg.): Ufa-Werbefilm. Die Bedeutung des Lehr- und Wirtschaftsfilms und seine kriegsbedingten Aufgaben. Berlin o. J. [1942].
- Umbeh, Heinz: Die Entwicklung der modernen Schmalfilmkamera. In: *Filmtechnik*, 6/1935, S. 64.
- Urbach, Ilse: Feinde. Ein Tourjansky-Film der Bavaria. In: *Das Reich*, 17. 11. 1940.
- Uricchio, William: *Ruttmanns Berlin and the City Film to 1930*. New York University 1982.
- Uricchio, William: Ruttmann nach 1933. In: *Goergen o. J.* [1989], S. 59–65.
- Uricchio, William (Hg.): *Die Anfänge des deutschen Fernsehens. Kritische Annäherung an die Entwicklung bis 1945*. Tübingen 1991.
- Uricchio, William: *The Past as Prologue? The ›Kulturfilm‹ before 1945*. In: *Heller/Zimmermann 1995*, S. 263–287.
- Uricchio, William / Roholl, Marja: *From New Deal Propaganda to National Vernacular. Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture*. In: *Zimmermann/Hoffmann 2003*, S. 155–173.
- Uslular-Thiele, Christina: *Autobahnen*. In: *Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurt a. M. 1981, S. 148–183.
- Van den Brande, A. (Hg.): *Identiteiten. Functies en Dysfuncties*. Gent 2002.
- Vande Winkel, Roel: *De Ufa – en Belga-actualiteiten: het Deutsche Wochenschau-filmjournaal in België (1940–1944)*. Universiteit Gent 1996 (unveröffentlichte M. A.-Arbeit, 2 Bände).
- Vande Winkel, Roel: *Die belgischen Fassungen der Ufa-Auslandstonwoche (1940–1944)*. Ein Arbeitsbericht. In: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv*, 2/2001, S. 29–32.
- Vande Winkel, Roel: »Flanderns germanisches Gesicht und Flamenpolitik«: een Duitse propagandafilm houdt Vlaanderen een spiegel voor. In: *Van den Brande 2002*, S. 300–328.
- Vande Winkel, Roel: *Nazi Newsreel in Europe, 1939–1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus Germany's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau)*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24/1, März 2004.
- Varga, Lucie: *Zeitenwende. Mentalitätshistorische Studien 1936–1939*. Frankfurt a. M. 1991.
- Vasold, Manfred: *Medizin*. In: *Benz/Graml/Weiß 1997*, S. 246.
- Verhey, Jeffrey: *Der »Geist von 1914« und die Erfindung der Volksgemeinschaft*. Hamburg 2000.
- Verhey, Jeffrey: *Neuere Arbeiten zur Propagandageschichte*. In: *Archiv für Sozialgeschichte*, 40/2001, S. 624–632.
- Verleihkatalog der Reichsanstalt für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht. Berlin 1940.
- Verwey, Theodor / Witting, Gunther: *Die Kontraktatur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*. Konstanz 1987.
- Verzeichnis der wissenschaftlichen Filme. In: *Übersicht über die Arbeit der RWU 1940*, S. 23–42.
- Vesper, Reinhold: *Der Feldzug in Polen im Film*. In: *Jenaer Zeitung*, 24. 2. 1940.
- Vietinghoff-Riesch, Arnold Freiherr von: *Naturschutz. Eine nationalpolitische Kulturaufgabe*. Neudamm 1936.
- Virilio, Paul: *Geschwindigkeit und Politik*. Berlin 1980.
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München/Wien 1986.
- Voegelin, Erich: *Die politischen Religionen*. Wien 1938.
- Vogt, Hans: *Die Erfindung des Tonfilms. Ein Rückblick auf die Arbeiten der Erfindergemeinschaft Engl – Masolle – Vogt*. Erlau 1954.
- Voigt, Hans-Gunter: *Zur Geschichte der Wochenschauen in Deutschland von den Anfängen bis 1918*. In: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv*, 1/2000, S. 56–59.
- Volker, Reimar: *Von oben sehr erwünscht. Der Filmkomponist Herbert Windt*. In: *Filmgeschichte*, 14/2000, S. 69–71.
- Volker, Reimar: *Von oben sehr erwünscht: die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm*. Trier 2003.
- Volz, Robert: *Filme aus dem Leben*. In: *Nationalsozialistische Parteikorrespondenz*, 21. 12. 1933.
- Volz, Robert: *Der ewige Jude. Ein Filmdokument vom wahren Gesicht der jüdischen Rasse*. In: *Der Deutsche Film*, 6/1940 (Dezember).
- Vondung, Klaus: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*. Göttingen 1971.
- Vondung, Klaus: *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie*. München 1973.
- Vondung, Klaus: *Die Apokalypse des Nationalsozialismus*. In: *Ley/Schoeps 1997*.
- Vorträge zu den Schmalstummfilmen der Reichsanstalt für Film und Bild. *Zusammengestellt nach den Spielfilmvorschlägen des Oberkommandos der Wehrmacht*. O. O., o. J. [1941?].
- Wagenführ, Kurt / A. B. (d. i. Andrea Brunnen): *Februar 1937 im Fernsehsender Berlin*. In: *Fernsehinformationen* 38/1987, S. 2, 63–64.
- Wald und Volk. In: *LichtBildBühne*, 8. 6. 1936.
- Waldkranz, Rune / Arpe, Verner: *Das Buch vom Film*. Berlin/Darmstadt 1956.
- Walter, Michael: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*. Stuttgart/Weimar 1995.
- Wanderscheck, Hermann: *Film zwischen Illusion und Wirklichkeit*. In: *Der Deutsche Film*, 11/1939 (Mai), S. 326–329.
- Warth, Eva: *Hure Babylon vs. Heimat. Zur Großstadtrepräsentation im nationalsozialistischen Film*. In: *Schenk 1999*, S. 97–111.
- Waterkamp, Dietmar: *Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: »Die Deutsche Wochenschau« Nr. 755 / 10/1945*. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 154. Göttingen 1977.

- Waz, Gerlinde: Der »exotische Dokumentarfilm« in Deutschland (1895 bis 1945) am Beispiel des Missions- und Kolonialfilms in Afrika. MA-Arbeit FU Berlin 1991 (unveröff. Manuskript).
- Waz, Gerlinde: Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk. In: *Schöning* 1997, S. 95–110.
- Weber, Carl August: Kritisches Plädoyer für den Industriefilm. In: *Kodak* 1978, S. 30–37.
- Weber-Kellermann, Ingeborg / Bimmer, Andreas: Einführung in die Volkskunde. Europäische Ethnologie. Eine Wissenschaftsgeschichte. Stuttgart 1985.
- Wedel, Hasso von: Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht. Neckargemünd 1962.
- Wehlau, Kurt: Das Lichtbild in der Werbung für Politik, Kultur und Wirtschaft. Würzburg 1939.
- Wehler, Hans-Ulrich: Modernisierungstheorie und Geschichte. Göttingen 1975.
- Wehling, Will (Hg.): Die bitteren Jahre. Der soziale Dokumentarfilm der dreißiger Jahre (Retrospektive Int. Kurzfilmtage). Oberhausen 1971.
- Wehling, Will (Hg.): Information und Propaganda I: Der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland – Filme aus der UdSSR und aus den USA (Retrospektive Int. Kurzfilmtage). Oberhausen 1973.
- Wehmann, R. E.: Biennale – Venedig 1938. In: *Der Deutsche Film*, 2/1938 (August).
- Wehner, Ilse (1938 a): Das Kulturfilmschaffen der Welt. Ein Rückblick auf die anlässlich der Biennale gezeigten Kultur-, Dokumentar- und Trickfilme. In: *Der Deutsche Film* 3/1938 (September), S. 134–135.
- Wehner, Ilse (1938 b): Das Kulturfilmschaffen der Welt. In: *Der Deutsche Film*, 5/1938 (November).
- Wehrbegeisterte Jugend. In: *Der Film*, 42/1941 vom 18. 10. 1941.
- Weigert, Hans: Die Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Berlin 1942.
- Weingarten, Michael: Darwinismus und materialistisches Weltbild. In: *Baumunk* 1994.
- Weiß, Hermann (Hg.): Biographisches Lexikon zum Dritten Reich. Frankfurt a. M. 1999.
- Weiss, Karl (Hg.): Das Gesicht des Krieges. 31. Ausgabe des Deutschen Kamera-Almanachs. Berlin o. J. [1941].
- Weiß, Matthias: Sinn und Geschichte. Die filmische Selbstvergegenwärtigung der nationalsozialistischen »Volksgemeinschaft«. Regensburg 1999.
- Welch, David: Propaganda and the German Cinema 1933–1945 [EA 1983]. London / New York 2001.
- Welzel, Brigitta: Die Beliebtheit der filmischen Botschaft ausgewiesen am »ideologischen« Gehalt von 120 NS-Spielfilmen. Rheinfelden/Berlin 1994.
- Wendelin: Die Glosse. Die Wochenschau, wie sie jeder kennt. In: *Der Deutsche Film*, 9/1938 (März), S. 259–261.
- Wesse, Curt: Grossmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik. Berlin 1928.
- Wessel, Horst A.: Die Überlieferung von Filmquellen in Archiven von Unternehmen, Kammern und Verbänden der Wirtschaft. In: *Hofmann* 1994, S. 143–148.
- Wessel, Horst A.: Die Archive der Wirtschaft und ihre Bedeutung für die Überlieferung audiovisueller Quellen. In: *Hofmann* 1997, S. 291–296.
- Westphal, Uwe: Werbung im Dritten Reich. Berlin 1989.
- Wetzel, Kraft / Hagemann, Peter: Liebe, Tod und Technik. Kino des Phantastischen 1933–1945. Berlin 1977.
- Wetzel, Kraft / Hagemann, Peter: Zensur. Verbotene deutsche Filme 1933–1945. Berlin 1978.
- Wider, Werner: Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual. Zürich 1981.
- Wilder, Samuel (d. i. Billy Wilder): Frühling in Palästina. In: *B. Z. am Mittag*, 11. 12. 1928.
- Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des »arischen« Männerkörpers im »Dritten Reich«. Würzburg 1998.
- Wildt, Michael: Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes. Hamburg 2002.
- Wilharm, Irmgard (Hg.): Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film. Pfaffenweiler 1995.
- Wilhelm, Karin: Architektur und Stadt im Nationalsozialismus als apokalyptischer Text. In: *Ley/Schoeps* 1997, S. 229–252.
- Wilke, Sabine: »Verrottet, verkommen, von fremder Rasse durchsetzt«: The colonial Trope as Subtext of the Nazi »Kulturfilm« Ewiger Wald (1936). In: *German Studies Review*, 24/2001, S. 353–376.
- Wilmersmeier, Holger: Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee »Der absolute Film« (3. und 10. Mai 1925). Münster/Hamburg 1994.
- Wilmersmeier, Holger: Die Einheit der Welt. Harmonisierung von Natur und Technik im Geiste des Übermenschen – eine geistige und rhetorische Spurensuche. In: *Augenblick*, H. 22 (Themenheft: Das kalte Bild. Neue Studien zum NS-Propagandafilm), Marburg 1996, S. 6–38.
- Windisch, Hans: Schule der Farben Fotografie. Harzburg 1939.
- Windisch-Hojnacki, Claudia: Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB, ihre ästhetischen Aspekte, sowie ihre Illustration in Malerei, Literatur, Fotografie und Plastik. Bonn 1989.
- Winker, Klaus: Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation, Programm, Personal. Köln/Weimar/Wien 1994.
- Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich. München 1992.
- Winston, Brian: Claiming the Real. The Documentary Revisited. London 1995.
- Winston, Brian: Paying the Piper. The Realist Film in the Service of the British State. In: *Zimmermann/Hoffmann* 2003, S. 144–154.
- Winter, Heinrich: Drehbuchentwürfe zu Kulturfilmen aus dem Brauchtum des Jahreslaufes. Heppenheim 1945 [unveröffentlichtes Typoskript].
- Wippermann, K. W. (1970 a): Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: »Lebende Photographien« – Aus dem Wintergartenprogramm der Gebrüder Skladanowsky Berlin 1895/96. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 33/1959. Göttingen 1970.
- Wippermann, K. W. (1970 b): Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: »Eiko«-Woche

- Nr. 36/1915. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 39/1959. Göttingen 1970.
- Wippermann, K. W. (1970 c): Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: Besuch Kaiser Karls I. von Österreich im deutschen Großen Hauptquartier 1917. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 61/1960. Göttingen 1970.
- Wippermann, K. W. (1970 d): Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: Ufa-Tonwoche Nr. 3/1926. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 40/1959. Göttingen 1970.
- Wippermann, K. W. (1970 e): Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: Ufa-Tonwoche Nr. 410/1938. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 67/1960. Göttingen 1970.
- Wippermann, K. W. (1970 f): Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: »Die Deutsche Wochenschau« Nr. 10/651 Februar 1943. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 136/1970. Göttingen 1970.
- Wippermann, W.: Faschismustheorien. Zum Stand der gegenwärtigen Diskussion. Darmstadt 1975.
- Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945. München 1979.
- Wistrich, Robert: Hitler's Apocalypse. Jews and the nazi legacy. London 1985.
- Wistrich, Robert: Ein Wochenende in München. Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich. Frankfurt a. M. / Leipzig 1996.
- Witte, Karsten (Hg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik einer Traumfabrik. Frankfurt a. M. 1972.
- Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, S. 119–170.
- Witte, Karsten: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich. Berlin 1995.
- Wittmann, Robert: »Vom Wandel des Schwarzwaldbildes – Auf den Spuren von Hans Retzlaff« (SWR 1999). In: Augsburgs Volkskundliche Nachrichten, Nr. 2/2001, S. 87–101.
- Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des »Dritten Reiches«. Folgen einer politischen Geschichte des deutschen Faschismus. Gießen 1982.
- Wolf, Kurt: Die Entwicklung und Neugestaltung der deutschen Filmwirtschaft seit 1933. Heidelberg 1938.
- Wolff, Paul: Was ich bei den Olympischen Spielen 1936 sah. Berlin 1936.
- Wolff, Paul: Arbeit! Berlin / Frankfurt a. M. 1937.
- Wolff, Paul: Meine Erfahrungen mit der Leica. Frankfurt a. M. 1939.
- Wolff, Paul: Meine Erfahrungen ... farbig. Frankfurt a. M. 1948.
- Wolfskehl, Karl: Ibsen-Jugend. Schüler-Erinnerungen. In: Wolfskehl, Karl: Gesammelte Werke, 2. Bd., Hamburg 1960, S. 353.
- Wolgast, Th.: Deutsches Land in Afrika. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 148/1973. Göttingen 1973.
- Woltmann, Ludwig: Politische Anthropologie. Eisenach 1903.
- Wulf, Joseph (Hg.): Presse und Funk im Dritten Reich / Literatur und Dichtung im Dritten Reich / Die bildenden Künste im Dritten Reich / Theater und Film im Dritten Reich / Musik im Dritten Reich (5 Bde.; EA 1963ff.). Gütersloh 1989.
- Wundshammer, Benno: Die Aufgaben der Bildberichterstattung im Luftkrieg. In: Weiss o. J. [1941], S. 14–31.
- Würtz, H. J.: Das deutsche Kulturfilmschaffen in Venedig. In: Der Deutsche Film, 2/1939 (August).
- Zernack, Julia: Anschauungen vom Norden im Deutschen Kaiserreich. In: Puschner 1996, S. 482–511.
- Zeutschner, Heiko: Die braune Mattscheibe. Fernsehen im Nationalsozialismus. Hamburg 1995.
- Zglinicki, Friedrich von: Die Wiege der Traumfabrik. Von Guckkästen, zauberischen und bewegten Bildern bis zur Ufa in Berlin. Berlin 1986.
- Ziegler, Reiner: Bildende Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945. Konstanz 2003.
- Ziehe, Irene: Hans Hahne (1875 bis 1935), sein Leben und Wirken. Biographie eines völkischen Wissenschaftlers. Halle a. d. S. 1996.
- Zielke, Willy: Die Überblende. In: Der Deutsche Film, 3/1937 (September), S. 74–77.
- Zielke, Willy: Kurze Beschreibung meiner Freiheitsberaubung im 3-ten Reich (masch. o. O., o. J.).
- Zierold, Kurt: Der Film in Schule und Hochschule. Die amtlichen Bestimmungen über den Unterrichtsfilm. Stuttgart/Berlin 1936.
- Zierold, Kurt (1940 a): Bedeutung und Grenzen des Films als Erziehungsmittel. In: Gauger (Hg.) 1940, S. 4–9.
- Zierold, Kurt (1940 b): Wesen und Werden des Unterrichtsfilms in Deutschland. In: Gauger (Hg.) 1940, S. 10–41.
- Zierold, Kurt (1940 c): Bestimmungen über Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht. Stuttgart/Berlin 1940.
- Zimmermann, Barbara: 100 Jahre Filmgeschichte – 70 Jahre BDFa. In: Bund Deutscher Film- und Videomaneure 1997.
- Zimmermann, Yvonne: Bilder von Arbeit und Interesse: Zur (Selbst-)Darstellung der Eisen- und Stahlindustrie im Industriefilm aus der Schweiz. In: Ferrum, Nr. 76 /2004, S. 60–69.
- Zimmermann, Patricia: Reel Families. A social History of Amateur Film. Bloomington/Indianapolis 1995.
- Zimmermann, Peter: Der Bauernroman. Antifeudalismus, Konservatismus, Faschismus. Stuttgart 1975.
- Zimmermann, Peter: Literatur im Dritten Reich. In: Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1981.
- Zimmermann, Peter: Vom Helden der Arbeit zum Planer und Leiter. Industrieliteratur der DDR. Stuttgart 1984.
- Zimmermann, Peter: Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In: Ludes/Schumacher/Zimmermann 1994, S. 213–319.
- Zimmermann, Peter (Hg.): Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung. Konstanz 1995.
- Zimmermann, Peter: »Antifaschismus« und »Vergangenheitsbewältigung« in Film- und Fernsehdokumentationen der DDR und der BRD. In: Jungk 1996, S. 10–24.
- Zimmermann, Peter: »Vergangenheitsbewältigung«. Das »Dritte Reich« in Dokumentarfilmen und

- Fernsehdokumentationen der BRD. In: Zimmermann/Moldenhauer 2000, S. 57–75.
- Zimmermann, Peter: Stereotypen: dominant. Deutsche Zeitgeschichte in dokumentarischen Programmen. In: epd medien, Nr. 97, 11. 12. 2002, S. 21–27.
- Zimmermann, Peter: Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda. Der Kulturfilm im Dritten Reich. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 59–73.
- Zimmermann, Peter / Hoffmann, Kay (Hg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Konstanz 2003.
- Zimmermann, Peter / Moldenhauer Gebhard (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Konstanz 2000.
- Zischler, Hans: Kafka geht ins Kino. Reinbek 1996.
- Zitelmann, Rainer: Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs. Stuttgart 1987.
- Zotz, Lothar (1933 a): Vorgeschichte und Film. In: Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit, Jg. 9, H. 8, 1933.
- Zotz, Lothar (1933 b): Die deutsche Vorgeschichte im Film. In: Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit, Jg. 9, H. 4/1933.
- Zotz, Lothar: Erlebte Vorgeschichte. Wie ich in Deutschland ausgrub. Stuttgart 1934.
- Zotz, Thomas: Wir wandern mit den Ostgermanen – Filmbericht über Ausgrabungen in Schlesien 1932. IWF Filmdokumente zur Zeitgeschichte G 167/1986. Göttingen 1986.
- Zuber, Barbara: Vaterland in Notwehr – Republik in Waffen. Der Februar 1934 in österreichischen Wochenschauen. In: Achenbach / Moser 2002, S. 195–236.
- Zur, Yaacov: Rabbi Dr. Jacob Hoffman. The Man and His Era. Jerusalem 1999.

Filmografie

Zusammengestellt von Jutta Schäfer

Hinweise zur Benutzung

Die Filmografie bringt Grunddaten zu den in den Aufsätzen und Bildunterschriften zitierten Filmen in Kurzform. Die in den Anmerkungen erwähnten Filmtitel werden nicht berücksichtigt. Genannt werden Filmtitel, Produktionsjahr, Regie (R), Kamera (K), Musik (M), Produktionsfirma (P) und Länge (L), bei Spielfilmen sind auch die Hauptdarsteller angegeben. Die mit einem (*) versehenen Titel sind in der Internet-Datenbank des Forschungsprojekts, die auf der Homepage des Hauses des Dokumentarfilms (www.hdf.de) zugänglich gemacht wird, ausführlich dokumentiert. Nach den filmografischen Angaben folgt, soweit bekannt, ein Archivnachweis. Am Ende steht die Seitenangabe.

Die filmografischen Daten beziehen sich auf die Erstzensur; die Länge ist die der freigegebenen Fassung. Die Ansetzung der Filmtitel richtet sich nach den Zulassungskarten der Filmprüfstellen, soweit erhalten, bzw. nach den Zensurlisten. Die Angaben zu den Filmen der RfU/RWU entsprechen denen der überlieferten Verzeichnisse.

Stummfilme sind durch den Zusatz »stumm« gekennzeichnet. Bei Stummfilmen bedeutet »Musik« die Kino-Musik der Erstaufführung.

Alle Längenangaben beziehen sich auf 35 mm, sofern nicht ein anderes Format (F) angegeben ist.

Die zusätzlich angegebene Laufzeit orientiert sich an einer Vorführgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde, d. h. es handelt sich, insbesondere bei den Filmen vor 1929, um eine ungefähre Dauer. Bei Filmen, für die keine Zensur nachgewiesen werden konnte bzw. bei Archivtiteln wird die Länge der gesichteten Kopie angegeben, nur in Ausnahmefällen die Laufzeit.

Ausländische Filme werden mit ihrem Originaltitel, soweit bekannt, angeführt. Falls hinter der Länderangabe keine Jahreszahl folgt, konnte das Entstehungsjahr nicht ermittelt werden. Nach einem Schrägstrich folgen die Angaben zur deutschen Zensur: Deutscher Titel, Jahr, Verleih, Länge.

Filme ohne Länderangabe sind deutsche Filme, der Ländercode »DE« wird nur für deutsche Koproduktionen vergeben.

Über Art und Zustand der Kopien und ihre Benutzbarkeit informieren die jeweiligen Archive.

Kürzel und Ländercodes sind im Abkürzungsverzeichnis aufgelöst.

1 A IN KAMERUN (1938, R: Paul Lieberenz, M: Albert Luig, P: Paul Lieberenz Film-Produktion, L: 755 m; 28 min)* BA-FA 396

2. REICHSJUGENDTREFFEN DER CHRISTLICHEN GEWERKSCHAFTEN (1929, P: Inpro-Film, Berlin, L: 742 m; 26 min, stumm) 498

4½JÄHRIGE MIKROCEPHALIN, EINE (1937, nicht zensiert, wissenschaftliche Leitung: Gerhard Kujath, P: Charité Berlin / RfU, L: 319 m; 12 min, stumm) 480, 557

5 MINUTI CON LA CARTA D'EUROPA (IT, P: Incom [Industrie Corti Metraggi]) 175

12 MINUTEN MIT EINEM BEKANNTEN SCHAUSPIELER siehe: ZEITSPIEGEL Nr. 2: 12 MINUTEN MIT EINEM BEKANNTEN SCHAUSPIELER

200-JAHREFEIER DER GEMEINDE SADERLACH IM RUMÄNISCHEN BANAT [2 Teile] (1937, nicht zensiert, K: Ludwig Koch, P: Staatliche LBSt Baden, F: 16 mm, L: 106 m; 13 min / L: 53 m; 7 min, stumm) JKI 491

- 30 000 KILOMETER ALLEINFLUG (1939, P: Elly Beinhorn-Rosemeyer, F: 16 mm, L: 523 m; 48 min, stumm) 146
- 11 000 KM OSTAFRIKA (1939, R+P: Paul Hartlmaier, F: 16 mm, L: 976 m; 89 min, stumm)* BA-FA 404
- 80 000 BILDER IN EINER SEKUNDE (1938, P: Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, Abteilung technisches Lehrmittel und Vortragswesen, Filmdienst, L: 454 m; 17 min) 178
- 400 MILLION, THE (US 1939, R: Joris Ivens, K: John Ferno, Robert Capa, M: Hanns Eisler, P: History Today Inc, L: 53 min) 62
- ABBAU VON STEINKOHLE (1935, nicht zensiert, P: Arnold & Richter / Krupp / RfdU, L: 323 m; 13 min, stumm) 482
- ABERGLAUBE (1940, R: Walter Ruttmann, K: Gerhard Müller, M: Wolfgang Zeller, P: Ufa, L: 504 m; 18 min)* BA-FA 197, 239
- ABESSINIEN VON HEUTE – BLICKPUNKT DER WELT (1935, R+K: Martin Rikli, M: Ernst Erich Buder, Hans Ebert, Franz R. Friedl, Fritz Steinmann, Walter Winnig, P: Ufa, L: 2757 m; 101 min)* BA-FA 150f., 403f., 419
- ABRÜSTUNG? (1933, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Hauptabteilung IV, Film, L: 318 m; 12 min)* BA-FA 591
- ABSEITS VOM WEGE (1935, P: Rassenpolitisches Amt der NSDAP, F: 16 mm, L: 144 m; 13 min) 557
- ABU MARKÚB OCH DE HUNDRADE ELEFANTER (SE 1925, R+P: Bengt Berg / Deutsche Zensur: ABU MARKÚB. MIT DER FILMKAMERA UNTER ELEFANTEN UND RIESENSTÖRCHEN, 1928, V: Edmund Herms, L: 2255 m; 83 min, stumm) 147
- ABU MARKÚB. MIT DER FILMKAMERA UNTER ELEFANTEN UND RIESENSTÖRCHEN siehe: ABU MARKÚB OCH DE HUNDRADE ELEFANTER
- ACCIAIO (IT 1933, R: Walter Ruttmann, K: Massimo Terzano, Domenico Scala, M: G. F. Malipiero, P: Cines-Film, Rom / Deutsche Zensur: ARBEIT MACHT GLÜCKLICH, 1933, Bearbeitung: Hanns Heinz Ewers, V: Terra, L: 1931 m; 71 min) 234f.
- ACH HÄTT' ICH DOCH ... (1936, R: Wolfgang Kaskel, P: Ufa, L: 100 m; 3, 5 min) BA-FA 262
- ACHTUNG AUSTRALIEN! ACHTUNG ASIEN! DAS DOPPELGESICHT DES OSTENS (1930, R+K: Colin Ross, M: Ludwig Brav, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2503 m; 91 min) BA-FA 150, 167
- ACTUALITÉS BELGA (DE/BE, ab 12. 11. 1943, P: Deutsche Wochenschau, Außenstelle Brüssel) 665
- AD SANCTOS. GROSSE XANTENER VIKTORTRACHT 1936 (1936, K: Bernhard Ott, P: Katholischer Lichtspielverband, Düsseldorf, F: 16 mm, L: 241 m; 22 min, stumm) BA-FA 500
- ADLER, DER (1941, P: Ufa, L: 60 m; 2 min, stumm) BA-FA 264
- AFFEN VON SUCHUM, DIE siehe: SUCHUMSKI PITOMNIK OBESJAN
- AFFENSTREICHE (1933, R: Wolfram Junghans, K: Paul Krien, P: Ufa, L: 532 m; 19 min) 158
- AFRICA SPEAKS (US 1930, Expeditionsleitung: Paul L. Hoefler, Bearbeitung: Walter A. Futter, P: Columbia Pictures, New York / Deutsche Zensur: AFRIKA SPRICHT, 1930, V: Siegmund Jacob & Sohn, L: 2010 m; 74 min) BA-FA 167
- AFRIKA SPRICHT siehe: AFRICA SPEAKS
- ÂGE D'OR, L' (FR 1930, R: Luis Buñuel, K: Albert Deriverger, M: Georges Van Parys, D: Gaston Modot, Lya Lys u. a., P: Charles und Marie-Laure de Noailles / Deutsche Erstaufführung: DAS GOLDENE ZEITALTER, 1970, L: 60 min) BA-FA 61
- ÄGYPTEN, DAS LAND DER PHARAONEN (1936, P: Bavaria-Film, München, L: 350 m; 13 min) BA-FA 375
- AKTION J. (1961, R: Walter Heynowski, P: Deutscher Fernsehfunk, L: 120 min) 712
- AKTUALITA (CS, Wochenschau) 625
- AKTUELLE KOLONIALWOCHENSCHAU, DIE (AT 1939, P: Reichskolonialbund, Gauverband Wien; KL: 230 m; 11 min)* BA-FA 393
- AKTUELLER BILDBERICHT (ab 1936, P: Deutscher Fernseh-Rundfunk) 302, 304
- ALBERTUS MAGNUS VERLAG DER DEUTSCHEN DOMINIKANER IN VECHTA, OLDENBURG (1936, P: IG Farbenindustrie [Agfa], F: 16 mm, L: 113 m; 10 min, stumm) 500
- ALKAZAR siehe: L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR
- ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (US 1930, R: Lewis Milestone, K: Arthur Edeson, M: David Broekman, D: Lewis Ayres, Louis Wolheim u. a., P: Universal Pictures, New York / Deutsche Zensur: IM WESTEN NICHTS NEUES, 1930, V: Deutsche Universal-Film, L: 2872 m; 105 min) BA-FA 83
- ALLES LEBEN IST KAMPF (1937, R: W. Hüttig, Herbert Gerdes, P: Rassenpolitisches Amt der NSDAP, F: 16 mm, L: 297 m; 27 min, stumm)* BA-FA 555
- ALLTAG ZWISCHEN ZECHENTÜRME (1943, R: Leo de Laforgue, K: Kurt Stanke, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 417 m; 15 min)* BA-FA 541
- ALPEN, DIE. GEOGRAPHISCHE LAUFBILDER ZU LEHRZWECKEN (1919, Zusammenstellung+Zeichnungen: Felix Lampe, P: BuFA / Ufa, L: 1777 m; 62 min, stumm)* BA-FA 136, 309
- ALPENKORPS IM ANGRIFF (1939, R: Gösta Nordhaus, K: Kurt Neubert, Anton Hafner, M: Friedrich Witechnik, P: Ufa, L: 496 m; 18 min)* BA-FA 168
- ALTE KÖNIGSSTADT KRAKAU, DIE (1935, Spielleitung: Wilhelm Prager, K: Kurt Stanke, M: Ernst Erich Buder, P: Ufa, L: 315 m; 12 min) BA-FA 325, 377
- ALTE SLOWAKISCHE KULTUR, DIE siehe: STARÁ KULTÚRA SLOVENSKÁ
- ALTE UND DER JUNGE KÖNIG, DER (1935, R: Hans Steinhoff, K: Karl Puth, M: Wolfgang Zeller, D: Emil Jannings, Werner Hinz u. a., P: Deka-Film, L: 3343 m; 122 min) 368
- ALTES HERZ GEHT AUF DIE REISE (1938, R: Carl Jung-hans, K: Herbert Körner, M: Werner Egk, D: Maly Delschaft, Hans Richter u. a., P: Ufa, L: 2471 m; 91 min) 129
- ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR (1934, R: Walter Ruttmann, K: Karl Hasselmann, M: Hans Peró, Helmut Rössner, D: Fritz Rasp, Hildegard Hoerber u. a., P: Verwaltungsamt des Reichsbauernführers, L: 500 m; 17 min)* BA-FA 113, 236, 238, 360, 370
- ALUMINIUM, PORTRAIT EINES METALLS (1957, R: Willy Zielke, Karl G'schrey, K: Willy Zielke, Herbert Thallmayer, M: Oskar Sala, P: Gesellschaft für bildende Filme, München, L: 365 m; 14 min) 126
- AM RANDE DER SAHARA. EIN FILM ÜBER DAS UNBEKANNTE NORDAFRIKA (1930, Expeditionsleitung: Martin Rikli, Regie der Spielszenen: Rudolf Bie-

- brach, K: Bernhard Wentzel, M: Ludwig Brav, D: Harry Frank, Leni Sponholz u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2455 m; 85 min)* BA-FA 136, 400
- AM RANDE DES URWALDES (1938, R+K: Paul Lieberenz, M: Paul Martens, P: Paul Lieberenz Film-Produktion, L: 368 m; 13 min)* BA-FA 396
- AMAL (PAL 1940, R: Helmar Lerski, K: Robert Ziller, P: Histadrut, Tel Aviv) 91
- AMEISENSTAAT, DER (1935, Wissenschaftliche Leitung: Ulrich K. T. Schulz, Ausführung: Wolfram Jung-hans, K: Paul Krien, Walter Suchner, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 420 m; 15 min)* BA-FA 96, 111, 133, 159, 173
- AN HEILIGER STÄTTE. EINE PILGERFAHRT ZUM GRABE DES GROSSEN BISCHOF WILHELM EMANUEL VON KETTLER (1935, P: Ferdinand Goebel, Köln, F: 16 mm, L: 173 m; 15 min) 498f.
- AN UNKNOWN WAR (1994, 5 Teile, R: Peter Forgács, P: La Sept / Arte) 297
- ANDALUSISCHE HUND, DER siehe: UN CHIEN ANDALOU
- ANKUNFT VON MAGDEBURGER JUDEN IM WARSCHAUER GHETTO (AvT) (1942, KL: 250 m; 10 min, stumm)* BA-FA 625
- ANLERNEN JUNGER PFERDE ZUM ZUGE, DAS (1938, nicht zensiert, R: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, L: 313 m; 14 min, stumm) 480
- APOCALYPSE NOW (US 1979, R: Francis Ford Coppola, K: Vittorio Storaro, M: Carmine Coppola, D: Martin Sheen, Marlon Brando, Dennis Hopper u. a., P: American Zoetrope, San Francisco, L: 4189 m; 153 min) 670
- ARBEIT AM WALDE (1935, R: Wolfgang Filzinger, P: Oberger, Wolfgang Filzinger, Filmhersteller, Klotzsche-Dresden, L: 423 m; 15 min)* BA-FA 162, 547
- ARBEIT IM HAMBURGER HAFEN (1940, P: Willi Beutler, F: 16 mm, L: 137 m; 12 min, stumm)* BA-FA 294
- ARBEIT MACHT GLÜCKLICH siehe: ACCIAIO
- ARBEITER – HEUTE (1935, R: Leonhard Fürst, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Reichspropaganda-Amt, Abteilung Film, L: 825 m; 30 min) BA-FA 255
- ARBEITSDIENST (1937, nicht zensiert, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, L: 663 m; 23 min, stumm)* BA-FA 131, 319, 340, 547
- ARBEITLOS. DAS SCHICKSAL VON MILLIONEN (1933, R+K: Willy Zielke, M: Franz Adam, Friedrich Jung, P: Erwerbslosen-Tagesheim Maffei, München, L: 707 m; 27 min) 122f.
- ARBEITSMÄIDEN HELFEN (1938, R: Martin Rikli, K: Kurt Stanke, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 505 m; 18 min)* BA-FA 204f., 550
- ARNO BREKER (1944, R: Hans Cürlis, K: Arnold Fanck, Walter Riml, M: Rudolf Perak, P: Riefenstahl-Film / Kulturfilm-Institut, L: 359 m; 13 min)* BA-FA 117, 339, 342, 528, 542
- ARTISTEN DER ARBEIT (1938, R: Rudolf Schaad; Walter Frentz, P: Ufa, L: 431 m; 16 min) BA-FA 542
- ASSE ZUR SEE. EIN FILMBERICHT VON UNSEREN SCHNELLBOOTEN (1943, R: Hermann Stöss, K: Hermann Stöss, Wilhelm Schmidt u. a. Filmbericht der Marine-Propagandakompanien, M: Norbert Schultze, P: Mars-Film, Berlin, L: 490 m; 18 min)* BA-FA 601, 603
- ASSEDIO DELL'ALCAZAR, L' (IT 1939, R: Augusto Genina, K: Jean Stallich, Francesco Izzarelli, M: Antonio Veretti, D: Mirella Balin, Fosco Giachetti u. a., P: Bassoli-Film-Produktion, Rom / Deutsche Zensur: ALKAZAR, 1941, V: DIFU [Deutsch-Italienische Film-Union], L: 2936 m; 97 min) 612
- ASYLRECHT (1949, R+K: Rudolf W. Kipp, K: Hans Böcker, Herbert Körösi, Erich Stoll, P: Deutsche Dokumentarfilm-Gesellschaft, L: 1150 m; 42 min) 707
- ATLANTIK-WALL (1944, R: Arnold Fanck, K: Herbert Knebelmann, Walter Riml u. a., M: Horst Hanns Sieber, P: Ufa-Sonderproduktion, L: 508 m; 19 min)* BA-FA 117, 529, 542, 637
- AUF BERGSTRASSEN DURCH'S BÄDERLAND SCHLESIEN (1938, R: Theodor N. Blomberg, K: Werner Hundhausen, P: Edgar Beyfuss-Film Nachf., L: 555 m; 20 min) 389
- AUF DEN SPUREN DER HANSE (1934, R: Walter Hege, Felix Lampe, P: Ufa, L: 1524 m; 56 min) BA-FA 348, 350
- AUF DEN SPUREN DER OSTGERMANEN siehe: WIR WANDERN MIT DEN OSTGERMANEN
- AUF DER SUCHE NACH FRIEDEN UND SICHERHEIT (Fernsehreihe, ab 20.3.1957 bis 15.5.1957, 8 Folgen, P: NWRV/NDR) 707f.
- AUF DEUTSCHEN FARMEN IN DEUTSCH-SÜDWESTAFRIKA (1941, R: Erna Walter, Heinrich Walter, P: Prof. Dr. Heinrich Walter, Stuttgart-Obertürkheim, F: 16 mm, L: 337 m; 31 min, stumm) BA-FA 393, 396f.
- AUF DEUTSCHLANDS NEUEN STRASSEN (1937, R: Richard Scheinpflug, K: Hans Wüstemann, M: Otto Borgmann, P: Tobis-Melofilm, L: 330 m; 12 min) BA-FA 285
- AUF GROSSER FAHRT. EIN FILM VON KRIEGSMARINE UND AUSLANDSDEUTSCHEN (1936, R: Hans Heinz von Adlerstein, M: Richard Ralf, P: Döring-Film Werke, L: 2042 m; 75 min) BA-FA 411f., 593, 595, 597
- AUFBAU IM OSTEN (1940, R: Eugen York, P: Ufa, L: 301 m; 11 min) BA-FA 385
- AUFSTIEG ZUR WELTMACHT (1935, P: Emil Haeseki-Film, Berlin, L: 849 m; 31 min) 84
- AUGE DER WELT, DAS (1935, R: C. Hartmann, M: Fritz Wenneis, P: Excentric-Film Zorn & Tiller, L: 350 m; 13 min)* BA-FA 300
- AUGENZEUGE, DER (Wochenschau, ab 19.2.1946 bis 19.12.1980, 2006 Ausgaben, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme) BA-FA 585, 697f.
- AUS DER CHINA-MISSION DER DEUTSCHEN FRANZISKANER (VIKARIAT TSINANSU) (1934, P: Provinzialmissionsverwaltung der Franziskaner, Werl, F: 16 mm, L: 369 m; 34 min, stumm) 415
- AUS DER GESCHICHTE DES FÄHNLEINS FLORIAN GEYER (1940, R: Eduard Wiese, Adam Eckart Schneider, K: Albert Höcht, M: Hans Diernhammer, P: Bavaria-Filmkunst, L: 647 m; 24 min)* BA-FA 552
- AUS DER HEIMAT DES ELCHS. TIERBILDER AUS DEN FINNISCHEN WÄLDEN (1933, R+K: Ulrich K. T. Schulz, K: Kurt Stanke, P: Ufa, L: 308 m; 11 min) 155
- AUS DER HEIMAT DES FREISCHÜTZ. BILDER AUS DEM ISERGBIRGE (1938, R+P: Rudolf Gutscher, Reichenberg, Musikbearbeitung: Fritz Steinmann, L: 345 m; 13 min)* BA-FA 322
- AUS DER TIEFE EMPOR (1934, R: Walter W. Trinks, M: Wolfgang Zeller, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 502 m; 18 min)* BA-FA 534f.

- AUS DEUTSCHLANDS BRONZEZEIT (1933, R+K: Walter Fischer, P: Fischer-Film-Produktion, L: 261 m; 10 min)* BA-FA 367f., 370
- AUSBILDUNG UND ARBEIT DER LAIENBRÜDER IM MISSIONSHAUS KNECHTSTEDEN (1934, P: IG Farben Industrie [Agfa], F: 16 mm, L: 156 m; 5 min, stumm) BA-FA 500
- AUSBILDUNG UND KAMPF UNSERER WEISSEN TRUPPEN (CH 1940, R: Jakob Burlet, P: Armeefilmdienst, Bern) 459
- AUSSER GEFAHR (1941, R: Alfred Weidenmann, K: Emil Schünemann, M: Horst Hanns Sieber, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 699 m; 26 min)* BA-FA 633
- AUTARKIE IM BERGDORF (1941, R: Ulrich Kayser, K: Walter Robert Lach, Karl Kurzmayer, M: Karl Eisele, P: Wien-Film, L: 436 m; 15 min) BA-FA 171, 316, 445f.
- AUTO-UNION IM KAMPF UM DEUTSCHLANDS WIEDERAUFBAU UND WELTGELTUNG, DIE (1936, P: Raschke-Schmalfilm Berlin, F: 16 mm, L: 449 m; 41 min, stumm) 271
- AVIV B'ERETZ ISRAEL siehe: FRÜHLING IN PALÄSTINA. BILDER VOM AUFBAU DER JÜDISCHEN HEIMSTÄTTE
- AVODAH / AWODAH (PAL 1935, R: Helmar Lerski, M: Paul Dessau, P: Palestine Pictures, Jerusalem, KL: 1218 m; 45 min) BA-FA 91
- BABOONA (US 1935, R: Martin und Osa Johnson, K: Martin Johnson, P: 20th Century Fox Film Corporation / Deutsche Zensur: 1935, V: Deutsche Fox-Film, L: 2392 m; 88 min) 167
- BADEN EINES SÄUGLINGS (ca. 1938, nicht zensiert, P: Filmpeter / RfdU, L: 14 min, stumm) 480
- BADEN-BADEN (1938, R: Otto von Bothmer, K: Hans L. Minzloff, M: Arthur Molinar, P: Ufa, L: 302 m) BA-FA 325
- BAHN FREI! [Filmreihe DIE STRASSEN ADOLF HITLERS] (1935, R: Wilhelm Marzahn, K: Walter Fuchs, Franz Klein, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 468 m; 17 min) BA-FA 284
- BALI, KLEINOD DER SÜDSEE (1941, R: Ernst R. Müller, Gerd Philipp, K: Hans Scheib, M: Richard Stauch, P: Rex-Film Bloemer & Co., Berlin, L: 2546 m; 93 min)* BA-FA 406f.
- BANTU WEISS NICHTS VON EUROPA (1936, R+K: Paul Lieberenz, M: Lothar Brühne, P: Paul Lieberenz, Film-Produktion, L: 540 m; 20 min)* BA-FA 400
- BAROCKSTADT DRESDEN, DIE (1936, R: Curt A. Engel, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 363 m; 13 min)* BA-FA 310
- BASTANIER'S BILDER VOM KRIEG (1981, Buch: Carl-Ludwig Paeschke, Dieter Zimmer, K: Hans Bastanier, P: ZDF, L: 46 min) ZDF 657
- BATTLE OF SAN PIETRO, THE (US 1945, R: John Huston) 67f.
- BATTLE OF THE SOMME, THE (GB 1916, R: W. F. Jury, K: Geoffrey Malins, J. B. McDowell, P: British Topical Committee for War Films, L: 4694 feet; 79 min) 531, 585
- BAUER BRINGT GEMÜSE AUF DEN MARKT, EIN (1938, nicht zensiert, P: Dix-Film Norman Dix / RfdU, L: 133 m; 15 min, stumm) 318
- BAUERNSIEDLUNG IN NIEDERSCHLESIEEN (1928, R: Alfred Krell, K: Conrad Wienecke, P: Ufa, L: 547 m; 20 min, stumm) BA-FA 388
- BAUERNTÖPFEREI (1934, nicht zensiert, P: Kulturfilm E. Puchstein / RfdU, L: 353 m; 13 min, stumm) 468, 474, 481
- BAUTEN ADOLF HITLERS, DIE (1938, R+K: Walter Hege, M: Joseph Snaga, P: Ufa, L: 446 m; 16 min)* BA-FA 96, 136, 354, 356, 358, 542
- BAUTEN IM NEUEN DEUTSCHLAND (1941, R: Curt A. Engel, K: Walter Conz, Fritz Lehmann, Karl Schröder, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 348 m; 13 min) BA-FA 353
- BAVARIA-N. D. L. S.-TONWOCHE (ab 29.8.1934 bis 6.4.1938, P: Bavaria-Wochenschau) 211, 228
- BAVARIA-TONWOCHE (ab 3.10.1934 bis 10.8.1938, P: Bavaria-Wochenschau, ab 6.4.1938 Tobis Filmkunst, Abteilung Wochenschau) 211, 228f.
- BAYERISCHE WALD, DER (1936, R: Wilhelm Marzahn, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 394 m; 14 min) 247
- BAYERISCHE WALD, DER (1939, R+K: Otto Trippel, M: Walter Schütze, P: Otto Trippel Kulturfilm-Produktion, L: 307 m; 11 min)* BA-FA 247, 547
- BAYREUTH. EINE STADT EINST UND JETZT (1939, R: Werner Buhre, K: Kurt Stanke, M: Edmund Nick, P: Ufa, Kulturfilmabteilung, L: 460 m; 17 min) BA-FA 325
- BEI DEN DEUTSCHEN KOLONISTEN IN SÜDWEST-AFRIKA. BILDER VON ELLY BEINHORN'S AFRIKAFLUG 1933 siehe: MIT ELLY BEINHORN ZU DEN DEUTSCHEN IN SÜDWEST-AFRIKA
- BEIDERSEITS DER ROLLBAHN (1953, R: Fritz Hippler, P: Certus-Film, L: 2813 m; 103 min) 700f.
- BEIM HOLZBILDHAUER (1934, R: Hans Cürlis, K: Walter Türk, P: Instituts-Film, Berlin, L: 297 m; 10 min) 338
- BEKÄMPFUNG DER NONNE (1937, nicht zensiert, P: Niemeier / RWU, L: 10 min, stumm) 480
- BEKENNT EUCH. SCHEKEL (1937, nicht zensiert, R: Georg Engel, P: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland), Berlin, F: 16 mm, stumm) 436
- BELGA NIEUWS siehe: ACTUALITÉS BELGA
- BERGBAUERN (1940, P: Olympia-Film, L: 464 m; 17 min) 169
- BERGBAUERNJAHR, DAS (1941, R: Max Zehenthofer, K: Sepp Ziegler, Hans Nigmann, M: Karl Pauspertl, P: Wien-Film, L: 424 m; 15 min)* BA-FA 171, 316, 446f.
- BERGE UND SOLDATEN (CH 1941, R: Jakob Burlet, P: Armeefilmdienst, Bern) 459
- BERGSOMMER (1941, Gesamtleitung: Eduard Wieser, K: Albert Höcht, M: Hans Diernhammer, P: Bavaria-Filmkunst, L: 530 m; 19 min)* BA-FA 552
- BERLIN (ca. 1937, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut, nicht zensiert, L: 238 m; 22 min) 321
- BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927, R: Walter Ruttmann, K: Reimar Kuntze, Robert Baberske, László Schäffer, M: Edmund Meisel, P: Fox-Europa-Film, L: 1466 m; 55 min, stumm)* BA-FA 51, 59, 112, 136, 140f., 234, 313, 331f.
- BERLIN IM AUFBAU (1946, R: Kurt Maetzig, K: Otto Baecker, Harry Bremer, Heinz Jaworsky u. a., P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 615 m; 23 min) 697f.

- BERLIN, TOR DER FREIHEIT (1953, R: Johannes Häußler) 533, 701
- BERLIN VON MORGENS BIS MITTERNACHT. EIN QUERSCHNITT (1937, R: Georg Schubert, M: Eugen Gaeddicke, P: Deutsche Fox-Film, L: 547 m; 20 min) 331
- BERLINER BILDERBOGEN (1937, R+P: Leo de Laforge, Berlin, Musikalische Leitung: M. A. Pflugmacher, E. Glombig, L: 485 m; 18 min)* BA-FA 331
- BESATZUNG DORA (1943, R: Karl Ritter, K: Heinz Ritter, Theodor Nischwitz, M: Herbert Windt, D: Hannes Stelzer, Georg Thomalla u. a., P: Ufa, L: ca. 2500 m; ca. 91 min) BA-FA 614
- BESESSENHEIT siehe: OSSESSIONE
- BESTIE MENSCH siehe: LA BÊTE HUMAINE
- BESUCH IN FRANKFURT AM MAIN (1936, R: Ulrich Kayser, K: Gerhard Müller, M: Walter Schütze, P: Ufa, L: 378 m; 14 min) 325
- BÊTE HUMAINE, LA (FR 1938, R: Jean Renoir, K: Curt Courant, M: Joseph Kosma, D: Jean Gabin, Simone Simon u. a., P: Juno, Paris / Deutsche Zulassung: BESTIE MENSCH, 1949, L: 100 min) 580
- BETONDECKE, DIE [Filmreihe DIE STRASSEN ADOLF HITLERS] (1937, R: Johannes Fritze, K: Franz Klein, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 573 m; 21 min) BA-FA 281
- BIENENSTAAT, DER (1937, Leitung und Gestaltung: Ulrich K. T. Schulz, Ausführung: Wolfram Jung-hans, K: Karl Hilbiber, Walter Suchner, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 464 m; 17 min)* BA-FA 111, 133, 159, 173, 177
- BILDER AUS DEM LEBEN DER AMEISE (1936, nicht zensiert, P: Ufa / Bavaria / RfdU, L: 315 m; 11 min, stumm) 476, 487
- BILDER AUS DER ISRAELITISCHEN TAUBSTUMMENANSTALT BERLIN-WEISSESEE siehe: DER WERDEGANG EINES TAUBSTUMMEN
- BILDER AUS DER NEUEN WELT (Fernsehreihe, 1955–1961, R: Peter von Zahn, P: NWDR, ab 1955 NDR) 707f.
- BILDER VOM BAU DER REICHAUTOBAHNEN (AvT) (ca. 1937, KL: 491 m; 19 min) BA-FA 284
- BLAUE ADRIA, DIE (1930, P: Industrie- und Kulturfilm Herbert Körösi, München, L: 2032 m; 74 min) 167
- BLAUE LICHT, DAS (1932, R: Leni Riefenstahl, K: Hans Schneeberger, M: Giuseppe Becce, D: Leni Riefenstahl, Matthias Wiemann u. a., P: L. R. [Leni Riefenstahl] Studio-Film der H. R. Sokal-Film, 2341 m; 86 min) 513, 703
- BLICK AUF DEN MEERESGRUND, EIN (IT, P: Instituto Nazionale Luce) 175
- BLICK HINTER DEN EISERNEN VORHANG (1952, R: Johannes Häußler, P: Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen, L: 2079 m; 77 min) 701
- BLICK IN DIE ZEIT: KULTUR DER FRAU (1941, P: Deutsche Wochenschau, Berlin, L: 462 m; 16 min)* BA-FA 549
- BLODIGA TIDEN, DEN (SE 1959, R+K: Erwin Leiser, P: Minerva-Film, Stockholm / FSK: MEIN KAMPE, 1960, V: Neue Film Verleih, L: 3325 m; 118 min) 710f., 713
- BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH (1933, R: Rolf von Sonjewski-Jamrowski, Bild- und Tongestaltung: Hans von Passavant, Walter Rutt-mann, K: Hermann Böttger, Heinz-Hermann Schwertfeger, M: Willy Geisler, P: Stabsamt des Reichsbauernführers, Hauptabteilung Werbung, L: 885 m; 32 min)* BA-FA 113, 236, 238, 312, 315, 544f., 547, 729, 731
- BLUTENDES DEUTSCHLAND (1932, R: Johannes Häußler, P: Erich Wallis, Deutscher Film-Vertrieb Defi, L: 978 m; 36 min)* BA-FA 138, 303, 531–534, 701
- BLUTENDES DEUTSCHLAND [Erweiterte Fassung] (1933, R: Johannes Häußler, M: Hans Bullerian, P: Erich Wallis, Deutscher Film-Vertrieb Defi, L: 1855 m; 68 min)* BA-FA 138, 303, 531–534, 701
- BODENBEARBEITUNG I–III (1938; 1939; 1940, nicht zensiert, P: Svend Noldan / RfdU / RWU, L: 9 min; 11 min und 16 min) 480
- BORNEORANG (US 1937, R: Truman H. Talley, Expeditionsleitung: Martin und Osa Johnson, P: 20th Century Fox Corporation, New York / Deutsche Zensur: 1937, V: Deutsche Fox-Film, L: 2236 m; 82 min) 147, 412
- BÖRSE, DIE (CH 1939, R: Hans Richter, K: E. Lands-rath, P: Tonfilm Frobenius, Basel, L: 570 m; 21 min) Schweizer Börse 89
- BOSAMBO (GB 1935, R: Zoltan Korda, K: Bernard Browne, M: Michael Spoliansky, D: Paul Robeson, Leslie Banks u. a., P: London-Film-Produktion, London / Deutsche Zensur: 1935, V: Bavaria, L: 2443 m; 89 min) 167
- BRAND DES JUSTIZPALASTES IN WIEN, DER (AT 1927, P: Gustav Mayer, K: Rudi Mayer, L: 280 m; 10 min, stumm) BA-FA 443
- BRANDBOMBEN UND ENTSTEHUNGSBRÄNDE (1943, R: Eugen York, K: Otto Martini, P: Ufa, L: 165 m; 6 min)* BA-FA 640
- BRAUCHTUM UND TRACHTEN DER OBERLAUSITZ (1938, R+K+P: Hans Retzlaff, F: 16 mm, L: 260 m; 24 min, stumm) 494
- BRENNENDE GRENZE (1926, R: Erich Waschnek, K: Friedel Behn-Grund, D: Olga Tschechova, Hubert von Meyrink u. a., P: Eiko-Film, L: 2660 m; 98 min; stumm) 388
- BRENNENDES LAND (1921, R: Heinz Herald, K: Willy Rothe, D: Maxi Ackers, Ernst Deutsch u. a., P: Imperator-Film-Co, L: 997 m; 37 min, stumm) 387
- BRIT HANOAR (1936, R+K: Ernst Mayer, P: Keren Tora wa'Awodah für Deutschland [Fonds für jüdische Landwirtschaft], Berlin, F: 16 mm, L: 197 m; 18 min) 437
- BROADWAY MELODIE siehe: THE BROADWAY MELODY OF 1929
- BROADWAY MELODY OF 1929, THE (US 1929, R: Harry Beaumont, K: John Arnold, M: Nacio Herb Brown, Arthur Freed, D: Anita Page, Charles King u. a., P: Metro-Goldwyn-Mayer, New York / Deutsche Zensur: BROADWAY MELODIE, 1930, V: Ufa, L: 2826 m; 107 min) 105, 523
- BRONENOSSEZ »POTEMKIN« (SU 1925, R: Sergej M. Eisenstein, K: Eduard Tisse, D: Alexander Antonow, Wladimir Barski u. a., P: Goskino, Moskau / Deutsche Zensur: PANZERKREUZER POTEMKIN, 1926, Bearbeitung: Phil Jutzi, M: Edmund Meisel, V: Prometheus-Film, L: 1587 m; 62 min, stumm) BA-FA 70
- BROTBACKEN (1935, nicht zensiert, P: Landeskulturfilm Karl Schneider, Berlin / RfdU, F: 16 mm, L: 132 m; 14 min, stumm) 493

- BRUG, DE (NL 1928, R+K+P: Joris Ivens, L: 11 min, stumm) BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 62
- BÜCKEBERG (1936, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 275 m; 10 min)* BA-FA 319, 547
- BUILT IN A DAY siehe: EIN TAG – EIN WERK
- BUNTE FILMSCHAU, DIE, AUFGENOMMEN VON EVA BRAUN (1938–1944, R: Eva Braun) BA-FA 297
- BUNTE FISCHWELT (1936, P: Ufa, L: 363 m; 13 min, Ufacolor) 182
- BUNTE KRIECHTIERWELT (1940, R: Wolfram Junghans, K: Erichhans Foerster, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 374 m; 13 min, Agfacolor)* BA-FA 183
- BUNTE TIERWELT (1931, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Gerhard Wolff, M: Ludwig Brav, P: Ufa, L: 258 m; 9 min, Ufacolor)* BA-FA 133, 182
- BUNTER ALLTAG IM ZOO (1939, R+K: Wilfried Basse, Alfred Bothas, M: Horst Hanns Sieber, P: Basse-Film, L: 387 m; 14 min) 120
- BUNTES LEBEN IN DER TIEFE (1943, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Walter Suchner, M: Friedrich Wite-schnik, P: Ufa, L: 463 m; 17 min, Agfacolor)* Film-museum (Amsterdam) 153, 158, 718
- CANCER (GB 1929, R: R. G. Canti, stumm) 59
- CARL PETERS (1941, R: Herbert Selpin, K: Franz Koch, M: Franz Doelle, D: Hans Albers, Toni von Buko-vics u. a., P: Bavaria-Filmkunst, L: 3193 m; 117 min) 398, 403
- CARMEN FRA I ROSSI (IT 1939, R: Edgar Neville, M: Ezio Carabella, D: Conchita Montes, Fosco Giachet-ti u. a., P: Basoli-Produktion, Rom / Deutsche Zen-sur: IN DER ROTEN HÖLLE, 1942, V: DIFU [Deutsch-Italienische Filmunion], L: 2280 m; 84 min) 612
- CASTILIANISCHE BURGEN (1938, R: Hermann Stöss, M: Walter Winnig, P: Hispano-Film-Produktion, Jo-hann W. Ther, L: 652 m; 23 min)* BA-FA 612
- CHIEN ANDALOU, UN (FR 1928, R+P: Luis Buñuel, K: Albert Duverger, D: Pierre Batcheff, Salvador Dali u. a., L: 430 m; 17 min, stumm) 61
- CITY SYMPHONY, A (US 1930, R+P: Herman G. Wein-berg, stumm) 59
- CONGORILLA. EIN TONFILM VON RIESENTIEREN UND ZWERGMENSCHEN IN ZENTRAL-AFRIKA (US 1932, R: Martin Johnson, Osa Johnson, Oberleitung: Tru-man Talley, K: Martin Johnson, Richard Maedler, P: Fox Film, New York / Deutsche Zensur: 1932, V: Deutsche Fox-Film, L: 2207 m; 81 min) 167
- CORSETS GEBR. LEWANDOWSKI (um 1910, P: Julius Pinschewer, L: 30 m; 1 min) 260
- COSTA BRAVA (ES 1935, R: Heinrich Gärtner) 91
- CRINIÈRE AL VIENTO [ÜT: MÄHNEN IM WIND] (IT 1938, R: Giorgio Ferroni) 175
- D III 88 (1939, R: Herbert Maisch, K: Georg Krause, Heinz von Jaworsky [Luftaufnahmen] Ernst Kunst-mann [Trickaufnahmen], M: Robert Küssel, D: Christian Kayssler u. a., P: Tobis-Filmkunst, L: 2984 m; 109 min) 627
- DANZIG MUSS NATIONALSOZIALISTISCH WERDEN (1933, R: Johannes Häußler, M: Hans Bullèrian, KL: 582 m; 20 min)* BA-FA 387, 538f.
- DANZIG, LAND AN MEER UND STROM (1939, R: Eugen York, K: Erich Menzel, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 382 m; 14 min)* BA-FA 325, 327, 385
- DANZIGER BUCHT WIEDER DEUTSCH, DIE. BILDBERICHT EINER MARINE-PROPAGANDA-KOMPANIE VON DEN KÄMPFEN UM DIE WESTERPLATTE, GDINGEN, OX-HÖFT UND HELA. HERBST 1939 (1940, Bearbeitung: Korvettenkapitän [Eduard] Kruse, P: Marine-Hauptfilm- und Bildstelle, Berlin, L: 622 m; 23 min) BA-FA 603
- DASEIN OHNE LEBEN (AvT) (ca. 1930–1939, KL: 1534 m; 56 min)* BA-FA
- DASEIN OHNE LEBEN (1942, keine Zensur bekannt, R: Hermann Schweningner, P: Tobis-Filmkunst, L: ca. 300 m; ca. 11 min) 86, 558
- DEGETO-WELTSPIEGEL (ab 20. 5. 1939 bis 9. 2. 1944, 50 Ausgaben P: Tobis-Filmkunst) 661f.
- DEIN WALD (1939, R: Johannes Häußler, M: Hans Steinkopf, P: Deutsche Film-Herstellung- und Verwertungs-GmbH der NSDAP [DFG], L: 375 m; 14 min)* BA-FA 163, 533, 546
- DEN SCHICKT ER IN DIE WEITE WELT (1935, R: Her-mann Boehlen, K: Conrad Wienecke, M: Walter Schütze, P: Ufa, L: 415 m; 15 min)* BA-FA 322
- DEULIG-TONWOCHE / DEULIGTON-WOCHE (ab 6. 1. 1932 bis 11. 12. 1940, P: Deulig-Film) 211, 223f., 377, 645
- DEULIG-WOCHE (ab 3. 1. 1922 bis 15. 6. 1932, P: Deu-lig-Film) 435
- DEUTSCHE ARBEITSSTÄTTEN (1940, R: Fritz Brunsch, Hein Hertling, Franz Noak, M: Herbert Windt, P: Atelier Svend Noldan, L: 539 m; 20 min)* BA-FA 118, 254, 353, 540
- DEUTSCHE BANANEN (1934, R+K: Paul Lieberenz, M: Richard Stauch, P: Paul Lieberenz Film-Produkti-on, L: 588 m; 22 min)* BA-FA 394, 397
- DEUTSCHE BAUSTILE (1943, R: Horst Reidl, Ingeborg von Schüz, K: Horst Reidl, M: Clemens Schmal-stich, P: Prag-Film, L: 406 m; 15 min)* BA-FA 351
- DEUTSCHE ERNTEDANKFEST 1934 AUF DEM BÜCKEBERG, Das (1934, R: Kurt Waschneck, K: Wolf Gotthardt, P: Ufa, L: 264 m; 10 min, Ufacolor)* BA-FA 134, 182, 311, 319, 547, 729
- DEUTSCHE FRAUENKOLONIALSCHULE IN RENDSBURG, DIE (1937, R+K: Paul Lieberenz, M: Eugen Gaedi-cke, P: Paul Lieberenz Film-Produktion, Berlin, L: 552 m; 20 min)* BA-FA 395, 412, 548, 550
- DEUTSCHE FREIWILLIGE IN SPANIEN (1939, P: Deut-sche Wochenschauzentrale, L: 433 m; 16 min)* BA-FA 256, 612f.
- DEUTSCHE GLOCKEN AM RHEIN (1933, R: Ada van Roon, P: Ada van Roon, Kulturfilmproduktion Kultura, Berlin, L: 497 m; 18 min)* BA-FA 348
- DEUTSCHE HEIMSTÄTTEN (1942, R: Leo Oskar Geller, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Abteilung Film, Berlin, L: 303 m; 11 min) BA-FA 353
- DEUTSCHE KAMERUN-BANANEN (1938, nicht zensiert, R: Paul Lieberenz. P: Paul Lieberenz / RfdU, F: 16 mm, L: 132 m; 14 min, stumm) 483
- DEUTSCHE KRIEGSMARINE, DIE (1938, P: Marine-Hauptfilm- und Bildstelle, Berlin, L: 539 m; 20 min, stumm) BA-FA 598
- DEUTSCHE KULTURARBEIT IN KAMERUN (1935, nicht zensiert, R: Paul Lieberenz, P: Paul Lieberenz / RfdU, F: 16 mm, L: 123 m; 11 min, stumm)* BA-FA 394, 397, 483, 487
- DEUTSCHE PANZER (1940, R: Walter Ruttmann, K:

- Otto Martini, M: Walter Schütze, P: Ufa, L: 350 m; 13 min)* BA-FA 51, 61, 96, 113, 136, 239, 241, 634
- DEUTSCHE PFLANZER AM KAMERUNBERG (1936, R: Paul Lieberenz, P: Paul Lieberenz, Berlin, L: 681 m; 25 min) 397
- DEUTSCHE PFLANZER AM KILIMANDSCHARO (1939, R+K: Heinz-Hermann Schwertfeger, M: Rudolf Perak, P: Döring-Film-Werke, L: 310 m; 11 min)* BA-FA 398
- DEUTSCHE PIONIERE IN DER SÜDSEE [ab 1936 DEUTSCHE MISSIONARE IN DER SÜDSEE] (1935, R: Pater Paul Schulte, P: Miva, Aachen, L: 2187 m; 80 min, stumm) MIVA Österreich 85, 416
- DEUTSCHE RENNWAGEN IN FRONT (1938, R: Bob Stoll, P: Tobis-Melofilm, L: 533 m; 19 min) BA-FA 269 f.
- DEUTSCHE SIEGE IN DREI ERDTEILEN. EIN RENNFILM DER AUTO-UNION (1938, R: Ulrich Bigalke, M: Gerhard Winkler, P: Sigma-Film, Werbeschall Uhlich & Schröter, L: 2638 m; 96 min)* BA-FA 272
- DEUTSCHE VERGANGENHEIT WIRD LEBENDIG (1936, P: Kifo, Helmut Bousset, Berlin, L: 573 m; 21 min)* BA-FA 360, 372-374
- DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940, R: Walter Ruttman, K: Walter Brandes, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 334 m; 12 min) BA-FA 61, 113, 136, 168 f., 239, 241, 634, 636
- DEUTSCHE WEIHNACHT (1938, R: Max Zehenthofer, K: Hans Nigmann, P: Kulturfilm-Produktion Dr. Max Zehenthofer, Berlin, L: 361 m; 13 min)* BA-FA 446
- DEUTSCHE WESTGRENZE I, DIE [800 – 880] (1936, nicht zensiert, R+P: Hans Neuberger / RfdU, F: 16 mm, L: 131 m; 14 min, stumm) 483
- DEUTSCHE WESTGRENZE II, DIE [880–1552] (1936, nicht zensiert, R+P: Hans Neuberger / RfdU, F: 16 mm, L: 103 m; 11 min, stumm) 483
- DEUTSCHE WESTGRENZE III, DIE, [1552–1815] (1937, nicht zensiert, R+P: Hans Neuberger / RfdU, F: 16 mm, L: 131 m; 14 min, stumm) 483
- DEUTSCHE WESTGRENZE IV, DIE [1815–1936] (1937, nicht zensiert, R+P: Hans Neuberger / RfdU, F: 16 mm, L: 98 m; 11 min, stumm) 438, 487
- DEUTSCHE WESTGRENZE VON 800–1815, DIE (1939, nicht zensiert, R+P: Hans Neuberger / RfdU, F: 16 mm; L: 121 m; 13 min, stumm) 487
- DEUTSCHE WOCHENSCHAU, DIE (ab 18. 12. 1940 bis 22. 3. 1945, P: Deutsche Wochenschau) BA-FA 33, 66, 101, 151, 179, 230, 297, 304, 307, 343, 543, 592, 608, 610, 635, 637 f., 643, 645 f., 664, 666–669, 671, 680, 714
- DEUTSCHER BERNSTEIN (1940, nicht zensiert, P: Naturfilm Hubert Schonger / RWU, KL: 312 m; 11 min, stumm)* BA-FA 243
- DEUTSCHER KRAFTFAHRSPORT (1937, R: Bob Stoll, M: Marc Roland, P: Ufa, L: 545 m; 20 min)* BA-FA 269
- DEUTSCHER KRAFTFAHRSPORT VORAN (1935, R: Paul Wolff, K: O. Dörr, P. Tesch, A. Tritschler, P: DR. Paul Wolff & Tritschler, L: 609 m; 22 min) BA-FA 269
- DEUTSCHER WALD – DEUTSCHES HOLZ (1935, Produktionsleitung: Wilhelm Marzahn, K: Walter Fuchs, M: Georg Enders, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 603 m; 22 min)* BA-FA 162, 247, 547
- DEUTSCHES KLOSTER VOR DEN TOREN ROMS, EIN (1934, P: Provinzialmissionsverwaltung der Franziskaner, Werl, F: 16 mm, L: 69 m; 6 min, stumm) 415
- DEUTSCHES LAND (1927, P: Deulig-Film, L: 450 m; 17 min, stumm) 388
- DEUTSCHES LAND IM OSTEN (ca. 1933, ohne Zensur, R+K: Otto Trippel, M: Ernst Erich Buder, P: Ufa, KL: 405 m; 15 min) BA-FA 384 f.
- DEUTSCHES LAND IN AFRIKA (1939, R: Walter Scheunemann, Johannes Häußler, R+K: Karl Mohri, M: Bernd Scholz, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH der NSDAP [DFG], L: 1846 m; 67 min)* BA-FA 393, 397 f., 404, 410 f., 533, 547
- DEUTSCHES U-BOOT AUF KAPERFAHRT – AUFNAHMEN AUS DEM WELTKRIEG (1939, nicht zensiert, P: Fox-Film / RfdU, L: 11 min, stumm) 482, 487
- DEUTSCHLAND – DEINE KOLONIEN! (1934, R+K: G. Bredemann, Hamburg, L: 684 m; 24 min, stumm)* BA-FA 392
- DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE [1. Zensur: SO LEBT EIN VOLK; 2. Zensur: DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE, 3. Zensur: MENSCHEN – WIE DU UND ICH. EIN UNPOLITISCHER FILM ..., 4. Zensur: DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE] (1933, R: Wilfried Basse, M: Wolfgang Zeller, P: Basse-Film / Kulturfilmbühne Hannover, L: 2163 m; 75 min)* BA-FA 119–121, 139, 321, 433
- DEUTSCHLAND (1937, R: Svend Noldan, K: Hans Ertl, Herbert Behrens-Hangelor, Otto Trippel, M: Walter Gronostay, P: Atelier Svend Noldan, L: 935 m; 34 min, Opticolor [Berthon-Siemens-Verfahren]) 181
- DEUTSCHLAND ERWACHT. EIN DOKUMENT VON DER WIEDERGEURT DEUTSCHLANDS (1933, P: NSDAP Reichspropagandaleitung, Hauptabteilung IV, L: 1565 m; 57 min)* BA-FA 534
- DEUTSCHLAND GESTERN UND HEUTE (1936, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 268 m; 9 min)* BA-FA 535
- DEUTSCHLAND, MEIN DEUTSCHLAND. EIN FILM VON DEUTSCHLANDS AUFSTIEG, VERFALL UND WIEDERGEURT (1933, Bearbeitung: Klaus Kroll, K: Hugo von Kaweczynski, P: Der Völkische Filmdienst Klaus Kroll, L: 1991 m; 70 min, stumm)* BA-FA 533
- DEUTSCHLAND IST SCHÖN (1936, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 2404 m; 88 min) BA-FA 23
- DEUTSCHLANDBILDER (1982, R: Hartmut Bitomsky, Heiner Mühlbrock, K: Carlos Bustamante, P: Big Sky Film / WDR, L: 60 min) WDR 47
- DEUTSCHLANDS GRÜNES HERZ (Filmreihe, 1936, 3 Filme, R: Wilhelm Marzahn, P: Reichsbahn-Filmstelle)* BA-FA 546
- DIE DA LAUFEN ... (2001, R: Annette Wagner, K: Christoph Fellner, P: SWR, L: 44 min) 409
- DIVISION GREIFT AN, EINE (1939, R: Walter Scheunemann, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH der NSDAP [DFG], L: 379 m; 14 min) BA-FA 621, 626
- DOKUMENTE ZUR KULTURGESCHICHTE DES DEUTSCHEN FILMSCHAFFENS (1942, P: Ufa Lehrschau, L: 2154 m; 79 min)* BA-FA 145
- DOOD WATER (NL 1934, R: Gerard Rutten, K: Andor von Barys, M: Walter Gronostay, D: Jan Musch, Theo

- de Maal, Helga Gogh u. a., P: Nederlandsche Film-gemeenschap, Den Haag / Deutsche Zensur: TOTES WASSER, 1938, V: Degeto, L: 2365 m; 82 min) 147
- DOPPELBEINAMPUTIERTE, DER (1941, P: Willi Beutler, Hamburg, F: 16 mm, L: 71 m; 6 min, stumm) 86
- DORFMUSIK (1941, R: Ulrich Kayser, P: Wien-Film, Wien, L: 442 m; 16 min) 171
- DORFSYMPHONIE (AT 1935, R: Max Zehenthofer, K: Hans Imber, Hans Nigmann, M: Karl Eisele, P: Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft, Wien, L: 421 m; 15 min) 445
- DOUAUMONT (1931, R: Heinz Paul, K: Viktor Gluck, Georg Bruckbauer, M: Ernst Erich Buder, P: Karl Günter Panter, Görlitz, L: 2444 m; 89 min) 587
- DR. TODT, BERUFUNG UND WERK (1943, R: Richard Scheinplflug, P: NSDAP, Amt für Technik, L: 930 m; 35 min)* BA-FA 286, 637
- DREAMS THAT MONEY CAN BUY (US 1947, R: Hans Richter, K: Arnold Eagle, Werner Brandes, Meyer Rosenblum, Herman Shulman, M: Paul Bowles, John Cage, Darius Milhaud, Edgar Varèse u. a., D: Jack Bittner, Max Ernst, Dorothy Griffith, Jacqueline Matisse u. a., P: Art of this Century Films, New York, F: 16 mm, L: 904 m; 83 min / Deutsche Erstaufführung: TRÄUME FÜR GELD, 1953) 693
- DRECHSLER, DER (1935, nicht zensiert, P: Naturfilm Hubert Schonger / RfDU, F: 16 mm, L: 121 m; 13 min, stumm) 493
- DREI LIEDER ÜBER LENIN siehe: TRI PESNI O LENINE
- DREI RÄUBER IM PELZ (1932, R: Nicholas Kaufmann, Ulrich K. T. Schulz, K: Kurt Stanke, Wilhelm Mahla, P: Ufa L: 322 m; 12 min) 155
- DREI VON DER ZELTSTADT. – REICHLAGER DES BUNDES DEUTSCHER BIBELKREISE 1933 (1933, P: Bund Deutscher Bibelkreise, Gütersloh, F: 16 mm, L: 412 m; 38 min, stumm) BA-FA 502
- DRESCHBETRIEB (1939, nicht zensiert, P: Svend Noldan / RWU, L: 11 min, stumm) 318, 480
- DRIFTERS (GB 1929, R: John Grierson, K: Basil Emmott, P: Empire Marketing Board Film Unit, KL: 1035 m; 39 min) BA-FA 63
- DRITTE REICH, DAS (Fernsehdokumentation, ab 21. 10. 1960 bis 19. 5. 1961, 14 Folgen, P: SDR/WDR) SWR 708, 712f., 719
- DRITTE REICH IN FARBE, DAS (Fernsehdokumentation, 2 Teile, 1999, R: Michael Kloft, P: Spiegel-TV, L: je 32 min) 719, Tafelteil
- DU UND MANCHER KAMERAD (1956, R: Andrew und Annelie Thorndike, K: Kurt Stanke, Waldemar Ruge, Ernst und Vera Kunstmann, M: Paul Dessau, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 2853 m; 104 min) BA-FA 697, 698, 711
- DUNKLE TANNEN – TIEFE TÄLER. EINE FAHRT DURCH DEN NÖRDLICHEN SCHWARZWALD (1935, R: Wilhelm Marzahn, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 490 m; 18 min) 247
- D-ZUG FERTIG ZUR FAHRT (1939, R+K: Wilfried Basse, Wolfgang Kiepenheuer, M: Erich Kuntzen, P: Basse-Film, L: 343 m; 13 min)* BA-FA 120, 122
- ECLAIR-JOURNAL (FR, ab 1907) 664
- EGER, EINE ALTE DEUTSCHE STADT (1938, R+K: Rudolf Gutscher, M: Friedrich Witeschnik, P: Ufa, L: 341 m; 13 min)* BA-FA 321, 325f., 360, 380, 390, 538, 620
- EGERLAND (1943, R: F. B. Nier, Karel Plicka, K: Horst Reidl, M: Edmund Nick, P: Prag-Film, Kulturfilmabteilung, Prag, L: 377 m; 14 min)* BA-FA 380, 390, 620
- EHRE DEN FAHNEN (CH 1945, P: Armeefilmdienst, Bern) 457
- EHRT EURE DEUTSCHEN MEISTER (1936, R: Gernot Bock-Stieber, K: Alfons Pennarz, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 799 m; 29 min)* BA-FA 360
- EIN TAG – EIN WERK (1938, R: Georg Engel, Leo Herrmann, K: Sascha Alexander, M: Verdina Shlonsky, P: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland), Berlin, L: 344 m; 13 min) 436
- EIN VOLK – EIN REICH – EIN FÜHRER! (1938, P: Technische Polizeischule. Film- und Bildstelle, F: 16 mm, L: 772 m; 70 min) 442f.
- EIN WERK, EIN VOLK (CH 1939, R: Charles-Georges Duvanel, Robert Chessex, P: OSEC, Lausanne, L: 321 m; 11 min) CSL 455
- EINBINDEN EINES BUCHES (1936, nicht zensiert, P: Dix-Film Norman Dix / RfDU, L: 28 min, stumm) 485
- EINHEIT SPD – KPD (1946, R: Kurt Maetzig, K: Harry Bremer, Joop Huiskens, Heinz Jaworsky, Werner Krien u. a., M: Hansom Milde-Meissner, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 534 m; 20 min) 697f.
- EINSATZ AUF 3000 M (CH 1944, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 526 m; 20 min) CSL 458f.
- EINSTEIN'S THEORY OF RELATIVITY (US 1923, Animation: Max Fleischer, stumm) 58
- EISENBAHNSOLDATEN (CH 1945, P: Armeefilmdienst, Bern) 457
- EISERNE HINDENBURG IN KRIEG UND FRIEDEN, DER (1929, Produktionsleitung: Johannes Häußler, P: Afu, Allgemeine Film-Union Häußler & Co., L: 1757 m; 62 min, stumm)* BA-FA 381, 531
- EISMISSION. EIN MIVA-FILM AUS KANADA (1938, R: Pater Paul Schulte, P: Miva, Köln, L: 2226 m; 81 min, stumm) MIVA Österreich 420
- ELBESTADT BEI NACHT. EIN ABENDLICHER STREIFZUG DURCH DRESDEN (1937, R: Richard Groschopp, K: Walter Conz, M: Werner Eisbrenner, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 347 m; 13 min.) BA-FA 331
- ELEPHANT BOY (GB 1937, R: Robert Flaherty, Zoltan Korda, K: Osmond Borradaile, M: M. Mathieson, D: Sabu, Walter Hudd u. a., P: London Film Production, London / Deutsche Zensur: ELEFANTEN-BOY, 1937, V: Tobis, L: 2295 m; 84 min) 174
- ELZACHER FASNACHT (um 1937, K: Ludwig Koch, P: Staatliche LBSt Baden) 491
- EMEK ZEVLUN siehe: THE VALLEY OF ZEBULUN
- EMELKA-BAVARIA-TONWOCHE (ab 6. 12. 1933 bis 26. 9. 1934, P: Emelka-Bavaria Wochenschau) 211, 228
- EMELKA-TON-WOCHE / EMELKA-TONWOCHE (ab 24. 9. 1930 bis 29. 11. 1933, P: Emelka-Wochenschau) 78, 211, 216, 227
- ENTWICKLUNG DES KOHLWEISSLINGS, DIE (1939, nicht zensiert, P: Heinz Niemeier Bild und Ton / RWU, L: 12 min, stumm) 485
- ENTWICKLUNG UND VERMEHRUNG DER ERBSE (1935,

- nicht zensiert, P: British International Production / RfdU, L: 220 m; 8 min, stumm) 483
- ERBE, DAS (1935, R: C. Hartmann, M: Fritz Wenneis, P: Excentric-Film Zorn und Tiller, L: 330 m; 12 min)* BA-FA 154, 191, 556
- ERBKRAK - ERBGESUND (1936-40, nicht zensiert, R + K: Wilfried Basse, K: Wolfgang Kiepenheuer, P: Basse-Film / RWU, stumm) 120, 557
- ERBKRAK (1936, P: Rassenpolitisches Amt der NSDAP, F: 16 mm, L: 265 m; 10 min, stumm)* BA-FA 120, 556f.
- ERDE RUFT, DIE (1940, R: Günther Boehnert, K: Alfons Pennarz, M: Hans Steinkopf, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 527 m; 19 min)* BA-FA 547, 607
- ERDE SINGT, DIE siehe: ZEM SPIEVA
- EREZ ISRAEL IM AUFBAU (1935/1936, nicht zensiert, R+K: Nachum Tim Gidal, P: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland), Berlin, F: 16 mm, stumm) 435f.
- ERLEBTE HEIMAT (1936, R+P: Walter Hege, L: 2165 m; 79 min)* BA-FA 321
- ERÖFFNUNG DER ERSTEN REICHAUTOBAHNSTRECKE FRANKFURT M. - DARMSTADT DURCH DEN FÜHRER AM 19. MAI 1935 [Filmreihe DIE STRASSEN ADOLF HITLERS] (1935, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 415 m; 15 min) BA-FA 283
- ERST LÖSCHEN, DANN RETTEN (1944, P: Ufa, L: 168 m; 6 min)* BA-FA 640
- ERWACHEN DER SEELE, DAS. 2. TEIL (1933, R+K: Fritz Puchstein, P: Kulturfilm E. Puchstein, L: 2005 m; 73 min, stumm)* Filmmuseum (Amsterdam) 145
- ERWACHENDE SPHINX, DIE. MIT COLIN ROSS VOM KAP NACH KAIRO (1927, R: Colin Ross, P: Ufa, L: 2792 m; 102 min, stumm)* BA-FA 419
- ERZBERGWERK (1936, nicht zensiert, P: M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 113 m; 12 min, stumm) 482
- ERZUGUNGSSCHLACHT GEHT WEITER, DIE (1936, R: Hans von Passavant, K: H. O. Schulze, P: Commerz-Film-AG, Berlin, L: 807 m; 29 min)* BA-FA 319, 547
- ES DREHT SICH UM ÖL (1935, R: Curt A. Engel, K: Fritz Lehmann, P: Boehner-Film Fritz Boehner in Verbindung mit Shell Rhenania-Ossag, L: 1306 m; 48 min) BA-FA 251
- ES GEHT UM DEN SIEG (1943, R: Friedrich Wollangk, M: Rudolf Perak, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 198 m; 7 min) BA-FA 264f.
- ES WAR EIN MENSCH ... (1950, R: Curt Oertel, P: Curt Oertel Studiengesellschaft, Wiesbaden, L: 801 m; 30 min) 695
- ÉTUDES DE MOUVEMENTS (NL 1928, R+K: Joris Ivens, P: Capi, Amsterdam, L: 4 min, stumm) 62
- EUSERI SCHWIZ (CH 1939, R: Josef Dahinden, P: Schweizerfilm, Zürich, M: C. V. Mens, L: 1950 m; 71 min) CSL 453, 456
- EVANGELISCHE KUNDGEBUNG AM VÖLKERSCHLACHTDENKMAL ZU LEIPZIG (1934, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 297 m; 11 min, stumm)* BA-FA 503
- EVANGELISCHES JUNGVOLK MARSCHIERT (1933, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 338 m; 12 min, stumm) BA-FA 502
- EWIGE JUDE, DER (1940, R: Fritz Hippler, K: Albert Endrejat, A: Hafner, M: Franz R. Friedl, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH der NSDAP [DFG], L: 1820 m; 66 min)* BA-FA 32, 52, 114, 118f., 426, 558f., 562-565, 567f., 571f., 624f., 700, 706, 731
- EWIGE WACHE, DIE. DER 9. NOVEMBER 1935 (1936, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 296 m; 11 min) 303
- EWIGER WALD (1936, R: Hanns Springer, Rolf von Sonjewski-Jamrowski, K: Sepp Allgeier, Werner Bohne, Otto Ewald, Wolf Hart, Ernst Kunstmann, Guido Seeber, Wilhelm Siem, Heinrich Weidemann, Otto Weitzenberg, Bernhard Wentzel, M: Wolfgang Zeller, P: Lex-Film, L: 2406; 88 min)* BA-FA 138, 162, 191, 198, 200, 203, 371, 374, 422, 545, 565, 730
- FAHRT DER 600 ÄLTESTEN KÄMPFER DURCH OSTPREUSSEN, Die (ohne Zensur, KL: 129 m; 5 min) BA-FA 386
- FALLSCHIRMJÄGER (1939, R: Emil Karl Beltzig, K: Herbert Körösi, Ludwig Zahn, M: Erich Kuntzen, P: Körösi & Bethke Kulturfilm-Produktion für die Ufa-Kulturfilmabteilung, L: 416 m; 15 min) BA-FA 168, 597
- FALTARBEITEN AUS PAPIER I-II (1936, nicht zensiert, P: Kulturfilm-Institut Hans Cürils / RfdU, L: 302 m; 11 min / L: 305 m; 11 min, stumm) 485
- FAMILIENKINO (Sendereihe, 1979, R: Michael Kuball, Alfred Behrends, P: WDR / NDR) 297
- FARBE DES KRIEGES, DIE (Fernsehdokumentation, 3 Teile, 2000, R: Michael Kloft, P: Spiegel-TV, L: 29 min / 33 min / 34 min) 719
- FARBENPRACHT AUF DEM MEERESGRUND (1938, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Walter Suchner, M: Albert Fischer, P: Ufa, L: 383 m; 14 min, Agfacolor)* BA-FA 158
- FAUST. EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE (1926, R: Friedrich Wilhelm Murnau, K: Carl Hoffmann, M: Werner R. Heymann, D: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn u. a., P: Ufa, L: 2482 m; 87 min, stumm) BA-FA 58, 145
- FEINDE (1940, R: Viktor Tourjansky, K: Fritz Arno Wagner, M: Lothar Brühne, P: Bavaria-Filmkunst, D: Willy Birgel, Brigitte Horney, L: 2490 m; 91 min) 582
- FELDZUG IN POLEN, DER (1940, R: Fritz Hippler, K: Sepp Allgeier, Walter Frentz, Albert Kling, Guzzi Lantschner, u. a., P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 1601 m; 60 min)* BA-FA 66, 114, 118, 151, 174, 390, 531, 543, 569, 571, 620-624, 626-630
- FERNSEHEN (1944, R: Bernhard Huth, P: Ufa, L: 674 m; 25 min) 300
- FEST DER HEIMAT, DAS (CH 1940, R: Adolf Forter, P: Armeefilmdienst, Bern, KL: 20 min) AFD 457
- FESTLICHES NÜRNBERG (1937, R: Hans Weidemann, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], Berlin, L: 599 m; 22 min) BA-FA 523
- FEUERPROBE AM PIZ BERNINA (CH 1940, P: Gebirgsbrigade 12, KL: 39 min) AFD 459
- FEUERRAD, DAS: EIN ALTER BRAUCH IM ODENWALD (BROMBACH) (ca. 1936, nicht zensiert, K: Ludwig Koch, P: Staatliche LBSt Baden, F: 16 mm, L: 123 m; 15 min, stumm) LMZ Karlsruhe 491f.

- FEUERTAUFE. DER FILM VOM EINSATZ DER DEUTSCHEN LUFTWAFFE IN POLEN (1940, R: Hans Bertram, K: Filmberichter der Luftwaffen-Propagandakompagnien und der Hauptfilmstelle im Reichsluftfahrtministerium, M: Norbert Schultze, P: Tobis-Filmkunst im Auftrag des Reichsluftfahrtministeriums, L: 2462 m; 90 min)* BA-FA 66, 151, 174, 390, 531, 543, 571, 603, 621 f., 627–629, Tafelteil
- FILM EINER AUTOFAHRT DURCH DEUTSCHES KOLONIALLAND, DER (um 1939, R: Friedrich Otto Bittrich, KL: 275 m; 10 min, stumm) BA-FA 398, 400
- FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS, EIN (1941, R: Walter Ruttmann, K: Gerhard Müller, M: Wolfgang Zeller, P: Ufa, L: 457 m; 17 min) 171, 239
- FILM NR. 10 – ROLLE A, II. WERBUNG (AvT) (um 1935, L: 185 m; 6 min) Kreisarchiv Warendorf 265
- FILMARCHIV DER PERSÖNLICHKEITEN: ERNST VOLLBEHR (1941, R: Gerhard Jeschke, P: Degeto, F: 16 mm, L: 388 m; 35 min) BA-FA 280
- FILMHISTORISCHE WOCHE (1942, P: Walter Jerven, Berlin, L: 8166 m; 298 min) 145
- FILMREISE DURCH DEN MENSCHENKÖRPER, EINE (1930, P: UFA, L: 1561 m; 57 min) 145
- FIRES WERE STARTED (GB 1943, R: Humphrey Jennings, K: C. Pennington-Richards, M: William Alwyn, P: Crown Film Unit, L: 63 min) 67
- FISCHADLER, DER (1935, nicht zensiert, P: Naturfilm Hubert Schonger / RfdU, L: 325 m; 11 min, stumm) 485
- FLACHS, DER. ERNTE UND AUFBEREITUNG (1936, nicht zensiert, P: Landeskulturfilm Karl Schneider, Berlin / RfdU, F: 16 mm, L: 133 m; 15 min, stumm) 493
- FLAMMEN DER VORZEIT (1934, R+K: Walter Fischer, P: Fischer-Film-Produktion, L: 258 m; 9 min)* BA-FA 360, 367 f., 370
- FLEDERMAUS, DIE (1935, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Walter Suchner, P: Ufa, F: 16 mm, L: 182 m; 16 min) 133
- FLIEGENDE FRÜCHTE (1941, R: Wolfram Junghans, K: Erichhans Foerster, Otto Gnieser, Walter Suchner, M: Friedrich Witeschnik, P: Ufa, L: 435 m; 16 min)* BA-FA 133, 164
- FLIEGER EMPOR (1942, R: Markus Joachim Tidick, P: Roto-Film, Siem & Co., L: 420 m; 15 min) 607
- FLIEGER ÜBER DEUTSCHLAND (1940, P: Der Korpsführer des NS-Fliegerkorps, Berlin, L: 444 m; 16 min)* BA-FA 607
- FLIEGER ZUR SEE (1939, R: Martin Rikli, K: Erwin Bleek-Wagner, M: Walter Schütze, P: Ufa, L: 546 m; 20 min)* Filmmuseum (Amsterdam), BA-FA 136, 168 f., 607
- FLIEGER, FUNKER, KANONIERE. EIN QUERSCHNITT AUS DER AUFBAUZEIT DER DEUTSCHEN LUFTWAFFE (1937, R: Martin Rikli, K: Erwin Bleek-Wagner, M: Walter Winnig, P: Ufa mit Unterstützung des Oberkommandos der Luftwaffe, L: 557 m; 20 min)* BA-FA 96 f., 111, 136, 597, 605 f.
- FLIEGERBEOBACHTUNG UND MELDEDIENST (CH 1942, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 280 m; 10 min) CSL 457
- FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI, DAS (1930, R: Gustav Ucicky, K: Carl Hoffmann, M: Willy Schmidtgentner, D: Otto Gebühr, Renate Müller u. a., P: Ufa, L: 2412 m; 88 min) 300
- FLUSSKREBS, DER. EINE KLEINE LEBENSGESCHICHTE (1941, R: Gero Priemel, P: Ufa, L: 388 m; 14 min) 171
- FOLGEN EINES VERBOTENEN BADES (ca. 1907, P: Erne-mann (?), L: 15 m; 2 min, stumm) 288
- FORELLENZUCHT (1935, nicht zensiert, Bearbeitung: Herbert Reschke, P: Naturfilm Hubert Schonger, British international Production, London / RfdU, L: 283 m; 10 min, stumm) 318
- FOTO-KEITEL (AvT) (ca. 1935, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 30 m; 1 min) BA-FA 260
- FOX MOVIE-TONE NEWS (US, ab 25. 5. 1927, P: Fox Film Corporation, Los Angeles) 225 f., 664, 668, 678
- FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU (ab 11. 9. 1930 bis 27. 6. 1940, P: Deutsche Fox-Film / Fox Tönende Wochenschau) 211, 216, 225 f., 645
- FRANCE-ACTUALITÉS (FR) 664
- FRAU KOMMT IN DIE TROPEN, EINE (1938, R: Harald Paulsen, K: Carl Drews, Kurt Neubert, M: Johannes Müller, D: Walter Leitgeb, Hilde Krüger u. a., P: Terra Filmkunst, L: 2431 m; 85 min) BA-FA 395
- FRAU STEHT IHREN MANN, EINE (1940, R: Hellmuth Lange, Hans Ax, K: Erich Schau, P: Bund Deutscher Filmamateure e.V., Berlin, F: 16 mm, L: 116 m; 11 min, stumm)* BA-FA 169, 293, 551
- FRAUEN, MASKEN UND DÄMONEN (1948, R: Hans Schomburgk, K: Paul Lieberenz, Eugen Hrich u. a., P: Schomburgk-Kulturfilmproduktion, L: 2115 m; 78 min)* BA-FA 399, 401
- FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN (1941, R: Georg Jacoby, K: Konstantin Irmen-Tschet, Alexander von Lagorio, M: Franz Grothe, D: Marika Röck, Willy Fritsch u. a., P: Ufa, L: 2611 m; 95 min, Agfacolor) BA-FA 665
- FREIBURG IM BREISGAU, DAS TOR ZUM HOCHSCHWARZWALD (1936, R+K: Sepp Allgeier, M: Walter Gronostay, P: Tobis-Melofilm, L: 367 m; 13 min)* BA-FA 330
- FREMDE VÖGEL ÜBER AFRIKA (1932, R: Edy von Gontard) 402
- FRIDERICUS REX. 1. TEIL: STURM UND DRANG (1922, R: Arzen von Cserépy, K: Guido Seeber, M: Marc Roland, D: Otto Gebühr, Albert Steinrück u. a., P: Cserépy-Film Co., L: 2077 m; 77 min, stumm) BA-FA 145
- FRIEDLICHE JAGD MIT DER FARBKAMERA (1941, R: Ulrich K. T. Schulz, P: Ufa, L: 518 m; 19 min, Agfacolor) 171, 184
- FRIESENNOT. DORF IM ROTEN STURM (1935, R: Peter Hagen, K: Sepp Allgeier, M: Walter Gronostay, P: Delta-Filmproduktions- und Vertriebs GmbH, L: 2651 m; 97 min) 76
- FROHSINN UND WILLE MEISTERN DAS SCHICKSAL (1943, R: Reinhard Blothner, P: Deutscher Fernseh-rundfunk, Mars-Film, Berlin, L: 738 m; 27 min) BA-FA 604
- FROM WADI HAWARITH TO EMEK HEFER (PAL 1936, nicht zensiert, R: Erich Brock, R+K: Walter Kristeller, P: Tekufa Film Co., Tel Aviv; für Keren Kayemeth Le-Israel, Jerusalem, KL: 484 m; 17 min, stumm) 437
- FRONT AM HIMMEL. EIN FILM VOM EINSATZ DER DEUTSCHEN LUFTWAFFE (ca. 1941/42, R: Wilhelm Stöppler, Carl Otto Bartning, R+K: Karl Ludwig Ruppel, K: Roderich Nolting, M: Norbert Schulze, P: Tobis, KL: 2306 m; 83 min)* BA-FA 631, 633

- FRONT AUF 4000 M (CH 1943, R: André Roch) 459, 461
- FRÜHLING IN JAPAN (1936, Aufnahmen der Japan-Expedition Arnold Fanck, K: Walter Riml, Richard Angst, Bearbeitung: Felix Lampe, Fred Schlick-Manz, P: Ufa, Kulturfilmabteilung, L: 340 m; 12 min)* BA-FA 150
- FRÜHLING IN PALÄSTINA. BILDER VOM AUFBAU DER JÜDISCHEN HEIMSTÄTTE (PAL/DE 1928, R: Joseph Gal-Ezer, K: J. Ben Dow, M: Max Lampel, P: Keren Kajameth Lejisrael (Jüdischer Nationalfonds, Berlin), L: 1652 m; 60 min, stumm)* BA-FA 433
- FRÜHLING IN PRAG siehe: JARO V PRAZE
- FRÜHLINGSBRÄUCHE IN DER OSTMARK (1940, R: Ulrich Kayser, K: Herbert Thallmayer, M: Karl Eisele, P: Wien-Film, L: 416 m; 15 min)* BA-FA 446
- FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT, DER siehe: THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET 565, 566
- FÜSILIER WIPF (CH 1938, R: Leopold Lindtberg, Hermann Haller, K: Emil Berna, M: Robert Blum, D: Heinrich Gretler, Elsie Attenhofer u. a., P: Praesens-Film, Zürich, L: 3186 m; 116 min) CSL 461
- G. P. U. (1942, R: Karl Ritter, K: Igor Oberberg, M: Herbert Windt, D: Laura Solari, Andrews Engelmann u. a., P: Ufa, L: 2717 m; 99 min) BA-FA 614, 625
- GASSCHMELZSCHWEISSEN I-IV (ca. 1937, nicht zensiert, P: Svend Noldan / RfdU, L: 10 min; 14 min; 4 min und 7 min, stumm) 480
- GAU OBERDONAU – ALTE DEUTSCHE ERDE (1940, R: Max Zehenthofer, K: Hans Nigmann, Sepp Ziegler, Hans Gessl, M: Albert Fischer, P: Ostmärkische Kulturfilm-Gemeinschaft, Wien, L: 478 m; 17 min)* BA-FA 619
- GAUKULTURWOCHE DANZIG (keine Zensur nachgewiesen, KL: 9 min) BA-FA 387
- GAUPARTETAG IN KÖNIGSBERG [AVT] (1938, KL: 34 min) BA-FA 387 f.
- GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT. DES FÜHRERS KAMPF FÜR VOLK UND REICH (1937, P: Tobis-Melofilm, L: 455 m; 17 min)* BA-FA 537
- GEBURT DER FARBE, DIE (CH 1938, R: Hans Richter, K: Schwab, E. Landsrath, P: Tonfilm Frobenius, Basel, L: 25 min) 89
- GEDENKT DER HELDEN VOM SKAGERRAK (1934, Bearbeitung: Hans von Passavant, K: Wilhelm Siem, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Abteilung IV Film, L: 494 m; 17 min, teilweise stumm) BA-FA 594
- GEHEIMNIS TIBET (1942, R: Hans Albert Lettow, Ernst Schäfer, K: Ernst Krause, M: Alois Melichar, P: Ufa, L: 2894 m; 106 min)* FWM 149, 168 f., 405, 407
- GEHEIMNIS UM SCHÖNHEIT UND JUGEND (1939, R: Clarissa Patrix, K: Fritz v. Friedl, Kurt Eckart, P: Herbert Dreyer Film, L: 315 m; 11 min)* BA-FA 549
- GEHEIMNISSE DER MUMIEN (1934, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Kulturfilm-Institut, L: 302 m; 11 min)* BA-FA 375
- GEHEIMNISSE EINER SEELE. EIN PSYCHOANALYTISCHER FILM (1926, R: Georg Wilhelm Pabst, K: Guido Seiber, Curt Oertel, Walter Robert Lach, D: Werner Krauß, Ruth Weyher, Ilka Grüning u. a., P: Neumann-Film der Ufa-Kulturabteilung, L: 2214 m; 82 min, stumm)* BA-FA 131, 136, 146 f., 166
- GEHEIMNISSE UM DIE SCHÖNHEIT. RASSENSCHÖNHEIT IM LEBEN DER VÖLKER UND DAS WEIB ALS SCHÖNHEITSIDEAL (1934, P: Verein Körper und Seele, Hannover, L: 1400 m; 51 min) 85
- GEHEIMNISVOLLE SCHIFF, DAS. HISTORISCHE AUFNAHMEN VON ÜBUNGEN MIT DEM ERSTEN FERNLENKSCHIFF »ZÄHRINGEN«. EIN UFA-KULTURFILM VOM WIEDERAUFBAU DER KRIEGSMARINE. (1931, R: Martin Rikli, K: Kurt Stanke, Klemens Jansen, P: Ufa mit Unterstützung des Oberkommandos der Marine, L: 512 m; 19 min)* BA-FA 596
- GEHEIMSACHE KATYN. DER MASSEMORD UND DIE PROPAGANDALÜGE (1993, R: Barbara Dyrschka, Marek Grzona, Ingo Bethke, P: MDR, L: 60 min) 642
- GEHORSAME REBELL, DER (1952, R: Curt Oertel, P: Curt Oertel Filmstudien-gesellschaft, L: 2247 m; 82 min) 504, 695
- GEISSEL DER WELT, DIE (KAMPF UM SPANIEN) (1937, R: Carl Junghans, K: Gösta Nordhaus u. a., P: Hispano-Film-Produktion, Johann W. Ther, L: 1362 m; 50 min)* BA-FA 128, 151, 610 f.
- GELÄNDESPORT, MOTORRADRENNEN siehe: JAHR DER ARBEIT – JAHR DER ERFOLGE / GELÄNDESPORT, MOTORRADRENNEN
- GENERAL ÜBERGIBT DER FLIEGERGRUPPE DIE NEUEN FAHNEN, DER (CH 1940, P: Armeefilmdienst, Bern) 457
- GERMANEN GEGEN PHARAONEN (1939, R: Anton Kutter, K: Gustav Weiss, M: Ludwig Kusche, P: Bavaria-Filmkunst, L: 807 m; 29 min)* BA-FA 170, 363–366, 375
- GERMANIN. DIE GESCHICHTE EINER KOLONIALEN TAT (1943, R: Max W. Kimmich, K: Jan Stallich, Jaroslav Tuzar, M: Theo Mackeben, D: Peter Petersen, Luis Trenker, Lotte Koch u. a., P: Ufa, L: 2585 m; 94 min) FWM 398
- GERMANY CALLING [The Lambeth Walk] (GB 1941, R: Charles Ridley, P: British Movietone News, L: 2 min) 668
- GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE FOLGEN, DIE (1920, Bearbeitung und Aufnahmen: Curt Thomalla, Nicholas Kaufmann, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1110 m; 40 min, stumm)* BA-FA 136
- GESTERN UND HEUTE (1938, R: Hans Steinhoff, M: Peter Kreuder, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 309 m; 11 min)* BA-FA 442 f., 535 f.
- GESUNDE FRAU – GESUNDES VOLK (1937, R: Gösta Nordhaus, K: Kurt Stanke, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 309 m; 11 min)* BA-FA 548
- GESUNDE JUGEND – STARKES VOLK (1937, R: Hans Wüstemann, M: Walter Winnig, P: Infra-Film, L: 606 m; 22 min)* BA-FA 549
- GEWINNUNG DER SEIDE (1940, nicht zensiert, P: Kammerer / RWU, L: 11 min, stumm) 480
- GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, DER siehe: OBYKNOWENNY FASCHISM
- GIGANTEN DER ARBEIT (NL, K: Andor von Barys, M: Anton Schweitzer, P: Andor von Barys, Rotterdam / Deutsche Zensur: 1938, V: Degeto Kulturfilm, L: 400 m; 15 min) 327

- GLANZ UND ELENDE DER FLIMMERKISTE (1936, P: Robert Neppach, R. N. Film-Produktion, Berlin, L: 1281 m; 47 min) 145, 167
- GLÄSERNE MOTOR, DER. EIN UFA-TON-LEHRFILM FÜR JEDEN KRAFTFAHRER (1930, R: Hansjürgen Völcker, K: Kurt Stanke, Conrad Wienecke, M: Konrad Bernhard, D: Fritz Alberti, Babette Jenson u. a., P: Ufa, L: 1646 m; 60 min)* BA-FA 243
- GLÄSERNE WUNDERTIERE (1929, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, Mikrobilder: Herta Jülich, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 430 m; 16 min)* BA-FA 133, 177
- GLAUBE UND SCHÖNHEIT (1940, R+K: Hans Ertl, M: Hans-Joachim Sobanski, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 453 m; 17 min)* BA-FA 114, 550, 607f., 729
- GLOBKE HEUTE (1963, R: Walter Heynowski, K: Horst Dondt, Hans Eberhard Leupold, M: Jean Kurt Forest, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 781 m; 29 min) 712
- GLOCKENWEIHE AM DOM ZU OSNABRÜCK (1938, P: Katholischer Lichtspielverband e.V., Kettwig, F: 16 mm, L: 98 m; 8 min, stumm) 502
- GLOCKENGUSS (1936, nicht zensiert, P: Naturfilm Hubert Schonger / Hans Neuberger Lehr- und Trickfilme, / RfdU, F: 16 mm, L: 253 m; 28 min, stumm) 484
- GLÜCK IM STALL (1948, R+P: Wilhelm Prager, K: Erich Claunigck, L: 363 m; 13 min) 699
- GOETHE LEBT! (1932, R: Eberhard Frowein, P: Deutsche Gesellschaft für wissenschaftliche Filme, L: 2249 m; 79 min) 167
- GOLDENE HOCHZEIT IM SALZBURGER LAND (1943, R: Ulrich Kayser, Karl Zieglmayer, K: Walter Robert Lach, M: Karl Pausperl, P: Wien-Film, L: 479 m; 16 min) 446
- GOLDENE STADT, DIE (1942, R: Veit Harlan, K: Bruno Mondl, M: Hans-Otto Borgmann, D: Kristina Söderbaum, Eugen Klöpfer u. a., P: Ufa, L: 3004 m; 110 min, Agfacolor) 184f.
- GOLDENE ZEITALTER, DAS siehe: L'ÂGE D'OR
- GOLZOW-ZYKLUS siehe: DIE KINDER VON GOLZOW
- GONE WITH THE WIND (US 1939, R: Victor Fleming, K: Ernest Haller, Ray Rennahan, M: Max Steiner, D: Vivien Leigh, Clark Gable u. a., P: Metro-Goldwyn-Mayer, Culver City / FSK: VOM WINDE VERWEHT, 1953, V: Metro-Goldwyn-Mayer, Frankfurt a. m., L: 5980 m; 219 min) 105
- GORCH FOCK. BILDER VOM LEBEN UND DER ARBEIT AUF DEM SEGEL-SCHULSCHIFF DER DEUTSCHEN REICHSMARINE (1934, R: Martin Rikli, K: Kurt Stanke, M: Walter Gronostay, P: Ufa mit Unterstützung des Oberkommandos der Marine, L: 403 m; 15 min)* BA-FA 597
- GRAZ, DIE STADT DER VOLKERHEBUNG (1940, P+K: Hanns Wagula, F: 16 mm, L: 278 m; 10 min, stumm) 443
- GRENZÜBERTRITT FRANZÖSISCHER UND POLNISCHER TRUPPEN (CH 1940, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 3500 m; 128 min) CSL 457
- GRENZWACHT IN DEN BERGEN (CH 1942, R: Adolf Forster, P: Armeefilmdienst, Bern, KL: 44 min) AFD 459
- GROSSE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG – MÜNCHEN 1943, DIE (1943, R: Walter Hege, P: Bavaria-Filmkunst, München, L: 361 m; 13 min, Agfacolor)* BA-FA 346
- GROSSE EIS, DAS. ALFRED WEGENERS LETZTE FAHRT (1936, Bearbeitung: Atelier Noldan, Else Wegener, Paul Kunhenn, P: Atelier Svend Noldan, L: 2145 m; 78 min, stumm) 146f., 167
- GROSSE LIEBE, DIE (1942, R: Rolf Hansen, K: Franz Weihmayr, M: Michael Jary, D: Zarah Leander, Viktor Staal u. a., P: Ufa, L: 2738 m; 95 min) 577f., 583, 585f., 588, 633
- GROSSE RESERVE, DIE (1940, R: Johannes Häußler, Walter Scheunemann, K: H. O. Schulze, Gerd Philipp, M: Hans Bullerian, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], Berlin, L: 390 m; 14 min)* BA-FA 190, 533, 634f.
- GROSSE STADT IM ENGEN TAL. WUPPERTAL (1936, R: Ulrich Kayser, K: Georg Krause, M: Edmund Nick, L: 401 m; 15 min) BA-FA 325
- GROSSE ZEIT, DIE (1938, R: Carl Junghans, Gerhard Stegemann, Hans Weidemann, M: Walter Gronostay, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 1923 m; 70 min)* BA-FA 129, 618
- GROSSFAHRT. DEUTSCHER JUGENDDIENST IN SIEBENBÜRGEN (1933, K: Otto Kast, P: Bund Deutscher Bibelkreise, Wuppertal-Barmen, F: 16 mm, L: 257 m; 23 min, stumm) BA-FA 502
- GROSS-GLOCKNER HOCHALPEN-STRASSE, DIE (1937, R: Wilhelm Prager, P: Ufa, L: 493 m; 18 min) 460
- GROSSMACHT JAPAN. DIE WACHT IM FERNEN OSTEN (1938, Gestaltung: Johannes Häußler, Ernst R. Müller, Mitarbeit: Kaiserliche Japanische Botschaft Berlin, P: Rex-Film Bloemer & Co, L: 1956 m; 71 min) 150, 533
- GROSSSTADT-TYPEN (1938, R: Leo de Laforgue, M: Fritz Steinmann, P: Ufa, L: 350 m; 13 min)* BA-FA 114, 141, 322
- GROSSSTADT ZIGEUNER (1932/33, nicht zensiert, R+K+P: László Moholy-Nagy, KL: 330 m; 12 min, stumm)* BA-FA, Bauhaus-Archiv, Filmmuseum (Amsterdam) 89
- GRUNDLAGEN DER INSULIN-THERAPIE (1938, P: Kifo Hellmut Bousset, Berlin, L: 958 m; 35 min, stumm) 86
- GRÜNKERNMACHEN IN PÜLFRINGEN, DAS (BADISCHES BAULAND) (1938, nicht zensiert, K: Ludwig Koch, P: Staatliche LBS Baden, F: 16 mm, L: 87 m; 8 min, stumm) JKI/LMZ Karlsruhe 491
- GÜTER DER ERDE, DIE (CH 1938, R: Fred Surville, P: TEM-Film, Lausanne, L: 530 m; 19 min) CSL 455
- H. DIEDERICHSEN, KIEL, EISENBAHNDAMM 12 (1935, P: Nordmark-Film, Richard Garms, L: 41 m; 1, 5 min) BA-FA 260
- HAKENKREUZ ÜBER ÖSTERREICH. EIN BILDBERICHT VOM KAMPF DER N. S. D. A. P. IN ÖSTERREICH (AT 1934, M: Fred Alwe, P: Landesfilmstelle Österreich der NSDAP, L: 1070 m; 38 min)* BA-FA 440, 539, 619
- HALLO EVERYBODY (NL 1933, R: Hans Richter, K: Alexander von Barys, M: Darius Milhaud, P: Philips NV, Eindhoven, KL: 588 m; 22 min) Filmmuseum (Amsterdam) 89
- HAMBURG. DEUTSCHLANDS TOR ZUR WELT (1939, P: Ufa, L: 690 m; 25 min) BA-FA 310

- HÄNDE AM WERK. EIN LIED VON DEUTSCHER ARBEIT (1935, R+K: Walter Frenz, M: Walter Gronostay, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Abteilung Film, L: 1489 m; 54 min)* BA-FA 114, 138, 202f., 589, 727
- HÄNDE UND MASCHINEN (CH 1938, R: Werner Dressler, Kurt Früh, P: Central-Film, Zürich, L: 470 m; 16 min) CSL 455
- HANDSTREICH (CH 1941, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 350 m; 13 min) CSL 457
- HANDWEBEREI I. SCHEREN UND AUFBÄUMEN DER KETTE (1936, nicht zensiert, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, L: 268 m; 14 min, stumm) 120
- HANDWEBEREI II. AUFBRINGEN DER KETTE UND WEBEREI (1936, nicht zensiert, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, L: 308 m; 16 min, stumm) 120
- HANSESTADT AM RHEIN (1941, R: Eugen York, K: Erich Menzel, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 359 m; 13 min) BA-FA 325
- HARD WORK siehe: AMAL
- HATIKWAH. DOKUMENTE EINER HOFFNUNG (1938, R: Georg Engel, P: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland), Berlin, F: 16 mm, L: 537 m; 49 min, stumm) 86, 91, 436
- HAUS DER DEUTSCHEN KUNST, DAS (1934, R: Gustav Weiss, P: Bavaria Film, L: 823 m; 30 min)* BA-FA 345, 354
- HAUSBAU (1936, nicht zensiert, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, L: 335 m; 18 min, stumm)* BA-FA 120f.
- HEBREW MELODY (1935, R+K: Helmar Lerski, M: Joseph Achron, Arno Nadel, P: Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland, Berlin, L: 243 m; 9 min) 91, 434
- HEILIGE SCHRIFT – DEUTSCH. 400 JAHRE LUTHERBIBEL, DIE (1934, R+K: Hans Cürlis, P: Kulturfilminstitut, Berlin, L: 1328 m; 49 min, stumm) 503
- HEIMAT DER GORALEN, DIE (1936, R: Ulrich K. T. Schulz, P: Ufa, L: 429 m; 16 min) BA-FA 377
- HEIMAT IM WERK (1939, R: Otto Geiger, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Abteilung Film, L: 305 m; 11 min) 254
- HEIMAT UND BODEN (1939, R: Otto Geiger, M: Horst Hanns Sieber, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Abteilung Film, L: 275 m; 10 min) BA-FA 254, 541
- HEIME DER HITLERJUGEND (1938, R+K: Alfons Penaraz, M: L. Preiss, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 357 m; 13 min)* BA-FA 553
- HEIMKEHR (1941, R: Gustav Ucicky, K: Günther Anders, Kurt Hasse, M: Willy Schmidt-Gentner, D: Paula Wessely, Carl Raddatz u. a., P: Wien-Film, L: 2632 m; 95 min) 145, 385
- HEIN PRIEMBACKES FAHRTEN UND ABENTEUER (1928, R: Svend Noldan, P: Atelier Svend Noldan, L: 233 m; 8 min, stumm) 118
- HEISS FLAGGE! UNSERE KRIEGSMARINE IN IHRER VOLKS-VERBUNDENHEIT (1935, Bearbeitung: Kurt Stefan, Herta Jülich, K: Clemens Jansen, Herbert Kebelmann, Max Endrejat, Walter Meyer, M: Walter Winnig, P: Ufa mit Unterstützung des Oberkommandos der Kriegsmarine, L: 440 m; 16 min) BA-FA 594, 596
- HELDEN IN SPANIEN (1938, R: Fritz C. Mauch, Paul Laven, Joaquin Reigh-Gonzalbes, M: Walter Winnig, P: Hispano Film Produktion, Johann W. Ther, L: 2266 m; 83 min)* BA-FA 128, 151, 611
- HELDENTUM UND TODESKAMPF UNSERER EMDEN (1934, R: Louis Ralph, Reinhard W. Noack, K: Ewald Daub, Werner Bohne, M: Fritz Wenneis, Bearbeitung: Tobis-Melofilm unter Mitwirkung überlebender Offiziere, Unteroffiziere und Mannschaften des Kreuzers »Emden«, L: 2796 m; 98 min) BA-FA 594
- HELFFENDE LIEBE IN DER GROSSSTADT (1935, R: Gertrud David, P: Gervid-Film, F: 16 mm, L: 913 m; 83 min, stumm) 85
- HELIOGRAVÜRE (1938, nicht zensiert, P: Lex / RfdU, L: 12 min, stumm) 480
- HENKEL. EIN DEUTSCHES WERK IN SEINER ARBEIT (1938, R: Walter Ruttmann, K: Gerhard Müller, M: Bernd Scholz, P: Ufa, L: 673 m; L: 25 min)* BA-FA 61, 240
- HERMANNSLAND. EIN FILM ÜBER DAS LAND LIPE-DETMOLD (1938, R: Kurt Wolff, K: Walter Brandes, M: Ernst Erich Buder, Bearbeitung: Franz Schröder, P: Tobis-Melofilm, L: 416 m; 15 min) 323
- HERR ROOSEVELT PLAUDERT (1943, P: Deutsche Wochenschau, Berlin, L: 378 m; 14 min) BA-FA 429, 559, 641
- HERRIN DES HOFES, DIE (1942, R: Andrew Thorndike, P: Ufa, L: 337 m; 12 min)* BA-FA 171, 317f., 697
- HERRSCHER, DER (1937, R: Veit Harlan, K: Werner Brandes [Atelier], Günther Anders [Aufnahmeaufnahmen], M: Wolfgang Zeller, D: Emil Jannings, Marianne Hoppe, P: Tobis-Magna-Filmproduktion, L: 2918 m; 107 min) 541
- HERSTELLUNG EINER KASPERLE-PUPPE (1936, nicht zensiert, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, F: 16 mm, L: 119 m; 13 min, stumm) 485
- HERSTELLUNG EINES PORZELLANTELLERS (1935, nicht zensiert, P: M. Weid, Kulturfilme / RfdU, L: 298 m; 11 min, stumm) 476
- HERSTELLUNG VON SPRENGKAPSELN UND ELEKTRISCHEN ZÜNDERN (1935, P: Arnold & Richter, F: 16 mm, L: 950 m; 87 min) 86
- HEUZUG IM ALLGÄU (1941, R: Wilhelm Prager, P: Ufa, L: 418 m; 18 min) BA-FA 310
- HILFSKREUZER ATLANTIS. EIN FILM DES OBERKOMMANDOS DER KRIEGSMARINE (1943, P: Oberkommando der Kriegsmarine / Referat für Filmwesen (AMA M Wehr II gc), KL: 720 m; 26 min) BA-FA 600
- HILFSKREUZER AUF ALLEN MEEREN (1942, P: Marine-Hauptfilm- und Bildstelle, Berlin, L: 581 m; 21 min) BA-FA 600
- HIRSCHKÄFER, DER (1921, Aufnahmeleitung + Bearbeitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Carl Boesner, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 358 m; 12 min, stumm)* BA-FA 133, 161
- HITLER – EINE BILANZ (Fernsehreihe, 1995, 6 Folgen, P: ZDF) 714
- HITLER – EINE KARRIERE (1977, R: Joachim Fest, Christian Herrendoerfer, M: Hans Posegga, P: Interart, L: 4261 m; 156 min) 714

- HITLER SPRICHT AUF EINER REICHAUTOBAHNBAUSTELLE (AvT) (1934, KL: 76 m; 3 min) BA-FA 282
- HITLERJUGEND IN DEN BERGEN (1932, R: Stuart J. Lutz, K: Ludwig Zahn, M: Friedrich Jung, P: Stuart J. Lutzfilm, München, L: 614 m; 22 min)* BA-FA 551f.
- HITLERJUNGE QUEX. EIN FILM VOM OPFERGEIST DER DEUTSCHEN JUGEND (1933, R: Hans Steinhoff, K: Konstantin Irmen-Tschet, M: Hans-Otto Borgmann, Baldur von Schirach, D: Heinrich George, Berta Drews u. a., P: Ufa, L: 2609 m; 95 min) BA-FA 145, 551, 614
- HITLERS AUFRUF AN DAS DEUTSCHE VOLK (1933, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Hauptabteilung Film, L: 1315 m; 48 min)* BA-FA 534
- HITLERS EINZUG IN WIEN 1938 (AvT) (1938, Wochenschau einzelsujets, KL: 268 m; 11 min)* BA-FA 618
- HITLERS FRAUEN (Fernsehdokumentation, 2001, 6 Teile, P: ZDF) 714
- HITLERS HELFER (Fernsehdokumentation, 1996 bis 1998, 12 Folgen, P: ZDF) 714
- HITLERS KAMPF UM DEUTSCHLAND (1932, K: Frank Hensel, P: Landesfilmstelle Hessen, Hessen-Nassau; Reichsleitung der NSDAP, Abteilung Film, L: 606 m; 22 min)* BA-FA 533
- HOCHGEBIRGSPATROUILLE (CH 1944, R: E. O. Stauffer, P: Armeefilmdienst, Bern, KL: 12 min) AFD 459
- HOCHOFEN I. BESCHICKUNG UND ABSTICH (1936, nicht zensiert, P: M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 123 m; 13 min, stumm) 482
- HOCHOFEN II. BESCHICKUNG UND GIESSEN VON MASSELN (1936, nicht zensiert, P: M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 73 m; 8 min, stumm) 482
- HOCHOFEN III (TRICK) (1936, nicht zensiert, M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 131 m; 14 min, stumm) 482
- HÖCHSTES GLÜCK DER ERDE AUF DEM RÜCKEN DER PFERDE (1939, R: Joachim Bartsch, Jochen Poelzig, P: Olympia-Film, L: 429 m; 16 min) 169
- HOCHZEIT IN SADERLACH IM RUMÄNISCHEN BANAT (1937, nicht zensiert, K: Ludwig Koch, P: Staatliche LBSt Baden, F: 16 mm, L: 143 m; 18 min, stumm) JKI 491
- HOCHZEITER IM TIERREICH (1938, R: Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Junghans, P: Ufa, L: 377 m; 14 min, Ufacolor) BA-FA 182
- HOF OHNE MANN (1944, R+K: Walter Robert Lach, M: Viktor Hruby, P: Wien-Film, L: 415 m; 15 min) 318, 445, 447
- HOLZFÄLLER (1943, R: Peter Steigerwald, K: Josef Buzek, M: Karl Eisele, P: Wien-Film, L: 438 m; 15 min) 446
- HOLZFLÖSSEREI (1935, nicht zensiert, P: M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 87 m; 10 min, stumm) 493
- HOLZZIEHER (1942, R: Ulrich Kayser, K: Walter Robert Lach, Karl Kurzmayer, M: Karl Pauspertl, P: Wien-Film, L: 465 m; 17 min) 446
- HOPFENANBAU (1937, nicht zensiert, P: M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm; L: 123 m; 13 min, stumm) 483
- HURDES, LAS - TIERRA SIN PAN (ES 1932, R+P: Luis Buñuel, K: Eli Lotar, P: Ramón Acín, L: 28 min) 61
- HUSAREN DER SEE. DEUTSCHE TORPEDOBOOTE IM MÄNÖVER (1936, R: Martin Rikli, K: Kurt Stanke, M: Rudolf Perak, P: Ufa mit Unterstützung der Kriegsmarine, L: 411 m; 15 min)* BA-FA 303, 602
- HYGIENEDIENST DER ARMEE, DER (CH 1944, P: Armeefilmdienst, Bern) 457
- ICH KLAGE AN (1941, R: Wolfgang Liebeneiner, K: Friedl Behn-Grund, Franz von Klepacki, M: Norbert Schultze, D: Heidemarie Hatheyer, Paul Hartmann u. a., P: Tobis Filmkunst, L: 3379 m; 118 min) 175, 554, 558
- ICH UND MR. MARSHALL (US 1948, R: Stuart Schulberg, P: D. F. U. / OMGUS, L: 376 m; 14 min) 693f.
- IDL MITN FIDL (PL 1936, R: Joseph Green, Jan Nowina-Przybylski, K: Jakub Jonilowicz, M: Abraham Ellstein, D: Molly Picon, Max Bozyk u. a., P: Green-Film, Warschau / Deutsche Zensur: JIDL MIT DER FIDEL, 1938, L: 2537 m; 93 min) 431
- IGLOO. DAS EWIGE SCHWEIGEN (US 1932, R: Ewing Scott, K: Roy H. Klaffki, M: Val Burton, Edward Kilenyi, P: Universal Pictures, New York / Deutsche Zensur: 1932, V: Deutsche Universal-Film, L: 1639 m; 62 min) 167
- IM BLICKPUNKT - ZEITGESCHEHEN - GENAUER BETRACHTET. DIE BUNDESWEHR (1956, R: Heinz Huber, Martin Walser, K: Kurt Gewissen, Fritz Moser sen., P: SDR, L: 19 min) 708
- IM DIENSTE DER MENSCHHEIT (1938, R: Walter Ruttmann, K: Gerhard Müller, M: Wolfgang Zeller, P: Ufa, L: 447 m; 16 min) BA-FA 240
- IM FLUGE DURCH OSTPREUSSEN (1936, R: Karl Schneider, K: Fred Schlick-Manz, P: Landeskulturfilm Karl Schneider, Berlin, L: 443 m; 16 min) BA-FA 384
- IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND (DEUTSCHE FREIWILLIGE IN SPANIEN) (1939, R: Karl Ritter, P: Ufa, L: 2564 m; 94 min)* BA-FA 151, 543, 612f.
- IM LAND DER AUTOS UND WOLKENKRATZER (1934, R+P: Robert Olbermann, Rheinische Jugendburg, L: 565 m; 21 min, stumm) 141, 640
- IM LANDE PEER GYNYS (1933, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Kurt Stanke, Wilhelm Mahla, M: L. Brav, P: Ufa, 390 m; 14 min)* BA-FA 155f., 163
- IM LANDE WIDUKINDS (1935, R: Gösta Nordhaus, R+K: Kurt Stanke, M: Franz R. Friedl, P: Ufa, L: 397 m; 15 min)* BA-FA 360, 367, 553
- IM REICHE DER LILIPUTANER (1939, R: Herta Jülich, Ulrich K. T. Schulz, Friedrich Goethe, M: Boris von Klebeck, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 385 m; 14 min) BA-FA 133, 152, 177
- IM SCHATTEN DER WELTSTADT (1930, R: Albrecht Viktor Blum (?), P: Prometheus-Film, L: 328 m)* BA-FA 89
- IM SCHLESIERLAND MARSCHIEREN WIR (1933, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Hauptabteilung IV, L: 1741 m; 64 min) BA-FA 368
- IM SPREEWALD (1938, nicht zensiert, R: Hubert Schonger, P: Naturfilm Hubert Schonger / RfdU, F: 16 mm, L: 130 m; 10 min, stumm)* BA-FA
- IM TAL DER WIESE (1942, R: Heinz-Hermann Schwertfeger, K: Erichhans Foerster, M: Clemens Schmalstich, P: Ufa, L: 299 m; 11 min, Agfacolor)* BA-FA 164
- IM TROMMELFEUER DER WESTFRONT. EIN FILM VOM

- HELDENKAMPF UNBEKANNTER SOLDATEN (1936, R: Charles Willy Kayser, K: Günther Anders, P: Filmverleih Richard Herzog & Co. L: 2259 m; 83 min) 303
- IM UNBEKANNTEN KAMERUN (1939, R+K: Paul Lieberenz, M: Lothar Brühne, P: Tobis-Melofilm, L: 560 m; 20 min)* BA-FA 400, 410f.
- IM WALDE VON KATYN (1943, P: Ufa, L: 362 m; 13 min)* BA-FA 643
- IM WESTEN NICHTS NEUES siehe: ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT
- IM ZEICHEN DES HAKENKREUZES (1924, P: Nationalsozialistische Freiheitsbewegung, Landesverband Preußen, Berlin, L: 439 m; 12 min, stumm) 505
- IM ZEICHEN DES VERTRAUENS (1938, R: Walter Ruttmann, K: Gerhard Müller, M: Wolfgang Zeller, P: Ufa, L: 797 m; 29 min) 240
- IN BERLIN (1935, R: Wolfgang Kaskeline, P: Ufa, L: 67 m; 2 min) BA-FA 261
- IN JESU DIENST VON BETHEL NACH OSTAFRIKA (1927, R+K: Wilhelm Dachwitz, P: Bodelschwingh'sche Anstalten, L: 1828 m; 68 min, stumm)* BA-FA, Rheinische Mission Wuppertal-Barmen 417
- IN DER ROTEN HÖLLE siehe: CARMEN FRA I ROSSI
- IN LUFT UND SONNE. DEUTSCHE GYMNASTIK UND BEWEGUNGSERZIEHUNG (1935, R+K: Hans Wüstemann, M: Kurt Krüger, P: Hans Wüstemann, Filmherstellung und Verleih, L: 290 m; 11 min)* BA-FA 548f.
- INDIANER (1940, R: Ernst R. Müller, Gerd Philipp, P: Rex-Film Bloemer & Co., L: 2339 m; 85 min) BA-FA 406
- INFANTERIE-PIONIERE IM ANGRIFF (CH 1943, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 454 m; 17 min) CSL 457-459
- INGES ERSTER SCHULTAG (ca. 1939, F: 16 mm, L: 60 m; 6 min) 294
- INS SCHLESIERLAND MARSCHIEREN WIR! EIN VOLK IN LEIBESÜBUNGEN (1937, Gestaltung: Hildemargret Quander, K: Herbert Brieger, Alfons Pennarz, M: Kurt Krüger, P: Dr. Brieger-Film, Berlin-Charlottenburg, L: 100 m; 37 min) 389
- INSEL DER DÄMONEN, DIE (1933, Expeditionsleitung: Viktor von Plessen, R+K: Friedrich Dalsheim, K: Hans Scheib, M: Wolfgang Zeller, P: Friedrich Dalsheim und Viktor von Plessen, L: 2362 m; 86 min)* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 49, 83, 91, 146, 167, 406f., 413
- INSEL OSTPREUSSEN, DIE (1929, R: Paul Lange, P: Ostpreußische Landwirtschafts- und Industrie-Film, Königsberg, L: 1430 m; 52 min, stumm) BA-FA 381
- JABONÀH! – JABONÀH! (FR 1937, K: André Sauvage, P: Expedition Citroen Centre-Asie, Paris / Deutsche Zensur: JABONAH! – JABONAH!, 1937, Bearbeitung: Frank Leberecht, Franz Schröder, V: Degeto, L: 2203 m; 81 min) 147, 167
- JAGD IN TRAKEHNEN (1935, R: Wilhelm Prager, P: Ufa, L: 415 m; 15 min) 384
- JAHR DER ARBEIT – JAHR DER ERFOLGE / GELÄNDESPORT, MOTORRADRENNEN (1936, K: Ulrich Bigalke, Siegfried Bruckhoff, P: Werbeschall, Reklame und Künstlerschallplatten, L: 548 m; 20 min) 271
- JAHRE DER ENTSCHEIDUNG (1939, R: Hans Weidemann, Lothar Buhle, Egon Gotzek, Georg Radau, Ludwig Preiss, M: Walter Gronostay, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 2660 m; 97 min)* BA-FA 128, 282, 387, 537f.
- JAHRESSCHAU 1934 (AT 1934, P: Bundespolizeidirektion Wien) 441f.
- JAHRTAUSENDE AM NIL (1936, P: Körösi & Bethke, Kulturfilm-Produktion, L: 406 m; 15 min) 375
- JAHRTAUSENDE ERWACHEN (1934, R+K: Walter Fischer, P: Fischer Film-Produktion, L: 298 m; 11 min) 367
- JARO V PRAZE [ÜT: FRÜHLING IN PRAG] (CS 1934, R+K: Karel Plicka, M: Frantiek kvor, P: Loydfilm, Ladislav Kolda, L: 290 m; 11 min) 379
- JEDER ACHE siehe: EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS
- JENSEITS DER PROPAGANDA (Filmedition, P: Polar Film, VHS, L: 105 min)
- JIDL MIT DER FIDEL siehe: IDL MITN FIDL
- JOCKEY, DER (1940, R: Wilfried Basse, P: Basse-Film, L: 390 m; 14 min) 120
- JOSEPH THORAK – WERKSTATT UND WERK (1943, R: Hans Cürliß, R+K: Arnold Fanck, K: Walter Riml, Otto Cürliß, M: Rudolf Perak, P: Kulturfilm-Institut / Riefenstahl-Film, L: 388 m; 15 min)* BA-FA 117, 339-341, 527f., 542
- JUD Süß (1940, R: Veit Harlan, K: Bruno Mondi, M: Wolfgang Zeller, P: Terra-Filmkunst, D: Heinrich George, Kristina Söderbaum u. a., L: 2663 m; 97 min)* BA-FA 52, 516, 554, 561, 564, 567, 625
- JUDEL GRA NA SKRZYPCACH siehe: IDL MITN FIDL
- JUDEN OHNE MASKE (1938, R: Walter Böttcher, Leo von der Schmiede, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 1000 m; 37 min)* BA-FA 86, 559, 624
- JUDEN, LÄUSE UND WANZEN (AvT) (ca. 1941, P: Film- und Propagandamittel-Vertriebsgesellschaft, Krakau/Warschau, KL: 310 m; 11 min, stumm)* BA-FA 559, 625, 731
- JUGEND AM MOTOR (1938, R: Hermann Boehlen, K: Hans Bastanier, M: Marc Roland, P: Ufa, L: 460 m; 17 min)* BA-FA 269
- JUGEND DER WELT. DER FILM VON DEN IV. OLYMPISCHEN WINTERSPIELEN IN GARMISCH-PARTENKIRCHEN (1936, R: Carl Junghans, K: Sepp Allgeier, Walter Frentz u. a., M: Walter Gronostay, P: Propaganda-Ausschuss für die Olympischen Spiele, Reichspropagandaleitung der NSDAP, L: 1016 m; 37 min)* BA-FA 127f., 173, 202f., 526, 571, 610, 618
- JUNGE BÄREN IM ZOOLOGISCHEN GARTEN (1938, nicht zensiert, R: Wilfried Basse, K: Wolfgang Kiepenheuer; P: Basse-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 61 m; 7 min, stumm) 120
- JUNGE GENERATION IM AUFBRUCH (1933, P: Deutscher Verband des Jugendbundes für ein entschiedenes Christentum, Woltersdorf, F: 16 mm, L: 317 m; 29 min, stumm) 502
- JUNGENS, MÄNNER UND MOTOREN (1939, R: Bob Stoll, K: Loeb, Fink, Neubert, von der Heyden, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 492 m; 18 min)* BA-FA 269
- JUNGES EUROPA (HJ-Monatsschau, 1942 bis 1944, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG])* BA-FA 553, 608f.
- JÜNGSTEN DER LUFTWAFFE, DIE (1939, R: Hermann Boehlen, K: Otto Martini, M: Walter Schütze, P: Ufa, L: 456 m; 17 min)* BA-FA 607

- JUNKER DER WAFFEN-SS (1943, P: Deutsche Wochenschau, Berlin, L: 417 m; 15 min)* BA-FA 608
- JURID (1938, R: Fritz Wollangk, K: Fritz Lehmann, M: W. Schütze, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 1113 m; 41 min)* BA-FA 249
- KADETTEN (1939, R: Karl Ritter, K: Günther Anders, M: Herbert Windt, D: Mathias Wiemann, Carsta Löck u. a., P: Ufa, L: 2561 m; 94 min) 614
- KAFFEEANBAU IN GUATEMALA (1936, nicht zensiert, P: Naturfilm Hubert Schonger / RfdU, F: 16 mm, L: 88 m; 10 min, stumm) 483
- KAISERBAUTEN IN FERNOST (1938, R: Arnold Fanck, K: Ichiro Hayakawa, Shigeo Hayashida, M: Kyosuke Kami, P: Arnold Fanck, L: 347 m; 13 min)* BA-FA 117, 150
- KALTE KRIEG IN FARBE, DER (Fernsehdocumentation, 2 Teile, 2001, R: Michael Kloft, P: Spiegel-TV, L: je 27 min) 719
- KAMERA FÄHRT MIT, DIE (1936, A: Hans Schipulle, K: Walter Brandes, Bernhard Juppe, Heinz Kluth, P: Tobis-Melofilm, L: 336 m; 12 min)* BA-FA 173, 176
- KAMERAD TIER (1936, P: Paul Eipper, F: 16 mm, L: 542 m; 49 min, stumm) 167
- KAMERADEN AUF SEE. EIN FILM DER DEUTSCHEN KRIEGSMARINE (1938, R: Heinz Paul, K: Hans Schneeberger, M: Robert Küssel, D: Carola Höhn, Theodor Loos, P: Terra-Filmkunst, L: 2480 m; 84 min) 612
- KAMERADEN DER ARBEIT (1938, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Abteilung Film, Berlin, L: 563 m; 21 min) 254
- KAMERAJAGD AUF SEEHUNDE (1937, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Walter Suchner, M: Franz R. Friedl, P: Ufa, L: 380 m; 14 min)* BA-FA 133, 153, 178
- KAMPF MIT DEM MOOR, DER [Filmreihe DIE STRASSEN ADOLF HITLERS] (1935, R: Johannes Fritze, K: Franz Klein, M: Georg Enders, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 342 m; 12 min) BA-FA 281
- KAMPF UM BERLIN (1929, R: G[eorg] Stark, K: H. Scholtz, P: Filmhaus Sage, Berlin, L: 724 m; 25 min, stumm)* BA-FA 505
- KAMPF UM BROT (1936, R: Ulrich Kayser, K: Gerhard Müller, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 330 m; 12 min)* BA-FA 319, 547
- KAMPF UM DEN HIMALAYA (1938, R: Franz Schröder, K: Peter Müllritter, Günther Hepp, Fritz Bechtold, Ulrich Luft, M: Bernd Scholz, P: Tobis-Melofilm, L: 2263 m; 83 min)* BA-FA 146
- KAMPF UM DIE HEIMAT, DER (1921, R: James Bauer, D: Hans Mierendorff u. a., P: Lucifer-Film-Co., L: 970 m; 36 min, stumm) 387
- KAMPF UM OSTPREUSSEN: AUGUST BIS MITTE SEPTEMBER 1914, DER (P: BuFA, Neuzensur: 1922, L: 136 m; 5 min, stumm) 381
- KAMPF UM RAUM UND ZEIT (1937, R: Johannes Guter, K: Erich Menzel, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 1253 m; 46 min)* BA-FA 269
- KAMPFGESCHWADER LÜTZOW (1941, R: Hans Bertram, K: Georg Krause, Heinz von Jaworsky, Walter Roskopf, M: Norbert Schultze, D: Hermann Braun, Carsta Löck u. a., P: Tobis, L: 2794 m; 95 min) 578, 580, 588, 627
- KAMPFTAG AN DER WESTFRONT, EIN – AUFNAHMEN AUS DEM WELTKRIEG (1939, nicht zensiert, P: Fox-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 106 m; 13 min, stumm) 482, 484, 487
- KARAKORAM (FR 1936, R: Ichac Marcel) 174
- KARIBOU (US 1930, P: Paramount / Deutsche Zensur: 1931, V: Ufa, L: 2365 m; 90 min) 167
- KARLSBADER REISE (1940, R: Richard Groschopp, K: Fritz Lehmann, M: Werner Eisbrenner, D: Erik Ode, Liselotte Schaak, P: Boehner-Film Fritz Boehner in Verbindung mit der Shell Rhenania-Ossag, L: 464 m; 17 min)* BA-FA 251
- KARPFEN, DER (1944, R: Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Junghans, P: Ufa, L: 481 m; 18 min) 173
- KARRIEREN IM ZWIELICHT (Fernsehreihe, 2002, P: SWR) 715
- KARTOFFELN – UNKRAUTFREI UND GESUND (1967, R+K+P: Svend Noldan, L: 417 m; 15 min) 119
- KASSEL, DIE KUNST- UND GARTENSTADT (1934, R: Hans Arnau, P: Atlantic-Film Hans Arnau & Co. Berlin, L: 267 m; 10 min) BA-FA 247
- KDF-STADT, DIE (1936, R: Otto Geiger, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Abteilung Film, KL: 12 min)* Filmmuseum (Amsterdam) 523, 541
- KIND UND DIE WELT, DAS [Titel 1932: AUS DER WELT DES KINDES](1931, R: Eberhard Frowein, K: Georg Krause, Viktor Trinkler, M: Hansheinrich Dransmann, P: Berolina Film, L: 1935 m; 69 min)* Filmmuseum (Amsterdam) 167
- KINDER AUS ALLER WELT (1935, R: Gösta Nordhaus, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 487 m; 18 min) 322
- KINDER REISEN INS FERIEMLAND (1942, R: Edith Hart, Wolf Hart, K: Robert Lugeon, M: Friedrich Wite-schnik, P: Ufa, L: 411 m; 15 min) BA-FA 136, 171
- KINDER SPAREN (1938, nicht zensiert, R: Richard Groschopp, P: Boehner-Film Fritz Boehner / RfdU, F: 16 mm, L: 110 m; 12 min, stumm)* BA-FA 484
- KINDER VON GOLZOW, DIE (Langzeitbeobachtung seit 1961, 18 Folgen, R: Barbara Junge, Wilfried Junge, K: Hans Dumke [1961], Hans Eberhard Leupold [1962–1991], Harald Klix [seit 1989], P: DEFA) 717
- KINDERHILFE (CH 1942, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 720 m; 26 min) CSL 457
- KIRCHE UND HEIMAT (1932, R: Gertrud David, P: Ger-vid-Film, L: 2124 m; 78 min, stumm) 498
- KLAR SCHIFF ZUM GEFECHT. EIN FILM VON DER DEUTSCHEN FLOTTE (1937, R: Leonhard Fürst, Franz Adalbert Zerbe, Bearbeitung: Marcel Cleinow, K: Bernhard Juppe u. a., M: Walter Gronostay, P: Tobis-Melofilm mit Unterstützung des Oberkommandos der Kriegsmarine, L: 472 m; 17 min) BA-FA 594, 596, 604
- KLEINE ELSASSFAHRT (1943, R+K: Richard Groschopp, M: Rudolf Perak, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 420 m; 15 min, Agfacolor)* BA-FA 184
- KLEINE KÖNIGSTRAGÖDIE, EINE (1936, Gestaltung: Richard Groschopp, M: Fritz Wenneis, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 191 m; 7 min)* BA-FA 292
- KLEINE LAUS GANZ GROSS (1954, R: Svend Noldan, P: Noldan Film, L: 587 m; 22 min) 119, 699
- KLEINE WELTREISE DURCH BERLIN (1936, Gestaltung: Hans Barkhausen, K: Arthur von Schwertführer, M: M. A. Pflugmacher, P: Edgar Beyfuss-Film, L: 350 m; 13 min) BA-FA 331
- KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT ... DER STADT

- DÜSSELDORF AM RHEIN (1935, R: Walter Ruttmann, K: Erich Menzel, Erwin Bleeck-Wagner, M: Walter Schütze, P: Ufa, L: 398 m; 15 min) BA-FA 238, 323 f.
- KLEINES VOLK WEHRT SICH, EIN (CH 1941, R: Erwin Oskar Stauffer, R+K: Charles Zbinden, P: Zbinden-Film, Bern, L: 2100 m; 78 min) 458
- KLEINSTEIN AUS DEM GOLF VON NEAPEL, DIE (1938, R: Herta Jülich, Ulrich K. T. Schulz, M: Friedrich Wite-schnik, P: Ufa, L: 391 m; 14 min)* BA-FA 153, 158, 177
- KOHLHENDEL HOLM & MOLZEN, FLENSBURG (1937, P: Nordmark-Film, Richard Garms, L: 48 m; 2 min) BA-FA 260 f.
- KOHLNMEILER, DER (1935, nicht zensiert, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 129 m; 17 min, stumm) 120, 484
- KOHLNSCHLEPPZUG AUF DEM MITTELREIN, EIN (1936, nicht zensiert, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 222 m; 15 min, stumm) BA-FA 120, 474
- KOHLWEISSLING, DER (1935, nicht zensiert, P: Heinz Niemeier Bild und Ton / RfdU, F: 16 mm, L: 119 m; 13 min, stumm) BA-FA 485
- KOKOSNUSSE IN KOLUMBIEN (1936, nicht zensiert, P: Naturfilm Hubert Schonger / RfdU, F: 16 mm, L: 67 m; 7 min, stumm) 483
- KOLONIALE BILDERBUCH, DAS (AT, um 1938, R: Franz Rossak, P: Reichskolonialbund, Gauverband Wien, KL: 170 m; 6 min, stumm) BA-FA 392 f.
- KOMPOSITION IN BLAU (1933, Animation+R: Oskar Fischinger, P: Fischinger Film, Berlin, L: 108 m; 4 min, Gaspacolor) 183
- KÖNIG DER WASSERVÖGEL, DER (1934, R: Walter Hege, M: Friedrich Schröder, P: Nerthus Film, Berlin, L: 305 m; 11 min)* BA-FA 153
- KÖNIGSBERG (1938, R: Paul Engelmann, K: Toni Hafner, M: Erich Kuntzen, P: Ufa, L: 387 m; 14 min) 325, 384, 387 f.
- KÖNIGSBERG ALS HANDELSZENTRUM IN DEUTSCHER OSTMARK (1928, P: Kulturfilm E. Puchstein, Königsberg i. Pr., L: 300 m; 11 min, stumm) 310
- KÖNIGSBERG ALS KULTURSTADT (1922, P: Industrie-Film, Berlin, L: 373 m; 14 min, stumm) 381
- KÖNIGSBERG IN PREUSSEN (1921, P: Deulig-Film, L: 130 m; 5 min, stumm) 381
- KÖNIGSBERG, DIE ALTE KRÖNUNGSSTADT (1922, P: National-Film, L: 107 m; 4 min, stumm) 381
- KÖNNEN TIERE DENKEN? (1938, R: Fritz Heydenreich, P: Ufa, L: 445 m; 16 min) 133
- KOPF HOCH, JOHANNES (1941, R: Viktor de Kowa, K: Friedel Behn-Grund, M: Harald Böhmelt, D: Albert Schoenhals, Dorothea Wieck, P: Majestic-Film Mülleneisen & Tapper, L: 2313 m; 84 min) 579
- KOPFJÄGER VON BORNEO, DIE (NL 1936, Expeditions-leitung: Viktor von Plessen, K: Richard Angst, M: Wolfgang Zeller, P: N. V. Handels-Maatschapij Tampico, Amsterdam / Deutsche Zensur: 1936, V: Tobis Rota Film, L: 2162 m; 79 min) BA-FA 147, 167, 406 f.
- KORBFLECHTEREI (1934, nicht zensiert, P: Kulturfilm E. Puchstein / RfdU, L: 215 m; 8 min, stumm) 468, 481, 483
- KRAFT DURCH FREUDE. KREMSEFAHRTEN DURCH ALTBERLIN (AvT) (1940, P: Deutscher Fernseh-Rundfunk, KL: 207 m; 7 min)* BA-FA 255, 304
- KRAFTFAHRT TUT NOT (1934, R: Johannes Häußler, K: Otto Tober, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Abteilung Film, L: 525 m; 19 min)* BA-FA 268
- KRAFTLEISTUNGEN DER PFLANZEN (1934, R: Wolfram Junghans, P: Ufa, L: 369 m; 14 min) 133
- KRANKE ZÄHNE – KRANKER KÖRPER (1938, P: Ulrich Boelsen, Neu-Isenburg, F: 16 mm, L: 126 m; 11 min, stumm) 294
- KREUZ AM OKAWANGO, DAS. EIN TATSACHENBERICHT ÜBER DIE GRÜNDUNG DER MISSIONEN AM OKAWANGO IN SÜDWEST-AFRIKA (1951, R+P: Pater Stephan [= Stephan Jurczek], L: 2552 m; 93 min) BA-FA, Hünfelder Oblaten OMI, Mainz 416
- KREUZ ÜBER AFRIKA (1935, P: Paul Lieberenz Film- und Photowerkstätten, L: 1498 m; 55 min, stumm) 85
- KREUZWEG DER FREIHEIT (1951, R: Johannes Häußler, K: Herbert Timm, Hans Gerd Füngeling, M: Conny Schumann, Hilde Körber, P: Dokumentarfilmproduktion Häußler, L: 1884 m; 70 min) 533, 701
- KRIEGSHUNDEDIENST (CH 1941, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 214 m; 8 min) CSL 457
- KRISCHNA. ABENTEUER IM INDISCHEN Dschungel (1941, R: Henry Stuart, K: Walter Weisse, M: Giuseppe Becce, P: Lola Kreutzberg Filmproduktion, L: 1948 m; 72 min) 168, 406
- KRÜPPELN UND KRÜPPELHILFE (1920, K+Bearbeitung: Nicholas Kaufmann, P: Ufa, medizinisches Filmarchiv, L: 1076 m; 36 min, stumm)* BA-FA 136
- KÜCHENZAUBER (1943, R: Martin Rikli, Paul Steindel, K: Kurt Stanke, M: Bernhard Derksen, P: Ufa, L: 363 m; 13 min)* BA-FA 133
- KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? (1932, R: Slatan Dudow, K: Günther Krampf, M: Hanns Eisler, D: Hertha Thiele, Ernst Busch u. a., P: Prometheus-Film / Praesens-Film, L: 2071 m; 76 min)* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 83, 89, 204, 524, 587
- KUNST DES MIMISCHEN AUSDRUCKS, DIE (ca. 1938, filmische Gestaltung: H. C. Opfermann, Musikauswahl: Fanny Hensel, P: Ufa, KL: 1563 m; 60 min)* BA-FA 145
- KÜNSTLER BEI DER ARBEIT (1943, R: Walter Hege, Ursula von Löwenstein, M: Hans Diernhammer, P: Bavaria-Filmkunst, L: 365 m; 13 min)* BA-FA 343
- KÜNSTLER UND IHRE TECHNIK (1930, R: Hans Cürlis, P: Institut für Kulturforschung, L: 2068 m; 77 min) 338
- KURENFISCHER (1941, R: Clarissa Patrix, K: W. R. Lach, W. Müller-Sehn, M: Horst Günther Scholz, P: Herbert Dreyer, L: 462 m; 17 min)* BA-FA 171, 310, 385
- KURS ATLANTIK (1944/45, nicht zensiert, R+K: Oberleutnant Herbert Lander, P: Mars-Film, KL: 477 m; 16 min) BA-FA 601 f.
- KURZSTRECKENLAUF (1937, nicht zensiert, R: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 96 m; 11 min, stumm) 120
- LAGER DER ROTEN ERDE (1933, P: Pfarrer Johannes Busch, Witten, F: 16 mm, L: 507 m; 46 min, stumm) 502

- LAGERSTRASSE AUSCHWITZ (1979, R: Ebbo Demant, K: Jürgen Bolz, P: SWF, L: 60 min) SWR 716
- LAND DER VERHEISSUNG, DAS siehe: THE LAND OF PROMISE
- LAND OF PROMISE, THE (US/PAL 1935; R: Juda Lehmann, K: Charles W. Herbert, M: Boris Morros, P: Urim Palestine Film Company, Ltd., Jerusalem / Fox Movietone, New York / Deutsche Zensur: DAS LAND DER VERHEISSUNG, 1935, L: 1613 m; 59 min)* BA-FA 86, 432–435
- LAND OHNE BROT siehe: LAS HURDES – TIERRA SIN PAN
- LAND UNTERM KREUZ. EIN FILM AUS OBERSCHLESIENS SCHWERSTER ZEIT (1927, R: Ulrich Kayser, K: Richard Unger, Adolf Kahl, P: Deulig-Film, L: 1718 m; 63 min, stumm)* BA-FA 388
- LAND, THE (US 1942, R: Robert Flaherty, K: Irving Lerner, M: Richard Arnell, P: United States Film Service, L: 43 min) 314f.
- LANDAMMANN STAUFFACHER (CH 1941, R: Leopold Lindtberg, K: Emil Berna, M: Robert Blum, D: Annemarie Blanc, Hermann Gretler u. a., P: Praesens-Film, Zürich, L: 3200 m; 116 min) CSL 461
- LANDBRIEFTRÄGER, EIN (1941, R: Wolf Hart, Harry Hardt, P: Lex-Film, Albert Graf von Pestalozza, L: 447 m; 16 min) BA-FA 171, 310
- LANDUNG AUF OESSEL 1917 – AUFNAHMEN AUS DEM WELTKRIEG (1939, nicht zensiert, P: Heeresfilmarchiv / RfdU, F: 16 mm, L: 133 m; 18 min, stumm) 482, 487
- LAUDATE DOMINUM. HIMMELFAHRTSPROZESSION IN VÉCHTA, OLDENBURG 1937 (1937, K: Bernhard Ott, P: Katholischer Lichtspielverband e. V., Düsseldorf, F: 16 mm, L: 115 m; 10 min, stumm) BA-FA 500
- LAWINENHUNDE (CH 1942, R: Hans Zickendraht, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 251 m; 9 min) CSL 459
- LEBEN VON ADOLF HITLER, DAS (1961, R: Paul Rothas, K: Robert Krüger, M: Siegfried Franz, P: Real, L: 102 min) BA-FA 711
- LEBENSADERN (1948, R+K: Rudolf W. Kipp, P: Deutsche Dokumentarfilm-Gesellschaft, L: 412 m; 15 min) BA-FA 707
- LE'CHAYIM CHADASHIM siehe: THE LAND OF PROMISE
- LENIN 1905–1928 (1928, R: Carl Junghans, P: Carl Junghans-Filmproduktion, L: 1087 m; 37 min, stumm) 126
- LEONHARDIRITT IN TÖLZ, DER (1937, nicht zensiert, K: Heinz Böhnisch, P: Institut für Deutsche Volkskunde an der Universität Tübingen / RfdU, F: 16 mm, L: 114 m; 11 min, stumm) IWF 490f.
- LET THERE BE LIGHT (US 1946, R: John Huston) 67
- LETZTE MANN, DER (1924, R: Friedrich Wilhelm Murnau, K: Karl Freund, M: Giuseppe Becce, D: Emil Jannings, Maly Delschaft u. a., P: Ufa, L: 2315 m; 85 min, stumm) BA-FA 58
- LETZTE PARADIES, DAS (1932, R+P: Hans Schomburgk, Hamburg, K: Paul Lieberenz, M: Werner Schmidt-Boelcke, L: 2528 m; 92 min)* BA-FA 147, 167, 405
- LIBLAR, DIE GEBURTSSTADT VON CARL SCHURZ (1936, R: Ernst Kochel, K: Fritz v. Friedl, P: Ufa, L: 338 m; 12 min) 325
- LICHT (1936, R: Svend Noldan, Otto Geiger, M: Rudolf Perak, P: Atelier Svend Noldan, Berlin, L: 555 m; 20 min)* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 254, 545
- LICHTSPIEL OPUS 1 (1921, R: Walter Ruttmann, M: Max Butting, P: Ruttmann-Film, L: 243 m; 8 min, stumm) Filmmuseum München 240
- LICHTSPIEL OPUS 2 (1921, R: Walter Ruttmann, P: Ruttmann-Film, L: 78 m; 3 min, stumm) BA-FA, Filmmuseum München 240
- LIEBESLEBEN DER PFLANZEN (1931, R: Wolfram Jung-hans, P: Ufa, L: 308 m; 11 min) 133
- LIED VOM STAHL, EIN (1940, R: Fritz Wollangk, K: Fritz Lehmann, M: Fritz Wenneis, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 516 m; 19 min)* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 245, 250
- LISTEN TO BRITAIN (GB 1942, R: Humphrey Jennings, K: Henry Fowle, P: Crown Film Unit, L: 20 min) 67
- LITTORIA (IT 1933, R: Raffaello Matarazzo, K: Massimo Terzano, P: S. A. Pittaluga-Film, Turin / Deutsche Zensur: LITTORIA. DAS ENDE DER PONTINISCHEN SÜMPFE, 1933, V: Ufa, L: 336 m; 13 min) 356
- LÜNEBURGER SILBERSCHATZ, DER (1934, R: Hans Cür-lis, K: Walter Türck, P: Kulturfilm-Institut, L: 355 m; 13 min)* BA-FA 247
- M (1931, R: Fritz Lang, K: Fritz Arno Wagner, Karl Vash, D: Peter Lorre u. a., P: Nero-Film, L: 3208 m; 99 min) BA-FA 624
- MÄDEL IM LANDJAHR (1936, nicht zensiert, R: Hans Cür-lis, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, L: 651 m; 23 min, stumm)* BA-FA 131, 319, 340, 476, 484, 486, 488, 547, 550, 607
- MAISERTE IN WARJASCH IM RUMÄNISCHEN BANAT (1937, nicht zensiert, K: Ludwig Koch, P: Staatliche LBSt Baden, F: 16 mm, L: 143 m; 11 min, stumm) JKI 491
- MAKKABI-SPORT (1938, R: Georg Engel, K: Heinz G. Janson, P: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland), Berlin, F: 16 mm, L: 244 m; 22 min, stumm) 436
- MAN MUSS IHN GUT BEHANDELN! (1941, R: Ernst Kochel, P: Ufa, L: 31 m; 1 min) BA-FA 263
- MAN OF ARAN (GB 1934, R+K: Robert J. Flaherty, M: John Greenwood, D: Colman 'Tiger' King, Maggie Derrane, Michael Dillane u. a., P: Gainsborough Pictures, Gaumont British, London / Deutsche Zensur: DIE MÄNNER VON ARAN, 1934, V: Ufa, L: 2095 m; 72 min) BA-FA 167
- MANGINA IVRIT siehe: HEBREW MELODY
- MANN FÜR MANN (1939, R: Robert A. Stemmle, K: Robert Baberske, M: Friedrich Schröder, D: Gisela Uhlen, Kurt Knuth u. a., P: Ufa, L: 2495 m; 87 min) BA-FA 278, 582
- MANN MIT DER KAMERA, DER siehe: TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM. KINOFELJETON
- MÄNNER IM HINTERGRUND (1941, R: Hans F. Wilhelm, K: Adolf Kahl, M: Walter Winnig, P: Ufa, L: 481 m; 18 min)* BA-FA 252
- MÄNNER IN LEDER (1940, R: Bob Stoll, M: Hansom Milde-Meissner, P: Stoll-Produktion, F. A. R. Stoll, Berlin, L: 694 m; 25 min)* BA-FA 269
- MÄNNER VON ARAN, DIE siehe: MAN OF ARAN
- MANNESMANN. EIN FILM DER MANNESMANNRÖHREN-

- WERKE (1938, R: Walter Ruttmann, K: Erich Menzel, M: Wolfgang Zeller, P: Ufa, L: 1341 m; 49 min) 61, 113, 173, 191, 198, 200, 202, 210, 240, 247, 727f.
- MANNESMANN. EIN UFA-KULTURFILM NACH DEM INTERNATIONAL PREISGEKRÖNTEN FILM (1938, R: Walter Ruttmann, K: Erich Menzel, M: Wolfgang Zeller, P: Ufa, L: 420 m; 15 min)* BA-FA 61, 113, 173, 191, 198, 200, 202, 210, 240, 247, 727f.
- MARKGRÖNINGER SCHÄFERLAUF (1937, nicht zensiert, K: Heinz Böhnisch, P: Institut für Deutsche Volkskunde an der Universität Tübingen / RfdU, F: 16 mm, L: 83 m; 8 min, stumm) IWF 491
- MÄRKISCHE FAHRT (1942, R: Kurt Rupli, P: Ufa, L: 325 m; 12 min, Agfacolor) BA-FA 184
- MARKT IN BERLIN (1929, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film, L: 478 m; 17 min, stumm) BA-FA 119, 320
- MARSCH DER HELDEN (IT) 175
- MASKEN (1937, P: Hermann Roßmann, F: 16 mm, L: 29 m; 3 min, stumm) 294
- MASSENVERFÜHRUNG DURCH PROPAGANDA siehe: URSACHEN DES NATIONALSOZIALISMUS. MASSENVERFÜHRUNG DURCH PROPAGANDA
- MASUREN, EINE LANDSCHAFT IN OSTPREUSSEN (1944, R: Hans Bröcker, K: Karl Schröder, M: Franz R. Friedl, P: Ufa, L: 390 m; 15 min) 384
- MAUER, DIE (1961, R: Matthias Walden, K: Günther Hahn, Lothar Kompatzki, P: SFB, L: 51 min) 709
- MAX SCHMELINGS SIEG – EIN DEUTSCHER SIEG (US 1936, R: Jack Rieger, P: R. K. O., New York / Deutsche Zensur: 1936, Bearbeitung: Arno Hellmis, Albert Baumeister, Leitung: Hans H. Zerlett, V: Syndikat-Film, L: 1710 m; 41 min) BA-FA 146, 424
- MECHANIK DES GEHIRNS, DIE siehe: MECHANIKA GOLOWNOGO MOSGA
- MECHANIKA GOLOWNOGO MOSGA (SU 1926, R: Wsewolod Pudowkin, K: A. Golownja, P: Meshrabpom-Rus, Moskau / Deutsche Zensur: DIE MECHANIK DES GEHIRNS, 1931, V: Deutsche Liga für unabhängigen Film, L: 979 m; 36 min, stumm) 59
- MEIN KAMPF siehe: DEN BLODIGA TIDEN
- MEIN KRIEG siehe: FAMILIENKINO
- MEISSEN, DIE STADT UM EINEN DOM (1938, P: Paul Wochmann, Berlin-Lichterfelde, L: 306 m; 11 min) 321
- MELDER DURCH BETON UND STAHL (1941, R: Anton Kutter, P: Bavaria-Filmkunst, L: 1213 m; 44 min) 171
- MELODIE DER WELT (1929, R: Walter Ruttmann, K: Wilhelm Lehne, Rudolph Rathmann, M: Wolfgang Zeller, P: Tonbild-Syndikat / Hamburg-Amerika-Schiffahrtslinie, L: 1115 m; 41 min) BA-FA 136, 234
- MENSCH SO'N BLECH (1938, M: Rudolf Zeller, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], Berlin, L: 150 m; 5 min)* BA-FA 634
- MENSCHEN AM SONNTAG (1930, R: Robert Siodmak, K: Eugen Schufftan, M: Otto Stenzeel [d. i. Stenzel], D: Erwin Spletstößer, Brigitte Borchert, Wolfgang von Walterhausen, Christl Ehlers, Annie Schreyer u. a., P: Studio 1929, L: 2014 m; 72 min, stumm) BA-FA, SDK 136, 587
- MENSCHEN IM BUSCH. EIN AFRIKA-TONFILM VON GULLA PFEFFER UND FRIEDRICH DALSHHEIM (1930, Filmische Leitung+K+P: Friedrich Dalsheim, Expeditionsleitung und Filmidee: Gulla Pfeffer, M: Wolfgang Zeller, L: 1801 m; 66 min)* BA-FA 136, 146, 166
- MENSCHEN UNTER HAIEN (1942, R+K: Hans Hass, K: Herbert Windt, P: Hans Hass-Filmproduktion, Wien, L: 2214 m; 81 min)* 146, 165
- MENSCHEN WIE DU UND ICH. EIN UNPOLITISCHER FILM siehe: DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE
- MENSCHENAFFEN (1937, P: Paul Eipper, Berlin, F: 16 mm, L: 1551; 141 min, stumm) 147
- METALL DES HIMMELS (1935, R: Walter Ruttmann, K: Gerhard Müller, M: Walter Gronostay, P: Ufa, L: 372 m; 14 min)* BA-FA 51, 96, 113, 134, 173, 237, 240, 619, 634
- METALLENE SCHWINGEN (1938, R: Hans F. Wilhelm, P: Ufa, L: 1231 m; 45 min) 252
- METROPOLIS (1926, R: Fritz Lang, K: Karl Freund, M: Gottfried Huppertz, D: Brigitte Helm, Gustav Fröhlich u. a., P: Ufa, L: 4189 m; 153 min, stumm) BA-FA 58, 123
- ME'VADI CHAWARITH LE'EMEK HEFAR siehe: FROM WADI HAWARITH TO EMEK HEFER
- MICHELANGELO (CH 1938, R: Curt Oertel, P: Pandora Film, Zürich / Deutsche Zensur: 1938, V: Tobis-Filmverleih, L: 600 m; 21 min)* BA-FA 129, 131, 145, 168f., 174, 330, 334–338, 695
- MICHELANGELO. DAS LEBEN EINES TITANEN (CH 1940, R: Curt Oertel, K: Harry Ringer, M: Alois Melchiar, P: Pandora-Film, Zürich / Deutsche Zensur: 1940, V: Degeto, L: 2558 m; 93 min)* BA-FA 335, 504, Tafelteil
- MILIZIE DELLA CIVILTÀ. UNA GIORNATA CON GLI OPERAI DELL'E 42 [ÜT: ZIVILISATIONSMILIZEN. EIN TAG MIT DEN ARBEITERN E 42] (IT 1940, R: Corrado D'Errico, L: 16 min) 355
- MINEN IN SPERRLÜCKE X (1939, R: Korvettenkapitän Franz Adalbert Zerbe, K: Otto Tober, Joseph Dietze, M: Robert Küssel, P: Marine-Hauptfilm- und Bildstelle, Berlin unter weiterer Mitarbeit von Werner Adomatis, Karl Julino und Andreas von Hesse, L: 494 m; 18 min) BA-FA 598
- MISÈRE AU BORINAGE (BE 1934, R+K: Joris Ivens, Henri Storck, K: François Rents, P: Club de l'Écran, Éducation par l'Image, Brüssel, L: 900 m; 34 min, stumm) BA-FA 62
- MISSBRAUCHTE BRÄUCHE. HEIMAT UNTERM HAKENKREUZ (1998, R: Johannes Eglau, P: Cintec Film / MDR, L: 44 min) MDR 495
- MIT »TAIFUN« IN AFRIKA (1937, P: Elly Rosemeyer, F: 16 mm, L: 602 m; 55 min, stumm) 146
- MIT BÜCHSE UND LASSO DURCH AFRIKA (1930, Wissenschaftliche Leitung: Lutz Heck, Expeditionsleitung: P. von Othegraven, R: Gernot Bock-Stieber, K: Lutz Heck, Gustav Eckert, Josef Dietze, P: Kulturfilm-Produktion Ada van Roon »Kultura«, L: 2312 m; 84 min) BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 168
- MIT BYRD ZUM SÜDPOL siehe: WITH BYRD AT THE SOUTH POLE
- MIT DEM »WILHELM GUSTLOFF« IM LANDE PEER GYNYS (1939, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Schmalfilmabteilung, F: 16 mm, L: 210 m; 19 min, stumm) 256
- MIT DER KAMERA DURCH DEUTSCHE STICKSTOFFWERKE

- (1934, R: Svend Noldan, P: Atelier Svend Noldan, L: 98 m; 4 min, stumm) 118
- MIT ELLY BEINHORN ZU DEN DEUTSCHEN IN SÜDWESTAFRIKA [2. Zensur 1934: BEI DEN DEUTSCHEN KOLONISTEN IN SÜDWEST-AFRIKA] (1933, P: Ufa, L: 443 m; 16 min)* BA-FA 134, 146, 398, 404, 548
- MIT KREUZER EMDEN NACH OSTAFRIKA (1934, P: Bavaria-Film, L: 577 m; 21 min) 593
- MIT KREUZER KÖNIGSBERG IN SEE (1933, R+K: Martin Rikli, M: Walter Winnig, P: Ufa mit Unterstützung des Oberkommandos der Marine, L: 533 m; 20 min) BA-FA 596–598
- MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN (1929, Bearbeitung+Zusammenstellung: Rudolf Biebrach, Paul Lieberenz, K+P: Paul Lieberenz, L: 2143 m; 75 min, stumm) BA-FA 394
- MITERLEBEN! (1937, R: Georg Engel, P: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland), Berlin, L: 156 m; 6 min, stumm) 436
- MIVA. DAS VERMÄCHTNIS EINES MISSIONARS [Titel 1933: PATER UND PILOT. MIVA. DAS VERMÄCHTNIS EINES MISSIONARS] (1931, R: Pater Stephan, K: Pater Paul Schulte, P: Miva, Aachen, L: 2064 m; 75 min) MIVA Österreich 415f.
- MODERN TIMES (US, 1936, R + m: Charles Chaplin, K: Roland H. Totheroh, Ira Morgan, D: Charles Chaplin, Paulette Goddard, P: Charles Chaplin Productions, Hollywood / FSK: MODERNE ZEITEN, 1956, V: Tobis Filmkunst, L: 2376 m; 87 min) 523
- MODERNE ZEITEN siehe: MODERN TIMES
- MÖRDER SIND UNTER UNS, DIE (1946, R: Wolfgang Staudte, K: Friedl Behn-Grund, M: Ernst Roters, D: Hildegard Knief, Ernst Wilhelm Borchert u. a., P: DEFA-Studio für Spielfilme, L: 2475 m; 91 min) 694
- MORGEN AUF EINEM SCHWARZWÄLDER BAUERNHOF, EIN (1938, nicht zensiert, P: Dix-Film Norman Dix / RfdU, F: 16 mm, L: 129 m; 14 min, stumm) 493
- MORGENGLANZ IM REICH DER MITTE (1931, P: Missionsfilm Genossenschaft, Berlin, L: 1946 m; 71 min, stumm)* BA-FA 414
- MORGENROT (1933, R: Gustav Ucicky, K: Carl Hoffmann, M: Herbert Windt, D: Rudolf Forster, Adele Sandrock u. a., P: Ufa, L: 2328 m; 85 min) 601
- MORGENSTUNDE IM GOLDENEN MAINZ (1937, P: Ufa, L: 58 m; 2 min) BA-FA 264
- MUNGO, DER SCHLANGENTÖTER (1928, Gesamtleitung: Ulrich K. T. Schulz, R: Wolfram Junghans, Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 265 m; 9 min, stumm)* BA-FA 133
- MÜNSTER, WESTFALENS SCHÖNE HAUPTSTADT (1938, R: Eugen York, P: Ufa, L: 386 m; 14 min)* BA-FA 325
- MURATTI GREIFT EIN (1934, Animation+R: Oskar Fischinger, M: Josef Bayer, P: Tolirag, L: 74 m; 3 min, Gaspacolor) BA-FA, Filmmuseum Frankfurt 183
- MUSSOLINIA DI SARDEGNA (IT 1933, R: Raffaello Matarazzo, K: Massimo Terzano, P: Cines / Pittaluga, L: 13 min) 356
- MUSURI. BERICHT EINER FERNSEHEXPEDITION NACH BELGISCH-KONGO (1954, Fernsehreportage von Peter Coulmas, Hans-Joachim Reiche, K: Carsten Diercks, P: NWDR, L: ca. 60 min) 708
- MUTTER DES DORFES (1942, R: Wolf Hart, Edith Hart, P: Tobis-Filmkunst, Berlin, L: 500 m; 18 min) BA-FA 171
- MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (1929, R+K: Phil Jutzi, M: Paul Dessau, D: Alexandra Schmitt, Ilse Trautschold, Holmes Zimmermann u. a., P: Prometheus-Film, L: 3297 m; 114 min, stumm). BA-FA 83, 127
- NACHT UND NEBEL siehe: NUIT ET BROUILLARD
- NANGA PARBAT. EIN KAMPFBERICHT DER DEUTSCHEN HIMALAYA-EXPEDITION 1934 (1936, R: Fritz Bechtold, P: Döring-Film-Werke, L: 2493 m; 91 min) 146, 167
- NANOOK OF THE NORTH (US 1922, R+K: Robert J. Flaherty, D: Nanook, P: Les Frères Revillon, New York / Deutsche Zensur: NANUK, 1924, V: Deutsch-Amerikanische Film-Union, L: 1709 m; 63 min, stumm) BA-FA, Filmmuseum München 416
- NANUK DER ESKIMO siehe: NANOOK OF THE NORTH
- NANUK siehe: NANOOK OF THE NORTH
- NAPFKUCHEN, DER (1936, P: Herbert Plessow, Berlin, F: 16 mm, L: 72 m; 7 min, stumm) 294
- NATIONALER ERFOLG, EIN (CH 1941, R: Valérien Schmidely, P: ProFilm, Zürich, L: 497 m; 17 min) CSL 455
- NATUR UND LIEBE. VOM ÜRTIER ZUM MENSCHEN. SCHÖPPERIN NATUR. EIN FILM VON LIEBE UND LEBENDIGEM WERDEN (1927, R: Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Junghans, Willy Achsel, K: Carl Hoffmann, Paul Krien, Fritz Arno Wagner, Mikro-K: Ada Hollmann, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2116 m; 75 min, stumm)* BA-FA 136
- NATUR UND TECHNIK (1938, R: Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Junghans, P: Ufa, L: 436 m; 16 min) 168
- NATÜRLICHE ERNÄHRUNG DES SÄUGLINGS, DIE (1937, nicht zensiert, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, L: 13 min, stumm) 480
- NAUMBURGER PASSION, DIE (1933, R: Curt Oertel, Rudolf Bamberger, P: Evangelische Bildkammer, Berlin, F: 16 mm, L: 294 m; 27 min)* BA-FA 83, 504
- NAVE BIANCA, LA [ÜT: DAS WEISSE SCHIFF] (IT 1941, R: Roberto Rossellini) 236
- NEUDEUTSCHE ROMFAHRT, OSTERN 1934 (1934, kein Zensurnachweis, P: Bund Neudeutschland, Köln, F: 16 mm, L: 94 m; 8 min) BA-FA 500
- NEUE ASIEN, DAS (1940, R: Colin Ross, P: Tobis-Filmkunst, L: 2542 m; 93 min) 150
- NEUE DEUTSCHE WOCHENSCHAU (ab 1950 bis 19. 12. 1960, P: Neue Deutsche Wochenschau, Hamburg) 689
- NEUE MOSKAU, DAS siehe: NOWAJA MOSKWA
- NEUE PALÄSTINA, DAS (1934, R: Jodell, P: Jack Levy, Berlin, L: 756 m; 67 min, stumm) 434
- NEUE WEG, DER (1938, R: Georg Engel, K: Natan Axelrod, M: Schabtai Petruschka, P: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland), Berlin, L: 1163 m; 43 min)* BA-FA 91, 436f.
- NEW FRONTIER, THE (1934, R: H. B. McClure, K: W. R. McCarthy, P: Federal Emergency Relief Administration, L: 11 min) 314

- NEW PALESTINE, THE siehe: NEUE PALÄSTINA, DAS NIBELUNGEN, DIE. TEIL 1: SIEGFRIED (1924, R: Fritz Lang, K: Carl Hoffmann, Günther Rittau, M: Gottfried Huppertz, D: Paul Richter, Margarete Schön, u. a., P: Decla-Bioscop, L: 3216 m; 113 min; stumm) BA-FA, Filmmuseum München 70, 237
- NIBELUNGEN, DIE. TEIL 2: KRIEMHILDS RACHE (1924, R: Fritz Lang, K: Carl Hoffmann, Günther Rittau, M: Gottfried Huppertz, D: Rudolf Klein-Rogge, Margarete Schön, u. a., P: Decla-Bioscop, L: 3676 m; 129 min, stumm) BA-FA 70, 237
- NICHIEI-AUSLANDSNACHRICHTEN (JP, ab 1941, P: Nihon Eiga Sha [Japanische Filmgesellschaft]) 665
- NICHTS ALS STUNDEN siehe: RIEN QUE LES HEURES
- NIEUWE GRONDEN (NL 1934, R+K: Joris Ivens, K: Joop Huisken, Eli Lotar, Helen van Dongen, M: Hanns Eisler, P: Capi, Amsterdam, L: 30 min) 62
- NIPPON. DAS LAND DER AUFGEHENDEN SONNE (1942, Herstellungsleitung: Gerhard Niederstraß, Musikalische Leitung: Richard Stauch, P: Dr. Edgar Beyfuss-Film Nachf., L: 1835 m; 67 min)* BA-FA 150
- NORDISCHE VOGELBERGE (1933, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Kurt Stanke, P: Ufa, L: 431 m; 16 min) 155
- NORDISCHES VOGELWILD (1934, P: Arnold Kühnemann-Film, Berlin, L: 261 m; 10 min) 156
- NORSK FILMREVI (NO, ab 8. 1941, 141 Ausgaben, P: Norsk Film) 664
- NORTH-SEA (GB 1938, R: Harry Watt, K: H. Fowle, John Jones, M: Ernst Meyer, L: 32 min) 174
- NORWEGENFAHRT »KRAFT DURCH FREUDE« (1934, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Reichspresse- und Propaganda-Amt, Abteilung Film, L: 406 m; 15 min) 255
- NOT IM OSTEN, DIE (AvT) (ca. 1932, Wochenschaueinzelsujets, P: Ufa, Tobis Melofilm, KL: 265 m; 10 min)* BA-FA 538
- NOWAJA MOSKWA (SU 1938, R: Alexander Medwedkin, K: S. Schejnin, M: N. Krjukow) 355
- NUIT ET BROUILLARD (FR 1955, R: Alain Resnais, K: Ghislain Cloquet, Sacha Vierny, P: Como-Films / Argos-Films, Paris / FSK: NACHT UND NEBEL, 1956, V: Rebus-Filmverleih, L: 864 m; 32 min) BA-FA 711
- NURI, DER ELEPHANT (1928, R: Henry Stuart, P: Lola Kreuzberg, Berlin, L: 2058 m; 76 min, stumm)* Filmmuseum (Amsterdam) 406
- NÜRNBERG UND SEINE LEHRE (US 1948, R: Stuart Schulberg, P: Dokumentarfilm-Abteilungen von CAD und OMGUS, L: 2150 m; 78 min) BA-FA 693
- NÜRNBERG, DIE STADT DER REICHSPARTEITAGE (1940, R: Kurt Rupli, K: Kurt Stanke, M: Clemens Schmalstich, P: Ufa, L: 506 m; 19 min)* BA-FA 325 f., 523
- NÜRNBERGER PARTEITAG DER NATIONALSOZIALISTISCHEN DEUTSCHEN ARBEITERPARTEI VOM 1. BIS 4. AUGUST 1929, DER (1929, Aufnahmeleitung: Baldur von Schirach, K: Franz Seyr Barth, Alfons Brümmer, Ludwig Zahn, P: NSDAP, München, L: 1944 m; 68 min, stumm)* BA-FA 511 f.
- OBERSCHLESIE (1942, Gestaltung: Günther Kulemeyer, K: J. Blaschke, Herstellungsleitung: Kurt Rupli, P: Prag-Film, L: 402 m; 15 min) BA-FA 389
- OBERSCHLESIE UND »FRIEDENSVERTRAG« (1921, P: Institut für Kulturforschung, L: 75 m; 3 min, stumm) 387
- OBERSCHLESIE UND SEINE LANDWIRTSCHAFT (1929, K: Erwin Schmücker, P: Erich Stoecker Land- und Industrie-Film, L: 1304 m; 48 min, stumm) 388
- OBSTBAUM WIRD GEPFLANZT (1937, nicht zensiert, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, L: 11 min, stumm) 480
- OBYKNOWENNY FASCHISM (SU 1965, R: Michail Romm, K: S. Minerwin, German Lawrow, M: A. Karamanjow, P: Mosfilm, Moskau, / Deutsche Erstaufführung: DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, 1966, L: 133 min) 525, 688, 711
- OHM KRÜGER (1941, R: Hans Steinhoff, K: Fritz Arno Wagner, M: Theo Mackeben, D: Emil Jannings, Lucie Höflich u. a., P: Tobis-Filmkunst, L: 3620 m; 132 min) BA-FA 175, 398, 625
- OLYMPIA. 1. FEST DER VÖLKER (1938, R: Leni Riefenstahl, K: Hans Ertl, Walter Frenzt, Guzzi Lantschner, Leo de Laforge, Willi Zielke u. a., M: Herbert Windt, P: Olympia-Film, L: 3429 m; 126 min)* BA-FA 64, 114, 118, 120, 126, 131, 138, 173 f., 193, 195, 424, 523 f., 527-529, 549, 572, 653, 701
- OLYMPIA. 2. FEST DER SCHÖNHEIT (1938, R: Leni Riefenstahl, K: Hans Ertl, Walter Frenzt, Guzzi Lantschner, Leo de Laforge, Willi Zielke u. a., M: Herbert Windt, P: Olympia-Film, L: 2722 m; 99 min)* BA-FA 64, 114, 118, 120, 126, 131, 138, 173 f., 195, 424, 523-525, 527-529, 549, 572, 653, 701
- OLYMPIADE 1936. KAMERALEUTE BEI DER ARBEIT (AvT) (ca. 1936, KL: 195 m; 7 min)* BA-FA 526
- OLYMPIASTADT BERLIN 1936 (1937, K: Edmund Oerter, Kurt Helling, M: Werner Eisbrenner, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 325 m; 12 min)* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 523
- OM MANI PADME HUM (1929, R+P: Wilhelm Filchner, M: Fritz Wenneis, L: 1784 m; 62 min, stumm) 167
- OPFER DER VERGANGENHEIT (1937, R: Gernot Bock-Stieber, K: H. O. Schulze, Alfons Pennarz, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 726 m; 26 min)* BA-FA 557 f.
- OPUS siehe: LICHTSPIEL OPUS 1, LICHTSPIEL OPUS 2, RUTTMANN OPUS 3 UND RUTTMANN OPUS 4
- ORTSKAMPF (CH 1944, R: E. O. Stauffer, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 22 min) 457
- OSSESSIONE (IT 1942, R: Luchino Visconti, K: Aldo Tonti, Domenico Scala, M: Giuseppe Rosati, D: Clara Calamai, Massimo Girotti u. a., P: I. C. I., Rom / FSK: OSSESSIONE - VON LIEBE BESESSEN, 1959, V: Adler, L: 3268 m; 115 min) 235, 581
- OSTERFEUERTRAGEN IN ST. PETER IM SCHWARZWALD (1937, nicht zensiert, K: Ludwig Koch, P: RfdU, F: 16 mm, L: 54 m; 5 min, stumm) IWF 491
- ÖSTERREICH IN BILD UND TON (AT, ab 9. 6. 1933 bis 11. 3. 1938, P: Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft, Wien) 444
- OSTLAND - DEUTSCHES LAND (1941, R: Otto Stolle, P: Foto-Vogt, Spezialhaus für Foto und Kino, Stettin, F: 16 mm, L: 224 m; 20 min, stumm) BA-FA 310, 539, 620
- OSTPREUSSEN - DAS LAND AM MEER (1936, R: Karl Schneider, K: Reinhold Steinborn, Siegfried Weinmann, P: Landeskulturfilm Karl Schneider, Berlin, L: 372; 14 min) 384 f.
- OSTPREUSSEN - MASUREN, DEUTSCHES GRENZLAND IM OSTEN (1937, R: Karl Schneider, K: Fred Schlick-Manz, P: Landeskulturfilm Karl Schneider, Berlin, L: 393 m; 13 min) 384

- OSTPREUSSEN UND SEIN HINDENBURG (1922, R: Richard Schott, P: Photo-Kinohaus Schattke, Königsberg, L: 800 m; 29 min, stumm) 381
- OSTPREUSSENS WÜSTE AM MEER (1942, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Walter Suchner, P: Ufa, L: 366 m; 13 min, Agfacolor) BA-FA 385
- OSTPREUSSISCHE STAHLHELMTAGUNG AM 2. UND 3. JUNI 1928 IN KÖNIGSBERG/PR. (1928, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 220 m; 8 min, stumm) 381
- OSTRAUM – DEUTSCHER RAUM (1940, R: Werner Buhre, K: Erich Menzel, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 326 m; 12 min)* BA-FA 96, 136, 169, 310, 539, 620
- P. K. – KÄMPFER UND KÜNDER (1942, R+K: Rudolf Kipp, KL: 394 m; 14 min)* BA-FA 649
- PALOS BRAUTFAHRT siehe: PALOS BRUDEFAERD
- PALOS BRUDEFAERD (DK 1934, Expeditionsleitung: Knud Rasmussen R: Friedrich Dalsheim, K: Hans Scheib, Walter Traut, M: Emil Reesen, P: Palladium, Kopenhagen / Deutsche Zensur: PALOS BRAUTFAHRT, 1934, V: Ufa, L: 2347 m; 79 min) 167
- PANORAMA (1944 bis 1945, Monatsschau, vier Ausgaben, P: Ufa / Deutsche Wochenschau, Agfacolor)* BA-FA 184, 666 f., 707, 713, 718
- PANORAMA (Fernsehmagazin, ab 4. 6. 1961, P: NDR) 184, 666, 707, 713 f.
- PANZERKREUZER POTEMKIN, siehe: BRONENOSSEZ »POTEMKIN«
- PARACELUS (1943, R: Georg Wilhelm Pabst, K: Bruno Stephan, M: Herbert Windt, D: Werner Krauß, Hilde Sessak, u. a., P: Bavaria-Filmkunst, L: 2919 m; 107 min) 360
- PARADIES DER PFERDE, DAS (1936, R: Wilhelm Prager, K: Kurt Stanke, E. Claunigk, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 373 m; 14 min)* BA-FA 111, 153, 379
- PARAMOUNT SOUND NEWS (US, ab 3. 8. 1929, P: Paramount) 219 f., 224, 644, 664
- PARTEITAG DER NATIONALSOZIALISTISCHEN DEUTSCHEN ARBEITERPARTEI NÜRNBERG, 20. UND 21. AUGUST 1927 (1927, P: NSDAP, München, L: 672 m; 23 min, stumm)* BA-FA 511 f.
- PATHÉ-JOURNAL (FR, ab 1907) 664
- PETER PARLER, DOMBAUMEISTER ZU PRAG (1941, R: Werner Buhre, K: Kurt Stanke, M: Edmund Nick, P: Ufa, L: 534 m; 20 min)* BA-FA 350 f.
- PERDE IN ARIZONA (1936, nicht zensiert, P: Deutsche Fox / RfdU, F: 16 mm, L: 130 m; 11 min, stumm) 485
- PFINGSTKÖNIG, DER – VARNHALT IN MITTELBADEN (1937, nicht zensiert, K: Ludwig Koch, P: RfdU, F: 16 mm, L: 71 m; 7 min, stumm) IWF 491 f.
- PHILIPS RADIO (NL 1931, R+K: Joris Ivens, K: Jean Dréville, John Fernhout, Mark Kolthoff, M: Lou Lichtveld, P: Capi, Amsterdam, L: 36 min) 62
- PILGER, PALMEN UND TOREROS (1952, R: Rudolf W. Kipp, P: NWDR) 707
- PIMPFE LERNEN FLIEGEN siehe ZEIT IM BILD: PIMPFE LERNEN FLIEGEN
- PIONIERE DER DEUTSCHEN TECHNIK (1935, R: Alfred Hutzler, M: Walter Ulfig, P: Friedrich Krupp, Kinetographische Abteilung, L: 1205 m; 44 min)* BA-FA 244
- PIRSCH UNTER WASSER (1942, R+K: Hans Hass [Dokumentar-Aufnahmen], R: Rudolf Schaad [Vorspiel], M: Friedrich Witeschnik, P: Ufa, L: 463 m; 17 min)* BA-FA 165, 173
- PLOW THAT BROKE THE PLAINS, THE (US 1936, R: Pare Lorentz, K: Paul Strand, Ralph Steiner, Leo Hurwitz, Paul Ivano, M: Virgil Thomson, P: US Resettlement Administration Film Unit, L: 26 min) 65 f., 314
- POLENZÜGE (CH 1945, R: Karl Egli, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 17 min) 457
- POLNISCHE BAUERNFESTE (1936, R: Wilhelm Prager, P: Ufa, L: 481 m; 18 min) BA-FA 378 f.
- POTSDAM (1934, R: Kurt Waschnek, P: Ufa, L: 301 m; 11 min, Ufacolor) BA-FA 182, 324 f., 597, 600, Farbtafeln
- POUR LE MÉRITE (1938, R: Karl Ritter, K: Günter Anders, Heinz von Jaworsky, M: Herbert Windt, D: Paul Hartmann, Paul Dahlke, Carsta Löck u. a., P: Ufa, L: 3303 m; 121 min) 584
- POWER AND THE LAND (US 1940, R: Joris Ivens, K: Floyd Crosby, Arthur Ornitz, M: Douglas Moore, P: United States Film Service, L: 37 min) 314 f.
- PRAG (1922, P: Deulig-Film, L: 137 m; 5 min, stumm) 380
- PRAG (1927, P: National-Film, Berlin, L: 318 m; 11 min, stumm) 380
- PRAG (1936, R: Wilhelm Prager, P: Ufa, L: 452 m; 17 min) 380
- PRAG, DIE HAUPTSTADT DER TSCHECHOSLOWAKEI (1921, P: Ufa, L: 175 m; 6 min, stumm) 379
- PRAG, DIE STADT DES GOLEM (1933, P: IG. Farbenindustrie [Agfa], F: 16 mm, L: 72 m; 7 min) 380
- PRAGER BAROCK (1943, R: Karel Plicka, P: Prag-Film, L: 407 m; 15 min) BA-FA 380
- PREUSSEN WÄHLT DEUTSCHNATIONAL (1924, P: Urania-Film, L: 83 m; 3 min, stumm) 381
- PRISENHOF TAGT, DER. HANDELSKRIEG UND VÖLKERRECHT (1941, R: Wilhelm Stöppler, M: Gustav Adolf Schlemm, Bearbeitung: Kurt Blank-Kubla, D: Werner Schott, Erich Lux u. a., P: Tobis-Filmkunst mit Unterstützung des Oberkommandos der Kriegsmarine, L: 520 m; 19 min) BA-FA 600
- PROGRAMM WAR ICH, DAS (1993, R: Günter Krause, P: SWF, L: 44 min) 706
- PROTOPLASMASTRÖMUNG IN PFLANZLICHEN ZELLEN (1938, nicht zensiert, P: Botanische Anstalten der Universität Breslau / RfdU, F: 16 mm, L: 66 m; 7 min, stumm) 484
- PULVER (CH 1945, R: Herbert Meyer, P: Armeefilmdienst, Bern, F: 16 mm, L: 13 min) 457
- QUALITÄT, PRÄZISION, LEISTUNG (1936, K: Ulrich Bigalke, P: Werbeschall, Reklame und Künstlerschallplatten, L: 428 m; 16 min) BA-FA 271
- QUINZE MINUTOS EN ESPAÑA (ES 1935, R: Heinrich Gärtner) 91
- RANGO (US 1931, R: Ernest B. Schoedsack, P: Paramount / Deutsche Zensur: RANGO, DER ORANG-UTAN, 1931, V: Ufa, L: 1820 m; 69 min) 166
- RÄTSEL DER URWALDHÖLLE (1938, R: Otto Schulz-Kampfenkel, M: Franz R. Friedl, P: Ufa, L: 2719 m; 99 min)* BA-FA 49, 148, 168, 406
- RÄUBER UNTER WASSER (1939, R: Wolfram Junghans, P: Ufa, L: 428 m; 15 min) 133
- RAUM IM KREISENDEN LICHT (1936, R: Carl Lamb, K: H. O. Schulze, M: Karl Höller, Walter Ulfig, P: Tobis-Melofilm, L: 482 m; 18 min)* BA-FA 178, 349

- REICHAUTOBAHN (1986, R: Klaus Bitomsky, K: Carlos Bustamante, P: Big Sky Film / Westdeutscher Rundfunk, L: 91 min) WDR 47, 285
- REICHSBAHN UNTERFÄHRT BERLIN, DIE (1935, R: Johannes Fritze, P: Reichsbahn-Filmstelle, Berlin, L: 589 m; 21 min, stumm) BA-FA 247
- REICHSBURG KYFFHAUSEN (1939, R: Ernst Kochele, K: Walter Brandes, P: Ufa, L: 502 m; 18 min) 373f.
- REICHSPARTEITAG DER ARBEIT 1937 (1938, P: Technische Polizeischule, Bild- und Filmstelle, F: 16 mm, L: 143 m; 13 min, stumm) 523
- REISEN IM SCHÖNEN DEUTSCHLAND (1937, R: Curt A. Engel, K: Fritz Lehmann, M: Walter Schütze, P: Bohner-Film Fritz Bohner, L: 590 m; 22 min)* BA-FA 247
- REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA, DIE (1934, R: Herbert Selpin, K: Emil Schünemann, M: Herbert Windt, D: Sepp Rist, Ilse Stobrawa u. a., P: Terra-Film, Berlin, L: 2446 m; 89 min) 398
- ... REITET FÜR DEUTSCHLAND (1941, R: Arthur Maria Rabenalt, K: Werner Krien, M: Alois Melchiar, D: Wolfgang Staudte, Gerhild Weber u. a., P: Ufa, L: 2513 m; 92 min) 31
- REPORT (Fernsehmagazin, ARD) 713
- REPORT FROM THE ALEUTIANS (US 1943, R: John Huston) 67
- RETINA (1935, R: Wolfgang Kaskeline, P: Ufa, L: 57 m; 2 min) BA-FA 262f.
- RETURN TO ZION siehe: SHIVAT ZION
- RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART, DER (1922, Wissenschaftliche Bearbeitung und Aufnahme: Felix Lampe, Walter Zürn, Historische Bilder: E. Baron, Walter Zürn, K: Curt Helling, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2315 m; 83 min, stumm)* BA-FA 309f.
- RICHTIGES MELKEN (1937, nicht zensiert, P: Schneider / RfdU, stumm) 318
- RIEMENSCHNEIDER – DER MEISTER VON WÜRZBURG (1938, R: Walter Hege, M: Horst Hans Sieber, P: Tobis-Melofilm, L: 285 m; 11 min)* BA-FA 333, 336
- RIEMENSCHNEIDERS WERKE IN FRANKEN (1938, R: Walter Hege, M: Walter Ulfig, P: Tobis-Melofilm, L: 270 m; 10 min)* BA-FA 333, 336
- RIEN QUE LES HEURES [ÛT: NICHTS ALS STUNDEN] (FR 1926, R+P: Alberto Cavalcanti, K: Jimmy Rogers, M: Yves de la Casinière, D: Philippe Hériat, Nina Chouvalova u. a. / Deutsche Zensur: MONTMARTRE, 1927, V: Ufa, L: 757 m; 28 min, stumm) 59
- RINGENDE MENSCHEN. DIE TRAGÖDIE EINER FAMILIE (1933, R: Gertrud David, K: Robert Lach, P: Gervid Film, L: 2151 m; 79 min, stumm)* BA-FA 85, 498, 503
- RIVER, THE (US 1937, R: Pare Lorentz, K: Floyd Crosby, Willard van Dyke, Stacy Woodard, M: Virgil Thomson, P: Farm Security Administration Film Unit, L: 32 min) 64f., 174, 314
- ROBINSON, EIN (1940, R: Arnold Fanck, P: Bavaria-Filmkunst, L: 2227 m; 81 min) 117
- ROGGENERNTE (1935, nicht zensiert, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 136 m; 18 min, stumm) 120, 318
- RÖNTGENFILM I. DAS VERDAUUNGSSYSTEM (1936, nicht zensiert, P: Prof. Janker, Röntgenabteilung der Chirurgischen Universitätsklinik Bonn / RfdU, F: 16 mm, L: 117 m; 13 min, stumm) 485
- RÖNTGENFILM II. HERZTÄTIGKEIT UND ATMUNG BEIM MENSCHEN (1936, nicht zensiert, P: Prof. Janker, Röntgenabteilung der Chirurgischen Universitätsklinik Bonn / RfdU, F: 16 mm, L: 62 m; 7 min, stumm) 485
- RÖNTGENFILM III. SCHULTERGÜRTEL (1937, nicht zensiert, P: Prof. Janker, Röntgenabteilung der Chirurgischen Universitätsklinik Bonn / RfdU, F: 16 mm, L: 107 m; 12 min, stumm) 485
- RÖNTGENFILM IV. ELLBOGEGELENK UND GELENKE DER HAND (1937, nicht zensiert, P: Prof. Janker, Röntgenabteilung der Chirurgischen Universitätsklinik Bonn / RfdU, F: 16 mm, L: 72 m; 8 min, stumm) 485
- RÖNTGENFILM V. KNIEGELENK UND GELENK DES FUSSES (1937, nicht zensiert, P: Prof. Janker, Röntgenabteilung der Chirurgischen Universitätsklinik Bonn / RfdU, F: 16 mm, L: 54 m; 6 min, stumm) 485
- RÖNTGENSTRAHLEN (1937, R: Martin Rikli, P: Ufa, L: 493 m; 18 min)* BA-FA 111, 134, 173, 188f.
- ROTE FRONT MARSCHIERT, DIE (1927, R: Phil Jutzi, P: Prometheus-Filmverleih und Vertriebs GmbH, L: 1719 m; 64 min, stumm) 83
- ROTE OPTIK, DIE (Fernsehreihe, 1958 bis 1960, P: SFB) SFB 709
- ROTE PFINGSTEN (1928, R: Carl Junghans, P: Carl Junghans-Filmproduktion, L: 540 m; 19 min, stumm)* BA-FA 127
- ROTE SPRACHROHR, DAS (1931, nicht zensiert, R+K+P: Wilfried Basse, L: 300 m; 11 min, stumm) 119
- ROTHSCHILD, DIE (1940, R: Erich Waschneck, K: Robert Baberske, M: Johannes Müller, D: Karl Kuhlmann, Gisela Uhlen u. a., Ufa, L: 2646 m; 97 min) 554, 625
- ROTTWEILER FASNET (1936, nicht zensiert, K: Heinz Böhnisch, Wilfried Straub, P: Institut für Deutsche Volkskunde an der Universität Tübingen / RfdU, F: 16 mm, L: 94 m; 9 min, stumm) IWF 490
- RÜGEN (1941, R: Heinz Paul, P: Ufa, L: 398 m; 15 min, Agfacolor) BA-FA 184
- RUND UM DIE FREIHEITSTATUE. EIN SPAZIERGANG DURCH DIE USA (1941, P: Deutsche Wochenschau, L: 419 m; 15 min)* BA-FA 426, 429, 559, 641
- RÜSTUNGSARBEITER (1943, R: Wolf Hart, K: Walter Türck, M: Friedrich Witeschnik, P: Ufa, L: 413 m; 15 min)* BA-FA 542, 636
- RUTTMANN OPUS 3 (1925, R+P: Walter Ruttmann, L: 66 m; 2 min, stumm) BA-FA, Filmmuseum München 240
- RUTTMANN OPUS 4 (1925, R+P: Walter Ruttmann, L: 70 m; 3 min, stumm) BA-FA, Filmmuseum München 240
- SACHS', HALTE WACHT. 800 JAHRE KAMPF UM GLAUBE UND VOLKSTUM IN SIEBENBÜRGEN (1936, P: Otto Kast, Offenburg, F: 16 mm, L: 522 m; 48 min, stumm) BA-FA 503
- SAFARI (1938, R: Wilhelm Eggert, P: Wilhelm-Eggert, Zürich-Berlin, L: 2434 m; 89 min) 167, 404
- SALMO, DIE FORELLE (1942, R: Eugen Schumacher, P: Bavaria-Filmkunst, L: 351 m; 13 min) 173
- SALZBURG, DIE FESTSPIELSTADT (1938, Gestaltung: Kurt Rupli, K: Otto Baecker, P: Ufa, L: 624 m; 23 min)* BA-FA 322, 325, 646

- SAN FRANCISCO (US 1936, R: Woodbridge S. van Dyke, K: Oliver T. Marsh, M: Herbert Stothart, D: Clark Gable, Jeanette MacDonald u. a., P: Metro-Goldwyn-Mayer / Deutsche Zensur: SAN FRANCISCO, 1936, V: Metro-Goldwyn-Mayer, L: 3188 m; 117 min) 105
- SCHÄFER, DER (1936, nicht zensiert, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, F: 16 mm, L: 116 m; 13 min, stumm) 474
- SCHAFFENDE HÄNDE (Filmreihe, ab 1923 bis 1934, R: Hans Cürlis, P: Institut für Kulturforschung) 131, 338–340, 486
- SCHAFFENDER WILLE. JUDEN WERDEN BAUERN UND HANDWERKER (1938, R: Georg Engel, K: Heinz G. Janson, P: Palästina-Filmstelle der Zionistischen Vereinigung für Deutschland (im Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland), Berlin, F: 16 mm, L: 346 m; 32 min, stumm) 91, 436
- SCHAFFENDES VOLK – FRÖHLICHES VOLK (1924, K: Gustav Stiefel, Hubert Schonger, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 1171; 42 min, stumm) 495
- SCHAUT AUF DIESE STADT (1962, R: Karl Gass, K: Hans Dumke, Hans Eberhard Leupold, M: Kurt Jean Forest, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 2327 m; 85 min) 709
- SCELLENMARKT DER HIRTENBUBEN IM ELZTAL (ca. 1936, nicht zensiert, P: Staatliche LBSt Baden, F: 16 mm, L: 63 m; 8 min, stumm) LMZ Karlsruhe 491
- SCHICKSALSWEHDE (1939, R: Johannes Häußler, Walter Scheunemann, K: Rudolf Wild, M: Ludwig Preiß, Gottfried Madjera, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 957 m; 35 min)* BA-FA 390, 411, 533, 539, 620
- SCHIESSEN UND TREFFEN (1940, R: Martin Rikli, Walter Hornung, K: Georg Muschner, M: Bernard Derksen, P: Ufa, L: 497 m; 18 min)* BA-FA 636
- SCHIFF 754 (1938, Verantwortlicher: Otto Geiger, M: Horst Hanns Sieber, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Abteilung Film, L: 398 m; 15 min)* BA-FA 173 f., 191, 255, 541 f.
- SCHIFF OHNE KLASSEN (1938, Gemeinschaftsarbeit von Erhard H. Albrecht, Leo Oskar Geller, Hans Heinrich, Karl-Ludwig Ruppel, verantwortlich: Otto Geiger, M: Friedrich Witeschnik, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Abteilung Film, L: 604 m; 22 min)* BA-FA 253, 256, 541
- SCHIMMELREITER, DER (1934, R: Curt Oertel, Hans Deppe, K: Alexander von Lagorio, M: Winfried Zillig, D: Wilhelm Diegelmann, Marianne Hoppe u. a., P: Rudolf Fritsch-Tonfilmproduktion, L: 2344 m; 86 min) 334, 504
- SCHLACHTSCHIFF »TIRPITZ«. STAPELLAUF AM 1. 4. 1939 IN WILHELMSHAVEN. EIN FILM DER KRIEGSMARINE HERGESTELLT VON DER MARINE-HAUPTFILM- UND BILDSTELLE (1940, P: Marine-Hauptfilm- und Bildstelle, Berlin, L: 472 m; 17 min) BA-FA 599
- SCHLACHTSCHIFF IM EIS (1940, P: Marine-Hauptfilm- und Bildstelle, Berlin, L: 580 m; 21 min) 600
- SCHLACHTSCHIFF IN FAHRT (1940, R: Kapitänleutnant Dreyer, P: Marine-Hauptfilm- und Bildstelle, Berlin, L: 581 m; 21 min)* BA-FA 599 f.
- SCHLESSEN, EINE PERLE IN DEUTSCHEN LANDEN (1925, P: Deutscher Landwirtschaftsfilm Reinhold Scholz, Berlin, L: 232 m; 9 min, stumm) BA-FA 388
- SCHLESIERLAND (1939, K: R. H. Carl, P: IG. Farbenindustrie [Agfa], F: 16 mm, L: 103 m; 9 min, Agfacolor) 389
- SCHLESIERTAL, DAS (1920, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 96 m; 4 min, stumm) 388
- SCHLÜSSEL ZUM REICH – SCHLÜSSEL ZUR WELT! BREMEN (1935, R: Otto von Bothmer, K: Erich Menzel, M: Walter Gronostay, L: 350 m; 13 min) BA-FA 324 f., 327–329
- SCHNELLE STRASSEN (1937, R: Richard Scheinpflug, K: Sepp Allgeier, M: Hans Otto Borgmann, P: Tobis-Melofilm, L: 600 m; 22 min)* BA-FA 284
- SCHNELLE TRUPPEN (1940, R: Georg Muschner, P: Ufa, L: 460 m; 17 min) 136
- SCHNELLER, HÖHER, STÄRKER. EIN FILM VOM VERWUNDETENTRANSPORT (1943, P: Oberkommando der Kriegsmarine / Referat Filmwesen (AMA M Wehr III g) auf Veranlassung des Marine-Medizinalamtes, L: 463 m; 17 min) 604
- SCHÖNHEIT DER ARBEIT (1934, R: Svend Noldan, M: Marc Roland, P: Atelier Svend Noldan, mit Unterstützung des Amtes Schönheit der Arbeit und Kraft durch Freude, L: 663 m; 24 min)* BA-FA 118, 254, 540 f.
- SCHÖPFERISCHE STUNDE – JOSEPH THORAK (1938, R: Hans Cürlis, K: Otto Cürlis, M: Rudolf Perak, P: Kulturfilm-Institut in der Riefenstahl-Film-Produktion, KL: 354 m; 13 min)* BA-FA 338, 340 f.
- SCHUHMACHER, DER (1936, nicht zensiert, R: Wilfried Basse, K: Wolfgang Kiepenheuer, P: Basse-Film / RfdU, L: 334 m; 17 min, stumm) BA-FA 120, 493
- SCHULE DER NATION (1937, K+P: Edgar Suhlig, Berlin, F: 16 mm, L: 132 m; 22 min, stumm)* BA-FA 294
- SCHULEN DER URSULINEN, DIE (1934, P: IG Farbenindustrie, F: 16 mm, L: 483 m; 44 min, stumm) Ursulinenkloster St. Angela, Königstein/Taunus 294, 500
- SCHWÄBISCH-ALEMANNISCHEN NARRENTREFFEN IN OBERNDORF (1936, nicht zensiert, K: Wilfried Straub, P: Institut für Deutsche Volkskunde an der Universität Tübingen / RfdU, F: 16 mm, L: 98 m; 9 min, stumm) IWF 491
- SCHWÄBISCHE KUNDE. EIN FILM VON WÜRTTEMBERG (1939, R: Wilfried Basse, K: Albert Kling, M: Wolfgang Zeller, P: Kling-Film, L: 1718 m; 63 min) 120 f., 330
- SCHWÄLMER BÄUERIN AM SPINNRAD (1937, nicht zensiert, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 1277 m; 11 min, stumm) BA-FA 120
- SCHWARZDECKE, DIE. EIN TECHNISCHER FILM VOM WERDEN DER REICHAUTOBAHNEN [Filmreihe DIE STRASSEN ADOLF HITLERS] (1937, R: Johannes Fritze, K: Walter Fuchs, M: Georg Enders, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 568 m; 21 min) BA-FA 281
- SCHWARZE KANAL, DER (Fernsehmagazin, ab 21. 3. 1960 bis 30. 10. 1989, P: Deutscher Fernsehfunk) DRA 709
- SCHWARZWALDFRÜHLING (1934, R+K+P: Hans Retzlaff, F: 16 mm, L: 244 m; 22 min, stumm) 494
- SCHWEIZ – LAND DER EINHEIT IN DER VIELFALT (CH 1942, R: Josef Dahinden, P: SFW, Genf, L: 223 m; 8 min) CSL 456
- SCHWEIZER FILMWOCHENSCHAU (CH, ab 1. 8. 1940 bis 27. 3. 1975, P: Cinégram, Genf) 456 f.

- SCHWEIZER IM HIMALAYA (CH 1939, R: André Roch, P: Schweizerische Stiftung für Außer-alpine Forschungen, Zürich) 459
- SCHWEIZERISCHE LANDESAUSSTELLUNG 1939 IN ZÜRICH (CH 1939, R+K: Josef Dahinden, M: P. Müller, H. Haug, P: Produktion Schweizerfilm, Zürich, L: 2355 m; 86 min) CSL 453, 455
- SCHWIMMEN (1937, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 196 m; 18 min, stumm) 120
- SEE RUFT, DIE (1942, R: Hans Fritz Köllner, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, L: ca. 2400 m; ca. 88 min) 85
- SEEDLER, DER (1942, R: Walter Hege, Ursula von Löwenstein, P: Bavaria-Filmkunst, L: 452 m; 16 min) BA-FA 171
- SEEFAHRT UND WISSENSCHAFT (1937, R: Uwe Behrens, Kurt Blachnitzky, K: Kurt Segler, August Lutz, M: Rudolf Perak, P: Döring-Film-Werke mit Unterstützung der Abteilung Inland im OKW und der nautischen Abteilung des Vermessungsschiffes »Meteor«, L: 656 m; 24 min) 598
- SEEGEFECHT BEI JAN MAYEN. EIN FILM DES OBERKOMMANDOS DER KRIEGSMARINE (1943, P: Oberkommando der Kriegsmarine / Referat Filmwesen (AMA M Wehr III g), L: 187 m; 7 min) 603
- SEHNSUCHT NACH AFRIKA (1939, R: Georg Zoch, K: Bengt Berg, Günther L. Arko, M: Viktor Gorzilius, P: Tobis-Filmkunst, L: 2248 m; 82 min) 167, 405
- SEILBAHNBAU IM HOCHGEBIRGE (CH 1944, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 350 m; 13 min) CSL 459
- SERENGETI DARF NICHT STERBEN (1959, R: Bernhard Grzimek, K: Michael Grzimek, Richard Graf, M: Wolfgang Zeller, P: Okapia-Film, L: 2304 m; 85 min) 148f.
- SEUCHENGEFAHR (1946, R: Hans Cürlis, K: Otto Cürlis, M: Walter Ulfig, P: Kulturfilm-Institut, L: 364 m; 13 min) 697
- SHIVAT ZION (PAL 1921, R: Yaakov Ben Dov, P: Keren Kayemeth Le-Israel, Jerusalem, L: 1141 m; 42 min, stumm) 433
- SIEG – REKORD – MEISTERSCHAFT (1940, R: Hans L. Minzloff, M: Fritz Wenness, P: Winzloff, Filmproduktion für Industrie und Gewerbe, Berlin, L: 1205 m; 44 min)* DaimlerChrysler 246, 273
- SIEG AUF DER GANZEN LINIE (1939, R: Bob Stoll, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 882 m; 32 min) BA-FA 269
- SIEG DER ARBEIT (1940, R: Bob Stoll, M: Hansom Milde-Meissner, P: Stoll-Produktion, F. A. R. Stoll, Berlin, L: 729 m; 27 min) BA-FA 269f.
- SIEG DES GLAUBENS (1933, R: Leni Riefenstahl, K: Sepp Allgeier, Franz Weihmayr, M: Herbert Windt, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, L: 1765 m; 64 min)* BA-FA 114, 137, 207, 209, 511, 513–517, 519, 568, 570f., 575
- SIEG IM WESTEN. EIN FILM DES OBERKOMMANDOS DES HEERES [Einleitung: DER ENTSCHEIDUNG GEGEN; Hauptteil: DER FELDZUG] (1941, Einleitung: Künstlerische Gestaltung: Werner Kortwich, Edmund Smith, M: Hanns Horst Sieber, P: Deutsche Filmgesellschaft; Hauptteil: Künstlerische Gestaltung: Svend Noldan, Fritz Brunsch, K: Filmberichter der Berichterstaffel des Oberbefehlshabers des Heeres, Propaganda-Kompanien und Truppen der Heeresfilmstelle, M: Herbert Windt, P: Noldan-Produktion, L: 3206 m; 117 min)* BA-FA 66, 118f., 151, 423, 531, 543, 571, 603, 622, 631–633, 654
- SINFONIE DER WOLKEN (1939, R: Martin Rikli, K: Kurt Stanke, M: Erich Kunzen, P: Ufa, L: 467 m; 17 min)* BA-FA 111, 134, 165
- SINGENDES DEUTSCHLAND (1942, R: Curt A. Engel, K: Fritz Lehmann, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 521 m; 19 min) BA-FA 245
- SINNESLEBEN DER PFLANZEN, DAS (1937, R: Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Jungmans, K: Walter Suchner, M: Albert Luig, P: Ufa, L: 406 m; 15 min)* BA-FA 133, 153, 164
- SISALERNTA AUF YUCATAN (1936, nicht zensiert, P: Naturfilm Hubert Schonger / RfdU, F: 16 mm, L: 43 m; 5 min, stumm) 483
- SKYSCRAPER-SYMPHONY (US 1929, R: Robert Florey, P: Fil Art Guild, KL: 900 feet, stumm) Gosfilmofond 59
- 's MARGRITLI UND D'SOLDATE (CH 1941, R: August Kern, K: Gérard Perrin, Adrien Porchet, M: Jack Trommer, Buddy Bertinat, Teddy Stauffer, D: Fred Lucca, Lillian Herman u. a., P: Autropa, Zürich, L: 2886 m; 105 min) CSL 461
- S. O. S. EISBERG (1933, R: Arnold Fanck, Tay Garnett, K: Richard Angst, Hans Schneeberger, M: Paul Dessau, D: Leni Riefenstahl, Ernst Udet u. a., P: Deutsche Universal-Film, L: 2827 m; 103 min) BA-FA 368, 653
- SO IST DAS LEBEN siehe: TAKOVÝ JE ŽIVOT
- SO IST DER TAG DER GROSSSTADT. VERSUCH EINER SYNTHESE DES GROSSSTADT-LEBENS (1934, P: Zeiß Ikon, F: 16 mm, L: 134 m; 12 min) 331
- SO MACHT MAN KANZLER (1961, R: Joachim Hellwig, M: Kuno Petsch, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 2045 m; 75 min) 712
- SO WIRD'S GEMACHT (1944, P: Ufa, L: 448 m; 16 min)* BA-FA 640
- SOMME, DIE. DAS GRAB DER MILLIONEN (1930, R: Heinz Paul, K: Viktor Gluck, Georg Bruckbauer, P: Cando-Film, L: 2254 m; 79 min) 587
- SOUS LES TOITS DE PARIS (1930, R: René Clair, K: Georges Périnal, M: Armand Bernard, D: Albert Préjan, Pola Illéry u. a., P: Films Sonores Tobis, Paris / Deutsche Zensur: UNTER DEN DÄCHERN VON PARIS, 1930, V: Süd-Film, L: 2659 m; 97 min) 167
- SOWJETPARADIES, DAS (1942, R: Friedrich Albat, P: NSDAP Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Film, Berlin, L: 319 m; 12 min)* BA-FA 641f.
- SPAHIS IN DER SCHWEIZ, DIE (CH 1941, P: Armeefilmdienst, Bern, L: 349 m; 13 min) CSL 457
- SPANISH EARTH (US 1937, R: Joris Ivens, K: John Ferno, M: Marc Blitzstein, Virgil Thomson, P: Contemporary Historians Inc., New York, L: 52 min) 62
- SPITZWEG, EIN MALERPOET (1940, R: Hans Springer, P: Dr. Edgar Beyfuss-Film Nachf., Berlin, L: 310 m; 11 min) BA-FA 336
- SPORT-WERBEFILM (1937, K: Hans Bendix (?), P: Reichsbund Jüdischer Frontsoldaten e.V. (Landesverband Westdeutschland), Köln, F: 16 mm, L: 206 m; 19 min, stumm) 437
- SPRECHENDE ERDE (1933 R+K: Walter Fischer, P: Fischer-Film-Produktion, L: 263 m; 10 min) 367–369

- SPRECHENDE HÄNDE (1925, R: Gertrud David, P: Ger-
vid Film, L: 922 m; 32 min, stumm)* BA-FA 498,
503
- SPRINGTIME IN PALESTINE siehe: FRÜHLING IN PALÄS-
TINA. BILDER VOM AUFBAU DER JÜDISCHEN HEIM-
STÄTTE
- ST. URSULA (1934, P: IG Farbenindustrie [Agfa], F:
16 mm, L: 305 m; 28 min, stumm) Ursulinenkloster
St. Angela, Königstein/Taunus 500
- STACHELDRAHT (1961, R: Matthias Walden, P: SFB, L:
60 min) 709
- STADT DER SIEBEN TÜRME, DIE. EIN UFA-KULTURFILM
EINER DEUTSCHEN SEESTADT (1936, R: Johannes Gu-
ter, K: Erwin Bleeck-Wagner, M: Walter Schütze, P:
Ufa, L: 417 m; 15 min) 325
- STADT STUTTGART. 100. CANNSTATTER VOLKSFEST
(1935, R: Walter Ruttmann, K: Albert Kling, M:
Wolfgang Zeller, P: Ufa, L: 140 m; 5 min) BA-FA
330
- STADT VON MORGEN, DIE. EIN FILM VOM STÄDTEBAU
(1930, R: Maximilian von Goldbeck, Erich Kotzer,
P: Atelier Svend Noldan, Berlin, L: 1010 m; 37 min,
stumm)* BA-FA 118
- STAHLTIER, DAS (1935, R+K: Willy Zielke, M: Peter
Kreuder, P: Willy Zielke, München, L: 929 m;
34 min)* BA-FA 51, 84f., 114, 122, 125, 194
- STAHLWERK I. DER MISCHER (1936, nicht zensiert, P:
M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 79 m;
9 min, stumm) 482
- STAHLWERK II. THOMASBIRNE (1936, nicht zensiert, P:
M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 109 m;
12 min, stumm) 482, 484
- STAHLWERK III. KOKILLENGUSS (1936, nicht zensiert, P:
M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 106 m;
12 min, stumm) 482
- STARÁ KULTÚRA SLOVENSKÁ [ÚT: DIE ALTE SLOWAKI-
SCHE KULTUR] (CS 1933, R+K: Karel Plicka, M:
Frantiek kvor, P: Ladislav Kolda, L: 291 m; 11 min)
379
- STEINE GEBEN BROT [Filmreihe DIE STRASSEN ADOLF
HITLERS] (1936, R: Johannes Fritze, K: Franz Klein,
M: Georg Enders, P: Reichsbahn-Filmstelle, L:
400 m; 15 min)* BA-FA 281, 542
- STEINE REDEN (1939, R+K: Adi Mayer, K: Karl Kurz-
mayer, Hans Theyer, M: Karl Eisele, P: Wien-Film,
L: 562 m; 19 min)* BA-FA 446
- STEINERNE BUCH, DAS (1938, R: Walter Hege, Curt
Wesse, M: Wolfgang Zeller, P: Tobis-Melofilm, L:
605 m; 22 min)* BA-FA 349f.
- STEINERNEN WUNDER VON NAUMBURG, DIE (1932, R:
Rudolf Bamberger, Curt Oertel, P: Deutsche Uni-
versal-Film, L: 569 m; 21 min)* BA-FA 83, 91, 131,
334, 348f.
- STEINKOHLBERGWERK, DAS (1935, nicht zensiert, P:
Atelier Fritz Rühr / RfdU, L: 338 m; 12 min,
stumm) 482
- STEINMETZ AM WERK (1941, R+K: Walter Hege, M:
Wilhelm Zoopf, P: Deutsche Film-Herstellungs-
und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 518 m; 19 min)*
BA-FA 171, 351
- STERNFAHRT DES D. D. A. C. ZUM 1. SPATENSTICH DER
REICHAUTOBAHN SALZBURG – WIEN, 7. APRIL 1938
(1939, P: Walter Rückert, München, F: 16 mm, L:
124 m; 11 min, stumm) BA-FA 282
- STICHLING UND SEINE BRUTPFLEGE, DER (1934, nicht
zensiert, P: Heinz Niemeier Bild und Ton / RfdU,
F: 16 mm, L: 96 m; 11 min, stumm) 468
- STRASSEN ADOLF HITLERS, DIE (Filmreihe, 1934 bis
1938, P: Reichsbahn-Filmstelle) 542
- STRASSEN DER ZUKUNFT, DIE [Filmreihe DIE STRASSEN
ADOLF HITLERS] (1938, Herstellungsleitung: Johan-
nes Fritze, K: Franz Klein, M: Fritz Wenneis, P:
Reichsbahn-Filmstelle, L: 584 m; 21 min)* BA-
FA 285, 542
- STRASSEN MACHEN FREUDE (1939, R: Richard Schein-
pflug, K: Walther Grimm, H. O. Schulze, M: Wer-
ner Bochmann, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L:
354 m; 13 min)* BA-FA 286
- STRASSEN OHNE HINDERNISSE (1935, R+K: Martin Ri-
kli, K: Kurt Stanke, M: Hans Otto Borgmann, P:
Ufa, L: 371 m; 14 min)* BA-FA 111, 134, 277, 283,
542
- STUKAS (1941, R: Karl Ritter, K: Heinz Ritter, Walter
Meyer, Walter Roskopf, Hugo von Kaweczynski,
M: Herbert Windt, D: Carl Raddatz, Hannes Stelzer
u. a., P: Ufa, L: 2761 m; 101 min) BA-FA 578, 588,
614, 633
- STUTTGART, DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND
REBEN – DIE STADT DES AUSLANDSDEUTSCHTUMS
(1935, R: Walter Ruttmann, K: Albert Kling, M:
Wolfgang Zeller, P: Ufa, L: 404 m; 15 min)* BA-FA,
Stadtarchiv Stuttgart 113, 238, 310, 322–324, 330
- STÜTZEN DER GESELLSCHAFT (1935, R: Detlef [Dou-
glas] Sierck, K: Carl Drews, M: Franz R. Friedl, D:
Heinrich George, Maria Krahn u. a., P: R. N. Film-
produktion, L: 2290 m; 84 min) 368
- SUCHUMSKI PITOMNIK OBESJAN (SU 1929, R: A. Win-
nizki, K: Alexej Solodkow, P: Sojus-Kino, Moskau /
Deutsche Zensur: DIE AFFEN VON SUCHUM, 1931, V:
Prometheus-Film, L: 1364 m; 47 min, stumm) 166
- SÜNDEN DER VÄTER, DIE (1935, P: Rassenpolitisches
Amt der NSDAP, F: 16 mm, L: 141 m; 13 min) 120,
557
- SYMPHONIE DER WOLKEN siehe: SINFONIE DER WOLKEN
- SYMPHONIE EINER WELTSTADT. (BERLIN, WIE ES WAR)
(1950, Künstlerische Gesamtgestaltung+K: Leo de
Laforgue, M: Rudolf Kattning, P: Leo de Laforgue-
Filmproduktion, L: 2003 m; 70 min)* BA-FA 84,
141f., 331
- SYMPHONIE EINES LEBENS (1942, R: Hans Bertram, K:
Carl Hoffmann, Erich Nitzschmann, M: Norbert
Schultze, D: Harald Paulsen, Henny Porten u. a., P:
Tobis Filmkunst, L: 2423 m; 88 min) 627
- SYMPHONIE IN STEIN. DER FILM VOM STRASSBURGER
MÜNSTER (1934, R: Rudolf Bamberger) 84
- TABAKBAU IN DER UCKERMARK (1936, nicht zensiert,
R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, L:
320 m; 12 min, stumm) 483
- TABU (US 1931, R: Friedrich Wilhelm Murnau, K:
Floyd Crosby, Robert J. Flaherty, M: Hugo Riesen-
feld, D: Anne Chevalier, Kong Ah u. a., P: Para-
mount / Deutsche Zensur: 1931, L: 2311 m; 84 min)
146, 166, 406
- TAG AUF EINER FRÄNKISCHEN DORFSTRASSE, EIN (1939,
nicht zensiert, R: Wilfried Basse, K: Wolfgang Kie-
penheuer, Alfred Bothas, P: Basse-Film / RWU, F:
16 mm, L: 124 m; 15 min, stumm) BA-FA 120, 315
- TAG DER DEUTSCHEN KUNST, MÜNCHEN 1937 (1937,
R+K: Hans Ertl, M: Hans Ebert, P: Siemens und

- Halske, L: 797 m; 29 min, Opticolor [Berthon-Siemens-Verfahren]) 169, 181, 344
- TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT (1935, R: Leni Riefenstahl, K: Sepp Allgeier, Walter Frentz, Willi Zielke, M: Herbert Windt, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, L: 755 m; 28 min)* Haus des Dokumentarfilms 125, 511, 518, 522
- TAKOVÝ JE ŽIVOT (DE/CS 1929, R: Carl Junghans, K: László Schäffer, M: Ernst Melvers, D: Wera Baranowskaja, Theodor Pistek, Valeska Gert u. a., P: Star-Film, Prag / Deutsche Zensur: So IST DAS LEBEN, 1930, V: Mondial-Film, L: 2067 m; 76 min, stumm) BA-FA 127f.
- TANNENBERG. EIN FILM NACH DOKUMENTEN ÜBER DIE SCHLACHT VON TANNENBERG (DE 1932, R: Heinz Paul, K: Viktor Gluck, Georg Bruckbauer, P: Praesens Film, Berlin, L: 2762 m; 101 min) 587
- TANNENBERG. ZERSTÖRUNG UND WIEDERAUFBAU UNSERER HARTUMKÄMPFEN OSTMARK (1928, P: Süd-Film, L: 316 m; 12 min, stumm) 381
- TANNENBERGFESTER IN INSTERBURG / TANNENBERGFESTER IN INSTERBURG, 25. AUGUST 1918 (1918, P: BuFA, Neuzensur: 1922, L: 80 m; 3 min, stumm) 381
- TANNENBERGFESTER IN KÖNIGSBERG, DIE (1924, K: Otto Jäger, P: Nivo-Film-Comp., L: 621 m; 24 min, stumm) 381
- TANNENBERGFESTERLICHKEIT IN OSTPREUSSEN, DIE (1924, P: Industrie-Film, L: 439 m; 16 min, stumm) 381
- TANZ DER FARBEN (1939, R+K: Hans Fischinger, P: Hans Fischinger Alzenau, L: 152 m; 6 min, Gasparcolor)* BA-FA 115, 183
- TARGET FOR TONIGHT (GB 1941, R: Harry Watt, P: Crown Film Unit. / UK Ministry of Information, L: 50 min) 633
- TERROR ODER AUFBAU? (1933, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Abt. IV, L: 276 m; 10 min)* BA-FA 282, 534
- TESTAMENT DES DR. MABUSE, DAS (1933, R: Fritz Lang, K: Fritz Arno Wagner, Karl Vash, M: Hans Erdmann, D: Rudolf Klein-Rogge, Oscar Beregi, Camilla Spira u. a., P: Nero-Film, L: 3334 m; 122 min) 83
- THEATERZUG KOMMT, DER (1938, R: Otto Geiger, P: Die Deutsche Arbeitsfront, Propaganda-Amt, Abteilung Film, L: 707 m; 26 min)* BA-FA 254
- THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET [Überliefert unter: DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT] (1944, R: Kurt Geron, K: Ivan Fric, P: Aktualita, Prag für Zentralamt zur Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren i. A. des RM für Volksaufklärung und Propaganda und des Reichssicherheitshauptamtes und des Reichsprotektors, L: ca. 2400 m; ca. 90 min) BA-FA 91, 565f., 625, 731
- THÜRINGEN, DAS GRÜNE HERZ DEUTSCHLANDS (1940, R: J. Carl Hartmann, K: Gerhard Beißert, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 367 m; 13 min, Agfacolor)* BA-FA 184, 718
- TIEFLAND (1954, R+K: Leni Riefenstahl, K: Albert Benitz, M: Herbert Windt, D: Leni Riefenstahl, Bernhard Minetti u. a., P: Riefenstahl-Film, L: 2695 m; 98 min) 126, 528, 702f.
- TIERE IM HEIM [1935/36 Einzeltitel FISCH und VÖGEL] (1933, K: Edgar S. Ziesemer, P: Film-Titel und Kopier-Gesellschaft, L: 532 m; 19 min)* Filmmuseum (Amsterdam) 153
- TIERGÄRTEN DES MEERES (1936, Leitung+Gestaltung: Ulrich K. T. Schulz, Farbaufnahmen: Gotthard Wolf, P: Ufa, L: 406 m; 15 min, Ufacolor) 182
- TIERGARTEN SÜDAMERIKA (1940, R: Werner Buhre, K: E. Schuhmacher, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 1822 m; 67 min)* BA-FA 148
- TINTENFISCHE (1938, R: Ulrich K. T. Schulz, P: Ufa, L: 395 m; 15 min, Agfacolor) 158
- TIROLER BERGBAUERN (1943, R: Max Zehenthofer, M: Giuseppe Becce, P: Kulturfilm-Produktion Dr. Max Zehenthofer, Wien, L: 392 m; 14 min)* BA-FA 316
- TISCHDECKEN UND SERVIEREN (ca. 1938, nicht zensiert, P: RfdU, L: 15 min, stumm) 480
- TISCHLEIN DECK' DICH! (1936, nicht zensiert, P: Gebrüder Diehl-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 359 m; 39 min, stumm) 487
- TITAN, THE – THE STORY OF MICHELANGELO (US 1950, Bearbeitung: Robert Flaherty) 131, 336, 695
- TOBIS-WOCHENSCHAU (ab 17. 8. 1938 bis 11. 12. 1940, P: Tobis-Filmkunst, Abteilung Wochenschau) BA-FA 211, 228f., 645f.
- TODESLAGER SACHSENHAUSEN (1946, R: Richard Brand, K: Otto Baecker, M: Boris Blacher, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 1027 m; 38 min) 694, 711
- TODESMÜHLEN, DIE (US 1945, R: Hanus Burger, P: ICD, Wochenschau-Abteilung, für OMGUS, L: 620 m; 22 min) BA-FA 693
- TOTES WASSER siehe: DOOD WATER
- TRAGÖDIEN IM INSEKTENREICH (1939, R: Wolfram Junghans, Gero Priemel, P: Ufa, L: 458 m; 17 min) 133
- TRAN UND HELLE (ab 27. 9. 1939 bis 18. 9. 1940, D: Jupp Hüssel, Ludwig Schmitz, P: Deutsche Wochenschauzentrale)* BA-FA 306, 637–639
- TRAUMULUS (1935, R: Carl Froelich, K: Reimar Kuntze, M: Hansom Milde-Meissner, D: Emil Jannings, Hilde Weißner u. a., P: Carl Froelich Film-Produktion H, L: 2686 m; 98 min) BA-FA 523
- TREIBJAGD IN DER SÜDSEE (1940, Bearbeitung: Werner Buhre, M: Giuseppe Becce, P: Ufa, L: 327 m; 12 min)* BA-FA 406
- TRI PESNI O LENINE (SU 1934, R: Dsiga Wertow, K: Dimitri Surenski, Mark Magidson, Benzion Monastyrski, M: Juri Schaporin, P: Meschrabpomfilm, Moskau, L: 1873 m; 69 min / Deutsche Wiederauführung: DREI LIEDER ÜBER LENIN, 1973) 61
- TRIUMPH DES WILLENS (1935, R: Leni Riefenstahl, Fotografische Leitung: Sepp Allgeier, K: Sepp Allgeier, Karl Attenberger, Werner Bohne, Walter Frentz u. a., M: Herbert Windt, P: Reichsparteitagfilm der Leni Riefenstahl-Studio-Film / NSDAP, Geschäftsstelle für den Reichsparteitagfilm, L: 3109 m; 114 min)* BA-FA 35, 39, 50, 113f., 116, 118, 126, 137, 173, 207f., 236, 277, 368, 380, 511f., 517, 519, 522, 525, 564, 577, 653, 670, 701, 710
- TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM. KINOFELJETON (SU 1929, R: Dsiga Wertow, K: Michail Kaufmann, P: WUFKU [Allukrainische Foto- und Filmverwaltung], Kiew / Deutsche Zensur: DER MANN MIT DER KAMERA, 1929, V: Deutsch-Russische Film-Allianz »Derussa«, L: 1807 m; 64 min, stumm) BA-FA 59, 61

- TURBINE I (1953, R: Joop Huisken, K: Hans Dumke, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 692 m; 25 min) 697
- ÜBER UNS DER DOM (1934, R: Rudolf Bamberger, Johannes Eckhardt, Adolf Hausen, Frank Leberecht, M: Alois Melchiar, P: Suevia-Film, L: 410 m; 15 min)* BA-FA 348f., 501
- U-BOOTE AM FEIND (1940, R: Korvettenkapitän Franz Adalbert Zerbe, K: Otto Tober, Josef Dietze, M: Robert Küssel, P: Oberkommando der Kriegsmarine (Marine-Hauptfilm- und Bildstelle), Berlin, L: 688 m; 25 min) BA-FA 168, 600
- U-BOOTE AUF DER HELING. Ein Film des Oberkommandos der Kriegsmarine, zusammengestellt aus dem Archivmaterial einer Werft (1944, P: Oberkommando der Kriegsmarine, Berlin, L: 489 m; 17 min) BA-FA 601
- U-BOOTE HERAUS! MIT U-BOOT 178 GEGEN DEN FEIND (1917, BuFA, L: 1234 m; 44 min, stumm)* BA-FA 600
- U-BOOTE HERAUS! MIT U-BOOT 178 GEGEN DEN FEIND (1921, P: Reichsministerium des Innern, Reichsfilmstelle, L: 1124 m; 41 min, stumm) 600
- U-BOOTE HERAUS! MIT U-BOOT 178 GEGEN DEN FEIND (1939, P: Marine-Hauptfilm- und Bildstelle, Berlin, F: 16 mm, L: 419 m; 38 min, stumm) 600
- U-BOOTE WESTWÄRTS (1941, R: Günther Rittau, K: Igor Oberberg, M: Harald Böhmelt, D: Herbert Wilk, Ilse Werner u. a., P: Ufa, L: 2748 m; 95 min) 579f.
- UFA ACTUALITÉS MONDIALES (BE, ab 6. 6. 1941, P: Ufa Wereld Actualiteiten -Ufa Actualités Mondiales) 664f.
- UFA WERELD AKTUALITEITEN siehe: UFA ACTUALITÉS MONDIALES
- Ufa-Auslandstonwoche (ab 7. 3. 1933 bis 12. 9. 1939, 419 Ausgaben P: Ufa) 643, 663–665
- UFA-AUSLANDS-WOCHE (ab 16. 9. 1925, P: Ufa) 222
- UFA-MAGAZIN NR. 114 (1943, P: Deutsche Wochenschau, L: 324 m; 12 min) 428
- UFA-SCHMALFILM-MAGAZIN (ab 24. 2. 1937 bis 16. 10. 1944, P: Ufa, Ufa Handelsgesellschaft, F: 16 mm) 223, 661
- UFA-TONWOCHE / UFATON-WOCHE (ab 10. 9. 1930 bis 11. 12. 1940, 536 Ausgaben P: Ufa) 211, 215f., 218–221, 223, 637, 645f., 684
- UFA-WOCHENSCHAU (ab 17. 9. 1925 bis 23. 3. 1933, P: Ufa) 215, 435
- UM DAS BLAUE BAND DER SCHIENE (1936, R: Wilhelm Marzahn, P: Reichsbahn-Filmstelle, Berlin, L: 343 m; 13 min) BA-FA 247
- UM'S TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG (1929, Gesamtleitung: Leo Lania, R+K: Phil Jutzi, D: Holmes Zimmermann, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 1298 m; 47 min, stumm)* BA-FA 83, 89, 313
- UNFALLVERHÜTUNG IM LANDWIRTSCHAFTLICHEN BETRIEB (1940, nicht zensiert, P: Korp Film / RWU, stumm) 318
- UNFRUCHTBARMACHUNG DER FRAU. AUSSCHIEDUNG DER EILEITER VON DER SCHEIDE AUS (1939, R: Georg August Wagner, P: RfdU, stumm) 479
- UNFRUCHTBARMACHUNG DER FRAU. OPERATION MITTELS LEIBSCHNITTS (1939, R: Georg August Wagner, P: RfdU, stumm) 479
- UNFRUCHTBARMACHUNG DER FRAU. OPERATION VOM LEISTENKANAL AUS (1939, R: Georg August Wagner, P: RfdU, stumm) 479
- UNS GEHT'S GUT (1933, P: Tolirag, Ton- und Lichtbildreklame, L: 85 m; 3 min) DIF 38, 260, 263
- UNSER FÜHRER (1934, P: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Abteilung Film, L: 190 m; 7 min)* BA-FA 534
- UNSER KAMERUN (1937, R: Paul Lieberenz, P: Paul Lieberenz Film-Produktion, L: 2033 m; 74 min) BA-FA 148, 394, 397, 400, 410, 548
- UNSER TÄGLICH BROT (1945, R: Ulrich K. T. Schulz, Zeitrafferregie: Wolfram Junghans, K: Walter Suchner, Mikroaufnahmen: Herta Jülich, P: Ufa) 173
- UNSERE ARMEE (CH 1939, R: P.de Vallière, Jacques Béranger, K: Arthur Porchet, M: H. Haug, P: Monopol-Film, Zürich, L: 2510 m; 92 min) CSL 452f.
- UNSERE HEIMAT IM OSTEN (1920, P: Deutsche Lichtbildgesellschaft, Neuzensur: 1922, L: 106 m; 4 min, stumm) 381
- UNSERE JUNGEN (1939, R: Johannes Häußler, K: Herbert Kebelmann, M: Georg Blumensaat, P: Deutsche Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH [DFG], L: 542 m; 20 min)* BA-FA 533, 553
- UNSERE SCHWEIZ siehe: EUSERI SCHWIZ
- UNSERE SÜDSEE-KOLONIE IN DEUTSCH-NEU-GUINEA (1941, P: Reichskolonialamt Berlin, F: 16 mm, L: 480 m; 44 min, stumm) 393
- UNSICHTBARE FEIND, DER (1941, R: Hermann Boehlen, P: Ufa, L: 40 m; 1 min) BA-FA 261–263
- UNSICHTBARE WOLKEN (1932, R: Martin Rikli, K: Kurt Stanke, P: Ufa, L: 332 m; 12 min)* BA-FA 133
- UNTER DEN DÄCHERN VON PARIS siehe: SOUS LES TOITS DE PARIS
- UNTER DER KRIEGSFLAGGE. UNSERE KRIEGSMARINE IN IHRER VOLKS-VERBUNDENHEIT. (1935–1939, nicht zensiert, P: unbekannte Wehrmacht- oder Partei-stelle in Zusammenarbeit mit der Ufa, KL: 380 m; 14 min) BA-FA 596
- UNTER SCHWARZER FLAGGE. EIN EVANGELISCHES JUGENDLAGER IN DÜNEN UND SAND (1933, P: Pfarrer Arnold Dannemann für Lichtbildstelle des Ostbundes Evangelischer Jungmännervereine, Berlin, F: 16 mm, L: 252 m; 23 min, stumm) 502f.
- UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT, – ARCHIVE SAGEN AUS (1958, R: Andrew Thorndike, Annelie Thorndike, K: Walter Fuchs, Vera Kunstmann, Gustl Perin, M: Paul Dessau, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 1336 m; 49 min) 712
- URLAUB AUF EHRENWORT (1937, R: Karl Ritter, K: Günther Anders, M: Ernst Erich Buder, D: Berta Drews, Carl Raddatz u. a., P: Ufa, L: 2402 m; 88 min) 614
- URLAUB AUF SYLT – ARCHIVE SAGEN AUS (1957, R: Andrew Thorndike, Annelie Thorndike, K: Walter Fuchs, M: Paul Dessau, P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, L: 504 m; 19 min) 712
- URLAUBSFREUDEN (1937, Ein DAF-Film von E. H. Albrecht, H. Heinrich, K. L. Ruppel, Sport: F. von Alber, Gesamtleitung: Ewald Scholl, Verantwortlich: Otto Geiger, E. Scholl, P: Reichspropaganda-Amt der Deutschen Arbeitsfront, Schmalfilm- und Lichtbilddienst, F: 16 mm, L: 199 m; 18 min) 327
- URSACHEN DES NATIONALSOZIALISMUS. MASSENVER-

- FÜHRUNG DURCH PROPAGANDA (1964, R: Robert Kruger, Curt. A. Engel, P: Boehner Film / Bundeszentrale für politische Bildung, L: 22 min) Bundeszentrale für politische Bildung 722
- USE LIBURGES – EIN PADERBORNER HEIMATFILM (1936, P: Katholischer Lichtspielverband, Düsseldorf, F: 16 mm, L: 317; 29 min, stumm) BA-FA 500
- VAGINALE TOTALEXSTIRPATION DES GRAVIDEN UTERUS IM VIERTEN SCHWANGERSCHAFTSMONAT IN LOKALANÄSTHESIE (1939, nicht zensiert, R: W. Stoeckel, P: RfdU, stumm) 479
- VALLEY OF ZEBULON, THE (PAL 1934, R: Erich Brock, R+K: Walter Kristeller, P: Tekufa Film Co., Tel Aviv, für Keren Kayemeth Le-Israel, Jerusalem, L: 441 m; 16 min, stumm) 437
- VATERLÄNDISCHE FRONT, DIE (AT 1938, R: Karl Ziegelmayer, K: Hans Brückner, M: Karl Eisele, P: Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft mbH. Wien, L: 513 m; 18 min) 441
- VERLORENE FREIHEIT (1956, R: Willy Zielke, M: Oskar Sala, P: Gesellschaft für bildende Filme) 126
- VERLORENE SOHN, DER (1934, R: Luis Trenker, K: Albert Benitz, Reimar Kuntze, M: Giuseppe Becce, D: Luis Trenker, Maria Andergast u. a., P: Deutsche Universal-Film, L: 2800 m; 102 min) 30
- VERMÄCHTNIS, EIN. 1923–1933. ZEHN JAHRE »SCHAFENDE HÄNDE« (1933, R: Hans Cürlis, P: Institut für Kulturforschung, L: 294 m; 11 min) 338, 535
- VERRÄTER (1936, R: Karl Ritter, K: Günther Anders, Heinz von Jaworsky, M: Harold M. Kirchstein, D: Willy Birgel, Lida Baarova u. a., P: Ufa, L: 2512 m; 90 min) BA-FA 614
- VERRÄTER VOR DEM VOLKSGERICHT (1944, KL: 180 min)* BA-FA 86
- VERTRÄUMTE WINKEL AN NECKAR UND MAIN (1942, R: Otto Trippel, P: Ufa, L: 398 m; 15 min) 310
- VERWUNDETE SPIELEN FÜR VERWUNDETE (26.12.1940 bis März 1941, P: Deutscher Fernseh-Rundfunk) 306
- VIER BILDHAUER BEGINNEN UND VOLLENDEN IHR WERK (1933, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung e.V., Berlin, L: 270 m; 10 min) 338
- VIER JAHRE HITLER siehe: DEUTSCHLAND
- VOLK DER SCHWARZEN ZELTE, Das (US 1926, R: Ernest Schoedsack, P: Paramount / Deutsche Zensur: 1926, V: Ufa, L: 1731 m; 60 min, stumm) 147
- VOLK IN DER FREMDE (1935, P: Otto Kast, Offenburg, F: 16 mm, L: 720 m; 66 min, stumm) BA-FA 503
- VOLKSLEBEN AM RANDE DER SAHARA (1941, R: Martin Rikli, K: Bernhard Wentzel, M: Franz R. Friedl, P: Ufa, L: 374 m; 15 min)* BA-FA 400
- VOLKSTUM IM SCHWARZWALD (1936, R+K+P: Hans Retzlaff, F: 16 mm, L: 197 m; 18 min, stumm) LMZ Hamburg 492, 494
- VOM DAMPFPLUG BEDROHT (1933, R+K: Walter Fischer, P: Fischer-Film-Produktion, L: 228 m; 8 min) 367f.
- VOM DEUTSCHEN DOM ZUM EWIGEN ROM (1935, P: Kaplan Karl Bletz, Duisburg-Großenbaum, F: 16 mm, L: 861 m; 79 min, stumm) 500
- VOM ERZ ZUR SCHIENE (1936, nicht zensiert, P: M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 251 m; 27 min, stumm) BA-FA 482
- VOM HERZSCHLAG DEUTSCHER ARBEIT (1932, P: Ufa, L: 286 m; 10 min) BA-FA 96, 134
- VOM HISGIER, UFFERTSBRÄUTEN UND PFINGSTKÖNIGEN. HEISCHEUMZÜGE DER DORFJUGEND IN OBERBADEN (1938, R+K+P: Hans Retzlaff, F: 16 mm, L: 96 m; 9 min, stumm) LUI 494
- VOM KORN ZUM BROT (1940, nicht zensiert, R: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RWU, L: 328 m; 12 min, stumm)* BA-FA 120f., 315, 367
- VOM WADI HAWARITH ZUM EMEK HEFER siehe: FROM WADI HAWARITH TO EMEK HEFER
- VOM WINDE VERWEHT siehe: GONE WITH THE WIND
- VOM WUNDER DES SEHENS (1937, P: Tiller-Film, Hans Tiller, Berlin, L: 331 m; 12 min) 168
- VON DER DEUTSCHEN SCHOLLE ZUR DEUTSCHEN HAUSFRAU (1934, R: Hermann Boehlen, K: Conrad Wienecke, M: Walter Winnig, P: Ufa, L: 1271 m; 46 min)* BA-FA 244
- VON DEUTSCHEN DOMEN (1933, R: Hans Cürlis, Institut für Kulturforschung, L: 307 m; 11 min) 348,350
- VON LIEBE BESESSEN siehe: OSSESSIONE
- VON SCHWARZKITTELN UND SCHAUFLEARN (1935, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Wilhelm Mahla, Walter Suchner, M: Franz R. Friedl, P: Ufa, L: 348 m; 13 min) 163
- VORHER (1939, P: Hermann Roßmann, F: 16 mm, L: 73 m; 7 min, stumm) 295
- VORSPRUCH ZUM FILM: IM REICHE DER LILIPUTANER (1943, P: Ufa, L: 344 m; 13 min) 152
- WACHSBILDNEREI (1928, R: Hans Cürlis, P: Institut für Kulturforschung e.V., Berlin, L: 278 m; 10 min, stumm) 338
- WACHT AUF DEM STROM (1940, R+K: Leo de Laforge, M: Rudolf Kattinig, P: Wien-Film, L: 535 m; 20 min)* BA-FA 447, 449
- WAHRE GESICHT AFRIKAS, DAS (FR 1933, K: I. R. Barth, M: M. Frank, P: Baron Gourgaud, Paris / Deutsche Zensur: 1933, Bearbeitung: Gusti Schidlof, V: Conti-Film, L: 1956 m; 69 min) 167
- WAHRHEIT, DIE. EIN FILM VON DEM LEIDENSWEG DES DEUTSCHEN ARBEITERS (1938, R+K: Willy Zielke, M: Franz Adam, Friedrich Jung, P: NSDAP, Gauleitung München-Oberbayern, Amt für Volkswohlfahrt, L: 962 m; 35 min)* BA-FA 122, 124
- WALDVIERTEL, DAS (1939, R: Wilhelm Hipssich, K: Hans Theyer, M: Karl Eisele, P: Wien-Film, L: 411 m; 15 min) 446
- WALDWINTER (1936, R: Fritz Peter Buch, K: Günther Rittau, Otto Baecker, M: Hans Ebert, D: Hansi Knoctek, Viktor Staal u. a., P: Ufa, L: 2504 m; 91 min) 379
- WALFANG IM VIERJAHRESPLAN (1939, K: Wilhelm Mahlas, M: Horst Hanns Sieber, P: Tobis, L: 494 m; 18 min)* BA-FA 243
- WALZWERK I. WALZEN VON SCHIENEN (1936, nicht zensiert, P: M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 87 m; 10 min, stumm) 482
- WALZWERK II. WALZEN VON BLECH (1936, nicht zensiert, P: M. Weid Kulturfilme / RfdU, F: 16 mm, L: 128 m; 14 min, stumm) 482
- WANDERNDER WALD (1943, Idee und Leitung: Max Zehenthofer, Gestaltung: S. Ziegler, M: A. Pauscher, P: Kulturfilmproduktion Max Zehenthofer, L: 386 m; 15 min)* BA-FA 163, 547

- WARSCHAU (1936, R: Wilhelm Prager, K: Kurt Stanke, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 331 m; 12 min) BA-FA 325, 378
- WARUM IST FRAU B. GLÜCKLICH? (1968, R: Erika Runge, P: WDR, L: 43 min) 20, 716f.
- WAS IST DIE WELT? (1933, R: Svend Noldan, M: Fritz Wenneis, P: Atelier Svend Noldan, L: 2245 m; 82 min)* BA-FA 118, 142f., 167, 237
- WAS WOLLEN DIE KOMMUNISTEN? (1928, R: Carl Junghans, P: Carl Junghans-Filmproduktion, L: 258 m; 9 min, stumm) 126f.
- WASSER FÜR MILLIONEN (1949, R: Bodo Menck, K: Heinz Pehlke, P: Real-Film, L: 468 m; 17 min) BA-FA 707
- WEG IN DIE WELT, DER (1938, R: Paul Lieberenz, M: Eugen Gaedicke, P: Paul Lieberenz Film-Produktion, L: 533 m; 19 min)* BA-FA 412
- WEG IN DIE WIRKLICHKEIT (1937, R+K: Ernst Mayer, M: Rudi Lehmann, P: Keren Tora wa'Awodah für Deutschland (Fonds für jüdische Landwirtschaft), Berlin, F: 16 mm, L: 386 m; 35 min) 437
- WEGE IN DIE WELT (1936, R: Edgar Beyfuss, P: Dr. Edgar Beyfuss-Film, L: 1805 m; 65 min, stumm) 86, 437
- WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT. EIN FILM ÜBER MODERNE KÖRPERKULTUR (1925, R: Wilhelm Prager, K: Friedrich Weinmann, Eugen Hrich, Friedrich Paulmann, M: Giuseppe Becce, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2405 m; 87 min, stumm)* 136, 377, 516, 524, 548f.
- WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (2. Fassung) (Neufassung 1926, R: Wilhelm Prager, K: Friedrich Weinmann, Eugen Hrich, Friedrich Paulmann, Max Brink, Kurt Neubert, M: Ernö Rapée, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2493 m; 91 min stumm)* BA-FA 136, 377, 516, 524, 548f.
- WEHRHAFTES SCHWEIZ (CH 1939, R: Hermann Haller, K: Werner Brandes, Ganzli Walter, M: H. Haug, P: Hausammann & Co St. Gallen – Zürich, L: 2600 m; 94 min) CSL 452f.
- WEICHSEL, DIE (1941, R: Kurt Stefan, P: Ufa, L: 443 m; 16 min) 386
- WEINBAU AN DER AHR (1936, nicht zensiert, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, F: 16 mm, L: 120 m; 13 min, stumm) 483
- WEISSE BLUTKÖRPERCHEN IM ABWEHRKAMPF (1937, nicht zensiert, P: Universitäts-Frauenklinik Berlin / RfdU, L: 9 min, stumm) 485
- WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, DIE (1929, R: Arnold Fanck, Georg Wilhelm Pabst, K: Sepp Allgeier, Richard Angst, Hans Schneeberger, M: Willy Schmidt Genter, D: Gustav Diessl, Leni Riefenstahl u. a., P: H. R. Sokal-Film, L: 3330 m; 122 min, stumm) 513
- WEISSE RAUSCH, DER. EIN HEITERER SCHNEEFILM (1931, R: Arnold Fanck, K: Richard Angst, Kurt Neubert, M: Paul Dessau, D: Leni Riefenstahl, Guzzi Lantschner u. a., P: H. R.-Sokal Film, L: 2565 m; 94 min) BA-FA 513
- WEITSPRUNG (1937, nicht zensiert, R: Wilfried Basse, P: Basse-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 111 m; 10 min, stumm) 120
- WELT IM FILM (GB/US, ab 18.5.1945 bis 27.6.1952, 369 Ausgaben, P: USIS) BA-FA 694, 707
- WELTKRIEG, DER. 1. TEIL: DES VOLKES HELDENGANG (1927, R: Leo Lasko, K: Fritz Arno Wagner, Hans Scholz, M: Marc Roland, P: Ufa, L: 2346 m; 89 min, stumm)* BA-FA 118, 531, 543, 587
- WELTKRIEG, DER. 2. TEIL: DES VOLKES NOT (1928, R: Leo Lasko, K: Ewald Daub, Hans Scholz, Konstantin Tschetwerikoff, M: Marc Roland, P: Ufa, L: 2639 m; 95 min, stumm) 118, 531, 543, 587
- Weltraumschiff I startet (1940, R: Anton Kutter, K: Gustav Weiss, M: Ludwig Kusche, P: Bavaria-Filmkunst, L: 645 m; 24 min)* BA-FA 170, 172, 174
- WELTSTADT BERLIN (1938, P: Leo de Laforge, Berlin, L: 538 m; 20 min, stumm) 310
- WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO (1931, R+K: Heinrich Hauser, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 1687 m; 62 min, stumm) 141, 145
- WELTSTRASSE SEE – WELTHAFEN HAMBURG (1938, R: Walter Ruttman, K: Hans Bastanier, M: Walter Winnig, P: Ufa, L: 400 m; 15 min) BA-FA 238, 323
- WELTWEDE. ZEHN JAHRE REPUBLIK – ZEHN JAHRE SOWJETUNION (1928, R: Carl Junghans, P: Carl Junghans-Filmproduktion, L: 1996 m; 70 min, stumm) 126, 531
- WELTWIRTSCHAFT UND FRIEDENSVERTRAG (1922, R: Hans Cürlis, P: Institut für Kulturforschung e. V., L: 468 m; 16 min, stumm) 131
- WENN MUTTER SCHAFFT (1941, R: Wolf Hart, Edith Hart, P: Lex-Film, Albert Graf von Pestalozza, L: 365 m; 13 min) BA-FA 136
- WER FUHR II A 2992? (1939, R: Karl G'schrey, K: Hans Bastanier, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 477 m; 17 min)* BA-FA 304, 656
- WERDEGANG EINES TAUBSTUMMEN, DER (1933, P: Ufa, L: 370 m; 14 min) 434
- WERKSTOFFPRÜFUNG BEI DER DEUTSCHEN REICHSBAHN (1934, R: Wilhelm Marzahn, P: Reichsbahn-Filmstelle, L: 430 m; 16 min) 247
- WERKTAG UND FEST DER SIEBENBÜRGER SACHSEN [DIE SIEBENBÜRGER SACHSEN](1934, R+K+P: Hans Retzlaff, F: 16 mm, L: 193 m; 18 min, stumm) LMZ Hamburg 494
- WESTWALL, DER (1939, R: Fritz Hippler, K: Sepp Allgeier, Max Endrejat, Walter Hrich u. a., M: Ernst Buder, P: Deutsche Wochenschauzentrale, L: 1261 m; 46 min)* BA-FA 114, 542, 569, 571, 615-619, 637
- WETTLAUF ZWISCHEN DEM HASEN UND DEM IGEL, DER (1939, nicht zensiert, P: Gebrüder Diehl-Film / RfdU, F: 16 mm, L: 131 m; 14 min, stumm) 487
- WHY WE FIGHT (Filmreihe, US 1942 bis 1945, sieben Filme, R: Frank Capra u. a., im Auftrag des US War Departments) 67, 522
- WIDERSTAND. VOM KAMPF GEGEN HITLER IN DEUTSCHLAND 1933-1945 (1961, P: FWU) 721
- WIE BAUE ICH EINEN OFEN (1945, R: Hans Cürlis, K: Otto Cürlis, P: Kulturfilm-Institut, L: 300 m; 11 min) 697
- WIESBADEN (1935, R: Wilhelm Prager, K: Kurt Stanke, Conrad Wienecke, M: Walter Winnig, P: Ufa, L: 323 m; 12 min) BA-FA 324
- WIJ BOUWEN (NL 1930, R+K: Joris Ivens, K: Willem Bon, Jan Hin, Eli Lotar, P: Capi, Amsterdam, L: 3802 m; 140 min, stumm) 62
- WILDHEUER (CH 1938, R: Eduard Probst, P: Probst-Film, Zürich, L: 448 m; 16 min) CSL 455
- WILDNIS STIRBT!, DIE (1936, R: Hans Schomburgk, K:

- Werner Bohne, Paul Lieberenz, Hans Schneeberger, Gösta Nordhaus, M: Fritz Wenneis, P: Deutsche Kolonialheimat, L: 1832 m; 67 min)* BA-FA 147, 167, 395, 397, 400–404, 409
- WILDNIS. DAS LETZTE PARADIES (1942, K: Paul Lieberenz, P: Telos-Film, L: 2000 m; 73 min) BA-FA 405, 409
- WILLE ZUM LEBEN, DER (1944, R: Ulrich Kayser, Georg Wittuhn, K: Karl Puth, Karl Kurzmayer, M: Fritz Wenneis, P: Wien-Film, L: 1245 m; 45 min [2. Fassung 1944: L: 470 m; 17 min])* BA-FA 193, 448f., 604, 640f.
- WILNA (1936, R: Wilhelm Prager, K: Kurt Stanke, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 315 m; 12 min) BA-FA 325f.
- WINDHUK, DIE DEUTSCHE HAUPTSTADT VON SÜDWESTAFRIKA (1943, P: Reichskolonialbund, Bundesführung, Berlin, F: 16 mm, L: 233 m; 21 min, stumm) Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart 394
- WINDJAMMER UND JANMAATEN. DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE (1930, R+K+P: Heinrich Hauser, L: 1643 m; 60 min, stumm)* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 145f.
- WINGS OF THE MORNING (GB 1937, R: Harold B. Schuster, K: Ray Rennahan, Jack Cardiff, M: Arthur Benjamin, D: Annabella, Henry Fonda, Leslie Banks u. a., P: 20th Century Fox, Technicolor / Deutsche Zensur: ZIGEUNERPRINZESSIN, 1937, V: Deutsche Fox, L: 2326 m; 85 min) 413
- WINTERARBEIT IM WEINBERG (1937, nicht zensiert, P: Bousset / RfdU, L: 9 min, stumm) 480
- WINTERSONNENWENDE (1936, P: Auslands-Organisation der NSDAP, Landesgruppe Argentinien, Gerhard Huttula, L: 280 m; 10 min)* BA-FA 361–363
- WINTERZAUBER IM SCHLESIERLAND (1937, R: Hildemargret Quander, K: Alfons Pennarz, Erwin Kramp, Herbert Brieger, M: Kurt Krüger, P: Dr. Brieger-Film, Berlin-Charlottenburg, L: 300 m; 11 min) 389
- WIR BASTELN EINEN BAUERNHOF (1935, nicht zensiert, R: Hans Cürliis, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, L: 345 m; 12 min, stumm) 483, 485
- WIR EROBERN LAND (1937, R: Martin Rikli, K: Kurt Stanke, M: Hans Ebert, P: Ufa, L: 473 m; 17 min)* BA-FA 111, 136, 204f., 547
- WIR FAHREN NACH AMERIKA (1939, R: Curt A. Engel, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 2226 m; 81 min) BA-FA 22, 640
- WIR SENDEN FROHSINN – WIR SPENDEN FREUDE (ab 31. 3. 1940 bis Sommer 1944, P: Deutscher Fernseh-Rundfunk) 306
- WIR WANDERN MIT DEN OSTGERMANEN (1934, R+K: Walter Fischer P: Fischer- Film-Produktion, L: 295 m; 11 min) BA-FA 367–370, 384
- WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT, DIE (1921, Aufnahme und Bearbeitung: G. Reimann, Curt Thomalla, H. Kaufmann, E. Rosenthal, P: Ufa, Kulturabteilung, medizinisches Filmarchiv, L: 1220 m; 45 min, stumm)* BA-FA 136
- WIRKUNGSWEISE DES HOBELEISENS (1938, nicht zensiert, P: RfdU, L: 11 min, stumm) 480
- WISSENSCHAFT WEIST NEUE WEGE (1939, R: Martin Rikli, P: Ufa, L: 472 m; 17 min) 168
- WITH BYRD AT THE SOUTH POLE (US 1930, R: Willard van der Veer, K: Joseph R. Tucker, P: Paramount / Deutsche Zensur: MIT BYRD ZUM SÜDPOL, 1930, V: Ufa, L: 2309 m; 82 min) 166
- WITTSTOCK-ZYKLUS (ab 1975 bis 1992, 6 Filme, R: Volker Koepp), P: DEFA-Studio für Dokumentarfilme) 717
- WITZENHAUSEN, DIE DEUTSCHE KOLONIALSCHULE (1937, R: Paul Lieberenz, P: Paul Lieberenz Film-Produktion, Berlin, L: 587 m; 21 min) 395
- WOCHENMARKT AUF DEM WITTENBERGPLATZ (1929, R+K: Wilfried Basse, P: Basse-Film, L: 895 m; 31 min, stumm) BA-FA 119, 139
- WOLKEN ALS WETTERPROPHETEN (CH 1944/45, R+P: Martin Rikli) 699
- WOLKENSPIEL (1943, R: Martin Rikli, K: Kurt Stanke, M: Friedrich Witeschnik, P: Ufa, L: 340 m; 12 min, Agfacolor)* BA-FA 165, 718
- WORMS – STADT DER NIBELUNGEN (1935, R: Karl Friederich Schneider, K: Karl Welbert, M: Helmut Leutloff, P: Landeskulturfilm Karl Schneider, Berlin, L: 342 m; 12 min)* BA-FA 360, 367
- WORT AUS STEIN, DAS (1939, R: Kurt Rupli, K: Reimar Kuntze, M: Clemens Schmalstich, P: Ufa, L: 531 m; 19 min)* BA-FA 96, 136, 198, 206, 342, 355–357, 542, 614
- WORT UND TAT (1938, R: Gustav Ucicky, Fritz Hippler, Ottoheinz Jahn, Eugen York, M: Peter Kreuder, P: NSDAP Reichspropagandaleitung Amtsleitung Film, L: 304 m; 11 min)* BA-FA 442f., 537f., 618
- WORT VON MANN ZU MANN, EIN (1941, R: A. Stoger, P: Ufa, L: 907 m; 33 min) BA-FA 171
- WUNDER UND RÄTSEL DER NATUR (1937, P: Ufa, L: 1559 m; 57 min) 145
- WUNDERWELT DER GOTIK (1935, R: Hubert Schonger, K: Frederik Fuglsang, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 1430 m; 52 min, stumm)* BA-FA 145
- WUNSCHKONZERT (1940, R: Eduard von Borsody, K: Franz Weihmayr, Günther Anders, Carl Drews, M: Werner Bochmann, D: Ilse Werner, Carl Raddatz u. a., P: Ufa, L: 2832 m; 103 min) 578f., 588
- ZEICHEN DER ZEIT (Fernsehreihe, ab Ende 1957, P: SDR) SWR 708
- ZEIT IM BILD: ARBEIT HINTER DEM WESTWALL (1940, P: Ufa, L: 338 m; 12 min)* BA-FA 618
- ZEIT IM BILD: GROSSE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG 1942, MÜNCHEN (1942, R: Walter Hege, P: Deutsche Wochenschau, Berlin, L: 317 m; 12 min)* BA-FA 346
- ZEIT IM BILD: MÜNCHEN, KUNSTAUSSTELLUNG 1941 (1941, P: Deutsche Wochenschau, Berlin, L: 306 m; 11 min)* BA-FA 346
- ZEIT IM BILD: PIMPFE LERNEN FLIEGEN (1941, R: Albert Baumeister, P: Deutsche Wochenschau, Berlin, L: 310 m; 11 min)* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 607
- ZEITDIENST (ab 1. 11. 1938 bis 1943, P: Deutscher Fernseh-Rundfunk) 304, 308
- ZEITLUPENREVUE AUS DER GEFIEDERTEN WELT (1926, P: Ufa, L: 237 m; 9 min, stumm) 133
- ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE (1930, R: Slatan Dudow, K: Walther Hrich, P: Filmkartell »Weltfilm«, L: 398 m; 15 min, stumm)* BA-FA 89
- ZEITSPIEGEL NR. 2: 12 MINUTEN MIT EINEM BEKANNTEN SCHAUSPIELER (1942, P: Deutsche Wochenschau, L: 376 m; 13 min) 171

- ZEITSPIEGEL NR. 6: 12 MINUTEN MIT ETWAS RHYTHMUS (1942, R: Franz Schröder, P: Deutsche Wochenschau, L: 302 m; 11 min)* BA-FA 427
- ZELTE VOR ROM (1936, kein Zensurnachweis, P: Franz Goeres, Jüchen, F: 16 mm, L: 354 m; 31 min) BA-FA 500
- ZEM SPIEVA (CS 1932/33, R+K: Karel Plicka, M: František kvor, P: Matica Slovenská, mit Unterstützung von Präsident T. G. Masaryk und Ladislav Kolda / Deutsche Zensur: DIE ERDE SINGT, 1937, V: Degeto Kulturfilm, L: 1869 m; 69 min) BA-FA 379
- ZERLEGEN EINES KALBES I–III (1937, nicht zensiert, P: Ufa / RfdU, L: 7; 9 und 15 min, stumm) 480
- ZERSTÖRUNG UND AUFBAU (1942, P: Ufa, L: 1071 m; 39 min)* BA-FA 627
- ZIGEUNERPRINZESSIN siehe: WINGS OF THE MORNING
- ZU DEN KOPFJÄGERN DURCH DAS INKAREICH (1932, R: Felix Lampe, K: M. de Wawrin, P: Ufa, L: 1981 m; 73 min) 167
- ZUIDERZEE (NL 1930, R+K: Joris Ivens, K: Willem Bon, Eli Lotar, John Fernhout, P: Capi, Amsterdam / Deutsche Zensur: ZUIDERSEE-ARBEITEN, 1931, V: Deutscher Baugewerksbund, L: 1217 m; 45 min, stumm) 62
- ZUM GREIFEN NAH! (1937, R: Curt A. Engel, Karl Schröder, M: Walter Schütze, P: Boehner-Film Fritz Boehner, L: 300 m; 11 min)* BA-FA 186, 248
- ZUR ERINNERUNG AN REICHSMINISTER DR. TODT (AvT) (ca. 1942, KL: 404 m; 15 min) BA-FA 286
- ZWEI STÄDTE (US 1949, R: Stuart Schulenberg, K: Peter Zeller, P: D. F. U. / OMGUS, L: 258 m; 10 min) BA-FA 694
- ZWISCHEN SAHARA UND NÜRBURGRING (1936, R: Wolfgang Staudte, K: Ulrich Bigalke, M: Gerhard Winkler, P: Werbeschall Uhlich & Schroeter, L: 1475 m; 54 min) 271
- ZWISCHEN SCHWARZEM UND WEISSEM CZEREMOSZ (1935, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Walter Suchner, Wilhelm Mahla, P: Ufa, L: 445 m; 16 min) 377

Kurzbiografien

Sepp Allgeier (1896–1968)

Kameramann, Regisseur. Begeisterter Alpinist und Skifahrer. Lehre als Textilzeichner. 1911 zur Firma Welt-Kinematograph Freiburg i. Br. Wochenschau- und Flugaufnahmen, Filmreisen, alpinistische Kletterfilme. Im I. Weltkrieg Frontfotograf. 1919 engagierte ihn Arnold Fanck für die Berg- und Sportfilm GmbH. Als Primus inter pares der »Freiburger Kamera-Schule« bestimmte Allgeiers Fotografie die visuellen Qualitäten der Ski- und Bergsteigerfilme. International anerkannter Spezialist für Außenaufnahmen, wiederholt Zusammenarbeit mit Luis Trenker und bei den Reichsparteitagsfilmen mit Leni Riefenstahl. Im II. Weltkrieg Kriegsberichterstatler, u. a. für Fritz Hipplers *FELDZUG IN POLEN*. Nach Kriegsende in Freiburg, drehte er Landschafts- und Sportfilme, 1952 in Helsinki die farbigen »Stimmungsbilder« für die finnischen Olympia-Filme. 1953 zunächst Kursusleiter, dann Chef-Kameramann beim Südwestfunk Baden-Baden.

Hans-Michael Bock

Toni Attenberger (Anton Karl Attenberger, 1882–1949)

Journalist, Schriftsteller, Tierfilmregisseur. Nach dem Abitur 1899–1903 journalistische Tätigkeit als Korrespondent in München, Wien, Zürich und London. Bis 1909 als Reiseberichterstatler in Amerika, Afrika und Europa unterwegs. Ab 1906 erste Versuche als Regisseur in Berlin. Teilnahme am I. Weltkrieg. 1917 Gründung der Firma »Cabinetfilm Toni Attenberger« in München, mit der er Lehr-, Werbe- und Reisefilme (*INDIENS STEINERNE WUNDER*) produzierte und ab 1924 vor allem Tierfilme (*AUS DEM LEBEN EINES GROSSSTADTHUNDES*; *DIE RAUBVOGELWARTE ZU GARMISCH*; *TIERE IN GEFAHR*). 1919–1924 erster Vorsitzender und Gründer des »Wirtschaftsverbandes Bayerischer Filmhersteller«. Ab 1936 Vortragsredner des deutschen Volksbildungswerkes Berlin mit Tierfilmvorträgen. Er war nach 1945 hauptsächlich wieder als Schriftsteller tätig.

Jean Christophe Prümm

Béla Balázs (d. i. **Herbert Bauer**, 1884–1949)

Filmtheoretiker, Kritiker, Schriftsteller. In Ungarn geboren; Literatur- und Philosophie-Studium in Budapest, Berlin und Paris. Literarische Tätigkeit, ab 1920 auch Drehbücher, Filmkritiken. 1924 Filmtheorie »Der sichtbare Mensch«. Ab Mitte der 20er Jahre Film- und Theaterarbeit in Berlin, u. a. Drehbücher für *DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS*; *DAS BLAUE LICHT*. 1930 erschien das zweite, einflussreiche Filmtheoriebuch »Der Geist des Films«. Ab 1931 Moskau; Drehbücher und Regie und ab 1933 Theorie-Unterricht am GIK/VGIK. 1936 Vertrag für drittes Filmtheorie-Buch, das aus politischen Gründen mehrfach überarbeitet wurde und erst 1945 als »Iskusstwo Kino« erschien. Rückkehr nach Budapest. Im Ausland als marxistischer Filmtheoretiker und -praktiker verehrt, galt Balázs in Ungarn als bürgerli-

cher Abweichler. 1946 Autobiografie »Die Jugend eines Träumers«. 1948 viertes Filmtheorie-Buch: »Filmkultúra« in ungarischer Sprache; 1949 deutsche Ausgabe »Der Film«. Ab 1947 Vortragsreisen durch West- und Ost-Europa. 1948 Leiter des Instituts für Filmwissenschaft in Budapest.

Hans-Michael Bock

Rudolf Bamberger (1888–1945)

Regisseur. Kaufmännische Ausbildung in der Firma seines Vaters in Mainz. 1907–12 Musikstudium mit Unterbrechungen. Teilnahme am I. Weltkrieg. Ab 1920 erste Kontakte zu Theater und Film als Bühnenbildner und Architekt. 1927 ging er mit seinem Bruder Ludwig Bamberger, der einen Vertrag bei den Fox-Studios bekam, nach Hollywood. Rudolf Bamberger kehrte noch 1927 zurück und begann eigene Kulturfilmprojekte über verschiedene Sakralbauten (*DIE STEINERNE WUNDER VON NAUMBURG*; *ÜBER UNS DER DOM*). 1934 erhielt er wegen seiner jüdischen Herkunft Arbeitsverbot und emigrierte 1938 nach Luxemburg. Im Juni 1944 wurde er dort von der Gestapo verhaftet und im Januar 1945 im KZ Auschwitz umgebracht.

Reiner Ziegler

Wilfried Basse (Wilhelm-Friedrich Basse, 1899–1946)

Regisseur, Kameramann. Mal-Studium an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart, 1921 Lehrling, 1923 Leitung im Bankhaus des Vaters in Hannover. Umgang in Künstlerkreisen (Kestner-Gesellschaft). 1927 nach Berlin an Cürlis' Institut für Kulturforschung. 1929 erster Kurzfilm (*BAUMLÜTENZEIT IN WERDER*); danach eigene Produktionsfirma Basse-Film GmbH, Mitglied im Lehrfilmbund. Erfolg mit *MARKT IN BERLIN* und der Langfassung *Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz*. Kameraexperimente, Kontakt mit Avantgardefilmern. Auftragsfilme über Architektur und Bauen. Ab 1931 Arbeit an einem langen Dokumentar-Tonfilm über Deutschland; 1933 mehrfach zensiert und umgearbeitet – schließlich 1934 Premiere als *DEUTSCHLAND ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE*. Aufträge für rund 40 Unterrichtsfilme (u. a. über Sportarten). 1936 gemeinsam mit seinem Kameramann Wolfgang Kiepenheuer Mitarbeit an Riefenstahls Olympia-Filmen. 1939 Regieauftrag für *Schwäbische Kunde*. Im Krieg Abwicklung alter Filmprojekte.

Hans-Michael Bock

Elly Beinhorn (*1907)

Fliegerin, Autorin, Produzentin. Ab 1929 arbeitete sie als Kunstfliegerin bei Flugschauen, wo sie u. a. mit dem legendären Flieger Ernst Udet auftrat. Bekannt wurde sie 1931 durch ihren Alleinflug nach Afrika. Weitere spektakuläre Flüge, darunter ein Weltflug sowie Flüge nach Afrika, Südamerika und Asien. Aus den Filmaufnahmen, die während dieser Flugreisen entstanden, produzierte sie zwischen 1933 und 1939

mehrere Filme, darunter MIT ELLY BEINHORN ZU DEN DEUTSCHEN IN SÜDWEST-AFRIKA, 30.000 KILOMETER ALLEINFLUG und den Agfacolor-Schmalfilm D-IROS FLIEGT NACH SIAM. 1936 heiratete sie den Rennfahrer Bernd Rosemeyer und zog sich bis nach dessen tödlichem Unfall im Januar 1938 aus der Fliegerei zurück. Nach dem II. Weltkrieg arbeitete sie u. a. als Schriftstellerin, publizierte Fotos, testete Autos, war Moderatorin bei Motorsporttagen und nahm weiterhin erfolgreich an verschiedenen Flugwettbewerben teil. Mehrere Buchveröffentlichungen; 1991 Bundesverdienstkreuz.

Jutta Schäfer

Ella Bergmann-Michel (1895–1972)

Malerin, Fotografin, Filmemacherin. Ab 1915 Kunst-Studium in Weimar, zusammen mit ihrem Mann Robert Michel. Ab 1918 freischaffend, enge Kontakte zum Bauhaus. Pionierin der Bildcollage, abstrakte Prismenbilder. 1920 Umzug in eine Mühle im Taunus nahe Frankfurt a.M., die bald zum Künstlertreffpunkt wurde (»ring neuer werbegestalter«), enge Freundschaft mit Kurt Schwitters. Ab 1923 Teilnahme an diversen Ausstellungen. Ab 1929 intensive Beschäftigung mit Fotografie und ab 1931 Leiterin der AG Film im »Bund Das Neue Frankfurt«, Filmklubarbeit und Organisation von Vorträgen. 1931–33 fünf Filme, die radikaler in ihren Positionen wurden: WO WOHNEN ALTE LEUTE?, ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE, FLIEGENDE HÄNDLER, LETZTE WAHL, FISCHFANG IN DER RHÖN. 1933 Berufsverbot und innere Emigration. Ab 1949 wichtige Impulse zur Wiederbelebung der Kinokultur der Nachkriegszeit, ab 1956 verstärkt Malerei.

Thomas Tode

Hans Bertram (1906–1993)

Pilot, Regisseur, Schriftsteller. Studium Schiffs- und Flugzeugbau an der TU München. Ab 1927 in China Berater der Marineflieger. Mehrere große Expeditionsflüge nach China (1931), Australien (1932/33) und Weltflug (1938); dabei machte er 16mm-Aufnahmen. 1933 Rückkehr nach Deutschland, Tätigkeit als Drehbuchautor und Regie von Fliegerfilmen (DO X 88, KAMPFGESCHWADER LÜTZOW). 1934 Eintritt in SA (Flugreferent). Regie des Propagandastreifens FEUERTAUFE. Regie Musikfilm SYMPHONIE EINES LEBENS mit Henny Porten und Harry Baur. Verheiratet mit der Schauspielerin Gisela Uhlen. 1942 Ausschluss aus der Reichsfilmkammer wegen »Rassenschande« und Meineid. Mehrere Fliegerbücher (»Flug in die Hölle«, »Flug zu den Sternen«, »Götterwind – Pioniere der Luftfahrt«). Nach 1945 Einstufung als »Mitläufer«; 1947 Gründung Atlantis Filmgesellschaft. Weitere Spielfilme (EINE GROSSE LIEBE; TÜRME DES SCHWEIGENS). 1954 Gründung »Bayerischer Flugdienst Hans Bertram«; Aufbau eines Bildarchivs für Luftbilder.

Kay Hoffmann

Albrecht Viktor Blum (1888–1959)

Schauspieler, Filmemacher, Theaterregisseur. Ab 1921 Bühnen- und Filmkomparse in Berlin, u. a. bei Erwin

Piscator, für dessen Inszenierungen er ab 1927 Spielfilme kompilierte. Er entwickelte sich zum Experten für Kompilationen, u. a. für den Volksfilmverband, die Prometheus und Weltfilm. Daneben eigene avantgardistische Querschnittfilme (HÄNDE; KREISLAUF DES WASSERS; QUER DURCH DEN SPORT). Vorträge und Artikel zum Thema Bildschnitt, Gegenwortschau und dokumentarischer Film. Zahlreiche Filme für Gewerkschaften und KPD-Organisationen (AUFSTIEG; SPRENGT DIE KETTEN; TATSACHEN; ROT SPORT MARSCHIERT), daneben einfache Kulturfilme zum Lebensunterhalt. Emigrierte 1933 in die CSR, kämpfte in Spanien, floh nach Mexiko. Arbeit als Fotograf und mit Theaterinszenierungen aktiv im Klub Heinrich Heine, dem geistig-kulturellen Zentrum der deutschsprachigen Emigration.

Thomas Tode

Fritz Boehner (1896–1959)

Unternehmer, Produzent, Publizist. Nach kaufmännischer Lehre, Kriegseinsatz und Positionen in Reklameabteilungen Direktor der 1922 firmierten Industrie-Film AG (Filiale Dresden). 1926 Gründung der Boehner-Film, die er bis 1945 in Dresden führte und zu einem der größten deutschen Werbe- und Kulturfilmunternehmen ausbaute (Produktionsumfang ca. 3000 Filme). Spektrum: Reklamekurzfilme, Industrie-, Reise- und Versicherungswerbefilme, Aktualitäten über Dresden. Monopol im Werbeein-schaltwesen in Sachsen. NSDAP-Mitglied, Sachbearbeiter der Reichsfachschaft Deutscher Werbefachleute (NSRDW), Aufsätze in der Fachpresse. 1945–49 Berater beim Filminstitut Erich Menzel. 1949 Comeback der Boehner-Film in seiner Geburtsstadt Erlangen, ab 1950 Filiale in Hamburg. Auftragsfilme für die Industrie (z. B. 1953 Raumfilm für VW) und die FWU, Fernsehwerbespots. 1956 Bundesverdienstkreuz 1. Klasse.

Ralf Forster

Hans (Johannes) Cürlis (1889–1982)

Regisseur, Produzent. Studium der Kunstgeschichte in München und Berlin. 1914 Promotion über deutsche und belgische Architektur. Noch während des Weltkrieges Anstellung als Referent für Film und Foto im Auswärtigen Amt. Im Juni 1919 Gründung des »Instituts für Kulturforschung« in Berlin und zunächst revisionistische Filme zu den politischen und wirtschaftlichen Folgen des I. Weltkriegs. Nach ersten Versuchen mit Aufnahmen von Kleinplastiken begann Cürlis Anfang der 20er Jahre mit dem Filmzyklus SCHAFFENDE HÄNDE. Er zeigte dabei Maler, Grafiker und Bildhauer bei der Arbeit und wurde stilprägend für solche Kunst-Dokumentationen. Er gehörte zu den Gründern des Bundes deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller und war bis 1933 und nach 1947 deren Vorsitzender. Nach 1933 weiterhin Kunstfilme (SCHÖPFERISCHE STUNDE – JOSEF THORAK; ARNO BREKER) vor allem jedoch Lehrfilme für die RWU. Cürlis produzierte kontinuierlich von den 20er Jahren bis 1964 und schuf Hunderte von Kultur- und Lehrfilmen.

Reiner Ziegler

Friedrich Dalsheim (1895–1936)

Kameramann, Filmregisseur, Drehbuchautor. 1923 Doktorarbeit »Das Berufsgeheimnis der privaten Banken und die neueste Finanzgesetzgebung«. Kamera-technische Ausbildung bei Schünemann und Lagorio. 1928 engagierte ihn die Ethnologin Gulla Pfeffer für Dreharbeiten in Togo. *MENSCHEN IM BUSCH* (1930) wurde als erster Afrika-Tonfilm ein großer Erfolg. Gemeinsam mit dem dänischen Ethnologen Knud Rasmussen drehte er *PALOS BRUDEFÆRD* (1934) bei den Angmagssalik-Eskimo im östlichen Grönland. Der Film war auf den »Internationalen Filmkunstwochen« neben Flahertys *MAN OF ARAN* vertreten. Mit Baron von Lessing realisierte er in Bali *INSEL DER DÄMONEN* sowie *DIE KOPFJÄGER VON BORNEO*. 1936 Selbstmord, da er als jüdischer Bürger in Deutschland keinerlei Arbeitsmöglichkeit sah.

Gerlinde Waz

Gertrud David (1872–1936)

Regisseurin, Produzentin. Ehefrau des Sozialdemokraten Eduard David; als politische Publizistin tätig. 1917 arbeitete sie an einem Film des »Bundes für Mutterschutz« *DIE GEÄCHTETEN*, über das Schicksal unehelicher Kinder. Zusammen mit Hans Werckmeister und der DLG entstanden ab 1918 Klassenkampf- sowie pazifistische Filme (*DER FRIEDENSSTIFTER*; *MARGOTS FREIER*). 1920–23 Beisitzerin der Film-Prüfstelle Berlin; Dramaturgin und Aufnahmeleiterin der Deulig AG. Ab 1922 mit der Herstellung von Kultur-Werbefilmen für die »Bodelschwingschen Anstalten« beauftragt. Gründung der eigenen Filmfirma Gervid-Film. *SPRECHENDE HÄNDE* (1925) wurde 1929 auf dem »Weltreklame-Kongreß« in Berlin ausgezeichnet. Gervid-Film wurde bis zu Davids Tod zum größten kommerziellen Auftragnehmer der evangelischen Filmstellen.

Jean Christophe Prümm

Slatan Th. Dudow (1903–1963)

Regisseur. 1922 von Bulgarien nach Berlin zum Architekturstudium. Schauspielunterricht und Theaterwissenschaft. Hospitationen bei Film (*METROPOLIS*) und Arbeitertheater; mit Brecht u. a. Inszenierung von »Die Maßnahme«. 1929/30 Assistent von Albrecht Victor Blum. 1930 Kurz-Dokumentarfilm *WIE EIN BERLINER ARBEITER WOHNTE*. Dudows Spielfilm *KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT?* gilt als Klassiker des proletarischen Films in Deutschland. 1932/33 Arbeit an der halbstündigen Kleinbürgersatire *SEIFENBLASEN*, die in Paris fertiggestellt wird. Exil in Frankreich und der Schweiz. 1946 Rückkehr nach Ostdeutschland. Filme bei der DEFA, deren zumeist undogmatische »künstlerische Autorität« er in den 50er Jahren wird (*UNSER TÄGLICH BROT*; *FRAUENSCHICKSALE*; *STÄRKER ALS DIE NACHT*; *VERWIRRUNG DER LIEBE*). *CHRISTINE* (1963) bleibt unvollendet und wurde 1974 als Rohschnitt aufgeführt.

Hans-Michael Bock

Alfred Ehrhardt (1901–1984)

Organist, Grafiker, Fotograf, Kameramann-Regisseur, Produzent. Ab 1924 Kunst- und Musiklehrer, beeinflusst vom Dessauer Bauhaus. 1933 als »Kulturbol-schewist« entlassen. Ab 1934 Organist in Cuxhaven und Amateur-Fotograf. 1936 Beteiligung an der »Deutschland«-Ausstellung: Der Erfolg erlaubte ihm, hauptberuflich Fotograf zu werden. Ab 1937 nutzte er ebenfalls eine Filmkamera. 1937 Publikation eines ersten Bildbandes (»Das Watt«), 1939 Uraufführung des ersten Filmes (*URKRÄFTE AM WERK*). 1940–41 Reisen nach Flandern sowie Böhmen und Mähren im Auftrag der Deutschen Kulturfilmzentrale. 1942 Uraufführung der Tobis-Kulturfilme *FLANDERNS GERMANISCHES GESICHT* und *LEINEN AUS KORTRYK*. 1948 Gründung der Alfred-Ehrhardt-Film. Bis 1972 Produktion von über fünfzig Filmen, davon wurden vier mit Bundesfilmpreisen ausgezeichnet. Parallel publizierte Ehrhardt mehrere Bildbände.

Roel Vande Winkel

Curt A. (Albert) Engel (1901–1977)

Regisseur, Autor. Ausbildung zum Bühnenbildner an der Kunstakademie Dresden. Ab 1922 Engagement als Bühnenbildner am Stadttheater Teplitz. Ab 1929 als Regisseur und Drehbuchautor zu Boehner Film Dresden, für die er Hunderte von Werbe-, Präsentations- und Kulturfilmen realisierte (*WIR BLENDEN AUF!*; *SACHSEN, WIE ES WIRKLICH IST*; *DEUTSCHLAND IST SCHÖN*; *DIE BAROCKSTADT DRESDEN*; *FREUDE AM LEBEN*; *WIR FAHREN NACH AMERIKA*; *STREIFZUG DURCHS SUDETENLAND*; *FAHRENDE STADT*; *WIR MEISTERN DAS LEBEN*). Für die Filme entwickelte Engel die Drehbücher und Strategien der visuellen Umsetzung. 1937 Regie des 3 D-Films *ZUM GREIFEN NAH* im Zeiss-Ikon-Verfahren. Ab 1945 Bühnenbildner in Meißen, ab 1948 wieder Regisseur bei Boehner Film Hamburg. Produktion von Kino- und TV-Spots sowie Kultur- und Industriefilmen, u. a. mehrere 3 D-Filme für VW.

Kay Hoffmann

Georg Engel (1904–1965)

Regisseur, Cutter. Ab 1926 Mitarbeiter der *DEULIGWOCHE*, ab 1930 Redakteur der *UFA-WOCHENSCHAU*. Im Protokoll der Vorstandssitzung der Ufa vom 29.3.1933 heißt es: »Georg Engel, Wochenschau. Wegen seiner bisherigen verdienstvollen Mitarbeit herrscht Einigkeit darüber, daß er nicht entlassen, sondern weiterbeschäftigt werden muß. Gestrichen erste Fassung: Trotz seiner bisherigen verdienstvollen Mitarbeit herrscht Einigkeit darüber, daß er entlassen werden muß.« Ihm wird als »Nichtarier« fristlos gekündigt. Am 8. 10. 1933 verläßt er mit Familie Berlin, um in Madrid für eine Filmgesellschaft zu arbeiten. Kurz danach Rückkehr nach Berlin. 1936–38 arbeitet Engel als Regisseur und Cutter für neun Filme der Palästina-Filmstelle. 1938 Flucht nach Großbritannien, wo er *THERE IS HOPE FOR THE CHILDREN* (1939) und *HOMELAND IN THE MAKING* (1940) drehte. Später Emigration in die USA. George (= Georg) Engel lebte in Kansas City und war beruflich im »shoe business« tätig.

Ronny Loewy

Hans Ertl (1908–2000)

Bergsteiger, Kameramann. In den 20er Jahren Fotos in alpinen Fachblättern. Wirtschaftsstudium TU München. Ausbildung zum Kameramann bei Arnold Fanck in Freiburg; Spezialisierung auf Berg-, Sport- und Expeditionsfilm, u. a. S. O. S. EISBERG. Ertl galt als einer der besten Kameralente. 1934 Teilnahme Himalaja-Expedition. 1936 Chef-Kameramann bei Riefenstahls OLYMPIA-Filmen. 1937 Regie Farbfilm (TAG DER DEUTSCHEN KUNST). 1938/39 Bavaria-Chile-Expedition (ROBINSON). 1940 Regie GLAUBE UND SCHÖNHEIT. Im II. Weltkrieg PK-Kameramann bei General Rommel in Afrika und an der Ostfront; Aufnahmen für SIEG IM WESTEN. Sein Verhältnis zum Nationalsozialismus nannte er später »arbeitsbedingt«. 1950–52 Leitung deutsche Anden-Amazonas-Expedition; 1953 Nanga-Parbat-Expedition. Ansiedlung in Bolivien (PAI-TITI; HIRO HIRO); Aufbau einer Rinderfarm, die er bis zu seinem Tod bewirtschaftete. Mehrere Bücher (»Bergvagabunden«, »Meine wilden 30er Jahre«, »Als Kriegsberichterstatler 1939–1945«).

Kay Hoffmann

Arnold Fanck (1889–1974)

Regisseur. Studien in München, Berlin, Zürich. Ski-Hochtouren, u. a. 1913 Filmaufnahmen einer Ersteigung des Monte Rosa. 1915 Promotion (Geologie) in Zürich. 1920 Gründung der Berg- und Sportfilm GmbH Freiburg, die Dokumentar-, Märchen- und Animationsfilme herstellte. Fanck drehte Filme über Skilauf (DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS) und entwickelte mit Sepp Allgeier den »Bergfilm« als Mischung von Natur- und Atelieraufnahmen mit Schauspielern. In der »Freiburger Schule« lernten Kameramänner wie Richard Angst, Hans Schneeberger, Walter Riml, Albert Benitz, Kurt Neubert. 1929 gemeinsam mit G. W. Pabst DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ. 1930 erster Tonfilm STÜRME ÜBER DEM MONT-BLANC, 1932 Dreharbeiten in Grönland für S. O. S. EISBERG. 1936 in Japan Dokumentarfilme und der »Kultur-Spielfilm« DIE TOCHTER DES SAMURAI, 1938/39 auf Feuerland EIN ROBINSON. Während des Krieges drehte Fanck Material über Hitlers Baupläne und unvollendete Dokumentationen über die Bildhauer Breker und Thorak. 1945 Rückkehr nach Freiburg. 1946 mit französischer Lizenz Neugründung der Berg- und Sportfilm GmbH, keine Produktion.

Hans-Michael Bock

Eberhard Fangauf (*1895)

NSDAP-Funktionär, Regisseur, Produktionsleiter, Autor. Bühnenausbildung. 1914–20 Heeresdienst; schwere Verwundung. In den 20er Jahren Regisseur und Produktionsleiter bei verschiedenen Firmen wie Bonität-Film, Ufa-Kulturabteilung, Deulig-Messter-Woche, Deos-Film, Döring-Film. 1929–31 Mitarbeit Zeitschrift »Der Kulturfilm«. Ab 1930 Mitarbeit NSDAP, Mitglied ab 1. 1. 1933. Dezember 1932 Berufung in NSDAP-Reichspropagandaleitung Hauptabt. Film, 1933–36 ehrenamtliche Leitung Abteilung »Filmherstellung und Technik«. Ab April 1933 als Re-

gierungsrat Filmreferent im RMVP, zuständig für »staatliche und parteiamtliche Filmpropaganda« wie Überwachung der Berichterstattung bei »Veranstaltungen von Staat und Partei«. 1938 Aufnahme in SS, 1939 SS-Hauptsturmführer, 1940 SS-Sturmbannführer. Fachprüfer Film beim Oberkommando der Wehrmacht.

Kay Hoffmann

Oskar Fischinger (1900–1967)

Animations- und Experimentalfilmer. Orgelbau-Lehre durch Weltkrieg unterbrochen, dann Lehre als technischer Zeichner. Entwicklung einer Animations-Maschine mit Wachsschnitten, die Walter Ruttmann lizenzierte. Versuche mit dreidimensionalen Wachsguren und Farbflüssigkeiten. Abstrakte Filme und mit Louis Seel gegenständliche Cartoon-Filme in der Rotoscope-Technik. Experimente mit Mehrfachprojektionen: Farblichtmusik. Fischingers Serie abstrakter, präzise zu Musikstücken synchronisierter Studien wurde ein internationaler Erfolg. Experimente mit gezeichnetem Ton und – mit Bela Gaspar – Entwicklung des subtraktiven 3-Farben-Film-Verfahrens »Gasparcolor«. 1933 erster Farbfilm KREISE. Nach dem Erfolg der Farbfilme MURATTI GREIFT EIN und KOMPOSITION IN BLAU 1936 nach Hollywood. Beschäftigung bei Paramount (1936), MGM (1937) und Disney (1938–39). Frustriert von den Zwängen der Studios, malte er Ölbilder. Mit Unterstützung von Stipendien Arbeit an abstrakten Filmen, unrealisier-ten Projekten und Gemälden.

Hans-Michael Bock

Walter Frentz (1907–2004)

Kameramann, Fotograf. TU-Studium. Kameramann bei Riefenstahls Parteitagsfilmen. Beim OLYMPIA-Film zuständig für Segelregatta in Kiel und Handkamera beim Marathonlauf. Regie HÄNDE AM WERK; ARTISTEN DER ARBEIT. Offiziell im November 1939 zur PK eingezogen und der Luftwaffe zugeordnet, wurde er ab Sommer 1940 ausschließlich im Führerhauptquartier eingesetzt; viele Aufnahmen von Hitler für die DEUTSCHE WOCHENSCHAU. Neben Filmaufnahmen entstanden auf Anordnung Hitlers zahlreiche Farbfotos sowie großformatige Porträtaufnahmen von NSDAP-Größen. Nach einjähriger amerikanischer Internierung drehte er bis 1980 Kultur- und Naturfilme für offizielle Stellen sowie den Olympiafilm Helsinki 1954. Außerdem bis in die 90er Jahre Dozent in der Erwachsenenbildung. 1992 entstand über ihn die Dokumentation DAS AUGEN DES KAMERAMANNES; Frentz wurde wichtiger Zeitzeuge in zahlreichen Fernsehprogrammen. Er starb im Alter von 96 Jahren am 6. 7. 2004.

Kay Hoffmann

Carl Froelich (1875–1953)

Kameramann, Regisseur, Produzent. Studium der Elektrotechnik in Darmstadt und Berlin. 1903 zur Konstruktionsabteilung der Gesellschaft Oskar Messers. Mitarbeit an technischen Entwicklungen, Dokumentarfilme für wissenschaftliche Zwecke und Ak-

tualitäten. Außerdem Tonbilder und Spielfilme, so die meisten frühen Henny Porten-Filme. Hauptsächlich Kameramann, gelegentlich Regie. Im I. Weltkrieg Kriegsberichte für die MESSTER-WOCHE. 1924 Gründung der Henny Porten-Froelich Produktion GmbH. 1929 Trennung von Porten, Gründung Froelich-Film GmbH. Eigenes Tonfilmstudio in Berlin-Tempelhof. Produktion von Filmen anderer Regisseure, ab 1933 Mitglied der NSDAP. Froelich engagierte sich als Vorsitzender des Gesamtverbandes der Filmherstellung und -verwertung. 1937 Professor, 1939 Präsident der Reichsfilmkammer. Nach Kriegsende Lagerhaft, 1948 »entnazifiziert«. 1950/51 mit der Froelich-Film GmbH drei wenig erfolgreiche Filme.

Hans-Michael Bock

Heinrich Gärtner (1895–1962)

Kameramann. Zunächst Porträtfotograf in Berlin, Mitte der 10er Jahre Assistent, dann Kameramann bei Lustspielen und Serien. Ab 1924 Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Produzenten Richard Eichberg, 1929/30 in London erste Tonfilme. 1933 Emigration nach Spanien, da Jude. Filmarbeit mit Emigranten und ab 1935 Regie von Kurz-Dokumentarfilmen über spanische Landschaften. Nach Ausbruch des Bürgerkriegs Flucht nach Portugal, Rückkehr und spanischer Bürger unter dem Namen Enrique Guerner Kolb. Auf national-spanischer Seite während des Krieges Dokumentaraufnahmen für das Departamento Nacional de Cinematografía. In den nächsten Jahrzehnten fotografierte Gärtner viele wichtige spanische Spielfilme und gilt als bedeutendster Kameramann Spaniens und Begründer einer eigenen stilistischen Schule.

Hans-Michael Bock

Kurt Gerron (d. i. Kurt Gerson, 1897–1944)

Kabarettist, Schauspieler, Filmemacher. Nach abgeschlossenerem Medizinstudium ab 1920 als Schauspieler tätig. 1921 Auftritte in Trude Hesterbergs Kabarett »Wilde Bühne« und »Kabarett der Komiker«. Theaterschauspieler, etwa an den Reinhardt-Bühnen in Brechts »Baal« (1926) und in Zuckmayers »Schinderhannes« (1927). Bekannter Filmschauspieler in mehr als 20 Filmen wie DER BLAUE ENGEL, DIE DREI VON DER TANKSTELLE. Gerron musste 1933 als Jude nach Holland emigrieren. Nach der Besetzung wurde er verhaftet und ins KZ Theresienstadt deportiert. Im August 1944 wurde er von der SS gezwungen, Drehbuch und Regie für den Propagandafilm THERESIENSTADT zu übernehmen, der die Zustände im Lager verharmloste. Nach den Dreharbeiten wurde er im Oktober 1944 mit vielen anderen Mitwirkenden des Films nach Auschwitz deportiert und ermordet.

Jean Christophe Prümm

Walter Gronostay (1906–1937)

Komponist. Studierte Komposition bei Kaun und Schönberg, war dann Kapellmeister bei Sprechbühne und Operette, später Abteilungsleiter beim Berliner

Rundfunk. Kompositionen für den Rundfunk, Kammermusik. Von 1932 an war er ausschließlich als Komponist für den Film tätig. Musik zu Spiel- und Kulturfilmen wie WIR BLENDEN AUF! (Curt Engel); GORCH FOCK (Martin Rikli); METALL DES HIMMELS (Walter Ruttmann); HÄNDE AM WERK (Walter Frentz); JUGEND DER WELT (Carl Junghans); BREMEN (Otto von Bothmer); FREIBURG IM BREISGAU, DAS TOR ZUM HOCHSCHWARZWALD (Sepp Allgeier). Kokomponist mit Herbert Windt für die beiden OLYMPIA-Filme Leni Riefenstahls.

Uli Rügner

Richard Groschopp (1906–1996)

Kameramann, Regisseur. Konditorlehre, ab 1929 Amateurfilme (9,5 mm und 16 mm), Artikel über theoretische und praktische Probleme in der Zeitschrift »Film für alle«. Zahlreiche Auszeichnungen bei internationalen Amateurfilm-Wettbewerben (EINE KLEINE KÖNIGSTRAGÖDIE; BOMMERLI). 1936 als Kameramann und Regisseur zu Boehner Film. Im Krieg PK-Filmberichterstatte. 1946 Rückkehr nach Dresden. Regisseur, Kameramann und Cutter für DER AUGENZEUGE, Informations- und Aufklärungsfilm für Institutionen und Betriebe, Reportagen, kurze Dokumentar- und Werbefilme bei der DEFA-Produktion Sachsen. 1950 ans DEFA-Studio für Spielfilme in Potsdam-Babelsberg, Regie von Spielfilmen und kurzen »Stacheltier«-Satiren. Präsident des Nationalen Zentrums für Amateurfilme der DDR und 1956–60 Chefredakteur »Film für alle«. Zahlreiche Lehrbücher zur Filmgestaltung. 1959–62 Leiter Regie an der Filmhochschule Babelsberg.

Hans-Michael Bock

Johannes Guter (Janis Guters, 1882–1982)

Regisseur. Dr.-Ing., ab 1904 Schauspieler in Riga. 1905 Flucht nach Berlin, 1907 Inhaftierung in Riga unter Mordanklage, 1908 Flucht nach Wien. Burgtheater-Stipendiat, Bühnen-Schauspieler und Regisseur. 1917 Film-Regie-Debüt mit dem Stuart-Webbs-Abenteuer DIE DIAMANTENSTIFTUNG. Kriminal- und Abenteuerfilme. 1919 Produktionsfirma Centaurfilm. 1920 Vertrag bei der Decla, später bei der Ufa, Spezialisierung auf fantastische Stoffe und Lustspiele. 1920 und 1928 Versuche, eine Filmproduktion in Lettland zu etablieren. 1931 Industriefilm mit Rahmenhandlung WÄSCHE – WASCHEN – WOHLERGEHEN, eine Ufa-Produktion für den Persil-Produzenten Henkel. Nach 1933 nur noch wenige Spielfilme. Guter betreute die propagandistischen TRAN UND HELLE-Beiträge für die Wochenschau, Filme für das Winterhilfswerk und Lehrfilme für Luftschutz.

Hans-Michael Bock

Wolf Hart (1911–2002)

Kameramann, Regisseur. Ab 1931 Studium in Freiburg; 1933 Studienverbot wegen anti-nationalsozialistischer Tätigkeit. 1933–36 Kameraassistent bei Sepp Allgeier. 1936–37 Kameramann bei Lex-Film, Dreyer-Film, Olympiade-Film. Ab 1937 als Regisseur bei Lex-Film (FEUER IM SCHIFF; HAFEN; WALD IN GE-

FAHR; EIN LANDBRIEFTRÄGER). 1941–42 Regisseur in der Kulturfilmabteilung der Tobis (MUTTER DES DORFES). 1942–45 bei der Ufa (KINDER REISEN; RÜSTUNGSARBEITER; DÄMMERUNG ÜBER DEM TEUFELSMOOR). Er wurde dabei unterstützt von seiner Ehefrau Edith Hart, die sich als wissenschaftliche Aufnahmeassistentin auf Makro-Mikro, Zeitraffer- und Röntgenaufnahmen spezialisiert hatte und ab Anfang der 40er Jahre als Koautorin und Koregisseurin mit ihrem Mann arbeitete. 1945–48 Manuskriptarbeit und Malerei. Ab 1948 eigene Produktionsfirma in Freiburg, Filme für das Hamburger »Institut für Film und Bild«. 1951–52 Filme für die US-Filmstelle HICOC in München (»Zeit im Film«): WERFTARBEITER im Stil der englischen Dokumentarfilmschule. 1953 Übersiedlung nach Hamburg (M 4 FÄHRT AN; ARTISTEN DES HAFENS; BUDELSCHEIFF; STADT IM UMBRUCH). 1981 Filmband in Gold.

Thomas Tode

Hans Hass (*1919)

Unterwasserfilmer, Meeresforscher. Mit 19 Jahren konstruierte der gebürtige Wiener eine wasserdichte Hülle für 16 mm-Kamera. 1942 entstanden damit die Unterwasserfilme PIRSCH UNTER WASSER und MENSCHEN UNTER HAIEN als Eigenproduktionen. Regelmäßig Buchveröffentlichungen zu Expeditionen und Filmen. 1943 Promotion über Wachstumsgesetze der Reteporiden. 1950 drehte er ABENTEUER IM ROTEN MEER, der in Venedig ausgezeichnet wurde; 1959 Oscar für UNTERNEHMEN XARIFA. In den 50er Jahren Aufbau des Instituts für Meeresforschung; neben Kinofilmen verstärkt Arbeiten für das Fernsehen (insgesamt über 100 Filme) wie 1959 die 18-teilige Reihe EXPEDITIONEN INS UNBEKANNTE, 1965 13-Teiler WIR MENSCHEN. In den 70er Jahren setzte sich Hass vor allem für Umweltschutz der Meere und gegen die Schäden des Unterwassersports ein. Ab den 50er Jahren Beschäftigung mit menschlicher Verhaltenslehre und daraus Entwicklung einer biologischen Betriebslehre (»Der Hai im Management«).

Jean Christophe Prümm

Heinrich Hauser (1901–1955)

Regisseur, Schriftsteller. 1918 Seekadett, wechselnde Berufe. 1925 erster Roman: »Das zwanzigste Jahr«. 1929 Gerhart-Hauptmann-Preis für »Brackwasser«. Reportagen, Reise- und Abenteuerberichte. 1928 mit Liam O'Flaherty Arbeit an einem Film auf den Aran-Inseln. 1930 Reise mit dem Viermaster »Pamir« von Hamburg nach Südamerika; Buch und Film DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE, der stumm mit Vortrag oder mit Zwischentiteln vertrieben wurde; zahlreiche Wiederaufführungen und Bearbeitungen. 1931 WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO, auch als Reportage mit Fotos. Die Verweigerung des Prädikats verhindert eine größere Verbreitung, 1995 Wiederentdeckung im Bundesarchiv-Filmarchiv. 1938 Emigration in die USA, Farmer am Mississippi. 1948 Rückkehr nach Deutschland; 1949 kurze Zeit Chefredakteur der Illustrierten »Stern«.

Hans-Michael Bock

Johannes (Hans Johannsen) Häußler (*1902)

Schauspieler, Regisseur. Als Freikorpskämpfer 1921 aktive Beteiligung am Kapp-Putsch. 1924/25 Gründung der »Vereinigung der Freunde des deutschen Films«, deren Agitation gegen alle »jüdisch-bolschewistischen Einflüsse« im Film kämpfte. Ab Ende der 20er Jahre Berater für Filmfragen der DNVP. Mit seiner Produktionsfirma »Allgemeine Film-Union Häußler« produzierte er 1929 den Wahlfilm DER EISERNE HINDENBURG IN KRIEG UND FRIEDEN, der von Hindenburg als zu nationalistisch abgelehnt wurde. 1929 wechselte Häußler zur NSDAP, wurde jedoch 1932 ausgeschlossen, weil er sich an der Gründung einer sozial-monarchistischen Partei beteiligt hatte. Nach 1933 drehte er eine Reihe von nationalsozialistischen Propagandafilmen (u. a. BLUTENDES DEUTSCHLAND; DEUTSCHES LAND IN AFRIKA; SCHICKSALSWENDE). Nach 1945 produzierte er u. a. im Auftrag des Westberliner Senats antikommunistische Filme (KREUZWEG DER FREIHEIT; BERLIN – TOR DER FREIHEIT; VATI MACHT DUMMHEITEN).

Jean Christophe Prümm

Walter Hege (1893–1955)

Regisseur, Fotograf. Sein Zeichentalent führte dazu, dass er 1912 zunächst eine Ausbildung als Dekorationsmaler in Naumburg absolvierte. Erste Versuche mit Foto und Film. Ab 1916 Besuch der Kunstgewerbeschule in Dresden. 1920 Eröffnung eines Fotoateliers in Naumburg. 1930 Berufung zum Leiter der Lichtbildabteilung an der Kunsthochschule Weimar; 1934 Ernennung zum Professor. 1935 Aufgabe der Lehrtätigkeit und Arbeit als freischaffender Fotograf und Filmemacher, dessen Arbeit vom RMVP mehrfach gewürdigt wurde (AM HORST DER WILDEN ADLER; DIE BAUTEN ADOLF HITLERS; KÜNSTLER BEI DER ARBEIT; ERLEBTE HEIMAT). Zahlreiche Buchveröffentlichungen. Kamera-Assistentin vieler seiner Filme war Ursula von Löwenstein (1914–44), die bei einem Tieffliegerangriff starb. 1945 in Thüringen als Fotograf und Filmemacher für die Sowjets tätig. Übersiedlung nach Westdeutschland. 1951 Gründungsmitglied der Deutschen Gesellschaft für Fotografie.

Reiner Ziegler

Fritz Hippler (1909–2002)

Reichsfilmintendant, Regisseur. Studium Jura, Philosophie; 1934 Promotion in Politologie. Schon 1927 Eintritt in die NSDAP; Funktionär des NS-Studentenbundes. Ab Mai 1935 Assistent Hans Weidemanns im RMVP zur Kontrolle der Wochenschauen. Ab Januar 1939 Chef der Deutschen Wochenschauzentrale. Regisseur zahlreicher Propagandafilme wie WORT UND TAT, DER WESTWALL, FELDZUG IN POLEN, RUND UM DIE FREIHEITSSTATUE und vor allem DER EWIGE JUDE. Sein Buch »Betrachtungen zum Filmschaffen« sollte als Leitfaden für NS-Filmkunst dienen. Bis 1943 Leiter der Filmabteilung im RMVP und ab Februar 1942 als Reichsfilmintendant zuständig für die Kontrolle der gesamten Filmproduktion. Im Frühjahr 1943 Absetzung und Abkommandierung zur PK. Nach englischer Kriegsgefangenschaft und zweijähriger Haft-

strafe arbeitete er ab 1952 unter Pseudonym für Industrie- und Dokumentarfilme (z. B. BEIDERSEITS DER ROLLBAHN) und später in der Werbung und im Tourismus. 1982 Memoiren »Die Verstrickung«. Zeitzeuge in zahlreichen TV-Dokumentationen. Populär in rechtsradikalen Kreisen.

Kay Hoffmann

Werner Hochbaum (1899–1946)

Regisseur. Bühnenschauspieler und Dramaturg in Kiel. 1927 nach Hamburg, Filmkritiken und Artikel für »Hamburger Echo«. Das Filmprojekt »Hamburg, das Erlebnis einer Welthafenstadt« scheiterte an Finanzierung. Kurzfilm VORWÄRTS über einen Gewerkschaftskongress. 1929 Werner Hochbaum Filmproduktion GmbH; der mit Laien gedrehte Spielfilm BRÜDER hat kaum Kinoeinsatz. Kurzfilme für den SPD-Wahlkampf (ZWEI WELTEN; WILLE UND WERK). Eine geplante Kulturfilm-Serie über die Geschichte der Transportarbeiter wird nicht realisiert. 1932 nach Berlin, Regie bei Spielfilmen. 1933 mehrfach verhaftet. 1934 in Österreich (VORSTADTVARIETE; DIE EWIGE MASKE). Aufgrund dieser internationalen Erfolge Unterhaltungsfilm für die Ufa und in Wien. 1939 Ausschluss aus der Reichsfilmkammer. 1939 eingezogen, zeitweilig bei der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, Drehbücher unter Pseudonym. 1945 in Berlin Gründung der Demo-Film GmbH: Zeichentrickfilm DOB, DER STALLHASE und Kurz-Dokumentarfilm BEFREITE MUSIK.

Hans-Michael Bock

Johann Alexander Hübler-Kahla (1902–1965)

Kameramann, Filmregisseur, Produzent. 1918 Kameralehrgang in Wien, Kameraassistent u. a. bei Alexander Korda, im Umkreis von Arbeiterfilmern des »Filmbundes«. 1925 nach Berlin, 1926–28 filmischer Leiter der Piscator-Bühne, Einspielfilme für fünf Inszenierungen. 1928 KPD-Wahlfilm DIE ROTE KAMERA, 1929–32 Regisseur von Kulturfilmen (AUS DEM ALLTAG EMPOR; UNSERE 100 000), ab 1933 auch Spielfilme (WENN ICH KÖNIG WÄR; DURCH DIE WÜSTE), weitere Filme in Österreich. 1937 wegen Fälschung des Arier-Nachweises zu acht Monaten Haft verurteilt. 1939 SILVESTERNACHT AM ALEXANDERPLATZ. Erhielt 1945 in Wien Gewerbeschein für Wochenschauproduktion, drehte GESTERN, HEUTE, MORGEN. 1946–1952 Spielfilme, Drehbücher und Filmproduktion, u. a. für G. W. Pabst. Daneben Kulturfilme und Werbefilme für das European Recovering Programme. 1953 Übersiedlung nach München.

Thomas Tode

Herta Jülich (*1897)

Mikrokinematographin, Regisseurin. Als technische Assistentin war sie seit Mitte der 20er Jahre in der Abteilung Biologie der Kulturabteilung der Ufa tätig. Als Mitarbeiterin von Ulrich K.T. Schulz lieferte sie die Mikroaufnahmen für zahlreiche Filme, darunter für den ersten Tonfilm der Ufa-Kulturabteilung GLÄSERNE WUNDERTIERE (1929). Ab Mitte der 30er Jahre arbeitete sie auch als Schnittmeisterin und als Kore-

gisseurin von U. K. T. Schulz (MYSTERIUM DES LEBENS; IM REICHE DER LILIPUTANER; WELT IM KLEINSTEN). Mitte der 50er Jahre entstanden weitere dokumentarische Kurzfilme für die Universum-Film AG (VON DER LEBENSKUNST IM KLEINSTEN), die zum Teil wieder in Zusammenarbeit mit Nicholas Kaufmann entstanden (FLEISSIGE HÄNDE; KAMPF UMS DASEIN IM WEIHER).

Jutta Schäfer

Carl Junghans (1897–1984)

Regisseur, Autor, Fotograf. Zunächst Dramaturg, Schauspieler und Filmstatist, 1924–25 Filmkritiker linker Zeitungen. Ab 1925 eigene Filmproduktion. 1927–28 u. a. zwei Kompilationen für die KPD (LENNIN 1905–1928; WELTENWENDE). 1929 Durchbruch mit dem proletarischen Spielfilm SO IST DAS LEBEN. Danach Karriere als Montagespezialist. 1931/32 in Moskau zwei gescheiterte Filmprojekte, 1933–35 tschechisch-jugoslawische Koproduktion A ŽIVOT JDE DÁL (UND DAS LEBEN GEHT WEITER) (Regie niedergelegt). Zurück in Deutschland, lehrte er Filmtheorie und schrieb Drehbücher. Nach kurzem Berufsverbot führender Gestalter von NS-Kompilationen (JUGEND DER WELT; DIE GROSSE ZEIT; HELDEN IN SPANIEN [uncredited]; JAHRE DER ENTSCHEIDUNG). Seine Hans-Fallada-Verfilmung ALTES HERZ GEHT AUF DIE REISE wurde 1939 verboten. Darauf Emigration nach Frankreich und in die USA, Arbeit als Fotograf. 1946/47 zwei kurze selbstfinanzierte Filme (SAND PAINTINGS; MONUMENTS OF THE PAST). 1963 Rückkehr in die BRD.

Thomas Tode

Phil/Piel Jutzi (Philipp Jutzi, 1896–1946)

Kameramann, Regisseur. Kunstgewerbeschule, Landschafts- und Kinoreklamemaler. 1919 Kameramann, dann auch Regisseur und Autor bei der Internationalen Film-Industrie in Heidelberg: Grotesk-, Detektiv- und Wildwestfilme. Anfang der 20er Jahre in Berlin Kameramann von Dokumentarfilmen für die kommunistische Welt-Film und Prometheus Film. Herstellung deutscher Verleihfassungen sowjetischer Filme, u. a. PANZERKREUZER POTEMKIN (1925; 1930 auch Tonfassung). 1926 halbdokumentarischer Spielfilm UM'S TÄGLICHE BROT über das Elend im schlesischen Kohlenrevier. 1929 MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK, Hauptwerk des proletarisch-realistischen Films. Austritt aus der KPD. 1931 Verfilmung von Alfred Döblins BERLIN-ALEXANDERPLATZ. 1933 Eintritt in die NSDAP. Inszenierung von Kurzspielfilmen. 1938–41 Kameramann von drei Spielfilmen, dann bei der Reichspost-Fernseh-Gesellschaft, 1942 Vertrag als Chef-Kameramann. 1943–45 Kamera, z. T. auch Montage und Regie für RWU-Lehrfilme der Lex-Film.

Hans-Michael Bock

Oskar Kalbus (1890–1987)

Publizist, Verleiher. Ab 1919 unterschiedliche Positionen in Verleihen, insbesondere der Ufa-Kulturabteilung. Als Publizist setzte er sich für den popu-

lärwissenschaftlichen Kulturfilm ein. 1927 Prokurist des Ufa-Verleihs. Filmhistorische Querschnittsfilm (HENNY PORTEN; RUND UM DIE LIEBE). Ab 1930 Leitung der Ufa-Betriebe in Budapest. 1933 Direktor des Ufa-Filmverleihs. 1936 Aufbau der Ufa-Lehrschau; Lehrbeauftragter an der Filmakademie. Ab 1938 organisierte er den Vertrieb in den besetzten Gebieten; 1940 Eintritt in die NSDAP. Nach anfänglichen Schwierigkeiten 1950–55 Verleihchef der Columbia in Frankfurt a. M. Ab 1957 Prüfer der FSK und 1961–68 Spio-Vertreter in der deutschen UNESCO-Kommission. Verschiedene Publikationen (»Vom Werden deutscher Filmkunst« 1935, »Pioniere des Kulturfilms« 1956, »Filme der Gegenwart« 1957).

Kay Hoffmann

Nicholas Kaufmann (1892–1970)

Regisseur, Produzent, Autor. Studium der Medizin und Naturwissenschaften, anschließend Arbeit an der Berliner Charité. 1919 Wechsel zur neugegründeten Ufa-Kulturabteilung und zusammen mit Curt Thomalla Aufbau des Medizinischen Filmarchivs. Stilbildend war 1919 sein Aufklärungsfilm DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE FOLGEN, der mit ärztlichem Vortrag vorgeführt wurde. Nach KRÜPELNOT UND KRÜPELHILFE und DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT bemühte sich Kaufmann als Produktionsleiter, den Kulturfilm mit zugkräftigen Themen publikumswirksamer zu machen, z. B. WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT. 1927 Leitung der Ufa-Kulturabteilung. Weiterhin Filme zur Medizin und Biologie, ab 1933 dort Leiter einer eigenen Herstellungsgruppe und ab 1938 wieder Übernahme der Gesamtleitung. 1944 verließ er Deutschland, siedelte in die Schweiz über und drehte dort einige Filme. Nach 1949 kam er regelmäßig nach Deutschland zurück, drehte einige Filme mit Herta Jülich, konnte beruflich aber nicht mehr Fuß fassen.

Ursula von Keitz

Rudolf (Werner) Kipp (1919–1990)

Regisseur, Kameramann, Produzent. Bereits 1938 als Abiturient Produktion des ersten Kulturfilms (SCHÖNES DEUTSCHLAND). Ab 1939 Kamera-Assistent bei der Tobis; Besuch fototechnischer Kurse und Schauspielunterricht. 1940 Einberufung; 1941 Versetzung zur PK als 1. Kameramann. Ab 1942 gründete Kipp zusammen mit Jan Thilo Haux und Heinrich Klemme die »Herstellungsgruppe Atlantis« (INSEL-LEGENDE; FAHRT INS REICH DER GÖTTER). Nach kurzer Kriegsgefangenschaft produzierte er für den NWDR Schulfunk-Hörspiele und arbeitete ab März 1946 als Kameramann für die britisch-amerikanische Wochenschau WELT IM FILM. 1948 in Hamburg Gründung der »Deutsche Dokumentarfilm GmbH« (LEBENSADERN; ASYLRECHT; DIE BERGUNG DER »NEW YORK«) und 1950 »Rudolf W. Kipp Filmproduktion«, die über 100 Filme produzierte. Neben klassischen Dokumentar- und Kulturfilmen (EIN GOTISCHER TRAUM; SPRUNG NACH AFRIKA) waren dies oft Werbefilme (BIS ANS ENDE DER WELT; DER 7. KONTINENT).

Jean Christophe Prümm

Ernst Kochel (1894–1944)

Reklamefachmann, Kultur- und Werbefilmregisseur. Nach kaufmännischer Lehre und Kriegsteilnahme ab 1920 im Filmmetier tätig; zunächst bei der Industrie-Film AG, später in der Deulig-Film AG als Aufnahmeleiter. 1927 nach Fusion von Ufa und Deulig Festanstellung in der Ufa-Werbefilmabteilung. 1933 verantwortlich für die Kopienherstellung und den Versand. Überzeugter Nationalsozialist und ab 1933 Mitglied in der NSDAP, SA und SS. Erste Regieaufgaben 1935 (HARZFAHRT). Regisseur des antisemitischen Hetzfilms KAUFMANN NICHT HÄNDLER. Spezialisierung auf den Wirtschaftsfilm und den kurzen Reklamefilm (DER WILLE ZUM LICHT; SCHNELLES, SICHERES UND SAUBERES BERLIN). 1938–43 vielbeschäftigter Regisseur von mindestens 25 Werbekurzfilmen, die z. T. in Agfacolor gedreht wurden. 1941/42 mit NS-Ideologie durchgesetzte Auftragsfilme für die Luftwaffe (SOLDATEN FLIEGEN FÜHRER) und den NS-Reichskriegerbund (WIR SIND UND BLEIBEN SOLDATEN).

Ralf Forster

Siegfried Kracauer (1889–1966)

Kritiker, Publizist. Architekt in Frankfurt a. M., Journalist für die Frankfurter Zeitung. 1922 Monografie »Soziologie als Wissenschaft«. Ab 1924 regelmäßig Filmkritiken; Untersuchung »Die Angestellten« (1930). 1930 Übernahme der Feuilleton-Redaktion der FZ in Berlin. 1933 »Arbeitsurlaub« in Paris; Veröffentlichungen in französischen, Schweizer und Exil-Zeitungen. 1938 Idee einer »Geschichte und Soziologie des Films«. 1941 nach New York. Arbeit in der Film Library des MOMA, Studie über »Propaganda and the Nazi War Film«. Recherchen an der »History of the German Film« durch Kontakt mit deutschen Film-Emigranten. Geheim-Studie »The Conquest of Europe on the Screen – The Nazi Newsreel 1939–1940« für die Experimental Division for the Study of War Time Communications. 1947 »From Caligari to Hitler« (deutsch 1958 gekürzt; 1979). Ab 1949 Arbeit an einer Ästhetik des Films. 1952 Mitarbeiter des Bureau of Applied Social Research, schließlich Research Director. Europa-Reisen. 1960 »Theory of Film: The Redemption of Physical Reality« (deutsch 1964).

Hans-Michael Bock

Lola Kreutzberg (*1878)

Regisseurin, Fotografin, Kamerafrau, Expeditionsleiterin und Produzentin. Studium der Zoologie in München; Assistentin an der dortigen tierärztlichen Hochschule. Tierfotografie. 1919 Übersiedlung nach Berlin und Erlernen des Kamerahandwerks. Ihrem ersten Tierfilm ZUM WERDEGANG EINER SEIDENRAUPE folgen insgesamt 60 Kurzfilme für den Berliner Zoo. 1921 Gründung einer eigenen Produktionsfirma (»Lo-Zoo-Filmgesellschaft Deitz & Co.«, dann »Lo-Zoo-Film«). 1926 Filmexpedition nach Bali; in WUNDERLAND BALI ist erstmals der berühmte Kecak-Tanz zu sehen. Vortragsreise nach Amerika. Produktion NURI DER ELEPHANT (1928) – später vertont veröffentlicht unter dem Titel KRISCHNA (1941). Bis 1932 Produktion von nahe-

zu 100 Filmen. 1929 autobiografischer Reisebericht »Tiere, Tänzerinnen und Dämonen«. Ihr letzter Film ist TIER UND MENSCH IM ZOO (1941). In 40er und 50er Jahren Kinobesitzerin in Berlin. Übersiedlung nach Italien; dann verliert sich ihre Spur.

Gerlinde Waz

Anton (Paul) Kutter (1903–1985)

Regisseur, Drehbuchautor, Kinobetreiber. Maschinenbaustudium an der TU Stuttgart. 1926 Praktikum in Kölner Kopierwerk; 1926–27 Kulturfilmproduktion Böhm Köln. 1927–31 eigene Kulturfilme (LICHT UND KRAFT; GROSSKRAFT DER BERGE); Experimente mit »absolutem Film« wie FÜNF MINUTEN ANGST; REGEN. Ab Ende 1931 bei Münchner Emelka (RHYTHMUS DER WELT; MONDLICHT). Spielfilmregie: DIE WEISSE MAJESTÄT gewinnt 1934 in Venedig. Ab 1935 Kulturfilmregisseur bei der Bavaria Film (DIE HIMMELSLEITER; GERMANEN GEGEN PHARAONEN); EIN MEER VERSINKT gewinnt 1936 in Venedig eine Goldmedaille. Ab 1936 Mitglied des Fachausschusses Kulturfilm in der Reichsfilmkammer. 1937–45 Spielleiter Bavaria-Filmkunst, u. a. entsteht der »utopische« Kulturfilm WELTRAUMSCHIFF I STARTET. Zwischen 1948 und 1955 drehte Kutter sechs Spielfilme und übernahm 1949 in Biberach die Kinos seines Schwiegervaters, die er bis 1972 als Geschäftsführer leitete.

Kay Hoffmann

Leo de Laforgue (1902–1980)

Regisseur, Kameramann, Schriftsteller, Drehbuchautor, Filmproduzent, Maler. Der gebürtige Kölner übersiedelte 1927 nach Berlin. Dort war er z. B. Regieassistent und Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Flugzeugingenieur bei Ernst Udet und Schriftsteller (»Hölle im Hirn«) und wurde Ufa-Kameramann. Als Mitarbeiter bei Leni Riefenstahls Olympia-Filmen fanden besonders seine Hitler-Aufnahmen Beachtung. Als künstlerischer Leiter der DFG filmte er 1938 Hitlers Staatsbesuch in Italien. Das Thema Berlin behandelte er bereits 1936 in seinem Erstling BERLINER BILDERBOGEN und in dem im Krieg entstandenen Kompilationsfilm SYMPHONIE EINER WELTSTADT, der erst 1950 unter dem Titel BERLIN, WIE ES WAR uraufgeführt wurde. Mitte der 40er Jahre schrieb er das Manuskript zu Helmut Käutners UNTER DEN BRÜCKEN. In der Nachkriegszeit entstanden in eigener Produktion eine Vielzahl von Filmen, darunter Spielfilme und der Farbfilm GIGANT BERLIN. Als Maler stellte er zuletzt 1970 seine »Meditativen Bilder« bei Lietzow in Berlin aus.

Jutta Schäfer

Felix Lampe (*1868)

Filmpädagoge, Regisseur. Studium der Geschichte, Deutsch und Geographie an der Berliner Universität. Nach Promotion zunächst Lehrer, 1910 Beförderung zum Professor. 1916 Berufung an das neu gegründete Zentralinstitut (ZI) für Erziehung und Unterricht in Berlin. Ende 1918 erster Kompilationsfilm DIE ALPEN. 1919 Leitung der Bildstelle des ZI, die als zentrale Prüf- und Beratungsstelle für Lehrfilme fungierte. 1920/21 drei weitere Kompilationsfilme (BILDER AUS

GRIECHENLAND; AUS SYRIEN UND DEM HEILIGEN LANDE; BERLINS ENTWICKLUNG). In Vorträgen und Publikationen propagierte er die Einführung des Lehrfilms in Schulen. Ab 1924 vergab Lampes Bildstelle die für Steuerermäßigungen maßgeblichen Prädikate. Wegen guter Kontakte zur Filmindustrie, mangelnder Objektivität und selbtherrlichen Gebarens geriet Lampe in den 20er Jahren mehrfach unter Druck. 1931 schied er aus dem Dienst und drehte für die Ufa-Kulturabteilung bis Anfang der 40er Jahre Kulturfilme.

Ursula von Keitz

Leo Lania (d. i. Lazar Herman, 1896–1961)

Schriftsteller, Bühnenautor, Regisseur. Ab 1919 Artikel für die »Wiener Arbeiter-Zeitung« und die »Rote Fahne«, ab 1921 in Berlin, politische Reportagebücher und Theaterstücke, ab 1927 Dramaturg bei Piscator. Für verschiedene Bühnenstücke fertigte er Einspielfilme. 1928 Mitbegründer des Volksfilmverbandes, ab Ende 1928 dessen geschäftsführender Direktor. Er plädierte für Eigenproduktionen des Verbandes, dessen Muster die Kompilation IM SCHATTEN DER MASCHINE sein sollte. Die dort geäußerte Technikkritik nahm der Reportagefilm UM'S TÄGLICHE BROT auf (mit Phil Jutzi). Scharf kritisiert von Seiten radikaler Kommunisten. Danach Dramaturg bei Max Reinhardt, Drehbücher für Spielfilme, allein fünf für G. W. Pabst. 1933 nach Paris ins Exil. Nach deutscher Besetzung interniert. 1941 Flucht nach Spanien und in die USA. Anti-Nazi-Aufklärung für das Office of War Information. Nach Kriegsende Journalist und »Lecturer«, Romane, Drehbücher und Vortragsreisen nach Europa.

Thomas Tode

Fritz Lehmann (*1912)

Kameramann. Zunächst Volontär Feinmechanik/Optik. 1930–32 Ausbildung Foto/Film/Kamera in München. 1933–43 Chefkameramann bei Boehner-Film in Dresden. Produktion hunderter von kurzen Werbe- und Kulturfilmen und einiger großer Repräsentationsfilme für Shell (WIR BLENDEN AUF; DEUTSCHLAND IST SCHÖN), Hapag (WIR FAHREN NACH AMERIKA), Volksfürsorge (WIR MEISTERN DAS LEBEN), Böhlerwerke (DAS LIED VOM STAHL) oder der Reichsbahnfilmstelle. Stark optisch orientiert; das Filmbild musste erzählen und die Kamera sich bewegen. 1943 Einberufung und Gefangenschaft. 1948–54 Effekt-Kameramann bei der DEFA. 1954–60 freiberuflich tätig in Westdeutschland. 1961 Gründung eigener Werbe-filmproduktion in Hamburg (HKF) und Entwicklung spezieller Frontprojektion. Ab 1976 Konzentration auf Frontprojektion, die u. a. eingesetzt wurde bei Wim Wenders' DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1986).

Kay Hoffmann

Helmar (Hjalmar) Lerski (d. i. Israel Schmuklerski, 1871–1956)

Fotograf, Kameramann, Regisseur. Wächst in der Schweiz auf. 1893–1909 Bühnenschauspieler in den USA, ab 1897 als Helmar Lerski. Ab 1910 Fotoatelier in Milwaukee. 1915 Rückkehr nach Berlin, Arbeit als

Kameramann und technischer Leiter für diverse Filmgesellschaften, u. a. Deutsche Bioscop GmbH, Henny Porten-Film GmbH, Neptun-Film AG, Otto Gebühr-Film GmbH, Ufa, Fox Europa Film Produktion. 1925–27 technischer Leiter für die Schüfftan Fotografie bei der Deutschen Spiegeltechnik GmbH. Ab 1929 wieder Fotograf. 1931 erste Palästina-Reise für ein Fotoprojekt, eine zweite Reise 1932 wird zum Exil, aus dem Lerski erst 1948 nach Europa zurückkehrt. In Palästina arbeitet Lerski als Filmregisseur (AWODAH; HEBREW MELODY; CHILDREN OF THE SUN; HARD WORK; KUPAT CHOLIM; LABOUR PALESTINE; BALAAM'S STORY; ADAMAH).

Romy Loewy

Paul Lieberenz (1893–1954)

Produzent, Kameramann, Regisseur. Lehre als Operateur-Gehilfe bei Oskar Messter. Ab 1923 Kameramann vorwiegend auf großen Expeditionen. Während der Liberia-Expedition mit Hans Schomburgk (MENSCH UND TIER IM URWALD) etabliert er eine stationäre Filmentwicklungsmethode. Er dreht mehrere Filme in Lappland, in den Mittelmeerländern, in Äthiopien (1925), mit Sven Hedin in Innerasien (MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTE, 1927) und in Südafrika (1931). 1930 Gründung einer eigenen Produktionsfirma; er wird zum maßgeblichen Kolonialfilm-Produzenten im ›Dritten Reich‹. 1933 eigene Expedition nach Kamerun; zahlreiche Beiprogrammfilme und der abendfüllende Kolonialfilm UNSER KAMERUN. 1947 Wiedererlangung der Lizenz, Realisierung von berlinspezifischen Kulturfilmen, Kompilationsfilm WIR BUMMELN UM DIE WELT mit Alfred Weidenmann (1949). Mehrere Publikationen zu seinen Filmen und Expeditionen.

Gerlinde Waz

Frank Maraun (d. i. **Erwin Goelz**, 1903–1981)

Journalist, Filmkritiker. Nach dem Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft Regieassistent bei Erwin Piscator und Journalist für verschiedene Berliner Zeitungen. Nach 1933 gehörte er zu den profiliertesten Filmkritikern und veröffentlichte unter dem Pseudonym Frank Maraun in der Zeitschrift ›Der Deutsche Film‹ programmatische Analysen zur Filmproduktion, schlug aber seit Kriegsausbruch zunehmend chauvinistische und antisemitische Töne an. Während des Krieges Leiter des Ufa-Nachwuchsstudios und Förderung von Talenten wie Wolfgang Staudte, Peter Pewas und Eugen York. Nach dem Krieg zog er von Berlin nach Stuttgart um, legte sein Pseudonym ab und begann eine zweite Karriere unter dem Namen Erwin Goelz. Seit 1948 war er einer der wichtigsten Filmkritiker der Stuttgarter Zeitung und des Süddeutschen Rundfunks, für den er bis 1979 die Radiosendung ›Filmprisma‹ produzierte. 1962 wurde seine NS-Vergangenheit zum öffentlichen Skandal, nachdem die Zeitschrift ›Filmstudio‹ antisemitische Passagen seiner Rezension zu DER EWIGE JUDE aus dem Jahre 1940 veröffentlicht hatte. Goelz musste daraufhin aus der Jury des Mannheimer Filmfestivals ausscheiden und durfte nicht mehr für die Stuttgarter Zeitung schreiben.

Jean Christophe Prümm

Oskar Messter (1866–1943)

Pionier in allen Bereichen der Filmbranche. Optikerlehre im Betrieb seines Vaters; 1894 Übernahme Geschäftsführung. Ab 1896 Herstellung von Filmkamas und -projektoren, u. a. Entwicklung des vierstrahligen Malteserkreuzes mit tangentialen Eingriff (1900 patentiert) sowie Filmaufnahmen als Kameramann und Produzent von Stadtansichten, Aktualitäten, Militärbildern, Humoresken und vom Deutschen Kaiser. 1900 Aufgliederung der Firmen in Geräteherstellung, Filmproduktion und -vorführung. 1903 Biophon: Synchronschaltung von Filmprojektor und Grammophon, bis 1909 Aufnahme von über 450 ›Tonbildern‹; Betrieb von Kinos; 1910 Spielfilmproduktion mit eigenem Verleih, Aufbau des Filmstars Henny Porten. Im I. Weltkrieg Wochenschau MESSTER-WOCHE sowie Entwicklung und Produktion sog. Reihenbilder für fotografische Aufnahmen zur Luftaufklärung. 1917 geht der Messter-Konzern in der neugegründeten Ufa auf. 1928 aktiv bei der Tobis-Gründung; Mitglied im Aufsichtsrat. 1936 Memoiren ›Mein Weg mit dem Film‹.

Martin Loiperdinger

László Moholy-Nagy (d. i. **Ladislav Weisz**, 1895–1946)

Regisseur, Filmtheoretiker. Geboren im südongarischen Bácsborsod. 1913 Beginn Jurastudium. 1914 Einberufung; schwere Verwundung. 1918 Gründung der avantgardistischen Gruppe und Zeitschrift ›Ma‹ (Heute), Veröffentlichungen, Beschäftigung mit Malerei. 1919 Emigration nach Berlin, Kontakt zum Dadaismus, Anfertigung von Lichtkonstruktionen. 1921 Filmexposé ›Dynamik der Großstadt‹. 1923 Ernennung zum Hochschullehrer am Bauhaus durch Walter Gropius. Ende der 20er Jahre Bühnenbildner und Einsatz experimenteller Filmsequenzen. Seminare über Filmmontage an der Piscatorbühne. In den 30er Jahren experimentelle Filme (EIN LICHTSPIEL SCHWARZ-WEISS-GRAU; TÖNENDES ABC) und Kurzdokumentarfilme (ALTER HAFEN IN MARSEILLE; GROSSSTADT ZIGEUNER; BERLINER STILLEBEN). 1934 Emigration nach Amsterdam, später London, wo er weitere Filme drehte. 1937 wird Moholy-Nagy Direktor des ›New Bauhaus‹ in Chicago, das wegen Finanzproblemen geschlossen wird; 1939 Gründung School of Design.

Jean Christophe Prümm

Willi Münzenberg (1889–1940)

Arbeiterfunktionär, Verleger. Seit 1921 Leiter der von ihm gegründeten Internationalen Arbeiterhilfe (IAH). 1924–32 entstand der als ›Münzenberg-Konzern‹ bekannte Medienverbund, zu dem die Filmfirmen Prometheus und Weltfilm gehörten, die bedeutende proletarische Filme wie KUHLE WAMPE produzierten, ferner der Neue Deutsche Verlag, in dem Münzenberg 1925 seine programmatische Schrift ›Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda‹ veröffentlichte. 1933 emigrierte er nach Paris und gründete die ›Editions du Carrefour‹, die bis 1937 ca. 50 Publikationen heraus-

brachte, z. B. »Braunbuch über den Reichstagsbrand und den Hitlerterror«. Ab 1936 nahm er eine kritische Haltung zur stalinistischen Linie der KPD ein, wurde 1938 aus dem ZK und 1939 aus der KPD ausgeschlossen. Im Mai 1940 wurde seine Leiche im Wald von Cagnat bei St. Marcellin in Südfrankreich aufgefunden.

Christiane Mückenberger

Svend Noldan (Heinrich August Noldan, 1893–1978)

Regisseur, Trickanimator, Kameramann. Mit Schulfreund Erwin Piscator ab 1911 Malstudium an der Münchener Kunstakademie. Nach Kriegsdienst Umzug nach Berlin; Kontakt zu Dada-Künstlern. Ab 1919 Ufa-Trickfilmabteilung, Mitarbeit an medizinischen Lehrfilmen (DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE FOLGEN) und Kulturfilmen. 1922 Gründung der Produktionsfirma Atelier Svend Noldan. 1925 Tricks für Kompilation DER WELTKRIEG mit aufwändigen »lebenden Karten«. Ab 1927 Industrie- und Kurzfilme (BASF, Kali-Syndikat, Stickstoffindustrie); Spielfilme für Inszenierungen Piscators. 1929–34 mit Fritz Brunsch Regie für naturgeschichtlichen Kulturfilm WAS IST DIE WELT? 1934 DAF-Film SCHÖNHEIT DER ARBEIT. Tricksequenzen für die Filme Leni Riefenstahls. 1939 wird das Atelier Noldan der Wehrmacht unterstellt; Trickaufnahmen für die Propagandafilme FELDZUG IN POLEN UND DER EWIGE JUDE; verantwortlich für SIEG IM WESTEN. Nach Kriegsende zunächst Berufsverbot. Ab 1952 wieder Industriefilme für die BASF (KLEINE LAUS GANZ GROSS). Nach Pensionierung 1969 als Maler tätig.

Kay Hoffmann

Gösta Nordhaus (*1899)

Regisseur, Autor. 1927–33 Expeditionsleiter in Namibia, Kenia, Uganda, Bel. Kongo und Südafrika u. a. für einen Udet-Film. Ab 1934 Regisseur für die Ufa-Kulturfilmabteilung. 1936 Auftrag für einen Spanienfilm für das RMVP. 1939 entstand als Auftragsarbeit für das Militär ALPENKORPS IM ANGRIFF sowie eine gleichnamige Buchpublikation. Weitere Bücher zusammen mit Albert Hohenester: »Da lachen unsere Gebirgsjäger« und »Nur kein Schema! Lachende Gebirgsjäger am Polarkreis« (1941); »Im Paradies der Tiere. Filmjagd in der Wildnis der schönsten afrikanischen Landschaften« (1954). In den 50er Jahren Berichte für Jugendsendungen (BEI DEN FLUSS- UND BERGINDIANERN SÜDAMERIKAS).

Thomas Meyer

Curt Oertel (1890–1960)

Regisseur, Kameramann. Ab 1903 Ausbildung an der Lehranstalt für Fotografie, Lichtdruck und Gravüre in München. Neben künstlerischer Fotografie erste Versuche mit Film. Nach dem Weltkrieg Kunstgeschichtsstudium und erste Arbeiten an Berliner Theatern. 1926 neben Guido Seeber Kameramann bei dem Spielfilm GEHEIMNISSE EINER SEELE. Bis 1935 Kameramann und Regisseur verschiedener Spielfilme. Als

Kulturfilmregisseur Spezialisierung auf historische und kunsthistorische Themen (DIE STEINERNEN WUNDER VON NAUMBURG; JAHRTAUSENDE SEHEN AUF EUCH HERAB). Sein größter Erfolg war MICHELANGELO, der für die Schweizer Pandora-Film entstand. Nach der Überarbeitung einer amerikanischen Fassung durch Robert Flaherty gewann der Film 1950 einen Oscar. 1946 Gründung seiner Filmstudien GmbH in Wiesbaden (DER GEHORSAME REBELL; NEUE WELT) und Aufbau der FSK. 1949 Ernennung zum Spio-Ehrenpräsidenten.

Reiner Ziegler

Georg Wilhelm Pabst (1885–1967)

Regisseur. 1922 in Berlin Regie-Debüt DER SCHATZ. 1924 realistisches Inflationsdrama DIE FREUDLOSE GASSE. 1925/26 das psychoanalytische Kammerspiel GEHEIMNISSE EINER SEELE für die Ufa-Kulturabteilung. Koregie bei Arnold Fancks Bergfilm DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ. Engagement für deutsch-französische Freundschaft in den Tonfilmen (WESTFRONT 1918; KAMERADSCHAF). DIE DREIGROSCHENOPER in deutscher und französischer Version. 1936–39 in Frankreich Unterhaltungsfilme. 1939 kurz vor der geplanten Abreise in die USA vom Kriegsausbruch überrascht, blieb Pabst in Deutschland. Nach Schwierigkeiten, in die Reichsfilmkammer aufgenommen zu werden, drehte er bis 1945 nur zwei Filme (KOMÖDIANTEN; PARACELUS). In Wien 1947/48 thematisierte DER PROZESS den Antisemitismus. Pabsts Nachkriegsfilme können nicht an seine Erfolge der Weimarer Zeit anknüpfen.

Hans-Michael Bock

Clarissa Patric (*1908)

Tänzerin, Regisseurin, Drehbuchautorin. Tritt ab 1925 als im modernen deutschen Tanz ausgebildete Tänzerin auf. Zehn Jahre später zweite Karriere in der Filmbranche, zunächst als Assistentin, dann als Regisseurin und Drehbuchautorin der Berliner Kulturfilmproduktion von Herbert Dreyer, den sie 1940 heiratet. Als Assistentin ist sie u. a. an seinem Kurzfilm DURSTENDES LAND beteiligt. Unter ihrer Regie und nach eigenem Manuskript entstehen für Herbert Dreyer bis Kriegsende etwa ein Dutzend Kulturfilme, darunter GEHEIMNIS UM SCHÖNHEIT UND JUGEND, KURENFISCHER. EIN TAG AUF DER NEHRUNG, ALLE SEGEL KLAR und als Gemeinschaftsarbeit mit Dreyer 1944 DAS LETZTE BOOT IM HERBST.

Jutta Schäfer

Julius Pinschewer (1883–1961)

Werbefilmproduzent. Schon 1911 erster Werbefilm für Berliner Bekleidungsgeschäft, 1912 Gründung eigener Firma. 1914 Direktor der Harry Walden-Film-Gesellschaft in Berlin (Spielfilm). 1916 Sachverständiger für Werbung im Beirat der Deutschen Reichsbank. Er organisierte im I. Weltkrieg Filmpropaganda für Kriegsanleihen. 1918 Gründung Werbefilm GmbH; Animationsfilme mit Hans Fischer-Kösen und Guido Seeber, Scherenschnittfilme mit Lotte Reiniger und halb-abstrakte farbige Trickfilme mit Walter Ruttmann wie AEG-Werbefilm SPIEL DER WELLEN

oder *DER AUFSTIEG*. Durch Übernahmen verschiedener Industrie- und Werbefilmfirmen war Pinschewer 1926 einer der wichtigsten Produzenten von Werbefilmen. 1929 erster Tonwerbefilm *DIE CHINESISCHE NACHTIGALL*. 1933 Emigration in die Schweiz. In Bern 1934 Gründung »Atelier für Herstellung und Vertrieb künstlerischer Werbefilme«. 1952 Gründungsmitglied der »Fédération internationale du documentaire expérimental et du film d'avant garde«.

Jean Christophe Prümm

Erwin Piscator (1893–1966)

Regisseur, Autor. Ab 1913 Schauspielschule in München. Ab 1919 Theaterregisseur; 1924–27 Gastregisseur an der Volksbühne. 1925 bei »Trotz alledem« erstmals Einsatz eines dokumentarischen Einspielfilms und bis 1931 in weiteren 14 Inszenierungen. Ab 1927 eigene Bühne am Nollendorfplatz, 1928 2. Piscator-Bühne und im Vorstand des Volksfilmverbandes. Filmabteilung der Piscatorbühne als Kadenschmiede für Montagespezialisten, u. a. J. A. Hübler-Kahla, A. V. Blum, S. Noldan, C. Oertel, G. Grosz, Walter Ruttmann, A. Strasser, L. Moholy-Nagy und L. Lania. 1929 eigene Schule der Piscatorbühne mit Lehrfach Film. 1931–33 in der UdSSR. 1934–36 Theaterfunktionär im sowjetischen Exil, 1936–38 in Frankreich, ab 1939 in den USA. 1940 Direktor des Dramatic Work-Shop an der New School for Social Research. 1951–61 Gastinszenierungen an europäischen Bühnen. 1962 Leiter der Freien Volksbühne in Berlin.

Thomas Tode

Baron Victor von Plessen (1900–1980)

Maler, Forscher, Filmemacher, Gutsbesitzer. Studium der Malerei in Berlin und München. 1922 erste Ausstellung in Kopenhagen. 1924 Reise nach Indonesien. Auf Bali lernt er den Maler und Murnaus Freund Walter Spies kennen, dessen magischer Realismus seine Bilder stark beeinflusst. Auf Java ornithologische und ethnographische Forschungen. 1925–29 Studium der Ornithologie und Ethnologie in Deutschland. Bis 1938 fünf Expeditionen nach Indonesien. 1932 drehte er in Bali mit Friedrich Dalsheim *INSEL DER DÄMONEN*, der ein großer Erfolg wurde; 1934 mit Dalsheim und Richard Angst *DIE KOPFJÄGER VON BORNEO*. Plessen, von Flaherty beeinflusst, entwickelte seine Filme gemeinsam mit den Gefilmten. 1938 übernahm er von seinen Eltern das 900 ha große Gut Wahlstorf. Mehrere Vortragsreisen; Publikation seines ethnographischen Erfahrungsberichts »Bei den Kopfjägern in Borneo«. 1970 letzte Reise nach Bali.

Gerlinde Waz

Wilhelm Prager (1876–1955)

Schauspieler, Regisseur, Kameramann. Zunächst erfolgreicher Theaterschauspieler. Teilnahme I. Weltkrieg. 1919–45 Mitarbeiter der Ufa-Kulturfilmabteilung, für die er 150 Filme drehte, neben Märchenfilmen vor allem Städte-, Landschafts- und Reisefilme. Mitarbeiter der Kulturfilm-Abteilung der Ufa. Größter Erfolg war zusammen mit Nicholas Kaufmann der abendfüllende Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND*

SCHÖNHEIT (1925). 1928 deutsche Bearbeitung des zionistischen Propagandafilms *FRÜHLING IN PALÄSTINA*. Vorliebe für Filme über Pferdezucht; Goldmedaille der Pariser Weltausstellung für *PARADIES DER PFERDE* (1936). Prager wurde 1939 von der Gestapo als Halbjude diffamiert, blieb aber Mitglied der Reichsfilmkammer und drehte Kulturfilme wie *HEUZUG IM ALLGÄU* (1941) oder *PRAGER BAROCK* (1943). Nach 1945 Gründung der Willi-Prager-Film, z. B. *GLÜCK IM STALL* (1948). Angesichts von Finanzierungsproblemen Aufgabe der Filmarbeit und wieder Tätigkeit am Theater.

Jean Christophe Prümm

Hans Richter (1888–1976)

Regisseur, Maler, Filmtheoretiker. Ab 1908 Kunststudium in Berlin und Weimar, 1916 in Zürich Dada-Mitglied. 1919 Vorsitzender des »Aktionsausschusses Revolutionärer Künstler« der Münchener Räterepublik, kurze Festungshaft und Rückzug auf das Gut seiner Eltern. Rollenbilder mit abstrakten, geometrischen Mustern, Vorlage für erste abstrakte Filme ab 1920 wie *RHYTHMUS 21*. Herausgeber »G – Zeitschrift für elementare Gestaltung«. Mit *FILMSTUDIE* gegenständliche und mit *INFLATION* und *RENNSYMPHONIE* dokumentarische Filme. Ab 1928 filmpolitisches Engagement in der Gesellschaft Neuer Film, Stuttgarter Werkbundaustellung, Filmkongress La Sarraz, Filmliga, Filmbücher, -artikel, -vorträge und -kurse. 1930–1932 *DIE NEUE WOHNUNG*, *EUROPA RADIO* und *METALL*. Ab 1933 im Exil in Holland, Frankreich und der Schweiz, Produktionsleiter für Werbefilme. Ab 1941 in den USA. Lehrtätigkeit am City College New York, ab 1947 als Direktor; wichtiger Impulsgeber des unabhängigen amerikanischen Films.

Thomas Tode

Leni Riefenstahl (Helene Bertha Amalie Riefenstahl, 1902–2003)

Schauspielerin, Regisseurin. Karriere als Tänzerin endet nach einer Knieverletzung. Gymnastin in *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (1925). Nach Rollenangebot von Arnold Fanck lernt sie Bergsteigen, Skifahren und wird weiblicher Star seiner Bergfilme. Debüt als Regisseurin, Produzentin und Hauptdarstellerin in *DAS BLAUE LICHT* (1931/32). Nach Bekanntschaft mit Adolf Hitler Auftrag für NSDAP-Parteitagfilme *DER SIEG DES GLAUBENS*, *TRIUMPH DES WILLENS*, *TAG DER FREIHEIT!* sowie mit eigener Firma der 2-teilige *OLYMPIA*-Film. Internationale Anerkennung als wichtigste Dokumentaristin. *TIEFLAND* – 1940 begonnen, 1953 fertiggestellt – bleibt danach ihr einziger Spielfilm. Im Entnazifizierungsverfahren als »Mitläuferin« eingestuft, bleibt sie international umstritten. In Prozessen, Interviews und Memoiren begegnet sie den Vorwürfen mit Halbwahrheiten und Schutzbehauptungen. Sie gewinnt Anerkennung als Fotografin (Nubas; Unterwasseraufnahmen). In den 90er Jahren zahlreiche Ausstellungen, Artikel und Bücher über sie. Zum 100. Geburtstag TV-Premiere *IMPRESSIONEN UNTER WASSER*.

Hans-Michael Bock

Martin Rikli (1898–1969)

Regisseur, Kameramann, Autor. Sohn einer Züricher Naturwissenschaftlerfamilie. Studium Chemie und Physik zunächst in Zürich, später TU Dresden. Dissertation über Alter und Entflammbarkeit von Kinofilmen. Tätigkeit bei Zeiss-Ikon Dresden, dort Entwicklung neuer Kameras für wissenschaftliche Kinetographie. 1924 mikroskopischer Amateurfilm AN DER SCHWELLE DES LEBENS. 1927 Teilnahme an einer Ostafrika-Expedition; der Film HEIA SAFARI hatte großen Erfolg. Ab 1928 Wechsel als Autor, Kameramann und Regisseur zur Ufa-Kulturabteilung, für die er über 100 Filme drehte. Riklis Schwerpunkte waren aufklärende Wissenschaftsfilme, die er »gefilmtes Wissen« nannte (ATMEN IST LEBEN; SINFONIE DER WOLKEN; KÜCHENPHYSIK; RÖNTGENSTRAHLEN) sowie Expeditionsfilme (AM RANDE DER SAHARA; SO IST CHINA; LAND OHNE SCHATTEN); in den 30er Jahren einige Propagandafilme (STRASSEN OHNE HINDERNISSE; HUSAREN ZUR SEE; ARBEITSAIDEN HELFEN; FLIEGER, FUNKER, KANONIERE). Diverse Vorträge, Artikel und Bücher (»Ich filmte für Millionen«). 1944 kehrte er in die Schweiz zurück, schlug sich mit Gelegenheitsjobs durch und realisierte einige Industriefilme. 1950 eröffnete er ein Institut für Farbfotografie und zog sich endgültig vom Filmgeschäft zurück.

Ursula von Keitz / Kerstin Stutterheim

Karl Ritter (1888–1977)

Werbegrafiker, Produzent, Regisseur. Teilnahme am I. Weltkrieg als Luftwaffenoffizier. Studium der Architektur in München. Mitte 20er Jahre Eintritt in die NSDAP. Zunächst Maler und Grafiker, ab 1925 Werbegrafiker bei der Südfilm AG, später Produktionsleiter. Überzeugter Nationalsozialist; ab 1933 Produzent der Ufa (HITLERJUNGE QUEx). Ritter wurde 1937 Vorsitzender des Ufa-Aufsichtsrats und 1939 Honorarprofessor. Regie propagandistischer Militärfilme im Reportage-Stil (PATRIOTEN; POUR LE MÉRITE; STUKAS; IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND; ÜBER ALLES IN DER WELT; G. P. U.), die Militär und Krieg verherrlichten. Nach Kriegsende als »Mitläufer« eingestuft und mit Berufsverbot belegt, emigrierte Ritter 1949 nach Argentinien. 1953 Rückkehr nach Deutschland; 1955 Gründung Karl-Ritter-Filmproduktion. Nach Misserfolgen kehrte er nach Argentinien zurück, wo er sich gänzlich vom Film zurückzog.

Jean Christophe Prümm

Colin Ross (1885–1945)

Bestseller-Autor, Regisseur. Studium Maschinenbau, Hüttenkunde und Nationalökonomie. Kriegsberichterstatter im Balkan, als Reporter im mexikanischen Bürgerkrieg (1913/14). 1919 Auswanderung nach Südamerika; 1921 Rückkehr. 1922 Reise in den Kaukasus, nach Persien und Afghanistan. 1923–24 Weltreise und Realisation seines ersten Films MIT DEM KURBELKASTEN UM DIE ERDE. Intensivierung seiner Filmerfahrung mit dem Drehbuch zu GEHEIMNISSE EINER SEELE. 1926–27 Afrikareise (DIE ERWACHENDE SPHINX; ALS DREIÄHRIGER DURCH AFRIKA). 1928–30 Reise nach Indien, Australien, Neuseeland, China,

Südsee (ACHTUNG ASIEN!; ACHTUNG AUSTRALIEN!). Als überzeugter Nationalsozialist warb er in Kanada und USA für das »Dritte Reich«, später in Japan und China. 1945 beging Ross Selbstmord. Insgesamt publizierte er rund 20 auflagenstarke Bücher über seine Reisen und abstrusen politisch-ökonomischen Weltbilder.

Gerlinde Waz

Kurt Rupli (1899–1960)

Schauspieler, Produzent, Regisseur. Als Sohn eines Opernsängers zunächst Studium an der Schauspielschule Mannheim. Nach I. Weltkrieg Engagements als Schauspieler u. a. in Mannheim und Konstanz. 1934 Produktionschef der Rota-Film AG in Berlin. 1935 Wechsel zur Ufa-Kulturabteilung (WORT AUS STEIN; PARADE; NÜRNBERG, STADT DER REICHSPARTEITAGE; MÄRKISCHE FAHRT) und ab 1942 insbesondere für die Prag-Film in Prag tätig (POSEN, STADT IM AUFBAU; KOPERNIKUS). Nach 1945 Hinwendung zum Theater und bis 1949 Oberspielleiter der Münchener Neuen Bühne. 1949 Leiter des Capitol-Theaters in Dortmund und ab 1950 des Apollo-Theaters in Düsseldorf. Später wieder Produktionsleiter für die Ufa in Berlin.

Reiner Ziegler

Walter Ruttmann (1887–1941)

Regisseur, Maler. Studium der Architektur und Malerei. Frühe Erfolge als Maler und Plakatgestalter. 1919 Gründung eigener Filmgesellschaft; Produktion abstrakter Experimentalfilme mit rhythmisierter Montage (LICHTSPIEL OPUS I–IV). In den 20er Jahren wichtigster Vertreter der filmischen Avantgarde. Abstrakte Sequenzen für Werbefilme Julius Pinschewers, Animation für Fritz Langs DIE NIBELUNGEN sowie eine Reihe von Animationsfilmen. 1927 längerer Dokumentarfilm BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Ab 1928 Experimente mit Tonfilm (MELODIE DER WELT). 1929 Teilnahme am Avantgarde-Kongress auf Schloss La Sarraz. Nach einer Reihe von Misserfolgen 1932/33 in Italien Regie des Stahl-Spielfilms ACCIAIO. Im Sommer 1933 Rückkehr nach Deutschland (ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR) und Mitarbeit an Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS sowie an dem Propagandafilm BLUT UND BODEN. Ab 1935 Regisseur der Ufa-Werbeabteilung. Verschiedene Städtefilme, Industriefilme (METALL DES HIMMELS; MANNESMANN, HENKEL) und propagandistische Filme (DEUTSCHE PANZER; ABERGLAUBE).

Kay Hoffmann

Hans Schomburgk (1880–1967)

Großwildjäger, Regisseur, Produzent, Reiseschriftsteller. Mit 17 Jahren Reise nach Afrika, Eintritt in die britische Natal Mountain Police; Militärzeit in Deutschland. Ab 1902 Expeditionen nach Süd-, Ost- und Westafrika. 1914 erster Film in Togo (TREKS AND TRAILS IN WESTAFRIKA), Uraufführung in London (deutsche Fassung: IM DEUTSCHEN SUDAN, 1917). 1919 Gründung der Übersee-Film GmbH. Bis 1921 realisierte Schomburgk sieben Spielfilme u. a. mit

Meg Gherts in Togo und zwei abendfüllende Expeditionsfilme. Mehrere Afrika-Expeditionen: 1923–24 Liberia (MENSCH UND TIER IM URWALD); 1931–32 Südafrika (DAS LETZTE PARADIES); 1936 Montagefilm DIE WILDNIS STIRBT. 1940 Vortrags- und Auftrittsverbot, da ihm eine jüdische Großmutter nachgewiesen wurde. Ab 1947 Publikation von sieben Reisebüchern (darunter Neuauflagen). Kompilationsfilm FRAUEN, MASKEN UND DÄMONEN. 1956 letzte Afrika-reise (MEIN ABSCHIED VON AFRIKA).

Gerlinde Waz

Hubert Schonger (1897–1978)

Produzent, Regisseur, Kameramann, Drehbuchautor, Verleiher. Studium Elektrotechnik an der TU München. Erste Tieraufnahmen mit 14 Jahren. Als Produzent der 1923 gegründeten Naturfilm Hubert Schonger entstehen zahlreiche abendfüllende Kulturfilme über die Tierwelt. 1927 drehte er erste Spielfilme (Wochenende nach Rio; Lohnbuchhalter Krempke). Als Produzent muss Schonger im ›Dritten Reich‹ seinen Verleih aufgeben. 1936 Beginn der Puppenfilm-Produktion sowie abendfüllender Märchenfilme. 1943 Umzug von Berlin nach Inning am Ammersee; Fortsetzung der Puppenfilm-Produktion. Schonger arbeitete unter den Alliierten ohne Lizenz weiter. 1947 wird die Märchenfilmproduktion von ihm ›offiziell‹ wieder aufgenommen; DAS WUNDERFENSTER erhält den Bundesfilmpreis. Wegen des neuen Jugendschutzgesetzes gerät der Märchenfilm in eine Krise. 1958 gibt Schonger deshalb die Märchenfilm-Produktion auf und wendet sich ganz der Spielfilmproduktion zu.

Thomas Meyer

Eugen Schuhmacher (1906–1973)

Zoologe, Kulturfilmer. Ausbildung als Polizeifunker, dann Präparator bei der zoologischen Staatssammlung München. 1931–32 erste Filmexpeditionen nach Südamerika (ZU DEN GRAN-CHACO-INDIANERN). 1939 Kinofilm TIERGARTEN SÜDAMERIKA. 1939 als Funker nach Frankreich abkommandiert, trotzdem Kurzfilme über die heimische Tierwelt für die Bavaria Filmkunst. Nach 1945 kontinuierlich als Tierdokumentarfilmer tätig und zahlreiche Auszeichnungen, etwa IM SCHATTEN DES KARAKORUM (1955), über eine Himalaja-Expedition. 1952 thematisierte er das Thema Umweltschutz (NATUR IN GEFAHR). Er beschäftigte sich vor allem mit dem Schutz und der Dokumentation gefährdeter Tierarten. Ab 1955 für den BR tätig, besonders erfolgreich war seine Fernsehserie AUF DEN SPUREN SELTENER TIERE (1964–72). Außerdem zahlreiche Buchveröffentlichungen (›Ich filmte 1000 Tiere‹, »Meine Filmtiere«).

Jean Christophe Prümm

Ulrich K(arl) T(raugott) Schulz (1897–1983)

Biologe, Regisseur. Er half seinem Vater, einem Lehrer, bei der Herstellung von Diapositiven für Botanikkurse. Nach Studium und Promotion in Biologie As-

sistent an der Landwirtschaftlichen Hochschule in Berlin. 1920 Wechsel zur Ufa-Kulturabteilung und dort bis 1945 Leitung der Biologie-Abteilung. Mit über 400 kurzen und mittellangen Filmen zu Tieren und Pflanzen (HIRSCHKÄFER; NATUR UND LIEBE; DER AMEISENSTAAT; DAS SINNESLEBEN DER PFLANZEN; NATUR UND TECHNIK; TINTENFISCHE; KRISTALLE; WISSENTE; BUNTES LEBEN IN DER TIEFE) gehört er zu den produktivsten Naturfilmern. Dabei entwickelte und nutzte er ab den 20er Jahren neue Techniken wie das Teleobjektiv, Zeitraffer, Farbfilm oder Mikro- und Makroaufnahmen, für die Herta Jülich verantwortlich war. In der US-Zone bot sich 1947 die Chance, einen Film über Schädlinge in der heimischen Speisekammer zu machen. 1948–55 drehte er Filme für ein Hamburger Filmstudio (BÖSE GÄSTE; FRÜCHTE DES MEERES; WUNDERWELT DER KRISTALLE). Ab 1956 Aufbau biologische Fachabteilung der DEFA in Babelsberg; 1963 Rückzug von aktiver Filmarbeit.

Ursula von Keitz

Otto Schulz-Kampfhenkel (1910–1989)

Expeditionsfilmer, Forscher, Schriftsteller. Ab 1930 zahlreiche Expeditionen nach Tunesien, Liberia und in das Amazonasgebiet. Bekanntheit erlangte er durch seinen 1938 fertiggestellten Expeditionsfilm RÄTSEL DER URWALDHÖLLE. Nach 1945 weiterhin zahlreiche Expeditionsfilme (UTAS ABENTEUERLICHE REISE DURCH ALGERIEN; ABENTEUER IN TOGOLAND). 1962 Gründung des gemeinnützigen Instituts für Bildung und Forschung (WBF) in Hamburg. Produktion von Lehr- und Unterrichtsfilmen.

Jean Christophe Prümm

Robert Schumann (1878–1914)

Filmemacher, Produzent von Jagdfilmen. Beginn als Filmamateure. Während des Herero-Krieges 1904 Beitritt zur Schutztruppe in der Südwestafrikanischen Kolonie. Filmaufnahmen während des Krieges mit Szenen aus dem Alltag der Schutztruppe. Nach Rückkehr Film-Vorträge für die Deutsche Kolonialgesellschaft. In Zusammenarbeit mit Pathé Frères reiste Schumann 1908 nach Deutsch-Ostafrika, wo er bis 1913 Filmaufnahmen von Großwildjagden produzierte. 1913 Gründung der eigenen Deutschen Jagdfilmgesellschaft in Berlin (NASHORNJAGD IN DEUTSCH-OST-AFRIKA; DIE GNU- UND DIE ONIX-JAGD). GESTÖRTE LIEBESIDYLL IM AFRIKANISCHEN URWALD war der erste Film mit ausschließlich schwarzen (Laien-)Darstellern. Als Kriegsteilnehmer ab September 1914 vermisst. 1916 und 1917 erfolgreiche Wiederaufführung von Schumanns Filmen unter dem Titel AUS DER AFRIKANISCHEN WILDNIS.

Wolfgang Fuhrmann

Guido Seeber (1879–1940)

Filmtechniker, Kameramann, Publizist. Fotografenlehre. Weiterentwicklung und Konstruktion kinematographischer Apparate: »Seeberograph«, 1904 Tonbilder »Seeberophon«. 1909 nach Berlin zur Deut-

schen Bioscop, technische Leitung und Kameramann von Aktualitäten und Tonbildern; Versuche mit Animationsfilmen und Trickaufnahmen. Im I. Weltkrieg Leiter einer militärischen Bildabteilung. Ab 1918 Bioscop, 1919 technischer Direktor und Mitgeschäftsführer. Mitbegründer der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft e.V., Mitherausgeber der Fachzeitschrift »Die Kinotechnik«. Ab 1920 freier Kameramann für verschiedene Firmen (FRIDERICUS REX; DIE FREUDLOSE GASSE; GEHEIMNISSE EINER SEELE). Ab Mitte der 20er Jahre vor allem technische Experimente, ungewöhnliche Trickfilme und Tonfilm-Experimente bei Tri-Ergon-Film und Tobis. Nach Schlaganfall 1932 Ende der Karriere als Kameramann. Mitherausgeber der Fachzeitschrift »Filmtechnik«, Bücher für Amateurfilmer sowie Standardwerke über Kamera- und Trick-Technik. 1935 Leitung der Ufa-Abteilung Filmtrick.

Hans-Michael Bock

Max Skladanowsky (1863–1939)

Schausteller, Film-Pionier. Ausbildung als Fotograf, Glasmaler und Techniker für mechanische und optische Geräte. Ab 1879 mit Vater Carl und Bruder Emil (1866–1945) Nebelbild-Vorführungen (Laterna Magica) in Varietés und auf Gastspielreisen, die technisch erweitert wurden. Versuche mit »Lebenden Photographien«, 1894 mit dem selbst gebauten »Kurbelkasten I« und Kodak-Rollfilm Aufnahmen von Bruder Emil. Mit dem Doppelprojektor »Bioscop« am 1.11.1895 öffentliche Premiere im Berliner Wintergarten. 1896 neue Kamera und Einband-Projektor »Bioskop II« (mit Malteserkreuz). Szenen aus dem Berliner Stadtleben. Weitere Bemühungen auf dem Gebiet der Kinematographie scheitern. Publikation stereoskopischer Fotografien und Bildbände, Blätterbücher »Lebende Photographien in Buchform«. 1913/14 unter dem Markenzeichen »Projektion für Alle (P. f. A.)« die Burlesken EINE FLIEGENJAGD, DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE oder DIE MODERNE JUNGFRAU VON ORLEANS. In den 30er Jahren – mit nationalistischen Untertönen – vergeblicher Streit um den Anspruch, Erfinder des Films zu sein.

Hans-Michael Bock

Rolf von Sonjevski-Jamrowski (*1896)

Schriftsteller, Regisseur. Kaufmännische Ausbildung in Ostpreußen; 1914 Kriegsfreiwilliger, 1915 Verlust des rechten Auges, 1917 Offizier. Er kämpfte 1918 auf Seiten der rechten Freikorps gegen die Revolution und war politisch in der Pressestelle der DNVP und DVP tätig. Filmmanuskript »Die Goldene Gans«, das von der Ufa gekauft wurde. Regieassistent bei einigen Ufa-Kulturfilmen und bei Cserépy Film (FRIDERICUS REX). Schon 1923 Sympathien für die NSDAP, Eintritt 1930. 1925 heroisches Bühnenwerk »Sturm auf Danzig« (1925); Veröffentlichungen in einem NS-Verlag. 1926 Regieassistent und Dramaturg bei Phoebus Film und Hegewaldfilm. 1927 Gründung der eigenen Firma Sonja Produktion (DIE KUNST DES SCHMINKENS, UNTER DER SCHWARZEN STURMFÄHNE). Autor eines Thingspiels über das Schicksal Ostpreu-

ßens. 1934 Propagandafilm BLUT UND BODEN für den Reichsbauernführer und 1936 im Auftrag Alfred Rosenbergs der germanophile Kultfilm EWIGER WALD.

Jean Christophe Prümm

Hans Steinhoff (1892–1945)

Regisseur, Autor. Schauspieler und Sänger in München, Berlin und Wien. Filmdramaturg, 1921 Regie-debüt KLEIDER MACHEN LEUTE. Drehbuchautor und Regisseur von Unterhaltungsfilm. 1929 Tonfilm-Experimente. 1933 Aufstieg zum »Starregisseur« des NS-Kinos als Regisseur der Ufa-Herstellersgruppe Karl Ritter mit HITLERJUNGE QUEX. Bei der Tobis mit Emil Jannings Filme über historische »Führer-Persönlichkeiten«: DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG, ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER DES TODES, und der antibritische Propagandafilm OHM KRÜGER, ein »Film der Nation«. Daneben Unterhaltungsfilm und künstlerisch Ambitioniertes: DIE GEIERWALLY, REMBRANDT. Der Farbfilm SHIVA UND DIE GALGENBLUME wird nicht fertiggestellt.

Hans-Michael Bock

Bob Stoll (d. i. Friedrich Stollsteimer *1900)

Regisseur, Produzent. Als Sohn eines Elektrogroßhändlers in London geboren; lebte seit den 10er Jahren in Nürnberg und München. 1918 zur Marine eingezogen und in 20er Jahren Teilnahme an Freikorps-einsätzen. Ab 1929 war er im Filmgeschäft tätig und arbeitete bis 1933 bei der Produktionsfirma »Majestic«. Produktion des Spielfilms KAMPF mit dem Rennfahrer Manfred von Brauchitsch. 1933 trat er ins NSKK ein; 1936 Gründung der eigenen Filmfirma Stoll-Produktion. Zwischen 1937 und 1940 Produktion der Filme für die »Oberste Nationale Sportbehörde für die Deutsche Krafftahrt« (ONS). Stoll bezeichnete sich 1933 als »national« gesonnen, aber er sei »kein Konjunktur-Nationalsozialist«. Seine Filme für das NSKK und sein Buch »Jungens, Männer und Motoren« (1940) tragen die Handschrift eines weltanschaulich flexiblen Pragmatikers.

Uwe Day

Alex Strasser (1898–1974)

Kameramann, Regisseur. 1925 Kameraassistent bei Murnaus FAUST. Eigene Filme: 1927 DIE LANDPARTIE, 1928 GROTESKEN IM SCHNEE (mit Lotte Reiniger), 1929/30 IMPRESSIONEN EINER GROSSSTADT. Theaterfilme 1929 für »Die Weisen von Zion« und Piscators »Der Kaufmann von Berlin«. Fotograf. 1931–32 Kulturfilme für die Tobis (SO LERNEN WIR; FREUND TROLL; RUND UM WEIHNACHTEN) und im Auftrag der Regierung (MÜNDIGES VOLK; SCHWIERIGER HAUSHALT; VORHER UND NACHHER). Ab 1932 diverse Anleitungsbücher für Amateurfilmer. Ab 1934 Exil in England. 1936–39 Direktor der Reimann School of Photography. Kameramann, u. a. 1936 bei Len Lye's THE BIRTH OF THE ROBOT, ab 1941 bei Richard Masingham-Filmen. Ab 1944 Regisseur für Wissenschaftsfilme bei der Realist Film Unit. Gründet 1964 die Alex Strasser Ltd.: 1966 CLEARING THE SKY.

Thomas Tode

Alfred Weidenmann (1916–2000)

Regisseur, Autor. Als Schüler Amateurfilmer; 1936 Preis für JUNGBANN 2. Nach dem Abitur Reisen als Journalist, Publikationen u. a. für die Reichsjugendführung (RJF) der NSDAP; 1939/40 Herausgeber der Buchreihe »Bücher der Jungen«. Nach Kriegsbeginn Kurzfilme für die RJF (SOLDATEN VON MORGEN; AUSSER GEFÄHR). Für die Reichspropagandaleitung erster Spielfilm HÄNDE HOCH!, der von Goebbels ausgezeichnet wird. 1942 Leiter und Regisseur der HJ-Filmschau JUNGE EUROPA; Leiter der Hauptabteilung Film der RJF. 1943 bei der Ufa mit Herbert Reinecker der Luftwaffen-Film JUNGE ADLER. Nach Rückkehr aus russischer Gefangenschaft Theaterstücke und Hörspiele. 1949 Koregisseur einer Kompilation des Reisefilmers Paul Lieberenz (WIR BUMMELN UM DIE WELT). 1950/51 Produktionsleiter und Kurzfilm-Regisseur für die Junge Film-Union und bis 1978 zahlreiche Spielfilme. Ab 1972 Krimi-Reihen für das Fernsehen SONDERDEZERNAT K 1, DERRICK und DER ALTE.

Hans-Michael Bock

Fritz Wenneis (1889–1969)

Komponist. Studium an der Akademie der Tonkunst in München. 1918–19 Theaterkapellmeister in Halle. 1919–26 Konservatoriumsdirektor in Berlin, dann Stummfilmkapellmeister. Komponierte vor allem zwischen 1931 und 1941 zahlreiche Musiken für große Spielfilme, jedoch ebenso für Kulturfilme wie WAS IST DIE WELT? (S. Noldan); MACH'S WIE ROBERT (C. Engel); DAS AUGE DER WELT; DAS ERBE (beide C. Hartmann); DIE WILDNIS STIRBT! (H. Schomburgk); DIE STRASSEN ADOLF HITLERS (Reichsbahn-Filmstelle); SIEG, REKORD, MEISTERSCHAFT (H. L. Minzloff); EIN LIED VOM STAHL (F. Wollangk) oder DER WILLE ZUM LEBEN (G. Wittuhn, U. Kayser). Nach längerer Pause weitere Kompositionen ab 1950.

Uli Rügner

Herbert Windt (1894–1965)

Komponist. Studium am Sternschen Konservatorium in Berlin. 1914 freiwillig an die Front; schwer verwundet. Ab 1920 Studium Hochschule für Musik in Berlin. 1921–22 Meisterklasse von Franz Schreker. 1931 Eintritt in die NSDAP. 1932 Uraufführung der Oper »Andromache«. Kompositionsauftrag für den U-Boot-Film MORGENROT (1933). Windt wird bevorzugter Komponist L. Riefenstahls (SIEG DES GLAUBENS, DER TRIUMPH DES WILLENS, OLYMPIA, TIEFLAND) und K. Ritters (UNTERNEHMEN MICHAEL, BESATZUNG DORA). Außerdem Filmmusik für FÄHRMANN MARIA (1935, F. Wysbar) oder PARACELUS (1943, G. W. Pabst) sowie zahlreiche Kulturfilme. Von 1949 an Hörspielmusiken, später Filmmusiken für W. Staudte und G. W. Pabst. 1958/59 Musik zu F. Wysbars Stalingrad-Film HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN!.

Uli Rügner

Wolfgang Zeller (1893–1967)

Komponist. 1913 Kompositionsstudium. Nach dem I. Weltkrieg Violinist am Deutschen Opernhaus. 1921–29 Komponist der Berliner Volksbühne; insgesamt etwa 60 Bühnenmusiken. 1926 Musik zu L. Rei-

nigers DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED. Komposition zu W. Ruttmanns Tonfilm MELODIE DER WELT. Tonfilmmusiken sowohl für Spielfilme sowie zahlreiche Kulturfilme. Vorsitz des Verbandes Deutscher Filmmusikautoren. 1933 zunächst Zwangspause. Ab 1934 verschafft ihm E. Jannings für die Tobis wichtige Aufträge. 1939 wird er eingezogen, aus Polen zur Vertonung zu Veit Harlans JUD SÜSS abkommandiert. Nach dem Krieg komponiert er für die DEFA die Musik für EHE IM SCHATTEN (K. Mätzig, 1947) und SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND (W. Staudte, 1949) sowie für A. Brauners MORITURI (E. York, 1948). In den 50er Jahren zunehmend Dokumentarfilme: u. a. H. Domnicks DER GOLDENE GARTEN und die Grzimek-Produktionen KEIN PLATZ FÜR WILDE TIERE und SERENGETI DARF NICHT STERBEN.

Uli Rügner

Willy Otto Zielke (Pseud. Victor Valet, 1902–1989)

Kameramann, Regisseur, Fotograf. Geboren in Lodz, Ausbildung zum Bahningenieur. 1921 nach München. 1921–26 Studium und 1928–30 Lehrtätigkeit an der Bayrischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen. Fotograf der Neuen Sachlichkeit. 1931 drei avantgardistische Filme in 16mm: BUBI TRÄUMT, ANTON NICKLAS. EIN MÜNCHNER ORIGINAL und MÜNCHEN. WILLY ZIELKE ZEIGT EINE STADT. 1932/33 im Auftrag des Erwerbslosenheims Maffei ARBEITSLOS, 1934 unter NS-Einfluss umgearbeitet zu DIE WAHRHEIT. 1934–35 Jubiläumsfilm zum 100. Geburtstag der Reichsbahn Das STAHLTIER, der von der Bahn nicht abgenommen wird. 1935 Kameramann bei Riefenstahls TAG DER FREIHEIT!, 1936 Prolog zu OLYMPIA – FEST DER VÖLKER. 1937 Nervenzusammenbruch, Einlieferung in die Psychiatrie, Zwangssterilisation. 1942 entlassen, 1944 Mitarbeit an TIEFLAND. 1945 Mitarbeit an einem russisch-deutschen Filmwörterbuch. Kultur- und Industriefilme, z. T. unter Pseudonym Victor Valet (VERZAUBERTER NIEDERRHEIN; VERLORENE FREIHEIT; ALUMINIUM – PORTRÄT EINES METALLS). 1956 Kameramann bei SCHÖPFUNG OHNE ENDE.

Thomas Tode

Kurt Ludwig Richard Zierold (1899–1989)

Filmreferent, Leiter der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RfdU/RWU). Nach Kriegsdienst Jurastudium in Berlin, München und Greifswald. Ab 1925 Referent im Preußischen Kultusministerium, ab 1926 in der Volksschulabteilung. 1931 Versetzung in die Kunstabteilung. Ab 1932 als Ministerialrat Filmreferent im Preußischen Erziehungsministerium. Zuständig für die »Kammer für Filmbewertung«. Bei der RfdU-Gründung setzte er sich 1934 dafür ein, dass Filme unzensuriert außerhalb der Kontrolle des RMVP produziert werden konnten; ab März 1935 Leiter der RfdU, später RWU. 1937 wurde er der Leitung über die Kunstabteilung entzogen, da er missliebige Künstler wie Emil Nolde und Paul Hindemith gefördert hatte, blieb aber weiter im Amt. Nach 1945 beteiligte sich Zierold am Aufbau einiger Kulturinstitutionen und war 1952–64 Generalsekretär der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Außerdem war er an der Gründung des FWU in München beteiligt.

Jean Christophe Prümm

Autorinnen und Autoren

HANS-MICHAEL BOCK, geb. 1947, Filmhistoriker, Übersetzer. Herausgeber von *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film* (seit 1984) sowie (Ko-)Editor von ca. 50 weiteren Publikationen zur Filmgeschichte und Literatur, u. a. der Serien *CineGraph Buch*, *FILMtext*, *Film Europa – German Cinema in an International Context*. TV-Filme zur Filmgeschichte. Direktor von »CineFest – Internationales Festival des deutschen Filmerbes«.

ELISABETH BÜTTNER, geb. 1961, M. A., Dr. phil., Filmwissenschaftlerin. Seit 1990 Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten und Institutionen sowie Koleitung der Kooperative »das kino co-op«, Wien. Autorin mehrerer Bücher, u. a. *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze* (1999); *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945* (2002).

UWE DAY, geb. 1966, M. A. Rundfunkjournalist; Veröffentlichungen zur Genese völkisch-nationaler Literatur zwischen Wilhelminismus und Nationalsozialismus; Intermedialität und Rezeption am Beispiel NS-Rennsport; NS-Rennsport als »Modernisierung der Sinne«. Dissertation an der Universität Bremen: *Mythos ex machina. ›Silberpfeile‹ als massenkulturelle Ikonen der NS-Modernisierung*.

WALTER DEHNERT, geb. 1957, Dr. phil. Freier Wissenschaftspublizist und Filmautor. Promotion über den volkskundlichen Film an der Philipps-Universität Marburg. Tätigkeit im Museums- und Medienbereich, Lehrbeauftragter. Zahlreiche Veröffentlichungen, u. a. *Fest und Brauch* (1994); *Bibliographie zum volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Film* (1998); *Sächsische volkskundliche Filmographie* (2001). Filmbeitrag für den SWR »Vom Wandel des Schwarzwaldbildes« (1999).

RALF FORSTER, geb. 1966, M. A., Dr. phil. Fachhochschulstudium zum Leiter soziokultureller Einrichtungen an der Humboldt-Universität Berlin. Aufbau einer Schmalfilmsammlung – Konzeption und Präsentation filmhistorischer Programme. Betreuung des Nachlasses von Otto Nagel. Promotion zum Werbefilm im Nationalsozialismus. Veröffentlichungen über Otto Nagel und den Sparkassenwerbefilm in der NS-Zeit. Autor *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Mitarbeiter am Filmmuseum Potsdam.

WOLFGANG FUHRMANN, geb. 1965, Dr., Medienwissenschaftler. Studium der Film- und Fernsehwissenschaft in Bochum und Amsterdam. Promotion zur deutschen Kolonialkinematographie an der Universität Utrecht (2003). Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten, Veröffentlichungen zur Filmgeschichte.

JEANPAUL GOERGEN, geb. 1951. Studierte Politische Wissenschaft an der FU Berlin. Veröffentlichungen zur deutschen Film- und Rundfunkgeschichte. Kura-

tor von Filmprogrammen. Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg, Berlin-Brandenburgisches Zentrum für Filmforschung e.V. und Mitherausgeber der filmwissenschaftlichen Zeitschrift *Filmblatt*; Vorstandsmitglied der Society for Animation Studies.

GIANNI HAVER, geb. 1963, Dr. phil. in Politikwissenschaft. Dozent Universität Lausanne am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte; Spezialisierung auf Fragen der filmischen Repräsentation. Neueste Publikationen: *Le spectacle cinématographique en Suisse 1895–1945* (2003; zusammen mit P.-E. Jacques); *Les lueurs de la guerre: écrans vaudois 1939–1945* (2003).

HEINZ-B. HELLER, geb. 1944, Prof. Dr., Studium in Marburg, Paris, Freiburg; 1973 Promotion, 1983 Habilitation, seit 1987 Professor für Mediengeschichte und Medienästhetik am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Philipps-Universität Marburg. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte und Theorie des deutschen und internationalen Films, zum Dokumentarismus in Film und Fernsehen sowie zu Aspekten und Problemen von Intermedialität.

KAY HOFFMANN, geb. 1959, Dr. phil., Filmpublizist, Wiss. Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland (Teilprojekt »Drittes Reich«). 1989 Promotion über Elektronisierung der Spielfilmproduktion. Organisation von internationalen Festivals und Konferenzen. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Mediengeschichte und zu den Konsequenzen der Digitalisierung u. a. *Am Ende Video – Video am Ende?* (1990); *Trau – Schau – Wem* (1997); *Cinema Futures* (1998); *Die Einübung des dokumentarischen Blicks* (2001); *Triumph der Bilder* (2003).

KARLHEINZ HOFMANN, geb. 1959. Studium der Geschichte und Publizistik in Berlin; Mitarbeit in verschiedenen Projekten, u. a. für die Konzeption eines Museums zur Arbeits- und Sozialgeschichte des Nationalsozialismus; z. Zt. Arbeit an einer Dissertation über die NS-Filmpropaganda zur Massenmotorisierung und Ausbildung zum wissenschaftlichen Dokumentar.

JOHANNES HORSTMANN, geb. 1943, Dr. rer. soc. Seit April 1979 Studienleiter an der Katholischen Akademie Schwerte, Mitglied der Katholischen Filmkommission für Deutschland, zahlreiche filmpublizistische Veröffentlichungen, u. a. *Mission in filmischen Dokumenten* (1986).

URSULA VON KEITZ, geb. 1961, Dr., Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, Dozentin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Zuvor Leiterin der Sammlungen und Stellv. Direktorin des Deutschen Filminstituts DIF in Frankfurt a. M. Zahlreiche Veröffentlichungen u. a. *Früher Film und späte Folgen* (1998); *Die Einübung des dokumentarischen Blicks* (2001); *Unbegnadete Körper* (Dissertation, Marburg 2004).

JAN KINDLER, geb. 1967. Studium der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation (UdK Berlin), ergänzende Studien in Geschichte und Film- und Fernsehwissenschaft. 1996–2001 Wiss. Mitarbeiter am Institut für zeitbasierte Medien (UdK Berlin). Forschung und Lehre, Aufsätze, Vorträge und Filmreihen zur deutschen und internationalen Filmgeschichte, Dissertation zur Produktion militärischer NS-Ausbildungsfilme.

RONNY LOEWY, geb. 1946. Studium der Soziologie. Mitarbeiter des Deutschen Filmmuseums und Leiter des Projekts »Cinematographie des Holocaust« in Zusammenarbeit mit dem Fritz Bauer Institut. 1987 Ausstellung »Von Babelsberg nach Hollywood. Filmemigration aus Nazideutschland«. Veröffentlichungen zu Filmexil und Jiddischem Kino. Mitherausgeber der Zeitschrift *Filmexil*. Mitarbeit als Regisseur und Autor von TV-Filmen: »Das jiddische Kino« (1983); »Es war einmal ein Jiddischland« (1992); »Auschwitz. Fünf Tage im November« (1995); »Willi Münzenberg oder die Kunst der Propaganda« (1995).

MARTIN LOIPERDINGER, geb. 1952, Dr. phil., seit 1998 Prof. für Medienwissenschaft an der Universität Trier. Mitherausgeber von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* (seit 1992). Autor von *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl* (1987) und von *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern* (1999).

THOMAS MEYER, geb. 1969. Studium der Medienwissenschaften und Teilnehmer im Graduiertenkolleg Intermedialität an der Uni Siegen. Herausgeber der Musik- und Kulturzeitschrift *Revelation*. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kolleg Medien und kulturelle Kommunikation an der Uni Köln.

CHRISTIANE MÜCKENBERGER, geb. in Gleiwitz O/S, Dr. phil., Studium der Slavistik und Promotion über Tolstoi. Bis 1962 Akademie der Wissenschaften, bis 1965 Lehrtätigkeit an der Filmhochschule Potsdam-Babelsberg. Zehn Jahre Berufsverbot aus politischen Gründen. Ab 1975 wieder Lehrtätigkeit an der Filmhochschule. 1990–1993 Direktorin des Internationalen Leipziger Dokumentarfilmfestivals. Zahlreiche Veröffentlichungen und Publikationen, insbesondere zur Geschichte der DEFA.

TOBIAS NAGL, geb. 1970. Studium der Germanistik, Philosophie und Medienkultur in Hamburg. Graduierte in Comparative Literature und Film Studies an der Indiana University / USA (M. A.). Tätigkeit als freier Autor, DJ, Übersetzer, Tageszeitungsredakteur und Mitarbeiter bei *CineGraph*. Promotion zur Konstruktion von »Rasse« im Kino der Weimarer Republik. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Thema.

JEAN CHRISTOPHE PRÜMM, geb. 1976, M. A. Studium der Musikwissenschaft und Geschichte, musikwissenschaftliche Magisterarbeit über katholische Kirchenmusik im 20. Jahrhundert und den badischen Komponisten Franz Philipp (1890–1972). 2003–05 Aufbaustudium zum Musikbibliothekar an der Hochschule der Medien in Stuttgart; Praktikum im Haus des Dokumentarfilms.

MARTINA ROEPKE, geb. 1968, Dr. phil. Assistant Professor am Institut für Medienwissenschaft der Universität Amsterdam. 1995 Konzeption der Tagung »Die Botschaft der Bilder« in Stuttgart. Vorstandsmitglied der Association Européenne Inédits, die an der Erschließung von Amateurfilmen in europäischen Filmarchiven arbeitet. Ihre Dissertation *Privat-Vorstellung. Deutsches Heimkino vor 1945* erscheint 2005.

RAINER ROTHER, geb. 1956, Dr. phil. Seit 1991 Leiter der Kinemathek des Deutschen Historischen Museums (Berlin) und Ausstellungskurator (»Das deutsche Bilderimperium. Die Ufa 1917–1945«; »Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges«; »Der Weltkrieg 1914–18. Ereignis und Erinnerung«). Zahlreiche filmhistorische Veröffentlichungen, u. a. *Bilder erzählen Geschichte. Der Historiker im Kino* (1991); *Sachwörterbuch Film* (1997); *Mythen der Nationen. Völker im Film* (1998); *Leni Riefenstahl* (2000).

ULRICH RÜGNER, geb. 1948. Promotion als Musikwissenschaftler mit der Studie *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*. Musikalische Tätigkeit für mehrere freie Theatergruppen. Zahlreiche Auftritte als Stummfilmmusiker im In- und Ausland. Veröffentlichungen und Vorträge zur Geschichte von Musik und Medien.

JUTTA SCHÄFER, geb. 1953, M. A., Germanistin, Wissenschaftliche Dokumentarin, Tätigkeiten in der Mediendokumentation, Mitarbeit in verschiedenen Projekten, u. a. Konzeption einer Multimedia-CD-Rom über historische Friedhöfe in Berlin, wiss. Mitarbeiterin im DFG-Forschungsprojekt zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, seit 2002 im Haus des Dokumentarfilms im Rahmen der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg beschäftigt.

TOM STERN, geb. 1958. Studium der Vorderasiatischen Archäologie, Vor- und Frühgeschichte und Altorientalischer Philologie in Münster, Freiburg, Heidelberg und Berlin. Ausgrabungstätigkeiten in der Türkei, Syrien und der BRD. Publikationen zur Forschungsgeschichte der Archäologie sowie zur Darstellung der Archäologie im Film. Seit 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Ruhrlandmuseums Essen, Ausstellungen u. a. »Agatha Christie und der Orient«.

KERSTIN STUTTERHEIM, geb. 1961, Dr. phil. Studium der Theaterwissenschaft. Seit 1992 Dokumentarfilmerin (»Die Wäscherei«, 1993; »Original Wolfen«, 1995; »Mythos, Macht und Mörder«, 1998; »bauhaus – mythos der moderne«, 1998). Promotion über *Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des »Dritten Reiches«*. Seit 2001 Professorin für Film/Video am Fachbereich Gestaltung der FH Würzburg. Daneben weitere Dokumentarfilmprojekte.

THOMAS TODE, geb. 1962. Filmemacher, Lehrbeauftragter und Publizist. Studium der Visuellen Kommunikation, Germanistik und Etudes Cinématographiques in Hamburg und Paris. Filme u. a.: *Im Land der Kinoveteranen – Filmexpedition zu Dziga Vertov* (1996). Beiträge für *CineGraph Lexikon*, *Cinémaèque* (Paris), *Cinema* (Zürich).

ROEL VANDE WINKEL, geb. 1974, Dr. phil., Promotion über die Ufa-Auslandstonwoche in Belgien (1940–44). Ehemaliger Mitarbeiter des belgischen Filmarchivs. Seit 2000 Forschungstätigkeit an der Universität Gent. Seit 2004 Postdoctoral Fellow am Fund for Scientific Research – Flanders (Belgium), Lehrtätigkeit an der Universität Gent und Sint Lukas Hogeschool Brüssel. Zahlreiche Veröffentlichungen, u. a. Beiträge im *Historical Journal for Film, Radio and Television* und *International Journal of Film Preservation*.

GERLINDE WAZ, geb. 1955, M. A., Ausstellungskuratorin. Studium Ethnologie, Kommunikations- und Theaterwissenschaften in Berlin. Forschungsprojekte zum Expeditionsfilm bis 1945 und zu Filmpionierinnen im Stummfilm. Verschiedene Lehraufträge zu film- und fernsehhistorischen Themen. Seit 1994 Mitarbeiterin der Stiftung Deutsche Kinemathek / Filmuseum Berlin, verantwortlich für Medienprogramme; Ausstellungs-Konzeption »Fernsehen macht glücklich« (2002); »Kommissarinnen« (2004). Zahlreiche Veröffentlichungen.

IRMGARD WILHARM, geb. 1940, Prof. Dr., Historikerin. Professur für Neuere Geschichte und Geschichtsdidaktik an der Universität Hannover. Studium der Geschichte und Germanistik in Köln und Wien, 1965

Staatsexamen, 1968–70 Arbeit in der Forschungsabteilung des Historischen Seminars der Universität Köln, 1970 Promotion, 1970–75 Lehrtätigkeit an der Gesamthochschule Duisburg, 1975 Ruf nach Hannover. Zahlreiche Veröffentlichungen u. a. zum deutschen Nachkriegsfilm.

REINER ZIEGLER, geb. 1959, Dr. phil. 1981–89 Studium der Geschichte und Kunstgeschichte. 1990–97 Tätigkeit im staatlichen Archivbereich. 1997–98 Ausbildung zum Wiss. Dokumentar beim Süddeutschen Rundfunk. Seit 1999 im Haus des Dokumentarfilms beschäftigt im Rahmen der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg. Promotion am Kunsthistorischen Institut der Universität Stuttgart mit einer Arbeit über *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945* (2003).

PETER ZIMMERMANN, geb. 1944, Privatdozent Dr. phil. habil., seit 1992 Wissenschaftlicher Leiter im Haus des Dokumentarfilms und Gesamtprojektleiter des DFG-Forschungsprojekts zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. 1973–91 Dozent und Gastprofessor an den Universitäten Wuppertal, Kairo und Marburg. Zahlreiche Publikationen zur Literatur- und Medienwissenschaft, u. a. *Fernseh-Dokumentarismus* (1994), *Triumph der Bilder* (2003).

Abkürzungen

Abb.	Abbildung	DLG	Deutsche Lichtbild-Gesellschaft
Abt.	Abteilung	DNVP	Deutsch-Nationale Volkspartei
ACE	Alliance Cinématographique Européenne	DRA	Deutsches Rundfunkarchiv
AEG	Allgemeine Electricitätsgesellschaft	DRK	Deutsches Rotes Kreuz
AFD	Armeefilmdienst, Bern	DTW	Deulig-Tonwoche
AG	Aktiengesellschaft	Dup	Duplikat
AMA	Allgemeines Marineamt	DW	Deutsche Wochenschau
AN	Amtliche Nachrichten für die Oberkommandos der Wehrmacht, des Heeres und der Kriegsmarine	EA	Erstausgabe
Anm.	Anmerkung	EMB	Empire Marketing Board
Antifa	Antifaschismus	ES	Spanien
Arri	Arnold & Richter, München	ETW	Emelka-Tonwoche
AT	Österreich	F	Format
ATW	Auslandstonwoche	FAA	Filmarchiv Austria
Aufl.	Auflage	FMT	Fox Movietone
AvT	Archivtitel	Fox	20th Century-Fox
BA	Bundesarchiv, Berlin	FR	Frankreich
BA-FA	Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin	FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, Wiesbaden
BA-MA	Bundesarchiv-Militärarchiv, Freiburg	FTW	Fox Tönende Wochenschau
BBC	British Broadcasting Corporation	FWM	Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung, Wiesbaden
BDC	Berlin Document Center	FWU	Institut für Film in Wissenschaft und Unterricht, München
BdFa	Bund der Filmamateure	GB	Großbritannien
BDFA	Bund Deutscher Filmamateure	GdS	Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen
BDM	Bund Deutscher Mädel	GFS	Gesellschaft für Filmstudien e. V., Hannover
BE	Belgien	GLV	geistige Landesverteidigung
BFI	British Film Institute	GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
BK	Bund Deutscher Bibelkreise	GPO	General Post Office
BMM	Bekanntmachungen und Mitteilungen der Marine	GPU	Sowjetische Geheimpolizei
BR	Bayerischer Rundfunk	GzVeN	Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses
BRD	Bundesrepublik Deutschland	Hapag	Hamburg-Amerikanische Paketfahrt AG
BTW	Bavaria-Tonwoche	HFF	Hochschule für Film und Fernsehen
BuFA	Königlich-Preussisches Bild- und Filmamt	Hg.	Herausgeberin(nen), Herausgeber
CAD	Civil Affairs Division	HJ	Hitlerjugend
Calig	Caritas-Lichtbild GmbH	HR	Hessischer Rundfunk
CH	Schweiz	ICD	Information Control Division
CS	Tschechoslowakei	IOC	Internationales Olympisches Komitee
CSL	Cinémathèque Suisse, Lausanne	IT	Italien
D	Darsteller	IWF	IWF Film und Wissen (früher: Institut für den Wissenschaftlichen Film), Göttingen
D. F. U.	Documentary Film Unit	JKI	Johannes-Künzig-Institut, Freiburg i. Br.
DAF	Deutsche Arbeitsfront	JP	Japan
DDAC	Deutscher Damen Automobilclub	K	Kamera
DDR	Deutsche Demokratische Republik	KdF	Kraft durch Freude
DE	Deutschland (Deutsches Reich und Bundesrepublik Deutschland)	KG	Kommanditgesellschaft
DEFA	Deutsche Film AG	KL	Kopienlänge
DEFI	Deutsche Filmografie	KLV	Katholischer Lichtspielverband e. V.
Degeto	Deutsche Gesellschaft für Ton und Film	KPA	Kolonialpolitisches Amt
DEGEWI	Deutsche Gesellschaft für wissenschaftliche Filme	KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
Deulig	Deutsche Lichttongesellschaft	KZ	Konzentrationslager
DFG	Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs GmbH	L	Länge
D.F.U.	Documentary Film Unit	LAS	Landesarchiv Schleswig Holstein, Schleswig
DFV	Deutsche Filmvertriebs GmbH	LBSt	Landesbildstelle
DIF	Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt a. M. / Wiesbaden	LMZ	Landesmedienzentrum
DK	Dänemark	LUCE	L'Unione Cinematografica Educativa

LUI	Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen	RGBI.	Reichsgesetzblatt
M	Musik	RKA	Reichskolonialamt Berlin
MBK	Mädchenbibelkreise	RKB	Reichskolonialbund
MDR	Mitteldeutscher Rundfunk	RLG	Reichslichtspielgesetz
Mikro-K	Mikrokamera	RM	Reichsmark
Min.	Minute(n)	RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
MIVA	Missions-Verkehrs-Arbeitsgemeinschaft	RPA	Rassenpolitisches Amt
MkUI	Medizinisch-Kinematographisches Institut der Charité	RPL	Reichspropagandaleitung
MVBl.	Marine-Verordnungsblatt	RRG	Reichs-Rundfunk-Gesellschaft
M Wehr	Marine-Wehramt	RWU	Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (1939–45)
NAPOLA	Nationalpolitische Erziehungsanstalt der NSDAP	SA	Sturmabteilung der NSDAP
NDR	Norddeutscher Rundfunk	SBZ	Sowjetische Besatzungszone
NDW	Neue Deutsche Wochenschau	SD	Sicherheitsdienst der SS
NL	Niederlande	SDK	Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin
NO	Norwegen	SDR	Süddeutscher Rundfunk
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei	SE	Schweden
NSK	Nationalsozialistische Korrespondenz	SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
NSKK	Nationalsozialistisches Kraftfahrerkorps	SFB	Sender Freies Berlin
NSV	Nationalsozialistische Volkswohlfahrt	SFW	Schweizer Filmwochenschau
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk	Sign.	Signatur
ÖbuT	Österreich in Bild und Ton (Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates)	Spio	Spitzenorganisation der Filmwirtschaft
ÖFM	Österreichisches Filmmuseum	SPRL	Société privée a responsabilité limitée (GmbH)
OKH	Oberkommando des Heeres	SS	Schutzstaffel der NSDAP
OKM	Oberkommando der Kriegsmarine	Sta	Stadtarchiv
OKW	Oberkommando der Wehrmacht	SU	Sowjetunion
OMGUS	Office of Military Government (US)	SWF	Südwestfunk
OSAF	Oberster SA-Führer	SWR	Südwestrundfunk
OT	Organisation Todt	UA	Uraufführung
O-Ton	Originalton	Ufa	Universum Film AG
P	Produzent, Produktionsfirma	Ufi	Ufa-Film GmbH
PAL	Palästina (historisch)	Uk-Stellung	Unabkömmlichstellung
PG	Parteigenosse (Mitglied der NSDAP)	UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
PK	Propagandakompanie	US	Vereinigte Staaten von Amerika
PL	Polen	UT	Union Theater
PR	Public Relation	UTW	Ufa-Tonwoche
R	Regie	V	Verleih
RAB	Reichsautobahn	VfZ	Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte
RAD	Reichsarbeitsdienst	WDR	Westdeutscher Rundfunk
RDV	Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr	WPr	Wehrmichtspropaganda
RfdU	Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (1934–39)	WZO	World Zionist Organisation
RFG	Reichspost-Fernsehgesellschaft	ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen
RFK	Reichsfilmkammer	Z	Zensurdatum
		ZI	Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht
		zit. n.	zitiert nach
		ZK	Zensurkarte

Abbildungsnachweis

Archiv Gert Koshofer, Begisch Gladbach: Farbtafel I (o.r, u.l., u.r)

Archiv – und Museumsstiftung der VEM: 417 (2),

Bayerische Staatsbibliothek München, Bildarchiv: 361,

Bundesarchiv, Bestand Film: 78 (K 33624-1), 219 (K 12963-2), 220 (K 12963-2), 223 (K 12652-6), 225 + 226 (K 5423-5 / Fox Movietone), 227 (K 33624), 229 (li.) (B 3399-7), 229 (re.) (BSP 2173-3), 261 (MN 17306), 282 (K 4094-3), 285 (BSP 1399-8), 286 (BSP 1704-7 / Agentur Karl Höffkes), 328 (6) + 329 (6) (2529-1), 353 (BSP 14773-1), 364 (2) (K 4094-1), 374 (K 11090-3), 410 (BSP 24625), 411 (BSP 1864-6), 532 (3) (BSP 5685-6), 535 (2) (BSP 2386-2), 536 (BSP 1719-4), 537 (2) (BSP 1010-5), 549 (B 5004-2), 552 (K 3508-3), 566 (2) (K 306686-5), 595 (o.) (BSP 2294-8),

595 (u.) (BSP 2462-5), 598 (3) (BSP 1862-6), 602 (4) (K 14064-4), 671 (u.,2) + 673 (K 1775-0), 678 (3) (K 19980), 680 (3) + 681 (K 126511), 728 (3) (K 5434-7 /

Murnau-Stiftung)

Bundesarchiv, Fotoarchiv: 90 (u. re; u. Mi.), 116 (u. re.), 143, 235, 239 (6) (Transit), Farbtafeln V + VII, 399

Burkhard Sülzen – www.plakatkontor.de: 279

Daimler AG, Stuttgart: 269

DEFA-Stiftung, Berlin: 712 (3)

Deutsche Kinemathek, Berlin: 35 (re.), 49, 90 (o.li.; o.re.; u.li.), 116 (o.), 130, 142, 151, 341, 357 (o.), 403, 407, 419 (2), 527 (o.li.; o.re.; u.li.), 579, 584, 696 (2)

Deutsche Kinemathek – Grafikarchiv, Berlin: 372

DFP – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt: 30 (3), 35 (li), 73, 85, 94, 107, 121 (re.), 125, 129, 135, 149, 157, 170, 174, 197, 253, 255, 296 (2), 305 (re.), 318 (o.r.), 337, 379 (2), 385, 393, 425, 501, 508 (2), 519, 542 (2), 562, 571 (li), 571 (o.r.), 572 (2), 608, 613, 616 (2), 617 (3), 623 (3), 628 (2), 651 (re.), 658 (2), 671 (o.li.), 676 (4), 688

HDF Archiv, Stuttgart: 41, 48, 55, 60, 79, 97, 98, 104, 113, 116 (u.li.), 121 (o.li.), 121 (o.li.: u.li.), 153 (li.; re.), 160, 167, 178 (li.; re.), 188 (3), 192 (8), 195, 205, 291, 292, 301, 305 (li.), 311, 314, 318 (o.li.; u.li.; u.re.), 349, 357 (u.), 382, Farbtafel I (o.l) + IV + VIII, 387, 405, 428, 454, 460, 466 (4), 470, 473, 478, 484 (8), 493 (6), 514, 522, 527 (u.re.), 547 (2), 556 (2), 606 (2), 635 (3), 641 (3), 647, 671 (o.re.), 695 (2), 698 (6), 705 (2), 712 (o.), 716, 717

Hirt-Reger/ Agentur Karl Höffkes: 651 (li.), 657

Sächsisches Staatsarchiv Chemnitz: 273

Sammlung Adrian Kutter, Biberach: 172 (3)

Sammlung Carsten Dierks, Hamburg: 708 (4)

Sammlung Elisabeth Büttner, Wien: 445 (2), 449 (2)

Sammlung Fritz Lehmann, Hamburg: 22, 23, 245 (2), 251 (2), 263, 639 (2)

Sammlung Karl Stamm, Bonn: 660

Sammlung Oliver Lammert, Hamburg: 118, 632 (4)

Spiegel TV, Hamburg: Farbtafeln II + III

Stadtarchiv München: 344, 347 (o.)

Verlag für Filmschriften Christian Unucka, Hebertshausen: Farbtafel VI

Volkswagen Aktiengesellschaft, Wolfsburg: 274

Personenregister

- Achsel, Willy 59
Acres, Birt 287
Adenauer, Konrad 708, 712
Adlerstein, Hans Heinz von 593
Adorno, Theodor W. 31, 33, 44, 70, 231, 726
Agde, Günter 53
Ailbout, Hans 403
Albat, Friedrich 641
Albrecht, Ehrhart H. 253, 541
Albrecht, Gerd 34 f., 39
Alexandrow, Grigori 59
Allgeier, Sepp 28, 111, 128, 138, 194, 284, 330, 514, 517, 570, 706
Amann, Max 512
Amery, Carl 327
Ammann, Hans 27, 465, 468
Anacker, Heinrich 317
Angst, Richard 147, 194, 406
Antonioni, Michelangelo 235
Arendt, Hannah 421
Arnau, Hans 247
Arnheim, Rudolf 211
Arnold, August 162, 179
Attenberger, Karl 517
Augustin, Ernst 307
Axtmann, Horst 356
- Bach, Johann Sebastian 427
Backes, Uwe 726
Bade, Wilfried 250
Baker, George 430
Balázs, Béla 59
Bamberger, Rudolf 83 f., 90 f., 110, 131, 327, 334, 348 f., 501, 504, 524
Barkhausen, Hans 36, 331
Barnouw, Erik 34
Barsam, Richard M. 34
Barys, Andor von 327
Bartels, Ulrike 36, 667, 670, 679
Bartning, Carl Otto 633
Basse, Gertrud 139
Basse, Wilfried 51, 88, 97, 110, 115, 119–121, 138–141, 315, 317, 320 f., 330, 433, 474, 477, 480, 483, 524, 557
Bastanier, Hans 656, 657, 666
Bateson, Gregory 408
Bauer, Alfred 200
Bauer, James 387
Baumeister, Albert 354, 621
Bausch, Hans 706–708
Beaumont, Harry 105
Bebermeyer, Gustav 490
Becce, Giuseppe 670
Bechstein, Edwin 253
Becker, Carl Heinrich 467, 472
Becker, Wolfgang 36
Beethoven, Ludwig van 198, 252, 335
Beger, Bruno 405
Behrens, Uwe 598
Beinhorn, Elly 146, 168, 272, 398, 404 f., 548
Belling, Curt 28, 557
Beltzig, Emil Karl 597
Ben Dov, Yaacov 433
- Benjamin, Walter 33, 39
Béranger, Jacques 452
Berg, Bengt 147, 167, 405
Berger, John 157
Bergmann, Werner 650, 655
Berija, Lawrenti 642
Bertram, Hans 66, 111, 151, 531, 543, 578, 586, 627 f., 630, 700
Bethke, Ingo 642
Beutler, Willi 292, 294
Beyfuss, Edgar 150, 336, 437, 697
Biebrach, Rudolf 394
Bigalke, Ulrich 271
Bismarck, Fürst Otto von 515, 725
Bitomsky, Klaus 47, 96
Bittrich, Friedrich Otto 398, 400
Blachnitzky, Kurt 598
Blomberg, Th. N. 389
Blothner, Reinhard 604
Blum, Albrecht Viktor 89 f.
Bock-Stieber, Gernot 557
Boehlen, Hermann 244, 261, 269, 607
Boehner, Fritz 245, 247–249, 260, 263, 331, 697
Boehnert, Günther 547, 607
Böhnisch, Heinz 490
Bonatz, Paul 285, 330
Bonhoeffer, Karl 557
Borgmann, Hans Otto 284
Borsody, Eduard von 578, 586
Bothmer, Otto von 325, 327
Bouhler, Philipp 511 f., 558 f.
Bousset, Helmut 360, 480
Bracher, Karl-Dietrich 25
Bracht, Fritz 673
Brackebusch, Lotte 317
Brahms, Johannes 219
Brakhage, Stan 89
Brandt, Hans-Jürgen 51, 128, 559
Brandt, Richard 694, 711
Brauchitsch, Manfred von 268, 270
Braun, Alfred 304
Braun, Eva 297, 719
Brecht, Bertolt 83, 89, 524, 714
Bredemann, Gustav 392
Brehm, Beppo 123
Breithaupt, Wolfgang 253, 599
Breker, Arno 131, 342–344, 346, 527
Brieger, Herbert 128
Brock, Erich 437
Bröcker, Hans 384
Broderick, George 208
Brody, Louis 397
Broszat, Martin 21
Bruce, Stanley Melbourne 226
Bruch, Walter 306 f.
Bruckner, Anton 198, 201, 669
Bruhn, Richard 272
Brunner, Carl 356
Brunsch, Fritz 118, 254, 631
Buch, Fritz Peter 379
Bucher, Peter 223, 677
Buckland-Smith, Gregory 169

- Buder, Ernst-Erich 616
 Buhler, Wilhelm 704
 Buhre, Werner 96, 325, 350, 406
 Buñuel, Luis 61 f., 609
 Bürckel, Josef 442
 Burger, Hans 693
 Burlet, Jakob 459
 Busch, Emil 181
- Cadars, Pierre 34, 37
 Canetti, Elias 161
 Canti, R. G. 59
 Capra, Frank 67, 522
 Caracciola, Rudolf 268
 Carl, R. H. 129, 389, 403
 Caselmann, Christian 468, 474 f., 481 f.
 Cavalcanti, Alberto Almeida de 59, 90
 Chamberlain, Houston Stewart 335, 366
 Chaplin, Charlie 523
 Chessex, Robert 455
 Chopin, Frédéric 377
 Churchill, Sir Winston Leonard 642, 678, 721 f.
 Clair, René 90, 167, 175
 Claire, Helen 668
 Clarke, Shirley 89
 Classen, Christoph 713
 Cleinow, Marcel 594
 Coppola, Francis Ford 670
 Corinth, Lovis 338
 Courtade, Francis 34, 37
 Cousins, Mark 34
 Cranz, Carl 652
 Cürlis, Hans 28, 47, 88, 110, 117, 119, 130–132, 247,
 319, 321, 338–343, 348, 350 f., 375, 464, 470, 480, 483,
 485 f., 503, 524, 547, 550, 570, 695 f.
- D'Errico, Corrado 356
 Dahinden, Josef 453, 455
 Dahlhaus, Carl 207
 Dahrendorf, Ralf 21, 726
 Dali, Salvador 61
 Dalsheim, Friedrich 83, 91, 110, 136, 146, 406 f., 413
 Darré, Richard Walther 79, 233, 236, 311 f., 367, 370,
 508, 544
 Darwin, Charles 154
 David, Gertrud 85, 110, 498, 503
 Dehnert, Walter 52
 Delage, Christian 51, 321
 DeLillo, Don 710
 DeLittle, Arthur 668
 Demandowski, Ewald von 76
 Deppe, Hans 334
 Deren, Maya 89
 Despiou, Charles 343
 Dettmann, Fritz 659 f., 674
 Diehl, Ferdinand 470, 487
 Diehl, Hermann 470, 487
 Diehl, Wilhelm 470, 487
 Diercks, Carsten 16, 707 f.
 Dimitroff, Georgi 711
 Dirks, Klaas 498
 Dix, Otto 338, 427
 Dolezel, Stephan 672
 Dollfuß, Engelbert 440 f., 444
 Dönitz, Karl 580
- Donner, Wolf 45
 Dov, Yaacov Ben 433
 Dovifat, Emil 704
 Downing, Taylor 50
 Dowshenko, Alexander 235
 Dressler, Werner 455
 Drewniak, Boguslaw 42
 Dreyer, Herbert 570, 600
 Druse, Heinrich 386
 Dudow, Slatan 83, 88–90, 110, 141, 524, 587
 Dungern, Freiherr Adolf von 155
 Duvanel, Charles-Georges 451, 455
 Dyke, W. S. van 105
 Dyrtschka, Barbara 642
- Eberhard, Fritz 662, 707
 Ebert, Hans 204
 Eckardt, Johannes 106, 136, 196, 327, 349
 Eckart, Dietrich 155
 Eckert, Gerhard 303, 307, 704
 Eckstaller, Joseph 296
 Eggeling, Viking 115
 Eggert, Wilhelm 404
 Eglau, Johannes 495
 Egli, Karl 457
 Ehmman, Antje 16
 Ehrhardt, Alfred 51
 Eichmann, Adolf 442
 Eipper, Paul 147
 Eisenstein, Sergej 59, 70, 125, 138, 175, 571
 Eisler, Hanns 204
 Eloesser, Arthur 474
 Els, Gustav 474
 Elsaesser, Thomas 41 f., 125
 Endraß, Engelbert 601
 Engel, Curt A. 186, 247–249, 436, 641
 Engel, Georg 91, 248, 435–437, 641
 Engel, Kurt 251, 310, 353
 Engelmann, Paul 325, 384
 Engler, Herbert 306
 Enzensberger, Hans Magnus 230
 Epp, Franz Xaver Ritter von 391 f., 410, 513
 Epstein, Manfred 434 f.
 Ertl, Hans 111, 114, 124, 128, 138, 181, 184, 194, 213,
 524, 526, 541, 550, 571, 607, 653–655, 664, 666, 675,
 700
 Ertl, Monika 526, 666, 700
 Etter, Philipp 450
 Ewert, Malte 52, 465
- Falkenberg, Paul 236
 Fallada, Hans 129
 Fanck, Arnold 28, 88, 110 f., 114–118, 125, 138, 150,
 176, 194, 339 f., 368, 402, 513, 516 f., 519, 521, 528,
 529, 570, 637, 647, 653, 700, 706
 Fangauf, Eberhard 138, 212 f., 216, 653, 662, 666
 Feder, Gottfried 226
 Ferro, Marc 644
 Ferroni, Giorgio 175
 Fest, Joachim C. 714
 Feyder, Jacques 90
 Fiedler, Werner 184
 Filzinger, Wolfgang 162
 Finck, Werner 228
 Fischer, Fritz 18

- Fischer, Albert 253
 Fischer, Peter 296
 Fischer, Rudolf 183
 Fischer, Walter 360, 367, 370, 373
 Fischinger, Hans 115, 183
 Fischinger, Oskar 90, 115, 183, 258
 Flaherty, Robert J. 61, 64, 89, 131, 174f., 314f., 336, 416, 695
 Fleischer, Max 58
 Fleming, Victor 105
 Florey, Robert 59
 Ford, Charles 50
 Ford, Henry 267
 Ford, John 67
 Forster, Albert 369, 387
 Forster, Ralf 184, 387
 Forter, Adolf 457, 459
 Fox, Jo 43, 225, 331
 Franco, Francisco 128, 150f., 543, 609–612, 614
 Franken, Mannus 59
 Frederik, Lothar Kund 381
 Frenzt, Walter 111, 114, 128, 138, 185, 514, 517, 524, 541, 571, 589, 666, 672f., 686, 700, 727
 Frick, Wilhelm 77, 79
 Friedel, Franz R. 660, 670
 Friedrich II., der Große 209, 300, 389
 Friese-Green, William 186
 Frikart, Max 457
 Fritze, Johannes 247, 281, 285
 Froelich, Carl 73
 Früh, Kurt 455
 Fuhrhammer, Leif 37
 Fulks, Barry 50f., 111–113, 241
 Fürst, Leonhard 184, 253, 255, 594
 Furtwängler, Wilhelm 565
- G'schrey, Karl 304
 Galen, Clemens August Graf von 502
 Gal-Ezer, Joseph 433
 Garms, Richard 260
 Gärtner, Heinrich 90–92
 Garvey, Marcus 430
 Gaspar, Bela 182f.
 Gass, Karl 697, 709
 Gauger, Kurt 467, 472, 478
 Gebühr, Otto 300
 Geiger, Otto 253–256, 523, 541
 Geller, Leo Oskar 253, 353
 Genina, Augusto 612
 George, Heinrich 73, 171, 208, 225
 George, Lloyd 208, 585
 Gerdes, H. 555
 Gerron, Kurt 91, 566, 626, 731
 Gidal, Nachum Tim 435f.
 Giese, Hans-Joachim 28, 224
 Giese, Harry 224, 660
 Glasmeier, Heinrich 302
 Globke, Hans 712
 Gobineau, Arthur 366
 Goebbels, Joseph 14, 32, 39, 42, 44, 46, 52, 70, 72–79, 82, 93f., 98f., 101, 105, 114, 117, 124, 128, 171, 173, 200, 203f., 207, 213–215, 217, 226, 233, 264, 283, 286, 299, 335, 338, 343, 346, 352, 387, 467, 506, 508–510, 512f., 523, 533–535, 538, 543f., 546, 557–562, 565, 568f., 571, 573, 576, 583, 603, 611, 621, 628, 633, 637, 642–644, 646–651, 658, 660f., 666, 671f., 675, 677, 679, 682, 685f., 689, 710, 714, 723, 730
 Goebel, Ferdinand 499
 Goelz, Erwin 706
 Goergen, Jeanpaul 16, 51, 114, 236, 241
 Goethe, Friedrich 152
 Goethe, Johann Wolfgang 152
 Goldbach, Maximilian von 118
 Goldhagen, Daniel Jonah 715, 724
 Gontard, Edy von 402
 Gonzálbes, Joaquín Reigh 611
 Göring, Hermann 163, 226, 233, 299, 369, 415, 463, 512, 534, 605, 609, 614, 629, 634, 636, 682
 Grafe, Hans 659
 Grant, B. K. 34
 Graßmann, Joachim 185, 289
 Green, Joseph 431
 Griep, Karl 16
 Grierson, John 16, 31, 63, 64, 67, 175
 Grieving, Frank 195
 Griffith, David Wark 127
 Grimm, Hans 544
 Grimm, Jakob 161
 Grimm, Wilhelm 161
 Grimme, Adolf 467, 695, 704
 Groedel, Franz Maximilian 187
 Gronostay, Walter 138, 202–204, 249
 Groschopp, Richard 184, 292, 331
 Groß, Walter 555, 557
 Grosz, George 118
 Grund, Horst 666
 Gründgens, Gustav 565, 702
 Grunsky-Peper, Konrad 52
 Grzimek, Bernhard 148f.
 Grzona, Marek 642
 Guevara, Ernesto (Che) 700
 Guisan, Henry 456
 Gunning, Tom 16
 Günther, Hans F. K. 427, 566
 Günther, Walther 28, 465f., 468
 Guter, Johannes 269, 325
 Gutscher, Rudolf 321, 325f., 360, 538
 Gutterer, Leopold 73, 196f., 573
- Habermas, Jürgen 25
 Habernoll, Kurt 338
 Haeckel, Ernst 154
 Hagemann, Peter 83, 658
 Hagen, Jens vom 250
 Hagen, Peter (d. i. Willi Krause) 76
 Hahne, Hans 494f.
 Hake, Sabine 43
 Haller, Hermann 452, 461
 Hamsun, Knut 664
 Händel, Georg Friedrich 630
 Hanke, Karl 672
 Hanna-Daoud, Thomas 53
 Hansen, Alfred 348
 Hansen, Rolf 577, 585f.
 Harlan, Veit 184, 541, 554, 564
 Hart, Edith 171
 Hart, Wolf 171, 310, 524, 542, 697
 Hartlmaier, Paul 404
 Hartmann, Carl C. 154, 191, 300
 Hartmann, J. C. 184

- Haseloff, Gesine 51
 Hass, Hans 146, 165, 173, 707
 Hauser, Heinrich 141, 145, 321, 634
 Häußler, Johannes 138, 148, 150, 163, 190, 268, 303, 381, 387, 390, 411, 531, 533, 539, 546–548, 658, 701
 Heartfield, John 118
 Heck, Lutz 168
 Hedin, Sven 394, 428
 Hege, Walter 96, 98, 111, 153, 171, 321, 333, 336, 343, 345 f., 348–351, 354, 524, 570, 697, 700
 Hehls, Ulrich von 21
 Heinrich, Hans 253, 288, 541
 Helbing, Lisa 36, 224, 667
 Heller, Heinz-B. 51, 114, 241
 Hellmis, Arno 246, 424
 Hellwig, Joachim 712
 Helseth, Tore 664
 Hemingway, Ernest 609
 Henlein, Konrad 380 f.
 Henne, Hans H. 631
 Herald, Heinz 387
 Herf, Jeffrey 40, 61
 Herfarth, Fritz 659
 Hermann, Leo 164
 Hertling, Hein 118, 254
 Herzl, Theodor 122, 437
 Heß, Rudolf 122 f., 229, 369, 520, 535, 672 f., 685
 Hesse, Kurt 631
 Hessling, Hans-Joachim 307
 Heymann, Egon 334
 Heynowski, Walter 712
 Heysing, Günther 650
 Hickethier, Knut 300, 303
 Himmeler, Heinrich 75, 233, 359 f., 372, 386, 405, 442, 544, 564, 641
 Hindenburg, Paul von 216 f., 228, 382 f., 386, 520, 723
 Hinkel, Hans 75, 559
 Hinton, David B. 50
 Hinzmann, Kurt 306, 307, 706
 Hippler, Fritz 29, 32, 51, 66, 73, 75 f., 100 f., 111, 114–116, 151, 195, 215–217, 332, 426, 442, 543, 559–563, 565, 569, 571–573, 580, 583, 611, 615–617, 619, 621 f., 624, 638, 645–647, 658, 660, 682, 700, 706
 Hipssich, Wilhelm 446
 Hirt-Reger, Götz 16, 297, 655–657
 Hitler, Adolf 17 f., 34, 39, 43, 69, 79, 101, 120, 123 f., 128 f., 138 f., 151, 155, 182, 193, 203, 208 f., 213, 215–218, 220–222, 224, 226–229, 232 f., 236, 246, 267 f., 272, 276 f., 282 f., 299, 311, 332–335, 344, 348, 352, 354 f., 359, 362 f., 369, 373, 386, 387, 390–394, 400, 402, 411, 430, 439, 442–444, 487, 506, 511–515, 517–521, 524 f., 528, 532–538, 540, 544, 546 f., 552, 554, 556 f., 561, 564, 568 f., 605, 612, 614–621, 623, 629 f., 636, 647, 649, 651, 661, 663–665, 668, 672, 676 f., 681 f., 685 f., 688 f., 703, 710–712, 714, 719, 721–725, 727–730
 Hitzberger, Otto 338
 Hofer, Walter 25
 Hoffmann, Arthur 476
 Hoffmann, Hilmar 45, 50
 Hoffmann, Kay 16, 51, 54, 114
 Hofmann, Karlheinz 637
 Holland, Luke 36, 223
 Hollstein, Dorothea 37
 Holzapfel, Carl Maria 200, 422, 730
 Horak, Jan-Christopher 88, 432, 438
 Hörbiger, Paul 583
 Horkheimer, Max 31, 33, 44, 70, 231, 726
 Hornshøj-Møller, Stig 52, 559
 Hornung, Walter 636
 Horst, Ludwig 181, 351
 Huber, Heinz 713, 715
 Hugenberg, Alfred 19, 47, 94, 223, 533
 Huiskens, Joop 697
 Hull, David Stuart 35
 Hurwitz, Leo 65
 Hussel, Jupp 638 f.
 Huston, John 67
 Huth, Bernhard 300
 Hüttig, W. 555
 Huttula, Gerhard 361
 Hutzel, Alfred 244
 Ibsen, Henrik 155
 Isaksson, Folke 37
 Ivens, Joris 61 f., 175, 314 f., 609
 Jacobs, Lewis 34
 Jäger, Otto 381
 Jahn, Friedrich 489
 Jahn, Ottoheinz 442, 619
 Jakob, Felicitas 16
 Jani, Ole 36, 224, 667
 Janker, Robert 187, 485
 Jankuhn, Herbert 369
 Jannings, Emil 523
 Jaworsky, Heinz von 128, 666
 Jennings, Humphrey 67
 Jerven, Walter 145, 168
 Jeschke, Gerhard 280
 Johnson, Cornelius 424
 Johnson, Martin 147, 412
 Johnson, Osa 147, 412
 Joop, Wolfgang 527, 697, 702
 Jülich, Herta 152 f., 158, 177 f., 594
 Jung, Uli 16
 Junge, Barbara 717
 Junge, Wilfried 717
 Jünger, Ernst 232, 234
 Junghans, Carl 51, 88, 110, 115, 126–129, 151, 173, 203, 526, 531, 543, 571, 610 f., 618
 Junghans, Wolfram 59, 88, 95, 110 f., 152, 158, 160, 164, 183
 Jurczek, Stephan 415
 Jury, W. F. 585
 Jutzi, Phil 83, 88 f., 110, 127, 302, 313
 Kaes, Anton 41
 Kalbus, Oskar 27, 32, 95, 187, 699
 Kant, Immanuel 382
 Karmen, Roman 609
 Kaskeline, Wolfgang 261 f.
 Kast, Otto 503
 Kästner, Erich 565
 Kaufmann, Nicholas 28, 59, 95 f., 100, 110, 133 f., 136, 150, 176, 195, 529, 570, 699
 Kautner, Helmut 692
 Kayser, Ulrich 59, 152, 171, 316, 319, 325, 388, 446, 448, 547, 604

- Kebelmann, Herbert 253
 Keitel, Wilhelm 621, 649
 Keitz, Ursula von 96
 Keller, Paul 379
 Kelson, John 694
 Kern, August 461
 Kerschensteiner, Georg 471
 Kershaw, Ian 24
 Ketteler, Wilhelm Emmanuel von 498
 Kiendl, Anthes 253
 Kiepenheuer, Wolfgang 120
 Kimmich, Max W. 398
 Kindler, Jan 605, 607
 Kinkel, Lutz 50
 Kipp, Rudolf Werner 649, 697, 707
 Kisch, Egon Erwin 90
 Klee, Ernst 52, 555
 Klein, Andrea 208
 Klein, Calvin 702
 Kleinhans, Bernd 46
 Kleinschmidt, Paul 427
 Klemperer, Viktor 268
 Klimsch, Fritz 338
 Kling, Albert 330
 Klitzsch, Ludwig 73, 93 f.
 Knopp, Guido 714 f.
 Koch, Karl 475
 Koch, Ludwig 491
 Koch, Thilo 709
 Kochel, Ernst 263, 325, 373
 Koepnick, Lutz P. 43
 Koeppe, Volker 717
 Koestler, Arthur 436
 Kogon, Eugen 715
 Kohl-Larsen, Ludwig 409
 Kokoschka, Oskar 427
 Kolb, Enrique Guerner (d. i. Heinrich Gärtner) 91
 Kolbe, Georg 338
 Köllner, H. F. 85
 Kordts, Friedrich 469
 Korfanty, Wojciech 388
 Korn, Karl 585
 Körner, K. 395
 Kosofer, Gert 16
 Kossinna, Gustav 368, 370
 Köster, Lieselotte 219
 Kowa, Viktor de 579
 Kracauer, Siegfried 33 f., 39, 89, 112, 120, 147, 519 f.,
 622, 667, 675, 684
 Krause, Willi 76, 509
 Krauß, Werner 565
 Kreimeier, Klaus 16, 41, 93, 406, 627, 652, 692
 Krell, Alfred 388
 Krenk, Ernst 427
 Kretschmer, Ernst 467
 Kreutzberg, Lola 155
 Krieg, Hans 148, 406
 Krieger, Ernst 94, 95
 Kristeller, Walter 437
 Kroll, Klaus 533
 Krupp zu Bohlen und Halbach, Gustav 246
 Krupp, Alfried 702
 Krupp, Friedrich 702
 Kruse, Eduard 603
 Kubach, Fritz 509
 Kuball, Michael 297
 Kühn, Michael 52, 463
 Kühnemann, Arnold 156
 Kujath, Gerhard 480
 Kulemeyer, Günther 389
 Künheim, Paul 146
 Künzig, Johannes 491, 494
 Kupferberg, Christian Adalbert 264
 Kuron, Victor 321
 Kutter, Anton 170–172, 363, 375
 La Guardia, Fiorello Henry 430
 Lach, Walter Robert 318, 447
 Laforgue, Leo de 84, 111, 114 f., 138, 141 f., 310, 331 f.,
 447, 449, 524, 526, 541, 697
 Lagorio, Alexander von 184
 Lamb, Carl 178, 349
 Lammert, Oliver 16
 Lampe, Felix 27, 106, 136, 467
 Lander, Herbert 601
 Lang, Fritz 70, 83, 88, 123, 145, 625
 Lang, Hermann 268
 Langbehn, Julius 309
 Lange, Fried 392
 Lange, Hellmuth 293
 Lange, Paul 382
 Langsdorff, Alexander 373
 Lania, Leo 89
 Lantschner, Guzzi 524
 Lanzi, M. 424
 Lasko, Leo 118, 587
 Lassalle, Ferdinand 560
 Laven, Paul 611
 Leander, Zarah 487, 578, 583
 Lebedewa, Natalja 642
 Leberecht, Frank 146
 Lebzelter, Josef 446
 Lederer, Hugo 338
 Leeflang, Thomas 50
 Léger, Fernand 90
 Lehmann, Fritz 16, 73, 187, 248–251
 Lehr, Lew 668
 Leiser, Erwin 14, 35, 648, 710 f., 713
 Leman, Juda 432
 Lerski, Helmar 51, 91 f., 434
 Lessing, Gotthold Ephraim 71
 Lettow, Hans Albert 149, 405, 407
 Lettow-Vorbeck, Paul von 212
 Levy, Jack 434
 Ley, Robert 79, 220, 233, 252, 256
 Liebeneiner, Wolfgang 72, 79, 554, 702
 Liebenfels, Lanz von 366
 Lieberenz, Gerti 148, 394 f., 412
 Lieberenz, Paul 28, 85, 98, 111, 148, 394–397, 400 f.,
 406, 409–412, 421, 470, 483, 487, 517, 548, 570, 697
 Liebermann, Max Siegfried 477
 Lindtberg, Leopold 461
 Lippe, Leopold von der 288
 List, Guido von 366
 Liszt, Franz von 669
 Litvak, Anatol 67
 Loewy, Ronny 91
 Loiperdinger, Martin 16, 39, 50 f., 114, 221, 241, 516,
 520 f., 672
 Lorentz, Pare 64 f., 174 f., 314

- Louis, Joe 424 f., 594
 Löw, Rabbi (d. i. Juda ben Bezalel Liwa) 380
 Löwenstein, Ursula von 153
 Löwenthal, Gerhard 709
 Lowry, Stephen 41, 43, 104
 Luft, Friedrich 171, 180
 Lumière, Auguste L. 134
 Lumière, Louis Jean 134
 Luther, Hans 219
 Luther, Martin 207, 504
 Lutz, Stuart J. 551
 Lutze, Victor 369
 Luxemburg, Rosa 560

 Macdonald, Kevin 34
 Maetzig, Kurt 697–699
 Maier-Schoen, Petra 52
 Maisch, Herbert 627
 Malinowski, Bronislaw 407
 Malins, Geoffrey 531
 Malraux, André 609
 Mann, Thomas 33
 Mannes, Stefan 52, 563
 Maraun, Frank (d. i. Erwin Goelz) 29, 136, 195 f.,
 564, 572 f., 577, 583, 618, 621 f., 706
 March, Frederic 336
 Margry, Karel 53, 566 f.
 Marinetti, Tommaso 59, 234
 Marx, Karl 560
 Marzahn, Wilhelm 162, 247, 284
 Massaquoi, Hans 421
 Matarazzo, Raffaello 356
 Mauch, Fritz C. 128, 151, 611
 Mayer, Adi 446
 Mayer, Ernst 437
 Mayer, Gustav 443
 McClure, H. B. 314
 Mead, Margaret 408
 Meder, Thomas 183, 731
 Medwedkin, Alexander 355
 Méhul, Etienne Nicolas 209
 Meinecke, Friedrich 725
 Meisel, Edmund 200
 Mekas, Jonas 89
 Melzer, Karl 73
 Melzian, Paula 408
 Menck, Bodo 707
 Mende, Erich 565
 Menzel, Erich 327, 385, 658
 Messter, Oskar 180, 287 f.
 Meyer, Herbert 457
 Meyer, Thomas 16
 Michelangelo (M. Buonarroti) 333–336
 Miegel, Agnes 384
 Milch, Erhard 621
 Milestone, Lewis 83
 Minzloff, Hans L. 246, 273
 Moeller, Felix 42, 213, 558, 568, 660, 682
 Moholy-Nagy, László 89 f., 92, 122
 Mohri, Karl 397 f., 404, 412
 Moltmann, Günther 724
 Montagu, Ivor 59, 609
 Morris, Glenn 526
 Morrison, Robert 414
 Motz, Karl 312

 Mückenberger, Christiane 620
 Mühl-Benninghaus, Wolfgang 43
 Müller, Ernst R. 406
 Müller, Rosel 16
 Münzenberg, Willi 126
 Murnau, Friedrich Wilhelm 145 f., 406, 570
 Murrow, Ed 707
 Musser, Charles 54
 Mussolini, Benito 150, 175, 213, 335, 404, 581, 619,
 664
 Mussolini, Vittorio 235

 Nagl, Tobias 397
 Nassen, Ulrich 41
 Nestel, Werner 307, 704
 Neubronner, Julius 288
 Neumann, Carl 76, 99, 338
 Neumann, Hermann 99, 338
 Neville, Edgar 612
 Newton, Helmut 702
 Nganang, Alain Patrice 398
 Niehoff, Heinz Julius 495
 Niemeier, Heinz 468, 480, 485
 Nier, F. B. 185, 380
 Nierentz, Hans-Jürgen 76, 302
 Niethammer, Lutz 723, 731
 Nipkow, Paul 299, 304
 Nixon, Richard 130
 Noack, Reinhard W. 594, 658
 Noak, Franz 118, 254
 Noldan, Svend 47, 51, 66, 88, 97, 110, 115, 118 f., 126,
 131, 142–144, 146, 151, 181, 237, 244, 254 f., 423, 480,
 531, 543, 560, 570, 621, 623, 631 f., 697, 699
 Nolde, Emil 427
 Nolte, Ernst 25
 Nolting, Roderich 253
 Nordhaus, Gösta 548, 610
 Norris, Frank 315
 Nowell-Smith, Geoffrey 35, 54
 Nowotny, Peter 50

 Oertel, Curt 29, 31, 47, 83, 98, 110, 131 f., 145, 174,
 327, 332–337, 348 f., 504, 524, 570, 695 f.
 Oertel, Rudolf 129
 Ohlendorf, Otto 682
 Ohnesorge, Wilhelm 299
 Okumura, Masaru 665
 Ophüls, Max 88
 Orlik, Emil 338
 Otto, Berthold 254, 325, 471 f.
 Owens, Jesse 424, 526

 Pabst, Georg Wilhelm 88, 131, 136, 146, 166, 234, 360
 Paeschke, Carl-Ludwig 657
 Pals, Georg Wilhelm 258
 Parler, Peter 350
 Passavant, Hans von 319, 594
 Patrix-Dreyer, Clarissa 171, 310
 Paul, Heinz 184, 321, 587, 612
 Paulmann, Friedrich 503
 Paulsen, Harald 395
 Pechstein, Max 427
 Peiner, Werner 400, 425
 Pennarz, A. 553
 Peringer, Gerhard P. 16

- Pestalozzi, Johann Heinrich 471
 Peters, Carl 392, 403
 Petri, Harald 495
 Peuckert, Will-Erich 490
 Peukert, Detlev J. K. 40, 725f.
 Pfeffer, Franz von 369, 511–513
 Philipp, Gerd 406
 Picabia, Francis 90
 Pieck, Wilhelm 699
 Piłsudski, Józef 377, 379
 Piltz, Günter 16
 Pinschewer, Julius 260
 Pirandello, Luigi 234
 Piscator, Erwin 89, 118, 131
 Planck, Max 144
 Pleister, Werner 307, 695, 704
 Plessen, Viktor von 146f., 406–408
 Plessow, Herbert 294
 Plicka, Karel 379f.
 Plischke, Hans 409
 Plugge, Walter 624
 Pommer, Erich 691, 695
 Porchet, Arthur 452
 Pound, Ezra 234
 Prager, Wilhelm 88, 95, 110f., 136, 310, 324f.,
 377–380, 384f., 516, 697, 699
 Prieberg, Fred K. 204
 Priemel, Gero 171
 Probst, Eduard 455
 Prokop, Dieter 44
 Proske, Rüdiger 307, 704, 707f.
 Puchstein, Fritz 145, 468
 Pudowkin, Wsewolod 58
- Quander, Hildemargret 389
 Quaresima, Leonardo 41, 50, 54, 113, 241
- Raack, R. C. 643
 Rabenalt, Arthur Maria 31
 Raeder, Erich 220
 Raether, Arnold 75, 507, 513
 Rahts, Walter 185
 Raith, Anita 16
 Ralph, Louis 594
 Rasp, Fritz 371
 Rathenau, Walther 560
 Ray, Man 90
 Reeves, Nicholas 36
 Rehbein, Max H. 707f.
 Reichel, Peter 724
 Reichwein, Adolf 472–474, 481, 483
 Reidl, Horst 351
 Reinefarth, Hans 712
 Reinhardt, Karl Wilhelm 373
 Reinhardt, M. 16
 Reinhardt, Max 373, 560
 Reisz, Karel 34
 Renoir, Jean 90, 580
 Renov, Michael 67
 Rentschler, Eric 36, 41–43
 Resnais, Alain 711
 Retzlaff, Hans 492, 494
 Richter, Hans 57, 59, 89f., 92, 110, 359, 687, 693
 Ridley, Charles 668
 Riefenstahl, Leni 14, 28f., 32f., 35, 39, 47, 50, 53f.,
 64f., 111, 113–118, 120, 124–126, 128, 131, 137f.,
 173f., 193–195, 207, 236, 277, 300, 327, 332, 339f.,
 380, 396, 401, 424–426, 435, 486, 511–528, 530, 541,
 549f., 564, 569–572, 575, 589, 647, 653, 670, 701f.,
 706, 710
- Rieger, Jack 424
 Riemenschneider, Tilman 333
 Rikli, Martin 28, 59, 95–97, 110f., 136, 150f., 165,
 188f., 204f., 277, 283, 303, 400f., 403f., 547, 570,
 596–598, 602f., 606f., 636, 699, 708
 Rittau, Günther 580
 Ritter, Karl 111, 151, 543, 578, 584, 586, 588f.,
 612–614, 700
 Roch, André 459
 Röck, Marikka 487
 Roellenbleg, Heinrich 100, 211, 214f., 218, 646, 659
 Roh, Franz 352
 Röhm, Ernst 236, 369, 511, 513f., 520, 576
 Roholl, Marja 65
 Roland, Jürgen 708
 Romm, Michail 525, 688, 711
 Rommel, Erwin 423, 654, 680f.
 Röntgen, Wilhelm Conrad 188
 Roon, Ada van 348
 Roosevelt, Eleanor 429
 Roosevelt, Franklin Delano 58, 219, 226, 229, 429f.,
 641f.
 Rosemeyer, Bernd 146, 168, 268, 272
 Rosenberg, Alfred 75, 77f., 200, 233, 311, 421f., 508,
 512, 544–546, 565, 730
 Rosenberg, Moses 611
 Ross, Colin 28, 110f., 148, 150, 401, 419, 700, 708
 Rossack, Franz 392
 Rossellini, Roberto 175, 234–236, 581
 Roßmann, Herrmann 294
 Rost, Karl Ludwig 52, 555, 557f.
 Rotha, Paul 29, 34, 711
 Rother, Rainer 50, 516f., 521, 571f.2, 701
 Rousseau, Jean-Jacques 400
 Ruge, Gerd 713
 Ruhe, Ludwig 253
 Rühr, Fritz 482
 Rundstedt, Gerd von 680
 Runge, Erika 716f.
 Rupli, Kurt 96, 184, 206, 322, 325f., 342, 357, 389,
 523, 614
 Ruppel, Karl Ludwig 253, 633
 Rust, Bernhard 79f., 281, 463f., 467, 477, 553
 Ruttens, Gerard 147
 Ruttmann, Walter 26, 35, 50f., 53f., 59, 61f., 88, 96,
 110, 112–115, 117f., 120, 136, 138–141, 171, 173, 184,
 191, 197f., 200, 210, 234–242, 246f., 249, 277, 310,
 312f., 317, 322–324, 327, 330–332, 360, 371, 517, 519,
 541, 569f., 619, 634–636, 727f., 730
- Sachs, Hans 203, 207f., 523
 Sadoul, Georges 33
 Sakmyster, Thomas 36, 621f., 627, 630
 Salkeld, Audrey 50
 Sambursky, Daniel 433
 Santé, Georg 222, 659
 Schacht, Hjalmar 233, 565
 Schäfer, Ernst 149, 405, 408
 Schäfer, Hans Dieter 40, 42, 293
 Schäfer, Jutta 16

- Schaller, Hans 53
 Schamoni, Victor 115
 Scheel, Hertha 313
 Scheel, Walter 565
 Scheinpflug, Richard 284–286, 636 f.
 Schenk, Irmbert 330
 Scheunemann, Walter 397 f., 404, 412, 621
 Schiller, Friedrich 72, 380
 Schirach, Baldur von 512, 551
 Schlageter, Leo 164, 532
 Schlüpmann, Heide 50
 Schmalstich, Clemens 206 f.
 Schmeling, Max 146, 424 f.
 Schmid-Ehmen, Kurt 669, 671
 Schmidely, Valérien 455
 Schmidt, Hans-Gerd 323
 Schmidt, Ulf 52, 465, 477, 555, 557
 Schmidt-Rottluff, Karl 427
 Schmitt, Heiner 52, 226, 415, 418, 497 f.
 Schmitt, Walter 26, 226, 415, 418
 Schmitz, Ludwig 638 f.
 Schmodde, Hans 278
 Schmücker, Erwin 388
 Schneeberger, Hans 194, 402
 Schneider, Karl 384 f., 656
 Schneider, Karl-Friederich 360
 Schnitzler, Karl Eduard von 709
 Schoedsack, Ernst 147
 Scholl, Ewald 253
 Schomburgk, Hans 28, 110 f., 147 f., 394 f., 397, 399–402, 404–406, 409 f., 421, 697
 Schönekäs, Klaus 221
 Schonger, Hubert 47, 97, 483, 511, 697
 Schönstein, Otto Wilhelm 185
 Schott, Richard 381
 Schroeder, Kurt von 232
 Schröter, Olaf 392, 401
 Schub, Esther (Esfir) 531, 609
 Schubert, Georg 331
 Schulberg, Stuart 693 f.
 Schulte, Josef 418
 Schulte, Paul 415 f., 420
 Schulte-Sasse, Linda 43
 Schultze, Norbert 601, 629 f.
 Schulz, Ulrich K. T. 59, 95 f., 98, 110 f., 136, 152 f., 155, 158, 161, 163 f., 171, 173, 177 f., 182, 184, 377 f., 385, 570, 697, 699
 Schulze, H. O. 128
 Schulz-Kampfenkel, Otto 148, 406
 Schumacher, Eugen 148, 171, 697, 707
 Schuschnigg, Kurt 443
 Schuster, Harold 413
 Schützl, Viktor 215
 Schütz, Ingeborg von 351
 Schwarz, Eugen 478, 512
 Schwarzer, Alice 702
 Schwember, Wilhelm 304
 Schweninger, Hermann 558
 Schwerdtfeger, Heinz Hermann 398
 Seeber, Guido 190
 Seeger, Ernst 75, 82
 Seemann, E. A. 492
 Seeßlen, Georg 702
 Segeberg, Harro 41, 54
 Seghers, Anna 90
 Selpin, Herbert 398
 Serda, Charlott 183
 Seyffert, Oskar 495
 Shdanow, Andrej 70, 574
 Sieber, Hans Horst 253, 631
 Sierck, Detlev (Douglas Sirk) 368
 Sinn, Jakob 313
 Sintenis, Renée 338
 Siodmak, Robert 88, 129, 587
 Skladanowsky, Max 185
 Slevogt, Max 338
 Sloniowski, J. 34
 Soldati, Mario 234
 Sommerkorn, Karl 253
 Sonjewski-Jamrowski, Rolf von 113, 138, 200, 312, 544 f.
 Sontag, Susan 50, 702
 Sorge, Ernst 28
 Spaich, Herbert 335
 Speer, Albert 117, 233, 352, 355, 528 f., 669
 Speidel, Hans 712
 Spieker, Markus 43
 Spielhofer, Hans 177
 Spiker, Jürgen 36
 Spitzweg, Carl 336
 Springer, Hanns 191, 200, 336, 545
 Staal, Viktor 583
 Stalin, Josef 70, 574, 612, 642, 678, 688
 Stamm, Karl 16, 672, 675, 679
 Starck, Joseph 292
 Starr, Cecile 89
 Staudinger, Hans 406
 Staudte, Wolfgang 271, 284, 692, 694
 Staufacher, Frank 89
 Stauffer, Erwin Oskar 457–459
 Stauffer, Oskar 457
 Stefan, Kurt 386, 594
 Steger, Milly 338
 Steigerwald, Peter 446
 Steinbeck, John 315
 Steinborn, Reinhold 385
 Steiner, Ralph 65
 Steinhoff, Hans 111, 368, 398, 442, 535, 551
 Steinhoff, Ilse 392
 Steinle, Matthias 709
 Stemmler, Robert A. 278, 582
 Stenzel, Kurt 16
 Stern, Frank 625, 644
 Stevens, George 67
 Stevenson, Frances 585
 Stoeckel, W. 479
 Stoll, Erich 660
 Stoll, Friedrich Albert Robert (Bob) 269
 Stolle, Otto 310
 Stollsteimer, Friedrich 269
 Stöppler, Wilhelm 600, 629, 633
 Storck, Henri 62
 Stöss, Hermann 601, 612
 Strand, Paul 65
 Strasser, Alex 513
 Strasser, Gregor 75, 236, 511–513
 Strauß, Franz Josef 130
 Streicher, Julius 512, 559
 Strienz, Wilhelm 200
 Stuart, Henry 406

- Stuck, Hans 268
 Stutterheim, Kerstin 16, 53, 152, 359
 Suhling, Edgar 294
 Surville, Fred 455
 Svoboda, Martin S. 704, 706 f.
 Szczepanik, Jan 180
- Tacitus, Publius Cornelius 161
 Talley, Truman H. 412
 Taubert, Eberhard 559
 Taylor, Brandon 36
 Taylor, Richard 35
 Tegel, Susan 36
 Terveen, Fritz 216
 Tesch, Paul 128, 610, 658
 Ther, Johann W. 611
 Thomalla, Curt 95
 Thomas, Lowell 668
 Thomsen, Virgil 65
 Thorak, Josef 117, 131, 282, 338–342, 344 f., 527
 Thorgensen, Ed 668
 Thorndike, Andrew 171, 236, 317 f., 692, 697 f., 712
 Thorndike, Annelie 14, 698, 711 f.
 Thun, Rudolph 194
 Thurnwald, Richard 409
 Thyssen, Fritz 19, 702
 Thyssen, Hans 19, 634, 702
 Tidick, Markus Joachim 607
 Tiesler, Max 469
 Tietz, Fritz 659
 Timmer, Hans 661
 Tirpitz, Alfred von 592
 Tissé, Eduard 59
 Tode, Thomas 126
 Todt, Fritz 233, 276–278, 283, 286, 529, 615 f., 636 f.
 Toeplitz, Jerzy 34
 Tourjansky, Viktor 582
 Traub, Hans 27 f., 182
 Traut, Walter 406
 Trenker, Luis 28, 30, 697
 Treue, Wilhelm 724
 Trimborn, Jürgen 50, 339 f., 528
 Trinks, Walter W. 534
 Trippel, Otto 163, 310, 384
 Trommler, Frank 692
 Tucholsky, Kurt 560
- Ucicky, Gustav 300, 385, 442, 537, 586, 601, 619
 Udet, Ernst 402
 Ullman, Gerhard 16
 Unverzagt, Wilhelm 373
 Uricchio, William 50 f., 65, 114, 241
 Ury, Lesser 338
- Vallentin, Max 119
 Vasari, Giorgio 336
 Vietinghoff-Riesch, Arnold Freiherr von 162
 Vigo, Jean 175
 Virilio, Paul 266, 635
 Visconti, Luchino 235, 581
 Vlamnick, Maurice de 343
 Vogel, Amos 89
 Vogt, Carl de 303, 612
 Volker, Reimar 207 f.
 Vollbehr, Ernst 280
- Wagenführ, Kurt 303, 307, 704
 Wagner, Annette 409
 Wagner, Georg August 479
 Wagner, Rainer C. m. 16
 Wagner, Richard 161, 198, 201–203, 207 f., 229, 523, 670
 Wagula, Hanns 443
 Walden, Matthias 709
 Wallenstein, Albrecht von 380
 Walter, Erna 112, 115, 202, 322, 330, 332, 393, 397
 Walter, Heinrich 112, 115, 202, 322, 330, 332, 393, 397
 Wangenheim, Gustav von 89
 Waschneck, Erich 388
 Waschneck, Kurt 182, 319, 324
 Watson, James Sibley 189
 Watt, Harry 633
 Waz, Gerlinde 53
 Wedel, Hasso von 649 f., 652
 Wegener, Alfred 146 f.
 Wegener, Else 146
 Weid, M. 470, 476, 482 f.
 Weidemann, Hans 101, 127 f., 173, 214 f., 523, 526, 537 f., 610, 646
 Weidenmann, Alfred 633
 Weihmayr, Franz 514, 517
 Weill, Kurt 129
 Weinberg, Herman G. 59
 Weinmann, Siegfried 385
 Weiss, Gustav 345
 Weiß, Gustav 305
 Weißgerber, Andreas 434
 Welch, David 36, 212, 443
 Wendler, Otto 278
 Wenneis, Fritz 144, 246, 249, 252
 Werner, Egon von 467
 Wertow, Dsiga 59, 61, 63, 138, 175, 270, 531, 571
 Wessel, Horst 53, 208 f., 268, 532
 Wessely, Paula 385
 Westermann, Dietrich 409
 Wetzell, Kraft 83
 Wienecke, Conrad 388
 Wilder, Billy 88, 693
 Wilhelm, Hans F. 136, 252, 325
 Wilke, Sabine 731
 Willinski, Erich 253
 Windt, Herbert 207–210, 515, 518 f., 524, 622, 631
 Winkel, Roel Vande 36, 643, 665
 Winker, Klaus 302, 704
 Winkler, Max 73, 76, 93, 215, 529
 Winnig, Walter 253, 597, 605
 Winston, Brian 34
 Winter, Heinrich 494
 Wippermann, K. W. 221, 667, 675, 679
 Wippermann, Wolfgang 17, 19, 422
 Wissmann, Hermann 392
 Wistrich, Robert S. 36
 Witte, Karsten 41, 43, 46, 614
 Wittuhn, Georg 193, 448, 604
 Wochmann, Paul 321
 Wolf, Friedrich 89
 Wolf, Gerhard 182
 Wolff, Paul 250, 269, 634
 Wollangk, Fritz 248–250, 264
 Wolter, K. K. 404
 Woodruff, John 424

- Wulf, Joseph 35
Wundshammer, Benno 653
Wüstemann, Hans 548 f.
Wyler, William 67
- York, Eugen 325, 327, 385, 442, 619, 640
- Zahn, Peter von 707 f.
Zbinden, Charles 458
Zehenthofer, Max 316, 445–547, 619
Zeller, Wolfgang 140 f., 198–203, 210, 422
Zerbe, Franz-Adalbert (auch Ingo-Adalbert) 594,
597 f., 600, 603
Ziegler, Reiner 16, 53, 524
- Ziegler, Sepp 164
Zieglmayer, Karl 441, 446
Zielke, Willy 51, 84, 111, 114 f., 122–126, 131, 138,
190, 194, 248, 524 f., 541, 550
Zierold, Kurt 80, 467, 472, 695
Zille, Heinrich 338
Zimmer, Dieter 657
Zimmermann, Peter 16, 54, 625
Zitelmann, Rainer 726
Zoch, Georg 405
Zotz, Lothar Friederich 367–370, 373
Zotz, Thomas 369
Zubeil, Max 253



HAUS DES DOKUMENTARFILMS Europäisches Medienforum Stuttgart

Das HAUS DES DOKUMENTARFILMS ist ein Institut, das der Sammlung, Erforschung und Förderung des dokumentarischen Films dient und allen Interessierten offen steht.

Tagungen, Workshops
und Film-Retrospektiven

Videothek mit mehr als 8.000 Dokumentarfilmen, Reportagen und Dokumentationen der deutschen und internationalen Film- und Fernsehgeschichte

Fachbibliothek zum Film- und Fernseh-Dokumentarismus

Arbeitsplätze zur individuellen Sichtung

Beratung bei filmischen, journalistischen und wissenschaftlichen Recherchen und Studien

Datenbankrecherche im Internet

Öffnungszeiten

Di - Fr 9.00 - 17.00 Uhr
Um Anmeldung wird gebeten

Telefon 0711 - 99 78 08 - 0
Fax 0711 - 99 78 08 - 20
hdf@hdf.de
www.hdf.de



Schriftenreihe CLOSE UP
mit aktuellen Studien zu Geschichte,
Theorie und Ästhetik des Dokumentarfilms
im Universitätsverlag Konstanz (UVK)



Geschichte des dokumentarischen Films in
Deutschland. Die Bände 1 bis 3 (Kaiserreich,
Weimarer Republik, „Drittes Reich“) sind
im Reclam Verlag erschienen.

LANDESFILMSAMMLUNG Baden-Württemberg



Seit Beginn der Kinogeschichte gibt es auch
eine regionale Filmtradition in Südwest-
deutschland. Diese audiovisuellen Dokumente
und die von der Medien- und Filmgesellschaft
(MFG) geförderten Filme werden im HAUS
DES DOKUMENTARFILMS erfasst, gesammelt,
archiviert und erschlossen.



Einen Überblick vermittelt das Buch:
Filmschätze in Baden-Württemberg
Gerlingen 2002

FILMREIHE DER LANDESFILMSAMMLUNG



O Heimatland – Filmschätze aus
100 Jahren Baden und Württemberg
(90 Min., dt./engl. VHS/DVD, 2002)

STUTT GART

Eine Filmreise in die Vergangenheit
(45 Min., VHS/DVD, 2003)



ESSLINGEN

Eine Filmreise in die Vergangenheit
(45 Min., dt./engl./frz., DVD, 2005)

CLOSE UP

Schriftenreihe des Hauses des Dokumentarfilms
im Universitätsverlag Konstanz (UVK)

Peter Zimmermann (Hg.)
Fernseh-Dokumentarismus
Bilanz und Perspektiven 1994



Rudolf Aurich, Ulrich Kriest (Hg.)
Der Ärger mit den Bildern
Die Filme von Harun Farocki 1998

Peter Zimmermann (Hg.)
Deutschlandbilder Ost Dokumentarfilme
der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur
Wiedervereinigung 1995 (Vergriffen)



Eva Orbanz (Hg.)
Helen van Dongen: Robert Flahertys
„Louisiana Story“ 1998

Heinz-B. Heller, Peter Zimmermann (Hg.)
Blicke in die Welt Reportagen und Magazine
des nordwestdeutschen Fernsehens in den
50er und 60er Jahren 1995 (Vergriffen)



Wilma Kiener
Die Kunst des Erzählens
Narrativität in dokumentarischen und
ethnographischen Filmen 1999

Manfred Hattendorf
Dokumentarfilm und Authentizität
Ästhetik und Pragmatik einer Gattung 1994/1999



Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg.)
Der geteilte Himmel
Arbeit, Alltag und Geschichte
in ost- und westdeutschen Filmen 2000

Dieter Ertel, Peter Zimmermann (Hg.)
Strategie der Blicke
Zur Modellierung von Wirklichkeit in
Dokumentarfilm und Reportage 1995 (Vergriffen)



Alexandra Gramatke, Thomas Tode (Hg.)
Dziga Vertov Tagebücher/Arbeitshefte 2000

Hans-Joachim Schlegel (Hg.)
Die subversive Kamera
Zur anderen Realität in mittel- und
osteuropäischen Dokumentarfilmen 1999



Gerhard Lampe
Panorama, Report und Monitor
Geschichte der politischen Fernsehmagazine
1957-1990 2000

Erwin Leiser
Auf der Suche nach Wirklichkeit
Meine Filme 1960-1996 1996



Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.)
Triumph der Bilder
Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945
im internationalen Vergleich 2000

Robert Schändlinger
Erfahrungsbilder Visuelle Soziologie
und dokumentarischer Film 1998

Reiner Ziegler
Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945
2003

Kay Hoffmann (Hg.)
Trau - Schau - Wem Digitalisierung
und dokumentarische Form 1997

Matthias Steinle
Vom Feindbild zum Fremdbild
Die gegenseitige Darstellung von BRD
und DDR im Dokumentarfilm 2003



HAUS DES DOKUMENTARFILMS

Europäisches Medienforum Stuttgart

www.hdf.de, hdf@hdf.de