

**Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.): Bd. 3: ‚Drittes Reich‘  
1933-1945**

Stuttgart: Philipp Reclam 2005, 827 S., ISBN 3-15-010586-2

Analog zur Geschichtsschreibung, die zwölf Jahren Nationalsozialismus mehr Seiten widmet als ganzen Jahrhunderten zuvor, ist auch der dritte Band der *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland* zur Zeit des ‚Dritten Reichs‘ der umfangreichste. Aber angesichts zahlreicher Forschungslücken und einer medial geprägten Wahrnehmung, die Dokumentarfilm im Nationalsozialismus weitgehend auf Leni Riefenstahl, *Den ewigen Juden* (1940) und die spektakulären Bilder der Kriegswochenschau reduziert, rechtfertigt sich die Breite, die Peter Zimmermann und Kay Hoffmann dem Thema widmen. Neben den beiden Herausgebern, die das Gros der durchweg informativen und gut lesbaren Beiträge bestreiten, sind noch 23 weitere Autorinnen und Autoren an dem Projekt beteiligt. den etablierten Kanon „im Sinne einer kultur- und mediengeschichtlich orientierten Filmgeschichtsschreibung“ (S.13) zu problematisieren und zu ergänzen bzw. zu revidieren.

Im einleitenden Kapitel zeichnen die Herausgeber die Diskussion nach 1945 nach und bilanzieren den Forschungsstand. Sie konstatieren, dass trotz großen Einflusses nationalsozialistischer Propaganda auf die Filmproduktion die etablierte Charakterisierung als ‚NS-Film‘ oder ‚Nazi-Cinema‘ der Gesamtentwicklung nicht gerecht werde. So stellten zahlreiche kleine Produktionsfirmen für die unterschiedlichsten Auftraggeber die Mehrzahl der Filme her. Denen setzte die Zensur zwar Grenzen, jedoch ohne dass sie vor dem Krieg einer zentralen Steuerung unterlagen. Dementsprechend waren die Filme „vielfältiger, widersprüchlicher

und in weiten Teilen weniger propagandistisch, als es das kritische Stereotyp wahrhaben möchte“ (S.47). In Anlehnung an Erkenntnisse der sozialhistorischen Forschung, vor allem der Alltagsgeschichte, fordern die Herausgeber einen Perspektivenwechsel in der Filmwissenschaft: „Vom ‚Nazi-Kino‘ zum Film im ‚Dritten Reich‘“ (S.38). Die Erweiterung des Blicks auf den Gegenstand wird im Band u.a. auch darin umgesetzt, Deutschland nicht isoliert von der internationalen Entwicklung zu betrachten. Diesbezügliche Tendenzen zeigt Heinz-B. Heller in seinem Beitrag auf. Seine These, dass die nationalen Spezifika in „mehrschichtigen Austausch- und Spannungsverhältnissen zwischen nationalem und internationalem Filmschaffen“ (S.57) auszumachen sind, bestätigen zahlreiche der folgenden Artikel.

Das zweite Kapitel rekapituliert die filmpolitischen, ideologischen, ökonomischen und institutionellen Rahmenbedingungen. Goebbels interessierte sich zunächst kaum für den Dokumentarfilm. Auch stellte das Jahr 1933 für die Ufa-Kulturfilm-Abteilung keine wesentliche Zäsur dar, wobei Peter Zimmermann darauf hinweist, dass die Rolle der Ufa für die Gesamtproduktion bisher überschätzt worden ist. Der Breite der Produktion wendet sich das dritte Kapitel auf unterschiedlichen Ebenen zu: Thematisiert werden sowohl Rezeptionsbedingungen als auch Filmprogramme und die Funktion von Dokumentarfilm als Vor- oder Hauptfilm; die Biografien einzelner Regisseure der Ufa-Kulturfilm-Abteilung werden vorgestellt, Genres wie „Natur- und Tierfilme“ sowie die Wochenschauen der 30er Jahre präsentiert und ästhetische Aspekte wie „Musik im Kulturfilm“ analysiert. Besonders interessant ist der Abschnitt zu den technischen Innovationen: So zeigt bspw. die Entwicklung des Farbfilms deutlich, dass sich der nicht-fiktionale Film auch im ‚Dritten Reich‘ „einmal mehr als Experimentierfeld für neue Filmtechnik“ (S.180) erwiesen hat. In der Vielfalt thematisch-methodischer Zugriffe wird die Problematik deutlich, das Feld zu strukturieren und einzugrenzen. Gliedert sich doch allein schon das dokumentarische Formenspektrum in Subgenres, „zu denen neben den Kultur-, Dokumentar- und Propagandafilmen vor allem Lehr- und Unterrichtsfilm, Werbefilm, Porträtfilm, ethnographische, koloniale, volkskundliche und naturwissenschaftliche Filme, Tierfilme, Reiseberichte, Städte- und Landschaftsbilder, Kunst- und Architekturfilme, Landwirtschafts- und Industriefilme und Ähnliches gehören“ (S.27f.) – und sie alle werden behandelt! Angesichts dieser Fülle wäre eine Thematisierung der Kategorien und der Versuch einer Systematisierung – mögen normative Definitionen auch müßig sein – hilfreich gewesen. So herrscht eine manchmal verwirrend breite Mischung aus thematischen, strukturellen und personalen Zugriffen. Wiederholungen bleiben da nicht aus und so wird bspw. ein ‚Klassiker‘ wie *Ewiger Wald* (1936) in den Kapiteln „Natur- und Tierfilme“, „Unbekannte Bildwelten“, „Musik im Kulturfilm“ und „Film und Zeitgeschichte“ ausführlicher behandelt. Neben Redundanzen eröffnen die unterschiedlichen Perspektiven auf die Filme aber auch andere, neue Dimensionen, so dass die Schwäche in der Darstellung zugleich

als Stärke gesehen werden kann. Beiträge, die sich im Aufzählen von Filmtiteln erschöpfen, sind erfreulicherweise die Ausnahme.

Das vierte Kapitel widmet sich der „industriellen Modernisierung, Mobilisierung und Medialisierung im Film“ am Beispiel des avantgardistischen Technikultes, von Industrie- und Werbefilmen, Reklame, den Motiven Motorisierung und Reichsautobahn, dem Heimkino sowie den Anfängen des Fernsehens. Wie facettenreich die Produktion ist, zeigt sich bspw., wenn Kay Hoffmann nachzeichnet, wie Werk- und Industriefilme für direkte Propaganda genutzt wurden (vgl. S.252), Ralf Forster hingegen für den Werbefilm konstatiert, dass in diesem „bis etwa 1940 ideologiefreie Bilderwelten“ (S.257) herrschten. War die künstlerische Moderne als ‚entartet‘ gebrandmarkt, galt dies nicht für die filmische Avantgarde, deren Protagonisten mit wenigen Ausnahmen im Faschismus weiter arbeiteten. Das prominenteste Beispiel ist Walter Ruttmann. Hier erhellt der Verweis auf seinen Aufenthalt in Italien, wo Avantgarde und Faschismus eng verbunden waren, seine bereitwillige Integration in den Nationalsozialismus. Avantgarde, Werbung und Propaganda stellten für Ruttmann keine Widersprüche da, so dass er neu-sachlichen Technikult mit stählerner Kriegsromantik umstandslos verschweißen konnte. Die geglückte Verbindung aus Reaktion und Moderne war im Dokumentarfilm aber nicht die Regel, wie kontrastierend das fünfte Kapitel über „Deutschlandbilder zwischen Tradition und ‚neuer Zeit‘“ verdeutlicht: Zahlreiche Filme über Landschaft und Bauerntum waren von der ‚Blut und Boden‘-Ideologie geprägt und ästhetisch entsprechend verpackt. Es gab aber gerade im Bereich des Lehrfilms auch nüchtern-pragmatische Streifen, die sachlich Arbeitsprozesse vorführten. Das Genre der Städtebilder bewegte sich zwischen „Heimattümelei und Urbanität“ (S.320), wobei es den Kulturfilmen primär darum ging, das Produkt ‚Deutschland‘ zu bewerben, nicht jedoch den ‚Nationalsozialismus‘, wie Jeanpaul Goergen überzeugend darstellt. Dafür waren formale Experimente nicht nur möglich, sondern sogar erwünscht.

Unter dem Titel „Fremde Länder – Fremde Völker“ findet sich im sechsten Kapitel eine exotische Mischung eines weitgehend unbekanntem Teils der Produktion: Filme über den ‚Ostraum‘, Expeditions- und ethnografische Filme, jüdische Filme, die zwischen 1935 und 1938 in Nazi-Deutschland produziert und ausschließlich im Rahmen des Jüdischen Kulturbundes gezeigt werden konnten, Missionsfilme sowie Exkurse zu Österreich und der Schweiz. Auch hier überraschen zahlreiche Befunde: So waren die Filme über Polen nach 1933 im Ton zunächst „neutral bis wohlwollend“ (S.377). Kolonial- und Expeditionsfilme waren bereits zu Zeiten der Weimarer Republik von eurozentristisch-rassistischen Klischees geprägt, die sich aufgrund großer personeller Kontinuität auch nach 1945 fortsetzten. Es gab im ‚Dritten Reich‘ aber auch erstaunlicherweise, wie Gerlinde Waz hervorhebt, ethnografische Filme, die dem Zeitgeist nicht entsprachen – „deshalb aber auch kein Prädikat erhielten“ (S.406).

Das siebte Kapitel ist Lehr- und Unterrichtsfilm gewidmet, wobei es sich um die einzige professionell produzierte Filmgattung handelte, die nicht im Kompe-

tenzbereich des Propagandaministeriums und dessen Zensurinstanzen lag. Als kriegswichtig eingestuft, lieferte die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) auch Material zur Truppenbetreuung, was wohl schon im Ansatz dysfunktional war: Neben nationalpolitischen und Geschichtsfilmern bekamen die Landser auch Märchen- und Puppentrickfilme zu sehen, „besonders beliebt waren hier *Tischlein deck' dich!* und *Der Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel*“... (S.487). Nach 1945 wurden in Bundesrepublik und DDR ca. 75% der Filme im Unterricht weiterhin eingesetzt, erleichtert durch die Tatsache, dass sie stumm waren. Ein Exkurs zur Filmarbeit der Kirchen, die bereits im Rahmen von Missionsfilmen zuvor thematisiert wurde, zeigt eine Produktionspraxis, die „implizit eine weltanschauliche Resistenz gegenüber der NS-Ideologie“ (S.499) signalisierte.

Dass erst nach 500 Seiten die expliziten Propagandafilme der NSDAP zur Sprache kommen, belegt anschaulich die Eingangsthese, dass Dokumentarfilm im Nationalsozialismus nicht in diesem aufgeht. Nachdem der „Riefenstahl-Stil“ von Zimmermann bereits zuvor als „eine von der modernen Fotografie und Kamertechnik beeinflusste Kollektivleistung“ (S.138) beschrieben worden ist, widmet er der Regisseurin einen ausführlichen Abschnitt und zeigt, dass weniger die Person als der an ihrem Beispiel propagierte „neue deutsche Dokumentarfilmstil“ (S.521) im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen müsste. – Im Folgenden ist dem im Rahmen der „faschistischen Authentizitäts-Debatte“ (S.569) ein eigener Abschnitt gewidmet. – Auch sei das Körperideal „der Domina eines ambivalenten Männlichkeitswahns“ (S.526) weniger genuin faschistisch, als ein in den 30er Jahren in Mode-, Sport- und Aktfotografie internationales Phänomen. Bei der Betrachtung der meisten im Auftrag der NSDAP oder ihrer Organisationen produzierten Filme – mit denen Goebbels sich wegen zu dick aufgetragener Propaganda selten zufrieden äußerte –, konstatiert Zimmermann, dass im Vergleich dazu die *Deutsche Wochenschau* „ein Ausbund an Wirklichkeitsnähe“ (S.543) war, die mit realistisch wirkenden Bildern das dokumentarische Versprechen bediente. Diesen Gedanken greift Rainer Rother mit der zentralen Frage auf, warum gerade der Dokumentarfilm zum Vorbild des nationalsozialistischen Films stilisiert wurde. Die Erklärung sieht er in einem Realismus-Defizit des Spielfilms. Im Krieg erlebte dann das Modell des „zeitnahen Films“ oder auch „Zeitfilms“ (S.581) einen kurzen Boom. Dabei handelt es sich um Spielfilme, die zwischen 1940-1942 entstanden und dokumentarisches Material mit Kriegshandlung integrierten. Mit diesen kam das nationalsozialistische Erzählkino zu sich selbst, so Rother, da Form und Inhalt regimebasiert waren.

Das neunte Kapitel präsentiert „Propagandafilme im Zeichen des Zweiten Weltkriegs“: Produktionen der Kriegsmarine, der Luftwaffe, die bekannten abendfüllenden Filme zu den Blitzkrieg-Siegen und Filme zur Mobilisierung der Heimatfront. Daran anschließend fasst Kay Hoffmann im zehnten Kapitel seine Forschung zur *Deutschen Wochenschau* zusammen, die ab 1939 das wichtigste Instrument der NS-Propaganda darstellte. Beispielhaft kommt darin das

unterschiedliche Propagandaverständnis von Hitler und Goebbels zum Ausdruck: Letzterer wollte um der Glaubwürdigkeit Willen auch schlechte Nachrichten vermitteln und einen gewissen Realismus walten lassen. In Anbetracht solch eines ‚nationalsozialistischen Realismus‘ stellt Hoffmann die Frage, ob das Verführerische nicht weniger die Manipulationen waren, als vielmehr „die Spur des Realen – ein dokumentarischer Filmstil, der auf die [sic!] Verschmelzung von Filmberichterstattung und deren propagandistischer Stilisierung basierte“ (S.687). Die Faszination dieser Bilder hat sich bis heute erhalten, prägen sie doch als Hauptquelle zur Bebilderung zeithistorischer TV-Programme nach wie vor das Bild vom ‚Dritten Reich‘.

Dementsprechend folgert Peter Zimmermann im letzten Kapitel zur Wirkungsgeschichte nach 1945, dass mit den Kompilationsfilmen seit den 60er Jahren der „wahre Triumph der Bilder“ eingesetzt habe und „Hitler und seine Helfer zu Medienstars“ (S.710) avanciert seien. Dass die ‚Stunde Null‘ eine solche nicht war, wurde im Band bereits mit zahlreichen Verweisen auf die Kontinuität der Bilder und die Karrieren Einzelner deutlich. Letztendlich konnten die meisten Kulturfilmer und Kameramänner ihre Arbeit in beiden Teilen Deutschlands fortsetzen und ihre (Propaganda-)Erfahrungen vor allem in antikommunistische aber auch in antikapitalistische Filme überführen.

Abgerundet wird der Band durch eine beispielhafte Filmografie mit Bestandsnachweis, die diesen noch unumgänglicher macht für jeden, der zu dem Thema arbeitet. Zusätzlich geben im Anhang Kurzbiografien der wichtigsten Filmemacher, Kameraleute und Kritiker – darunter immerhin neben der notorischen Riefenstahl fünf weitere Frauen, über deren Rolle man gerne mehr erfahren hätte – einen hilfreichen Ein- und Überblick. Hervorzuheben ist auch die Qualität der Illustrationen, die die schwierige Quellenlage um so deutlicher vor Augen führt: Schade, dass es keine begleitende Film-Edition gibt; nachdem so viel von ihm zu lesen war, würde man *Ewiger Wald* auch gerne sehen!

Der dritte Band löst das Versprechen ein, den Komplex Dokumentarfilm im ‚Dritten Reich‘ ausdifferenzieren und in Form einer integrierten Mediengeschichte so zu beleuchten, dass Vielfalt und Widersprüche der Produktion im Geflecht aus kulturellen Praktiken, filmästhetischen und typologischen Charakteristika sowie politisch-ideologischen, technischen und strukturellen Faktoren deutlich werden. Auch wenn der ‚Cliffhanger‘ nicht zu den Genre-Eigenschaften dokumentarischer Filme zählt, vermisst man am Ende des letzten Bandes ein ‚Fortsetzung folgt‘: Für die Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland nach 1945 fehlt definitiv eine so breite, differenzierte und profunde Gesamtdarstellung, wie sie die drei Bände der *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland* für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts leisten.