

Irmbert Schenk

Geschichte im NS-Film

Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung

I.

Wenn ich mir im folgenden erlaube, einen hochgradig spekulativen und teilweise polemischen Text mit offenen Fragen vorzulegen, auf die ich selbst keine Antwort weiß, dann geschieht dies mit der Bitte, diesen Beitrag als Vorlage zu einer Diskussion zu verstehen, durch die vielleicht ein wenig mehr Licht in einen nach wie vor dunklen Bereich unserer filmwissenschaftlichen Überlegungen gelangen könnte.

1) In meinem Aufsatz soll es nicht um die Debatte gehen, wie die allgemeine Geschichtswissenschaft die Objekte der Filmgeschichte zur Komplettierung ihres Quellenmaterials verwenden könnte. Diese ist zu oft in das falsche Fahrwasser der "Objektivierung" geraten, als daß die Filmwissenschaft daraus Anregungen beziehen könnte. Letztere ist immerhin in der filmtheoretischen Diskussion inzwischen mehrheitlich über jene umstandslose Akzeptanz der Genrebestimmung "Dokumentarfilm" hinaus, auf die viele Allgemeingeschichtler der vermeintlich objektiven Wirklichkeitsrepräsentanz des Dokumentarfilms wegen nach wie vor verfallen. Die Schwierigkeiten der Geschichtswissenschaft mit dem Spielfilm sind manifest: Auf der einen Seite verfügt sie immer noch zu oft weder über ein hinreichendes Interesse noch über das Instrumentarium zur Erforschung der Alltagsgeschichte und des alltäglichen Bewußtseins der Menschen, zum andern will sie dem Film Dokumentencharakter zumessen, ohne analytische Kategorien für seinen Phantasiegehalt und dessen Darbietungsformen entwickelt zu haben. Letzteres beschwert die Filmhistoriker nicht mehr allzu sehr. Was ihnen vielmehr Schwierigkeiten bereitet, bereiten sollte, ist der Mangel an "oral history"-Dimension in ihrer Forschung – oder weniger diskursbezogen gesprochen: das Problem der Untersuchungsmethoden und folglich der Kenntnisse über die Prozesse der Verarbeitung dieser Phantasievorlagen im Gebrauch des Massenmediums und der einzelnen Filme durch die Zuschauer im Dunkel des Kinosaals und in der Alltäglichkeit ihrer Lebenspraxis. Wenn man mit der sozialwissenschaftlichen oder psychologischen Empirie

nicht bekannt oder nicht zufrieden ist, scheint es keinen Ausweg aus dem Verfahren zu geben, durch mehr oder minder subjektive Projektion Hypothesen mittels Analogien zwischen filmischem Werk und allgemeiner Mentalität zu bilden. Darin lebt dann Kracauer, trotz aller Weiterentwicklung der Institutionen- und der Filmanalyse, noch immer unübertroffen weiter. Es mag sein, daß wir es hier mit einer Aporie zu tun haben, trotzdem müßte es unser Bestreben sein, deren Feld zumindest zugunsten einer weiteren Differenzierung der Hypothesenbildungen zu verkleinern. Immerhin reden wir dauernd implizit von etwas, wovon wir nichts wissen: der Wirkung von Filmen. Und dies sollte im Rahmen von Wissenschaft eigentlich Unbehagen auslösen...

2) Ganz zugespitzt und zugleich gelöst erscheint das angesprochene Problem, wenn man die NS-Spielfilme betrachtet, die historische Themen behandeln, die "große" Geschichte in spezifischen Ausschnitten verfilmen. Es kann keinen Zweifel daran geben, daß in diesem Subgenre die propagandistischen Absichten und Bestandteile ebenso häufig wie offensichtlich sind. Mit dem Begriff Propaganda soll hier nicht generisch die Umwandlung der "wahren" historischen Ereignisse in eine interessengeleitete Darstellung im Gusto der Gegenwart bedeutet werden. Eine explizite oder implizite Aktualisierung von Geschichte unternimmt nämlich zwangsläufig jeder Umgang mit ihr, ob wissenschaftlich, künstlerisch oder privat-erinnernd. Propaganda meint hier die geplante Ausarbeitung und Darbietung eines historischen Stoffes mit dem Ziel der Lenkung des aktuellen politischen Bewußtseins und Verhaltens der Rezipienten. Dieser Funktionszusammenhang scheint in den "nationalen" Filmen des Dritten Reiches, vor allem in den Preußen-Filmen, klar zu Tage zu treten – mit der Folge, daß in der Regel eine entsprechende Wirkung bei den Zuschauern als ebenso eindeutig angenommen wird.

Diese Filme behandeln Geschichte zweifelsohne mit dem Blick auf Gegenwart und Zukunft. "Man grüßt an vielen Stellen die Vergangenheit im Gedanken an die Zukunft..." (*Der Kinematograph*, Juli 1932; zit. n. van Kampen 1981, 172 u. Toeplitz 1987a, 739). Historische Filme sollen laut Goebbels gemacht werden, um in der Geschichte des Volkes den Schlüssel zur Gegenwart zu suchen (*Filmkurier*, Nr. 102 v. 2.5.1936; zit. n. Toeplitz 1987b, 1213).¹ Der Schlüssel ist der der völkisch-nationalen Ideologie der Weimarer Republik in ihrer faschistischen Etablierung. Dieser Satz klingt richtig, ist es vielleicht aber auch nicht, denn er geht von der Homogenität und Totalität faschistischer Ideologie aus, ohne auch dieser historische Unterschiede und gesellschaftliche Wider-

1 Ähnlich Goebbels auch in der Rede auf der 1. Jahrestagung der Reichsfilmkammer 1937, dort mit Verweis auf die "intuitive Einsicht" des großen Künstlers, der Geschichte "in einem höheren Sinne wahrheitsgetreuer" sehen und darstellen könne als der Historiker (vgl. Bredow/Zurek 1975, 185f).

sprüche mit widersprüchlichen Entwicklungen zuzumessen. Eine Annahme, die eng zusammenhängt mit der ebenfalls falschen Pauschalvorstellung, im deutschen Faschismus wäre nur einseitig das Rückwärtsgewandte, das Vor-Moderne und nicht auch die Moderne und viele Vermischungen von beidem wirksam gewesen.²

3) Die unmittelbar auf die politische Geschichte bezogenen Historienfilme des Dritten Reiches behandeln vorzugsweise drei Zeiträume: das Preußen Friedrich des Großen, vor allem im Siebenjährigen Krieg, 1756-1763; Preußen im Kampf gegen Napoleon, 1805-1813; Preußen und die Gründung des Deutschen Reiches, 1860-1880; vereinzelt das Wilhelminische Reich unter Einschluß des Ersten Weltkriegs. Thematisch gemeinsam ist ihnen der Argumentationsstrang, daß sich Preußen resp. Deutschland gegen Feinde, die es umzingeln und in seiner Existenz gefährden bzw. die Nation- und Reichswerdung verhindern wollen, kriegerisch behaupten muß. Die im Film dargestellten preußisch-deutschen Tugenden entstehen gewissermaßen aus der Unausweichlichkeit dieses aufgezwungenen Abwehr- und Selbstbehauptungskampfes. Dieser historische Diskurs der tödlichen Bedrohung von außen läuft auf ein Opfern der Individualinteressen zugunsten der Einordnung in Gemeinschaft und die Unterordnung unter eine lenkende und befehlende Autorität hinaus. Die Tugenden sind folglich soldatische, männergesellschaftliche der Pflichterfüllung, des Kampfes – unter Einschluß der Todesbereitschaft. Durchgängig vorhanden ist die Konstellation des "einsamen Befehls und des gläubigen Gehorsams", wie Regel (1981, 132) zu *DER CHORAL VON LEUTHEN* (1933, Carl Froelich) feststellt. Vorzugsweise in den Filmen, die Zeiträume ab 1850 behandeln, wird dabei eine antiparlamentarische Polemik gepflegt; allen gemeinsam ist die meist drastische antidemokratische Attitüde, die unmittelbar an die Rechtskampagnen der Weimarer Republik gegen das "Chaos" der "Systemzeit" (und damit an die darin niedergelegten bürgerlich-kleinbürgerlichen Ängste) anknüpft.

Schwieriger ist – schon auf der Ebene der Textanalyse – die Frage nach dem Bild von Geschichte als Prozeß zu beantworten, das in diesen "vaterländischen Filmen" (Kreimeier 1992, 348) entworfen wird. Es trifft sicher zu, daß "Hitler als Verkörperung der historischen Kontinuität" suggeriert werden soll, aber

2 Vgl. dazu Schenk 1994, wo an einem Beispiel der Filmgeschichte die Vermengung von ästhetischen Elementen der Moderne und Avantgarde mit solchen der völkischen Reaktion aufgezeigt wird. – Ich erlaube mir, im vorliegenden Text den Ideologie-Begriff auch heute noch weiter zu benutzen, gebrauche ihn aber – wie schon früher – meist im Sinne von "diffuser Ideologie", womit weniger auf "falsches Bewußtsein" als vielmehr auf psychische Substrate von Realitäts(v)erklärung abgezielt wird, durch die Widersprüche von Existenz und Identität ohne Konfliktlösung "befriedet" werden können.

wird Geschichte tatsächlich "nicht als Prozeß, sondern als Wiederholung des immer Gleichen" (Schoenberger 1981, 29) dargestellt? Vielleicht trifft es auch zu, daß die Protagonisten der Historienfilme des Dritten Reiches, "Dichter, Maler, Bildhauer, Forscher, Entdeckungsreisender, Politiker, Feldherr", immer "Projektionen des 'Führers'" (Leiser 1989, 97) sind, offen bliebe dabei aber die Frage, ob es immer die gleichen Projektionen sind. Wobei die nähere Betrachtung der Widersprüchlichkeit, der inneren Zerrissen- und Gebrochenheit und der erstaunlichen Normabweichungen vieler Figuren in den Künstlerfilmen gerade des Zeitraums 1940–1942, z.B. von FRIEDRICH SCHILLER (1940, Herbert Maisch) über FRIEDEMANN BACH (1941, Traugott Müller) und ANDREAS SCHLÜTER (1942, Herbert Maisch) zu EWIGER REMBRANDT (1942, Hans Steinhoff), denn doch erstaunliche Führerbilder ergäbe...

4) Die Planung der propagandistischen Funktion gerade der Historienfilme, damit auch die Ausdifferenzierung der Grundmuster, obliegt den staatlich institutionalisierten Instanzen der Filmpolitik und -produktion. Vorschlag und Vorbereitung der Stoffe müssen in die je aktuellen politischen und ideologischen Anforderungen des Regimes passen (bzw. jener Teile von ihm, die möglicherweise einander widerstrebenden Zugang zu Film und Massenmedien haben). Diese wiederum orientieren sich an beabsichtigten innen- und außenpolitischen Vorhaben und zum anderen an der Einschätzung der Stimmung, d.h. der Zustimmung im Lande. Filme sind Bestandteil weitergehender propagandistisch-psychologischer Kampagnen mit Hilfe der Massenmedien, aber auch und noch mehr jener Inszenierung von öffentlichen Ereignissen und der Öffentlichkeit als Selbstdarstellung der "Bewegung" bzw. dann der "Volksgemeinschaft" insgesamt, wie sie mit ihrer "Übermacht der Dekoration" (Bartetzko 1985, 58) Kennzeichen des deutschen Faschismus ist. (Wobei den NS-Massenorganisationen eine wichtige Rolle der quantitativen Verzweigung und emotionalen Verankerung solcher Ziele zukommt.) Selbst wenn jedoch diese Bedingungsfaktoren in sich eine planvolle oder zumindest faktische Kontinuität aufweisen sollten und wenn man von widersprüchlichen Interesssen einzelner Instanzen absieht, dann gilt das nicht unbedingt für die Mittel zur Realisierung der Ziele: Hier wechseln Phasen der Anwendung des "Neuen" und des "Alten" einander ab oder sind – gerade was mediale Techniken angeht – ineinander verwoben. Daraus resultiert, daß es auch über die von Politik und Bürokratie mit unterschiedlichen Interessenfraktionen bestimmten institutionellen Reibungsbrüche hinaus substantiellere inliegende Widersprüche geben muß, die ästhetisch relevant werden. Wozu dann auf der nächsten Ebene kommt, daß die Umsetzung all dieser Vorgaben in Filme nach wie vor dem künstlerischen und technischen Personal obliegt – so wie die Rezeption dem Publikum.

Wir finden also drei Ebenen mit ihren je internen Widersprüchen und solchen zwischen ihnen. Alle drei genannten Ebenen zu untersuchen ist Aufgabe der Filmwissenschaft. Die erste Ebene der Politik und der Institutionen ist bereits gut erforscht; die zweite wird mit dem Mittel der Filmanalyse zunehmend besser erschlossen; die dritte bleibt weitgehend unerforscht; die Verbindung von der zweiten zur dritten Ebene mittels pauschalen Analogieschlüssen expandiert – mit dem zusätzlichen Manko, daß diese in der Regel (und in letzter Zeit wieder mit zunehmender Tendenz) von einem einseitigen Werk- und Kunstbegriff und nicht auch vom Publikum ausgehen.

Die Filmgeschichtsschreibung hat die Zuordnung von Filmen zu aktuellen politischen Entwicklungen des Regimes schon früh in Angriff genommen und Periodisierungen gefunden: Filme zur Kampfzeit der NS-Bewegung, Filme zur Konsolidierung der Bewegung und deren Identifikation mit zentralen Staatsfunktionen, Filme zur Kriegswirtschaft und -rüstung, zur Unterstützung des Kriegsverlaufs, zum Durchhalten, Filme zum Antisemitismus, zur Euthanasie etc. – und, als bei weitem größtes Kontingent, natürlich Filme zur Ablenkung von alledem durch die Traumfabrik Babelsberg. Untersucht wurden bei einzelnen Filmen nicht nur die Darstellung der großen Politik und der Geschichts-"Verfälschung", sondern inzwischen auch subtilere Bezüge von Individuum auf der einen und Gesellschaft, Staat, Autorität, Gemeinschaft, Führer auf der anderen Seite. In manchen Feinalysen finden wir die Aufdeckung versteckter Motive, zuweilen unter Einschluß der formalen Besonderheiten ihrer Darstellung, von Misogynie bis zu Todessehnsucht, von verdrängter Sexualität mit ihren Zielverschiebungen auf Pflicht und Aggression oder dem "starren Blick" der Protagonisten ins Ferne bis hin zur Reduktion der Körpersprache unter Ausschluß subversiver Momente im Nahen.

5) In einem Punkt allerdings befriedigen diese guten Ansätze und Detailbeobachtungen der Filmanalyse die Neugier nicht: wie denn solche propagandistischen Elemente (sofern es sich um solche handelt) ins Publikum kommen, was "in" den Menschen, die die Filme sehen, damit passiert, ob und wie sich die offenen und die versteckten Motive, dargeboten in der je bestimmten Film-Form, "in die Zuschauer fortpflanzen". Zur Filmanalyse sollte die Ergänzung durch die Wirkungsanalyse kommen. Gerade weil die Filmwissenschaft diese (noch) nicht leisten kann, sollte sie sich zur Vorsicht bei der Filminterpretation anhalten, sogar beim Propagandafilm – und selbstredend erst recht dann, wenn man alle NS-Spielfilme als Propagandafilme interpretieren will (was möglich, aber zu begründen ist, es sei denn, man suchte prinzipiell in allen Filmen nach einer politisch-propagandistischen Textstruktur). Solange es nicht gelingt, die Filmrezeption in ihrem breiten lebensweltlichen Bedingungsrahmen offener und verdeckter, ruhender und virulenter Wertevorstellungen, Dispositionen und "Gedanken" zu erklären, sollte man redlicherweise zwei Dinge versuchen: ein-

mal relativierend die Gesamtheit der äußeren Programm- und Rezeptionsstruktur des Mediums beachten und zum anderen bei der Untersuchung einzelner Filme strukturanalytisch möglichst viele Widersprüche aufdecken, damit darüber die Perspektive einer widersprüchlichen Aneignung und Verarbeitung durch die Zuschauer aufgrund unterschiedlicher kollektiver und individueller, tradierter und situationaler Besonderheiten eröffnet wird.

Nach Zielinskis kritischer Literaturübersicht zu JUD SÜSS (1940, Veit Harlan) fällt die "widersprüchliche Komplexität" der Filme "völlig unter den Tisch", wenn in der Untersuchung der propagandistische "Anspruch und [die] Filmwirklichkeit deckungsgleich übereinander gebracht" werden (1981, 99).³ Einen wichtigen Hinweis auf Widersprüche bereits auf der vorgeschalteten institutionellen Ebene und deren Auswirkungen auf Arbeitsprozeß und Arbeitsergebnis hat übrigens vor kurzem Kreimeier in seinem Ufa-Buch gegeben, dessen Fazit er so umschreibt: "Das 'Propagandainstrument' Ufa blieb, alles in allem, eine faschistische Wunschprojektion" (1992, 9).

Das oben beschriebene frühe Interesse für die Zuordnung des Filminhalts zu bestimmten Propaganden resp. politischen Entwicklungen des Faschismus, das fast der Beschreibung des filmischen Materials vorausging, läßt sich auch als Zuordnung der Filme zu den Untaten des Dritten Reiches charakterisieren. Aus diesem Verfahren wurde (und wird leider nach wie vor) das Maß für die Filmbewertung gezogen, nämlich vorrangig moralische Kategorien ohne Hinterfragung ihrer Abkunft. Das hatte (und hat) zur Folge, daß z.B. formalästhetische und gattungsspezifische Erscheinungen des Materials lange Zeit nicht wahrgenommen wurden. Eine andere, tieferliegende Konsequenz besteht darin, daß im nichtbewußten Akzeptieren von Prämissen eine neuerliche Unterwerfung unter sanktionierte Tabus stattfindet, beispielsweise dem opportunen Antikommunismus oder dem verordneten Philosemitismus, um zwei disparate unter den zentralen Ideologemen nach 1945 zu nennen (die strukturell gleichwohl verbindet, daß im einen NS-Ideologie ebenso unvermittelt fortgesetzt wie sie im anderen gebrochen wird). Solcherlei Unterwerfung hat gravierende Denkverbote zur Folge, und Denkverbote behindern strukturell die Wahrnehmung von Widersprüchen (wie sie ja auch jede analytische Auseinandersetzung mit dem Faschismus selbst jahrzehntelang verhindert haben). Wenn meine These zutrifft, daß nach dem Aufspüren von Widersprüchen im filmischen Material die ihrerseits widersprüchliche Anknüpfung der Zuschauer daran gesucht werden sollte, wird deutlich, daß die meisten bisherigen Mutmaßungen zur Wirkung der NS-Filme so totalisierend und moralisierend bleiben mußten wie die Be-

3 In Zielinskis kritischem Literaturbericht findet sich im übrigen eine Reihe von Übereinstimmungen mit meinen Beobachtungen zur moralisch suggerierten Identität von Propaganda und Wirkung.

schaffenheit der neuerlich verinnerlichten Tabuisierungen. Die Reduktion des Faschismus aufs Schlechte, das historisch Böse an sich, den Völkermord als Holocaust, und die Fortführung des Blicks auf die NS-Geschichte unter dem Schleier von Schuld und Sühne mit dem Fallbeil der Kollektivschuld ist analytisch so ergiebig wie in einer individuellen Psychotherapie das Verharren in Ich-schwächenden Über-Ich-Revokationen. In der Art der möglichen Wirkungsabsicht der Schlußszene von DER GROSSE KÖNIG (1942, Veit Harlan), wenn das königliche Auge als Wächter und Strafer den Bildern einer blühenden Landwirtschaft unterlegt wird, hat sich in diesem Umgang mit dem Dritten Reich die Verinnerlichung des generellen Schuld- und Sühnevorwurfs abstrakt verselbständigt, nicht unähnlich Bestrafungstechniken, wie sie in der Schizophrenieforschung für die Entstehung schizoider Dispositionen beschrieben werden. Doppelt pathogen noch dadurch, daß die Biographie des einzelnen und ganzer Generationen abgeschnitten, die positive Erinnerung an lebensgeschichtlich wichtige Abschnitte mit "normal" befriedigenden Erfahrungen und Erlebnissen verboten bzw. ins Dunkel des Nichtöffentlichen verdrängt ist. So kann keine "Heilung", keine "Vergangenheits-" als Geschichtsbewältigung und folglich keine vernünftige Zukunft befördert werden. Die nachgerade absurde, gleichwohl moralistische Fiktion vieler NS-Zeit-Interpretationen geht in logischer Konsequenz dahin anzunehmen, daß es für die Menschen in jener Zeit keine private Alltagspraxis mit Konsum, Zerstreuung, Unterhaltung, Geselligkeit, Sex, Reisen, Sport etc. gegeben habe⁴, daß sie nur außengeleitet und manipuliert, letzteigentlich allesamt Verbrecher gewesen seien, da damals alles schlecht war. Daß, untersucht man Kinowirkung unter solchen Prämissen, auch nur ein einziges Kinoerlebnis erklärend rekonstruiert werden könnte, scheint mir mehr als zweifelhaft.

II.

Wenn ich mich im folgenden konkreten Filmen zuwende, dann geschieht das ohne jeden Anspruch, das oben genannte Problem lösen zu wollen. Allenfalls sollen dabei einige Widersprüche und Paradoxien aufgedeckt werden. Wobei meine Filmauswahl selber paradox ist: Ich betrachte nämlich zwei Filme, die am stärksten als propagandistisch gelten und deren lineare Wirkung meist vorausgesetzt wird: Veit Harlans DER GROSSE KÖNIG (1942) und KOLBERG (1944/45). (Als Hintergrund dienen die meisten der anderen Fridericus- und

4 Schäfer konstatiert in seinem Aufsatz "Das gesplante Bewußtsein" einen tiefen Gegensatz zwischen der NS-Ideologie und der Alltagspraxis der Menschen, die zu existentiell wichtigen Teilen in einer "staatsfreien Sphäre" stattfindet und sich nicht vorrangig um die politischen Zäsuren 1933 oder 1945 kümmert (1981, 146ff).

Preußen-Filme des Dritten Reiches und einige der Genie- und Künstlerfilme sowie jene mit Kolonialthemen befaßten Geschichtsfilme.)⁵

1) Harlans DER GROSSE KÖNIG kann – wie auf andere Weise auch sein JUD SÜSS – als "hohes Werk" der Propaganda im NS-Spielfilm gelten. Der oberste Film- und Propagandachef des Dritten Reichs, Joseph Goebbels, hat laut seinen Tagebuch-Fragmenten im Jahre 1940, nach seiner Begeisterung über JUD SÜSS mehrmals unmittelbar Einfluß auf das Drehbuch genommen. Er "will aber jetzt den Friedrich nach Kunersdorf, nicht den Gartenlauben-Friedrich von Gebüh" (Goebbels 1987, Bd. IV, 129f, v. 26.4.1940). Der Film ist "ganz auf die enorme Größe dieses geschichtlichen Genies einzustellen. Harlan kapiert das" (ibid., 252, v. 25.7.40). Schließlich ist "DER GROSSE KÖNIG von Harlan im Manuskript fertig. Bis auf kleine Einzelheiten großartig. Das wird ein Film" (ibid., 291, v. 22.8.40). Danach bespricht er auf Anregung des Führers mit Harlan einen "neuen, ganz großen und monumentalen Nibelungen-Film" (ibid., 320, v. 12.9.40), ein halbes Jahr später einen Narwik-Film. Dazwischen ist Harlan zu Gast bei einer "kleinen Abendgesellschaft" von Goebbels zur Jahreswende 1940/41. "Ich bin ganz wehmütig und erinnere mich ganz deutlich an die Jahreswende 1932/33. Auch da standen wir so kurz vor dem Sieg. Möge es diesmal genauso werden" (ibid., 452, v. 1.1.41). Als der Film 1941 fertig ist, lesen wir bei Goebbels am 1. Juni 1941: "DER GROSSE KÖNIG von Harlan. Vollkommen mißlungen. Ohne jede... Das Gegenteil von dem, was ich gewollt und erwartet hatte. Ein Friedrich der Große aus der Ackerstraße. Ich bin sehr enttäuscht." (ibid., 671).

Goebbels will den Film durch Jannings und Demandowsky überarbeiten lassen. Harlan erzählt in seiner "Selbstbiographie", Goebbels habe ihm nach Monaten gesagt, sein Mißfallen wäre in der Tatsache begründet, daß sich Deutschland jetzt im Krieg mit Rußland befinde, was er schon damals vorausgesehen habe [!], und daß daher der Sieg Friedrichs nicht einem russischen General zu danken sein dürfe (Harlan 1966, 136f). Der Film wird schließlich von Harlan selbst überarbeitet, und zwar bezüglich des russischen Generals und an einigen Stellen, wo Gebüh auf Anweisung Harlans berlinert – der historische Friedrich war "der deutschen Sprache nur unzureichend mächtig" (Mittenzwei 1979, 197) – oder sich den Schnupftabak an die Jacke schmiert.

In den *Meldungen aus dem Reich*, Nr. 287 v. 28.5.1942 wird dem am 3.3.42 uraufgeführten DER GROSSE KÖNIG "in den Berichten aus allen Teilen des Reichsgebietes" bestätigt, daß

5 Den durchaus häufigen Typus des "reinen Unterhaltungsfilms" mit historischem Stoff, z.B. von DER KONGRESS TANZT (1931, Eric Charell) bis MÜNCHHAUSEN (1943, Josef von Baky), beziehe ich hier nicht ein.

dieses Filmwerk eine außerordentliche und nachhaltige Wirkung erzielt und von der Bevölkerung, insbesondere von breiten Kreisen der Filmbesucherschaft, sehr zustimmend aufgenommen wird (Boberach 1984, 3758).

Diese geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS verkörpern für die damalige Zeit eine Art staatlich-geheimdienstlicher Meinungs- und Stimmungsforschung.⁶ Sie liefern für diesen wie für einige andere Filme nicht nur eine Stück Film"besprechung", sondern eine partielle Darstellung der Filmrezeption in Meinungsäußerungen von Zuschauern. Allerdings sind Wortlaut und Gewichtung zu hinterfragen, weil die Berichtersteller nicht nur den von oben ausgegebenen Vorabinformationen zu den Filmen, sondern auch der jeweiligen Propagandakampagne unterliegen, in die hinein die Filme gestellt werden, und weil zum anderen die Zuschauer in ihren Äußerungen die soziale und obrigkeitliche Kontrolle und Überwachung berücksichtigen. Daher sind in den Berichten Nebenbemerkungen zum Programm- und Kinogeschehen von besonderem Interesse, wie z.B. in der Meldung vom 23.5.1940 "zur Aufführung amerikanischer Filme während des Krieges" nach der Erfolgsmeldung einer kritischen Aufnahme durchs Publikum die Einschränkung, daß diese Filme vor allem in den Vorstadtkinos von Jugendlichen sehr zahlreich besucht würden (Boberach 1984, 1168), oder die Beobachtung vom 4.3.1943, daß viele Zuschauer bei den Wochenschauen, die schon vorsorglich erst nach dem Spielfilm gezeigt wurden, verschwänden (Boberach 1965, 368). Das gleiche gilt für die kolportierten Einwände von Zuschauern zu einzelnen Filmen. Bei DER GROSSE KÖNIG kommen sie z.B. aus den "Donau- und Alpengauen" und betreffen die historisch-politische Haltung des Films und das "Herausstreichen des Preußentums". Frauen kritisieren, "es käme darin 'zu viel vom Krieg' vor", "zur Tendenz des Filmes" gibt es Anmerkungen, Parallelen zwischen Deutschland einst und Deutschland heute seien zu grob gezeichnet. Doch finden die Zuschauer überwiegend, das "glückliche Zusammentreffen der Filmhandlung mit den alle Kreise bewegenden Tagesproblemen habe dem Film zu seinem einmaligen Erfolg verholfen", sie hätten "in dem Film ein 'Spiegelbild unserer eigenen Zeit' gesehen". "Viele hätten den König mit dem Führer verglichen und sich zu der Zeit, als der Film anlief, an einen in der Wochenschau gezeigten Bildstreifen erinnert, auf dem der Führer allein im Hauptquartier zu sehen war" (Boberach 1984, 3759). Gelobt wird das neue Friedrich-Bild, er werde nicht mehr "in seinen populären Masken", sondern "unverhüllt in seiner Härte und menschlichen Größe" gezeigt – von anderen wird dies aber auch bedauert. Umstritten ist der Schluß des Films mit der "Fotomontage" vom "Auge Friedrichs", schließlich hätte man stärker Friedrichs "Friedensarbeit" und nicht nur "Kriegsgeschehen"

6 Zur näheren Beschreibung der Berichte vgl. Dröge 1970, 50ff. Dort auch die Beschreibung weiterer Quellen für die Stimmungs- und Meinungsberichterstattung im Dritten Reich.

zeigen sollen. Insgesamt wird der Film in seiner Qualität als "Gestaltung eines historischen Stoffes" neben den bis dahin unübertroffenen BISMARCK von Liebeneiner (1940) gestellt (Boberach 1984, 3760).

2) Wenn man den positiven Gesamttenor und die zustimmenden Formulierungen dieses Berichtes nicht hinterfragt, dann scheint die propagandistische Absicht des Films in der Wirkung auf die Zuschauer voll aufgegangen zu sein. Doch entstehen schon dabei Irritationen. Die erste betrifft die Ebene der propagandistischen Planung und Vorbereitung des Films im Zusammenhang mit Goebbels' Enttäuschung über den fertigen Film (wobei die Schlußfassung, wenn man Harlan glaubt, so verschieden nicht von der Vorführfassung vom 1.6.41 war). Goebbels' Vergleich zur "Ackerstraße" läßt sich wohl so entschlüsseln, daß damit jene Weddinger Straße gemeint ist, deren Nummer 132/33, den sogenannten Meyershof mit fünf Hinterhöfen, Werner Hegemann 1930 als Prototyp des Wohnungselends der "grössten Mietskasernenstadt der Welt"⁷ beschrieben hat und die in der Berliner Gegend mit dem längsten proletarisch-kommunistischen Widerstand gegen den NS-Staat liegt. Demnach meint Goebbels, dabei vielleicht auch noch Schünzels Film von 1920 DAS MÄDCHEN AUS DER ACKERSTRASSE erinnernd, einen Friedrich für oppositionelle Proletarier zu sehen, wobei vielleicht auch die melodramatischen Ingredienzen des gesamten Films, nicht nur die Liebeszenen, eine Rolle spielen. Eben diese Elemente scheinen aber, soweit sie in der Endfassung erhalten sind, dem breiten Publikum gefallen zu haben.

An dieser Stelle ist nicht nur allgemein auf die Preußen-Bezogenheit des deutschen Geschichtsbildes vor 1945 hinzuweisen, sondern vor allem auf das Bild von Friedrich dem Zweiten, das nach einer kurzen Zeit des Vergessens nach Friedrichs Tod schon bald idealisiert wird.⁸ Die Höhepunkte dieser Ausbildung von Friedrich-Legenden (später in *der* Friedrich-"Legende" vereinheitlicht) lie-

7 Zit. n. Hallen/Müller 1987, 127, dort allerdings falsch als "Walter Hegemann" angeführt. Bei Schäfer (1985) wird die AEG-Fabrik in der Ackerstraße erwähnt. Einer Mitteilung von Klaus Kreimeier verdanke ich den im vorliegenden Zusammenhang und bei Goebbels' großer Filmkenntnis interessanten Hinweis auf den Film DAS MÄDCHEN AUS DER ACKERSTRASSE von und mit Reinhold Schünzel, der unter diesem Titel in Berlin 1920 uraufgeführt und mit unterschiedlichen, auf vergleichbare örtliche bzw. regionale Milieulokalisierungen bezogenen Verleihtiteln außerhalb Berlins und Preußens nachgespielt wird (vgl. Schöning 1989; dort wird als Untertitel "Ein Drama aus der Großstadt" angeführt). Der mir nicht bekannte Film behandelt im Anklang an den "Sittenfilm oswaldscher Prägung" als Milieuschilderung in Form eines Melodrams das Schicksal eines verführten Mädchens aus dem "Norden Berlins" und dessen "subproletarisches Elend" (Bock 1984ff).

8 In den ersten Etappen übrigens auch von liberaler Seite, die sich auf die "aufgeklärte" Dimension des "Absolutisten" bezieht, dann aber zunehmend und fast ausschließlich von Konservativen und Reaktionären.

gen zur Zeit der Restauration nach 1815 und während der "nationalen Stimmung" nach 1870. Sie werden durch unzählige Anekdoten und Stiche mit riesigen Auflagen popularisiert.⁹ So entsteht zum Beispiel eine umfangreiche volkstümliche Ikonographie mit einem letzten Höhepunkt gerade im Dritten Reich.¹⁰ Die Tradition dieses Friedrich- und Preußen-Geschichtsbildes ist nicht nur beim Bürger- und Kleinbürgertum virulent, sondern sie wird Bestandteil des allgemein (z.B. in der Schule) kanonisierten Bildungsgutes. Die NSDAP nutzt diese Vorstellungen gleich nach der Machtübernahme zur Inszenierung des "Tag von Potsdam" am 21.3.33¹¹ mit Hitler und Hindenburg an der Gruft Friedrich des Großen zur Feier des neuen Reiches in der Tradition Preußens. Die Diffusion dieses Geschichtsbildes endet 1945 – sowohl durch Verbote wie durch Vergessen – abrupt, weshalb es nachfolgenden Generationen in Deutschland völlig unverständlich ist, es sei denn, man wertete das Preußen-Gedenken der letzten Jahre als Revival.

Goebbels wollte sich mit dem Film von dieser Popularisierung entfernen, Harlan äußert sich mit ähnlicher Absicht, nimmt gleichwohl weiterhin auch die Stiche von Adolph von Menzel zur Vorlage. Zwangsläufig konnte sich der Film als massenmediales Produkt nicht allzu weit von dieser Tradition entfernen, ohne auf den Resonanzboden von Massenerfolg zu verzichten. Er tut dies in der Tat auch nicht, wie die historischen Handlungsteile zeigen, vielmehr modifiziert er die Vorlagen im Hinblick auf die aktuelle Lage, insbesondere die neue Situation, daß Deutschland sich nun in einem Krieg befindet.

Zum anderen irritieren die konkreten Widerspruchsäußerungen der Zuschauer, die, zumal im offiziösen Raster dieser Meldung, bei einem vom Staat höchst prädikatisierten Propagandafilm wie *DER GROSSE KÖNIG* erstaunlich sind. Dazu sei nun ein Blick auf den Film selbst geworfen. Er beginnt bei martialischer Musik mit einer kurzen Einstellung, in der man Friedrich von hinten bei einer Ansprache an die Soldaten sieht und hört, dann greifen die preußischen Truppen an, es folgen Schlachtszenen mit Massen von Infanterie und Kavallerie; die Österreicher (und Russen) schlagen zurück und gehen vor. Dazwischen wird eine brennende Windmühle gezeigt, eine Familie verläßt das Mühlenhaus und fährt mit einem Wagen weg, der vor einer Flammenwand Feuer fängt; die Müllerstochter Luise bleibt zurück. Es folgt erneut eine Schlachtszene mit

9 Dieses Bild wird nur selten kritisch untersucht, in der Weimarer Republik z.B. von Werner Hegemann (1926), der dies aber auch in die merkwürdige Form einer Konversation mit einem gewissen Manfred Maria Ellis (d.i. ein von ihm selbst schon früher gebrauchtes Pseudonym) einkleidet.

10 Goebbels soll Friedrich II. schon 1932 als den "ersten Nationalsozialisten" bezeichnet haben; vgl. Zielinski 1981, 29.

11 Erste Sitzung des Reichstags nach der Januarwahl 1933 in Erinnerung an die erste Sitzung nach Reichsgründung am 21.3.1871.

preußischen Soldaten, die fliehen. General: "Suchen wir den Tod, da er uns nicht zu finden scheint." Im Mühlenhaus hilft Luise beim Versorgen verwundeter Soldaten und findet "alles furchtbar".

Zu Beginn einer fast zwanzigminütigen Sequenz sitzt Friedrich nachts im Freien in einem Feldlager; bei unheimlicher Musik sagt er: "Mich friert, Schenkendorf", "mein Blut ist gefroren", "ich schlottere", "der König von Preußen schlottert", "Kunersdorf [...] daß mein Ende so heißen würde"; auf die Frage "Und wohin jetzt, Majestät?" antwortet er: "In die Hölle, da ist es warm. Ich muß auftauen. Ich kann kein Glied mehr rühren." Dann geht er in das Mühlenhaus und setzt sich dort so hin, wie er schon zuvor im Lager saß: alt, krumm, depressiv, selbstmitleidig – eine einsame, tragische Figur.¹² Luise sagt ihm, ohne ihn zu erkennen, die Meinung, auch, was sie vom Landesvater hält.

In der nächsten, der dritten Sequenz, in der Friedrich vorkommt, tritt er plötzlich den Generälen als harter Prinzipienreiter gegenüber, der militärisch durch die Wand gehen will. Seinen Bruder schreit er cholerisch nieder. Weil das Bernburger Regiment feige geflohen sei, hat heute Preußen zu zahlen, dafür, "daß ein paar Soldaten ihr Leben höher achteten als das Leben von Preußen". Den Generälen, die kapitulieren wollen, wirft er die Parole an den Kopf: "Dem Feind entgegenwerfen, Berlin retten oder uns abschlachten lassen!" Als später sein Neffe Heinrich aus Berlin kommt, lächelt er und wird ein liebevoll fürsorglicher Mensch – wobei er sich erinnernd träumt als einsamen nächtlichen Schattenwanderer, aber auch als Philosophen und Flötisten.

In der folgenden Schlacht von Torgau hört er die österreichischen Kanonen "wie die Todesposaunen", treibt aber trotz Verwundung "Vorwärts, zum Sieg!" Den Feldwebel Treskow bestraft er wegen Eigenmächtigkeit – und befördert ihn zugleich wegen Selbständigkeit. Als er von der schweren Erkrankung seines Neffen erfährt, kann er trotz großer Rührung nicht nach Berlin fahren: "Ich habe Dienst." In der Schlacht von Schweidnitz (1762) werden über die Groß-

12 Dazu ist die Presseanweisung des Reichspropagandaamtes (d.h. Goebbels') vom 7.3.1943 von Interesse: "In den Besprechungen sind jedoch alle Vergleiche Friedrichs des Großen mit dem Führer unter allen Umständen zu vermeiden, ebenso alle Analogien mit der heutigen Zeit, insbesondere die pessimistische Note, die zu Beginn des Films vielfach die Texte beherrscht und die keinesfalls mit der Haltung des deutschen Volkes im jetzigen Kriege zu identifizieren ist" (zit. n. Wulf 1989, 346). Damit wiederum sei Harlans Aufsatz "Geschichte und Film" verglichen, der in der Broschüre zur Uraufführung des Films erschien: "Ich habe mich [...] bemüht, der Gestalt des Königs die Züge der Wirklichkeit zu verleihen. Ich habe auf jede heroische Pose verzichtet, ich wollte in das vergrämte Antlitz eines Mannes schauen, der nach der verlorenen Schlacht unter der Verantwortung schier zusammenbricht [...]. Gichtgekrümmte Finger und ein gichtgekrümmter Rücken zeichnen seine Gestalt [...]. In seinen Augen leuchtet die Liebe und – auch der Haß" (zit. n. Zielinski 1981, 187).

aufnahme des Gesichtes des sterbenden Treskow Soldatenstiefel gelegt, die zu hämmernder Musik marschieren. Friedrich verabschiedet sich von ihm "mein Kamerad, adieu, adieu, alle meine toten Soldaten". Während die Armee triumphal in Berlin einmarschiert, kümmert sich Friedrich um Bauern auf dem Lande, wobei er auf Luise stößt, die Treskow geheiratet hatte und nun ein Kind auf dem Arm trägt. Friedrich: "Stehst du nun ganz allein?" – Luise: "Nein, Majestät", sie küßt das Kind. Friedrich: "Siehst du, ich steh allein." Zurück in Berlin geht er schwer und allein in eine leere Kirche und weint. Die aufkommende sphärische Chor- und Orgelmusik begleitet Bilder mit bäuerlichen Szenen, über die das eingeblendete linke Auge Friedrichs unheimlich schaut – vielleicht als höheres Gewissen wachen soll.

3) Wir finden also einen Friedrich als einsamen, tragischen Menschen, der sich selbst der Pflicht an Preußen zum Opfer bringt, schizoid gespalten in einen leidenden Empfindsamen und einen rücksichtslosen Führer, wobei diese Aufspaltung in ihren dualen Erscheinungen auch die Chronologie der Erzählstruktur bestimmt. Friedrich ist bei Kunersdorf 1759 47 Jahre alt (er lebt und herrscht noch bis 1786, gilt schon früh als sehr gealtert mit Gicht und Basedow-Augen). Adolf Hitler ist 1941 53 Jahre alt; Otto Gebühns Großer Fritz sieht nach gut 70 Jahren aus. Das deutsche Publikum ist nach den Blitzkrieg-Erfolgen 1939–41 auch Anfang 1942 noch ziemlich geschlossen NS-gemeinschafts- und führergläubig. Bedenken am Kriegsausgang entstehen zwar zunehmend, nachdem im Juni 1941 die "zweite Front" (die in den Preußen-Filmen immer vermieden werden muß) mit der UdSSR eröffnet worden war, die bereits im Winter 1941/42 ins Stocken gerät, nach dem Kriegseintritt der USA im Dezember und weil die Städtebombardements im Reich massiv vermehrt werden, aber zur Herstellungszeit des Films, 1941, kann von weitverbreiteten Zweifeln am Kriegserfolg und an den Fähigkeiten der Wehrmachtsspitze und/oder des Führers noch keine Rede sein.

Die Frage lautet also, wie die filmischen Motive des besonderen Führermythos (einer ebenso einsamen wie schizoid gebrochenen Figur) und der Unterwerfung des Individuums unter Autorität und Pflicht bis zum Tode vom Zuschauern verwendet werden können. Ich könnte nach der Lektüre von vielerlei Filmliteratur auch polemischer fragen: Sollte Mitleid mit dem pathologischen König = Führer aufkommen – sollte dies möglicherweise gar Selbstmitleid der Deutschen mit sich selbst wegen einer kollektiven, ähnlich schizoiden Aufspaltung sein? Oder sollte die Bereitschaft der Zuschauer zum Masochismus des Selbstopfers gestärkt werden, möglicherweise weil sich darin eine Tradition der Entkoppelung des Thanatos vom Eros und damit der Todessehnsucht der Deutschen fortsetzte? Immerhin trifft auf den Film ja alles zu, was Susan Sontag in ihrer Riefenstahl-Diskussion sagt: "Faschistische Kunst glorifiziert die Unterwerfung, feiert den blinden Gehorsam, verherrlicht den Tod" (1981, 111). Und

selbst wenn Horak recht haben sollte: "Der Zweck dieser faschistischen Todesideologie im Film war also, deutsche Männer für den Krieg vorzubereiten, das heißt, aus Hitlerjungen todessüchtige Soldaten zu machen" (Horak 1981, 216; vgl. auch Horak 1992, 121ff), dann wäre auch damit noch nichts darüber gesagt, ob und wie dieser Zweck erfüllt wurde. Die Vorstellung, Ritters KADETTEN von 1939, der bis 1941 wegen des Hitler-Stalin-Paktes nicht aufgeführt werden durfte, hätte letztlich die "Werwölfe" zur Folge – z.B. über den im Text-Vorspann gemachten Vergleich "Deutsche Jungen von heute aus dem gleichen Fleisch und Blut wie damals" und über die Vorführung in vielen Jugendfilmstunden – wie KOLBERG (wenn er denn früher fertig geworden wäre) den "Volkssturm" zur Folge gehabt hätte, kann nur freischwebend im Raum bleiben. Selbst in dem nach den obigen Schemata eher als buchstäblich todessüchtiger Selbstopfer- denn als Durchhaltefilm zu charakterisierenden DIE AFFÄRE RÖDERN (Erich Waschnek) von 1944 dürften Pflicht und Opfer nicht durch ihre penetrant appellative Ausstellung, sondern erst durch ihre Auswirkung in der melodramatischen Liebesgeschichte tieferschichtig beziehbar sein – dann aber vielleicht gerade nicht mehr in positiver Gefühlszuordnung für König und Vaterland. Und was die Sehweise des NS-Films, die "Choreographie des Blicks" angeht, könnte es nicht sein, daß der von Rentschler konstatierte "Todesblick, der Realitätspartikel in sich aufnimmt und damit diesen ihr Eigenleben raubt" (1990, 211f), schon damals als wenig bewegend, weil zu körper- und gefühlsfern wahrgenommen wurde?

Eine allgemeine Auffälligkeit der NS-Geschichtsfilme ist die Bindung an Militär und Krieg mit einer enormen Massierung von Schlachtszenen und Toten (wobei die historische Zuordnung der Filmhandlung doppelt bedeutsam sein könnte: Krieg war bis 1914/18 etwas Vorstellbares, Normales, erst danach wurde die Vorstellung problematisch). Wie aber sollte dies in Wirkung überführt werden, vielleicht durch Gewöhnung an den Tod im Krieg über die Häufung der Bilder davon, also hyperrealistisch, oder aber umgekehrt, daß der Heldentod, das freiwillige "Martyrium des Deutschen", durch Überhöhung "entleibt" wird, also überrealistisch? Würde so oder anders die Angst vor dem Tod genommen, der erotische Antrieb zum Leben erledigt, die Libido auf Selbstdestruktion gelenkt? Oder wird "naiv" angenommen, die deutschen Soldaten zögen – in der Wirklichkeit wie im Film – wie die Lemminge in den Krieg, um sich abschlachten zu lassen? Wie eng die widerspruchsfrei restringierten Vorstellungen von Medienwirkung gerade beim NS-Propagandafilm zusammenhängen mit den ausschließlich abstrakt-moralisch gepolten Vorstellungen über den deutschen Faschismus (und gesellschaftliche Entwicklung all-

gemein) zeigen in jüngster Zeit die zwangsmoralpädagogischen Forderungen nach einem Aufführungsverbot für den Dokumentarfilm *BERUF NEONAZI*.¹³

Der analogischen Annahme einer linearen Überführung von inhaltlichen Motiven des Films *DER GROSSE KÖNIG* in Wirkung bei den Zuschauern widersprechen schon pragmatische Gesichtspunkte. So waren die Planer und die Macher des Films während seiner Entstehungszeit vom Sieg der Deutschen überzeugt und von der (wie immer möglichen) Vorstellung eines Selbstopfers in der totalen Niederlage noch weit entfernt. Zum zweiten bestanden die Filmbesucher während des Krieges fast ausschließlich aus Frauen, ergänzt durch Kinder und Alte – die Männer waren an der Front und damit allenfalls auf Frontkinos verwiesen.¹⁴ Das ist eine in der Sache und nicht in meiner Darstellung lakonische Feststellung, durch die viele der üblichen Interpretationen von (Propaganda-)Filmen der Jahre 1939–1945 mit ihren insinuierten Wirkungen in fatale Bedrängnis geraten, weil sie die tatsächlichen Rezipienten verkennen.

Zum dritten ist – um stärker theoretische Gesichtspunkte anzuführen – die Zeit der Erstaufführung¹⁵ identisch mit dem Boom der Kinobesuche im Deutschen Reich, d.h. daß die Zuschauer und Zuschauerinnen trotz des Krieges massenhaft und häufig viele Filme anschauen. Nimmt man dabei an, daß ein Filmbesuch in der Absicht individuell zu beziehender Lust unternommen wird, die, selbst wenn sie masochistisch gepolt sein sollte, in der Dimension der Phantasiegedanken – der Traumqualität des Kinos mit dem Ausschluß von Motilität in die Außenwelt – verbleibt und darin Abfuhr, d.h. positive Befriedigung im Sinne der Ökonomie des psychischen Apparats erlaubt, dann bleibt das Papier, auf dem die Wirkung von *DER GROSSE KÖNIG* zu erklären wäre, weiterhin unbeschrieben. An der Lust am und im Kino ist auch das Wissen und der Spaß an der Fiktionalität der Darstellung und des Dargestellten beteiligt, was von der Freude an der Bewegung (natürlich auch hypomaner) "Gedanken" bis zur Begutachtung der künstlerischen Leistung z.B. der Schauspieler (Gebühr zum

13 Ebenfalls nach Entstehung dieses Beitrags erschienen mit ähnlicher Argumentation wie zu *BERUF NEONAZI* z.B. die Angriffe auf Norbert Grobs Harlan-Darstellung in *Journal Film*, Nr. 27 oder die zum großen Teil merkwürdig unkritischen Elogen auf SCHINDLERS LISTE. – Mancherlei Überlegungen erinnern übrigens an die ebenso einfache wie ungeklärte Diskussion von Mediengewalt, z.B. der Zahl der Morde im Fernsehen und der zukünftigen Mörderkarriere der Kinder, die sie täglich sehen.

14 Erwachsene männliche Kinobesucher waren in dieser Zeit oft ausländische Fremd- oder Zwangsarbeiter bzw. Kriegsgefangene, für die unmöglich die gleichen Propagandawirkungen wie für Deutsche gelten konnten; vgl. dazu Schäfer 1985, der in seinem Buch interessante Zeugnisse diffuser Ideologie und alltagspraktischer Lebenseinstellung von Berlinern im Zweiten Weltkrieg versammelt, die in ihren individuellen Ausformungen der Vorstellung einer totalen Homogenität und Kollektivität von Einstellungen und Verhalten stark widersprechen.

15 Zur bombastisch inszenierten Uraufführung am 3.3.1942 vgl. Zielinski 1981, 28f.

xten Mal als Friedrich) reicht und Anziehung wie Distanzierung zur Folge haben kann. Der Filmkonsum (einschließlich der ideologischen Substrate) dient letztlich der (Re-)Konstruktion eigener Biographie und Identität, zu der auch sowohl die Nachtseiten der eigenen Geschichte wie die utopischen Ansprüche und Vorstellungen aus nicht befriedigten Bedürfnissen gehören. Diese muß, um die gegenwärtige Identität wie die Kontinuität von Lebensgeschichte konstituieren zu können, positiv bestimmt werden. Das gilt zweifelsohne auch für destruktive Wendungen.¹⁶ Wobei dafür wie für alles psychische Geschehen der Grundsatz der Überdeterminierung von Manifestationen (und damit die Polysemie von Bedeutungen) und vor allem der Ambivalenz anzunehmen ist und worin gerade dem Begriff der Ambivalenz¹⁷ bei der Film- und der Rezeptionsanalyse besondere Beachtung geschenkt werden sollte. Darin ist mein Postulat der Widerspruchssuche auf Film- und Rezipientenseite psychologisch begründet.

Wenn wir neben den Hauptmotiven des Films noch andere betrachten, die ebenfalls durchaus typisch für die Historienfilme des Dritten Reiches sind, wird die Lage nicht wesentlich klarer. Um in der Polemik zu bleiben: Friedrichs filmische (und wirkliche) Misogynie bzw. seine Asexualität (die jugendliche Homosexualität taucht hier ja nicht mehr auf) wird – wie die "paranoide männliche Ordnung" (Rentschler 1990, 212) insgesamt – nur sehr eingeschränkt psychoökonomisch nützlich gewesen sein bei der Bewältigung wirklicher Partner- und Sexualprobleme von männlichen und weiblichen Zuschauern im Zweiten Weltkrieg. Dies gilt auch für die Auszeichnung Luises als "tapfere Soldatenfrau" und die Lage der Frauen an der "Heimatfront" des Weltkriegs.

4) Auf den Film bezogen stellt sich damit die Frage weniger nach dem, *was* der Film inhaltlich propagiert, als nach dem, *wie* der Film dies tut. Darüber entscheidet sich vermutlich die Qualität der Beziehung von Film und Zuschauer, ob und wie beim Zuschauer vorhandene latente Dispositionen im Bedingungsrahmen seiner individuellen Existenz an- und aufgegriffen werden. Anders als zum Beispiel im fast gleichzeitigen OHM KRÜGER (1941, Hans Steinhoff) und dessen Anti-England-Tiraden kommen in DER GROSSE KÖNIG wenig manifeste Wiedergaben von politischen Propagandaparolen des Jahres 1941 vor, d.h. daß diese eher äußere, quantitative und rasch wandelbare Wirkdimension der Unterstützung von Tagespropaganda durch filmische Reproduktion hier gering ist, daß vielmehr – wie meist im Spielfilm – die darunterliegende Schicht der vor- und unbewußten Gedanken des Zuschauers mit Anregungen versorgt wird.

16 Vgl. zum vorstehenden Zusammenhang z.B. die Auffälligkeit von Kriegserzählungen älterer Männer, in denen das Positivum des Erlebnisses, der gelebten Zeit, die biographiekonstituierend sinnvoll gewesen sein "muß", über allem steht.

17 Etwa im Sinne der von Freud 1923 in *Das Ich und das Es* als häufig konstatierten "Triebmischung"; vgl. dazu Schenk 1993, 165ff.

Wobei tagespropagandistische Anklänge ohnehin meist dem Sprechtext anvertraut werden – woraus dann in der Interpretation allzu leicht die Identität von Propaganda-Parolen, Film-Parolen und Film-Wirkung hergestellt wird –, während das wirkungsrelevantere filmische Geschehen doch (sofern man diese Elemente trennen kann) im Bereich der Bilder und der Stimmungstöne zu suchen sein dürfte. Da meine Annahme dahin geht, daß Filmwirkung weniger mit inhaltlich-motivlichen oder personenbezogenen Identifikationen zu tun hat als vielmehr mit der Aneignung von prozessualen Verarbeitungsvorlagen für Konflikte, die dann modifiziert nach der je eigenen Erfahrungskonstellation in der Konfliktbearbeitung vom einzelnen Zuschauer subsidiär genutzt werden, könnten für *DER GROSSE KÖNIG* einige Indizien als Rahmen für mögliche Wirkungen herausgenommen werden. Dabei sei angemerkt, daß das *Wie* den strukturellen Zusammenhang von Form und Inhalt betrifft.

Die dominante Erzählstruktur des Films ist charakterisiert durch eine brüsk aufeinanderfolgende Entgegensetzung der Aufspaltung des Königs. Sie bietet so zur Konfliktlösung zwei Möglichkeiten an: entweder das Nachvollziehen der Aufspaltung oder, da Widerspruchsauflösung nach einer Seite nicht möglich scheint, die Unterwerfung unter das, was kommt, das Schicksal... Der Psychologe Melchers beschreibt in seiner Dissertation die Wirkungsstruktur dieser Filme als dauernden Kampf von Gegensätzen, in dem der Zuschauer gefühlsmäßig zur Entscheidung gezwungen wird, weil ein erhoffter dritter Weg nicht funktioniert. *JUD SÜSS* zum Beispiel ließe

die Erfahrung der Unmöglichkeit, sich 'eindeutig' zu entscheiden und der Notwendigkeit, dennoch entscheiden zu müssen, als "Tragik" stehen. Ob man auch 'siegt', man ist doch 'Opfer', was, es wie eine "Pflicht" auf sich zu nehmen, sich gegeneinander aufrechnen ließe (Melchers 1977, 161).¹⁸

Resultat wäre nach meiner Sicht das Verbleiben in der Unsicherheit der polar verfaßten Ambivalenz als Ausgeliefertsein an eine frühere oder tiefere Unfähigkeit zur Entscheidung zugunsten konkreter eigener Befriedigungen, wobei aber die Möglichkeit dazu noch nicht endgültig ausgeschlossen wird und lustvoll mitphantasiert werden kann. Darin würde dann auch die melodramatische Dimension des Films eine Funktion erfüllen: "Im Melodram, das die Gefühle schweifender Sehnsucht an den Fatalismus band, erbrachte der deutsche Film seine herausragenden Leistungen" (Witte 1993, 139).

18 Melchers beschreibt den dramaturgischen Aufbau von *JUD SÜSS* und *HITLERJUNGE QUEX* als "Scherenstruktur", durch die der Zuschauer fortwährend der "Unentrinnbarkeit des Sich-Entscheiden-Müssens" ausgesetzt wird bei Unmöglichkeit der Neutralität und wobei die angebotenen Auswege sich als Irrwege entpuppen. Sein Fazit aus den 1974 nach Filmvorführungen mit Testpersonen durchgeführten Tiefeninterviews lautet, daß in den Filmen "das Erleben in verkehrende Lösungen getrieben" wird (1977, 160, 165, 225 et passim).

Fazit meiner Überlegung ist also, daß der Film gerade auf die Festlegung von Eindeutigkeit verzichtet, vielmehr Zwei-Deutungen nahelegt – ohne Entscheidungskompetenz zu stärken. Ob der Propagandafilm DER GROSSE KÖNIG sein augenscheinlich erstes propagandistisches Ziel, die bedingungslose Erfüllung der Pflicht für Vaterland und Führer ohne Ansehen der eigenen Person, beim Zuschauer erreicht, hinge also paradoxerweise doppelt ausschließlich vom Kontext des Lebens- und Erfahrungszusammenhanges des Zuschauers ab, durch die die in der Filmstruktur ohnmächtig-offene Entscheidungssituation so oder so aufgefüllt wird. Dies zu erkunden bliebe aber einem ebenso breiten wie unbefestigten Forschungsvorhaben der Zukunft aufzuladen. Wenn jedenfalls solche Paradoxien der Wirkung schon für einen expliziten Propagandafilm gelten, wieviel mehr mögen sie dann für einen "einfachen" Spielfilm zutreffen?

III.

Harlans KOLBERG im Zusammenhang der Diskussion von Filmwirkung zu betrachten, ist in sich paradox: Es gibt nämlich kaum Zuschauer, die ihn nach der Uraufführung am 30.1.1945 im Deutschen Reich gesehen haben. Der Film wurde gleichzeitig – zur Feier des zwölften Jahrestags des NS-Reichs – erst-aufgeführt in der bereits eingeschlossenen Atlantik-Festung La Rochelle¹⁹, wohin er per Fallschirm gelangen mußte, und in zwei Berliner Ufa-Filmtheatern²⁰, dann bis zum Kriegsende noch einige Male in nicht zerstörten Kinos nachgespielt.

Die "megaloman-todessüchtige Durchhalteproduktion KOLBERG" (Kreimeier 1992, 323) gilt in der Filmgeschichtsschreibung als Propagandafilm, und zwar als Durchhaltefilm par excellence. Ob er auch so gewirkt hätte, wäre er denn auf ein massenhaftes Publikum gestoßen, muß außerhalb jeder empirischen Beantwortbarkeit bleiben. Gerade deshalb aber seien an ihm meine spekulativen Erörterungen fortgesetzt.

Paradox in diesem Kontext erscheint zum Beispiel der Inhalt von Leisers Mitteilung, der Film sei nach 1945 als BRENNENDE HERZEN in Argentinien und als DIE ENTSAGUNG in der Schweiz gelaufen (1989, 120). Ebenso denkwürdig ist

19 Die militärische Lage der seit langem völlig eingeschlossenen Festung La Rochelle war im Januar 1945 so absurd wie die Aufführung von KOLBERG. Sie wie die anderen Atlantikfestungen und der Atlantikwall insgesamt waren nach der alliierten Invasion in der Normandie 1944 auch geographisch jenseits irgendeiner funktionalen Bedeutung für den Kriegsverlauf: Während die Alliierten längst in Deutschland waren, wurde La Rochelle bis zuallerletzt "ehrevoll" gehalten (Kapitulation am 9. Mai 1945, 00.01 Uhr).

20 Laut Riess (1985, 211) fand die Berliner Erstaufführung im Tauentzien-Palast statt, da der Ufa-Palast am Zoo bereits zerborst war.

umgekehrt die Tatsache, daß in der Bundesrepublik Deutschland nur eine Fassung mit einem dokumentierend-kommentierenden Vor- und Nachspann im Umlauf war, bei der auch in den Film selbst vier solche Inserts eingefügt wurden – erklärlich aus der oben angesprochenen Moralisierung im Umgang mit der Geschichte des deutschen Faschismus und folglich aus der projektiven Furcht vor dem Bösen. Der Titel dieser Paket-Fassung lautet 30. JANUAR 1945. DER FALL KOLBERG...

Der von Goebbels selbst beauftragte "Großfilm" KOLBERG hat seinen ersten Drehtag am 28.10.1943 und wird laut Harlan Ende November 1944 abgeliefert (Harlan 1966, 183, 184 u. 192). Die Darstellung der historischen Niederlage der Stadt Kolberg in Pommern im Jahre 1807 gegen Napoleon (nach den verlorenen Schlachten von Jena und Auerstedt) wird geschickt vermieden bzw. in die Möglichkeit eines Sieges umgemünzt, indem um den Hauptteil der Handlung als Klammer zwei Episoden aus dem Jahr 1813 gefügt werden, einmal eine Aussprache zwischen Gneisenau und dem König Friedrich Wilhelm III. mit der Aufforderung an letzteren, sich zur Unterstützung des Kampfes gegen Napoleon ans Volk zu wenden, und zum andern mit der Niederschrift der Ansprache des Königs "An mein Volk", mit der nach der Geschichtslegende letztendlich der Sieg gegen Napoleon begründet wird.²¹ Der Film ist der bis dato teuerste der deutschen Filmgeschichte, zu seiner Herstellung im Sommer 1944 – also in einer bereits äußerst zugespitzten Kriegssituation – werden neben immensen Mengen an Materialien Zehntausende von Soldaten und Zivilisten (die Rede ist von bis zu 187000) als Komparsen kommandiert.

KOLBERG muß auf Anordnung von Goebbels und teilweise auf Anregung von Hitler stark gekürzt und umgearbeitet werden. Insbesondere müssen nach Harlans Darstellung die vielen Szenen wegfallen, in denen das "Grauen des totalen Krieges" (1966, 193)²², die Beschwernisse und Leiden der Bevölkerung in der brennenden Stadt gezeigt werden. Harlan berichtet Goebbels' Meinung, "der Film führe in die Resignation, aber nicht in 'die Entschlossenheit zum Siege, koste es, was es wolle!'" (ibid., 192). Die tatsächlichen Unterschiede zwischen der abgelieferten und der veröffentlichten Fassung sind nicht mehr im einzelnen feststellbar. Harlans detaillierte Behauptung, daß gerade die Szenen, in denen die harten Auswirkungen des Krieges auf die Kolberger Bevölkerung gezeigt werden, wegggeschnitten werden mußten (Schnitte für insgesamt "zwei Millionen Mark" [ibid., 193]), erscheint jedoch glaubhaft. Wie hätten die Macher des Films denn im Jahre 1944 in einer defensiv, sozusagen an der "Heimatfront"

21 Die Idee zu dieser dramaturgisch-propagandistischen Lösung stammt laut Harlan von Goebbels (Harlan 1966, 190).

22 Vgl. dazu und zu Textstellen des Films Goebbels' Sportpalastrede vom 18.2.1943 "Wollt Ihr den totalen Krieg?"

angesiedelten historischen Kriegshandlung Propaganda für einen "Endsieg" machen sollen, ohne die von den Zuschauern alltäglich bereits in der Heimat erlebten Kriegsfolgen zumindest aufzugreifen, damit an das Widerspruchspotential der Lebenswirklichkeit der Menschen anzuknüpfen, um so eine für die Absicherung der propagandistischen Absicht notwendige Wirk-Basis im Film zu erreichen? Wie groß diese Basis in der ursprünglichen Fassung war, ob in diesem Film nicht vielleicht auch schon manifest die Resignation überwog, läßt sich nicht mehr nachprüfen. Die meisten Deutschen jedenfalls waren – bei allen Wunderwaffen-Phantasien – 1944/45, fast zwei Jahre nach Stalingrad, zwar noch "pflichtbewußt", aber kaum mehr siegesgläubig. Joseph Goebbels schreibt in seinem Tagebuch am 28.2.1945:

Wir müssen so sein, wie Friedrich der Grosse gewesen ist, und uns auch so benehmen. Der Führer stimmt mir völlig zu, wenn ich ihm sage, dass es unser Ehrgeiz sein soll, dafür zu sorgen, dass, wenn in Deutschland einmal in 150 Jahren eine gleich grosse Krise auftaucht, unsere Enkel sich auf uns als das heroische Beispiel der Standhaftigkeit berufen können. Auch die stoisch-philosophische Haltung zu den Menschen und zu den Ereignissen, die der Führer heute einnimmt, erinnert stark an Friedrich den Grossen. Er sagt mir zum Beispiel, dass es nötig sei, für sein Volk zu arbeiten, aber dass auch das nur begrenztes Menschenwerk sein könne. Wer wisse, wann wieder einmal ein Mondeinbruch in die Erde stattfinde und dieser ganze Planet in Feuer und Asche aufgehen könne. Trotzdem aber müsse es unsere Aufgabe sein, unsere Pflicht zu erfüllen bis zum letzten. In diesen Dingen ist der Führer auch ein Stoiker und ganz ein Jünger Friedrichs des Grossen. Ihm eifert er bewusst und unbewusst nach. Das muss auch für uns alle ein Vorbild und ein Beispiel sein. Wie gerne wollten wir dieses Vorbild und Beispiel aus vollstem Herzen nachahmen (Goebbels 1977, 55).

Im gleichen Tagebuch 1945 verfolgt er in mehreren Eintragungen bis zum 19. März den allmählichen Fall des gegenwärtigen Kolberg im Zweiten Weltkrieg. Dabei fällt auf, daß er diesen Ausschnitt wirklicher, aktueller Geschichte nach dem Muster des von ihm geplanten und zensierten Films wahrnimmt (wobei anzumerken ist, daß die Darstellung der militärischen Lage in diesem Tagebuch sonst üblicherweise nach der Stenographenniederschrift des Berichtes gemacht wird, den der Verbindungsoffizier des Oberkommandos der Wehrmacht täglich überbringt); am 6.3.1945 heißt es:

Der Kampfkommandant von Kolberg – wenn man ihm diesen Titel überhaupt zuerkennen will – hat beim Führer den Antrag gestellt, Kolberg kampfflos dem Feind zu ergeben. Der Führer hat ihn gleich ab- und einen jungen Offizier an seine Stelle gesetzt. Haben denn diese verkommenen Generäle überhaupt kein geschichtliches Empfinden und Verantwortungsgefühl, und hat ein Kampf-

kommandant von Kolberg zur jetzigen Zeit viel mehr den Ehrgeiz, einem Lucadou als einem Gneisenau nachzueifern? (ibid., 126).²³

In doppelter Weise an den Film denkt er auch am 19. März, nachdem die Rote Armee Kolberg eingenommen hat:

Die Stadt, die sich mit einem so ausserordentlichen Heroismus verteidigt hat, konnte nicht mehr länger gehalten werden. Ich will dafür sorgen, dass die Räumung von Kolberg nicht im OKW-Bericht verzeichnet wird. Wir können das angesichts der starken psychologischen Folgen für den Kolberg-Film augenblicklich nicht gebrauchen (ibid., 304).

Nimmt man diese philologisch noch zu erweiternden Sachverhalte zusammen, stellt sich paradoxerweise die Vermutung ein, daß KOLBERG das "Glück" hatte, keine Verbreitung mehr finden zu können, da seine Propagandaabsicht schon prinzipiell nicht mehr zu realisieren gewesen wäre. Ist es nicht vielmehr so, daß selbst Hitler und Goebbels schon länger nicht mehr an einen Endsieg glauben, sich vielmehr immer mehr von der Wirklichkeit abheben und nur noch darauf aus sind, sich und ihr Deutschland für die historische Nachwelt zu stilisieren und zu inszenieren? Dem dienen die Hitlerschen Blicke und Posen ebenso wie zum Beispiel Goebbels' Tagebuch, "für das er zuletzt nur noch lebte" (Hochhuth in der Einführung zu Goebbels 1977, 41), nicht zu reden von seinen schon früh gesponnenen Plänen zu Selbstmord und Ermordung seiner Familie. Worum es in diesem Wunschdenken geht, ist gar nicht mehr ein konkreter Sieg, sondern nur noch oder allenfalls ein posthumer Sieg, ein Endzeit-Sieg des Nachruhms, der "Effekt in der Geschichte" (ibid., 18). Und wo wäre Wunschdenken besser zu erfüllen als in einem Film? Ist KOLBERG vielleicht – gerade in Anbetracht seiner besonderen Entstehungs-, Zensur- und Rezeptionsgeschichte – gar kein Durchhaltefilm für den Zweiten Weltkrieg, sondern ein propagandistischer Historienfilm für die Zukunft im Rückblick auf Geschichte, eben die filmische Glorifizierung der totalen Niederlage des Dritten Reichs im Jahre 1945?

Womit meine spekulativen und polemischen Anmerkungen über Filmwirkung, von der wir ungeklärt in unseren Äußerungen zur Filmgeschichte und zu einzelnen Filmen immer mit-sprechen, in einer paradoxen Frage enden sollen. Allerdings nicht ohne auf den anfangs geäußerten Wunsch nach Diskussion Bezug zu nehmen und dafür abschließend in grober Verkürzung die Richtungen zu rekapitulieren, in die meine Polemik u.a. zielt: Zum einen, daß diese Äußerungen beim spezifischen Gegenstand "NS-Film" fast immer von fragwürdigen, aber nicht hinterfragten weltanschaulich-normativen Implikationen

23 Lucadou und der ihn ablösende Gneisenau sind die historischen und filmischen Kommandanten Kolbergs.

und synthetisierenden politisch-moralischen Begründungen ausgehen²⁴, zum anderen, daß auch die feinsinnigste Filmanalyse nicht unbedingt die Erarbeitung der Filmwirkung bzw. der Geschichte des Massenmediums Kino befördern muß.

Literatur

- Albrecht, Gerd (1969) *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Enke.
- (Hrsg.) (1979) *Der Film im 3. Reich. Eine Dokumentation*. Karlsruhe: Schauburg/Doku-Verlag.
- Augenblick*, 15, 1993 (Themenheft: Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm).
- Barkhausen, Hans (1982) *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms Presse.
- Barkhausen, Hans et al. (1972) *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945*. Wien: Österreichisches Filmmuseum.
- Bartetzko, Dieter (1985) *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten*. Reinbek: Rowohlt.
- Bechdorf, Ute (1992) *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm*. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde.
- Becker, Wolfgang (1973) *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*. Berlin: Spiess.
- Belach, Helga (Hrsg.) (1979) *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. München/Wien: Hanser.
- Beyer, Friedemann (1991) *Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*. München: Heyne.
- Blum, Heiko R. (1975) *30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975*. Köln: May.
- Blumenberg, Hans-Christoph (1993) *Das Leben geht weiter. Der letzte Film des Dritten Reichs*. Berlin: Rowohlt.
- Boberach, Heinz (Hrsg.) (1965) *Meldungen aus dem Reich. Auswahl aus den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS 1939-1944*. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- (1982) *Jugend unter Hitler*. Düsseldorf: Droste.
- (Hrsg.) (1984) *Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*. 17 Bde. Herrsching: Pawlak.
- Bock, Hans-Michael (Hrsg.) (1984ff) *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: Text und Kritik.

24 Vgl. zur Problematik solcher Betrachtungsweisen in der Diskussion von "Modernisierung" im Dritten Reich z.B. Zitellmann 1989, in dessen Schriften (vor seiner politischen Rechtswende) darüber hinaus nützliche Thesen zur Erklärung der lebenszeitlich sinnstiftenden Attraktivität von Erfahrungsmöglichkeiten für viele Menschen in der NS-Gesellschaft und damit auch zur Grundlegung von Kinobesuch und -wirkung in der Alltagsgeschichte zu finden sind.

- / Töteberg, Michael (Hrsg.) (1992) *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Boelcke, Willi A. (Hrsg.) (1966) *Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium*. Stuttgart: DVA.
- Bredow, Wilfried von / Zurek, Rolf (Hrsg.) (1975) *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Brenner, Hildegard (1963) *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbek: Rowohlt.
- Courtade, Francis / Cadars, Pierre (1972) *Histoire du Cinéma nazi (Le cinéma nazi)*. Paris: Eric Losfeld. [Dt. unter dem Titel: *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München/Wien: 1975.]
- Delage, Christian (1989) *La Vision Nazie de l'histoire (à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich)*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Drewniak, Boguslaw (1987) *Der deutsche Film 1938-1945*. Düsseldorf: Droste.
- Dröge, Franz (1970) *Der zerredete Widerstand. Zur Soziologie und Publizistik des Gerüchts im 2. Weltkrieg*. Düsseldorf: Bertelsmann.
- Ferro, Marc (1977) *Cinéma et histoire*. Paris: Denoel/Gonthier.
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.) (1991) *Gegen das Vergessen: Stalingrad*. Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek.
- Geschichtswerkstatt Hannover (Red.) (1989) *Film – Geschichte – Wirklichkeit*. Hamburg: Ergebnisse-Verlag.
- Goebbels, Joseph (1977) *Tagebücher 1945. Die letzten Aufzeichnungen*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- (1987) *Die Tagebücher von J.G. Sämtliche Fragmente*. Teil I: Aufzeichnungen 1924-41, 4 Bde. Hrsg. v. Elke Fröhlich. München [...]: Saur.
- Grube, Frank / Richter, Gerhard (o.J.) *Alltag im Dritten Reich. So lebten die Deutschen 1933-1945*. Hamburg: Hoffmann u. Campe.
- Hallen, Andreas / Müller, Bernhard (Hrsg.) (1987) *Berlin zu Fuß*. Hamburg: VSA.
- Happel, Hans-Gerd (1984) *Der historische Spielfilm im Nationalsozialismus*. Frankfurt a.M.: R.G. Fischer.
- Harlan, Veit (1966) *Im Schatten meiner Filme*. Gütersloh: Mohn.
- Hegemann, Werner (1926) *Fridericus oder das Königsopfer*. 4. Aufl. Hellerau b. Dresden: Hegner.
- (1930) *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*. Berlin: Kiepenheuer.
- Hickethier, Knut (1980) Kino und Fernsehen in der Erinnerung ihrer Zuschauer. In: *Ästhetik und Kommunikation*, 42, pp. 53-66.
- Hippler, Fritz: (o.J. [1981]) *Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von F.H., ehem. Reichsfilmintendant*. Düsseldorf: Mehr Wissen.
- Hoffmann, Hilmar (1988) *"Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit". Propaganda im NS-Film*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Hollstein, Dorothea (1971) *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsoz. Spielfilm*. München-Pullach: Verl. f. Dokumentation. [Taschenbuchausgabe: *JUD SÜSS und die Deutschen*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1983.]
- Horak, Jan-Christopher (1981) Liebe, Pflicht und die Erotik des Todes. In: Marquardt/Rathsack 1981, pp. 205-218.
- (1992) Eros, Thanatos, and the Will to Myth: Prussian Films in German Cinema. In: Murray/Wickham 1992, pp. 121-139.

- Hull, David Stewart (1969) *Film in the Third Reich*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.) (1992) *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912-1992*. Berlin: Argon.
- / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.) (1993) *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Joos, Rudolf et al. (Red.) (1988) *Deutsche Geschichte bis 1945. Ereignisse und Entwicklungen*. Filmanalytische Materialien. Frankfurt a.M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik.
- van Kampen, Wilhelm (1981) Das "preußische Beispiel" als Propaganda und politisches Lebensbedürfnis. In: Marquardt/Rathsack 1981, pp. 164-177.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kreimeier, Klaus (1992) *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München: Hanser.
- Kugler, Franz (o.J.) *Geschichte Friedrichs des Großen. Mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel*. Leipzig: Seemann (Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs).
- Kurowski, Ulrich (Red.) (o.J.) *Deutsche Spielfilme 1933-45. Materialien I, II, III*. 2. Aufl. München: Münchner Filmzentrum/Freunde des Münchner Filmmuseums/Stadtmuseum München.
- Leiser, Erwin (1989) *"Deutschland, erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Reinbek: Rowohlt.
- Loiperdinger, Martin (Hrsg.) (1991) *Märtyrerlegenden im NS-Film*. Opladen: Leske und Budrich.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer. [Zuerst als Diss. Universität Bremen 1990.]
- Marquardt, Axel / Rathsack, Heinz (Hrsg.) (1981) *Preußen im Film*. Reinbek: Rowohlt.
- Marsiske, Hans-Arthur (Hrsg.) (1992) *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg: Hitzeroth.
- Melchers, Christoph Bernhard (1977) *Untersuchungen zur Wirkungspsychologie nationalsozialistischer Propagandafilme*. Diss. Köln: Mathematisch-naturwiss. Fak.
- Menzel, Adolph von (1976) *Das graphische Werk. Ausgewählt von Heidi Ebertshäuser*. Bd. 1. München: Rogner und Bernhard.
- Mittenzwei, Ingrid (1979) *Friedrich II. von Preußen. Eine Biographie*. Berlin (DDR): Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Mosse, George L. (1978) *Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler*. Königstein, Ts.: Athenäum.
- Murray, Bruce A. / Wickham, Christopher J. (1992) *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Prinzler, Hans Helmut (Red.) (1989) *Europa 1939. Filme aus zehn Ländern*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek.
- Regel, Helmut (1981) Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik. In: Marquardt/Rathsack 1981, pp. 124-134.
- Reichel, Peter (1993) *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Reimer, Robert C. / Reimer, Carol J. (1992) *Nazi-Retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*. New York: Twayne Publishers / Toronto [...]: Maxwell Macmillan International.
- Rentschler, Eric (1990) Pabst, "Paracelsus" und der Blick des Todes. In: Schlemmer/Riff/Haberl 1990, pp. 208-226.
- Riess, Curt (1985) *Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films*. Bd. 2: Wien/München: Molden; Bd. 3. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Rinner, Erich / Behnken, Klaus (Hrsg.) (1980) *Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade). 1934-1940*. Salzhausen: Nettelbeck/Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1980.
- Romani, Cinzia (1982) *Die Filmdivas des Dritten Reiches*. München: Bahia.
- Rother, Rainer (Hrsg.) (1991) *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach.
- Santner, Eric L. (1990) *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Schäfer, Hans Dieter (1981) *Das gesplante Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. München/Wien: Hanser.
- (1985) *Berlin im Zweiten Weltkrieg. Der Untergang der Reichshauptstadt in Augenzeugenberichten*. München: Piper.
- Schenk, Irmbert (1993) Widerspruchsbehandlung bei Rainer Werner Fassbinder. In: *TheaterZeitschrift*, 33/34, pp. 163-180.
- (1994) Ruttman und die Moderne. In: *Film, Fernsehen, Video und die Künste*. Hrsg. v. Joachim Paech. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 89-102.
- Schlemmer, Gottfried / Riff, Bernhard / Haberl, Georg (Hrsg.) (1990) *G. W. Pabst*. Münster: MAKS-Publikationen.
- Schmid, Georg (1983) *Die Figuren des Kaleidoskops. Über Geschichte(n) im Film*. Salzburg: Neugebauer.
- Schneider, Roland (1990) *Histoire du cinéma allemand*. Paris: Les Edit. du Cerf.
- Schoenberger, Klaus (1981) Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie. In: Marquardt/Rathsack 1981, pp. 9-38.
- Schöning, Jörg (Red.) (1989) *Reinhold Schünzel. Schauspieler und Regisseur*. München: Edition Text und Kritik.
- Sklar, Robert / Musser, Charles (eds.) (1990) *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sontag, Susan (1981) Faszinierender Faschismus. In: Dies.: *Im Zeichen des Saturn. Essays*. München/Wien: Hanser.
- Spiker, Jürgen (1975) *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin: Spiess.
- Toeplitz, Jerzy (1987a) *Geschichte des Films 1895-1933*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- (1987b) *Geschichte des Films 1934-1945*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Töteberg, Michael / Kreimeier, Klaus (Red.) (1992) *Kolberg*. Berlin: Dt. Historisches Museum.
- Venohr, Wolfgang (1981) *Fritz der König. Leben und Abenteuer Friedrichs des Großen mit Bildern von Adolph v. Menzel*. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Wehling, Will (Red.) (1974) *Der Weg ins Dritte Reich. Deutscher Film und Weimars Ende. Eine Dokumentation*. Oberhausen: Laufen.

- Wetzel, Kraft / Hagemann, Peter A. (1982) *Zensur. Verbotene deutsche Filme 1933-1945*. 2. Aufl. Berlin: Spiess.
- Winkler-Mayerhöfer, Andrea (1992) *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München: Ölschläger.
- Witte, Karsten (1993) Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, pp. 119-170.
- Wulf, Joseph (1989) *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Zielinski, Siegfried (1981) *Veit Harlan*. Frankfurt/M.: R.G. Fischer.
- Zitelmann, Rainer (1989) Nationalismus und Moderne. Eine Zwischenbilanz. In: *Übergänge. Zeitgeschichte zwischen Utopie und Machbarkeit*. Hrsg. v. Werner Süß. Berlin: Duncker & Humblot, pp. 195-223.