

Sinn und Geschichte

Die filmische Selbstvergegenwärtigung der
nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“,

von

Matthias Weiß

Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft

1999

Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft
Herausgeben von Hans Peter Neureuter »Redaktion Christine Bühler
Band 15

Gedruckt als Manuskript
© beim Autor 1999

Diese Arbeit wurde im Sommersemester 1998
von der Philosophischen Fakultät III
(Geschichte, Gesellschaft und Geographie)
der Universität Regensburg
als Magisterarbeit angenommen.
Erstgutachter: Prof. Dr. Franz J. Bauer
(Neuere und Neueste Geschichte)
Zweitgutachter: Prof. Dr. Georg Braungart
(Neuere deutsche Literaturwissenschaft)

INHALT

Einleitung: Der Sinn der Geschichte	5
1. Der Film als ‚sozio-semiotisches‘ System	5
2. Der Film als ‚Aufschreibsystem‘ der modernen Gesellschaft	19
3. Der Mythos des ‚Dritten Reiches,‘	27
A: Der autochthone Sinn der ‚Volksgemeinschaft,‘	38
1. Die Filmgeschichte als Gründungsmythos der ‚Volksgemeinschaft,‘	38
2. ‚Propaganda,‘ als Schließung des Sinns	41
a) ‚Volksaufklärung und Propaganda,‘ als Ministerium 41 - b) Die Sicherung der Produktion 45 - c) Die Sicherung von Form und Inhalt 53 - d) Die Präsentation des Sinns 61	
3. Die Grenzen des Konsenses	68
B: Aufführungen des autochthonen Sinns	71
1. Das Modell der ‚Volksgemeinschaft,‘: <i>Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes</i> (1939)	71
a) <i>Intertext: Medizin und Sozialhygiene im ‚Dritten Reich,‘</i> 73 - b) <i>Produktion</i> 77 - c) <i>Text</i> 80 - d) <i>Filmsprache</i> 90 - e) <i>Vergegenwärtigung</i> 92 - f) <i>Exkurs: Zur diachronen Metaphorologie eines Filmbildes</i> 93 - g) <i>Würdigung</i> 97	
2. Der Feind der ‚Volksgemeinschaft,‘: <i>Jud Süß</i> (1940)	100
a) <i>Intertext: Der Antisemitismus als Staatsdoktrin</i> 102 - b) <i>Produktion</i> 106 - c) <i>Text</i> 114 - d) <i>Filmsprache</i> 127 - e) <i>Vergegenwärtigung</i> 130 - f) <i>Exkurs: Die Inversion der Bilder im NS-Film</i> 135 - g) <i>Würdigung</i> 139	
3. Die ‚Volksgemeinschaft,‘ im Krieg: <i>Der Grosse König</i> (1942)	144
a) <i>Intertext: Der existentielle Krieg</i> 146 - b) <i>Produktion</i> 149 - c) <i>Text</i> 154 - d) <i>Filmsprache</i> 162 - e) <i>Vergegenwärtigung</i> 165 - f) <i>Exkurs: Führer und Geführte</i> 169 - g) <i>Würdigung</i> 172	
Zusammenfassung: Die Präsentation der Geschichte	175
Anhang	190
Abbildungen	191
Abkürzungen	198
Filme, Quellen und Literatur	200

Forscher, die man mit dem Auftrag festzustellen, wie es wirklich war, ins Feld jagt, kommen nicht zurück, sie rapportieren nicht, sie bleiben stehen und schnuppern entzückt an den Details.

(Niklas Luhmann)

Einleitung: Der Sinn der Geschichte

„Man mache sich klar, daß eine Sammlung von Milliarden Filmen und Photographien jeder je gewesenen Begebenheit noch immer nicht ‚Geschichte‘ wäre. Man mache sich klar, daß Geschichte dahinschwände wie der Inhalt eines Märchens, wenn nicht geboren würden: erzählende Mütter und gläubige Kinderohren.“¹

1. Der Film als ‚sozio-semiotisches‘ System

Das Anliegen der vorliegenden Arbeit wurde bereits im Jahre 1958 formuliert, als Wilhelm Treue in der „Historischen Zeitschrift“, forderte, den Film zu einer Quelle der Zeitgeschichtsforschung zu machen und Karl Otmar von Aretin, schon mit Blick auf die Erforschung des Nationalsozialismus, erklärte:

Die bisherigen klassischen Möglichkeiten der historischen Darstellung werden zur Erklärung des Phänomens Nationalsozialismus nicht ausreichen. Denn diese Epoche ist bis in die Details hinein rätselhaft. Es wird daher nötig sein, zur Deutung dieser Epoche alle historischen Hilfsmittel heranzuziehen. Zu diesen aber gehört der Film, der durch die Tatsache, daß es über die Jahre 1933-1945 vorwiegend Tonfilme sind, in seinem Quellenwert wesentlich gesteigert ist.²

Gleichwohl blieb es lange Zeit bei diesen Forderungen, und die Ursachen dafür liegen neben der Tatsache, daß das Filmmaterial aus rechtlichen und konservatorischen Gründen nicht immer leicht zugänglich war (und ist), wohl zunächst in der spezifischen Problematik dieser Quellengattung, für deren

1 Theodor Lessing, Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen. Oder: Die Geburt der Geschichte aus dem Mythos (1919), Hamburg 1962, S. 23.

2 Wilhelm Treue, Das Filmdokument als Geschichtsquelle, in: HZ 186 (1958), S. 308-327; Karl Otmar von Aretin, Der Film als zeitgeschichtliche Quelle, in: Politische Studien 96 (1958), S. 265.

Auswertung nicht „nur die inhaltliche, sondern auch die formal-technische Analyse entscheidend, ist.“³ Die dem herkömmlichen Quellen- und Methodenverständnis des Historikers näherliegende Erforschung der Dokumentar- und Kulturfilme des „Dritten Reiches,“ fand immerhin im Göttinger „Institut für den wissenschaftlichen Film,“ ihre fachwissenschaftliche Institutionalisierung.⁴ Die Analyse von Spielfilmen, nicht nur von denen aus der Zeit des „Dritten Reiches,“ wurde hingegen zumeist anderen Wissenschaften, populären Darstellungsformen, der geschichtlichen Fachdidaktik oder der ausländischen Geschichtsschreibung überlassen.⁵ Helmut Dotterweich führt dies auf die mangelnde Übung des an Texte gewöhnten (deutschen) Historikers im Umgang mit bildhaften Quellen zurück, doch scheinen in Wahrheit die Probleme tiefer zu liegen und das

-
- 3 Vgl. zur Aufbewahrung: Fritz Terveen, Vorschläge zur Archivierung und wissenschaftlichen Aufbereitung von historischen Filmdokumenten, in: *GWU* 6 (1955), 169-177. Zur Quellenproblematik: Bodo Scheurig, Einführung in die Zeitgeschichte, Berlin ²1970, S. 58-68, Zitat: S. 61 Zur mangelnden Berücksichtigung des Films in der Geschichtswissenschaft siehe: Jürgen Wilke, Geschichte als Kommunikationsereignis. Der Beitrag der Massenmedien beim Zustandekommen historischer Ereignisse, in: Max Kaase-Winfried Schulz (Hg.), *Massenkommunikation - Theorien, Methoden, Befunde*, Opladen 1989, S. 57-71.
 - 4 Dort wird auch eine eigene monographische Reihe, die „Beiträge zu zeitgeschichtlichen Filmquellen,“ herausgegeben, siehe: Günter Moltmann-Karl-Friedrich Reimers (Hg.), *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument*, Göttingen u. a. 1970.
 - 5 Vgl. die Bibliographien: Klaus-Peter Heß, Film und Geschichte. Kritische Einführung und Literaturüberblick, in: *film theory. Bibliographic Information and Newsletter* 13 (1986), S. 195-226, u. Rolf Aurich, Film in der Geschichtswissenschaft, Ein kommentierter Literaturüberblick, in: *Geschichtswerkstatt, Film-Geschichte-Wirklichkeit*, Hamburg 1989, S. 54-66 - An der wichtigsten wissenschaftlichen Gesamtdarstellung des deutschen Films: Wolfgang Jacobsen u. a. (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart-Weimar 1993, haben Vertreter verschiedener Literatur-, Medien- u. Kommunikationswissenschaften u. -berufe teilgenommen, aber keine Historiker. Für eine populäre Darstellung der deutschen Filmgeschichte siehe z. B.: Curt Riess, *Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films*, Wien-München 1977. Zur didaktischen Beschäftigung mit dem Film informiert mit vielen Literaturhinweisen: Peter Meyers, *Film im Geschichtsunterricht, Realitätsprojektionen in deutschen Dokumentar- und Spielfilmen von der NS- Zeit bis zur Bundesrepublik. Geschichtsdidaktische und unterrichtspraktische Überlegungen*, Frankfurt 1998. Die didaktischen Fachzeitschriften beschäftigen sich regelmäßig mit inhaltlichen und theoretischen Problemen des Spielfilms, siehe z. B.: Joachim Paschen, Film und Geschichte, in: *Geschichte lernen* 7 (1994), H. 42, S. 13-19 oder Margit Szöllösi-Janze, „Aussuchen und abschießen, - der Heimatfilm der fünfziger Jahre als historische Quelle, in: *GWU* 44 (1993), S. 308-321. Zur Filmanalyse in der internationalen Geschichtswissenschaft siehe v. a. Martin A. Jackson, *Film and the Historian*, in: *Cultures* 2 (1975), S. 223-238; Paul Smith, *The historian and film*, Cambridge 1976; Pierre Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980; Marc Ferro, *Cinema et Histoire*, Paris 1980. Auch der Band von Rainer Rother (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, enthält keinen Beitrag eines deutschen Fachhistorikers.

Geschichts- bzw. Selbstverständnis der bundesrepublikanischen Geschichtswissenschaft zu berühren.⁶ Auffällig ist nicht nur die Selbstverständlichkeit, mit der ausländische Fachverbände und -zeitschriften das Thema Spielfilm behandeln⁷, sondern auch der Kontrast, der sich ergibt, wenn sich zwei herausragende Vertreter ihrer jeweiligen nationalen Historiographie an exponierter Stelle über ihren Gegenstand äußern: Während die amerikanische Historikerin Joyce Appleby noch unlängst in einem in der „American Historical Review“, abgedruckten Aufsatz mit dem Titel „The Power of History“, demonstriert hat, wie - wenn nicht leicht, so doch geläufig - dortzulande Begriffe wie „meaning“, „representation“, „textuality“, „interpretation“, „genres“, wissenssoziologische Ansätze wie die von Peter Berger und konstruktivistische Beschreibungstechniken, die mit den Namen Foucault und Derrida verbunden sind, auch in der geschichtswissenschaftlichen Diskussion gehandhabt werden können, zeigte zuletzt Lothar Gall mit seiner Eröffnungsrede zum 41. Deutschen Historikertag, die den ambitionierten Titel „Das Argument der Geschichte“, trug, daß hierzulande Konzeptionen, die sich auf die *textuelle* Grundlage des Historischen einlassen, lediglich als weiterer Gegenstand einer positivistisch fortgeschriebenen Ideengeschichte behandelt werden, kaum aber zum Anlaß genommen werden, zu einer innovativeren Praxis des Lesens, Schreibens und Erklärens von Geschichte zu finden.⁸ Eine solche Haltung aber stößt bei der Analyse von

6 Helmut Dotterweich, Geschichte im Fernsehen, in: Andreas Kraus (Hg.), Land und Reich, Stamm und Nation, München 1984, S. 87.

7 Siehe z. B. das im Auftrag der „American Historical Association“, von John E. O'Connor herausgegebene Buch: Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television, Malabar (Florida) 1990. Auch die „American Historical Review“, enthält regelmäßig Filmrezensionen von Fachhistorikern. Die ÖZG 8 (1997) 4 ist ganz dem Thema Filmtheorie gewidmet.

8 Joyce Appleby, The Power of History, in: AHR 103 (1998) 1, S. 1-14; Lothar Gall, Das Argument der Geschichte. Überlegungen zum gegenwärtigen Standort der Geschichtswissenschaft, in: HZ 264 (1997), S. 1-20. Den älteren der derzeit in Deutschland etablierten geschichtswissenschaftlichen Ansätze zeichnete von jeher eine positivistische Theorie-Abstinenz aus, an der Hans-Ulrich Wehler, „Moderne“, Politikgeschichte. Oder: Willkommen im Kreis der Neorankeaner, in: GG 22 (1996), S. 257-266, noch unlängst im Namen der sozial- bzw. gesellschaftswissenschaftlichen Seite Kritik übte. Doch bekanntlich kann nur „Willkommen“, heißen, wer selbst schon anwesend ist, und so outet sich die mißglückte Polemik - wie so oft in der Geschichte - als nicht gelungene Negation ihres Zielgegenstandes, ist doch die Sozialgeschichte längst ihrerseits in den Ruf geraten, zur orthodoxen Bewahrerin eines unzulässig kanonisierten Geschichtsverständnisses geworden zu sein. Die von verschiedenen Seiten vorgebrachten Einwände zielen vor allem auf die Überprivilegierung von Strukturen und deren ahistorische Verwendung als Analyseinstrumente sowie die damit verbundene Geringschätzung der Bedeutung von

Spielfilmen schnell an ihre Grenzen, denn wer sich auf die Textualität dieser Quelle - also die Tatsache, daß Filmbilder „Zeichen sind, daß heißt: an der Stelle von etwas anderem stehen, oder besser: etwas anderes als sich selbst kennbar machen wollen,, - nicht einläßt, der wird aus Filmen wenig mehr herausholen können als den ständigen Nachweis, daß die Bilder lügen.⁹ Gerade das Fiktionale kann aber, weil es einer Gesellschaft zur Formung von Ideen und Entwürfe zur relativ freien Verfügung steht, zu ihrer aussagekräftigsten Selbstdarstellung werden.¹⁰ Für den *Historischen Spielfilm* entsteht dabei eine besondere Spannung im Verständnis von ‚Realität‘.¹¹ Während einerseits das Geschichtliche, verstanden als das Tatsächliche, der freien Kombinatorik filmischer Zeichen gewisse Einschränkungen auferlegt, die dann „Authentizität,, genannt werden, verkehrt gerade die Wahl eines historischen Sujets die Fähigkeit des Films, Realität abzubilden, in ihr Gegenteil, liegt doch die Welt, in der eine ‚historische‘ Handlung situiert werden kann,

Wahrnehmungsmustern, Selbstbeschreibungen und Sinnstiftungsangeboten für den Geschichtsverlauf und auf die völlige Nichtbeachtung der textuellen bzw. sprachlichen oder symbolischen Grundlagen aller historischen Überlieferung und Erkenntnis. Vgl. Ute Daniel, Clio unter Kulturschock, in: GWU 48 (1997), S. 195-218 u. 259-278. Zur Selbstkritik der Gesellschaftsgeschichte siehe: Thomas Mergel-Thomas Welskopp, Geschichtswissenschaft und Gesellschaftstheorie, in: dies., Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte, München 1997, S. 9-35. Als Überblick über die neueren Methoden siehe: Christoph Conrad-Martina Kessel (Hg.), Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion, Stuttgart 1994. Für einen Vergleich der Geschichtskulturen siehe: Peter Jelavich, Poststrukturalismus und Sozialgeschichte - aus amerikanischer Perspektive, in: GG 2 (1995), S. 259-289. Ganz entschieden gegen eine „substantialistische,, Auffassung von Geschichte argumentiert: Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, 1969, u. für einen kognitionsbedingten „radikalen Konstruktivismus,, der Historiographie: Gebhard Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt 1987.

9 Jean-Marie-Lambert Peters, Die Struktur der Filmsprache, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1979, S. 374f. Die vermutlich einflußreichste Filmtheorie überhaupt ist nicht zufällig: Christian Metz, *Semiologie des Films*, München 1972. Siehe zu den verschiedenen Methoden in der Filmwissenschaft generell: Werner Faulstich, *Die Filminterpretation*, Göttingen 1988.

10 Dies gilt evt. nur mit Einschränkungen für vormoderne Gesellschaften. Vgl. die Aufsätze in Dieter Henrich-Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983 sowie: Fritz P. Knapp, *Historische Wahrheit und poetische Lüge*, in: DVjs 54 (1980), S. 581-635.

11 Siehe zum Genre des „Historischen Films,,: Liz-Anne Bawden (Hg.), *rororo-Filmlexikon*, Reinbek 1983, S. 284-286, die darunter „alle Arten von fiktionalen Filmen, deren Handlung augenfällig in der Vergangenheit angesiedelt ist,, erfaßt. - Zum Verhältnis von Film und Realität siehe: Meyers, *Film im Geschichtsunterricht*, S. 17-21.

niemals schon vor, sondern muß vollständig erst erschaffen werden.¹² ‚Geschichte‘ ist somit für den Spielfilm tendentiell nicht mehr als ein weiteres Zeichen, gewissermaßen ein indexikalisches Zeichen, das den anderen Lichtpunkten auf der Leinwand eine bestimmte diegetische Qualität verleiht. Die geschichtswissenschaftliche Analyse darf sich deshalb nicht auf einen positivistischen Abgleich der dargestellten mit der „wirklichen„ Vergangenheit kaprizieren, sondern muß den Filmtext als ein Dokument des Konstruktionswillens und der Konstruktionsmöglichkeiten seines Entstehungszeitraumes und seiner Entstehungsgesellschaft würdigen. Der französische Historiker Marc Ferro hat dies an einem prominenten Beispiel unmißverständlich festgestellt: „‚Jew Süss‘ is more important for the vision it offers about the Jews than for the picture it provides of Germany in the eighteenth century.“¹³

Forschungshistorischer Ausgangspunkt aller Auseinandersetzungen mit dem Spielfilm in diesem Sinne ist Siegfried Kracauers 1947 zuerst in englischer Sprache erschienene Studie „From Caligari to Hitler.“¹⁴ In einem freudo-marxistischen Ansatz ging Kracauer davon aus, daß Filme die „Mentalität„ einer Nation unvermittelter wiedergäben als andere Medien, weil einerseits die hochgradige Arbeitsteilung bei der Produktion eines Films dazu tendiere, „eine willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam„ sind, und andererseits die Anonymität des Publikums von vornherein nur Produkte profitabel erscheinen lasse, die auf die „herrschende[n] Massenbedürfnisse„ zugeschnitten seien.¹⁵ Was die Filme demnach reflektierten, seien „weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen - jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.“¹⁶ Heute erscheint Kracauers aus den Filmen der Weimarer Republik gewonnener Nachweis eines nach Autorität sich sehnenenden deutschen Nationalcharakters allzu teleologisch und essentialistisch und seine Analyse der Einzelfilme zu

12 Für Siegfried Kracauer verleugnete darum der in der Geschichte angesiedelte Film die aufklärerischen Qualitäten dieses Mediums, vgl. Irmgard Wilharm, Geschichte im Film, in: Gerhard Schneider (Hg.), Geschichte lernen und lehren, Hannover 1986, hier: S. 285.

13 Zitiert nach: Meyers, Film im Geschichtsunterricht, S. 51. Ähnlich argumentiert: Heiner Behring, Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität des Films, in: Geschichtswerkstatt, S. 6-11.

14 Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt ²1993

15 Kracauer, Caligari, S. 11.

16 Kracauer, Caligari, S. 12.

sehr einer bestimmten didaktischen Intention unterworfen. Aber noch immer beeindruckt die Eleganz, mit der Kracauer das zentrale Problem des Zusammenhangs von Gesellschaftsstruktur und Bedeutungsgenese gelöst hat. Kracauers Nachfolger waren da vorsichtiger: Das 1969 erschienene Buch des Soziologen Gerd Albrecht, das die Erforschung der „Nationalsozialistischen Filmpolitik,“ auf eine wissenschaftliche Grundlage stellte, ging davon aus, daß die Wirkung der NS-Filme „nicht von ihnen selbst ab[hing], sondern von dem politischen, publizistischen, psychischen und sozialen Umfeld, in dem diese Filme zur Vorführung gelangten,“¹⁷ Bis heute stellt dieses Buch ein unverzichtbares Kompendium von statistischen Angaben und Fakten über die institutionellen Hintergründe der nationalsozialistischen „Filmpolitik,“ dar, doch daß sich Albrecht auch den Filmen selbst ausschließlich mit quantitativen Methoden näherte, muß heute als die skurrile Blüte eines übertriebenen Positivismus erscheinen.¹⁸ Drei Jahre später veröffentlichten Francis Courtade und Pierre Cadars ihre „Histoire du cinéma Nazi,“¹⁹ Die beiden an der Cinémathèque Toulouse tätigen Forscher, der eine ein Germanist und der andere ein Historiker, versuchten, die Filme des „Dritten Reiches,“ in einer vermeintlich unvoreingenommenen Sichtweise auf ihre ästhetischen Qualitäten hin zu untersuchen.²⁰ Mit diesem Werk und dem von Albrecht, waren die möglichen Eckpunkte der Betrachtung - hier Kunst, dort Gesellschaft - besetzt. Eine Möglichkeit der Vermittlung bot die Frage nach den propagandistischen Absichten, die mit den Filmen verbunden waren. Bereits 1971 hatte die Germanistin und Soziologin Dorothea Hollstein sich in ihrem ideologiekritischen Buch über die „Antisemitische Filmpropaganda,“ auf die in

17 Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969, Zitat: S. III.

18 Ein Beispiel für die Vorgehensweise Albrechts wäre etwa der Versuch, die von ihm vorgeschlagenen Gattungen des NS-Films über eine spezifische Häufigkeit bei der Verteilung von Verben in den Filmtiteln zu verifizieren (Albrecht, Filmpolitik, S. 132).

19 Francis Courtade-Pierre Cadars, Histoire du cinéma nazi, Paris 1972. Im folgenden wird aus der deutschen Ausgabe zitiert: Dies., Geschichte des Films im Dritten Reich, München-Wien 1975. Das Buch bietet neben einem Gesamtüberblick über die Filme im „Dritten Reich,“ eine Fülle von Informationen, aber leider keine Quellenangaben.

20 Seine Stärke, der filmästhetischen Würdigung neben dem Propaganda-Aspekt eine gleichwertige Rolle einzuräumen, ist zugleich seine Schwäche und führt oft zu verharmlosenden Einschätzungen, etwa in Bezug auf den *Bismarck*-Film Liebeneiners: „Es ist schade [sic], daß in diesem Film [...] Virchow als lächerliche Figur erscheint, als Träumer und inkompetenter Politiker.,“ (Courtade-Cadars, Histoire, S. 81).

den Filmen vorgenommene Diffamierung der Juden konzentriert.²¹ Der erste Versuch, alle wichtigen Aspekte der nationalsozialistischen Ideologie konsequent in einzelnen ihrer Filme wiederzufinden, wurde dann 1983 von dem Londoner Historiker David Welch unternommen, der bei diesem Unterfangen mit einem gegenüber Hollstein modifizierten „Propaganda,-Begriff implizit an Kracauers Konzeption der vorweggenommenen Rezeption anknüpfte.²² Dem „klassischen,, Typ einer sozialgeschichtlichen Darstellung entsprach hingegen das Buch des Danziger Historikers Boguslaw Drewniak, der auf der Grundlage ausgedehnten Quellenstudiums umfassend über die technischen, personellen und institutionellen Grundlagen des deutschen Films zwischen 1938 und 1945 informierte, aber auf die spezifischen Filminhalte kaum mit mehr als einzelnen Anmerkungen zur allgemeinen Relevanz des jeweiligen Themas einging.

Den damit erreichten Forschungsstand faßte 1994 der Germanist Klaus Kanzog in seiner wichtigen Arbeit zum NS-Propaganda-Film zusammen, in der er bemerkte, daß man sich in der Forschung über die „ideologischen Prämissen,, des NS-Filmes verständigt habe und vielerorts das Kapitel „Nationalsozialismus und Film,, bereits als abgeschlossen betrachtet werde.²³ Doch Kanzog wies zugleich auf noch ausstehende Arbeiten hin, die sich unter anderem der Darstellung der „genauen Handlungsabläufe der Filme,, der „Konstitution ihrer Diskurse,, sowie der „Präzisierung der semiotischen Merkmale jener Schauspielerinnen und Schauspieler, die als Normgeber [in den Filmen] fungierten,, widmen sollten.²⁴ Für einige NS-Filme erfüllte das 1996 erschienene Buch des kalifornischen Filmwissenschaftlers Eric Rentschler diese

21 Dorothea Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Film, München-Berlin 1971, später mit gleicher Seitenzahl erschienen als: „Jud Süß,, und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt 1983. Das Buch verzichtet weitgehend auf die Heranziehung filmanalytischer Methoden und kontrolliert die Filme über die gesprochenen Texte und externe Quellen.

22 David Welch, Propaganda and the German Cinema 1933-1945, Oxford 1983. Welch führt lange Dialoge aus den Filmen an, ohne diese als Filmszenen zu analysieren; Eric Rentschler, The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife, Harvard u. a. 1996, S. 11 wirft ihm deshalb nicht zu Unrecht vor, daß er von den Filmen redet, „as if they were written scripts rather than complex audiovisual artifacts,,.

23 Klaus Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,,. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München 1994, S. 7

24 Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,, S. 7 u. 9. Kanzogs Buch selbst erfüllt diese Forderungen in hervorragender Weise, allerdings in Handbuchform und nicht als historisch-analytische Darstellung.

Forderungen, das sich auf den massenmedialen Aufführungscharakter von NS-Filmen und ihre diskursiven Determinanten konzentrierte.²⁵ Interessanterweise scheint Rentschler der erste Analytiker des NS-Films zu sein, dem es durch seine zugleich kultur- und filmwissenschaftlich vorgehende Argumentation gelang, die NS-Filme als *originäre* Quellen in den Blick zu bekommen, das heißt, aus ihnen Wissen über den Nationalsozialismus und sein Selbstverständnis zu gewinnen, das nicht ebensogut - und mit weniger Mühe - anderen Quellen entnommen werden könnte. Auch Rentschler knüpfte dabei in gewisser Weise an Kracaues Auffassung an, den Film vor allem als eine Überrestquelle zu verwenden.²⁶ Er interessierte sich aber dabei nicht für den Aufweis sozialpsychologischer Dispositionen im Publikum, sondern für die der Eigengesetzlichkeit des Massenmediums Film geschuldeten Textstrukturen, die sich einer einfachen propagandistischen Vereinnahmung widersetzen.

Derartige Überlegungen sind zwar von großer Wichtigkeit, für den Historiker aber mit großen methodischen Problemen verbunden. Daher kann ihnen im Rahmen dieser Arbeit nicht hinreichend nachgegangen werden. Im Vordergrund wird hier die Eigenschaft der Spielfilme als Bestandteile des nationalsozialistischen Kunst- und Kulturverständnisses in seiner spezifischen Unterordnung unter den Primat des Politischen stehen:

Ebenso wenig wie die Kunst auf die Dauer bestehen kann, wenn sie als Selbstzweck betrachtet wird und nur noch denen verständlich ist, die selbst künstlerisch denken und empfinden, ebenso wenig kann eine kulturelle Arbeit im weiteren Sinne Bestand haben [...], der es an der Orientierung nach den großen Gesichtspunkten fehlt, nach denen sich das Leben des deutschen Volkes gestaltet.²⁷

Wie der Teil A dieser Arbeit zeigen wird, waren die Themen, Bilder und Aussagen der wichtigen NS-Filme politisch gewollt, deuten also nicht ohne

25 Rentschler, Ministry, vollständig: FN 22 in diesem Kapitel.

26 Rentschler, Ministry, S. IX, erwähnt den Einfluß, den Kracaue auf ihn ausgeübt hat. Für eine Behandlung des Films als Überrestquelle plädierten ebenfalls: Detlef Endeward-Peter Stettner, Film als historische Quelle, in: GWU 39 (1988), S. 496-498. - Zur Differenzierung von Quellensorten in „Überrest“, und „Tradition“, siehe: Ernst Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie, 41903.

27 Karl-Friedrich Schrieber, Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik, Berlin 1934. Zur nationalsozialistischen Wiederherstellung des Primats des Politischen siehe mit vielen wichtigen Hinweisen zum Nationalsozialismus: Klaus von Beyme, Theorie und Politik im 20. Jahrhundert. Von der Moderne zur Postmoderne, Frankfurt 21992.

weiteres - oder jedenfalls nur sehr gebrochen - auf Tiefendispositionen der Bevölkerung hin. Die im Teil B analysierten Filme müssen also erst einmal als *Traditionsquelle* betrachtet werden, mit deren Herstellung die damalige politische Führung versuchte, der eigenen Gesellschaft ein auch in der Zukunft noch gültiges Bild von sich zu geben. Davon unberührt ist zunächst auch die Tatsache, daß dies im Modus der ‚Unterhaltung‘ stattfand, denn die Verwendung massenkultureller Techniken und Strategien war, wie Franz Dröge und Michael Müller überzeugend dargelegt haben, ein bewußter Bestandteil des nationalsozialistischen Versuchs, den Organisationszusammenhang des Volkes medial herzustellen.²⁸ Um diesen Sachverhalt auch in seinen fiktionalen Repräsentationen in den Blick zu bekommen, bieten heute sowohl die Soziologie als auch die Literaturwissenschaft theoretische Möglichkeiten, die einem vorkonstruktivistischen Realitätsverständnis geschuldeten Beschränkungen des klassischen Überbau-Basis-Schemas zu überschreiten. Von Seiten der Gesellschaftstheorie hat sich vor allem Niklas Luhmanns ‚Sinn,,-Begriff als hinreichend ‚geschmeidig‘ erwiesen, da er bereits auf der Einsicht beruht, daß ‚weder die Begriffe noch die Welt [mehr] als feste Vorgaben behandelt werden können,‘²⁹ Seine Gesellschaftstheorie geht davon aus, daß soziale Systeme auf der Basis eines einheitlichen und selbsterzeugten („auto-poietischen,“) Kommunikationszusammenhanges konstituiert werden.³⁰ Erst in diesen Netzwerken und mit Hilfe der von ihnen erzeugten Muster, die Luhmann ‚Semantik,‘ nennt, können Menschen sich und ihre Umwelt deuten, und jede Deutung, die interaktiv und nicht individuell stattfindet, ergänzt,

28 Franz Dröge-Michael Müller, *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hamburg 1995, S. 229-326.

29 Niklas Luhmann, *Sinn als Grundbegriff der Soziologie*, in: Jürgen Habermas-Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung?*, Frankfurt 1971, S. 25 (dort das Zitat)-100. Angewandt hat Luhmanns Sinnbegriff schon: Jan Assmann, *Ägypten. Eine Sinngeschichte*, München-Wien 1996: „Wir meinen, daß es eine Geschichte des Sinns gibt, daß auch der Sinn, mit dessen Hilfe wir unsere eigenen Kohärenzfiktionen konstruieren, dieser Geschichte angehört, und fragen von daher nach dem Ort, den Ägypten in dieser Geschichte einnimmt,“ (S. 19). Neuerdings wird Luhmanns Systemtheorie auch in Bielefeld rezipiert: Paul Nolte, *Gesellschaftstheorie und Gesellschaftsgeschichte. Umriss einer Ideengeschichte der modernen Gesellschaft*, in: Mergel-Welskopp, *Geschichte*, S. 275-298. Vgl. des weiteren: Henk de Berg-Martin Prangel (Hg.), *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen 1993.

30 Grundlegend ist: Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt 1984.

vernichtet und modifiziert zugleich diese Semantik.³¹ Sinn ist so zugleich die Voraussetzung und das Ergebnis sozialen Handelns, also kein transzendentaler Vorentwurf und auch keine abstrakte Kategorie, sondern vielmehr die in ständigen *feedback*-Schleifen der Anwendung, das heißt: der Kommunikation, stets auf der Grundlage schon vorhandenen (,erinnerten‘) Sinnes neu hergestellte Bereitstellung von Verweismöglichkeiten. *Bedeutung* kann so nicht länger als Naturtatsache der Zeichen behandelt werden, sondern muß als eine von Gesellschaften selbst produzierte Kohärenzfiktion gesehen werden, die im Verlaufe perennierender gesellschaftlicher Selbstsubstitution für die notwendige relative Konstanz des kollektiven Deutens und Erlebens im Wandel sorgt. So betrachtet ist Sinn ein inhaltsloser Begriff, der sich *bestimmten* Sinnentwürfen gegenüber genau so indifferent verhält, wie etwa das Geld gegenüber einzelnen mit seiner Hilfe erworbenen Waren.³² Es folgt daraus zum einen, daß Sinn immer erst eingeschränkt und reduziert zu gesellschaftlicher Wirkung gebracht werden kann, und zum anderen, daß die Kriterien dieser Einschränkung selbst aus Sinn generiert werden müssen. *Alle* Sinnentwürfe sehen sich also dem Zwang ausgesetzt, Stabilität und Flexibi-

31 Luhmann spricht anstatt von Menschen von „psychischen Systemen,, die er in der Umwelt des Gesellschaftssystems ansiedelt, also in seinen internen Reflexionen mit höheren Freiheitsgraden ausstattet als das, was dann auch erfolgreich in die Kommunikation eingespeist werden kann. Der Vorteil dieser Konzeption ist, „daß sie das Vorurteil abweist, die Fundierung von Sinn sei irgendwie fundamentaler, ursprünglicher, einfacher, elementarer als die Fundierung in sozialen Systemen, und daß sie die Frage offen läßt, das heißt zur Untersuchung stellt, in welchem lebensweltlichen bzw. wissenschaftlichen Kontext welche Einordnung bedeutsam ist,, (Luhmann, Sinn als Grundbegriff, S. 29). Der „Subjekt,,-Begriff erhält damit eine sozialgeschichtliche Dimension (die er bei marxistischen Ansätzen nicht hat), weil er als sinnhaft konstituierte Identität den Sinnbegriff der ihn ermöglichenden Gesellschaft schon voraussetzt.

32 In Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt 1997, S. 45 ist diese Fassung des Sinn-Begriffes mit denen des „Gedächtnisses,, und des „Ursprungs,, verknüpft: „Sinn gibt es ausschließlich als Sinn der ihn benutzenden Operationen, also auch nur in dem Moment, in dem er durch Operationen bestimmt wird, und weder vorher noch nachher. Sinn ist demnach ein Produkt der Operationen, die Sinn benutzen, und nicht etwa eine Weltqualität, die sich einer Schöpfung, einer Stiftung, einem Ursprung verdankt. Es gibt demnach keine von der Realität faktischen Erlebens und Kommunizierens abgehobenen Idealität. Platon hatte zwar recht, daß Ideen mit Gedächtnis zusammenhängen. Aber die Erinnerung führt nicht zurück zum eigentlichen, fast vergessenen Sinn des Seienden, seinen Wesensformen, den Ideen; sondern das Gedächtnis konstruiert Strukturen nur für den momentanen Gebrauch zur Bewahrung von Selektivität und zur Einschränkung von Anschlußfähigkeit. Es ist eine Selbstillusionierung sinnkonstituierender Systeme, wenn sie meinen, zeitüberdauernde Identitäten habe es schon immer gegeben und werde es auch weiterhin geben, und man könne sich daher auf sie wie Vorhandenes beziehen. Alle Orientierung ist Konstruktion, ist von Moment zu Moment reaktualisierte Unterscheidung.,,

liät zugleich gewährleisten zu müssen, um durch das Austarieren von Vergessen und Erinnern zu ermöglichen, daß die Gesellschaft flexibel auf Änderungen reagieren kann, ohne dabei ihre (konstruierte) Identität zu verlieren.³³ An die Stelle substantieller Realitätsvorstellungen tritt somit der Gedanke „sinnhafter Identitäten,, die im rekursiven Netzwerk aktueller Kommunikation hergestellt werden, und, soweit sie sich „auf Vergangenes,, beziehen (also auf bewährten, bekannten Sinn), nur auf schon einmal erprobte, „kontingente Operationen, deren Resultate gegenwärtig verfügbar sind,, verweisen, nicht aber „auf fundierende Ursprünge,,³⁴

Während Niklas Luhmann auf diese Weise ein Modell der modernen Gesellschaft entworfen hat, deren Sinn-Erzeugung verblüffend der Arbeitsweise des Filmes ähnelt, geht der sogenannte „New Historicism,, den umgekehrten Weg, indem er aufzeigt, wie einzelne Kunstwerke eingelassen sind in eine soziale Umwelt, die sich als ein überkomplexer Text, als „ein subtiles, schwerfaßbares Ensemble von Tauschprozessen, ein Netzwerk von Wechselgeschäften, ein Gedränge konkurrierender Repräsentationen,, darstellt.³⁵ Die klassische Text/Kontext-Differenz, die dem marxistischen Basis/Überbau-Modell entspricht, wird damit aufgegeben zugunsten eines semiotischen Modells, das die Tauschprozesse der Ökonomie strukturell in die Sphäre der Zeichen überträgt. In diesem Sinne hat Stephen Greenblatt formuliert: „We can ask how collective beliefs and experiences were shaped, moved from one medium to another, concentrated in manageable aesthetic form, offered for consumption,,³⁶

Mit Hilfe beider Modelle gewinnt man einen Blick auf den Doppelcharakter des Films als eines ‚sozio-semiotischen‘ Systems, als einer gesellschaftlich betriebenen *input-output*-Maschine von Bedeutungen, die bestehende Zusammenhänge zwischen Zeichen und Bezeichnetem aufnimmt, rekombiniert und in die sozialen Netzwerke zurückspeist. Anton Kaes hat gezeigt,

33 Luhmann, Sinn als Grundbegriff, S. 34.

34 Luhmann, Die Gesellschaft, S. 47.

35 Stephen Greenblatt, Die Zirkulation sozialer Energie, in: Christoph Conrad-Martina Kessel, Geschichte schreiben in der Postmoderne, S. 228. Siehe auch die Beiträge in: Moritz Baßler (Hg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Frankfurt 1995.

36 Stephen Greenblatt, Shakespearean Negotiations, Berkeley 1988, S. 5. Greenblatt, Zirkulation, S. 230-236, selbst hat beispielhaft an Stücken des englischen Renaissancetheaters gezeigt, wie im Akte der Herstellung, Aufführung und Rezeption symbolische, metaphorische, metonymische und simulatorische Aneignungen „sozialer Energien,, stattfinden.

wie mit Hilfe dieses Konzeptes nach der sozio-poetischen Signifikanz auch von filmischen Zeichen gefragt werden kann:

Why, for instance, did a vampire film like ‚Nosferatu‘ appear in 1922? What were the questions to which this film was the answer? Does it have to do with the traumatic encounter of death in World War I? Does the stranger from Transsylvania remind the contemporary audience of eastern Jews who had come to Berlin in the thousands? Does the film work through the war experience without ever alluding to it?³⁷

In diesem Sinne sollen hier die zu behandelnden Filme selber als Quelle zum Sprechen gebracht werden, wird sich die Analyse auf die eigene „Sprache,, des Filmes, seine aus Ausstattung, Metaphern und Montage bestehende Grammatik der Sinnverarbeitung einlassen.³⁸ Darüber hinaus wird auf zeitgenössische Quellen zurückzugreifen sein, die Auskunft über die Bedeutung, die soziale Signifikanz der filmischen Zeichen geben können, und es ist den Bedingungen des Führerstaates geschuldet, daß Hitlers in verschiedener Form vorliegende Äußerungen hier einen hervorragenden Rang einnehmen.³⁹ Doch geht in dieser Aufdeckung historisch-semantischer Verweisungszusammenhänge der distanziertere Blickwinkel der Gesellschaftstheorie nicht auf. Denn jenseits des Vorhandenseins semiotisch-semantischer Transforma-

37 Anton Kaes, German Cultural History and Film, in: New German Critique 65 (1995), S. 56.

38 Das fordert methodologisch auch: Peter Stettner, Film - das ist Geschichte, 24 mal in der Sekunde. Überlegungen zum Film als historischer Quelle und Darstellung von Geschichte, in: Geschichtswerkstatt, S. 13-20, der festhält, daß die Bedeutung des Films als Quelle für seine Entstehungszeit darin besteht, daß er „in Inhalt und Form der Mentalität des Publikums nahekommt,,. Für die stärker von der Linguistik beeinflusste französische Historiographie war dies ohnehin nie ein Problem, vgl. etwa die Ausführungen von: Michèle Lagny, Kino für Historiker, in: ÖZG 8 (1997) 4, S. 457-483. Für das „semiotische System,, Denkmal argumentiert vorsichtiger, aber analog: Franz J. Bauer, Gehalt und Gestalt in der Monumentalsymbolik. Zur Ikonologie des Nationalstaats in Deutschland und Italien 1860-1914, München 1992, bes. S. 13-21. Ganz allgemein für eine ikonologische Vorgehensweise bei der geschichtswissenschaftlichen Analyse bildlicher Quellen plädiert unter Rückgriff auf Erwin Panowsky: Rainer Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, in: HZ 243 (1986), S. 91-100. - Zur Zeichensprache des Films (unter der Berücksichtigung von dessen Historizität) siehe: André Bazin, Die Evolution der Filmsprache (1958), in: Dieter Prokop (Hg.), Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik-Soziologie-Politik, Frankfurt 1971, S. 73-78; Jan Marie Peters, Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute, in: Rolf Klopfer-Karl-Dietmar Möller (Hg.), Narrativität in den Medien, Münster-Mannheim 1986, 120-140. Speziell zur metaphorischen Arbeitsweise des Films siehe: Rolf Klopfer, Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählerischen Werbespot, in: Klopfer-Möller, Narrativität, S. 184-207.

39 Vgl. Ian Kershaw, Hitlers Macht, Das Profil der NS-Herrschaft, München 1992.

tionen im historischen Prozeß stellt sich die sozialgeschichtliche Frage nach dem dahinter stehenden *Willen* und der *Befähigung* zur bewußten Setzung und Manipulation von Zeichen, also danach, wie mit Hilfe des Films und unter den Bedingungen der Industriegesellschaft Bedeutungszusammenhänge produziert, in Zirkulation gebracht, verbraucht, verlagert und vernichtet werden konnten.⁴⁰ Das verlangt, daß auch Quellen herangezogen werden, die Auskunft über den allgemeinen Stellenwert und die generelle Verwendung des Mediums geben. Das „Dritte Reich, hinterließ hier ein überraschend reiches Schrifttum. Für die Auskunft der mit einzelnen Filmvorhaben verbundenen Absichten stellen, aufgrund seiner institutionell herausragenden Stellung im Bereich der Propaganda, die Tagebücher von Joseph Goebbels sowie die Sitzungsprotokolle im Propagandaministerium die wichtigsten Quellen dar.⁴¹ Die Rezeption der Filme, ein grundsätzliches Problem der Film-Forschung, kann im Falle des „Dritten Reiches, nicht aus einer freien, diskursiven Presse ermittelt werden.⁴² Die die Ausstrahlung der Filme begleitende Filmzeitschriften- und Zeitungsliteratur muß daher - wie die Filmwerbung - als ein Teil derselben *Präsentation* von Ideen und Anschauungen, denen die Filme selber dienten, gewürdigt werden. Einen gewissen Einblick in den Erfolg der Filme geben allerdings neben den ökonomischen Daten die „Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS,„ die auch Meldungen über einzelne Filmvorführungen enthalten. Daneben existieren retrospektive Äußerungen einiger an der Produktion der Filme Beteiligten, Äußerungen, deren bagatellisierender oder exkulpierender Charakter sie zumeist eher zu einer Quelle zur Rhetorik der frühen Bundesrepublik werden läßt. Doch darf man sich nicht täuschen: Auch für nahezu alle Selbst-Beschreibungen aus der Zeit vor 1945 gilt, daß sie das, was sie meinen, zugleich verschleiern.⁴³ Dahinter steckte nicht ledig-

40 Vgl. dazu: Lorenz Engell, *Sinn und Industrie, Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt u. a. 1992.

41 Zu Goebbels als dem „Schirmherrn, des deutschen Filmes siehe: Albrecht, *Filmpolitik*, S. 35-96. Das künftig wohl grundlegende Buch: Felix Moeller, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998, konnte nicht mehr für diese Arbeit herangezogen werden.

42 Zum „ungelösten Problem der Filmwirkung,„ siehe: Meyers, *Film im Geschichtsunterricht*, S. 11-16.

43 Das gilt v. a. für den zentralen Bereich der Judenvernichtung, s. Eberhard Jäckel, *Die Entschlußbildung als historisches Problem*, in: ders.-Jürgen Rohwer, *Der Mord an den Juden im Zweiten Weltkrieg. Entschlußbildung und Verwirklichung*, Frankfurt 1987, S. 12. Auch die Tagebücher Goebbels' enthalten nach Elke Fröhlich, *Hitler und Goebbels im Krisenjahr 1944*. Aus den Tagebüchern des Reichspropagandaministers, in: *VfZG* 38 (1990), S. 213, Elemente eines „Illusionismus,„ die Bernd Söseemann, „Ein tieferer geschichtlicher Sinn aus dem Wahnsinn,„ *Die Goebbels-Tagebuchaufzeichnungen als Quelle für das Verständnis des*

lich der „üble Charakter,, der Machthaber des „Dritten Reiches,, sondern dies entsprach, wie Ian Kershaw eindringlich festgehalten hat, ihrer selbstaufgelegten Mission, das Deutsche Volk für eine neue Gesellschaft, - „based upon a drastically restructured value system,, - zu erziehen.⁴⁴ Dies führt wiederum zu den Filmen als zentraler Quelle zurück, die sich dann nämlich, in ihrem propagandistischen Auftrag - trotz ihrer metaphorischen Ausdrucksweise - kaum mehr von der auch im internen Gebrauch erfolgten Verwendung eines Wortes wie „Endlösung der Judenfrage,, unterscheiden: Dem, der Teil der geschlossenen Semantik (der „Volksgemeinschaft,,) ist, sagen die (Sprach-)Bilder genau das, was sie meinen.⁴⁵ Film-Analyse ist also im Falle des „Dritten Reiches,, vor allem die Aufdeckung dieses, zum Zeitpunkt der Ausstrahlung eines Filmes immer schon teilweise realisierten und teilweise noch utopischen Projektes der Schaffung eines neuen gesellschaftlichen Selbstbildes, eines Gesellschaftsentwurfes, in dem „das Volk als Ding an sich,, einen „festen Pol in der Erscheinungen Flucht,, bieten soll.⁴⁶ Bei der Bearbeitung des Themas wurde deutlich - und dies kann bereits als erstes Ergebnis festgehalten werden -, daß die Fluktuation der Zeichen, der dieser Gesellschaftsentwurf entgegeng gehalten wurde, auch damit bekämpft wurde, daß im Grunde stets die Geschichte genau dieses Entwurfs immer wieder neu erzählt wurde. Je mehr Filme also untersucht wurden, desto weniger trennscharf wurden sie. So erschien es schließlich - auch wegen des zur Verfügung stehenden Platzes - sinnvoll, sich auf drei Filme zu beschränken, die zugleich als exemplarisch und als herausragend gelten dürfen. Sie zeigen das „Projekt,, der „Volksgemeinschaft,, unter zentralen Aspekten: bei der Etablierung eines Selbstbildes (*Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes*), der Schaffung eines Gegenprinzips (*Jud Süss*) und im Kampf um seine Existenz (*Der Grosse König*).⁴⁷ Die damit hauptsächlich angesprochenen ideologischen Aspekte,

nationalsozialistischen Herrschaftssystems und seiner Propaganda,, in: Thomas Nipperdey u. a. (Hg.), *Weltbürgerkrieg der Ideologien. Antworten an Ernst Nolte*, Berlin 1993, S. 153, als bewußte Inszenierungen in den zur Veröffentlichung vorgesehenen Tagebüchern versteht.

- 44 Ian Kershaw, *How effective was Nazi Propaganda?* in: David Welch (Hg.), *Nazi Propaganda. The Power and the Limitations*, London u. a. 1983, S. 180-205. Dort weitere Literaturangaben.
- 45 Die behandelten Filme sind vom Autor in der Wiesbadener Außenstelle des Frankfurter „Deutschen Instituts für Filmkunde,, (DIF) eingesehen worden.
- 46 Rede Goebbels' vom 25. 3. 1933 über die „zukünftige Arbeit und Gestaltung des deutschen Rundfunks,, in: Helmut Heiber (Hg.), *Goebbels-Reden, 1932-1939*, Düsseldorf 1971, S. 82.
- 47 Die Ergebnisse aus der Analyse der anderen Filme gehen natürlich nicht verloren. Sie werden implizit oder explizit, z. T. in den Exkursen, in diese Arbeit eingehen. - Der Einfachheit

„Gesellschaftsbiologie,, „Rassenutopie,, und „Krieg,, stellen nach dem heutigen Forschungsstand zugleich die zentralen Kategorien des nationalsozialistischen Herrschaftsentwurfes dar.⁴⁸

Michèle Lagny faßt die Vorgehensweise, der diese Arbeit sich anschließen wird, zusammen:

Den Film verwenden setzt also voraus, selbstsicher den Standpunkt einer *Semio-Historie* einzunehmen, indem man die Analyse der filmischen Ausdrucksmodi, die Untersuchung der Dokumente, die über die Produktion, die Verfertigung und die Rezeption des Films Aufschluß geben, und die Analyse eines kulturellen Intertextes zusammenschließt.⁴⁹

Erst wenn dies geschehen ist, kann die Frage nach dem *Überrest*-Wert dieser Filme gestellt werden, denn da jeder gesellschaftliche Sinngebungsversuch unter den Bedingungen der Moderne notwendig kontingent ist, also auch anders ausfallen könnte, ergibt sich der retrospektiven Analyse die Möglichkeit, genau diesen Willen zur konkreten Sinngebung als Ausdruck einer existentiellen Lage, die den Erfassungshorizont der Zeitgenossen überschritt, zu analysieren.⁵⁰ Dies soll, die Arbeit abschließend und dem vorgeblichen Genre der untersuchten Filme gemäß, an der Frage, wie im „Dritten Reich,, mit ‚Geschichte‘ umgegangen wurde, problematisiert werden.

halber werden die Filme nach erhältlichen Videokopien (genauer an gegebener Stelle) oder - im Falle von *Jud Süß*- nach einem bereits vorliegenden Filmprotokoll zitiert. (Evt. gegenüber den Archivfassungen fehlendes Material wird mit Angabe ergänzt.) Beide Verfahren sind heute in der Filmanalyse üblich und der Verwendung des Drehbuches vorzuziehen, das wesentliche Informationen des Endproduktes, wie es in die Kinos kam, nicht enthält. Vgl. Knut Hieckethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 1993, S. 36-40. Wegen der schwierigen Zugangsmöglichkeiten zu den Original-Drehbüchern, an denen private Rechte bestehen, konnten diese auch als Ergänzungsquelle nicht herangezogen werden. Nach Angaben an den entsprechenden Stellen in Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,, enthalten sie keine handschriftlichen Einträge.

48 Ludolf Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Frankfurt 1996, Zitate: S. 9.

49 Lagny, *Kino für Historiker*, S. 483.

50 Vgl. Panajotis Kondylis, *Macht und Entscheidung, Die Herausbildung der Weltbilder und die Wertfrage*, Stuttgart 1984, bes. S. 87f.

2. Der Film als ‚Aufschreibssystem‘ der modernen Gesellschaft

Der Film konstituiert das 20. Jahrhundert als eine neue Epoche in der Geschichte der menschlichen Selbstwahrnehmung, denn dieses ist „das erste Säkulum, dessen Gedächtnis, Bestandsaufnahme und Historienschreibung *filmisch* arbeitet,, das „sich filmisch begreift, erweitert und in all dem filmisch *gefährdet*.,“⁵¹ Als die Nationalsozialisten im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts die Macht übernahmen, waren sie die zwar nicht intentionalen, aber faktischen Erben der ‚primordialen‘ Auseinandersetzungen einer Gesellschaft mit dem neuartigen „Aufschreibssystem,, des Films.⁵² Wie immer sich dabei das Verhältnis einzelner Gruppen oder Autoren zum Film gestaltete, zwei „Tatsachen,, wurden von niemandem bestritten: die ungeheure Wirkung des Films auf die „Massen,, und seine Modernität.

Ganz offensichtlich war der Film ein *Produkt* der modernen Massengesellschaft. Seine Entwicklung und erst recht seine industrielle Form setzten die technische Bewältigung des stroboskopischen Effekts, ein hohes Maß an gesellschaftlicher Arbeitsteilung und freies Investitionskapital voraus, aber auch die seit dem 19. Jahrhundert erfolgende Mechanisierung und Fragmentierung der Lebenszusammenhänge und Wahrnehmungsformen, die durch die Einführung der Fließbandarbeit, die Urbanisierung und die neuen Verkehrsformen, den Blick durch das Fenster eines fahrenden Zuges oder eines Autos, eingeübt worden waren.⁵³ Während alle anderen Künste in der Moderne, wie Erwin Panofsky festgehalten hat, aus einer idealistischen Konzeption der Welt herrührten, d. h. Ideen in formlose Materie projizierten, wurde das

51 Harry Tomicek, Das mächtige Medium. Die Bedeutung des Films für das 20. Jahrhundert, in: Martin Mayer (Hg.), Wo wir stehen. Dreißig Beiträge zur Kultur der Moderne, München 1988, S. 201. Auch Eric B. Hobsbawm, Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1996, S. 249 billigt dem Film zu, „die menschliche Fähigkeit, Realität wahrzunehmen,, tiefgreifend verändert zu haben.

52 Vgl. allg. zum ungewollten Erbe des Nationalsozialismus: Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Gesamtausgabe Bd. 4, Frankfurt 1962, S. 212-229. Den Begriff „Aufschreibssystem,, hat unter der mediensoziologischen Prämisse, daß die Weise, in der eine Gesellschaft über sich selbst zu reflektieren in der Lage ist, abhängt von den zur Verfügung stehenden Zeichenproduktionsmitteln, und daß deren Technizität in der Struktur der Texte ihren Niederschlag findet, v. a. Friedrich A. Kittler, Aufschreibssysteme 1800/1900, München 1987, verwendet.

53 Joachim Castan, Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte, Stuttgart 1995; Joachim Paech, Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Knut Hickethier (Hg.), Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden, Berlin 1989, S. 68-77; Lorenz Engell, bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte, Weimar 1995, S. 42f.

„Kino, und nur das Kino,, ganz „jener materialistischen Interpretation gerecht, die [...] die heutige Zivilisation durchdringt,,⁵⁴ Dies schlug sich nieder in der offenen Zurschaustellung des Warencharakters der Filme und der rückhaltlosen Unterwerfung geistiger und hochkultureller Ambitionen und Bestände unter das kommerziell lohnende Unterfangen, alltägliche Massenbedürfnisse zu bedienen und zu wecken. Vieles von dem, was Walter Benjamin später in seiner berühmten Schrift als die Ersetzung des *auratischen* Kunstwerks durch ein beliebig oft *reproduzierbares* theoretisierte und für das Signum der ganzen Epoche hielt, irritierte von Anfang an vor allem das Bildungsbürgertum, für das Kunstrezeption nur als kontemplativer und individueller Akt vorstellbar war und das den Einbruch des Mechanischen, Rekombinatorischen und Massenhaften in die Sphäre der Ästhetik als einen Angriff auf seine selbstzuerkannte Rolle als kulturelle Definitionsmacht betrachten mußte.⁵⁵

Zugleich begriff aber die Gesellschaft den Film auch als ein adäquates Mittel zur *Darstellung* der eigenen Zeit, ihrer ungeliebten Erscheinungen ebenso wie ihrer erwünschten. Bestimmte Filme, beispielsweise Fritz Langs *Dr. Mabuse, der Spieler*, galten den zeitgenössischen Rezensenten übereinstimmend als ein „Inbegriff unseres heutigen Zeitgeistes,,⁵⁶ Kein „wesentliches Symptom der Nachkriegsjahre,, habe in diesem gefehlt: „Tanz und Verbrechen,, habe man zu sehen bekommen, „Spielwut und Kokainseuche,,

54 Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947), hier zitiert nach: Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. 3, München 1958, S. 955.

55 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt 1977, bes. S. 14-16. Das Bildungsbürgertum kaprizierte sich in seiner Argumentation aber oft auf die gesundheitlichen Nachteile, die angeblich mit einem Kinobesuch verbunden waren, siehe: Karl Prümm, *Die beseelte Maschine. Das Organische und das Anorganische in der „Kino-Debatte,, und in der frühen Neuzeit*, in: Harmut Eggert u. a. (Hg.), *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie in der Moderne*, München 1995, S. 145-172. Für die Jugendbewegung begründete Wilhelm Stählin, *Der neue Lebensstil*, abgedruckt in: Werner Kindt (Hg.) *Grundschriften der deutschen Jugendbewegung*, Köln-Düsseldorf 1963, S. 303-321 deren „leidenschaftliche Abneigung,, mit der Surrogat- und Scheinhaftigkeit der bewegten Bilder, die „für den Reichtum und die Wunder der wirklichen Welt,, blind machten (S. 313).

56 Auf das besonders gut dokumentierte Beispiel dieses Films soll auch im folgenden immer wieder exemplarisch zurückgegriffen werden. Eine ausführliche Sammlung der zeitgenössischen Stimmen zum Film findet sich im Anhang der 1996 neuaufgelegten Ausgabe von: Norbert Jacques, *Dr. Mabuse, der Spieler*, Reinbek 1996, die als erster Teil einer von Michael Farin u. Günter Scholdt herausgegebenen Edition „*Dr. Mabuse. Medium des Bösen*,, erschienen ist. Die folgenden Zitate stellen eine Kompilation aus verschiedenen Rezensionen dar, die auf den Seiten 291-350 des Buches abgedruckt sind.

„Jazzband und Razzia,, „Börsenmanöver, okkultistischer Schwindel, Straßenhandel und Prasserei,, „Schmuggel, Hypnose und Falschmünzerei,, „Expressionismus und Mord und Totschlag,,

Aber die Auffassung, daß hier ein adäquates „Zeitbild,, entstanden sei, bezog sich nicht nur auf das Dargestellte, sondern auch auf den cinematographischen Vorgang des Darstellens selbst, der „Rhythmus und Tempo,, der Epoche, diese hetzende, nervöse Unrast des „konzentrierten Zeitgeistes,, habe spürbar werden lassen. In seinen technisch bedingten Möglichkeiten, die Bewegung der Zeit nicht nur zu benennen, sondern auch selbst zu sein, war der Film seiner Vorlage, dem gleichnamigen Roman Norbert Jacques, weit überlegen, obwohl auch dieser bereits - in Inhalt, Sprachgestus und Aussage - ein Produkt der aufziehenden Massenkultur war.

Daß die Filmzeichen bereits als *symptomische* Erscheinungen bezeichnet wurden, zeigt, daß der Film über seine mimetischen Qualitäten hinaus für die Gesellschaft auch eine neuartige Möglichkeit war, *sich in sich selbst sich selbst* zu vergegenwärtigen, sich das, was man an der Moderne begrüßte oder haßte, in Form eines symbolischen Kommentars vorzuführen, man denke etwa an die in einen menschenfressenden „Moloch,, sich verwandelnde Maschine in *Metropolis* oder das Motiv des Automatenmenschen im selben Film und im *Golem*.⁵⁷ Die dabei verwendete Metaphorik bzw. Motivik wies, wie der später im „Dritten Reich,, als Rektor der Berliner Universität fungierende Philosoph Alfred Baeumler schon früh erkannte, auf eine durchaus vorhandene ästhetische Autonomie des Mediums hin, die die Darstellung transzendierte:

Das Leben, welches das Lichtbild schildert, ist unser eigenes Dasein. [...] Die eigentümlich vibrierende Atmosphäre unserer Tage, die nervöse, schnelle, abkürzende Existenz des modernen Menschen wird auf einen Augenblick aus dem Tanz und Wechsel der Zeit herausgenommen und erlebt einen Moment der Verewigung. Das Dasein im Bild ist eine Verklärung des Daseins. So stark wirkt diese Erhebung des fließend Gegenwärtigen in die Sphäre des Entrückten, Scheinhaften, daß wir dieses unser Dasein erst zu verstehen meinen, wenn es im Spiel an uns vorbeizieht. Wir sehen uns selber leben. Was am Tage uns quält und hemmt, die ganze verwirrende Vielfältigkeit der modernen Existenz,

57 Siehe auch: Anton Kaes, Das Unbehagen an der Moderne. Darstellung des Fremden im Film der Weimarer Republik, in: Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Bd. 9: Erfahrene und imaginierte Fremde, Tokyo 1990, S. 120-127.

hier, wo wir kein Wollen haben, das gehemmt werden könnte, gelangen wir dazu, es rein in seinem Wert an sich zu genießen.⁵⁸

Während Baeumler im Film ein Mittel der *Verklärung* der Gegenwart sah, verstanden ihn andere als ein Mittel innerweltlicher *Aufklärung*. So wurde dem *Mabuse*-Film zugleich bescheinigt, „den soziologischen Eindruck seiner Zeit richtig wiederzugeben,, indem er das „große soziale Problem der Nachkriegsjahre,, nämlich den „Kampf des Prinzips der Ordnung gegen die Herrschaft der Willkür,, durch seine Figurenkonstellation symbolisierte und mit Hilfe seiner „staunenswerten,, Architektur, seiner Darstellung „expressionistischer,, Künstler-Räume, der „bizarren,, und „ebenso mondänen wie heimlichen,, Spielklubs, der „nüchterne[n],, Amtsstuben, der Kaschemmenviertel und Luxushotels, auch den „typischen Lebensformen,, und der „Umwelt der Zeit,, Ausdruck verlieh.⁵⁹ Noch einen Schritt weiter ging die „Vossische Zeitung,, vom 28. 4. 1922, die den Film gar mit der sozialpsychologischen Aufgabe einer „Darstellung des Prinzips der unterirdischen Wesenheit unserer Zeit,, betraute.⁶⁰ Auch Adolf Hitler begriff den Film früh als ein Mittel, Verborgenes sichtbar werden zu lassen: „Das Bild bringt in viel kürzerer Zeit, fast möchte ich sagen, auf einen Schlag, dem Menschen eine Aufklärung,,⁶¹ Später werden wir sehen, was genau er darunter verstand. Die „Berliner Illustrierte Zeitung,, vom 30. 4. 1922 schließlich wies auf den Überlieferungsaspekt des Filmes hin: „Der Film ‚Dr. Mabuse, der Spieler‘ wird den Menschen in fünfzig oder hundert Jahren eine Zeit vor Augen führen, die sie vielleicht ohne solche Zeitbilder kaum begreifen könnten.,,⁶²

Ist dieser Satz verständlich nur vor der zum Alltagswissen geronnenen modernen Erfahrung des permanenten Sich-selbst-Überschlagens menschlicher Erfahrungswelten, so deutet er zugleich an, im Film als „Gedächtnisort,, eine Überwindung dieser Zuständlichkeit zu sehen, ein Medium gefunden zu haben, das die Zeichen der eigenen Zeit unverfälscht der Zukunft zu überreichen in der Lage sei. Das führt zu einem Aspekt der Moderne, den besonders

58 Alfred Baeumler, Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters (1912), in: Fritz Güttinger (Hg.), Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, Frankfurt 1984, S. 109.

59 Eugen Tannenbaum, „Dr. Mabuse, der Spieler. Der neue Uco-Film im Ufa-Palast am Zoo,, in: Berliner Zeitung am Mittag (28. 4. 1922) u. Berliner Illustrierte Zeitung (30. 4. 1922), abgedruckt in: Jacques, Dr. Mabuse, S. 291-294, bzw. 302-304,

60 Abgedruckt in: Jacques, Dr. Mabuse, S. 294-296, Zitat: S. 294.

61 Hitler, Mein Kampf, München (265.-269. Aufl.) 1937, S. 526.

62 Abgedruckt in: Jacques, Dr. Mabuse, S. 302-304, Zitat: S. 303.

Ulrich Beck betont hat, ihrem Doppelcharakter, der sich aus einem Leiden-an-sich-selbst, aus einem nichtendenden Unterminieren von Traditionen speist und sie ihr eigenes Gegenprinzip, ihr Sich-selbst-überwinden-Wollen, stets mit sich führen läßt.⁶³ Hätte der Film bloß die eine - fortschrittliche, dynamische, auflösende - Seite der Moderne repräsentiert, würde das wohl seine Eignung zum avantgardistischen Kunstmittel erklären, kaum aber seine Attraktivität für die Massen, oder besser gesagt, für diejenigen, die die Massen attraktivieren wollten. Besonders für diese nämlich mußte die Option faszinierend sein, mit Hilfe der filmtechnischen Mittel eine Möglichkeit zu beherrschen, der fragmentierten Wahrnehmung der Zeit eine dynamische Form zurückzugeben, eine Sinn-Form, die die einzelnen Elemente wieder in einer Erzählung zu integrieren in der Lage war.⁶⁴ Daß dies kein rein narratologisches Problem war, zeigt eine Äußerung von Kurt Pinthus zum *Mabuse*-Film: „Der Film, der in rapidem Tempo zeitlich und räumlich Auseinanderliegendes und -geschehendes nebeneinander abkurbelt, kann uns das verlorengelassene und doch ersehnte Gemeinschaftsgefühl wiederempfinden lassen.“⁶⁵ Die theoretischen Grundlagen einer solchen gesellschaftsutopischen Auffassung legte zwei Jahre später die Filmtheorie des Simmel-Schülers Béla Balázs, der das Vermögen des Filmes zur Zusammenhangsstiftung eine „von Grund auf neue Offenbarung des Menschen“, nannte, in seiner Argumentation jedoch trotz der religiösen Diktion streng auf das von seinem geistigen Ziehvater theoretisierte Problem sozio-kultureller Ausdifferenzierung bezogen blieb, wenn er im Film eine „lückenlose Kontinuität der sichtbaren Einzelmomente“, erblickte, ein „Legato der visuellen Kontinuität.“⁶⁶ Genau dieses Vermögen des Films zur Reorganisation der Welt war es, das den anderen großen Filmtheoretiker der Zeit, Siegfried Kracauer, drei Jahre später Anlaß zur Kritik an den Filmtheatern bot:

63 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt 1986.

64 Für die Arbeiterschaft war das Kino eher eine subversive Gegen-Kultur, d. h. ein Ort der Entspannung und Unterhaltung, der spontanen Eindrücke und unkonventionellen Kommunikation sowie des - visuellen - Tabubruchs. Siehe: Jürgen Kinter, „Durch Nacht zum Licht, - Vom Guckkasten zum Filmpatent. Die Anfänge des Kinos und das Verhältnis der Arbeiterbewegung zum Film, in: Dagmar Kift (Hg.), *Kirmes-Kneipe-Kino: Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850-1914)*, Paderborn 1992, S. 119-146.

65 Kurt Pinthus, *Dr. Mabuses Welt*, in: Ders. *Das Tage-Buch* (6. 5. 1922), in: Jacques, Dr. *Mabuse*, S. 321.

66 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien-Leipzig 1924, S. 13; 41 u. 66.

Die Zerstreuung, die sinnvoll einzig als Improvisation ist, als Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt, wird von ihnen mit Draperien umhängt und zurückgezwungen in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt. Statt sich zum Zerfall zu bekennen, den darzustellen ihnen obläge, kleben sie die Stücke nachträglich zusammen und bieten sie als gewachsene Schöpfung an.⁶⁷

Eine solche Ideologiekritik des Filmes bezog sich aber bereits nicht mehr nur auf dessen technische „Natur,, sondern auch auf die Sinn-Manipulationsmöglichkeiten, die er dem Menschen mittels *Montage, beweglicher Kamera* und der *Trennung von Aufnahme und Projektion* an die Hand gab. Während letzteres die Zeit zur Bearbeitung des Materials zur Verfügung stellte, führten die anderen Möglichkeiten des Eingriffs zu Seh-Konventionen, deren Anwendung und Nachvollzug Filmemacher und Publikum erst erlernen mußten. Den Anfang machte der in seinen Folgen gar nicht zu überschätzende Kunstgriff des englischen Filmemachers G. A. Smith, der in seinem Film *The Kiss in the Tunnel* von 1899 zwei einfache Einstellungen, die Einfahrt eines Zuges in den Tunnel und die Studio-Aufnahme eines sich küssenden Paares, hintereinander klebte. Es zeigte sich, daß der Ortswechsel den narrativen Ablauf nicht störte, sondern in plausibler Weise komplexer machte, der Schnitt also nicht trennte, sondern verband.⁶⁸ In der Folgezeit gelang es, die damit erfundene Technik der Montage (und einige weitere) in den Dienst bestimmter *Ideen* zu stellen, allen voran durch den überragenden amerikanischen Regisseur David Wark Griffith, der die Montage benutzte, um fiktionale Welten aufzubauen, die aus unüberwindbaren Konflikten zusammengesetzt waren.⁶⁹ Indem er bei seinen Parallelmontagen die Blickwinkel und Achsenverhältnisse der alternierenden Einstellungen beibehielt, sorgte er dafür, daß der Zuschauer stets die Orientierung behielt. So invisibilisierte er die Montage und vermittelte das sichere Gefühl, auch beim Wegblicken bliebe alles wie erwartet. Sergej Eisenstein hingegen nutzte die Montage als ein Mittel der Aufklärung, indem er in seinen Revolutionsfilmen der Handlung den Ge-

67 Siegfried Kracauer, Über die Berliner Lichtspielhäuser, in: Ders. Das Ornament der Masse, Essays, Frankfurt 1963, S. 316.

68 Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung. Katalog zur Dauerausstellung des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, Bd. 2, Frankfurt 1986. S. 6f.

69 Man denke nur an die dramatischen Szenen in Griffiths rassistischem Gesellschaftsgründungspos *Birth of a Nation* von 1915, das in schnellen Schnitten eine aus weißen Nord- und Südstaatlern bestehende Familie in einem von Schwarzen umzingelten Blockhaus zeigt. Zusätzlich, als dritte Fraktion der Montage, kommt in endlosen Einstellungen der Ku-Klux-Klan angeritten, um die Hütte zu entsetzen.

dankenstrang der Dialektik einzog. Griffith warf er vor, bei bloßen Dualismen verblieben zu sein, die ihn unfähig gemacht hätten, größere Zusammenhänge aufzudecken, so zum Beispiel, daß die Armut der einen stets die Voraussetzung des Reichtums der anderen sei.⁷⁰ Heute, nach dem Ende des Kalten Krieges, mag sich die Sache anders darstellen als für Benjamin und Kracauer, deren Kritik aus ihrem eigenen Glauben herrührte, den Film als Emanzipationsmittel der Massen verwenden zu können. Weist man hingegen, wie Niklas Luhmann, der Kunst in der modernen Gesellschaft die Funktion zu, „im Bereich des Möglichen mit zunehmenden Freiheitsgraden, mit zunehmender Distanz zu der sonst vorfindbaren Realität Ordnungsmöglichkeiten zu entdecken und zu realisieren,, dann mag gerade Griffiths Narrationstyp auf etwas verweisen, was der Film in einzigartiger Weise für die Moderne zu leisten vermochte: nämlich dieser vorzuführen, daß auch eine in irreduzible Perspektiven aufgelöste Welt „funktionieren,, konnte.⁷¹ Gilles Deleuze hat in seiner Kino-Phänomenologie beschrieben, wie es dem Film gelang, die der Neuzeit eigene radikale Verzeitlichung des Lebens einzufangen, indem er die Bewegung der Welt „nicht mehr von transzendenten Formelementen (Posen) aus, sondern anhand immanenter materieller Elemente (Schnitte),, aufzeichnet, also eine Beschreibung des Bewegten aus dem Bewegten heraus vorzunehmen erlaubt.⁷² Deleuze selbst verglich diesen Kamera-Blick mit dem modernen Bewußtsein, doch antwortete der Film damit genauso auf die vermutlich größte Herausforderung der abendländischen Sinn-Geschichte, nämlich das Problem des Wegfalls eines externen gesellschaftlichen Beobachters, für das das Nietzsche-Wort vom „Tode Gottes,, die eindrucksvollste Metapher ist. Der Medien-Theoretiker Vilém Flusser hat den damit angesprochenen Sachverhalt in der universalgeschichtlichen Perspektive eines Wandels der Anfertigung gesellschaftlicher Selbstmodelle beschrieben, die sich in der Welt der Hochkulturen „als ewige und unveränderliche ‚Werte‘ [...] dem Glauben und dem theoretischen Schauen,, offenbarten, seit der industriellen Revolution aber „manipulierbare und ständig verbesserbare Formen,, darstellten.⁷³ Eine dieser Manipulation bestand für das Auf-

70 Sergej M. Eisenstein, „Dickens, Griffith und wir,, (1941/42 bzw. 1946), in: ders., *Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1960, S. 157-229.

71 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt 1996, S. 232.

72 Siehe Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt 1997, S. 49-64.

73 Vilém Flusser, *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung*, Frankfurt 1997, Zitate: S. 70.

schreibsystem Film - wie für das optisch arbeitende Kunstwerk der Neuzeit allgemein - im Einbau einer „Anordnung des Sehens,, im präsentierten Modell selbst, also einem Verweis auf die Ausschnitthaftigkeit des Dargestellten und vor allem einer mitgelieferten ‚Vorschrift‘, aus welcher Perspektive der externe Betrachter das innerfilmische Geschehen wahrzunehmen und aufzufassen hatte.⁷⁴ Kombiniert man diese Eigenschaft mit der zuvor geschilderten, neuartigen Fähigkeit des Films, das Bewegte aus der Bewegung heraus aufzuzeichnen, also unter Berücksichtigung der modernen Erfahrungen der Immanenz und damit Kontingenz aller Beobachtung dem Beobachteten dennoch eine sinnhafte Form abzugewinnen, dann wird deutlich, daß gerade der Film als eine Realitätswiedergabe verstanden werden konnte. Die Kino-Projektion wurde so zu einer „Re-Konstruktion des aktiven Sehens, also der Illusion des Subjektes, für sich selbst den Sehraum und damit Wirklichkeit zu konstruieren,,⁷⁵ Erst jetzt versteht man, warum der Film als Aufschreibsystem der Moderne einen geradezu religiösen Charakter annehmen konnte:

Die wilde Bewegtheit unserer Zeit, das rasende Tempo aller Lebensvorgänge in den Tagen nach der Beendigung des blutigsten aller Kriege, schreit nach einer zusammenfassenden Darstellung, nach einer psychologischen Aufwertung auf der Grundlage des Gewordenen. Das kann im Roman, auch im Drama dargestellt werden, aber schließlich hat doch als erster und modernster unserer Kulturausdrücke, der Film, sich diese Aufgaben vorgenommen [...].⁷⁶

Natürlich sahen nur die wenigsten die technischen und ästhetischen Grundlagen dieses innerweltlichen Heilsversprechens so deutlich wie Balázs, und kaum jemand konnte dazu eine ähnlich kritische Haltung einnehmen wie Kracauer. Aber wie Stefan Breuer festgehalten hat, verspürten viele, sehr viele Zeitgenossen der Moderne „ein wachsendes Bedürfnis nach sinnlicher

74 Joachim Paech, Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Hickethier, Filmgeschichte schreiben, S. 70. Dort auch das folgende Zitat.

75 In diesem Zusammenhang sieht Tilo-Rudolf Knops, Siegfried Kracauer und die Messalliance von Film und Bildungsbürgertum in der Weimarer Republik, in: Hickethier (Hg.), Filmgeschichte schreiben, S. 78-91, die Spezifik der deutschen Filmkultur in einer „Ästhetik der Kontrolle,, (S. 87), wie sie am stärksten in den tableau-artigen Sehanordnungen von Langs *Nibelungen*-Filmen deutlich würden.

76 Fritz Götz, „Dr. Mabuse, der Spieler. Der Film des rasenden Erlebens,, in: Vossische Zeitung (28. 4. 1922), abgedruckt in: Jacques, Dr. Mabuse, S. 294-296, Zitat: 294.

Konkretion, nach Unmittelbarkeit, ja auch nach ‚Wiederverzauberung der Welt‘, - und dieses konnte ihnen - vor allem - der Film liefern.⁷⁷

3. Der Mythos des ‚Dritten Reiches,‘

Der Film bot also ein Mittel innerweltlicher Sinnstiftung; zumindest wurde das geglaubt, und darauf kommt es hier an. Damit er aber zu einem *politischen* Werkzeug werden konnte, mußten erst nationale Filmmärkte geschaffen werden. In Deutschland trat dies verspätet ein, denn obwohl das Land Skladanowskys im frühen zwanzigsten Jahrhundert als die am weitesten entwickelte Industrienation des Kontinents gelten durfte, fehlte es ihm, nachdem der Film in der Mitte des ersten Jahrzehnts die Sphäre der Jahrmarktskuriositäten, Varieté-Nummern und Wanderkinos hinter sich gelassen hatte, lange Zeit an einer ausreichend entwickelten nationalen Kinokultur, die den Einsatz des Filmes im Sinne bestimmter sozio-politischer Ideen gestattet hätte. Insbesondere war es nicht zur Ausbildung einer eigenen Filmindustrie gekommen, so daß der deutsche Filmmarkt bis zum Ersten Weltkrieg von französischen, italienischen und dänischen Filmen beherrscht wurde.⁷⁸ Unter anderem gegen diesen Filmimport und die damit vermeintlich verbundene Überfremdung der nationalen Kultur, richteten sich ab 1907 die von reformpädagogischer Seite vorgenommenen Anstrengungen, mit Hilfe des Filmes ‚die Verehrung für die Heldentaten der Vorfahren, die Liebe zum Vaterlande und den Stolz auf unser Heer und unsere Flotte zu erzeugen und wachzuhalten,‘, etwa indem man das ‚alte liebgewordene Sedanfest,‘ mit Film-Bildern deutscher Landschaften, Denkmäler und Schlachtschiffe ‚verschönte,‘ und andererseits den nationalen Bilderumlauf von, wie man fand, fremdkulturellen Überlagerungen, wie der

77 Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995, S. 239.

78 Vgl. Bruce A. Murray, *An Introduction to the Commercial Film Industry in Germany from 1895 to 1933*, in: Thomas G. Plummer u. a. (Hg.), *Film and Politics in the Weimar Republic*, S. 23-33, bes. 23. Zur allgemeinen Entwicklung des deutschen Films bis 1933: Claus Lochbihler, *Anfänge der ‚Massenkultur‘ in Deutschland: Kino und Rundfunk von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Weimarer Republik*, Zulassungsarbeit am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte der Universität Regensburg, 1996/97; noch immer am umfassendsten informiert: Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin 1956. Stärker diskursanalytisch orientiert ist: Anton Kaes, *Film in der Weimarer Republik*, in: Wolfgang Jacobsen u. a. (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart-Weimar 1993, S. 39-100.

„französischen pikanten Erotik,, der „italienischen rührseligen Sentimentalität,, und der „amerikanischen bizarren Komik,, zu befreien suchte.⁷⁹ Schnell mischten sich völkische Gedanken unter diese chauvinistischen Forderungen, am radikalsten bei Hermann Häfker, der sich eine Beteiligung des Kinos am Kampf um eine „gesunde, bodenwüchsige,, eine „flitter- und schmucklose,, eine „ästhetische,, Volkskultur wünschte und zu deren Durchsetzung die Einrichtung einer die Filmindustrie lenkenden „Reichskinoanstalt,, forderte.⁸⁰ Alles in allem unternahm „kein europäisches Land,, so faßt Sabine Lenk diese sogenannte „Kino-Reform,,-Debatte zusammen, „vor 1914 ähnlich intensive Anstrengungen zur ‚Säuberung‘ des Kinos wie das Wilhelminische Deutschland,,⁸¹ Aber erst der Krieg brachte die entscheidenden Impulse zur Entstehung einer ‚nationalen Leinwand‘.⁸² Während der Bedarf an Bildnachrichten von der Front einerseits und zerstreuten Unterhaltungsfilmen andererseits im Laufe des Krieges weiter anstieg, verloren die ausländischen Filme ihre Popularität. Ab 1917 verhinderte die alliierte Blockade die Einfuhr amerikanischer Filme. Schließlich entdeckte die Oberste Heeresleitung den Film in seiner Funktion als „Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel,,. In einem Schreiben an das Königliche Kriegsministerium vom Juli 1917 konstatierte der Generalquartiermeister Ludendorff:

Leider haben unsere Feinde den Vorsprung, den sie auf diesem Gebiet [dem des Films] hatten, so gründlich ausgenutzt, daß schwerer Schaden für uns entstanden ist. Auch für die fernere Kriegsdauer wird der Film seine gewaltige Bedeutung als politisches und militärisches Beeinflussungsmittel nicht verlieren.⁸³

Das Ergebnis dieser Überlegungen, die „Universum Film A. G.,, konnte zwar das Kriegsschicksal nicht mehr wenden, traf aber nach dem Ende des kaiser-

79 Adolf Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher, Langensalza 1912, Zitate: S. 21, 23 u. 29.

80 Hermann Häfker, Das Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens, Mönchengladbach 1915, S. 70f.

81 Sabine Lenk, Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung, in: Uwe Puschner u. a. (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung,, 1871-1918, München u. a. 1996, S. 797-805, Zitat: S. 800.

82 Die folgenden Ausführungen, wenn nicht anders angegeben, nach: Murray, Commercial Film Industry, S. 24f.

83 Schreiben Ludendorffs vom 4. Juli 1917, abgedruckt in: Kunstamt Kreuzberg-Institut für Theaterwissenschaft der Stadt Köln (Hg.), Weimarer Republik, West-Berlin-Hamburg 1977, S. 443.

lichen Deutschlands als nahezu monopolartiges und intaktes Privatunternehmen auf einen Filmmarkt, der inflationsbedingt zu prosperieren begann. Der Film fungierte jetzt als wichtiger Wirtschaftszweig in einer Gesellschaft, die durch den verlorenen Krieg die Modernisierung in ihrer „innovative[n] Gewalt der soziokulturellen Innovationen und politischen Erneuerungen,, besonders schmerzhaft erfahren mußte, in der die moderne „Grunderfahrung der Unsicherheit und Orientierungslosigkeit,, in breite Bevölkerungsschichten diffundierte.⁸⁴ Der schon angesprochene „Mabuse,, -Roman Norbert Jacques' zeichnete ein anschauliches Bild der damaligen gesellschaftlichen Selbstwahrnehmung.⁸⁵ Doch da keine Selbstbeobachtung in der Lage ist, die eigene Situation in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen, reduzierte der Roman die Suche nach den Ursachen der Zeiterscheinungen auf konkrete politische Ereignisse und ihre mentalen Begleiterscheinungen:

Das Ablaufen des Krieges in den keineswegs abspannenden Zustand, den die Bedingungen von Versailles dem deutschen Volk brachten, hatte die Phantasie nicht beruhigt, sondern sie angestachelt. Dies Leben war durch Jahre hindurch nichts anderes gewesen als eine Lotterie um Sein oder Nichtsein.⁸⁶

84 Zur sozio-mental Situation zwischen 1914 u. 1945: Detlev J. K. Peukert, Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne, Frankfurt 1987, Zitate: S. 266.

85 Zur Einschätzung der Zeit unter dem Blickwinkel der Selbstbeschreibung und Kontingenzerfahrung siehe: Stefan Zweig, Die Welt von Gestern, Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt 1997, S. 356-358, der die „Tollhauszeit,, der Inflation fast identisch beschreibt; Niklas Luhmann, Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992 erklärt auf differenzierungstheoretischer Grundlage Kontingenz zum „Eigenwert,, moderner Kommunikation; Peukert, Weimar stellt die krisenhaften Auswirkungen auf das Selbstbild der deutschen Gesellschaft dar, ebenso, als „Sozialgeschichte zeitspezifischer Redesysteme und Diskurspraktiken,,; Peter Sloterdijk, Weltanschauungsessayistik und Zeitdiagnostik, in: Bernhard Weyergraf, Literatur der Weimarer Republik 1918-33, München 1995, S. 309-339; Paul Nolte, 1900: Das Ende des 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts in sozialgeschichtlicher Perspektive, in: GWU 47 (1996), S. 281-300 verlegt, unter Rückgriff auf differenzierungstheoretische Konzeptionen Simmels und Webers, den entscheidenden Durchbruch der „klassischen Moderne,, auf die Jahrhundertwende.

86 Jacques, Dr. Mabuse, S. 25. - Nach Günter Scholdt, Mabuse, ein deutscher Mythos, in: Norbert Jacques, Dr. Mabuse, der Spieler, S. 359-382 erschien Norbert Jacques' Roman „Dr. Mabuse, der Spieler,, eine triviale Mischung aus Kriminal- und Gesellschaftserzählung, zwischen dem 25. September 1921 und dem 29. Januar 1922 in einzelne „Portionen,, zerlegt in der „Berliner Illustrierten [sic] Zeitung,, und war so von vornherein für die massenhafte Verbreitung unter einer soziologisch unbestimmten Leserschaft bestimmt. Zu den Millionen (?) von Zeitungslesern kamen noch ungefähr eine halbe Millionen Käufer der noch 1922 herausgebrachten Erstauflage im Ullstein-Verlag hinzu.

Mit der Vorstellung vom Dasein als Glücksspiel erhob der Roman die Kommerzialisierung der Lebenswelt zur leitenden ‚Sozialmetaphorik‘ derselben, machte er, unter dem Eindruck realer Inflation, das Geld, das für Georg Simmel zum Beginn des Jahrhunderts noch strukturelles Analogon moderner Vergesellschaftung war, zum Symbol einer allgemeinen ‚Entwertung und Verschiebung,‘ des Lebens, zum paradoxen Zeichen einer zunehmenden ‚Formlosigkeit,‘ der Gesellschaft, deren ‚demokratische‘ Selbstbeschreibung er als Euphemismus substanzentleerer Nivellierung enthüllte:

Geschlossene Gesellschaften gab es ja nicht mehr. Das Geld war der Schlüssel auf alle Schlösser, ein Pelzmantel bedeckte jeden Beruf, wenn man ihn anhatte, und eine Brillantennadel überstrahlte jeden Charakter. Man kam, in welche Gesellschaft man wollte.⁸⁷

In dieser ‚geöffneten Gesellschaft‘, in der die Menschen sich auf eine Erlösung von außen nicht mehr zu einigen vermochten⁸⁸, in der sie, hoffnungslos auf sich selbst zurückgeworfen, diesem Selbst zugleich - als Ergebnis von Fronterfahrung und Psychoanalyse - nicht trauen konnten, war das Leben zum Ergebnis eines ‚Kräfteparallelogramm[s] von Willen und Zufall,‘ geworden und wurde ‚unter Zufall [...] das Unwägbare, Unmeßbare, Fremde und zum Erkennen aus sich selbst heraus Unmögliche,‘ verstanden. Das Sammeln expressionistischer Kunstwerke wurde zum Symptom der Teilnahme an einer Welt, in der nichts mehr an seinem Platze und alles irgendwie ‚krank,‘ war, in der, wie dem Leser im Laufe der Untersuchungen des Roman-Helden, eines Kriminalkommissars, deutlich wird, Glücksspielwut und öffentliche Sinnenlust Symptome einer ‚Zeit geistiger Epidemien,‘ einer ‚neuen Cholera,‘ waren, die unweigerlich den ‚Volkskörper,‘ zermürben würden, sofern dieser die Chance einer Selbst-Heilung nicht ergreifen

87 Jacques, Dr. Mabuse, S. 22 u. 27. - Zur Eigenmetaphorisierung von Gesellschaften siehe grundlegend: Otto. G. Oexle, Deutungsschemata der sozialen Wirklichkeit im frühen und hohen Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte des Wissens. in: Frantisek Graus, Mentalitäten im Mittelalter, Methodische und inhaltliche Probleme, Sigmaringen 1987, S. 65-117.

88 ‚„Sie wollen erlöst sein?‘, fragte die Frau. ‚Erlösen Sie sich denn nicht selber? In ihrem Beruf? Ich meine, in ihrer Tätigkeit? Eine andere Erlösung, eine Erlösung von außen gibt es doch nicht!‘, (Jacques, Dr. Mabuse, S. 82).

würde.⁸⁹ Es gab, wie der Roman zusammenfaßte, in diesem „frechen Taumel einer entmenschten Menschheit [...] keinen Sinn, keine Logik - nur Spiel.,“⁹⁰

Sinn aus dem Chaos geschaffen zu haben, ist der Gründungsmythos aller Gesellschaften.⁹¹ Der Film bot, wie gezeigt, die Möglichkeiten, Sinn als naturhaftes Ereignis zu inszenieren, doch bedarf es dazu eines Willens zur Inszenierung. Dem Weimarer Staat war es aufgrund seiner liberalen Verfassung verwehrt, in anderer Weise als in einer negativen Zensur Einfluß auf den Film zu nehmen.⁹² Auch eine auf die Gewinnung der Massen gerichtete Filmaktivität der politischen Linken setzte erst 1926, ein, erreichte ihren Höhepunkt 1929 mit der proletarischen Erfolgsproduktion *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* und mußte sich 1933 ihr Scheitern angesichts ihrer Zielsetzung, zu einer Humanisierung der Gesellschaft beizutragen, eingestehen.⁹³ Ungleich erfolgreicher operierte, nach Überwindung der schon beschriebenen Ressentiments, das bürgerlich-nationale Lager, vor allem, seitdem die ohnehin eher konservative Ufa von dem Pressemagnaten Hugenberg übernommen worden war. Peter Gay sieht dessen Filmaktivitäten als Teil eines im Medienverbund erfolgten Versuchs, die Öffentlichkeit gegen die Republik zu mobilisieren, zugleich aber als einen durch kommerziell orientierte Revue-Filme und frivole Komödien vorangetriebenen Beitrag zu einer Entpolitisierung der Kultur: „Hugenberg retailed not merely opinions but confusions as well, and both were equally dangerous to the Republic.,“⁹⁴ Am konsequentesten auf die Überwindung der bestehenden Zustände im Sinne einer Wiederherstellung von sinnstiftender Ordnung drang - neben den Kommunisten - der Nationalsozialismus. Wenige Jahre nach dem Erscheinen des verfilmten

89 Jacques, Dr. Mabuse, S. 139 u. 152.

90 Eugen Tannenbaum, „Dr. Mabuse, der Spieler. Der neue Uco-Film im Ufa-Palast am Zoo.,“ in: Berliner Zeitung am Mittag (28. 4. 1922), abgedruckt in: Nobert Jacques, Dr. Mabuse, S. 291-294, Zitat: S. 292.

91 Vgl. zu den begründenden Ursprungsmythen: Mircea Eliade, Die Religionen und das Heilige, Salzburg 1954.

92 Was Tendenzen in der Handhabung der Zensurpraxis nicht ausschloß. Gleichwohl waren diese weit von einer aktiven Verwendung des Mediums als Massenbeeinflussungsmittel entfernt. Zum „Reichslichtspielgesetz,“ von 1920 siehe zusammenfassend: Lochbihler, Anfänge der ‚Massenkultur‘ in Deutschland, S. 92f.

93 Laurie Loomis Perry, A Survey of Leftist Film Activity in the Weimar Republic, in: Thomas G. Plummer u. a. (Hg.), Film and Politics in the Weimar Republic, Minneapolis 1982, S. 35-46. Positiver, allerdings mehr auf die Binnenwirkungen konzentriert, urteilt: Dieter Langewiesche, Das neue Massenmedium Film und die deutsche Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: Jürgen Kocka u. a. (Hg.), Von der Arbeiterbewegung zum modernen Sozialstaat, München u. a. 1994, S. 114-130.

94 Peter Gay, Weimar Culture: The Outsider as Insider, New York 1968, S. 133.

Zeitdokumentes „Dr. Mabuse,, erschien ein Buch, dessen Zeitdiagnose dem Jacques-Roman bis in die Wahl der Bilder hinein ähnlich war, zugleich aber den festen Willen und die Befähigung zu haben vorgab, diese pathologischen Zustände von Grund auf zu sanieren. Die Forschung hat herausgearbeitet, daß der erste Teil dieses Buches, es ist von Hitlers Werk „Mein Kampf,, die Rede, die Struktur eines „heroischen Grundmythos‘,, auswies.⁹⁵ Dieser bediente sich der verschiedensten Traditionen, um mit ihrer Synthetisierung das Paradox eines neuartigen Naturzustandes zu propagieren, der nicht weniger zu sein versprach, als eine revolutionäre Umkehr der Epochentendenz, ein, wie Joachim C. Fest eindrucksvoll beschrieben hat, „aus der Angst der Epoche,, herstammender „elementarer Aufstand für die Autorität,,⁹⁶

Der Film und der Nationalsozialismus schienen also Wahlverwandte zu sein. Und tatsächlich maß die NSDAP dem Film bei der Errichtung des „Dritten Reiches,, eine große Bedeutung zu.⁹⁷ In „Mein Kampf,, hatte Hitler den (Stumm-)Film in der Hierarchie der propagandistischen Mittel nach der gesprochenen Rede und vor dem geschriebenen Wort eingeordnet.⁹⁸ Das Kriterium der Bewertung war dabei die Unmittelbarkeit der Wirkung, die beim Film sehr groß sei, denn hier brauche „der Mensch noch weniger verstandesmäßig zu arbeiten; es genügt zu schauen, höchstens noch ganz kurze Texte lesen, und so werden viele eher bereit sein, eine bildliche Darstellung aufzunehmen, als ein längeres Schriftstück zu lesen.,, Der Reichspropagandaleiter der NSDAP, Arnold Raether, betonte die mnemotechnische Bedeutung des Films:

Die bildliche Darstellung ist in ihrer Wirkung nun einmal überzeugender als das gesprochene Wort. Sie wirkt durch die optische Einwirkung nachhaltender auf den Betrachter als das Wort, das leider zu schnell dem Gedächtnis der Menschen entflieht.⁹⁹

95 Siehe: Sabine Behrenbeck, Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945, Vierow bei Greifswald 1996, S. 84 u. 99-118; vgl. auch: Vappu Tallgren, Hitler und die Helden. Heroismus und Weltanschauung, Helsinki 1981.

96 Joachim C. Fest, Hitler. Eine Biographie, Frankfurt-Berlin 1987, S. 129-151, Zitat: S. 150.

97 Zur Filmarbeit der NSDAP vor 1933 siehe: Thomas Hanna-Daoud, Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung, Köln u. a. 1996 u. Gerhard Paul, Der Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990, bes. S. 187-194.

98 Hitler, MK, S. 524-526, dort auch das folgende Zitat.

99 Arnold Raether, „Was muß der Amtswalter über die Organisation der Filmpropaganda wissen, in: Unser Wille und Weg 2 (1933), S. 21f. Nach Paul, Aufstand der Bilder, S. 187 waren der vermeintliche Erfolg der alliierten Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg sowie das Vorbild

Gleichwohl sorgte eine schwache technische und finanzielle Ausstattung der Partei dafür, daß sich die praktische Verwendung des neuen Mediums durch die NSDAP in engen Grenzen hielt.¹⁰⁰ Die Gesamtbilanz, die Paul für das Filmschaffen der NSDAP vor 1933 zieht, ist wenig eindrucksvoll:

Statt dem von Goebbels geplanten großen NS-Agitationsfilmen nach dem Vorbilde Eisensteins waren nur kleine, zumeist dilettantisch produzierte Kurzfilme entstanden, die auch die Konkurrenz mit vergleichbaren Wahlfilmen der anderen Parteien nicht aushielten.¹⁰¹

Auch die „beabsichtigte filmpropagandische Durchdringung besonders der ländlichen Gebiete blieb eine Wunschvorstellung,, so daß sich der Einsatz von Filmen auf die Großstädte, und hier vor allem auf die Reichshauptstadt, beschränkte. Erfolgreicher war hingegen die *Filmpolitik* der Partei, die in scharfen Forderungen nach der „Reinigung,, des Filmwesens vom jüdischen Einfluß, der Aufhebung von Patentmonopolen im Bereich des Tonfilms, der Abschaffung des ‚undeutschen‘ Starsystems und der staatlichen Förderung nationaler und volkstümlicher Filme bestand.¹⁰² Für Veranstaltungen griff

der Linkparteien, vor allem der Kommunisten für die nationalsozialistische Auffassung von der Wirksamkeit des Films verantwortlich.

100 Nach Paul, *Aufstand der Bilder*, S. 187, scheiterte Goebbels erster Versuch, in seiner Eigenschaft als Reichspropagandaleiter der Partei den Film gezielt als Agitationsmittel einzusetzen und die NSDAP mit seiner Hilfe reichweit als „zukunftsweisende, weltanschaulich und organisatorisch völlig neuartige Massen- und religiöse Glaubensbewegung,, zu präsentieren, im Juli 1931, als die gerade neun Monate alte „Reichsfilmstelle,, der Partei aufgelöst wurde. In Hanna-Daoud 1996, S. 226-231 findet sich eine Beschreibung des wohl wichtigsten Films der Partei vor 1933, dem es gelang, die filmästhetischen Möglichkeiten für eine dynamische Selbstinszenierung der Partei zu nutzen: Der 40minütige Film *Kampf um Berlin*, war im Mai 1929 von der Filmprüfstelle München einschränkungslos freigegeben worden, um dann im März 1931 auf Veranlassung des preußischen Innenministers Carl Severing (SPD) noch einmal der Oberprüfstelle in Berlin vorgelegt zu werden. Der Film arbeitete im Gestus der Prophezeiung bereits am Begründungsmythos des „Dritten Reiches,, indem er nach Hinweisen auf das stolze Berlin der Vorkriegszeit die völkische Überfremdung der Stadt durch die jüdischen Institutionen des Kapitalismus anprangerte, um in einem dritten Teil das „Erwachen,, des anderen, des nationalen Berlins in der NSDAP, ihren Organisationen und Führern zu verbildlichen. Während die Oberprüfstelle gegen die antisemitischen Tendenzen des Filmes nicht glaubte vorgehen zu dürfen (oder dies nicht wollte), mußten die Aufmarschszenen der SA wegen Verstosses gegen das Uniformverbot herausgeschnitten werden. Der Film war danach für eine Außenwerbung der Partei offenbar nicht mehr brauchbar, hatte aber immerhin auf Parteiveranstaltungen 140.000 Zuschauer erreicht.

101 Paul, *Aufstand der Bilder*, S. 192, dort auch das folgende Zitat.

102 Siehe etwa die verschiedenen Beiträge zum Film in den Nationalsozialistischen Monatsheften (1931), die in monotoner Wiederholung forderten, daß die Filmwirtschaft „den jüdischen,

man verstärkt auf anderswo hergestellte Filmproduktionen zurück, die dem eigenen Geist nahezukommen schienen, vor allem die Filme der „Fridericus“-Serie, die sogenannten „Berg“-Filme und einige Kulturfilm über nationale Leistungen, deutsche Landschaften und ehemalige oder potentielle Kolonien. Umgekehrt agitierte man gegen Filme, die dem nationalen Geist zuwiderzulaufen schienen. Den spektakulärsten Erfolg errang die Partei bei der Bekämpfung von Aufführungen der von der Universal Pictures Corporation produzierten Remarque-Verfilmung *Im Westen Nichts Neues*. In ihren öffentlichen Darstellungen ging es der NSDAP bei diesen Protesten um das deutsche Ansehen im Ausland und die durch die „jüdische“, internationale Filmwirtschaft angeblich geschwächte Widerstandskraft des deutschen Volkes.¹⁰³ Gerade eine von den eigenen Behörden genehmigte Aufführung, der ohnehin schon abgeschwächten deutschen Fassung des Filmes, so wurde argumentiert, würde den Eindruck erwecken, daß „das deutsche Volk selbst [...] mit dieser gemeinen und niederträchtigen Verhöhnung seines heldenhaften Heeres, einverstanden sei.“¹⁰⁴ Tatsächlich aber nutzte die Propagandaleitung der Partei den Film vor allem als Vorwand, um dem gehaßten Weimarer Staat und seinen Institutionen eine spektakuläre Machtprobe abzuverlangen. Gezielt operierte sie dafür auf verschiedenen Ebenen: In und vor den Aufführungskinos wurden systematische Störaktionen vorgenommen. Bei der Premiere im Berliner Mozartsaal am 5. Dezember 1930 demontierten SA-Mitglieder unter Anwesenheit Goebbels' die Vorstellung durch Zwischenrufe („Saustall,,, „Juden raus,,), Stinkbomben, Niespulver, das Aussetzen von Mäusen und das Verprügeln von sich zur Wehr setzenden Zuschauern so lange, bis die Aufführung ersatzlos abgebrochen werden mußte. Es folgten allabendliche Aufmärsche mit Lautsprecherwagen vor den Filmtheatern im Westen Berlins, für die die Angaben zur Zahl der daran teilnehmenden Menschen zwischen 4000 und 40.000 Personen schwankten. Zugleich forderten

volksfremden, internationalen Einfüssen völlig entzogen, und „deutsches Wesen, Gefühl und deutsche Mentalität, stärker berücksichtigt werden müßten (Der „deutsche, Film, ebd. S. 553). Erst dann könne der Film „der beste, zugänglichste Ausdruck deutscher Kultur sein, und weltweit den deutschen „Anspruch auf die Lenkung der Geschichte dieses Erdballs deutlich und unwiderleglich anmelden,“ (Hans Zöberlein, Filmgedanken, ebd. S. 559).

103 Die Darstellung folgt: Hanna-Daoud, *Die NSDAP und der Film*, S. 23-29. Die nationalsozialistischen Angriffe konnten auf die jüdischen Vorfahren des Universal-Chefs Carl Laemmle in Deutschland verweisen. Siehe darüber hinaus: Martin Loiperdinger, *Filmzensur und Selbstkontrolle*, in: Jacobsen u. a., *Geschichte des deutschen Films*, S. 487f.

104 Aus der Interpellation der NSDAP im Reichstag am 9. 12. 1930, Drucksache Nr. 502, hier zitiert nach: Hanna-Daoud, *Die NSDAP und der Film*, S. 26.

die nationalsozialistischen Innenminister in Braunschweig und Thüringen, aber auch die Innenministerien von Sachsen, Bayern und Württemberg, ein Verbot des Filmes, eine Forderung, dem das Reichsinnenministerium schließlich nachkam, nachdem auch die Reichstagsfraktion der NSDAP in der Sache interpelliert hatte. Der entscheidende Grund für diese rechtlich zweifelhafte Entscheidung dürfte aber wohl in den von den Nationalsozialisten selbst inszenierten Straßenkrawallen gelegen haben.¹⁰⁵ Der eigentliche Erfolg lag damit in der aufgezeigten und weithin zur Kenntnis genommenen Ohnmacht des Weimarer Staates, der mit seinen bürokratischen Mitteln - Kundgebungsverböten und Kinosperren für SA-Mitglieder - der Angelegenheit auch ein halbes Jahr später nicht Herr wurde, als das Vorführungsverbot mit Auflagen wieder aufgehoben wurde und erneut einsetzende Aktionen der NSDAP in Frankfurt bis zu Sprengstoffanschlägen auf Kinos führten. Das ‚Chaos‘, das zu beheben man versprach, war also zu einem guten Teil von den Nationalsozialisten selbst verursacht worden. Nachdem die öffentliche Aufmerksamkeit auf das Kino gelenkt worden war, konnte es zur „wichtigsten Aufgabe des kommenden Reiches,“ erklärt werden, ein „gesundes Filmwesen zu schaffen,“¹⁰⁶

Mit der Machtergreifung war demnach das nationale Genesungsprojekt des Nationalsozialismus keineswegs abgeschlossen. Vielmehr konnte jetzt erst richtig mit der ‚Therapie‘ begonnen werden, die in der Widersichtbarmachung und Inherrschaftsetzung dessen bestand, was im Chaos der Zeichen und Deutungen verdeckt und beinahe verlorengegangen war, in den Kontingenzen der Zeit aber Dauer und Halt zu geben versprach:

Die neue Zeit nennt sich nicht umsonst Völkisches Zeitalter. Das Einzelindividuum wird ersetzt durch die Gemeinschaft des Volkes. Wenn ich in meiner politischen Betrachtung das Volk in den Mittelpunkt stelle, dann lautet die nächste Konsequenz daraus, daß alles andere, was nicht Volk ist, nur Mittel zum Zweck sein kann. Wir haben also in unserer öffentlichen Betätigung wieder ein Zentrum, einen festen Pol in der Erscheinungen Flucht ... das Volk als Ding an

105 Vgl. dazu die Meinung des in Hanna-Daoud, Die NSDAP und der Film, S. 27f. zitierten Berliner Tageblatts vom 12. 12. 1930.

106 Marian Kolb, Die Lösung des Filmproblems im nationalsozialistischen Staat, in: Nationalsozialistische Monatshefte (1931), S. 556.

sich, das Volk als den Begriff der Unantastbarkeit, dem alles zu dienen und dem alles sich zuzuordnen hat.¹⁰⁷

Mit der Berufung auf das naturhaft Unveränderliche und Eigene hinter den sich austauschenden und vermischenden Phänomenen, versprach der Nationalsozialismus, ein altes immanentes Zentrum neu eingesetzt zu haben, von dem aus das entfesselte „Spiel„ der Zeichen und Bilder eingeschränkt werden könne, eine „Wiedergeburt„ des Wertempfindens und der Volkskultur „aus den wesenseigenen Beziehungen zu den Dingen, aufgebaut aus den Niederschlägen unserer Vorfahren, in der geistig-stofflichen Umwelt und in uns selbst„.¹⁰⁸ Sebastian Graeb-Könneker hat dies als die „autochthone Modernität„ des Nationalsozialismus bezeichnet und damit die Paradoxie eines erst zu schaffenden ursprünglichen Gesellschaftszusammenhanges treffend wiedergegeben.¹⁰⁹

107 Rede Goebbels' vom 25. 3. 1933 über die „zukünftige Arbeit und Gestaltung des deutschen Rundfunks„, in: Helmut Heiber (Hg.), Goebbels-Reden, 1932-1939, Düsseldorf 1971, S. 82.

108 Werner Hofer, Der Weg zur Volkskultur, in: Nationalsozialistische Monatshefte (1931), S. 49-54, Zitat: S. 59.

109 Sebastian Graeb-Könneker, Autochthone Modernität. Eine Untersuchung der vom Nationalsozialismus geförderten Literatur, Opladen 1996, bes. S. 29f.

A: Der autochthone Sinn der „Volksgemeinschaft,,

„[...] , damit ist die Politik kein spezifiziertes Handwerk, sondern nichts anderes als die Kunst der Völkerformung; damit berühren sich die Gebiete der Künstler und Politiker. Sie sind alle von dem edlen Ehrgeiz besessen, dem Rohstoff, der form- und gestaltlos ist, Form und Gestalt zu geben.,¹¹⁰

1. Die Filmgeschichte als Gründungsmythos der „Volksgemeinschaft,,

Der Gestus der offiziellen Filmgeschichtsschreibung des „Dritten Reiches,, war genealogisch, denn sie wurde verfaßt im *gesicherten Sinn* der „Volksgemeinschaft,, als dessen Vorgeschichte.¹¹¹ Sie ist deswegen als Quelle nicht zu verwerfen, aber man muß sie doppelt lesen: als abrufbaren Speicher bestimmter Fakten, und als deren Verknüpfung in einer Narration, die die große, mythische Erzählung von der ordnungstiftenden Reichsgründung aus dem Chaos, wie sie in „Mein Kampf,, vor-gelegt worden war, in ihrem Sachgebiet reproduzierte. Einem Gebiete freilich, dem als Teil der autochthonen Kultur, in der retrospektiven Gesellschaftsdiagnose der Rang eines Indikators für den Zustand der ganzen Nation zugemessen wurde:

Der kulturelle Niedergang Deutschlands in den letzten Jahrzehnten ist der beste Beweis dafür, daß die Kultur ihre Kräfte an den unversieglichen Quellen des deutschen Volkstums schöpft, denn diese Quellen waren verschüttet, die natürlichen Bindungen zerstört.¹¹²

110 Aus einer Rede Goebbels bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer (5. 3. 1937) in der Krolloper Berlin, abgedruckt als Dokument 3 in: Albrecht, Filmpolitik, S. 461.

111 Vgl. zum Konzept der „Genealogie,,: Michel Foucault, Nietzsche, la généalogie, l'histoire, in: ders., Hommage à Jean Hyppolite, Paris 1971, S. 145-172.

112 Karl-Friedrich Schrieber, Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der Deutschen Kulturpolitik, Berlin 1934, S. 12.

Die angemessene Antwort auf diese Situation, die kaum je variierte, begründete sich mit dieser Diagnose selbst: „Volk, Nation und Staat müssen eins werden, sie dürfen nur verschiedene Organisationsformen derselben Sache sein.“¹¹³ Die „Lösung“, bestand in einer Abschließung der Kommunikation, in der gesellschaftliche Selbstentwürfe entstehen können, in einer sozialtechnischen Herstellung eines homogenen Sinnes, der an die Stelle der vielfältigen Stimmen und Deutungen der pluralen Gesellschaft treten sollte. Man muß sich auf die Tautologie eines geschlossen zirkulierenden Zeichensystems einlassen, um zu verstehen, daß die Herstellung der „Volksgemeinschaft“, gleichermaßen Voraussetzung und Resultat dieser Sozialutopie ist.

Das wichtigste Beispiel einer solchen in den Filmbereich transferierten Erzählung bieten die ersten beiden Kapitel von Curt Belling 1936 in Berlin erschienenem Buch „Der Film in Staat und Partei“.¹¹⁴ Unter der Überschrift „Zerfall des deutschen Filmwesens im liberalistischen Staat“, beschrieb er die Weimarer Filmgeschichte in ihren ökonomischen, personellen und ästhetisch-inhaltlichen Dimensionen als Teil einer sich zwischen „der marxistische[n] Revolte im November 1918“, und dem „Tage, da die nationalsozialistische Weltanschauung in Deutschland den Sieg errang“, abspielenden, allgemeinen gesellschaftlichen und politischen Deprivation. Die Gründe dieser „Krise“, sah er in den divergierenden Zielen der am Filmwesen beteiligten Berufsverbände, der Konkurrenz der Filmunternehmen untereinander und dem in der Filmbranche überproportional hohen Anteil an Juden, die sich, ursprünglich „Kleinhändler in Krotoschin“, oder „Jünglinge“, aus dem Ghettos von Wien und Prag, den gerade erst entwickelten „deutschen Filmmarkt untertan“, gemacht, seine Technik für „eigennützige Geschäftemacherei“, vereinnahmt und auf Kosten des arbeitenden Volkes einzelnen Stars Rieseneinnahmen verschafft hätten.¹¹⁵ Diese „Verseuchung“, des deutschen Filmes habe dazu geführt, daß die geltenden „Begriffe in ihr Gegenteil verkehrt“, worden seien und die nationale Leinwand sich dem Volk entfremdet habe¹¹⁶:

113 Schrieber, Reichskulturkammer, S. 11.

114 Curt Belling, Der Film in Staat und Partei, Berlin 1936. Die folgenden Zitate auf den Seiten 9-17. Belling war Hauptstellenleiter der NSDAP-Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Film.

115 Anschauliche Graphiken auf den Seiten 15f. sollten den überproportionalen Anteil der Juden illustrativ beglaubigen.

116 So habe der Jude „Max Reinhardt-Goldmann“, einen neuen „krankhaften“, Darstellertypus geschaffen, der anders als der „gesunde, kräftige, im Volkstum verwurzelte“, Schauspieler, Gebrechen auf der Bühne offen zur Schau gestellt habe. Aus der heroischen Jungfrau von Orleans (Schiller) sei so z. B. in der Darstellung Elisabeth Bergners ein „kümmerliches, mitleiderregendes Wesen“, geworden (Belling, Der Film, S. 11).

Während in den Versammlungsräumen und auf den Strassen der letzte Kampf um Sieg oder Untergang des deutschen Menschen und seiner Kultur ausgetragen wurde, zeigten die Filmtheater wesen- und seelenlose Kitschfilme, die vor Süßigkeit triefen, - während von draussen schon der Marschschritt der braunen Kolonnen in die Filmtheater drang und einen neuen Tag ankündigte, verhöhnnten jüdische Schauspieler in Militärschwänken die deutschen Soldaten der alten Armee.¹¹⁷

Zwischen dem „langsam zu sich erwachende[n] deutsche[n] Volk,, und seiner medialen Selbstvergegenwärtigung in „den brennenden Fragen der Gegenwart,, schoben sich Filme, die, so Belling, „nur dazu bestimmt schienen, die niedrigsten Instinkte der Menschen zu reizen und volkszersetzendes Gift in den krank darniederliegenden Volkskörper zu spritzen,,. Hauptsächlich zweier Strategien habe sich die jüdische Vereinnahmung der nationalen Leinwand bedient, der *Entsittlichung* der Kultur, wie sie sich in Filmen frivolen Inhalts, zum Beispiel den Aufklärungsfilmen Oswald Kolles („alias Moische Ornstein,,) geäußert habe, und ihrer *Entwurzelung*: „Vor keiner Tradition wurde Halt gemacht, deutsche Sitten und Gebräuche wurden in den Schmutz gezerzt, eine Achtung vor der Familie bestand kaum noch,,. Zusammengefaßt wurden beide, aus dem Repertoire traditioneller Kino- und Großstadtkritik stammenden Vorwürfe in einer genuin nationalsozialistischen Synthese: „Der Staat wurde verhöhnt und deutsche Frauen in unzähligen Filmen als Ehebrecherinnen und Rasseschänderinnen gezeigt,,. In der Retrospektive wurde so ein Problem formuliert, als deren Lösung sich die gegenwärtige nationalsozialistische Filmpolitik präsentieren konnte, indem sie vorgab, dafür Sorge getragen zu haben, daß Erscheinung und Auftrag des nationalen Films, „Träger deutscher Kultur, deutschen Geistes und Verkörperer deutscher Art nach Innen und Aussen,, zu sein, zur Deckung gelangt seien. Welcher Art die dafür nötigen Maßnahmen gewesen seien, daß der deutsche Film nicht nur endlich wieder „das Gesicht der Nation,, widerspiegele, sondern auch Künder deutscher Kultur im Ausland habe werden können, formulierte Arnold Raether, der Vizepräsident der Reichsfilmkammer, unmißverständlich: „Säuberung,, und „Auslese der Filmschaffenden und Filmwirtschaftler,,¹¹⁸

117 Angespült sein könnte auf die umstrittene Aufführung des amerikanischen Films *Im Westen nichts Neues* von Lewis Milestone (1930).

118 Deutsche Filmzeitung vom 17. 2. 1935, in: Joseph Wulf, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1966, S. 365f.

Ihren Höhepunkt fand dieser Entwurf einer völkischen Vergangenheit in dem den komplexen Voraussetzungen des Industrieproduktes Film völlig unangemessenen Versuch, sich des nationalen Ursprungs einer *eigenen* Filmgeschichte zu versichern. Carl Niessen, Professor in Köln und Gründer des dortigen Instituts für Theaterwissenschaft, mußte dafür Max Skladanowsky, den ersten deutschen Filmvorführer, zu einem martialischen Heros autochthonen Erfindergeistes stilisieren:

Es gibt eine Reihe von Männern, die *voneinander unabhängig* die Filmproduktion in Angriff genommen und erobert haben. [...] Skladanowsky gehört zu der allereinsten Gruppe derer, die sich *alles selbst geschaffen* haben: Aufnahme- und Vorführapparate, sowie die Kopiermaschine. Er mußte sogar den Positiv-Film wie das Negativ erst zu einem Fertigfabrikat machen, denn im Gegensatz zu Amerika und Frankreich gab es in Deutschland keine *bodenständige* Herstellung von Filmen.¹¹⁹

2. „Propaganda,, als Schließung des Sinns

a) „Volksaufklärung und Propaganda,, als Ministerium

Die Anfertigung nationaler Selbstbilder und deren Deutung sollten nicht länger das Ergebnis stets neu auszuhandelnder kommunikativer Kompromisse sein, sie mußten also über den Kompetenzbereich einer *Partei* hinausgehen und zu einer *staatlichen* Aufgabe werden.¹²⁰ Die Errichtung eines „Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda,, am 13. März 1933 trug die-

119 Carl Niessen, Der „Film,, eine unabhängige deutsche Erfindung, Emdetten 1934, S. 16. (Hervorhebungen im Zitat: M. W.) Zum sogenannten „Skladanowsky-Streit,, der sich seit den frühen dreißiger Jahren an der Frage nach der nationalen Priorität bei der Erfindung des Films entzündet hatte, siehe ausführlich: Joachim Castan, Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte, Stuttgart 1995. Für einen funktional-strukturalistischen Zugriff auf die Frage nach den „Ursprüngen,, des Films: Engell, Sinn und Industrie, S. 42-46.

120 Goebbels gab gleich ein einführendes Beispiel, als er die Gründung des Ministeriums als einen von „langer Hand vorbereitet[en],, und geschichtlich notwendigen Akt bezeichnete. Daran wird man Zweifel anmelden müssen. Mag die „verspätete,, Gründung des Ministeriums, immerhin erst anderhalb Monate nach der „Machtergreifung,, tatsächlich dem Umstand geschuldet sein, daß Hitler seinen obersten Wahlkampfstrategen noch ganz für die Organisation der Reichstagswahlen vom 5. März benötigte, so zeigen die Auseinandersetzungen mit Rosenberg auf der einen und Ley auf der anderen Seite, daß die Kompetenzen und die mit ihnen verbundenen institutionellen und personalen Fragen am 30. Januar noch lange nicht entschieden waren.

sem Willen Rechnung, nicht länger das „Volk sich selbst zu überlassen,, es vielmehr künftig nicht nur „zu informieren, sondern es auch im nationalen Sinne zu instruieren,,¹²¹ Der neuernannte Minister, Dr. Paul Joseph Goebbels, bislang Reichsleiter der Propagandaabteilung der NSDAP und nach eigener Aussage „ein leidenschaftlicher Liebhaber der filmischen Kunst,,¹²², beschrieb in einer ersten öffentlichen Äußerung seine Tätigkeit als Teil einer „geistigen Revolution,, die auf eine nicht gewaltsame Weise „die Nation umgestalten,, wolle.¹²³ Die „vornehmste Aufgabe,, des Ministeriums werde es sein, so Goebbels, das „ganze Volk dem neuen Staate zu gewinnen,,

Der Erfolg des Nationalsozialismus als sozialrevolutionär-integrativer Bewegung beruhte jenseits seiner heterogenen ideologischen Grundlagen darauf, überzeugend den Anschein erweckt zu haben, daß sämtliche Relevanzbereiche der Gesellschaft prinzipiell und durch eine einzige Instanz regelbar seien.¹²⁴ Indem dabei auf das Institut des Staates als dem klassischen Selbst-Steuerungsmittel der Gesellschaft zurückgegriffen wurde, erwies sich die neue Regierung als verspätete Erbin einer Tradition anthropologischer Selbstbehauptung in einer Zeit, da die Eigendynamik der gesellschaftlichen Subsysteme, allen voran der Wirtschaft, einen solch rigorosen Steuerungsprimat der Politik im Grunde längst obsolet gemacht hatte, wie ihn aber andererseits die Wahrnehmung einer überforderten Bevölkerung umso heftiger herbeisehnte¹²⁵ Es wäre zu einfach gedacht, wollte man in diesem Zusammenhang unter *Propaganda* lediglich die geschickte und massenwirksame Verbreitung von Lügen zur Herrschaftssicherung verstehen.¹²⁶ Entlar-

121 So Goebbels am 15. 3. 1933 vor der Presse, in: Heiber, Reden, S. 146. - Zur Gründung des RMVP durch einen Erlaß des Reichspräsidenten siehe: Reichsgesetzblatt I, S. 104, 13. März 1933.

122 Siehe: Goebbels Rede im Kaiserhof, Berlin, 28. 3. 1933, abgedruckt in: Belling, Der Film, S. 27-31, hier S. 27.

123 Die Worte des Ministers werden hier wiedergegeben durch den Ministerialrat im RMVP, Georg Wilhelm Müller, in: Ders., Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin 1940, S. 7; dort auch das folgende Zitat.

124 Dröge-Müller, Macht der Schönheit, S. 229-298, bes. S. 331. Umfassend dazu: Kershaw, Hitlers Macht.

125 Dazu weitausgreifend: Zygmunt Bauman, Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Frankfurt 1995. Die Annahme einer von den Erscheinungen der Moderne in ihren Selbstdeutungen überforderten Gesellschaft ist die zentrale These von: Peukert, Weimarer Republik. - Zu den Problemen der Steuerung in Gesellschaften mit ausdifferenzierten Teilsystemen: Niklas Luhmann, Die Wirtschaft der Gesellschaft, Frankfurt 1994, bes. S. 324-349.

126 Stellvertretend für eine ganze Schule „kritischer,, Betrachtung: Fred L. Casmir, Hitler als Prototyp des politischen Redners. Charisma und Mystifikation, in: Gerald Diesener-Rainer

vend tritt diesem Verständnis eine Bemerkung von Richard Taylor entgegen: „Propaganda‘ becomes what the enemy engages in, while one’s own ‚Propaganda‘ parades under disguise of ‚information‘ or ‚publicity‘ „.¹²⁷ „Ministerium, heißt Dienst, und in einer gewissen Weise nahm die nationalsozialistische Propaganda den konkreten Dienst am Volk ernster, als dies die ebenfalls auf den *demos* sich berufenden westlichen Herrschaftsformen taten. Propaganda hieß für Goebbels: „Ringkampf um die Seele des Volkes,“, er verstand darunter den Versuch einer „nationalen Regierung,“, die eigene Bevölkerung im Sinne eines revolutionären Wertesystems umzuerziehen zu einem Zustand, in welchem es ihr möglich sein würde, die Regierung, anders als in der „Systemzeit,“, nicht nur zu tolerieren, sondern als Manifestation des eigenen Wesens zu akzeptieren.¹²⁸ Es ging also um die Herstellung eines Volk und Führer verbindenden autochthonen Sinnes. Dafür schien sich der Film besonders gut zu eignen:

Im Vergleich zu den anderen Künsten ist der Film durch seine Eigenschaft, primär auf das Optische und Gefühlsmäßige, also Nichtintellektuelle einzuwirken, *massenpsychologisch und propagandistisch von besonders eindringlicher und nachhaltiger Wirkung*. Er beeinflusst nicht die Meinung exklusiver Kreise

Gries (Hg.), Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte des politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert, Darmstadt 1996, S. 79-99. Vgl. zur Politisierung des ursprünglich aus einem theologischen Kontext stammenden Begriffes in der Französischen Revolution: Wolfgang Schieder-Christoph Dipper, „Propaganda,“, in: Otto Brunner u. a. (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart 1984, S. 69-112. Zu einem erweiterten, historischen Propagandabegriff siehe die Beiträge in: Ute Daniel-Wolfram Siemann, Propaganda. Meinungskampf und politische Sinnstiftung 1789-1989, Frankfurt 1994. Zur Verwendung des Begriff in dem hier gemeinten Sinne siehe: Söseman, „Ein tieferer geschichtlicher Sinn aus dem Wahnsinn,“, Dem nahe kommt auch: Bianca Dustdar, Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik des Dritten Reichs, Alfeld 1996, S. 9-14.

127 Richard Taylor, Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany, London 1979, S. 19.

128 Rede Goebbels anlässlich der Kriegstagung der RFK am 15. 2. 1941, abgedruckt als Dokument 4 in: Albrecht, Filmpolitik, S. 466. Vgl. zur Erfassung des Phänomens den eher wissenssoziologisch als ideologiekritisch ausgerichteten Propaganda-Begriff bei: David Welch, The Third Reich. Politics and Propaganda, London-New York 1993, hier vor allem S. 5-22, der darauf abstellt, daß Propaganda effektiv nur da ist, wo sie Menschen ansprechen kann, „who are already partially converted,“. Als Ziel der Propaganda nennt er: „wholehearted support,“. Goebbels Ansicht von der Masse entsprang dabei denselben bildungsbürgerlichen Befürchtungen, wie sie auch für Teile der „Konservativen Revolution,“, charakteristisch waren. Damit Propaganda überhaupt eine Wirkungschance hätte, schrieb er am 29. Januar 1942 in sein Tagebuch, müßten extrem versimplifizierte Begriffe beharrlich wiederholt werden. Gleichwohl erkannte der Nationalsozialismus die Akzeptanz der Massenbedürnisse als Voraussetzung integrativer Politik, vgl. dazu: Dröge-Müller, Macht der Schönheit, S. 282-288.

von Kunstkennern, sondern er erfaßt die breiten Massen. Er erzielt damit soziologische Wirkungen, die oft nachhaltiger sein können als die von Schule und Kirche, ja sogar von Buch, Presse und Rundfunk. Es wäre daher auch aus ganz unkünstlerischen Gründen geradezu frevelhaft und leichtsinnig [...], wenn ein verantwortungsbewußtes Staatsregiment sich des Führungsanspruches über dieses wichtige Instrument begeben würde.¹²⁹

Andererseits konnte der Film diese Aufgabe nur erfüllen auf einer *bereits bestehenden* Grundlage der „höchsten Ideale [...] der deutschen Gemeinschaft,, und nicht ohne jenes „wahrhaft ‚demokratische‘ und volksverbundene Vertrauen [...], das zwischen Führung und Volk sich entwickelt,,¹³⁰ Die entfernt an Hegel erinnernde Tautologie dieses Versuches, Politik des Volkes in dem zweifachen Sinne zu machen, daß diejenigen, die als Kollektiv der autochthone Grund, der „Nährboden,, dieser Politik sein sollten, zu dieser Aufgabe erst noch erzogen werden mußten, ist der strukturelle Grund für die dauernde Wiederholung derselben Begründungs-Erzählung des „Dritten Reiches,, in den verschiedenen Medien und Kontexten und schließlich in den Filmen selbst. Um den Sinn geschlossen zu halten, mußte er in einen inneren Steigerungszusammenhang von Führung und Selbstaufklärung gebracht werden, den Goebbels mit der Aufgabe des „Erziehers,, verglich, dessen Kunst darin bestünde, verdeckt, aber *im Sinne* seiner Erziehungsobjekte zu verfahren:

Nicht das ist die beste Propaganda, bei der die eigentlichen Elemente der Propaganda immer sichtbar zutage treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.¹³¹

Diese Mission schlug sich nieder in dem korrespondierenden Geschichtsbild eines ‚neuen Heroismus‘, der die besondere Macht-Befähigung einiger weni-

129 Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 41942. Hippler war zu diesem Zeitpunkt Reichsfilmintendant, zuvor Leiter der Abteilung „Film,, im RMVP, nach Goebbels also der wichtigste Mann des deutschen Films.

130 Otto Kriegk, *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*, Berlin 1943, S. 187f.

131 Rede Goebbels anlässlich der Kriegstagung der RFK am 15. 2. 1941, abgedruckt als Dokument 4 in: Albrecht, *Filmpolitik*, S. 468. Der Satz ist in seiner Diktion autologisch, denn er beachtet selber die an gleicher Stelle (S. 469) von Goebbels aufgestellten Regeln effizienter Propaganda: größtmögliche Redundanz und Reduktion.

ger, in der Substanz mit dem Kollektiv identischer Individuen behauptete.¹³² Die historisch verordnete Aufgabe dieser Helden sei es, das im Substrat der Art vorhandene Potential zu seiner kulturellen Manifestation zu bringen.¹³³ „Volksaufklärung und Propaganda,, konnten so begrifflich zur Deckung und vom zuständigen Minister in die Form einer genealogischen Erzählung gebracht werden:

Der Geist der pöbelhaften individualistischen Massen-Anbetung wird ersetzt durch den Geist eines neuen Heroismus, der sich durchgekämpft hat in den Fabriken, in den Straßen, in den Städten, in den Provinzen, in den Ländern, im ganzen Reich, und der nun Kommunen, Länder und das Reich in seiner Hand hat.¹³⁴

Der Haken an dieser Vereinheitlichung des nationalen Sinns lag freilich darin, daß man sich auf das Paradox einlassen mußte, das Volk zu zwingen, freiwillig zu tun, was zu seinem Besten war. Für die Medien als interner Kommunikationsinfrastruktur der „Volksgemeinschaft,, bedeutete dies, an einem System partizipieren zu müssen, das die permanente Selbstbestätigung zur Grundlage seiner Legitimation erklärt hatte.

b) Die Sicherung der Produktion

Da Goebbels das Parteiamt der Reichspropagandaleitung nicht aufgab, als er Minister wurde, konnte er in nahezu unbeschränkter Weise über die Mittel moderner Massenbeeinflussung verfügen. Rundfunk, Presse, Theater und Film erhielten im Ministerium je eine eigene Abteilung, letztere mit dem Kürzel „F,, belegt.¹³⁵ Der Zugehörigkeit des Films zu verschiedenen Teilsystemen der modernen Gesellschaft wurde insofern Rechnung getragen, als an seiner Betreuung auch die Abteilungen „H,, (Haushalt), „Pers,, (Personal), „S,, (Schrifttum), „M,, (Musik), „A,, (Ausland) und „BeKa,, (Besondere

132 Siehe: Vappu Tallgren, Hitler und die Helden, Heroismus und Weltanschauung, Helsinki 1981, bes. S. 65-74.

133 Siehe v. a. Hitlers Regierungserklärung vor dem Reichstag vom 23. 3. 1933, abgedruckt in: Max Domarus (Hg.), Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945, kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen, Wiesbaden 1973, S. 229-237.

134 Zitiert nach: Wolfgang Jäger u. a., Es geschah am 30. Januar, München 1960, S. 21.

135 Zur inneren Gliederung des RMVP sowie zu dessen Personal siehe ausführlich die Einleitung von: Willi A. Boelcke (Hg.), Kriegspropaganda 1939-1941, Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966, S. 136-190.

Kulturaufgabe) beteiligt wurden, deren Zusammenarbeit mit der Filmabteilung am 16. Februar 1934 in einem später noch mehrfach modifizierten und ergänzten „Reichs-Lichtspielgesetz,, festgeschrieben wurde, doch unterstanden alle Fachabteilungen faktisch der Vorherrschaft der „Propaganda,-Abteilung und erhielten erst unter dieser „Gesamt-Führung,, aller kulturellen Bereiche ihren „Sinn als Teil des Ganzen,,¹³⁶ Mit einer solchen Rückbindung der Filmproduktion an den herzustellenden Sinnzusammenhang der „Volksgemeinschaft,, wurde bewußt über die Filmpolitik der Weimarer Republik hinausgegangen, die lediglich in einer Sanktionierung der von der Filmwirtschaft in eigener Verantwortung fertiggestellten Produktionen bestanden hatte. Die Aufgabe der Abteilung „F,, bestand hingegen darin, „das deutsche Filmschaffen in künstlerischer, wirtschaftlicher und technischer Hinsicht zentral zu lenken, zu überwachen und auszurichten sowie für das harmonische Zusammenwirken aller am Film tätigen Kräfte zu sorgen,,¹³⁷ Sie war dafür in sogenannte „Hauptreferate,, gegliedert, die in Kombination an den Aufgabengebieten Filmherstellung, -dramaturgie, -zensur und -gesetzgebung arbeiteten, den Export des deutschen Filmes überwachten und, ab 1940, die zuvor scheinprivate „Deutsche Wochenschau GmbH,, kontrollierten. Bevor ein Film in die deutschen Lichtspieltheater gelangen konnte, mußten die Filmfirmen hier ein sog. „*treatment*,, einreichen, welches vom Leiter der Abteilung „F,, dem „Reichsfilmdramaturgen,, genehmigt werden mußte.¹³⁸ Erst daraufhin konnte ein Skript erstellt werden, welches vor dem Beginn der Dreharbeiten erneut zur Prüfung vorgelegt werden mußte.¹³⁹ War diese Hürde genommen, konnte an die „Filmkreditbank,, die 1933 von vier deutschen Banken zur Finanzierung mittelständischer Filmprojekte gegründet worden war, ihre Weisungen aber aus dem RMVP erhielt, die Anordnung ergehen, das Filmvorhaben finanziell zu unterstützen. Hatte auch die „Filmkontingentstelle,, die für die Kontrolle des Filmpersonals im Sinne der Vorschriften der Reichskulturkammer (s. u.) zuständig war, grünes Licht gegeben, durften die Dreharbeiten beginnen. Das fertig gedrehte Produkt schließlich mußte, bevor es vervielfältigt und ausgeliehen werden konnte, erneut der Filmabteilung

136 Müller, Reichsministerium, S. 13.

137 Müller, Reichsministerium, S. 23.

138 Dieser Abschnitt nach: Boelcke, Kriegspropaganda 1939-1941, S. 168-170.

139 Diese rigide Vorzensur ergab sich nicht zuletzt aus der Logik autochthonen Wirtschaftens, das in dem nachträglichen Verbot schon angefertigter Produktionen eine Verschwendung von Volksressourcen gesehen hätte.

vorgelegt werden, um die Freigabe der „Filmprüfstelle,, zu erhalten.¹⁴⁰ Diese und die nachfolgenden, in ihren Kompetenzen zueinander durchaus nicht deutlich voneinander abgegrenzten Einrichtungen dienten also dazu, die eindeutige weltanschauliche Qualität der durch das Massenkommunikationsmittel Film distribuierten Zeichen so sicher wie möglich von Fremdreferenzen abzuschirmen. Doch unterstand auch hier der bürokratische Instanzenzug stets dem Führerprinzip, das es Goebbels erlaubte, in jede Tätigkeit seiner Behörde übersteuernd einzugreifen.¹⁴¹ Auch wichtige Filmangelegenheiten wurden so zumeist erst gar nicht während der regulären Ministerkonferenzen besprochen, sondern „im Anschluß an die Probe- und Zensurvorführungen erörtert, die in den Filmsälen des Ministeriums und in der Goebbelschen Wohnung,, oft unter Hinzuziehung behördenfremder und ausgewählter Bekannter des Ministers, stattfanden.¹⁴²

Die Interessen einer Filmwirtschaft korrelieren immer nur partiell mit denen des politischen Systems. Einem Produzenten von Rohfilm kann es beispielsweise egal sein, was später auf seinem Produkt zu sehen sein wird, so-

140 Bei der „Urteilsfindung,, in der sog. „Kammersitzung,, galt, nach Auskünften des Presse-Dienstes der Reichsfilmkammer vom 12. 1. 1937, in: Wulf, Theater und Film, S. 302f. das Führerprinzip: „[...] der Vorsitzende entscheidet allein und hat für seine Entscheidung auch die Verantwortung zu tragen.,, Dadurch werde eine „einheitliche Spruchpraxis garantiert,,. Als offizielle Gründe für eine Nichtgenehmigung galten nach Müller, Reichsministerium, S. 33: „Verrohende oder entsittlichende Wirkung, Verletzung des nationalsozialistischen, künstlerischen, religiösen und sittlichen Empfindens, Gefährdung lebenswichtiger Interessen des Staates, der öffentlichen Ordnung oder Sicherheit, des deutschen Ansehens oder der Beziehungen Deutschlands zu anderen Staaten.,, Darüber hinaus konnte nach Angabe an gleicher Stelle ein Jugendverbot ausgesprochen werden für Filme, „die eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung, auf die staatsbürgerliche Erziehung, auf die Pflege des deutschbewußten Geistes Jugendlicher oder eine Überreizung ihrer Phantasie befürchten lassen,, da die Jugend vor „weichlichen Träumen von Glanz und Glück, vor der Unfähigkeit zum Kampf ums Dasein,, bewahrt werden solle, der „hart und unromantisch,, sei (ebd.).

141 Das Führerprinzip wurde später im Paragraphen 12 des Lichtspielgesetzes vom 16. 2. 1934, Reichsgesetzblatt I (1934), S. 95-99, verankert: „Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda kann die Nachprüfung eines von der Filmprüfstelle zugelassenen Filmes durch die Oberprüfstelle anordnen und die weitere Vorführung des Films bis zu deren Entscheidung untersagen.,, Später, im Zweiten Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes vom 28. Juni 1935, Reichsgesetzblatt I, (1935), S. 811 wurde es dahingehend verschärft, daß der Minister auch ohne Anordnung der Nachprüfung „das Verbot eines zugelassenen Filmes aussprechen,, konnte, „wenn er es aus dringenden Gründen des öffentlichen Wohls für erforderlich hält.,,

142 Boelcke, Kriegspropaganda 1939-1941, S. 167f. Es scheint mir übertrieben, darin schon ein Beispiel raffinierter polykratischer Herrschaftstechnik erblicken zu wollen. Vielmehr ergaben sich die Probleme gewissermaßen systemnotwendig aus der allzu krassen Reduktion gesellschaftlicher Komplexität, auf die dann mit - letztlich kontraproduktiven - ad-hoc-Maßnahmen reagiert werden mußte.

lange die Nachfrage nach diesem bestehen bleibt. Im nationalsozialistischen Film wurde diese ökonomische Logik partiell außer Kraft gesetzt, und dafür waren zwei Tendenzen verantwortlich: zum einen der Konzentrationsprozeß innerhalb der Filmwirtschaft, der die unterschiedlichsten am Gesamtsystem beteiligten Industrie- und Dienstleistungsbereiche immer stärker zusammenband und damit an den kommerziellen Erfolg des Endproduktes fesselte, und andererseits der zunehmende Zugriff des Staates auf die Besitzverhältnisse in der Filmbranche, der freilich, um den propagandistischen Nutzen derselben nicht zu gefährden, weitgehend verdeckt ablaufen mußte.¹⁴³

Mit der immer anspruchsvoller werdenden Technik des Films, vor allem aber mit der Einführung des Tonfilmes am Ende der zwanziger Jahre hatte eine Ausdifferenzierung der Branchenstruktur eingesetzt, die sich in einer erheblichen Verteuerung der Filmherstellung niederschlug, ein Trend, der sich, weiter forciert durch die Weltwirtschaftskrise, im „Dritten Reich,“ fortsetzte. Andererseits lagen sämtliche wichtigen Patente, die die Aufnahme des Ton-Filmes betrafen, bei einer einzigen Wirtschaftsgruppe, die aus einem Zusammenschluß der Tobis-Tonbild Syndikat AG und der die Patente von Siemens & Halske und AEG verwertenden Klangfilm GmbH bestand, so daß praktisch jeder deutsche Film im „Dritten Reich,“ auf „Tobis Klangfilm,“ aufgenommen wurde. Mit der Herstellung des Rohfilmmaterials waren hauptsächlich vier Firmen, Agfa, Kodak, Zeiß-Ikon und Gevaert, beschäftigt. Die meisten Produzenten verfügten über keine eigenen Aufnahmegeräte und Studios, mußten also beides von den größeren Firmen mieten. Da die dabei entstehenden Mindestkosten von einigen 100.000 RM das Eigenkapital dieser Firmen zumeist weit überstieg, war es üblich, daß kapitalkräftige Produktions- oder Verleihfirmen Aufträge an die mittelständischen Unternehmen vergaben und vorfinanzierten. In der Saison 1936/37 waren dies immerhin noch rund sechzig selbständige kleinere Filmhersteller, deren jeweilige Jahresproduktion allerdings über ein oder zwei Filme nicht hinauskam. Fast die Hälfte dieser Filme wurde von den Verleihgesellschaften der Tobis finanziert. Nach der Fertigstellung des Filmes mußten Kopien angefertigt werden; in Deutschland waren damit vor allem zwei Firmen beschäftigt: die Geyer-Werke AG und die Ufa-Tochter Afifa (Aktiengesellschaft für Filmfabrikation). Durchschnittlich wurden pro Film 40 Kopien, bei Ufa-Filmen: 80 Ko-

143 Die folgende Darstellung folgt, wenn nicht anders angegeben, der volkswirtschaftlichen Dissertation von Kurt Wolf, Entwicklung und Neugestaltung der deutschen Filmwirtschaft seit 1933, Heidelberg 1938, S. 33-51.

pien hergestellt. Waren 1932 noch etwa 60% der Filme von kleineren und mittleren Unternehmen hergestellt, so galt dies 1935 nur noch für etwa 25%, und der abnehmende Trend hielt an. Dominiert wurde der deutsche Filmmarkt ab Mitte der dreißiger Jahre von vier Firmengruppen: Marktführer war mit einem Anteil von 38% an der gesamten deutschen Filmproduktion die Tobis-Gruppe, deren ökonomische Stärke im Besitz der oben genannten Patente und weitreichenden Auslandsverbindungen bestand, die aber die meisten ihrer Filme als Auftragsarbeiten „außer Haus,, produzieren ließ. An zweiter Stelle lag die Ufa-Gruppe (22,2%), die bei den Eigenproduktionen klar an der Spitze lag und über einen ausgedehnten eigenen, noch ständig ausgebauten Theaterpark verfügte. Mit je 10,2% folgten die Bavaria und die Terra-Gruppe. Nach einigen weiteren Zusammenschlüssen im wichtigen Verleihgeschäft konnten die Tobis, die Ufa und die Terra ihre Dominanz weiter ausbauen.

Das Jahr 1937 wurde zum Schlüsseljahr in den Beziehungen von Staat und Filmwirtschaft. Spätestens seit 1935 hatte der dem RMVP unterstellte „Reichsbeauftragte für den deutschen Film,, Max Winkler, Anteile der Filmgesellschaften für die reichseigene Cautio-Treuhandgesellschaft erworben, ohne daß das Reich oder das Ministerium dabei offen in Aktion traten.¹⁴⁴ Die Motive hierfür gehen aus einem Begründungsschreiben des RMVP an das Reichsfinanzministerium vom 14. Dezember 1936 klar hervor und waren sowohl ökonomischer wie politischer Natur.¹⁴⁵ Zum einen winkte nach Schätzungen des Ministeriums bei einer „zentralen Organisation der gesamten deutschen Filmwirtschaft,, eine Ertragssteigerung in der Branche um 12,7 Millionen Reichsmark, zum anderen wäre durch die Transaktion endlich eine „absolute Kontrolle des gesamten Filmschaffens,, gewährleistet, und zwar

144 Dieser Abschnitt folgt, wenn nicht anders angegeben: Albrecht, Filmpolitik, S. 28-31. - Max Winkler (1865-1961), die „graue Eminenz des dt. Films,, (Drewniak) stand bereits seit 1920 als Treuhänder in Diensten des Reichs und hatte einen Ruf als „ebenso geschickter wie verschwiegener Finanzexperte in komplizierten Angelegenheiten,,. Schon vor 1933 hatte er sich für die „Erhaltung des Deutschtums,, im Ausland eingesetzt und nach der „Machtergreifung,, sich und seine 1929 gegründete Cautio in den Dienst des RMVP gestellt. Nach Klaus Kreimeier, Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München 1992, S. 303 (dort auch die vorherigen Angaben), ging es ihm um die ökonomische Gesundung der deutschen Filmindustrie, für die er politische Konsequenzen lediglich in Kauf nahm.

145 Als Dokument 14 abgedruckt in: Albrecht, Filmpolitik, S. 524f.

„schon bei der Vorbereitung der Filmstoffe,“¹⁴⁶ Einer solchen, „angesichts der politischen Bedeutung, die das Filmschaffen im nationalsozialistischen Staate,“ habe, notwendigen Einflußnahme des Ministeriums „auch hinsichtlich der Gestaltung und Besetzung der Filme im Einzelnen,“ stand allerdings die sich in Privatbesitz befindende Majorität der Ufa-Aktien im Wege. Bereits Ende 1936 hatte Goebbels erfolglos versucht, in die Personalstruktur dieses Konzerns einzugreifen und die Entlassung des aus seiner Sicht renitenten Produktionschefs Ernst Hugo Corell zu veranlassen.¹⁴⁷ Die Mehrheitsanteile des Konzerns besaßen seit 1927 der Geheimrat Alfred Hugenberg, Partner der NSDAP aus den alten Tagen des „Kampfes um die Macht,“ und dessen - von Ludwig Klitzsch geführter - Scherl-Verlag. Winkler konnte diese Anteile am 19. März 1937 für die Summe von 21.250.000 RM für das Reich erwerben. Nüchterne „ökonomische Erwägungen und die intime Kenntnis der nationalsozialistischen Machtinteressen,“ sollen Hugenberg und Klitzsch zum Verkauf bewogen haben, ersterer erhielt darüber hinaus den „Adlerschild der Reichsregierung,“ verliehen.¹⁴⁸ Bald darauf folgten die vollständige Verstaatlichung der Terra- und Tobisgruppen, schließlich, im Februar 1938, die des Bavaria-Konzern. Innerhalb eines Jahres war so die größte Filmproduktionsmaschinerie des Kontinents in den unmittelbaren Verfügungsbereich des deutschen Propagandaministers gelangt und freilich damit der Staat mehr noch als bisher verpflichtet, für einen, wie es im Jargon der Zeit hieß, „gesunden Aufbau,“ der Filmwirtschaft zu sorgen, das heißt, den Filmbereich rentabel zu gestalten. Die Presse wurde angewiesen, die Deutsche Bank als neuen Mehrheitseigner der Ufa zu benennen, eine Sprachregelung, die Goebbels erst 1941, unter den endlich rentablen Bedingungen eines „großdeutschen,“ Filmmarktes aufgab, als er gestand, daß er zuerst getarnt, dann mehr und mehr öffentlich, heute auch von der weitesten Öffent-

146 Der zu erwartenden Jahresgewinn im Falle einer Verstaatlichung wird in demselben Schreiben mit 12,75 Mill. RM angegeben, so daß zu folgern ist, daß die Filmwirtschaft 1936 gerademal kostendeckend arbeiten konnte.

147 Kreimeier, Ufa-Story, S. 301 beschreibt Correll als „deutschen Fachmann und Schöngest,“ der sich nicht aus politischen Gründen der engeren Zusammenarbeit mit dem Minister entzog, sondern weil er bei diesem und seiner Behörde Sachverstand und Umgangskultur vermißte.

148 Jürgen Spiker, Film und Kapital, Berlin 1975, S. 172. u. Kreimeier, Ufa-Story, S. 304f., der zusätzlich die Hoffnung auf eine günstige Ausgangsposition im immer wichtiger werdenden Rüstungsgeschäft als Motivation Hugengebgs vermutet.

lichkeit erkannt, maßgebende Institutionen der deutschen Filmproduktion in den Besitz des Deutschen Reiches überführte.¹⁴⁹

Damit war, jedenfalls in der Selbstdarstellung des „Dritten Reiches,, die Interferenz ökonomischer Rationalitäten im autochthonen Bilderbewußtsein ausgeschaltet:

Nachdem nun der Film in den Besitz des Reiches übergegangen ist, haben wir im wesentlichen folgenden Wandel erlebt: Während bisher der Film von den Aktienmajoritätshabern regiert wurde, wird er heute von der Volkführung regiert. Die Volkführung bestimmt seine Gesetze.

Und tatsächlich schien das nationale Kino 1937 die Nähe zum Zeitgeschehen wiedergefunden zu haben, als der Großindustrielle Matthias Clausen von der Leinwand herab erklärte:

Wir sind dazu da, für die Volksgemeinschaft zu arbeiten. Der Volksgemeinschaft zu dienen, das muß das Ziel eines jeden Wirtschaftsführers sein, der sich seiner Verantwortung bewußt ist. Dieser mein Wille ist das oberste Gesetz für mein Werk. Dem hat sich alles andere zu fügen! Ohne Widerspruch! Auch wenn ich damit den ganzen Betrieb in den Abgrund steuere! Und wer sich diesem obersten Gesetz nicht unterordnet, für den ist kein Platz mehr in den Clausen-Werken!¹⁵⁰

Die „Gleichschaltung,, des am Film beteiligten *Personals* erfolgte über ihre Organisation in der „Vorläufigen Filmkammer,, im Juli 1933, die die Weimarer Berufsverbände der Spio und Dacho ersetzte und in der alle „Filmschaffenden,, von den Schauspielern über die Filmkopierer und Kinobetreiber bis hin zu den Platzanweisern, zwangsweise erfaßt wurden.¹⁵¹ Am Zweck dieser Institution bestand kein Zweifel:

Die Erkenntnis, daß der Film einmal, aus den Händen der jüdischen Spekulanten befreit, die Möglichkeit in sich trägt, ein Kulturfaktor ersten Ranges zu werden, war bestimmend für den Eingriff des Staates in das gesamte Filmwesen. Zunächst mußte eine gesunde wirtschaftliche Grundlage geschaffen wer-

149 Joseph Goebbels, Rede anlässlich der Kriegstagung der RFK am 15. 2. 1941, abgedruckt als Dokument 4 in: Albrecht, Filmpolitik, S. 472. Dort auch das folgende Zitat: S. 474.

150 So Emil Jannings in der Hauptrolle von Veit Harlans Film *Der Herrscher*; zitiert nach: Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,, S. 158.

151 Reichsgesetzblatt I, (14. 7. 1933), S. 483.

den, die die Voraussetzung für ein fruchtbares künstlerisches Schaffen bildet.¹⁵²

Nach innen sollte die neoständische Organisation des Filmwesens Reibungsverluste zwischen den vielen an der Aufführung eines Filmes direkt und indirekt beteiligten Personengruppen mindern und, nach den Krisenjahren seit 1929, deren materielle Existenz auf ein sicheres Fundament stellen¹⁵³, außerdem die Filmwirtschaft möglichst harmonisch in ein Konzept der gesamten Volkswirtschaft eingliedern.¹⁵⁴ Nach außen hin setzte sie die dafür als notwendige Voraussetzung erachtete Ausschließung aller Nichtdeutschen aus der Welt des Filmes in die Praxis um. Auf einen Schlag verloren mehr als dreitausend Menschen ihre Möglichkeit zu arbeiten.¹⁵⁵ Im September des Jahres wurde die „vorläufige Filmkammer,, dann als „Reichsfilmkammer,, in die neueingerichtete „Reichskulturkammer,, (RKK) inkorporiert.¹⁵⁶ Damit war in Deutschland die vollständige Einpassung des Kulturbereiches in die „Volksgemeinschaft,, vollzogen, einer Sphäre also, die vordem durch Individualität, Konkurrenz und die Orientierung der einzelnen Berufsverbände an ökonomischen Sonderinteressen gekennzeichnet war und nun einen völkisch exklusiven und von internen Widersprüchen offiziell freien Berufsstand darstellte.¹⁵⁷ Volker Dahm vermutet, daß der „Kulturkammergedanke,, erst eine wichtige

152 Wolf, *Entwicklung und Neugestaltung*, S. 12.

153 Dabei wird man berücksichtigen müssen, daß ein Großteil der Branche nicht aus gutverdienenden Stars und Produktionschefs bestand, sondern sich mit Tagesgagen über Wasser halten mußte bzw. im gewerblichen Mittelstand anzusiedeln war.

154 Dazu spöttisch Gottfried Benn, *Kunst und Drittes Reich* (1941), in: ders., *Essays und Reden* in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt 1989, S. 347: „Der Künstler wird wieder in die Ordnung der Zünfte zurückgewiesen, aus der er sich um 1600 befreit hatte. Er wird als Handwerker angesehen, ein besonders sinnloser und bestechlicher Handwerker, Auftraggeber ist der Zellenobmann oder das Soldatenheim.,,

155 Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd. 3, Berlin 1992, S. 257.

156 Reichsgesetzblatt I, (1933), S. 531.

157 Zur RKK siehe vor allem Volker Dahm, *Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer*, in *VfZG* 34 (1986), S. 53-84. Trotz der begrifflichen Anleihen und der wettbewerbsmindernden Maßnahmen ging es den Nationalsozialisten natürlich nicht um eine Wiedererrichtung der *societas civilis*, in der die Stände ihre Funktion ja gerade in der Begrenzung herrschaftlicher Penetration der Gesellschaft hatten. Der revolutionäre Charakter der staatlichen Totalerfassung einer ausdifferenzierten Kultur war ihren Betreibern sehr wohl bewußt, die auftretende Schwierigkeiten damit entschuldigend, daß es „wohl das erste Mal in der Geschichte der Völker,, sei, „daß ein Staat es unternimmt, das gesamte Kulturleben eines großen Volkes zu führen und mit dem einheitlichen Geist der Verantwortung gegenüber der Volksgemeinschaft zu erfüllen,,. Es handele sich bei der RKK um eine „völlig neue Organisationsform,, für die „keinerlei Erfahrungen,, vorlägen; so der Rechtsreferent der RKK, Karl-Friedrich Schriebner, zitiert nach: Dahm, *Reichskulturkammer*, S. 56.

Rolle in der Planung des Propaganda-Ministeriums zu spielen begann, als es im Juli 1933 zu Auseinandersetzungen mit Robert Ley kam, der eine Reihe von Künstlerverbänden in seine „Deutsche Arbeitsfront,, überführen wollte.¹⁵⁸ Daß Goebbels sich hier und in einigen anderen Fällen durchsetzen konnte, bedeutete neben einem persönlichen Machtzuwachs des Ministers auch eine erstaunliche Zusammenfassung unterschiedlichster administrativer Ebenen und Sachzusammenhänge unter der einen Aufgabe, auf die „geistige Entwicklung der Nation,, einzuwirken.

c) Die Sicherung von Form und Inhalt

Die bisher genannten Maßnahmen dienten in der Sicht des RMVP der Herstellung optimaler Bedingungen für die filmische Produktion nationaler Zeichen und zugleich der vollständigen Kontrolle darüber.¹⁵⁹ Das Konzept der „Volksgemeinschaft,, ging aber darüber hinaus, es wollte jenseits von Zwangs- und Strukturmaßnahmen sicherstellen, daß die Filmschaffenden aus *eigenem Antrieb heraus* die „richtigen,, Formen, Aussagen, Haltungen und Traditionen, kurz: die gewollte „Tendenz,, auf die Leinwand brachten. Goebbels brachte dies in seiner ersten Rede als Minister an die Filmschaffenden zum Ausdruck:

Wenn eine Regierung, die im tiefsten Herzen filmfreundlich ist, die Hand bietet, dann soll man dieser Regierung dankbar sein, denn wir wollen den Film nicht einengen und dem Filmschaffen Grenzen ziehen. Wir lehnen einen autoritären Doktrinarismus ab. Aber Vorbedingung ist immer wieder der engste Zusammenhang mit dem neuen Wollen. Es gibt nichts im Künstlerischen ohne diese Willensausrichtung, ohne diese Absicht und Tendenz.¹⁶⁰

158 Dahm, Reichskulturkammer, S. 62f.

159 Diese Einsicht verbindet in bemerkenswerter Weise die NS-Filmpolitik, wie sie z. B. in Belling, *Der Film in Staat und Partei*, zum Ausdruck kam, mit den Prämissen einer empirisch und nach dem Basis-Überbau-Schema operierenden Filmsoziologie, wie sie bei Gerd Albrecht, *Der Film im 3. Reich, Eine Dokumentation*, Karlsruhe 1979, S. III, zum Ausdruck kommt, der feststellt, daß „nach allen bis heute vorliegenden publizistischen, psychologischen und soziologischen, aber auch politischen Erkenntnissen [...] die Wirkung derartiger Filme nicht von ihnen selbst ab[hängt], sondern von dem politischen, publizistischen, psychischen und sozialen Umfeld, in dem diese Filme zur Vorführung gelangen,,.

160 Goebbels Rede an die Filmschaffenden im Berliner Kaiserhof am 28. 3. 1933, abgedruckt als Dokument 1 in: Albrecht, *Filmpolitik*, S. 441.

Die neuen Filme sollten also nicht bloß eine erzwungene Illustration der herrschenden Weltanschauung sein, sondern ein selbständig in dessen Sinne argumentierender Bestandteil des autochthonen Sinnes.

Wie sah die Spielfilm-Landschaft des „Dritten Reiches,, aus? Insgesamt wurden unter der nationalsozialistischen Herrschaft rund 1150 abendfüllende Spielfilme hergestellt. Nach Gerd Albrecht lassen sie sich in vier Gruppen einteilen: A-Filme (11,2% der Gesamtproduktion), die bei nur latenter politischer Funktion aktionsbetont waren, E-Filme (27%), die bei nur latenter politischer Funktion ernsten Charakters waren, H-Filme (47,8%), die bei nur latenter politischer Funktion heiteren Inhalts waren und schließlich P-Filme (14%), die eine manifeste politische Funktion hatten.¹⁶¹ Unabhängig von dieser analytischen Kategorisierung galt jedoch für das Operieren der Filme in ihrem historischen Kontext, daß sie alle in der Spannung zwischen dem Dienst für die Selbst-Vergegenwärtigung der „Volksgemeinschaft,, und dem Hauptbedürfnis der Bevölkerung nach Unterhaltung gestanden haben.¹⁶² Hinzu kam, daß bis zum Kriege nur etwa die Hälfte aller in deutschen Kinos zu sehenden Filme auch im eigenen Lande produziert wurde. Mehr als ein Fünftel stammte aus dem Vereinigten Staaten, der Rest aus anderen Ländern, vornehmlich Österreich und Frankreich.¹⁶³ Dies änderte sich mit den politischen Konstellationen. Ab 1940 fiel etwa der US-Anteil weg, was zur Folge hatte, daß die Nachfrage nach abendfüllenden Spielfilmen nicht mehr gedeckt werden konnte.¹⁶⁴

Was war nun ein „nationalsozialistischer Film,,? Ein Überblick über die von nationalsozialistischen Fachleuten geäußerten Meinungen zu diesem

161 Albrecht, Filmpolitik, S. 97-122, auf der Grundlage von: Alfred Bauer, Deutscher Spielfilmalmanach 1929-1950, Berlin 1950. Dieser nach verschiedenen Kriterien zusammengestellten Klassifikation zufolge sind sämtliche an späterer Stelle im einzelnen besprochenen Filme P-Filme. Doch obwohl das Schema einen guten Überblick über das Gesamtfilmschaffen vermittelt, ist man in der Einzelanalyse von der allzu eindeutigen Schematisierung abgekommen, waren doch auch die sog. „leichten,, Filme, v. a. im Kriege, funktionaler Bestandteil der „Volksgemeinschaft,, in ihrem vermeintlichen oder echten Überlebenskampf. Vgl. vor allem die Untersuchung von Karsten Witte, Lachende Erben, Toller Tag, Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995.

162 Drewniak, Der deutsche Film, S. 185f. Auf die gesamte Palette der Themen und Motive, die im NS-Film zu sehen waren, kann hier nicht eingegangen werden. Dazu einschlägig: Courtade-Cadars, Geschichte des Films; Drewniak, Der deutsche Film, S. 184-484 u. Karsten Witte, Film im Nationalsozialismus, in: Jacobsen, Geschichte des deutschen Films, S. 119-170.

163 Angaben nach: Wolf, Entwicklung und Neugestaltung, S. 44.

164 Rentschler, Ministry, S. 250f.

Thema zeigt schnell, daß selbst diesen eine *inhaltliche* Beantwortung dieser Frage kaum möglich war. Zumeist wurde *ex negativo* definiert oder durch einen Verweis, der das definitorische Problem nur verschob.¹⁶⁵ Dies war andererseits kein Zufall, zeigten doch die kontroversen kulturpolitischen und ästhetischen Positionen aus der Anfangszeit des Regimes nur allzu deutlich ihren Charakter als Werkzeug in internen Machtkämpfen.¹⁶⁶ Insbesondere Alfred Rosenberg, der Hauptvertreter eines antizivilisatorischen Mystizismus, meldete 1933 mit der Gründung des Vereins „Deutscher Kampffilm - Offizieller Filmdienst des Kampfbundes für Deutsche Kultur e. V., (später: „Deutscher Kampffilm GmbH,) Ansprüche auf die kulturelle Definitionsmacht im neuen Staate an.¹⁶⁷ Goebbels hingegen war offenbar zunächst gewillt, das avantgardistische Kino der zwanziger Jahre in das Erbe des „Dritten Reiches, aufzunehmen. Davon zeugen seine (vergeblichen) Versuche, Fritz Lang als Filmbevollmächtigten im „Dritten Reich, zu halten ebenso, wie sein Verweis auf dessen *Nibelungen*-Filme und Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, denen er in seiner schon erwähnten ersten Ansprache als „Schirmherr des deutschen Films, Vorbildcharakter zumaß.¹⁶⁸ In diese Auseinandersetzungen griff schließlich als „zaudernder Schiedsrichter, (Backes) Hitler selbst ein, als er sich auf dem Reichsparteitag von 1934 sowohl gegen Ausdrucksformen der klassischen Moderne, die er als Bestandteil der Weimarer „Destruktion, betrachtete, als auch gegen die allzu völkisch argumentierende Kunstauffassung der „Rückwärtse, wandte.¹⁶⁹ Freilich waren mit solchen ‚Abkanzelungen‘ und einigen Hinweisen auf die Wiederver-

165 So z. B. in der Deutschen Kulturwacht 13 (1. Juli 1933), S. 11, in der auf den „Geist, des Horst-Wessel-Liedes als Vorbild verwiesen wurde. Vgl. ansonsten die in Wilfried von Bredow-Rolf Zurek, Film und Gesellschaft in: Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg 1975, S. 135-235 u. in: Albrecht, Der Film im 3. Reich, S. 26-153 abgedruckten, einschlägigen Dokumente und zeitgenössischen Stellungnahmen.

166 Zu den Konflikten um den richtigen Kurs in der Kunst- und Kulturpolitik siehe neben Peter Reichel, Der schöne Schein. Faszination und Gewalt des Faschismus, Frankfurt 1996, S. 83-100, vor allem: Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963, Klaus Backes, Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988.

167 Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 3, S. 252f. Der Einfluß Rosenbergs, Autor des neopaganen Werkes Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1930, beruhte v. a. auf seinem 1928 gegründeten „Kampfbund für deutsche Kultur,, der 1936 der RKK einverleibt wurde. Filme wie *Das verlorene Tal* von Edmund Heuberger, in dem eine Gruppe von Ingenieuren vertrieben wird, um ein Waldesidyll zu bewahren, sind in seinem Geiste gedreht.

168 Dokument 1 in: Albrecht, Filmpolitik, S. 439-442.

169 Domarus, Hitler. Reden, I,1, S. 449.

ankerung der Kunst im Volke noch keine positiven Maßstäbe gesetzt.¹⁷⁰ Goebbels vollzog jedoch aus opportunistischen Gründen den Kurswechsel mit und konzentrierte sich seit 1936 verstärkt auf die „Liquidierung der Avantgarde,“¹⁷¹ Seine Stellungnahmen zum Kino bewegten sich seitdem in einigen wiederkehrenden Mustern, die vor allem den absoluten Vorrang der Filmkunst vor der Filmwirtschaft und den der Propaganda vor der Kunst betonten. In letzterem sah er keinen Widerspruch zur Freiheit der Kunst; im Gegenteil, diese könne nicht auf „gute Gesinnung,“ reduziert werden, die sich damit begnüge, die politische Inszenierung des nationalen Lebens nachzuahmen, sie solle vielmehr mit ihren eigenen Mitteln das „Leben verdichten,“¹⁷² Das dahinterstehende Kunstverständnis war im Grunde das einer vulgarisierten Romantik, die in der Kunst eine symbolisch vermittelte „Wesensschau,“ (M. W.) sah. Der Nationalsozialismus selber sollte, weil er noch „so neu und so jung,“ war, selbst noch ein „werdender Prozeß,“ nicht mimetisch-realistisch auf die Leinwand kommen, sondern in einer Form, die den „inneren Gehalt,“ der Bewegung erfassen würde.¹⁷³ Entscheidender aber war bei alledem, daß auch die Kunst als prinzipiell regelbarer und funktionierender Bereich der Gesellschaft erscheinen sollte: Nachdem die Politik im nationalsozialistischen Staate stabile Rahmenbedingungen geschaffen habe, sollte die Filmkunst mit ihren Mitteln und auf durchaus anspruchsvollem Niveau das Ihre tun, die Kunst sollte nicht autonom, aber frei sein, solange und weil sie „mit ihren Wurzeln in das nationalsozialistische Erdreich eingedrungen,“ war. Als 1939 der Präsident der Filmakademie, Wilhelm Müller-Scheld, die Frage stellte: „Was ist nun ein nationalsozialistischer Film?,“¹⁷⁴, konnte er als Ant-

170 Backes, Hitler und die bildenden Künste; S. 90-92, sieht Hitlers eigene ästhetische Maßstäbe an die Malerei und Architektur des 19. Jahrhunderts anknüpfen. Das mag einen gewissen Niederschlag in der der Ästhetik des literarischen Realismus verwandten, etwas unspektakulären Erzählweise des nationalsozialistischen Kinos gefunden haben. Entscheidender wird hier aber wohl die Orientierung am suggestiven Erzählmodell Hollywoods gewesen sein. Siehe zu Goebbels Bewunderung des im US-Film erreichten Standards seine Rede vor den Filmschaffenden am 28. 2. 1942 in Berlin, abgedruckt als Dokument 6 in: Albrecht, Filmpolitik, S. 484-500.

171 Backes, Hitler und die bildenden Künste; S. 64-71.

172 Goebbels Rede in den Berliner Tennishallen vom 19. 5. 1933, als Dokument 2 abgedruckt in: Albrecht, Filmpolitik, S. 442-447.

173 Goebbels Rede bei der ersten Jahrestagung der RFK am 5. 3. 1937 in der Krolloper, als Dokument 3 abgedruckt in: Albrecht, Filmpolitik, S. 447-465

174 Wilhelm Müller-Scheld, in: KddK - Blätter der Kameradschaft für die Deutsche Kultur, Sonderheft zum 20. 4. 1939, abgedruckt in: Wulf, Theater und Film, S. 386.

wort nur auf die gelingende Zirkulation des autochthonen Sinnes selbst hinweisen:

Mancher glaubt, dann dem nationalsozialistisch bestimmten Film an nächsten zu sein, wenn er den Stoff in den nationalsozialistischen Rundfunk, in den Schaffensbezirk der Reichsautobahn, in die neu erstandene Wehrmacht oder in die Organisation der Bewegung selbst verlegt; aber weder Arbeiter an dem großen Unternehmungen des Dritten Reichs, noch uniformierte Parteigliedern, noch Soldaten, weder Aufmärsche, wehende Hakenkreuzfahnen oder der Heilgruß bedingen bei einem Film die Note „nationalsozialistisch,“. Jeder x-beliebige Stoff, gleich ob er in der Vergangenheit oder in der Gegenwart, ob er im Ausland oder im Inland spielt, ist dann nationalsozialistisch, wenn er geschaut und geordnet wurde von einer nationalsozialistischen Persönlichkeit, der die Gesetze und Ziele der Bewegung bereits zur zweiten Natur geworden sind.

Weil die Kunstauffassung des „Dritten Reiches,“ unter der Ägide der Propaganda stand, mußte auch hier das oben angesprochene Paradox des „Erziehers,“ der „zweiten Natur,“ auftauchen, das die Voraussetzungen über deren angestrebte Wirkungen festlegte:

Im Film mehr als im Theater muß der Zuschauer wissen: wen soll ich lieben, wen hassen. Mache ich z. B. einen antisemitischen Film, so ist es klar, daß ich die Juden nicht sympathisch darstellen darf. Stelle ich sie aber unsympathisch dar, so müssen ihre Gegenspieler sympathisch sein.¹⁷⁵

Ein pragmatischeres Mittel, die Filmkunst dazu zu bringen, im Sinne des Systems zu arbeiten, stellte die Prädikatisierung von Filmen dar.¹⁷⁶ Die Bedeutung der Prädikatsvergabe, einer Maßnahme, die von der Filmprüfstelle in der Filmabteilung des RMVP nach bestimmten „Opportunitätskriterien,“ (Kanzog) vorgenommen wurde, lag zunächst in der Möglichkeit, die Filmwirtschaft verdeckt zu subventionieren. Verbunden mit der Aufführung prädikatisierter Filme war nämlich eine teilweise oder gänzliche Befreiung von der Vergnügungssteuer, so daß die Gewinnspannen der Kino-Besitzer stiegen und ihnen zugleich eine für sie kostenlose Zuschauer-Werbung zur Verfügung gestellt wurde. Fast ein Drittel aller Spielfilmproduktionen des „Dritten Reiches,“ erhielt zumindest eines der zu vergebenden Prädikate.¹⁷⁷ Die Politik

175 Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 92.

176 Der Abschnitt faßt die ausführlichen Angaben von Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,“, S. 13-28, zusammen.

177 Spiker, Film und Kapital, S. 120.

der „Volksgemeinschaft,, bediente sich also in diesem Falle gerade der marktwirtschaftlichen Mechanismen, deren Überwindung ihr nominales Ziel war.¹⁷⁸ Sie setzte darüber hinaus mit der bloßen Aussicht auf Prädikatisierung ein Vorab-Signal an die Produktionsfirmen, verstärkt solche Filme zu produzieren, die prädikatsfähig waren. Dr. Arnold Bacmeister, der seit 1934 in der Prüf stelle, die die Prädikate vergab, tätig war, und 1939 zu ihrer Leitung berufen wurde, betonte, daß die Prädikatsvergabe im „Dritten Reich,, tatsächlich ein wichtiges Instrument gewesen sei, „immer wieder neue und entscheidende Impulse,, an die Filmwirtschaft und -kunst abzugeben. Bis zum 1. März 1934 hatte noch die Regelung nach der 1931 überarbeiteten Fassung des „Reichslichtspielgesetzes,, von 1920 gegolten, die lediglich festgelegt hatte, daß die Zulassung eines Filmes wegen Verletzung vitaler Interessen des deutschen Staates und seiner Gesellschaft, nicht aber wegen „einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz [...] versagt werden,, dürfe.¹⁷⁹ Der einschränkende Teil dieses Passus wurde 1934 gestrichen und als Novum im Paragraphen 8 des neuen Gesetzes die mögliche Vergabe folgender Prädikate für Spielfilme festgelegt: „staatspolitisch wertvoll,, „künstlerisch,, „volksbildend,, „kulturell wertvoll,, und „besonders wertvoll,, festgelegt. Im Laufe der folgenden Jahre wurde diese Klassifikation mehrfach erweitert und modifiziert, als entscheidende Prädikate für die großen Propaganda-Filme kristallisierten sich „staatspolitisch besonders wertvoll,, und „künstlerisch besonders wertvoll,, heraus. Ersteres wurde vergeben nur an Filme, die „den nationalen Gedanken voll erfaßt und seinen revolutionären Inhalt entsprechend in jeder Beziehung einwandfrei gestaltet haben,,¹⁸⁰ Anlässlich der Premiere des Filmes *Ohm Krüger* am 4. April 1941 sprach Goebbels die neue, alle anderen Prädikate zusammenfassende und überbietende Titulierung, „Film der Nation,, aus. Aus einer negativen Sanktionsmöglichkeit des Staates angesichts einer sich ansonsten nach gesellschaftlichen oder kommerziellen Kriterien ausrichtenden Produktion visueller Zeichen wurde also das aktive Interventionsmittel eines politischen Willens,

178 Vgl. dazu: Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt 1990, S. 292.

179 Eine Synopse beider Gesetze findet sich in: Albrecht, Filmpolitik, S. 510-522.

180 Ernst Seeger, Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 nebst Durchführungsverordnung und Gebührenordnung wie den geltenden Kontingentsbestimmungen, Berlin 1933, S. 16.

der vorab die Bedeutungen der Zeichen nach weltanschaulichen Kriterien auslegte.¹⁸¹

Eine andere Einrichtung, die dazu dienen sollte, „Wirtschaft und Technik der Kunst untertan,, zu machen, war die am 18. März 1938 durch einen Führererlaß eingerichtete „Deutsche Filmakademie,, die direkt dem Minister für Propaganda und Volksaufklärung unterstellt wurde.¹⁸² Als „Präsidenten,, der in der Ufa-Stadt in Babelsberg angesiedelten Einrichtung benannte Goebbels Wilhelm Müller-Scheld, den ehemaligen Leiter des Propaganda-Amtes von Hessen-Nassau. Das Programm schlug „neue Wege,, in der Ausbildung vor und verstand darunter ein Studieren auf der Basis „gemeinsamen Erlebens,, (z. B. Rezitationsstunden), eine frühe Begegnung mit der Praxis, Einblicke in die technischen und ökonomischen Grundlagen des Filmschaffens und eine ärztlich überwachte Körperertüchtigung, da der Film „gesunde, sportgewandte und dem Lebenskampf gewachsene Menschen,, brauche. Außerdem sollten Kurse für bereits in der Filmbranche Tätige angeboten werden. Bewährte Kräfte aus der Filmbranche sollten die Ausbildung übernehmen, Leiter der filmkünstlerischen Fakultät wurde Wolfgang Liebeneiner, andere, etwa Thea von Harbou, Louis Trenker, Veit Harlan oder Heinrich George, sagten ihre Mitarbeit zu. Der Lehrplan sah eine viersemestrige Ausbildung vor, die auch die anderen Künste miteinbezog. Im ersten Semester waren zwei Stunden dem Fach „Weltanschauung,, vorbehalten, das vor allem „Kenntnisse,, einer arisch-nationalen Geschichte vermittelte:

Lehrplan:

Grundzüge der nationalsozialistischen Weltanschauung.

Das Ringen des nordischen Menschen um sein Weltbild.

Der Rassengedanke des Nationalsozialismus.

(Rassen und Völker; Der Mensch und die Umwelt; Die Gesetze der Vererbung; Die Ewigkeit des Erbgutes).

Der Weg des nordischen Menschen in der Geschichte.

Unser germanisches Erbe

181 Vgl. zur Neuheit einer „positiven,, Zensur auch den Vortrag des Leiters der Berliner Filmprüfstelle, Heinrich Zimmermann, Zensur und Film, in: Wulf, Theater und Film, S. 300.

182 Die folgenden Ausführungen und Zitate sind entnommen der von der Akademie selbst herausgegebenen Broschüre: Deutsche Filmakademie mit dem Arbeitsinstitut für Kulturfilmschaffen, Babelsberg o. J.; Zitat: S. 14-19.

(Artbild und Weltanschauung der Germanen in ihrer Bedeutung für unsere Zeit.)

Die Spätantike als Ausgangspunkt artfremden Geistes. [...]

Der Einbruch des römischen Universalismus in den germanischen Lebensraum.

Könige und Priester im Kampf um die Weltherrschaft.

Der Kampf der germanischen Kraft im späten Mittelalter.

Das preußische Vorbild und die Entstehung des Bismarck-Reiches.

Die Kräfte des Verfalls im 19. Jahrhundert.

(Liberalismus, Kapitalismus, Marxismus, Konfessionalismus).

Der Schatten Judas über der Welt.

(Wesen und Wirken des Weltjudentums).

Der Kampf der Nationalsozialistischen Bewegung um die Macht.

Der Aufbau des nationalsozialistischen Reiches.

Die Notwendigkeit einer nationalsozialistischen Bevölkerungspolitik.

Die Rassengesetzgebung des nationalsozialistischen Staates.

Der Aufstieg Deutschlands zur Weltmacht.¹⁸³

Nur ein geringer Teil dieses „Programms,, konnte in den verbleibenden Jahren des „Dritten Reiches,, auch in reale Filmstoffe umgesetzt werden, wie überhaupt die Filmakademie eher als der Entwurf einer zukünftigen, völkisch-professionalisierten deutschen Filmlandschaft gelten muß, denn als wichtiger Bestandteil des tatsächlichen Filmschaffens.¹⁸⁴ Gleichwohl vermittelt die vorstehende Liste einen Eindruck davon, in welchem Sinne historische Filmsujets auf die Leinwand kamen.

Ein weiteres Amt, das für die künstlerischen Belange des Films, zunehmend aber auch für die gesamte Film-Produktion zuständig sein sollte, schuf Goebbels 1942 mit der Reichsfilmintendanz, wohl um sich selber und sein Ministerium in der Phase des totalen Krieges von einigen seiner vielen Aufgaben zu entlasten.¹⁸⁵

Der Kunst sollte im „Dritten Reich,, die Aufgabe zukommen, die „Ewigkeitswerte,, der „Volksgemeinschaft,, zu bewahren. Kopien von allen Filmen

183 Das Programm scheint überraschenderweise darauf hinzudeuten, daß der Einfluß Rosenbergs auf die NS-Kulturpolitik nach wie vor von Bedeutung war.

184 Drewniak, Der deutsche Film, S. 69 zufolge lag dies nicht zuletzt daran, daß ein großer Teil von den Dozenten und Studenten zum Kriegsdienst eingezogen wurde.

185 Albrecht, Filmpolitik, S. 33.

wurden ab 1934 im Reichsfilmarchiv gelagert, das 1938 dem RMVP unterstellt wurde.¹⁸⁶ Auch ausländische Filme, getauschte, gekaufte und erbeutete, wurden hier eingelagert. Bis 1943 verfügte das Archiv über 29.000 in- und ausländische Spiel- und Dokumentarfilme, von denen viele in den letzten Jahren des Krieges, als die Neuproduktion den Bedarf nicht mehr decken konnte, ein zweites Mal zum Einsatz kamen. Es wäre aber ein Mißverständnis, in diesem Archiv vor allem einen nostalgisch oder konservatorisch motivierten Gedächtnisort zu sehen, ging es doch vielmehr um die selektive Erstellung eines Bestandes, der der fortlaufenden Optimierung der filmischen Ausdrucksweise dienen sollte. So schrieb oben bereits genannter Arnold Raether über „Das neue Archiv für Filmideen,“: „Damit soll zuerst im deutschen Filmwesen, vor allem im Interesse der Filmwirtschaft, Unproduktives möglichst ausgeschaltet, und Schöpferisch-Produktives gefördert werden.“¹⁸⁷ Auch hier trafen sich ideologisch-politische und kapitalistische Konzepte im Bereich des Ästhetischen.

d) Die Präsentation des Sinns

Das nationalsozialistische Kino sollte mitwirken an der Herstellung einer durch die Homogenisierung des Sinns verbundenen Gemeinschaft, es sollte, wie Hans Traub vom Berliner Institut für Zeitungskunde 1933 schrieb, nicht „der Masse, sondern der echten Volksverbundenheit dienen.“¹⁸⁸ Es durfte darum andererseits nicht an ein Publikum gerichtet sein, in dem sich jede *message* im Chaos subjektiv-individueller Deutungen verlieren konnte, sondern es benötigte, um seine Wirkung entfalten zu können, bereits ein Publikum, in dem der Einzelne durch eine dem individuellen Selbstentwurf vorausgehende Stellung zum Ganzen der Population präpariert war, die Nachricht unverfälscht zu empfangen. Auch hier setzen sich Bedingung und Folge gegenseitig voraus:

Die [im Kino] geweckten Leidenschaften, Wünsche, die inneren und die äußeren Eindrücke verlaufen sich nicht im Publikum und verschmelzen sich hier nicht zu einem volksfremden Massenfühlen und -denken, sondern sie bleiben

186 Nach: Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 28.

187 Arnold Raether, *Das neue Archiv für Filmideen*, in: *Der Autor*, März 1934, S. 14, abgedruckt in: Wulf, *Theater und Film*, S. 298.

188 Hans Traub, *Der Film als politisches Machtmittel*, München 1933, S. 175, dort auch das folgende Zitat.

in engster Bezogenheit zum Zuschauer und dringen so in seinen Lebenskreis und die gewordene, durch Arbeit, Familie und Ethos bedingte unterschiedliche Art seines Standes als eine verantwortungsvollen Teiles des Volksganzen. Darum kann der Film tiefer auf das Gemüt einwirken als manche andere Sprache. Darum kann der Film im Kino Maßstäbe einprägen für das Leben der Menschen, denn er beindruckt nicht eine Masse, sondern sucht sich den Weg zum volksgebundenen Lebenskreis seiner verschiedenen Zuschauer.

Man wird einen solchen Text kaum als eine wissenschaftliche Rezeptionsanalyse ansehen können, vielmehr in ihm den Versuch sehen müssen, das gewollte Rezeptionsverhalten im Sinne der Propaganda zu formulieren. Der tatsächlichen Herstellung dieser Vorab-Einpassung der individuellen Wahrnehmung in den autochthonen Sinn diene vor allem die *Presse*, die damit ihre Funktion der Herstellung autonomer und kritikfähiger Öffentlichkeit verlor und zum unproblematischen Teilhaber der massenmedialen Selbstinszenierung des „Dritten Reiches,, wurde.¹⁸⁹ Bei weitgehender inhaltlicher und programmatischer Monotonie lag die Bedeutung einer solcherart in den „Medienverbund,, der „Volksgemeinschaft,, eingelassenen Presse nicht zuletzt in der rein faktischen Dokumentierung, daß es gelungen war, auch dieses einstige Waffe moderner, liberaler und jüdischer „Zersetzung,, störungsfrei in das Konzept der „Volksgemeinschaft,, zu inkorporieren. „Gleichgeschaltet,, worden war die Presse durch das „Schriftleitergesetz,, vom 4. Oktober 1933 und die Errichtung der Reichspressekammer, „betreut,, wurde sie von der Abteilung „DP,, („Deutsche Presse,,) im RMVP, die sie, nach eigenen Angaben ging es um 2300 Tageszeitungen und rund 18.000 Zeitschriften, „zu einem wirksamen Instrument in den Händen der Staatsführung,, machte.¹⁹⁰ Damit war auch einer autonomen Kunst- und Filmkritik der Boden entzogen.¹⁹¹ Gleichwohl war es anscheinend nötig, im November 1936 zu noch strikteren Maßnahmen zu greifen, als Goebbels die Kunstkritik durch „Kunstaberachtung,, ersetzte, die es den Filmberichterstatern nurmehr erlaubte, ästhetische „Beobachtungen,, in einem zuvor verordneten Rahmen anzustellen.¹⁹² Diese Art der Information über die Filme diene also im wesentlichen dazu, die festliche Hochstimmung der „Volksgemeinschaft,, mit

189 Habermas, Strukturwandel, S. 292, spricht von einer „Refeudalisierung der Öffentlichkeit,, in der durch Massenmedien integrierten Kultur.

190 Müller, Reichsministerium, S. 16 (dort auch die Zahlenangaben).

191 Vgl. die - bereits angepaßte - Selbstthematization der Filmkritik in: Wulf, Theater und Film, S. 337f.

192 Siehe dazu mit Beispielen: Courtade-Cadars, Geschichte des Films, S. 18-20.

zusätzlicher Evidenz auszustatten. Zugleich wurden die Zuschauer instruiert, wie die filmischen Zeichen verstanden werden sollten, und dies mit Berichten, die bereits mit dem Beginn der Dreharbeiten einsetzten und bis über die Vorführungen hinausreichten. In einem gewissen Sinne unterschied sich die Filmberichterstattung damit kaum mehr von der Filmreklame, die ebenfalls der Zensur durch die Abteilung „F,, unterstand.¹⁹³ Der Versuch der politischen Durchdringung der Lebenswelt wies so deutlich Züge einer Konsumgesellschaft auf, erschienen doch auf der Basis geringer Information außergewöhnlich viele Zeitschriften im „Dritten Reich,, die speziell dem Thema Film gewidmet waren, die verbreiteste darunter, der „Film-Kurier,, sogar täglich.

Was sich zwischen der Leinwand und dem einzelnen Zuschauer im dunklen Kinosaal tatsächlich abspielte, blieb natürlich trotz alledem unvorhersehbar. Gleichwohl wurde auch diese *black box* unter dem Begriff „*Erlebnis*,, für die „Volksgemeinschaft,, vereinnahmt.¹⁹⁴ „Dem Kinobesucher ein Erlebnis schaffen - das muß überhaupt der Sinn des Tendenzfilms sein,, stand 1938 in der Zeitschrift „Wille und Macht,, zu lesen.¹⁹⁵ Aber anders als in der Vergangenheit sollte der Film dabei nicht selbst „reines Unterhaltungsmittel,, sein, sondern sich des Vergnügens bedienen, um „Menschen zu überzeugen,, und für die „Anschauungen zu gewinnen, die er vorträgt,,. Eine der wichtigsten Maßnahmen, dies zu gewährleisten, war die ikonographische Vereinnahmung des Raumes, in dem das „Erlebnis,, stattfand, die Filmtheater selbst, von denen es zu Beginn des „Dritten Reiches,, in Deutschland 4985 mit einer Gesamtplatzzahl von 2 Millionen Plätzen gab. Die Zahl war, bei einer gleichzeitigen Tendenz zum Bau größerer Theater (600-1000 Plätze), seit 1931 rückläufig. Nach den USA war dies der höchste nationale Kinobestand weltweit.¹⁹⁶ Ein Jahr vor Kriegsbeginn waren es bereits 6700 Kinos in Deutsch-

193 Müller, Reichsministerium, S. 33

194 Vgl. zum „Erlebnis,-Begriff als Kompensation modernen Transzendenzverlustes: Manfred Hettling, Das Denkmal als Fetisch - Rüttli und Tell, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 47 (1997), S. 46-55.

195 Gerd Eckert, Filmtendenz und Tendenzfilm, in: Wille und Macht, H. 4 (1938), S. 23.

196 Die Zahlen nach: Max Kullmann, Die Entwicklung des deutschen Lichtspieltheaters, Diss. Nürnberg 1935, S. 50 u. 56 (Eine wirtschaftswissenschaftliche Filmgeschichte, in der das angebliche „Judenproblem,, gar nicht erwähnt wird!) Nach Angaben an gleicher Stelle folgen: England (4672), Frankreich (3900), Spanien (2600), Italien (2500), die C.S.R. (2024), Rußland (2000) und Österreich (850).

land, das jetzt allerdings von der Sowjetunion überholt worden war.¹⁹⁷ Ganz anders sah die Situation aus, wenn man nach der *Kinodichte* fragt. Hier lag Deutschland 1933 mit 77 Filmtheatern auf eine Million Einwohner hinter Belgien mit 135, England mit 109 und Frankreich mit 100 Filmtheatern. Die meisten deutschen Kinos befanden sich in privater Hand und wurden als Einzelunternehmen geführt. Die Genehmigung zur Bildung privater Kino-Ketten wurde von der RFK ungern und nur dann erteilt, wenn sich das Ausgangstheater in hervorragendem technischen und baulichen Zustand befand. Daneben gab es die Theaterparks der großen Filmunternehmen, allen voran die 97 Kinos der Ufa in 47 Städten (Stand 1933), unter denen sich die größten Filmtheater und vor allem die Premierenfilmtheater befanden. Bis 1942 war der Ufa-Bestand auf 159 Theater angewachsen, was vor allem auf Neugründungen in den besetzten Gebieten zurückzuführen war. Um darüber hinaus die „Volksgemeinschaft“, auch in den kinofreien ländlichen Gebieten zu erreichen, organisierte die Reichspropagandaleitung der NSDAP über ihre 32 Gaufilmstellen, 771 Kreisfilmstellen und 22.357 Ortsfilmstellen Filmvorführungen auf der Basis von Tonfilmwagen, deren Bestand ständig wuchs. Zunehmend war über die gesamte Dauer des „Dritten Reiches“, auch die Zahl der Kinobesuche.¹⁹⁸ Im Jahre 1936 besuchten 8,6% der Bevölkerung wöchentlich das Kino, 1939 waren es 10,5% und im Kriege stieg die Zahl vielerorts über 20%. Das Spitzenjahr der deutschen Filmwirtschaft war 1943 mit über 1,1 Mrd. verkauften Eintrittskarten. In diesem Jahr ging ein Wiener im Durchschnitt 30,6mal ins Kino (doppelt so oft, wie noch 1933), ein Berliner 21,4mal (1933: 11,5mal) und ein Bochumer 10,1mal (1933: 6,5mal).¹⁹⁹ Die Eintrittspreise waren von der RFK geregelt und stiegen, bei durchaus vorhandener Differenzierung der Sitzkategorien, von durchschnittlich 72 Pf. im Jahre 1933 auf 87 Pf. im Jahre 1944, was allgemein als sehr hoch empfunden wurde. Zusammenfassend wird man sagen können, daß die Gewöhnung der

197 Die Angaben, die sich auf eine Untersuchung des amerikanischen Handelsministeriums stützen, nach: Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 608. Die folgenden Ausführungen ebd. S. 614-629.

198 Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 622 enthält eine Auflistung des Kinobesuchs in verschiedenen deutschen Großstädten. Die Zahlen scheinen von den spezifischen Verhältnissen vor Ort abzuhängen. So gab es 1938 pro Kopf der Bev. 15,6 Kinobesuche in Berlin; 13,8 in Hamburg; 12, 4 in München; 9,9 in Dortmund; 7,6 in Stuttgart; 16,4 in Magdeburg; 15,5 in Bonn (Liste bei absteigender Bev.-Zahl der Städte).

199 Als Gründe für die Zunahme nennt Drewniak ein gutes durchschnittliches Einkommen und das Fehlen alternativer Freizeitgestaltungsmöglichkeiten im Kriege. Die Abnahme nach 1943 erklärt sich natürlich aus der zunehmenden Bombardierung der deutschen Städte.

deutschen Bevölkerung an die massenmediale Informationsübertragung deutlich zugenommen haben dürfte. Breite Ressentiments gegenüber dieser Kunst- und Lehrform gab es nicht mehr. Für die meisten Menschen wurde der Umgang mit den Massenmedien zum normalen Bestandteil des Lebens, was durchaus als ein gewollter Zug von gesellschaftlicher Modernität zu verstehen ist, auf deren Herstellung die Nationalsozialisten besonders stolz waren:

Heute rollen täglich wohl über 300 Tonfilmwagen durch das Reich und unterrichten Millionen von Volksgenossen, die in abgelegenen Gegenden, fernab der großen Städte leben, über aktuelle Fragen und lassen sie teilhaben an den Geschehnissen unserer Zeit. Ein Stab von über 25 000 Mitarbeitern ist heute ehrenamtlich in den Gau-, Kreis- und Ortsgruppenfilmstellen der Amtleitung Film der NSDAP tätig und ermöglicht durch seine Einsatzbereitschaft eine ausgedehnte Propaganda- und Aufklärungsarbeit, die auch den letzten Volksgenossen im entlegendsten Winkel unseres Vaterlandes erfaßt.²⁰⁰

Freilich war auch diese massenmediale Herstellung eines nationalen Rezeptionskonsenses begleitet von der scheinbar dazu notwendigen Exklusion der nicht zur „Volksgemeinschaft“, zählenden Bevölkerungsgruppen. Ab dem November-Program von 1938 war es Juden verboten, an Kulturveranstaltungen aller Art, darunter auch Filmvorführungen, teilnehmen.²⁰¹

Das Kino selber wurde somit zum Ort der „Volksgemeinschaft“, als Gebäude und Wirtschaftsbetrieb Träger und Garant des nationalsozialistischen Sinnes. Wie dies im Einzelfall aussah, soll an einem Beispiel gezeigt werden, das abseits der großen metropolitanen Premierenkinos, in der niedersächsischen Provinzstadt Osnabrück lag, zeigt sich hier doch, wie das Autochthone in einem modernen Industriestaat selbst da, wo es eigentlich ‚zu Hause‘ sein

200 Wolf, Entwicklung und Neugestaltung, S. 10f.

201 Hans-Ulrich Thamer, Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945, Berlin 1994, S. 397. Welche Bedeutung dies für die Betroffenen haben konnte, zeigen die Tagebücher von Victor Klemperer. Ein schnelles Durchsehen ergab 49 Einträge bis 1938, die mit Filmbesuchen (zumeist Melodramen) zusammenhingen, und dies, obwohl sich Klemperers finanzielle Situation seit seiner Entlassung als Hochschulprofessor dermaßen verschlechterte, daß seine reine Existenz bedroht war. In mehreren Einträgen kommen ihm seine und Deutschlands Lage „wie im Kino vor,, und als Gusti Wieghardt, eine seiner letzten Bekannten, Deutschland verläßt, sind ihre Abschiedsworte: „Ich brauche mich nicht mehr zu ärgern, wenn ich an einem Kino vorbeigehe! In London darf ich hinein!,,. Victor Klemperer, Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten, Tagebücher 1933-1941, Berlin 1995, Eintrag vom 3. 5. 1939, S. 471.

sollte, erst implantiert werden mußte.²⁰² Noch 1930 hatte sich Heinz Reichert im mittelgroßen Osnabrück geweigert, sein „Capitol,, der NSDAP für Parteiveranstaltungen zur Verfügung zu stellen.²⁰³ Drei Jahre später war er selber Verwaltungsbeiratsmitglied des gleichgeschalteten „Reichsverbands Deutscher Filmtheater,, auf Landesebene und als „Filmstellenleiter,, der örtlichen NSDAP mit der Integration der lokalen Kino-Szene in den Propagandaapparat der Partei beauftragt. 1934 begann man damit, die erst vier Jahre zuvor in einem neusachlichen Stil umgebaute Fassade des „Capitol,-Kinos umzugestalten, weil die Partei einen repräsentativen Saal für ihre Versammlungen benötigte.²⁰⁴ Das Premierenheft schrieb dazu erläuternd:

Das neue Gesicht des Capitols will [...] den Osnabrücker Filmfreunden das neue Gesicht des deutschen Filmschaffens äußerlich bewußt machen. Der Sternenhimmel der neuen Zeit fegt über alles Überladene [die neusachliche Fassade!], alles unnütz-prunkvolle Beiwerk, alles Unechte und Unwahre hinweg, nur das wahre Leben und die ursprüngliche Kraft halten ihm stand.

De facto war die breite Horizontalgliederung des Weimarer Baus einer strengen vertikalen Ordnung gewichen, die, so Paech, als gleichsam steingewordene Weltanschauung die hierarchische Herrschaftsstruktur des Nationalsozialismus dokumentieren sollte. Auf der um zweieinhalb Meter aufgestockten Fassade wurden emporstrebende Lisenen angebracht, die in zwei Fällen durch zehn Meter lange, fackelhalterartig montierte Fahnenmasten überhöht wurden. Verstärkt wurde der Eindruck durch senkrecht emporstrahlende Lichtscheinwerfer, die an die Stelle der der Filmtechnik nachgestalteten Lichtbänder traten.²⁰⁵ Zur Neueröffnung am 12. Dezember 1935 war das

202 Das Beispiel ist entnommen: Anne Paech, *Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz: Osnabrück, Marburg* 1985, S. 71-93; dort auch alle Zitate.

203 Der Name war Programm und folgte dem Trend der zwanziger Jahre zu luxuriös ausgestatteten Großraumkinos. Ausgangspunkt für eine weltweite Verwendung des Namens war das 1919 errichtete „Capitol,, am Broadway (5230 Plätze), eine deutsche Variante wurde 1925 von Hans Poelzig in Berlin errichtet (1294 Plätze). Siehe allgemein: David Naylor, *American Picture Palaces. The Architecture of Fantasy*, New-York 1981.

204 Die vom Bauhaus inspirierte Fassade des Berliner Architekten Gustav Neustein hatte ihrerseits die erst 1927 errichtete neohistorische Fassade ersetzt und erstmalig einen Hauch von funktionaler Modernität sichtbar nach Osnabrück gebracht (Paech, *Kino zwischen Stadt und Land*, S. 59-61 u. 64.) Die neue Ausgestaltung übernahm der im westdeutschen Raum tätige Kino-Architektur-Spezialist Ernst Huhn, der auch das „Apollo,-Theater in Köln und die „Capitols,, in Bielefeld u. Siegen gestaltet hatte.

205 Vgl. zum Zusammenhang von Kriegs- und Filmtechnik: Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München-Wien 1986. Die „Osnabrücker Zeitung unterschätzte

„Capitol,, mit Hakenkreuzemblemen geschmückt. Unter Anwesenheit der Partei-, Wehrmachts- und Verwaltungsspitzen des Gaues Weser-Ems vollzog der SA-Musikzug „Standarte 78,, im Gleichschritt den „Fahneneinmarsch,,. Bevor der antibolschewistische Film *Friesennot*²⁰⁶ zur Aufführung kam, verlieh nach einem Bericht des „Osnabrücker Tageblattes,, der stellvertretende Kreisleiter Arnoldi seiner Hoffnung Ausdruck, daß

alle Anwesenden die Eindrücke, die sie in dieser Vorstellung empfangen, mit nach Hause nähmen, innerlich verarbeiteten und dann, Mann für Mann und Frau für Frau, für diesen Film werben. [...]. Der Film veranschauliche sehr deutlich verschiedene Weltanschauungen und er hoffe, daß jeder erkenne, was sie sind, das sei der Zweck des Abends.²⁰⁷

Die Ansprache wurde beendet durch ein dreifaches „Sieg-Heil,, auf den Führer und das Absingen des „Horst-Wessel,,-Liedes. In der Folgezeit wurde das „Capitol,, zu einer festen Institution der „Volksgemeinschaft,, es fanden hier sogenannte „Morgenfeiern,, „Filmvolkstage,, und „Jugendfilmstunden,, statt, Radioübertragungen von den Reden des Führers und Veranstaltungen des Winterhilfswerkes. Am 30. Januar 1937 gab es „für alle artigen Kinder,, (Zeitungsanzeige) eine Aufführung des Märchenfilms „Dornröschen,,.²⁰⁸ An die 900 Kinder hörten zu, als der Ortsgruppenleiter dem alten deutschen Märchenstoff eine Mehrfach-Bedeutung im Sinne des aktuellen Datums unterlegte und Dornröschen erst mit dem erwachenden Frühling im Jahreskreislauf und dann mit dem Vaterland verglich, das auch geschlafen habe und nun durch den Führer Adolf Hitler wieder erwacht sei zu neuem Leben. Und so würden auch die Kinder einst in HJ und BDM „zu deutschen Menschen des Dritten Reiches erzogen werden, damit Deutschland ewig sei,,.²⁰⁹ 1943

den wehrhaft-dynamischen Gesamteindruck vielleicht ein bißchen, wenn sie, vor allem in Hinblick auf den die Türen umkleidenden „bavarischen Muschelkalk aus der Gegend um Würzburg,, zusammenfaßte: „einfach, sauber, fest,,

206 Der Film „zeigt,, das Schicksal der Wolga-Deutschen in der Russischen Revolution. Die ehemals ausgewanderten Friesen werden vermittelt als „custodians of a deeply-rooted Germanic culture that transcends geographical boundaries,,; siehe: Welch, Propaganda and the German Cinema, S. 242-250, Zitat: S. 245.

207 Das Zitat befindet sich bereits in indirekter Rede im Osnabrücker Tageblatt vom 14. 12. 1935, hier zitiert nach: Paech, Kino zwischen Stadt und Land, S. 76.

208 Vgl. zu den Filmveranstaltungen für die Jugend und insbesondere zum wichtigen Genre des Märchenfilms: Drewniak, Der deutsche Film, S. 579-603.

209 Osnabrücker Tageblatt vom 31. Januar 1977, hier zitiert nach: Paech, Kino zwischen Stadt und Land, S. 76.

ging das „Capitol,, über die Ufa in den Besitz des Reiches über und wurde im September 1944 durch einen Bombenangriff zerstört.²¹⁰

Gerade im Bombenkrieg gewann der Kinosaal als inszenatorischer Raum der „Volksgemeinschaft,, noch an Bedeutung. Im April 1944 ermächtigte der „Reichskommissar für die Preisbildung,, den Präsidenten der RFK, von den deutschen Filmtheaterbesitzern eine Sonderabgabe zu erheben, um damit einen Fond zur „Wiederinstandsetzung und Neuerrichtung von Filmtheatern, insbesondere in den neu zum Reich gekommenen Gebieten,, zu errichten.²¹¹ Gleichzeitig war klar, daß die Leute vor allem deswegen in die Kinos strömten, um sich von den Ereignissen „draußen,, ablenken zu lassen. Um der „Zerstörung zahlreicher Filmtheater durch Feindeinwirkung,, zu begegnen, schlug im August 1944 der Reichsfilmintendant Hans Heinrich Hinkel vor, reichsweit „Freilicht-Filmtheater,, in Betrieb zu nehmen. Ein erfolgreicher Versuch des Reichspropagandaamtes Hannover habe gezeigt, daß ein „mit Zeltplan verdunkelter Raum,, und ein „mit Kohlenruß,, geschwärzter Boden die nötigen Projektionsbedingungen erfüllten. Die 550 Plätze des Hannoverischen Freilichttheaters seien stets gut besucht, das nicht vorhandene Rauchverbot ein weiterer Anreiz zum Kinobesuch.²¹²

3. Die Grenzen des Konsenses

Der systematische Charakter der vorangegangenen Darstellung diene dazu, das in der nationalsozialistischen Filmpolitik selbst zum Ausdruck kommende Anliegen der Errichtung einer homogenen Gesinnungsgemeinschaft sichtbar zu machen, die auf „Ewigkeitswerte,, und totale Präsenz angelegte Struktur des nationalsozialistischen Sinnentwurfes nachzuzeichnen. *Innerhalb* der endlos sich selbst kopierenden und kondensierenden Sinnschleifen erschien dieser Entwurf als das notwendige Ergebnis eines völkischen Zu-Sich-Kommens; und es gehörte zu dieser Art von autochthoner „Öffentlichkeit,, der permanente Nachweis eines erfolgreichen Funktionierens, der In-

210 Der Plan eines Wiederaufbaus nach dem Kriege wurde zugunsten eines Kaufhauses an gleicher Stelle aufgegeben.

211 Anordnung über Maßnahmen auf dem Gebiet des Filmtheaterwesens, in: Film-Kurier (14. 4. 1944), abgedruckt in: Wulf, Theater und Film, S. 339f.

212 Aus einem Brief Hinkels an Goebbels betreffend die „Schaffung von Freilicht-Filmtheatern,, vom 34. August 1944, abgedruckt in: Wulf, Theater und Film, S. 341f.

szenierung einer nationalen „Hochgestimmtheit,„. Kritik galt als Zerstörung, und mußte mitsamt ihrem physischen Träger aus der Vernetzung der Stimmen ausgeschlossen werden. Außenperspektiven konnte es nicht geben, da diesen apriorisch die Teilhabe am relevanten Sinnerleben abgesprochen wurde. Mit der Herstellung eines geschlossenen und kohärenten Systems von in allen Zirkulationen stets mit sich identisch bleibenden Zeichen, reiht sich die nationalsozialistische Medienpolitik ein in die in der jüngeren Erforschung der NS-Gesellschaft immer deutlicher herausgearbeitete, technokratische Sozialutopie einer dynamischen, zugleich aber stationären Gesellschaftsordnung auf homogenisierter ethnischer und ideeller Basis.²¹³

Inwieweit dieses Projekt als Ganzes realisiert werden konnte, kann hier nicht Gegenstand der Untersuchung sein, doch soll darauf hingewiesen werden, daß sich der Eindruck eines immer lückenloser und effizienter werdenden Systems autochthoner Kommunikation in Hinblick auf den Einsatz von Filmen stark relativiert, wenn man den Zeitfaktor stärker berücksichtigt. So führt die Darstellung des NS-Kinos in Jerzy Toeplitz' universaler Filmgeschichte die Maßnahmen des Propagandaministeriums als sukzessive Versuche vor, das Qualitätsproblem des NS-Films in den Griff zu bekommen.²¹⁴ Einer ersten „Übergangsphase,„ bis Mitte 1934, die nach dem „Weggang,„ vieler wichtiger Künstler durch die „Herstellung von naiven, unpolitischen Schwänken und Melodramen,„ sowie einigen „voreiligen,„ SA-Filmen gekennzeichnet war²¹⁵, folgten die meisten der oben dargestellten Maßnahmen, Vor-Zensur, ständische Erfassung, Verstaatlichung, ohne daß es bis zum August 1939 gelungen sei, so Toeplitz, „den mächtigen, herrlichen deutschen Film zu schaffen,„²¹⁶ Auf die zu diesem Zeitpunkt erst einsetzenden Pro-

213 Detlev J. K. Peukert, Die Genesis der „Endlösung,„ aus dem Geiste der Wissenschaft, in: Siegfried Blasche u. a. (Hg.), Zerstörung des moralischen Selbstbewußtseins: Chance oder Gefährdung? Praktische Philosophie in Deutschland unter dem Nationalsozialismus, Frankfurt 1988, S. 24-48; Götz Aly-Susanne Heim, Vordenker der Vernichtung. Auschwitz und die deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung, Frankfurt 1993; Rolf Peter Sieferle, Modernität, Technokratie und Nationalsozialismus, in: ders. Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen, Frankfurt 1993, S. 198-238; Heinrich Adolf, Technikdiskurs und Technikideologie im Nationalsozialismus, in: GWU 48 (1997), S. 429-444.

214 Toeplitz, Geschichte des Films, Bd 3: S. 250-285 u. Bd. 4: S. 214-248.

215 Bei den Filmen handelte es sich um die Bavaria-Produktion *SA-Mann Brand* von Franz Seitz, den von der eigens gegründeten Volksdeutschen Film GmbH hergestellten Film *Hans Westmar* von Franz Wenzler, der den „Heldentod,„ Horst Wessels zum Gegenstand hatte und den Ufa-Film *Hitlerjunge Quex* von Hans Steinhoff. Goebbels lehnte diese Filme wegen ihrer plumpen Verwendung von NS-Symbolen ab, siehe: Licht-Bild-Bühne 35 (10. 2. 1934).

216 Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 3, S. 277.

bleme des Spielfilms als Propaganda-Instrument hat Felix Moeller hingewiesen, der betont, daß der Spielfilm mit seinen umfangreichen Produktionszeiten von mindestens sechs Monaten viel zu unflexibel gewesen sei, als daß er die blitzartig gefällten Entscheidungen der realpolitischen Sphäre wirkungsvoll hätte unterstützen können.²¹⁷ Insbesondere seien „weder der zunächst beabsichtigte Kriegsbeginn im Jahre 1938 noch der tatsächliche Ausbruch im Jahre 1939 von einem ‚kriegsvorbereitenden‘ Filmprogramm in den Kinos unterstützt worden.„ Schließlich hatte Hitler selbst im Dezember 1939 seinen Propagandaminister in einer für diesen hochpeinlichen Szene in Anwesenheit Rosenbergs und hoher Militärs dafür kritisiert, daß es bislang nicht gelungen sei, wirklich nationalsozialistische Filme zu drehen, sondern allenfalls Filme, die man als „allgemein-patriotisch,„ bezeichnen könne.²¹⁸

Ob all diese Vorwürfe gerechtfertigt sind, muß hier nicht entschieden werden. Allerdings erscheint es fraglich, ob der Spielfilm angesichts der ihm von Goebbels zugeschriebenen Aufgabe, den Geist des Volkes in seiner historischen Situation zu „verdichten,„ über Aktualität, Kunstfertigkeit und offen präsentierte Weltanschauung überhaupt hätte verfügen müssen. Victor Klemperer hatte am 22. Januar 1939 in sein Tagebuch geschrieben:

Niemand, weder innen noch außen, kann die wahre Stimmung des Volkes ermessen - wahrscheinlich, nein sicher gibt es keine allgemeine wahre Stimmung, sondern immer nur Stimmungen, mehrerer Gruppen - eine dominiert, und die Masse ist stumpf oder steht unter wechselnden Suggestionen-, niemand auch mit Sicherheit das Kräfteverhältnis der Parteien.²¹⁹

So bleibt im folgenden die Einzelanalyse von Filmen und der Versuch, ihre Beteiligung an der Herstellung eines Selbstbildes der „Volksgemeinschaft,„ zu ermessen, als diese mit dem Beginn des Krieges in ihre selbstaufgelegte und existentielle Bewährungsprobe trat.

217 Felix Moeller, Blitzkrieg und nationalsozialistische Filmpropaganda. Aus den Tagesaufzeichnungen von Joseph Goebbels 1939 bis 1941, in: Daniel-Siemann, Propaganda, S. 133-146; das folgende Zitat: S. 135.

218 Tagebucheintrag Rosenbergs vom 11. 11. 1939, Hans Günter Seraphim (Hg.), Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs 1934/35 und 1939/40, Göttingen 1956, S. 91.

219 Klemperer, Zeugnis, S. 449.

B: Aufführungen des autochthonen Sinns

„Die Metapher ist ein unentbehrliches geistiges Werkzeug; sie ist eine Form des wissenschaftlichen Gedankens.,,²²⁰

1. Das Modell der „Volksgemeinschaft,,: *Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes* (1939)

Mit *Robert Koch* kam einen Tag vor der Kapitulation Warschaws ein Propaganda-Film neuen Typs in die deutschen Lichtspieltheater. Goebbels wird ihn später als den frühesten der „nationalen Großfilme, bezeichnen, Filme, mit denen der Beweis erbracht worden sei, daß „es sehr wohl möglich ist, eine große Idee, eine große künstlerische Vorstellung mit künstlerischen Mitteln zur Darstellung zu bringen und damit die breite Masse zu fesseln.,,²²¹ Im Falle *Robert Koch* brachte es der gewählte Stoff mit sich, daß diese Idee, die an einer großen Gestalt der nationalen Geschichte aufgehängt war, in der Bildebene der Immunologie formuliert wurde. Genau dies freilich wurde nach dem Ende des „Dritten Reiches, von seinem Hauptdarsteller bestritten:

Wir haben den Film in den weitesten Rahmen gestellt und ließen Reichstag, Kaiserliches Schloß, Hörsaal und Anatomie hineinspielen. Daß wir die gelehrten Probleme in menschlich-dramatische Kämpfe verlagert haben, dürfte verständlich sein. Ein Film soll und will nicht wie ein wissenschaftliches Buch gelesen, sondern mit Herz und Augen erlebt werden. [...] So wurde der Film ein

220 José Ortega y Gasset, Die beiden großen Metaphern (1925), in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 1, Stuttgart 1954, S. 249.

221 Rede Goebbels anlässlich der Kriegstagung der RFK am 15. 2. 1941, abgedruckt als Dokument 4 in: Albrecht, Filmpolitik, S. 470. Die zuvor gedrehten „Friedrich,-Filme waren noch zu stark den Vorgaben ihres eigenen, in den Zwanziger Jahren etablierten Genres verpflichtet und erreichten erst mit *Der Grosse König* die Stufe des *Koch*-Filmes. Als generischen Vorläufer des *Koch*-Typs wird man hingegen den schon erwähnten Jannings-Film *Der Herrscher* betrachten können, der freilich auf die historische Dimension verzichtete.

Gewebe heiterer und tragischer Szenen, in denen die medizinischen Einzelheiten vergleichsweise unwichtig sind.²²²

Die nachträgliche Verharmlosung des Motivs, die Entspezifizierung des „nationalen Großfilms“, zu einem allgemein „menschlichen“, Rührstück, erscheint schon durch die Tatsache ausreichend in Frage gestellt, daß die Architekten und Requisiteure des Films mit großer Sorgfalt das medizinische Milieu der dargestellten Zeit zu rekonstruieren versucht hatten.²²³ Vollends erweist sich ihr apologetischer Gehalt, wenn man sie mit einer Äußerung des Regisseurs konfrontiert, die in dem zur Premiere herausgegebenen Heft an die Presse zu lesen war: „Weiterhin kam es uns darauf an,“, heißt es da, „wissenschaftliche Probleme zum ersten Male in allgemeinverständlicher, ja volkstümlicher Form zu schildern.“²²⁴ Doch auch diese Aussage bliebe mißverständlich, berücksichtigte man nicht, daß die Begriffe „wissenschaftlich“, und „volkstümlich“, in der *lingua tertii imperii* (Klemperer) neue semantische Verbindungen eingegangen waren, die Bemerkung des Regisseurs mithin *teilhatte* an der propagandistischen Verwendung des Films.²²⁵ Das obere Zitat bietet hier immerhin einen wichtigen, wenngleich unfreiwilligen Hinweis auf die Strategie des Films, relevante Aussagen zu „verlagern“, sich also einer *metaphorischen* Ausdrucksweise zu bedienen. Will man hinter die Fassaden bundesrepublikanischer Bagatellisierung des NS-Films und in die in sich abgeschlossene Semantik seiner zeitgenössischen Propaganda blicken, muß diese Metaphorik in ihrer historischen Intertextualisiertheit rekonstruiert werden. Erst ein Einblick in die Bedeutung, die die Tuberkulose und ihre Bekämpfung im allgemeinen Sinnhaushalt des „Dritten Reiches“, hatten und die

222 Emil Jannings, Theater, Film - Das Leben und ich, bearb. v. C. C. Bergius [!], Berchtesgaden 1951, S. 209

223 Das Presseheft der Tobis zum Film: „Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes,“, September 1939, S. 23, DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 Reiu-Robe, betonte ausdrücklich, daß die im Film vorkommenden Laboratorien, Ausbildungsstätten und Geräte Kochs der historischen Realität in dokumentarischer Weise nachgebildet worden waren. Die Interieurs der Kochschen Wohnung, die im ehemals preußischen, und zum Drehzeitpunkt noch (!) polnischen Wollstein befanden, hatte der Architekt Emil Hasler in den Grunewald-Ateliers nachgebaut.

224 Presseheft, S. 7.

225 Zum Genre des Arzt- oder Medizinfilmes siehe: Udo Benzenhöfer, Medizin im deutschen Spielfilm zwischen 1946 und 1959, in: Ders. (Hg.), Medizin im Spielfilm der fünfziger Jahre, Pfaffenweiler 1993, S. 1-16. Als leitende Fragestellung wird dort formuliert, „welche Arzttypen, welche Subspezialitäten, welche Krankheiten oder welche Problemkonstellationen zu welcher Zeit im medizinischen Spielfilm favorisiert wurden,“ (S. 1f.) Nach Angaben an gleicher Stelle gab es in der NS-Zeit 60 Filme, die als „Medizinfilme im weitesten Sinne“, angesprochen werden können. (S. 5).

von den Zuschauern als Hintergrund des Verstehens mit in die Lichtspieltheater gebracht wurde, gibt Auskunft darüber, warum später gerade von dem - normalerweise mit positiven Konnotationen aufgeladenen - medizinalen Diskurs, an dem der Film nach Angaben seines Regisseurs teilhatte, abgelenkt werden mußte.²²⁶

a) Intertext: Medizin und Sozialhygiene im „Dritten Reich,,

Die *soziale Signifikanz* der Tuberkulose setzte sich im „Dritten Reich,, aus drei Komponenten zusammen: ihrem Auftreten als realer physischer Bedrohung, ihrer staatlich-medizinischen Bekämpfung und ihrer politisch-metaphorischen Überhöhung. Nach einer Denkschrift des stellvertretenden „Reichsgesundheitsführers,, Kurt Blome, waren 1941 im „Großdeutschen Reich,, etwa 1,6 Millionen Menschen an der Tuberkulose erkrankt.²²⁷ Rund 80.000 Menschen starben jährlich an ihr; sie war also, als reale Bedrohung und in ihrem Krankheitsbild, im Alltagswissen der Bevölkerung erheblich stärker präsent, als dies heute der Fall ist. Nachdem es im Nationalsozialismus zunächst Versuche gegeben hatte, ihre Bekämpfung unter das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses,, zu stellen, also ihren von Robert Koch nachgewiesenen Status als Infektionskrankheit wieder zu relativieren, wurde die pragmatische Seuchenbekämpfungspolitik in den noch bestehenden Institutionen der Weimarer Zeit zunächst fortgesetzt.²²⁸ Im Jahresbericht des Reichs-Tuberkulose-Ausschusses von 1934/35 hieß es ausdrücklich:

Was die Tuberkulose anbetrifft, so schien es eine Zeitlang, als wenn hierbei sich die irrige Auffassung geltend machen wolle, daß die Tuberkulösen und ihre Familien an sich zu den minderwertigen Volksgenossen gerechnet werden

226 Stärker als bei den anderen Filmen, die in ihrer Bildhaftigkeit eindeutiger sind und deren zentrale Aussagen sich leichter über direkte Stellungnahmen aus der Produktion rekonstruieren lassen, muß die Einbettung des *Koch*-Filmes in seinen Sinn-Kontext also über diskursanalytische Verfahren erfolgen, die den Austausch der mit sozialer Bedeutung aufgeladenen Motive und Bilder zwischen dem semiotischen System des Filmes und seiner ebenfalls sinnhaft operierenden sozialen Umwelt zu eruieren versuchen.

227 BA Koblenz, NS 19 neu/348, zitiert nach: Maria Stahl, Krankheit und Politik am Beispiel der Tuberkulose, in: Volk und Gesundheit. Heilen und Vernichten im Nationalsozialismus. Frankfurt ³1988, S. 98f. Die erste Zahl bezieht sich auf die häufigste Variante, die Lungentuberkulose.

228 Keltling, Tuberkuloseproblem, S. 15f. u. 26. Das hätte es unsinnigerweise erlaubt, die Betroffenen zu sterilisieren, siehe: Das Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses, 14. 7. 1933, abgedruckt in: Michalka, Dokumente, S. 93f.

müßten, daß die Tuberkulose gewissermaßen auch eine Erbkrankheit sei, der man auf dem Wege der Ausmerzung am besten begegnen würde. Dem gegenüber hat sich jedoch allmählich fast überall die Erkenntnis wieder [!] durchgesetzt, daß unbeschadet der Bedeutung konstitutioneller Faktoren für die Entstehung und den Verlauf der Tuberkulose dennoch der Tuberkelbazillus und die durch ihn bedingte Ansteckungsgefahr das Entscheidende ist, und daß unser Kampf nach wie vor nach den Regeln des Seuchenkampfes geführt werden muß.²²⁹

Die „Regeln des Seuchenkampfes,“ stellte zum Entstehungszeitpunkt des Filmes die „Verordnung zur Bekämpfung übertragbarer Krankheiten,“ zur Verfügung, die die Tuberkulose im Gegensatz zu ihrem Vorgängergesetz aus dem Jahre 1900 zu denjenigen Krankheiten zählte, die unverzüglich nach ihrem Erkennen anzeigepflichtig waren, damit die zuständige Ortspolizeibehörde die notwendigen „Schutzmaßnahmen,“ ergreifen konnte.²³⁰ Diese Gleichstellung mit den „gemeingefährlichen Krankheiten,“ erlaubte und verlangte dies rigide Eingriffe in das Leben der Tuberkulose-Befallenen, bis hin zu einer ausdrücklich „auch gegen den Willen des Betroffenen,“ vorgenommenen „Absonderung,“ in eine „geeignete Anstalt,“²³¹ Angesichts der realen Gefahren, die von der Krankheit ausgingen, kann dieses Gesetz nicht von vornherein als inhuman bezeichnet werden, erst vor dem Hintergrund der allgemeinen nationalsozialistischen Gesundheitspolitik, die einem zweifachen Paradigmenwechsel in der Tradition ärztlicher Ethik und Pflichtausübung folgte, erschließt sich seine volle, sozialtechnische Bedeutung: Zum einen sollten die seit dem Ende der Frühen Neuzeit üblichen *kurativen* Behandlungsformen durch kostenbewußtere *präventivmedizinische* Maßnahmen ersetzt werden und zum anderen der Focus ärztlicher und behördlicher Aufmerksamkeit von der Gesundheit des *Individuums* auf die Sanierung der *Volksgesundheit* gelegt werden, letzteres im Rahmen eugenischer und rassenhygienischer Konzeptionen.²³² Eine solche „Deutsche Medizin,“ wurde

229 Zitiert nach: Kelting, Das Tuberkuloseproblem, S. 60.

230 Reichsgesetzblatt, 1938, Teil I, Nr. 208, S. 1721-1724. Die Meldung hatte innerhalb von 24 Stunden beim Gesundheitsamt zu erfolgen, das dann die Ortspolizei zu benachrichtigen hatte.

231 Nach den §§ 10 u. 11. Zu den „gemeingefährlichen Krankheiten,“ wurden nach §1 „Aussatz, Cholera, Fleckfieber, Gelbfieber, Pest,“ und „Pocken,“ gezählt.

232 Norbert Frei, Einleitung, in: Ders. (Hg.), Medizin und Gesundheitspolitik in der NS-Zeit, München 1991, S. 7. Dieser Paradigmenwechsel war durch den Machtwechsel von 1933 stark befördert, aber keineswegs ins Leben gerufen worden. Zu den verschiedenen Aspekten dieser Politik und ihrer variierenden Durchdringungskraft siehe auch die einschlägigen

von ihren Befürwortern als Beitrag zur Optimierung der Lebensverhältnisse (in der „Volksgemeinschaft,“) verstanden, die traditionelle Auslegung des hippokratischen Eides erschien ihnen als Verweichlichungserscheinung eines kurzsichtigen sozio-politischen Systems, das im Nationalsozialismus überwunden worden war:

Es ist für jeden deutschen Arzt höchstes sittliches Gebot, [...] dem Kranken und Schwachen zu helfen. Noch höher steht uns völkisch bewußten Ärzten allerdings die Pflicht, die am ganzen Volkskörper zehrenden Schäden zu beseitigen. [...] Das von den marxistischen Gesundheitspolitikern gebrauchte Schlagwort vom ‚Recht des Menschen auf den eigenen Körper‘ kennzeichnet am besten Geist und Wert der Gesundheitspflege des liberalistischen Systems.²³³

Diese völkische Funktionszuweisung an die Medizin, die sich ihrer bereits in einer sozio-metaphorischen Weise bediente, führte dazu, daß Ärzte und Gesundheitsbehörden immer stärker in ein System der Begutachtung und Selektion der Bevölkerung gerieten, das schon lange vor dem Krieg ausgerichtet war auf die nationalsozialistische Utopie einer rassisch meliorierten, „unschlagbaren Leistungs- und Kampfgemeinschaft,“²³⁴ Die Bekämpfung der Tuberkulose war in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, bildete sie doch gerade im Rahmen der deutschen Geschichte „eine Art Signalkrankheit,“ für politische und gesellschaftliche Zustände und Befindlichkeiten.²³⁵ Im Rahmen der Vorbereitung auf den tatsächlichen Krieg bedeutete

Artikel in: Christoph Meinel-Peter Voswinckel (Hg.), *Medizin, Naturwissenschaft, Technik und Nationalsozialismus. Kontinuitäten und Diskontinuitäten*, Stuttgart 1994.

233 So 1934 der „Reichsgesundheitsführer,“ Gerhard Wagner, in: Ders., *Reden und Aufrufe*, hg. v. Leonardo Conti, Berlin-Wien 1943, S. 14f.

234 Frei, *Einleitung*, S. 10. - Zur ständischen Erfassung der „arischen,“ Ärzteschaft in der „Reichsärztekammer,“ im Dezember 1935 siehe: Achim Thom, *Die Durchsetzung des faschistischen Herrschaftsanspruches in der Medizin und der Aufbau eines zentralistisch organisierten Medizinalwesens*, in: Jewgenji Caregorodcev (Hg.), *Medizin unterm Hakenkreuz*, Freiburg 1984, S. 35-62. Genannt werden muß darüber hinaus eine flankierende und eugenisch ausgerichtete Sozialgesetzgebung, v. a. das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses,“ vom 14. 7. 1933, die Vergabe der attraktiven staatlichen Ehestandsdarlehen nur für rassengesundheitlich einwandfreie Paare und das „Gesetz zum Schutze der Erbgesundheit des deutschen Volkes,“ vom Oktober 1935.

235 Dirk Blasius, *Tuberkulose: Signalkrankheit deutscher Geschichte*, in: *GWU* 47 (1996), S. 320-332: Diese metaphorologische (s. u.: Exkurs) Eigenschaft der Tuberkulose rührte zum ersten von ihrem Krankheitsbild, das äußerlich unspektakulär und langandauernd, den Befallenen zusätzlich zum objektiven Befund den psychischen Konjunkturen von Hoffnung und Verzweiflung aussetzte, zum zweiten von ihrer lange Zeit im Dunklen verbliebenen Ursache, die sie zu einer Hauptmetapher der Romantik werden ließ und noch Thomas Manns „Zeitroman,“ zur diagnostischen Beschreibung einer handlungsunfähigen Epoche gereichte,

dies nichts anderes, als die Einbindung der Tbc-Fürsorge in eine auf die Stärkung des „Wehrkörpers,, abzielende, großtechnisch betriebene und zugleich nach innen und außen gerichtete „Ausmerzungs,,-Politik.²³⁶ Wie allgemein in der Sozialpolitik des „Dritten Reiches,, erwies sich das Jahr 1938 als die entscheidende Wende.²³⁷ Am 23. Oktober 1938 übernahm ein neueingesetzter „Reichs-Tuberkulose-Rat,, (RTR) die faktische Kontrolle der Tuberkulosebekämpfung im Reich, und auf seine Initiative dürfte das schon angesprochene „Seuchenbekämpfungsgesetz,, mit seinem „Absonderungs,,-Paragraphen zurückzuführen sein. Vertreten waren neben dem federführenden Reichsinnenministerium auch je ein Beauftragter der Parteikanzlei, des Reichsarbeitsministeriums, des Oberkommandos der Wehrmacht und des Propagandaministeriums.²³⁸ Ihre wichtigste Aufgabe war neben dem Erlass von Richtlinien zur Tbc-Bekämpfung, dafür Sorge zu tragen, „daß die im RTR vertretenen obersten Reichs- und Parteistellen ihre Maßnahmen [auch] nach diesen Richtli-

und zum dritten von den staatlich ergriffenen Maßnahmen gegen diese Volksseuche, der nach dem Entwurf eines Ausführungsgesetzes des Reichstages zu dem Reichsgesetze, betreffend die Bekämpfung gemeingefährlicher Krankheiten, vom 30. Juni 1900 (hier: S. 324) in Preußen etwa 242 von 100.000 lebenden Menschen zum Opfer fielen. Entgegen ihrer noblen literarischen Ausgestaltung war „in der Phase der sich durchsetzenden Industrialisierung keine andere Krankheit so eng mit allen äußeren Lebensbedingungen des Proletariats verknüpft,, wie die Tuberkulose. (S. 323; vgl. auch: Reinhard Spree, Soziale Ungleichheit vor Krankheit und Tod. Zur Sozialgeschichte des Gesundheitsbereichs im Deutschen Kaiserreich, Göttingen 1981, S. 47f.) Das bedeutete, daß durch die Bekanntgabe von Robert Kochs Forschungsergebnissen auf der Sitzung der Berliner Physiologischen Gesellschaft am 24. März 1882 (Robert Koch., Die Aetiologie der Tuberculose, in: Berliner Klinische Wochenschrift 19 [1882], S. 221-230), denen zufolge nicht Vererbungsfaktoren, sondern pathogene Mikroorganismen die Krankheit verursachten sowie die darauffolgende Entwicklung eines Serums, der Staat sich herausgefordert sah, diese sozialpathologische Dimension der Krankheit zu bekämpfen. Nachdem im Kaiserreich jedoch vornehmlich aus finanziellen Gründen die Einführung einer allgemeinen Melde- und Behandlungspflicht verweigert wurde (Nach § 28 im: Reichsgesetzblatt I, (1900), S. 306-318 besaßen zwangsweise „abgesonderte,, Personen einen gesetzlichen Entschädigungsanspruch auf ihren entgangenen Arbeitslohn), das Tbc-Problem sich im Weltkrieg aber wieder verschärfte, traten der preußische Ministerpräsident Otto Braun und sein Minister für Volkswohlfahrt, Heinrich Hiertsiefer für ein eigenständiges „Gesetz zur Bekämpfung der Tuberkulose,, ein. Durch die damit eingeleiteten Maßnahmen, vor allem eine allgemeine Meldepflicht, konnte in den zwanziger Jahren die Tuberkulose-Sterblichkeit deutlich gesenkt werden.

236 Vgl. Paul Weindling, Die weltanschaulichen Hintergründe der Fleckfieberbekämpfung im Zweiten Weltkrieg, in: Meinel-Voswinckel, Medizin, 1994, 129-135.

237 Vgl. Christoph Sachße-Florian Tennstedt, Der Wohlfahrtsstaat im Nationalsozialismus, Stuttgart u. a. 1992, S. 13, die eine bis 1938 reichende „autoritäre,, von einer anschließenden „völkischen,, Phase in der NS-Sozialpolitik unterscheiden. In Hinblick auf die Behandlung der sog. „Offentuberkulösen,, ist diese Zäsur im Rahmen der Maßnahmen des Regimes gegen die sog. „Asozialen,, bestätigt worden, siehe: Ayaß, Nationalsozialismus, S. 102-104 u. 224.

238 Kelting, Tuberkuloseproblem, S. 53f.

nien ausrichten,„²³⁹ Die Zentralisierung der Tbc-Bekämpfung wurde in den folgenden Jahren als eine Aufgabe von großer bevölkerungs-, wehr- und wirtschaftspolitischer Bedeutung betrachtet, das Innenministerium forderte 1941, sie zu einer „kriegsentscheidenden Aufgabe,„ zu erklären.²⁴⁰ Schließlich begründete der damalige „Reichsgesundheitsführer,„ Conti das Vorgehen gegen Tbc-Kranke selbst mit der Notwendigkeit, eine Situation verhindern zu müssen, wie sie im Ersten Weltkrieg schon einmal eingetreten sei.²⁴¹ Immer mehr geriet so in der rassenhygienischen Radikalisierung des Zweiten Weltkrieges die Bekämpfung der Tuberkulose zu einer Bekämpfung der Tuberkulösen selbst, die den erhöhten Nützlichkeitsanforderungen der Wehrgemeinschaft nicht mehr gewachsen waren oder, sofern es sich um „Nichtarier,„ handelte, mit den Anstrich gesundheitspolizeilicher Legalität ermordet werden konnten.²⁴²

b) Produktion

Die Entstehung des Filmes fiel also in einen Zeitraum, in dem sein Bildbereich mit einem Höchstmaß an sozio-politischer Signifikanz aufgeladen war. Über das RMVP, durch dessen Filmprüfstelle der Film ‚betreut‘ wurde, waren Verbindungen zwischen der Filmproduktion und der staatlichen Tuberkulosepolitik gegeben.²⁴³ Doch ging die Initiative zu *Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes* anscheinend nicht von der Reichspropagandaleitung aus, denn anders als bei den späteren Filmen dieses Typs, enthalten die Tagebücher des Propaganda-Ministers keine einschlägigen Einträge. Vieles spricht also dafür, daß es sich um eine vorab auf die Bedürfnisse der staatlichen Propaganda eingestellte Initiative der bereits als verdeckter Staatsbetrieb produzierenden Tobis-Filmkunst GmbH handelte. Das Thema des Films lag in einer schon in die Sinnstrukturen der „Volksgemeinschaft,„ eingepaßten Form vor: Der Film selber nennt in seinem Vorspann als Vorlage „Robert Koch.

239 BA Koblenz, RMBliV 1941, 1243f., hier zitiert nach: Kelting 1974, S. 54.

240 BA Koblenz, R 18 (Reichsministerium des Inneren), 3816, hier zitiert nach: Kelting, Tuberkuloseproblem, S. 54.

241 Runderlaß des Reichsministeriums des Innern vom 1. 7. 1941, in: Ministerial-Blatt des Reichs- und Preußischen Ministeriums des Innern 6, 1941, S. 1244.

242 Vgl. Hans-Walter Schmuhl, Rassenhygiene, Nationalsozialismus, Euthanasie. Von der Verhütung zur Vernichtung ‚lebensunwerten Lebens‘ (1890-1945), Göttingen 1987, S. 447 u. Götz Aly, Tuberkulose und „Euthanasie,„ in: Jürgen Pfeiffer (Hg.), Menschenverachtung und Opportunismus. Zur Medizin im Dritten Reich. Tübingen 1992, S. 142f.

243 Wie diese genau aussahen, konnte im Rahmen dieser Arbeit leider nicht festgestellt werden.

Roman eines großen Lebens,, den Besteller des ehemaligen Arztes und erfolgreichen Autors biographischer Romane Dr. Hellmuth Unger, der - nach Angaben an gleicher Stelle - auch die „wissenschaftliche Bearbeitung,, des Drehbuches übernommen haben soll.²⁴⁴ Das Script selber erstellten nach einer Arbeitsvorlage Gerhard Menzels die Schriftsteller Walter Wassermann, C. H. Diller und Paul Josef Cramers, in enger Zusammenarbeit mit dem koproduzierenden Emil Jannings und dem „Spielleiter,, Hans Steinhoff.²⁴⁵ Letzterer war zu jenem Zeitpunkt ein profilierter Regisseur in Diensten des Regimes, der für seinen Film *Hitlerjunge Quex* von 1933 das goldene Ehrenabzeichen der HJ bekommen hatte und sich bereits 1935 am Genre des nationalen Historienfilmes versucht hatte.²⁴⁶ Als Kameramann wurde mit Fritz Arno Wagner einer der besten Fachleute auf diesem Gebiet engagiert, der, wie auch Steinhoff und Jannings, noch entscheidend am expressionistischen Film der 20er-Jahre mitgewirkt hatte.²⁴⁷ In der Besetzung der Rollen schlug sich nieder, was von Anfang an als die dramaturgische Achse der Filmhandlung ausgegeben wurde, das „Gegenspiel der beiden großen Persönlichkeiten der deutschen Medizin: Robert Koch und Rudolf Virchow,,²⁴⁸ Beide Rollen wurden mit renommierten Charakterdarstellern besetzt. Die Titelrolle übernahm mit Emil Jannings der in Deutschland wahrscheinlich populärste

244 Wie Ulrike Reim, Probleme filmischer Darstellung medizinhistorischer Sachverhalte am Beispiel des „Robert-Koch,,-Films, München 1989, S. 32-42 in einem detaillierten Vergleich gezeigt hat, stellt der Roman die 1936 in Berlin erschienene Fassung des 1929 in Leipzig zum ersten Mal herausgegebenen, populären Romanes „Helfer der Menschheit. Der Lebensroman Robert Kochs,, dar. Die Änderungen sind, wie der veränderte Titel, bezeichnend: Namen und Leistungen jüdischer Forscher, die für die wissenschaftlicher Karriere Kochs z. T. von großer Bedeutung waren (z. B. Ferdinand Cohn, Paul Ehrlich) wurden vollständig gestrichen bzw. umständlich umschrieben, Mißerfolge deutscher Forscher ebenfalls. Sämtliche Fremdwörter wurden eingedeutscht, dem Hang zum Abbildungsrealismus, der auch den Film auszeichnet, durch Hinzufügung zahlreicher Fotos nachgegeben.

245 Presseheft, S. 11.

246 Hans Steinhoff (1882-1945 in einem Flugzeug abgeschossen) hatte seinen ersten Film, *Kleider machen Leute*, bereits 1923 gedreht. Verschiedene Tätigkeiten hatten ihn später nach Paris, Rom und London geführt. 1935 drehte er, bereits mit Jannings in der Hauptrolle, den Friedrich-Film *Der alte und der junge König*.

247 Wagner, der seine Kunst u. a. an der Ecole des Beaux Arts in Paris und bei Pathé gelernt hatte, war der Kameramann und Aufnahmeleiter vieler der ambitioniertesten Filme des deutschen Expressionismus, so u. a. von Murnaus Werken *Der müde Tod* u. *Nosferatu*, von Pabsts *Westfront 1918* u. *Die Dreigroschenoper* sowie von Langs Filmen *Das Testament des Dr. Mabuse* u. *M.*

248 So schon Monate vor der Deutschland-Premiere des Films im „Völkischen Beobachter,, Nr. 176 (25. 6. 1939) zu lesen, der extra eine Artikelreihe über „die Pionierarbeiten deutscher Wissenschaftler,, herausbrachte.

Schauspieler im ernsten Fach.²⁴⁹ Jannings, in dem sich „wie selten in einem Künstler Instinkt, Klugheit, Naivität und Bewußtsein harmonisch,, ausgeglichen haben sollen²⁵⁰, durfte sich „Kultursenator,, nennen und war 1937 zum „Staatschauspieler,, ernannt worden, er gehörte zu den Top-Verdienern der Filmbranche des „Dritten Reiches,, und stellte alles in allem ihren vermutlich wichtigsten „nichtpolitischen,, Akteur dar.²⁵¹ Sein Gegenspieler im Film, der Geheimrat Virchow, wurde mit Werner Krauß besetzt, einem Schauspieler, dem ein außerordentliches Einfühlungsvermögen für die verschiedensten Rollencharaktere nachgesagt wurde, der aber - im Gegensatz zu Jannings - nur wenig dem entsprach, was man einen „populären Schauspieler,, nannte. Häufig, und dies ebenfalls bereits im expressionistischen Film, hatte er „dunkle,, Rollen gespielt, am bekanntesten die des wahnsinnigen Irrenhausdirektors Dr. Caligari in Robert Wienes Film-Klassiker von 1920.²⁵² Schon die Vorbereitungen zum Film wurden als ein nationales Ereignis präsentiert, zahlreiche Presseartikel berichteten von den Dreharbeiten zum Film und zeigten beispielsweise, wie Emil Jannings sich im Hörsaal des Chirurgen und „Nationalpreisträgers,, Ferdinand Sauerbruch auf seine Rolle vorbereitete oder das Berliner „Robert Koch,,-Institut für Infektionskrankheiten be-

249 Jannings, eigtl. Janez (1884-1950), hatte seinen ersten Filmauftritt 1914. Unter Murnaus Regie spielte er in dem bedeutenden expressionistischen Film *Der letzte Mann* die Titelrolle und wurde ein internationaler Star, als er 1927 für 10.000 Dollars Wochengage nach Hollywood ging, wo er ein Jahr später den Vorläufer des „Oscar,, erhielt. Nach Einführung des Tonfilms nach Deutschland zurückgekehrt, spielte er in von Sternbergs Welterfolg *Der blaue Engel* an der Seite von Marlene Dietrich; siehe: Adolf Heinzlmeier u. a., *Die Unsterblichen des Kinos. Bd. 1: Stummfilmzeit und die goldenen 30er Jahre*, Frankfurt 1982, S. S. 67-75. Im „Dritten Reich,, machte er sich rar und wirkte nur an großen Filmprojekten mit (insgesamt an neun vollendeten Spielfilme). Nach Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 96f. verfügte gleichwohl nur Hans Albers, der sich allerdings weigerte, in ernsten historischen Rollen aufzutreten, über größere Popularität in Deutschland. Jannings Tätigkeit hatte darüber hinaus einen „großen propagandistischen, zugleich aber auch kulturellen Wert, für die Wiedererstarkung der Filmbeziehungen zwischen NS-Deutschland und dem Ausland,,

250 Herbert Ihering, *Emil Jannings - Baumeister seines Lebens und seiner Filme*, Heidelberg u. a. 1940, S. 50.

251 Auf einer Liste, die Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 153 zusammengestellt hat und die, auf dem Stand vom 13. 10. 1939, prominente Schauspieler wiedergibt, die keine Tagessätze verdienten, sondern in Pauschalgehältern bezahlt wurden, steht Jannings mit einer Summe von 125.000 RM ganz oben. (Übertroffen nur von ausländischen Stars wie Zarah Leander, die mit 150.000 RM taxiert wurde.).

252 Vgl. zu Krauß (1884-1959): Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 99. - Die Schreibung von „Krauß,, variiert aufgrund der Rechtschreibkonventionen der Zeit. In Zitaten habe ich die Originalschreibung, die oft, aber nicht durchgehend, „Krauss,, ist, beibehalten. Ähnlich wird später mit dem Namen Jud Süß verfahren.

suchte.²⁵³ Der Film erhielt so vorab eine Werbung, die einerseits die Durchdringung von Kommerz und Propaganda und andererseits die Verbindung von medizinischem Fortschritt und Nation herstellte.

c) Text

Der Film präsentierte einige Jahre aus dem Leben des 1910 verstorbenen Arztes und Wissenschaftlers Robert Koch, die zwischen 1872 und 1882 anzusiedeln sind.²⁵⁴ Zwar verzichtet der Film auf genaue Datierungen, doch geben der Ortswechsel von Wollnstein, wo Koch als Kreisphysikus tätig war, nach Berlin (im Jahre 1880) und die Sitzung des Berliner Physiologischen Institutes (am 24. März 1882) einige Orientierung.²⁵⁵ Durch dieses Fehlen einer in historischen Filmen sonst üblichen Einführung, etwa durch Einblenden einiger Daten, blieb der unmittelbare Eindruck der Eingangssequenz ungestört: Nachts und durch wildes Schneeflockentreiben sieht man Robert Koch mit seinem Einspänner zu dem armseligen Haus eines Waldhüters fahren, dessen Tochter an Schwindsucht erkrankt ist. Wie die Gebete der Eltern, die einer merkwürdigen Sekte von „Gesundbetern“, angehören, erweist sich auch das Wissen der Medizin als machtlos. Aber anders als die Eltern ist Koch nicht bereit, den durch Tuberkulose verursachten Tod als Fatum hinzunehmen:

Hunderttausende von Menschen gehen jedes Jahr an der Schwindsucht zugrunde. Jedes vierte Kind im Kreise stirbt mir dran. Aber darauf können sie

253 Siehe: Reim, Probleme filmischer Darstellung, S. 85. - Den „Nationalpreis“, hatte Hitler Sauerbruch auf dem Reichsparteitag von 1937 als deutsche Antwort auf die Verleihung des Nobelpreises an den Pazifisten Carl von Ossietzky verliehen.

254 Zu Kochs Biographie und Werk siehe: Claude E. Dolman, „Koch“, in: Charles Coulston Gillispie (Hg.), Dictionary of Scientific Biography, Bd. VII, New York, S. 251-255 u. Wolfgang Genschorek, Robert Koch. Selbstloser Kampf gegen Seuchen und Infektionskrankheiten, Leipzig 1982, letzteres eine sehr sachliche und die gesellschaftlichen Aspekte von Kochs Werk berücksichtigende Biographie, die darüber hinaus von Interesse ist, weil sie ihren Gegenstand ebenfalls in einer offiziellen Tradition verortet: Das Buch ist erschienen in der Reihe: „Humanisten der Tat. Hervorragende Ärzte im Dienste des Menschen,“.

255 Vgl. Genschorek, Robert Koch, S. 86 u. 89f.

sich verlassen: Ich geb nicht eher Ruhe, als bis ich dieser mörderischen Krankheit auf die Spur gekommen bin.²⁵⁶

Diese eröffnende *Mis-en-Scène* eines kreatürlich-kontingenten, durch die Narration selber noch nicht in ein Sinngebungsmuster eingebundenen Todes, konnte das Alltagswissen vieler Kinobesucher abrufen, zugleich aber deren Hochgefühl bestärken, einer Gemeinschaft anzugehören, deren Führung sich aktiv der Bekämpfung „dieser mörderischen Krankheit,“ angenommen hatte.²⁵⁷ Die emotionale Steuerung wird durch die Kältemetaphorik der Winternacht unterstützt, die den überwundenen Zustand als ‚ungemütlich‘ nacherleben läßt und die Sympathien der Zuschauer auf den Überwinder derselben lenkt.²⁵⁸ Nur mit dem Helden, der sich der Zufälligkeit der Situation entgegenstemmte, konnte die Geschichte in eine Sinnform überführt werden, ein Anspruch, an dem sich eine im Grunde einfache Figuren- und Ideenkonstellation herausbilden konnte: Auf der einen Seite stehen Robert Koch, dessen Mission schon der Untertitel des Filmes vorweggenommen hatte, und diejenigen, die an ihn glauben, und auf der anderen Seite jene, die seinen Erfolg zu verhindern suchen. Beide Parteien waren angesichts der sozialuto-pischen Bedeutung, die der Tuberkulose-Bekämpfung im „Dritten Reich,“ zukam, mit einem Höchstmaß an konträren Sympathiewerten ausgestattet, die über den Film hinausweisen mußten.

256 R.K. 0:03:22. Der Film wird zitiert nach einer Video-Aufzeichnung der Ausstrahlung auf RTL von 1993, sie ist verglichen mit der Fassung des Films im DIF (2 Rollen) nur unwesentlich mehr, hier nicht relevante Szenen enthält.

257 Im Gegensatz zur nachträglichen Konstruktion der Montage berührt der Begriff der *Mise en Scène* die Herstellung dessen, was im Filmbild selbst zu sehen ist, also die Bildkomposition durch Schauspielerführung, Lichtregie, Dekoration etc. Vgl. James Monaco, *Film Verstehen, Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek 1995, S. 185-200: „Die Codes der *Mise en Scène* sind die Mittel, mit denen der Filmemacher unser Lesen der Einstellung verändert und modifiziert.,“ (S. 187).

258 Die hier vorgenommene Diegese der Vergangenheit drehte also in bemerkenswerter Weise die in der Kulturkritik der ersten Jahrhunderthälfte gängige kalt-warm-Topik um, die der Vergangenheit die sozialromantisch-gegenmoderne Assoziationsfigur des ‚Nestes‘ zugesprochen hatte und die Gegenwart als ‚erkaltet‘ beschrieben hatte; siehe dazu: Dröge-Müller, *Macht der Schönheit*, S. 287f. Anders als in dialektischen Geschichtskonstruktionen liegt hier also eine versöhnte Auffassung der eigenen Gegenwart zugrunde. Damit wird zugleich deutlich, daß es sich in den NS-Geschichtsfilmern nicht um eine nostalgische Geschichtssicht handelt. Vgl. auch: David Milde, *Die totalen Kälten. Von Konsistenzen der Kälte zwischen deutscher Moderne und Nationalsozialismus*, Magisterarbeit im FB „Kulturwissenschaften,“ der Universität Bremen 1994.

Der Film beschrieb Kochs Haltung als die eines absoluten Idealisten, eine Einstellung, die der Berliner Ordinarius für Medizingeschichte, Paul Diep- gen, schon 1933 als die im deutschen Arzt am exponiertesten zum Ausdruck kommende Eigenschaft des Nationalcharakters deklariert hatte²⁵⁹ und deren Beschreibung seinem Freiburger Kollegen Joseph Schumacher 1944 zu ei- nem Stück wissenschaftlich sanktionierter Durchhaltepropaganda geriet, als er in der Reihe der „Bunten Hefte für unsere Soldaten,, behauptete, es gehöre

mit zum Wesen des Deutschen, daß er nicht aus ‚Zwecken‘, sondern aus Idea- lismus, aus innerster Liebe zur Sache selbst forschend sich bemüht und in sei- nem Bemühen kein Opfer, auch das größte nicht, jemals scheuen wird.²⁶⁰

Diese Vorstellung, die er vor allem „in dem Bilde sehen [wollte], daß wir uns vom deutschen Arzte machen,, war in der Figur Kochs Leinwandrealität ge- worden: In selbstloser Manier behandelt er seine Patienten, ohne nach ihrer Zahlungsfähigkeit zu schauen oder ihre soziale Stellung zu berücksichti- gen.²⁶¹ Für seine Suche nach dem Erreger der Tuberkulose ist er bereit, sich und seine Umgebung zu opfern. Nach Praxisschluß wie stets über sein Mi- kroskop gebeugt, führt er vor seiner Frau lange Monologe, in denen er er- klärt, wie nahe er schon der Identifikation des Erregers sei. Sie, einem klein- bürgerlichen Harmonie- und Sekuritätsdenken verhaftet, reagiert verständ- nislos:

Frau: Mein Gott, ich bitte dich, was hast du schon davon. Es kümmert sich ja doch kein Mensch um das, was du hier treibst. Kannst du vielleicht mit deinem Mikroskop die Menschen retten?

Koch schaut mit aufgerissenen Augen vom Gerät hoch: Das ist die Hoffnung meines Lebens.

Frau abschätzig: Ach!

Koch: Ja begreifst du denn das nicht, Frau! Weshalb sitze ich denn hier Nächte und Nächte am Mikroskop? *Die Kamera schwenkt auf Kochs ausgeleuchtetes Gesicht, seine Frau ist nicht mehr im Bild. Sein Blick ist auf ein imaginäres*

259 Paul Diep- gen, Deutsche Medizin und deutsche Kultur, in: Deutsches Ärzteblatt 63 (1933), S. 53-55.

260 Joseph Schumacher, Vom Sinn der Medizingeschichte, Stuttgart 1944, S. 31. Dort auch das folgende Zitat.

261 Der Film betont diesen Aspekt, indem er Patienten aus verschiedenen Milieus vorführt, darunter auch eine Baronin v. Kossin, die von Koch nicht anders behandelt wird, als verarmte Arbeiter auch.

Ziel gerichtet. Weil ich endlich wissen will, was das ist: Tuberkulose. Junge blühende Menschen werden davon befallen, leiden, werden elend, sterben. Warum? Wo steckt der Feind, wie sieht er aus? Mit welchen Waffen kann ich ihn bekämpfen? *Ab hier überschlägt sich seine Stimme* Das muß ich wissen. Das muß ich herauskriegen. Dafür opfere ich meine Zeit, meine Kraft, meine Nerven...

Frau: Und mich!

Koch: Ja, und dich [...].²⁶²

Opferbereitschaft bis zur Selbstaufgabe wird im Film von allen verlangt, die sich in Kochs Dienst stellen.²⁶³ Sein Assistent Fritz von Hartung, weitgehend eine Erfindung der Drehbuchautoren, durchbricht das durch seine Herkunft festgelegte Karrieremuster („Leibarzt des Kaisers, oder so..“), um an etwas Großem, Grenzüberschreitendem teilzuhaben, um der „Mitarbeiter eines Genies zu sein..“ Für diese „Lebensaufgabe..“ wird er schließlich, als er sich bei der Arbeit im Labor mit Tuberkulose infiziert, sterben. Im Gegensatz aber zu dem Mädchen aus der Anfangszene, ist sein Tod durch die Beteiligung am medizinisch-technischen Fortschritt in ein Sinnkonzept eingebunden, das selbst zum Zeichen, zum Martyrium werden kann:

*Die Kamera zeigt Fritz in Aufsicht auf dem Totenbett. Die Falten seines Kopfkissens legen sich wie eine corona um sein entrücktes Haupt. Verklärende Musik setzt ein, sein Antlitz wird überblendet durch hellleuchtende, rotierende Stäbe, die sich, während die Musik heroischer wird, zwischenzeitlich zum leuchtenden Gerippe eines gotischen Kathedralfensters manifestieren, um in diffus und abstrakt kreisenden Strahlen zu enden.*²⁶⁴ [Siehe Anhang: Abb. 1]

Der Anklang an eine christliche Ikonographie unterstützt die Aussage, dominiert sie aber nicht, bleibt eher ornamentale Ausstattung eines immanent ge-

262 R.K. 0:30:30. - Der Film hält diese Konstellation mit großer Konsequenz durch. Später, nach dem Umzug nach Berlin, von dem sich Emmy Koch in ihrer Ausrichtung auf soziales Prestige viel versprochen hat, wird es lange Gegenmontagen geben, die Koch bei der Arbeit und seine unglückliche Frau vereinsamt zeigen.

263 Allerdings erscheinen Art, Ausmaß und Lohn des Opfers in geschlechtlicher Differenzierung. Kochs Mitarbeiterin Else, die im Laufe der Handlung aus ihrer anfänglichen Funktion als „wissenschaftliche Hilfskraft..“ hinausgedrängt wird, findet ihre Entschädigung in einer aus heutiger Sicht reduzierten Rolle als karitativ tätige und liebende Frau. Spät in der Nacht und nach ihrer Arbeit in der Charité, besucht sie ihren Geliebten Fritz im Labor, um ihm etwas zu essen zu bringen. Fritz: „Wie schön das ist. [...] Ich meine, wie du für mich sorgst!..“ Else: „Ach Fritz, das wird noch viel schöner, wenn wir erst verheiratet sind!..“ R.K. 1:19:00.

264 R.K. 1:44:34

dachten Sinnbegriffes, der dem Tod des einzelnen Bedeutung ausschließlich durch dessen Beteiligung an der Optimierung des wissenschaftlichen Fortschrittes verleihen kann.²⁶⁵ Als Koch ihm auf dem Totenbett verspricht, noch viele Entdeckungen zu machen und vielen Menschen zu helfen, kann der Sterbende sagen: „So ist es nicht umsonst gewesen. Jetzt bin ich unsagbar glücklich.,,

Die Gegner Kochs sind die Gegner dieses durch ihn verkörperten technisch-medizinischen Fortschritts. In Wollstein sind es der Lehrer, die Sekte der „Gesundbeter.,, die dortigen Stammtische und die lokale Presse, allesamt vom Film als provinzielle und mediokre Spießbürger gezeichnet, die sich gegen Kochs Forscherdrang, der auch vor Sezierungen nicht haltmacht, und gegen seine präventivmedizinischen Belehrungen wehren.²⁶⁶ Ihre Charakterisierung trägt rassenhygienische Züge, der Lehrer, dunkel und unangenehm nasalierend, wird vom ansonsten distinguiert auftretenden Landrat als „Kanake.,, bezeichnet²⁶⁷, die „Gesundbeter.,, sind als debile, abergläubische und weltabgewandte Fanatiker dargestellt. In der Darstellung ihrer Gemeindeversammlung fährt die Kamera langsam ihre grotesk von unten ausgeleuchteten und geistig entrückten Gesichter ab. Unterstrichen wird dieser Eindruck von Kretinismus durch den schleppenden Kirchengesang, der in der Szene zu hören ist.²⁶⁸ Für den Betrachter im „Dritten Reich.,, läßt der Film keinen Zweifel an der Einordnung dieser Gruppe: Die Kamera schließt ihren Schwenk über die

265 Assoziationen mit den „Licht-Domen.,, der Nürnberger Reichsparteitage scheinen beabsichtigt.

266 R.K. 0:08:06 u. 0:10:39: Mit der ärztlichen Förderung von krankheitsvorbeugenden Maßnahmen handelt Koch nach einer „Philosophie.,, die sich nach Fridolf Kudlien, Fürsorge und Rigorismus. Überlegungen zur ärztlichen Normaltätigkeit im Dritten Reich, in: Frei, Medizin und Gesundheitspolitik, S. 99-111, bei den von den selektiven Maßnahmen nicht selbst betroffenen, „gesunden Volksgenossen.,, nicht hat durchsetzen lassen, sondern seit 1936/37 durch einen gegenläufigen Trend ersetzt wurde, der in der Haus- und Praxisbehandlung und - mit geringerem Erfolg - auch in den Krankenhäusern, den herkömmlichen kurativen Methoden ärztlicher Fürsorge ein deutliches Übergewicht einräumte, nicht zuletzt, weil dies von den Patienten auch so erwartet wurde. Davon wiederum ausgenommen werden muß die ärztliche Betreuung am Arbeitsplatz, die einer gnadenlosen und kurzfristigen Optimierung der volkswirtschaftlichen Produktivität verpflichtet war. (ebda., S.106 u. 109). Im Film folgt Koch diesem Hauptparadigma der NS-Gesundheitsideologie dadurch, daß er in einer als improvisiertem Unterricht gestalteten Szene die Wollsteiner Schulkinder Regeln zur Gesundheitsprophylaxe wiederholen läßt, die ihre Zusammenfassung in dem Merksatz „Licht und Luft und Sonnenschein, laß zum offenen Fenster rein.,, finden. Der Satz wird so oft und einprägsam wiederholt, daß der Film so nebenbei auch eine didaktische Funktion bekam.

267 Eine Bezeichnung für Südsee-Bewohner, die in Posen, wo die Szene spielt, auf eine Zugehörigkeit zur polnischen Bevölkerung hinweisen mag.

268 Eine Darstellungsweise, wie sie auch für die Synagogenszene in *Jud Süß* gilt.

Gemeinde mit einer außerordentlich langen und stehenden Einstellung, in der eine Frau zu sehen ist, von der aus einer früheren Praxisszene bekannt ist, daß sie an Alkoholismus leidet - einer Krankheit, die seit 1933 als ein der Volksgesundheit nicht zumutbarer, genetischer Defekt behandelt wurde und auf der Grundlage des „Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses,, zur sozialhygienischen Maßnahme der Zwangssterilisation führte [Abb. 2].²⁶⁹

Der erste, in Wollstein spielende Teil des Filmes verblieb in konkreter Anschauung, man sah die Gegner unmittelbar auf der Leinwand und in mehreren Szenen konspirativ zusammenhocken. Doch Kochs einsamer und von einem unbedingten Willen getriebener Kampf, der die Züge des von Hitler immer wieder als Führereigenschaft beschriebenen Heroismus trug und den der „Völkische Beobachter,, in einer Film-Besprechung auf die markige Formel „Die Sache ist alles. Die Person ist nichts,, brachte, überschritt in seiner Tätigkeit als Arzt die herkömmlichen Maßstäbe ärztlichen Handelns kaum.²⁷⁰ Ein nationalsozialistisches Medizinverständnis klang allenfalls in der Betonung präventiver Maßnahmen und einer gewissen Nachlässigkeit in der kurativen Behandlung seiner Patienten an, denen er mal Rizinus-Öl und mal eine Kaltwassertherapie verabreichte, die dem Film aber vor allem Anlaß zu humoristischen Einlagen gab. Die Betonung der Aussage lag auf dem affirmativen Teil einer Hochschätzung fortschrittlicher Wissenschaft und dem Postulat, individuelle Bedürfnisse der Verbesserung der Volksgesundheit bedingungslos unterzuordnen.

Dies änderte sich in der zweiten Hälfte des Filmes, in der die entscheidenden Auseinandersetzungen, nun zwischen Koch und seinem wissenschaftlichen Gegenspieler Virchow, auf einer abstrakteren Ebene stattfinden. Abweichungen der Filmhandlung gegenüber der Romanvorlage und der geschichtlichen Realität bewirkten, daß sich die Handlung nun ganz um die Frage nach der Ursache der Tuberkulose zentrierte und die Stärke des Propagandamittels Film erwies sich darin, auf die Anschaulichkeit nicht verzichten zu müssen, obwohl sich der Kampf in einem theoretischen Bereich fortsetzte.²⁷¹ Auf die

269 Reichsgesetzblatt I, (1933), S. 1146.

270 Völkischer Beobachter 271 (28. 9. 1939), S. 5.

271 Während Koch (in Roman und Wirklichkeit) in seinen Wollsteiner Jahren mit der Erforschung des Milzbranderreger beschäftigt war und erst in Berlin mit der Suche nach der Ursache der Tuberkulose begann, wurde im Film ausschließlich die Erforschung der letzteren dargestellt, der reale Zeitpunkt der Entdeckung des Tuberkel-Bazillus also um etwa zwei Jahre vorverlegt. Auch starb Kochs Assistent im Film an der Tuberkulose, während in Wirklichkeit einer seiner Mitarbeiter an einer Cholera-Infektion zugrunde ging, siehe Reim,

wissenschaftsgeschichtlichen Auseinandersetzungen des Filmes hatte der „Völkische Beobachter“, seine Leser eigens durch eine Artikelreihe „über die Pionierarbeiten deutscher Wissenschaftler“, vorbereitet.²⁷² Die Tuberkulose, obwohl noch immer konkreter Gegenstand des Konfliktes, lieferte von nun an zugleich die Metaphorik des Kampfes und diese funktionale Verdoppelung besaß in Hitlers Buch „Mein Kampf“, ein Vorbild, das allen Drehbuchschreibern des „Dritten Reiches“, ohne Zweifel vorgelegen hatte, welches die allgemeine Rhetorik des „Dritten Reiches“, wie kein anderes bestimmte und bis in die seuchenpolitische Fachliteratur der Zeit - zumindest als Legitimationszitat - nachgewiesen werden kann, zweifellos also auch für ein vom RMVP kontrolliertes filmisches Großprojekt richtungsweisend gewesen sein muß.²⁷³ Im Kapitel über die „Ursachen des Zusammenbruchs“, von 1918/19 hatte Hitler einen rassenhygienischen Konnex zum Tbc-Problem explizit hergestellt, aber die entscheidende Bedeutung seiner Ausführungen lag in der das ganze Kapitel geschickt durchziehenden medizinischen Gesellschaftsmetaphorik.²⁷⁴ Das Aufrufen der Tuberkulose hatte darin eine zweifache Verwendung: Zum einen galt ihr reales Vorhandensein als ein Symptom für die politische Führungsschwäche des Kaiserreiches, die sich in dessen laxer Seuchenbekämpfungspolitik gezeigt habe:

Ein weiteres Beispiel für die Halbheit und Schwäche in den wichtigsten Lebensfragen der Nation bei der Leitung des Vorkriegsdeutschlands ist folgendes:

Probleme filmischer Darstellung, S. 36-39. Die entscheidenden Änderungen aber betrafen das Verhältnis Kochs zu Virchow, das im Film als ein menschlicher und fachlicher Antagonismus aufgebaut wird, der sich an der Frage nach dem Wesen der Tuberkulose entzündet. Tatsächlich war Rudolf Virchow (1821-1902), eine der hervorragendsten Gestalten der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts, weder ein Feind Kochs, zu dem er schon lange bevor der Film die erste Begegnung ansetzte, kollegialen Briefkontakt pflegte, noch der Bakteriologie, für die er sich bereits in den 1870er Jahren aufgeschlossen zeigte. Siehe: Erwin Ackerknecht, Rudolf Virchow. Arzt, Politiker, Anthropologe, Stuttgart 1957; zu seiner Einstellung gegenüber Koch und der Bakteriologie: ebda., S. 89-100. Ausgangspunkt einer antagonistischen Darstellung konnte allenfalls die Tatsache sein, daß Virchow dem allgemeinen Enthusiasmus der Zeit widersprach, der nach Kochs Entdeckungen meinte, alle möglichen Krankheiten und Stoffwechselfvorgänge bakteriologisch erklären zu können, während Virchow auf den sozialen und konstitutionellen Faktoren auch beim Ausbruch von Infektionskrankheiten beharrte.

272 Vgl. Völkischer Beobachter 176 (25. Juni 1939).

273 Zur Verbreitung siehe: Kelting, Tuberkuloseproblem, S. 33.

274 Hitler, MK, S. 310 schließt das die Tuberkulose behandelnde und verwendende Kapitel mit der Erkenntnis: „Der tiefste und letzte Grund des Unterganges des alten Reiches lag im Nichterkennen des Rassenproblems und seiner Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung der Völker.,,

Parallel der politischen, sittlichen und moralischen Verseuchung des Volkes lief schon seit vielen Jahren eine nicht minder entsetzliche gesundheitliche Vergiftung des Volkskörpers. Die Syphilis begann besonders in den Großstädten immer mehr zu grassieren, während die Tuberkulose gleichmäßig fast im ganzen Lande ihre Todesernte hielt.²⁷⁵

Zum anderen diente Hitler die Krankheit zur Erstellung einer metaphorisch geleisteten Diagnose eben dieses Zustandes der Führungsschwäche, die ihre Krisis im ersten Weltkrieg erfahren habe:

Für das deutsche Volk darf man es fast als ein großes Glück betrachten, daß die Zeit seiner schleichenden Erkrankung plötzlich in einer so furchtbaren Katastrophe abgekürzt wurde, denn im anderen Falle wäre die Nation wohl langsamer, aber um so sicherer zugrunde gegangen. Die Krankheit wäre zu einer chronischen geworden, während sie in der akuten Form des Zusammenbruchs mindestens den Augen einer größeren Menge klar und deutlich erkennbar wurde. Der Mensch wurde nicht durch Zufall der Pest leichter Herr als der Tuberkulose. Die eine kommt in schrecklichen, die Menschheit aufrüttelnden Todeswellen, die andere im langsamen Schleichen; die eine führt zur entsetzlichen Furcht, die andere zur allmählichen Gleichgültigkeit. Die Folge aber ist, daß der Mensch der einen mit der ganzen Rücksichtslosigkeit seiner Energie entgegentrat, während er die Schwindsucht mit schwächlichen Mitteln einzudämmen versucht. So wurde er der Pest Herr, während die Tuberkulose ihn selber beherrscht. Genau so verhält es sich auch mit Erkrankungen von Volkskörpern.²⁷⁶

Rhetorisch überaus geschickt ermöglicht der Abruf der in den realen Körpern der Menschen gespeicherten Erfahrungen und ihre Ummünzung in eine nationale Sozialmetaphorik die Inszenierung eigener politischer Handlungsfähigkeit in der Aura ärztlicher Heiltätigkeit.²⁷⁷

275 Hitler, MK, S. 269.

276 Hitler, MK, S. 253.

277 Vergleiche dazu von Seiten der Politiktheorie: Herbert Münkler, Arzt und Steuermann: Metaphern des Politikers, in: Ders., Politische Bilder. Politik der Metaphern, Frankfurt 1994, S. 125-140, der darauf hinweist, daß die Metapher des Politiker-Arzt auf Platons „Politeia“, zurückgeht und, bereits dort in antidemokratischer Stoßrichtung, die symptomatische Verbindung von Diagnostik und Therapie hergestellt wurde. Interessanterweise verwendete Mussolini die Arzt-Metapher nach Francesca Rigotti, Der Chirurg des Staates. Zur politischen Metaphorik Mussolinis, in: Politische Vierteljahresschrift 28 Jg. H. 3 (1987), S. 280-292, nicht wie Hitler im Sinne der Immunologie, sondern der Chirurgie, die keine Fremderreger sucht, sondern Mißstände wegschneidet.

Der Film setzte diese Sozio-Metaphorik der Tuberkulose bildlich um, indem er mit einem entscheidenden Schnitt einen Konträrzusammenhang herstellte zwischen den zwei konkurrierenden Erklärungsmustern der Krankheit:

Koch, der gerade zum erstenmal den Tuberkel-Bazillus in seinem Mikroskop gesehen hat und wie immer, wenn er programmatisch spricht, mit weit geöffnetem Blick in einen imaginären Raum starrend, in Großaufnahme und Halbprofil, Kamera auf Höhe des Gesichtes, durch Licht von oben verklärt: Denn das weiß ich jetzt: Die Erreger der Krankheit sind Bazillen. Sie dringen von außen in den gesunden Körper ein, sie verursachen das Zerstörungswerk.

Schnitt

Virchow, mit schleppender Stimme, von oben aufgenommen, mit einem Stück kranken Organs in der Hand: Auch dieser Fall bestätigt wieder meine Theorie: Krankheit [...] ist nichts anderes als eine Verfallserscheinung der Zellen. Also: Nicht von außen tritt die Krankheit in den Körper, sondern sie bildet sich durch eine Organänderung im Körper selbst.²⁷⁸

Wie schon durch die Aufnahmebeschreibung deutlich wird, tat der Film alles, um die fachwissenschaftliche Auseinandersetzung mit rezeptionsästhetischen Mitteln in einen Bewertungskontrast zu setzen, der mit der Figur Virchows auch die von ihm vertretene Theorie in ein pejoratives Licht rückte²⁷⁹ Auf die politische Ebene wurde diese Ästhetisierung eines Fachdiskurses nun durch eine narrative Parallelisierung gehoben, die sich die Tatsache zu Nutzen machte, daß der historische Virchow selbst seine Zellentheorie in einer liberalen Staatsauffassung wiedergefunden hatte (und umgekehrt).²⁸⁰ In einer Reichstagsszene spielte der Film diese Übertragung durch, indem er den für die Fortschrittspartei sprechenden Virchow die Außenpolitik des Reichskanzlers unter Berufung auf die Auslandspresse heftig kritisieren ließ.²⁸¹ Bismarck, dessen Diktion und Gestik im Film zuweilen an die Hitlers erinnern, wies die Vorwürfe in einer heftig beklatschten Rede mit dem Hinweis

278 R.K. 0:46:02.

279 Reim, Probleme filmischer Darstellung, S. 94 zitiert die zeitgenössische Stellungnahme eines Autors, der Virchow noch persönlich kennengelernt hatte und die Verzerrungen in der Darstellung bloßlegte. Nach 1945 kritisierte auch der zuvor regimetreue Berliner Ordinarius für Medizingeschichte Diepgen das Virchow-Bild des Filmes (ebda., S. 101).

280 Walter Bussmann, Rudolf Virchow und der Staat, in: Helmut Berding u. a. (Hg.), Vom Staat des Ancien Regime zum modernen Parteienstaat, München-Wien 1978, S. 267-285. - Den filmisch hergestellten Zusammenhang von Politik und Medizin bemerkte aus filmhistorischer Perspektive auch: Erwin Leiser, „Deutschland erwache!“, Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek 1989, S. 99f.

281 R.K. 1:07:00.

zurück, daß diese Stimmen von außen „eine große und stolze Macht wie das deutsche Reich,, nicht wirklich bedrohen könnten. Der Sinn von Virchows Blamage als Politiker ist evident. So wie er im weiteren Verlauf der Handlung seinen wissenschaftlichen Irrtum in Bezug auf physische Körper eingestehen mußte, erwies sich seine liberale Auffassung von Politik als ungeeignet, den sozialen Körper zu stärken.²⁸² Dies wurde explizit, als gegen Ende des Films Virchow und Koch noch einmal persönlich miteinander konfrontiert wurden und Kochs Auffassung einer vitalistischen Wissenschaft triumpierte:

Koch: Es geht hier nicht um Theorien, sondern um das Leben. Um unseren Kampf gegen den Tod, um des Lebens willen. Das steht hoch über jedem persönlichen Ehrgeiz und kostet Mut und Selbstverleugnung.²⁸³

Es handelt sich gleichwohl um ein aggressives Konzept, das in seinen Implikationen umso eindeutiger wird, je abstrakter es formuliert wird:

Koch: Ich kenne jetzt den Feind. Jetzt kann ich die Waffe schmieden, die ihn schlägt. Und wenn ich einmal falle, so werde ich diese Waffe weitergeben in die Hände derer, die nach uns kommen. Der Kampf beginnt und wird nicht eher enden, bevor nicht der Feind besiegt ist.²⁸⁴

Diagnostik und Therapie, Politik und Immunologie wurden so in einem filmischen hergestellten Verweiszusammenhang gebracht, der sich in der Metaphorik der Tuberkulosebekämpfung bündelte. Die Schlußszene schließlich transzendierte die Differenz der Ereignishorizonte von diegetischer Vergangenheit und realer Kinogegenwart, gab gewissermaßen das Tuberkuloseproblem mit seinen zahlreichen neugewonnenen und sozialimplikatorischen Assoziationen an die Aufführungsgesellschaft zurück. Koch, nun unumstrittener und sogar von Virchow anerkannter Sieger, erläutert in einer an die Jugend und die Zukunft gerichteten Rede die Bedeutung seiner Tätigkeit (und damit des Filmes), die in der Einsicht bestehe, „daß es kein Leben und kein Vor-

282 Bismarck selbst stellt den Zusammenhang in seiner Verhöhnung Virchows her und die ersten Worte, die im tumultarisch dargestellten Reichstag fallen, „Wir sind hier doch nicht in der Anatomie,, spielten auf Virchows Wirkungsstätte an, an der er ebenfalls, wie der Film ja vorführte, geirrt hatte.

283 R.K. 1:39:41.

284 R.K. 1:41:50.

wärts zu großen Zielen gibt ohne Opfer,, und dem Wissen, „daß alles Große und Gute in euch weiterlebt, in eurem Geist, in eurem Herzen.,“²⁸⁵

d) Filmsprache

Auf den geschickten und sympathielenkenden Einsatz verschiedener Filmtechniken (*Montage, Großaufnahme, Kameraperspektive, Musik etc.*) wurde bereits verschiedentlich hingewiesen. An dieser Stelle seien drei stilistische Merkmale hervorgehoben, die in besonderer Weise für den Film bezeichnend zu sein scheinen und deren Bedeutung weit über die reiner Ornamentik hinausgehen: Während der Film - erstens - aus Gründen, auf die schon eingegangen wurde, über weite Strecken einer handwerklich soliden, aber unauffälligen Erzählweise verpflichtet war²⁸⁶, wurden in einigen Sequenzen auffällig stark *expressionistische* Ausdrucksmittel eingesetzt. Diese dienten einerseits der Idealisierung von Kochs einsamer Forschertätigkeit, die in ein über den dargestellten Sach-Zusammenhang hinausweisendes, heroisierendes *Licht* gerückt wurde, und andererseits der *Verdunkelung* seiner Gegner.²⁸⁷ Neben dem vollständig schwarz gekleideten Lehrer und der mit scharfen Schlag Schatten versehenen Gesundheitsbeter wird in einer langen *Parallelmontage* vor allem die Figur Virchows verdüstert, als er, von einem kaiserlichen Ball

285 R.K. 1:48:33.

286 So auch die generelle, vielleicht angesichts der folgenden Ausführungen, zu einseitige Einschätzung von Toeplitz, Geschichte des Films, S. 263f.

287 Courtade-Cadars, Geschichte, S. 87 sprechen von „gewisse[n] expressionistische[n] Reminiszenzen,, ohne freilich über diese rein stilgeschichtliche Beobachtung hinauszugehen. - Der Stil des filmischen Expressionismus, zumeist werden als seine Charakteristika die kontrastive Verwendung von Licht und Schatten und die semiotisch aufgeladene Verwendung des Raumes (Architektur, Kulissen, Aufnahmeort) genannt, wurde v. a. an Robert Wiens Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) entwickelt. (Siehe v. a.: Lotte H. Eisner, *Dämonische Leinwand*, Frankfurt 1980 [zuerst: 1955]). Kracauer, Hitler, S. 81 verwies auf die nationalpsychologische Signifikanz dieser Mittel: „Technische Besonderheiten weisen auf bestimmte Sinnzusammenhänge zurück. In ‚Caligari‘ beginnen sich Methoden durchzusetzen, die zu den Eigenarten der deutschen Filmtechnik gehören.,“ Während aber das in ihnen zum Ausdruck kommende Ringen zwischen Vernunft und Wahnsinn, Ordnung und Chaos, Vertrautem und Fremden im *Caligari* noch als eine konventionenbrechende, „revolutionäre Erscheinungsform,, (vgl. Zglinicki, Weg des Films, S. 587f.) der filmischen Erzählung gelten konnte, setzte sie Fritz Lang in seinen *Mabuse*-Filmen und in *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* bereits als konventionelles Mittel ein, um „Bedrohung einzufangen.,“ (Siehe: Engell, Sinn und Industrie, S. 135-142, Zitat: S. 142). Vgl. dazu auch aus der Romanvorlage Norbert Jacques, *Dr. Mabuse*, S. 152, die den nationalsozialistischen Begriff der „entarteten Kunst,, vorwegnehmende Beurteilung des Expressionismus als Symptom nationaler und gesellschaftlicher Degeneration.

kommend, den spät noch arbeitenden Koch im Krankenhaus aufsucht: Virchows Gang, schleppend, gebeugt und in Schatten getaucht, ist dabei in der Bildsprache ähnlicher Sequenzen in Murnaus Vampir-Film *Nosferatu* dargestellt und wird von Koch entsprechend kommentiert: „Wie der Schatten eines schlechten Gewissens aus der Nacht mir nachgeschlichen,“²⁸⁸ Zweitens setzte der Film, worauf ja schon hingewiesen wurde, *Schnitt-* und *Montage-technik* in einer stark aussagebezogenen Weise ein, indem er durch sie Antagonismen zum Ausdruck brachte oder auch Bedeutungszusammenhänge herstellte, die dann von den Filmfiguren nicht explizit formuliert werden mußten, so zum Beispiel, als Koch ein Gespräch mit seiner Frau, in dem er ihren mangelnden Glauben an seine Mission beklagt hatte, mit einer ins Allgemeine gewendeten Sequenz abschloß, in der er sich über „die Menschen mit ihrem idiotischen Aberglauben,“ beklagte. Das unmittelbar anschließende Bild zeigte, ohne daß Koch sie ausdrücklich gemeint hätte, die Gesundheitsbeter in ihrer Gemeinedesetzung, die so in den doppelten Zusammenhang von Schwachsinn und Technikverweigerung gestellt wurden.²⁸⁹ Dieselbe Szene kann herangezogen werden für den Aufweis des dritten sinngenerierenden und -verknüpfenden Stilmittels im Film, der Arbeit mit *Symbolen*. Auffälligster Ausstattungsgegenstand des expressionistisch dargestellten Gemeindegemeinschaftsaals der Gesundheitsbeter, ist ein schweres, an der Wand hängendes Kreuz, das so, wie es angebracht ist, einen großen Schlagschatten wirft. [Abb. 3] Dieses filmische Zeichen besitzt inner- und außerfilmische Referenzen. Auf dem Hintergrund des kulturellen Wissens der Filmzuschauer, kann das Kreuz in einem religiös gestalteten Kontext nur mit den christlichen Konfessionen assoziiert werden, die hier als abergläubisch und dem wissenschaftlichen Fortschritt im Wege stehend diffamiert werden, und dies, obwohl sich der „Priester,“ der Sekte selbst von den „christlichen Kirchen,“ distanziert. Zugleich verweist es im innerfilmischen Diskurs auf eine ganze Reihe anderer Zeichen, die mit dem Bedeutungsfeld des Todes zusammenhängen und in demonstrativer Weise zur Szenenausstattung der Kochschen Feinde gehören.

288 R.K. 1:36:00. - Regisseur, Kameramann und beide Hauptdarsteller des Films hatten ja in entscheidender Weise Anteil am expressionistischen Film der zwanziger Jahre gehabt, darunter Fritz Arno Wagner als Kameramann von *Nosferatu*. Die hohen, irrealerweise von außen beleuchteten, gotischen Fenster, die Säulen, die schwarze Kleidung Virchows (mit Zylinder), die für die Sezierungen nötigen Leichen, all dies verstärkt den Effekt des Schaurigen und zugleich den Kontrast zur Gestalt Kochs, der, gekleidet in einen steril-weißen Kittel, am Mikroskop der Suche nach der Ursache der Krankheit nachgeht. [Abb. 4]

289 R.K. O:33:24.

Besonders die Figur Virchows wird auffallend oft in einen Bildausschnitt gestellt, der mit Skeletten oder Totenschädeln ausgestattet ist [Abb. 5], sein besonderes Interesse gilt zum Beispiel einer Ausstellung von Grabbeilagen. Auch diese Zeichen referrieren für den wissenden Zuschauer auf die tatsächlichen Aktivitäten Virchows in der Phrenologie und auf seinen Briefwechsel mit Schliemann. Aber diese Tatsachen allein, deren allgemeine Bekanntheit ohnehin nicht allzu hoch angesetzt werden dürfte, würden nicht ausreichen, um zu erklären, warum die Kamera, nachdem Virchow sein Zimmer verlassen hat, noch geraume Zeit auf einem der Skelette darin stehenbleibt. Die Zeichen des Todes verdichten sich in ihrem Verweis aufeinander zu einer Aussage, die in ihrer Rekurrenz auf das Anfangsbild mehrerlei impliziert: den Aufweis einer Verschwörung, die Notwendigkeit ihrer Bekämpfung und die Notwehrsituation, aus der heraus der Kampf gegen die Bekämpfer des „Bekämpfers des Todes“, geführt werden muß.²⁹⁰

e) Vergegenwärtigung

War Goebbels an der Produktion des Filmes direkt nicht beteiligt, so erkannte er schnell seine Qualitäten, als er fertiggestellt war. Er nominierte *Robert Koch* als einen der deutschen Beiträge für die Biennale in Venedig, wo am 8. August 1939 die Uraufführung stattfand. Der „Film-Kurier“, berichtete von einem „triumphalen Start“, des Films und einer „glanzvollen Uraufführung“, in Anwesenheit des deutschen Ministers und seines italienischen Kollegen Alfieri und beschrieb den Film als ein bedeutendes Beispiel nationaler Kulturfähigkeit:

Unter der Spielleitung von Hans Steinhoff hat die deutsche Filmkunst damit ein Werk geschaffen, das in der Großartigkeit seiner Anlage, in der hervorragenden Besetzung seiner Rollen und vor allem auch in der geistigen Haltung seiner Handlung ohne Übertreibung als eines der vollendetsten Meisterwerke angesehen werden kann, die auf dem Gebiet des Films je geschaffen worden sind.,²⁹¹

290 Es entspricht dies genau der Haltung, mit der die Nationalsozialisten ihr brutales Vorgehen gegen Minderheiten (vor sich selbst?) zu rechtfertigen pflegten. Am bekanntesten ist in diesem Zusammenhang die Rede Heinrich Himmlers über die SS-Moral vom 4. 10. 1943, abgedruckt in: Michalka, Dokumente, S. 277f.

291 Film-Kurier 183 (9.8.1939).

Im Beisein des Königlich italienischen Botschafters Dino Alfieri empfing Goebbels aus der Hand des Präsidenten der italienischen Industrieorganisation, Staatsminister Giuseppe Graf Volpi di Misurata, einen Pokal für den besten Filmbeitrag.

Dermaßen gelobt traf *Robert Koch* auf ein bereits hochgradig instruiertes Publikum, als er am 26. September im Ufa-Palast am Zoo seine Premiere vor einheimischen Publikum erlebte. Die Filmpresse lobte vor allem die Hauptdarsteller und Steinhoffs dramaturgische Ausgestaltung des zentralen Konfliktes.²⁹² Später war zu lesen, daß es Szenenapplaus für die Bismarcksche Erwiderung auf Virchows Rede gegeben habe.²⁹³ Der Deutschlandsender berichtete ausführlich von der Premiere.²⁹⁴ *Robert Koch*, der das Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“, erhielt, wurde der dritbeliebteste Film der Spielzeit 1938/39 und hatte schon im ersten Monat mehr als 4 Millionen Besucher.²⁹⁵ Dazu mag auch beigetragen haben, daß eine multimediale Verarbeitung des Koch-Stoffes einsetzte, der am Tag der Film- premiere mit den beiden Hauptdarstellern als Sprechern in einer Radio-Bearbeitung zu hören war und ein Jahr später als „Der Unsterbliche“, im Hamburger Schauspielhaus auf die Bühne kam.²⁹⁶ Hitler selber schien sich in der Rolle Kochs wiedergefunden zu haben, ausdrücklich beglückwünschte er Jannings zu dessen Leistung.²⁹⁷ Im Jahre 1942 schließlich verglich er sein eigenes rassenpolitisches Wirken unmittelbar mit den Entdeckungen Kochs und Pasteurs.²⁹⁸

f) Exkurs: Zur diachronen Metaphorologie eines Filmbildes

Der Wissenschaftsphilosoph und -historiker Hans Blumenberg hat in seinem eindrucksvollem Werk gezeigt, daß Metaphern für den „historisch verstehen-

292 Film-Kurier 225 (27. 9. 1939).

293 Film-Kurier 228 (30. 9. 1939).

294 Film-Kurier 223 (25. 9. 1939).

295 Nach einem ganzseitigen Werbeblatt der Tobis vom 22. 11. 1939, DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 Reiu-Robe. Nach Angaben in der Ufa-Broschüre Das deutsche Filmschaffen im vierten Kriegsjahr, Berlin 1943, o. S. waren noch erfolgreicher nur die Carl Froelich-Filme *Heimat* und *Es war eine rauschende Ballnacht*.

296 Nach: Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll“, S. 194.

297 Das geht aus einem bei Drewniak, Der deutsche Film, S. 364 abgedruckten Danketelegramm Jannings an seinen „Führer“, hervor, indem er verspricht, mit all seinem „Können an der Weltgeltung des deutschen Films weiter zu arbeiten“.

298 Fest, Hitler, S. 303.

den Blick,, die „fundamentalen, tragenden Gewißheiten, Vermutungen, Wertungen,, einschließen, „aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulieren,,²⁹⁹ Wendet man diesen Ansatz auf die Szenen des Filmes an, die um die Arbeit mit dem Mikroskop gestaltet sind, so wird eine weit über den unmittelbaren Entstehungszusammenhang hinausführende Einordnung der im Film propagierten Haltungen und Werte möglich. Des Mikroskops als eines Instrumentes der „Entdeckung der modernen Wirklichkeit,, hat sich der Blumenberg-Schüler Engelhard Weigl angenommen und dabei festgestellt, daß die mit seiner Hilfe in den 1760er-Jahren gelungene Entdeckung bizarrer Kleinstlebewesen mithilfe eines gleichermaßen pragmatischen („utile,,) wie ästhetischen („dulce,,) Zugriffes in optimistischer Weise in das bestehende, deistische Weltbild integriert werden konnte.³⁰⁰ Im Zeitalter der Aufklärung wird der Blick in das Mikroskop bereits zu einem Rückzugsgefecht des Schöpfungsgedankens, der große Anstrengungen unternehmen muß, um den vor allem in Frankreich aufkommen- den Materialismus in ein sinnhaftes Weltbild zu reintegrieren:

Die dritte [Offenbarung] zeigt offenbar in den Vergrößerungsgläsern sich, /
Und in den Telescopiis zum Ruhm des Schöpfers sichtbarlich; / Indem, wenn

299 Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 20. Die hier beschriebenen und von der Begriffsgeschichte bislang nicht ausreichend gewürdigte Methode geht davon aus, daß „wir durch unseren Bildervorrat und [unsere] Bilderwahl bestimmt,, sind und „kanalisiert‘ in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können,, Sie unterstellt damit, dem Ökonomismus der Sozialgeschichte analog, dem historischen Geschehen eine Dimension, die „gleichsam ‚im Rücken‘,, der historischen Subjekte deren Weltsicht und Handlungsabstimmungen Struktur verleiht. Doch bleibt dieser Ansatz empirisch, da die Wahrheit der Metapher „pragmatisch,, ist, also ihre Bedeutung ebenfalls nur in der historischen Anwendung entsteht. (Zitate: S. 69).

300 Engelhard Weigl, Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit, Stuttgart 1990, S. 47-85. So bewunderte etwa Robert Hooke, der Experimentator der Royal Society, die „Sorgfalt,, in der Ausgestaltung jener „kleinen widerlichen Lebewesen, die zuvor als „Ungeziefer,, bezeichnet worden seien, und der niederländische Forscher Antoni van Leeuwenhoek reagierte geradezu enthusiastisch auf seine Entdeckung der Bakterien: „Für mich war dies, unter allen Wundern, die ich in der Natur entdeckte, das wunderbarste von allen, und ich für meinen Teil muß sagen, daß meine Augen nichts erfreulicherer je gesehen haben, als diese, sovielen tausende von Lebewesen in diesem kleinen Tropfen Wassers, alle durcheinander und in Bewegung, wobei jedoch jedes Wesen seine eigene Bewegung vollführte,, (Antoni van Leeuwenhoek, 18. Brief an die Royal Society, hier zitiert nach: Arne Schierbeck, Measuring the Invisible World, London, New York 1959, S. 66.)

man in der Natur verborgene Größ' und Kleinheit steiget, / Bei einem heiligen
Erstaunen der Schöpfer mehr als sonst sich zeigt.³⁰¹

Im Rahmen der fortschreitenden okzidentalischen Rationalisierung schließlich, ihrer „Entzauberung der Welt“, und der kulturgeschichtlichen Verallgemeinerung eines Zweifels, „nicht primär an der Erreichbarkeit der Wahrheit, sondern am menschlichen Sinn des Erreichens, an der humanen Vertretbarkeit des Anspruchs auf ‚nackte Wahrheit‘“, wird der den Sinnstiftungshorizont entgrenzende Blick in das Mikroskop zu einer Metapher kulturellen Unbehagens, die die kontingente Stellung des Menschen im Kosmos demonstriert und etwa Hebbels Meister Anton ausrufen läßt: „Hu, mich schaudert's vor der Zukunft, wie vor einem Glas Wasser, das man durchs Mikroskop [...] betrachtet hat. Ich that's einmal in Nürnberg auf der Messe und mochte den ganzen Tag nichts mehr trinken.“³⁰²

Als das neue Medium Film entstand, wurde es schon früh in Kinovorstellungen eingesetzt, um „jedermann die interessante mikroskopische Kleinwelt klar und deutlich vor Augen führen zu können“, der mikroskopische Blick also zu einem Massenphänomen gemacht.³⁰³ In *Robert Koch* schließlich schaute wieder einer durch das Mikroskop, aber die Masse durfte ihm dabei zuschauen. Im Film stellte das Mikroskop eines der wichtigsten Ausstattungsgegenstände dar, was angesichts seiner Thematik nicht verwundern kann.³⁰⁴ Tatsächlich nahm auch der historische Koch regen und persönlichen

301 Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott*, Hamburg 1748, Bd. IX, S. 437.

302 Christian Friedrich Hebbel, „Maria Magdalene“, in: ders., *Werke*, Bd. 1, hg. v. Gerhard Fricke u. a., München 1963, S.354f. Das obere Zitat: Blumenberg, *Paradigmen*, S. 55f. Zu der angesprochenen religionssoziologischen These Webers siehe: Johannes Winkelmann, *Die Herkunft von Max Webers ‚Entzauberungs‘-Konzeption*, in: *KZSS* 32 (1980), S. 12-53. Auf die Fundamentalität dieses Säkularisierungs-Prozesses kann hier nur cursorisch mit dem Hinweis auf seine metaphorologischen „Zeugnisse“, eingegangen werde, wie die kulturpessimistische Ausdeutung des zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik, die Entteleologisierung des Denkens durch die Darwinistische Evolutionslehre und die Metaphorik vom „Tode Gottes“, Siehe ausführlicher: Wilfried von Bredow-Thomas Noetzel, *Lehren des Abgrunds. Politische Theorie für das 19. Jahrhundert*, Münster 1991. Eine ausführliche Darstellung müßte diese Verdüsterung der Weltsicht noch mit den ökonomisch-sozialen Degenerationsbefürchtungen der kulturtragenden Schichten im Verlaufe der zweiten Hälfte des Jahrhunderts korrelieren, vgl. als Ansatzpunkt: Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, S. 915-96.

303 Adolf Sellmann, *Der Kinematograph als Volkserzieher*, Langensalza 1912, S. 20 (dort auch das Zitat im Text) berichtet, im Sommer 1911 in Jena „kinematographische Projektionen mikroskopischer Aufnahmen“, von einem Dr. Siedentopf gesehen zu haben, die „die Welt der Bazillen vorführten“.

304 Die folgenden Angaben nach: Genschorek, *Robert Koch*, S. 67f.

Anteil an der von Ernst Abbe, Carl Zeiss und Friedrich Otto Schott vorgenommenen Optimierung des Gerätes. Insbesondere das Problem der Bilderzeugung nicht selbsterleuchteter Objekte wurde so bis 1871 gelöst. Doch läßt sich damit nicht begründen, daß der Film das Mikroskop geradezu zu Kochs Erkennungsrequisit machte, so wie es die Skelette für Virchow waren, den es war letzterer, der schon 1847 erklärt hatte, daß das Mikroskop in der Hand des Forschers die Mystik durchbrechen und eine Waffe zur Verteidigung des Lebens darstellen werde. Insgesamt sind 11 Einstellungen des Films um dieses Gerät herum konstruiert. Die Kinowerbung verwendete eine davon für die Aushängekästen. [Abb. 6] Emil Jannings hatte sich eigens mit Hilfe eines von seiner Frau geschenkten Mikroskopes auf diese Szenen vorbereitet, in denen zentrale Aspekte der Botschaft des Films: Opfer, Glaube, Sieg und Sendungsbewußtsein zusammengeführt wurden.³⁰⁵ Im Kontext der kurz skizzierten Sinn-Geschichte des Mikroskops von besonderer Bedeutung ist eine Szene, in der Koch seinem Assistenten den technisch ermöglichten Blick hinter die sichtbare Welt beschreibt: „Das sage ich dir, mein Junge, mit dem Ding da, geht dir eine völlig neue Welt auf.,“³⁰⁶ Dieser Blick ist exklusiv, denn er ermöglicht das Erkennen von Dingen, „die vor uns noch kein menschliches Auge gesehen hat,„. Enthusiastisch wird die terra-incognita-Metaphorik der Frühen Neuzeit wieder aufgenommen, die jedoch ihres religiösen Kontextes verlustig gegangen ist. Es offenbart sich *Robert Koch* als das Dokument einer Haltung, die die Erweiterung des menschlichen Wissens und Vermögens als rein immanenten Vorgang nicht nur aushält, sondern emphatisch bejaht.³⁰⁷ Diese Versöhnung des Menschen mit den technischen Aspekten der modernen Welt, gehen einher mit der Utopie, die Bedrohung der Menschheit durch Erkennen bekämpfen zu können, denn zwar ist der „Erreger von seiner Umgebung nicht zu unterscheiden,„ doch wenn man ihn „im Gewebe färben kann, dann wird er sichtbar,„³⁰⁸ Der auf sich selbst zurückgeworfene Mensch hat die Verpflichtung, selbst für sein Überleben die Verantwortung zu übernehmen, auch und gerade, weil die Vergangenheit ihm keine Anhaltspunkte

305 Jannings , Das Leben und ich, S. 209f.

306 R.K. 0:15:13.

307 Ein Gestus, der „Ernst Jüngers Versuch einer heroischen Überwindung der Technikritik,„ nahesteht. So der Titel eines Aufsatzes von Rolf Peter Sieferle, in: Günter Figalders. (Hg.), Selbstverständnisse der Moderne. Formationen der Philosophie, Politik, Theologie und Ökonomie, Stuttgart 1991, S. 133-173.

308 R.K. 0:39:20.

liefert.³⁰⁹ Als Koch Virchow zum ersten Mal im Film begegnet, berichtet er diesem von seiner Entdeckung des Tbc-Erregers mit den abschließenden Worten: „Ich bin mir bewußt, daß ich damit bisher gültige Gesetze der Medizin umstoße.“³¹⁰ Virchow entgegnet: „Jetzt erkenne ich sie. Sie sind ein Revolutionär.“, Darauf Koch: „Die medizinische Welt steht vor einer Revolution. Ich vollstrecke nur ihren Willen.“,

g) Würdigung

Robert Koch bewies, daß es funktionierte. Der Film präsentierte keine Hakenkreuze und leistete dennoch viel für die Selbst-Vergegenwärtigung der „Volksgemeinschaft“. Deren zentrales Anliegen im beginnenden Kriege, die Herstellung einer kraftvollen Wehrverfassung, setzte er ihm Rahmen der Möglichkeiten seines Stoffes in Szene. Aus der medizinischen Auffassung seiner Zeit übernahm der Film vieles an Haltungen und demonstrierte ihre *Richtigkeit* an der beispielhaften und von der eigenen Geschichte als erfolgreich ausgewiesenen Gestalt eines großen Wissenschaftlers. Die zentrale Metaphorik von der Gesellschaft als „Volkkörper“, war von Hitler vorgegeben worden; *Robert Koch* stattete die Implikationen dieser organischen Sozialmetaphorik ansatzweise mit Anschaulichkeit aus und speiste sie durch seine erfolgreiche Ausstrahlung in die Sinn-Netzwerke der Gesellschaft ein.³¹¹ Der Film ‚bewies‘, daß eine Gemeinschaft, die sich der Diagnosefähigkeit eines ‚Führer-Arzt‘ anvertraute, der ein Bild von den Feinden des Körpers im Kopf hatte und diese mithilfe technischer Mittel sichtbar machen

309 Der Nationalsozialismus hatte sich aus den widersprüchlichen Reaktionsmustern einer seit den letzten Jahren vor dem ersten Weltkrieg beschleunigten Modernisierung die Bejahung eines technischen Fortschrittes zu eigen gemacht, der diesen zunächst von seinen auf liberaler und sozialistischer Seite erhofften und postulierten gesellschaftsutopischen Implikationen abgekoppelte, um ihn im Laufe der Zeit „zu einem untrennbaren Bestandteil“, seiner eigenen Sozial-Metaphorik zu machen; siehe: Jochen Radkau, *Technik in Deutschland. Vom 18. Jahrhundert bis zu Gegenwart*, Frankfurt 1989, S. 225f. Zu den Widersprüchen und „ideologischen Amalgamen“, der „Klassischen Moderne“, siehe: Peukert, *Weimarer Republik*, bes. S. 266-271. Nach Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism*, Cambridge 1984, war es die historische Leistung der sog. „Konservativen Revolution“, deren Erbe der Nationalsozialismus in vielerlei Hinsicht war, das kulturkonservative deutsche Bürgertum mit einem in nationale Konzepte integrierbaren Technikbegriff versöhnt zu haben.

310 R.K. 1:10:47.

311 Vgl. in diesem Zusammenhang auch unter der Überschrift: „Was leisten organische Geschichts-Metaphern?“,: Alexander Demandt, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978, S. 114-123.

und schließlich markieren konnte, ein hohes Maß an Zukunftsfähigkeit besaß.³¹² Dem Fortschritt von Wissenschaft und Technik kam dabei eine normenintegrierende Bedeutung zu, sie lieferten die Möglichkeiten interner Sinnstiftung ohne Rückgriff auf transzendente Größen. Das Selbstbild der Gesellschaft wurde in diesem Bilde in eine stark komplexitätsreduzierende, und damit plausible Innen-Außen-Dichotomie gebracht. An die Stelle sozialer Differenzierungen trat eine Differenzierung von Haltungen zu der Herstellung eines gesellschaftlichen Zustandes, der Handlungsfähigkeit versprach. Das Zentralthema der richtigen Theorie zu Überwindung der Tuberkulose legte selbst nahe, daß es sich dabei um eine Überlebensfrage handelt. Der Film verzichtete darauf, explizit zu benennen, wer die Feinde seien, doch verwendete er seine eigenen, sprachlichen und nichtsprachlichen Verweisungs-Mittel, um Vermutungen darüber nahezu legen, sehr deutlich etwa, wenn Koch den Gesundheitsbetern vorhält, sie seien ein „Krebsschaden [...], den man ausbrennen sollte,“³¹³ Anders als bei *Jud Süß* gibt es keine unmittelbaren Belege dafür, daß die Botschaft in ihrer ganzen Komplexität verstanden worden ist. Gottfried Benn, der selber Arzt war, hatte die Zusammenhänge allerdings begriffen: In einem seiner Essays, in dem er sich - durchaus distanziert - mit dem selbsterteilten „Recht,“ der Nationalsozialisten auseinandersetzte, „einen bestimmten Typ ausrotten zu wollen,“ führte er als von der „Wissenschaft des Dritten Reiches,“ gelieferte Bestärkung dieser Haltung das Buch „Der Gegentypus,“ des Marburger Rassenanthropologen E. R. Jaensch an, in dem dieser die Existenz eines von der „Durchseuchung der Menschheit mit Tuberkulose,“ herrührenden „Auflösungstypus,“ behauptete und den Nationalsozialismus als „Genesungsbewegung,“ beschrieb. Benns Kommentar war hellichtig und scharf: „Der Koch’sche Bazillus - aus ihm Niedergang, Dolchstoß, Systemzeit. Sofern das keine Reklame für den Janningsfilm war, ist es nur erklärlich aus dem Hass des Jaensch gegen Thomas Mann [...] und seinen Zauberberg,“³¹⁴

Bei alledem sind starke Einschränkungen zu machen. Eine national abgeschlossene, autochthone Sinnstruktur präsentierte der Film nicht, der in ihm selbst angesprochene Bezugsrahmen des Handelns blieb die Optimierung der

312 Der § 14 des oben benannten „Seuchenbekämpfungsgesetzes,“ legte eine Kennzeichnungspflicht für die von Tbc-Kranken bewohnten Wohnungen und Häuser fest.

313 R.K. 0:38:55.

314 Gottfried Benn, Zum Thema Geschichte (1942), in: Ders., Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt 1989, S. 353-367, Zitate: S. 364f.

Menschheitssituation.³¹⁵ Unmittelbare Wirkungen der Filmrezeption lassen sich, anders etwa als bei „*Jud Süß*“, nicht nachweisen. Vieles an seiner Aussage blieb lediglich implikatorisch. *Robert Koch* war bei allen propagandistischen Möglichkeiten, auf die er vorauswies, doch ein Vorkriegsprodukt der Filmindustrie, für die Toeplitz generell festgehalten hat, daß sie eher einem „affirmativen“, das Eigene in seiner Überlegenheit herausstreichenden Gestus verpflichtet war und die Diffamierung des Anderen noch defensiv handhabte. Gleichwohl lieferte der Film ein Modell dafür, wie man eine politische Aussage mit einer publikumswirksamen Spielfilmhandlung kombinieren konnte. Goebbels nachträgliche Vereinnahmung des Films zeigte, daß er durch ihn die Überzeugung gewonnen hatte, daß der Bevölkerung auch in Kriegszeiten nicht nur „leichtere Filmkost“, verabreicht werden konnte.³¹⁶

Der Medizinfilm der fünfziger Jahre schließlich wird sich von dem des „Dritten Reiches“, durch die auffallende Häufung gynäkologischer Themen unterscheiden, mithilfe derer der Arzt, nun zur „Signatur der moralisch-ethischen ‚christlich-demokratischen‘ Auffassung der Nachkriegszeit“, geworden, zum Bewahrer des individuellen und werdenden Lebens stilisiert wurde.³¹⁷ Der Diskurs der Bewahrung des kollektiven und bestehenden Lebens durch Selektion und „Ausmerze“, verlagerte sich in ein restauratives Filmgenre, in dem der einzige unbelastet gebliebene Uniformträger, der Förster Hubert Gerold, seiner Liesl den Zweck seines Berufes mit der Hege des gesunden und der Aussonderung des kranken Wildes erklärte, woraufhin sie unmittelbar reagierte: „Mir scheint, sie verstehen nicht nur von den Tieren etwas.“³¹⁸

315 R.K. 0:24:06 zitiert den französischen Chemiker Pasteur als positive Autorität der Wissenschaft.

316 Vgl. die diesbezügliche Diskussion (ohne Erwähnung des Ministers) in: *Film-Kurier* 240 (14. 10. 1939) u. *Film-Kurier* 227 (27. 11. 1939).

317 Benzenhöfer, *Medizin im Spielfilm*, S. 15f.

318 Szöllösi-Janze, „Aussuchen und abschießen,“. Das Zitat auf der ersten Seite entstammte dem überaus populären Film *Der Förster im Silberwald* von 1955. - Gewissermaßen während diese Arbeit bereits ausgedruckt wurde, erschienen zwei Artikel, die sich als interessante Ergänzungen zu diesem Kapitel herausstellen dürften, zumal sie ebenfalls metaphorologisch argumentieren: Markus Pieper, *Der Körper des Volkes und der gesunde Volkskörper*. Johann Peter Franks „System einer vollstaendigen medicinischen Polizey,“, in: *ZfG* 46 (1998) 2, S. 101-119 u. Olaf Briese, „Das Jüste-milieu hat die Cholera,“. *Metaphern und Mentalitäten im 19. Jahrhundert*, ebd., S. 120-138.

2. Der Feind der „Volksgemeinschaft„: *Jud Süss* (1940)

„Wo steckt der Feind, wie sieht er aus? Mit welchen Waffen kann ich ihn bekämpfen?“, waren die Fragen, die Robert Kochs (Film-)Leben bewegt hatten, und um diesen Feind „sichtbar“, zu machen, ihn „von seiner Umgebung [...] zu unterscheiden“, hatte er ihn „im Gewebe“, färben müssen.³¹⁹ Die reale Politik des „Dritten Reiches“, bediente sich ganz ähnlicher Methoden, die vermeintlichen Verursacher sozialer Pathogenese im öffentlichen Raum sichtbar werden zu lassen. So waren im § 14 des „Seuchenbekämpfungsgesetzes“, die Häuser und Wohnungen von Tbc-Kranken mit einer Kennzeichnungspflicht belegt worden, und für die Juden, die Hitler als „durch Jahrtausende hindurch“, wirkende „Rassentuberkulose der Völker“,³²⁰ bezeichnet hatte, galt seit dem 23. November 1939, daß sie ein deutlich sichtbares Erkennungszeichen auf ihrer Kleidung tragen mußten.³²¹ Mit dem Jahr 1941 trat der Film in diesen ‚sozialmikroskopischen‘ Diskurs ein, als gleich drei antisemitische Großproduktionen in die deutschen Kinos kamen, *Die Rothschilds*, *Der Ewige Jude* und *Jud Süss*, Filme, die nicht länger bloß implikatorische Metaphern von der nationalen Leinwand lieferten, sondern „den Feind“, beim Namen nannten. Zur Premiere des ersten der drei Filme am 17. Juli 1940 gab der Zeitschriftendienst des Ministeriums folgende Erklärung ab:

Mit dem Film „Die Rothschilds“, (Ufa) beginnt der Einsatz der bewußt durch die Abteilung Film im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda geförderten Filmwerke, die in der gegenwärtigen weltanschaulichen Auseinandersetzung für den Freiheitskampf des deutschen Volkes zum Einsatz gelangen sollen. Wir dürfen von diesen Filmen, deren Inhalt und Gestaltung filmkünstlerischer Ausdruck der deutschen Haltung werden soll, jedoch nicht allein staatspolitische und propagandistische Werte erwarten, sondern auch neue entschei-

319 R.K: 0:30:30 u. 0:39:20.

320 Das vollständige Zitat aus Hitlers Brief an Konstantin Hierl vom 3. Juli 1920, in: Eberhard Jäckel-Axel Kuhn (Hg.), Hitler. Sämtliche Aufzeichnungen 1905-1924. Stuttgart 1980, S. 155f. lautet: „Der Jude aber wird und wurde durch Jahrtausende hindurch in seinem Wirken zur Rassentuberkulose der Völker. Ihn bekämpfen heißt ihn entfernen.“, Siehe weiterhin: ebda. S. 918.

321 In jüdischen Pässen hatten bereits seit 1938 ein großes „J“, und die Zwangsvornahmen „Israel“, oder „Sara“, zu stehen. Die im Text angesprochene Verpflichtung für alle über 6 Jahre alten Juden, ein gelbes Hexagramm („Davidsstern“,) sichtbar an ihrer Kleidung zu befestigen, galt zunächst nur für die Juden in den besetzten polnischen Gebieten, ab dem 2. 9. 1941 dann reichsweit. Seit 1942 wurden auch die Häuser, in denen Juden lebten, gekennzeichnet. Friedemann Bedürftig, „Judenstern“, in: ders., Lexikon III. Reich, Hamburg 1994, S. 200.

dende Schritte auf dem Wege des deutschen Films zur Volkskunst im besten Sinne.³²²

Hatte dem Kino „das Jüdische,, bis dahin mehr oder weniger als Ausstattungsgegenstand zur Bezeichnung von Lächerlichkeit und Entfremdung gedient³²³, so wurde nun, umgekehrt, der Film in Dienst genommen, um die angeblichen Folgen jüdischen Wirkens in der Geschichte im Gestus naturwissenschaftlicher Sachlichkeit und medizinischer Notwendigkeit demonstrieren:

Auch wir haben versucht objektiv zu sein..., aber unsere Objektivität ist eine andere als die der Vergangenheit, die alles verstehen und alles verzeihen wollte. Wir lassen Geschichte sprechen. Und sie zeigt nicht, daß ‚der Jude auch ein Mensch‘ ist, nein, sie stellt klar, daß der *Jude ein ganz anderer Mensch* ist als wir, und daß ihm die uns angeborene sittliche Kontrolle über sein Handeln überhaupt fehlt... Keinen bösen Dämon wollten wir darstellen, aber *den Abgrund zwischen der jüdischen und der arischen Haltung*, die selbst der Herzog noch besitzt, wollten wir dartun.³²⁴

Im Sinne des Ministeriums handelte es sich also bei *Jud Süß* um ein Projekt der „Volksaufklärung,, welches die Fähigkeit des Films, Geschichte auf

322 Zitiert nach: Dorothea Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Film, München-Berlin 1971 , S. 65.

323 Antisemitische Stereotype transportierte das Kino im Grunde seit seinem Beginn. In wichtigen Filmen der Weimarer Zeit, etwa in Fritz Langs *Metropolis* von 1926/27, finden sich bewußte und sinntragende Verknüpfungen klischeehafter jüdischer Figuren mit Problemfeldern der Modernisierung; vgl.: Kaes, Das Unbehagen an der Moderne. Im NS-Film findet sich der Antisemitismus nach Rentschler, Ministry, S. 152f. u. Welch, German Cinema, S. 283 zunächst eher als unterschiedlich stark dosiertes „Begleitmotiv,, in den verschiedensten Filmgenres, in Komödien ebenso wie in ernsten Dramen, historischen Stoffen und aktuellen Dokumentationen. In den frühen filmischen Selbstthematizierungen der „Bewegung,, *Hans Westmar* und *Hitlerjunge Quex* (beide 1933), diente er vor allem der Diffamierung des politisch-weltanschaulichen Gegners, des „jüdischen Bolschewismus. An Eigengewicht gewinnt er auf der Leinwand erst im Juli 1939, in der im Biedermeier-Ambiente angesiedelten Musik-Komödie *Robert und Bertram*. Die antisemitischen Darstellungen in diesem und ähnlichen Filmen des Jahres kamen nach der Einschätzung des langjährigen Direktors des Münchner Filmmuseums, Enno Patalas, zwar über die „normalen,, altbekannten Klischees - wie sie etwa der „Stürmer,, verbreitete - nicht hinaus, begannen aber den Blick auf die universale Gegnerschaft des Judentums in seinen vielfältigen Rollen und Masken zu lenken. (Wiedergegeben nach: Dammeyer (Hg.), Der Spielfilm im Dritten Reich, S. 72).

324 So der für die Dialogregie in *Jud Süß* verantwortliche Eberhard Wolfgang Möller in: Licht-Bild-Bühne 249 (25. 10. 1939), S. 3, hier zitiert nach: Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 79.

durchleuchtetem Material festzuhalten, zur Durchleuchtung des geschichtlichen Materials selbst verwendete.³²⁵

a) Intertext: Der Antisemitismus als Staatsdoktrin

Jede öffentliche Imagination des Judentums war 1940 in Deutschland in höchstem Maße von politischen Vorgängen beeinflusst. 1933 hatten noch etwa 600.000 Juden in Deutschland gelebt, 500.000 davon hatten sich auch selbst als Juden bezeichnet, sie machten etwa ein Prozent der Gesamtbevölkerung aus.³²⁶ Ihr Status als vollberechtigte Staatsbürger war das Ergebnis eines rund 170 Jahre lang währenden Prozesses fortschreitender Emanzipation, der in der Republik von Weimar seinen formalen Abschluß gefunden hatte.³²⁷ Gleichwohl war die Existenz von Juden in Deutschland stets begleitet gewesen von einem immer wiederkehrenden Antisemitismus, der jahrhundertlang religiös argumentiert und sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Verwendung rassenanthropologischer Argumente das Design der ‚Wissenschaftlichkeit‘ zugelegt hatte.³²⁸ Seit den 1870er-Jahren und vor dem Hintergrund bürgerlicher Degenerierungssängste hatte der Antisemitismus in Form von Verbänden und Parteien eine politische Grundlage erhalten und eine ideologische Zuspitzung als Erklärungsmuster für die „widerwärtigen, tödlich gefährlichen Züge der Moderne“,³²⁹ Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde schließlich gesellschaftspolitische Realität in Deutschland, was zuvor nur einzelne Stimmen gefordert hatten, wurden „Rassismus und Antisemitismus zur Staatsdoktrin erhoben,“, übernahm also der Staat selber die Rolle des Korrektors vermeintlicher gesellschaftlicher Fehlentwicklungen.³³⁰ Zwar war die Regierungsübernahme der Nationalsozialisten kaum in erster Linie das Resultat eines offen vorgetragenen Judenhasses und sicher

325 Hans-Walther Betz, „Bismarck,“, in: Der Film 49 (7. 12. 1940) verwendet diese technische Film-Metapher tatsächlich in dem oben gemeinten Sinne, wenn er vom *Bismarck*-Film als einer „kühnen Durchleuchtung einer geschichtlichen Epoche spricht,“. Zurückverwiesen sei auf dieselbe Metaphorik in *Robert Koch*, wo der Titelheld für seine mikroskopische Suche nach dem „Feind,“, den es zu bekämpfen gelte, „mehr Licht,“, fordert.

326 Nach: Hilberg, Die Vernichtung der europäischen Juden, Bd. 1, S. 87. Hilberg zählt auch „Mischlinge,“.

327 1781 war Christian Wilhelm Dohms vieldiskutierte Schrift „Über die bürgerliche Verbesserung der Juden in Deutschland,“ in Preußen erschienen.

328 Mosse, Geschichte des Rassismus, S. 39f.

329 Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3, S. 924-934, Zitat: S. 925.

330 Peukert, Weimarer Republik, S. 161.

wird man auch die nun einsetzende „Judenpolitik,, erst in der Retrospektive als ein notwendig auf den Völkermord nach 1941 hinauslaufendes Unterfangen betrachten können³³¹, aber dennoch waren die staatlichen Maßnahmen zur Verdrängung der jüdischen Bevölkerungsanteile aus der deutschen Gesellschaft von Anfang an brutal und von einschneidender Bedeutung für die Betroffenen und für die „Volksgemeinschaft,, die sich selbst zu purifizieren glaubte. Die Exklusion vollzog sich in drei Stufen zunehmender Reichweite und Irreversibilität, die von der Bevölkerung weitestgehend geduldet, vielfach mitgetragen und nicht selten auch provoziert wurden: Nach der mit dem „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums,, im April 1933 eingeleiteten und durch sogenannte „Arierparagraphen,, legalisierten Herausdrängung von Juden aus vielen Berufen und Korporationen des öffentlichen Lebens folgte im September 1935 die kollektive Herabminderung des jüdischen Rechtsstatus durch die sogenannten „Nürnberger Gesetze,,. Diese durch Akklamation verabschiedeten Gesetze „zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre,, und das „Reichsbürgergesetz,, bedeuteten mit ihrem Ausschluß all derjenigen von der „Reichsbürgerschaft,, die „nicht deutschen oder artverwandten Blutes,, waren, eine rassenanthropologisch begründete Abkehr von den modernen Grundsätzen prinzipieller Rechtsgleichheit aller Staatsangehörigen.³³² Sie verboten außerdem Eheschließungen und außerehelichen Verkehr „zwischen Juden und Staatsangehörigen deutschen oder artverwandten Blutes,, und drohten für Zuwiderhandlungen Gefängnis- oder Zuchthausstrafen an.³³³ Schließlich ging der Staat dazu über, z. B. mit-

331 In diesem Sinne: Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland, S. 79, ebenso: Thamer, Verführung und Gewalt, S. 387f.

332 Reichsgesetzblatt I, (1935), S. 1146

333 Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland, S. 150-159, sieht in diesen sog. „Nürnberger Gesetzen,, nicht das Erreichen einer weiteren Stufe von der Staatsführung geplanter Exklusions- oder gar Vernichtungsmaßnahmen. Zwar folge die Formulierung des „Blutschutzgesetzes,, den früheren „programmatischen,, Schriften Hitlers und Rosenbergs, doch legten das Zustandkommen des Gesetzes und Hitlers Äußerungen im Umfeld den Schluß nahe, der „Führer,, habe erneut einen Kompromiß finden wollen zwischen den „radikalen, vorwärtsdrängenden antisemitischen Strömungen in der NSDAP,, und den auf ein stringenteres Recht drängenden Justiz- und Verwaltungsbeamten Heydrich, Streicher, Frank und Freisler einerseits und der staatspolitischen Notwendigkeit, „die wirtschaftliche Entwicklung und die auswärtigen Beziehungen des Reiches möglichst wenig durch die Judenpolitik zu belasten,, andererseits. Nach Otto Dov Kulka, Die Nürnberger Rassengesetze und die deutsche Bevölkerung im Lichte geheimer NS-Lage- und Stimmungsberichte, in: VfZG 32 (1984) S. 582-624, wurde die Forderung nach einer rassischen Fortentwicklung des Rechts vor dem Hintergrund einer im Sommer 1935 lauter werdenden antisemitischen Pogromstimmung in der Bevölkerung dringlich. - Nach Lothar Gruchmann,

hilfe des 1938 nach Wiener Vorbild errichteten „Devisenfahndungsamtes,, Heydrichs, systematisch die ökonomischen Existenzgrundlagen der Juden zu vernichten³³⁴, und in diesem Zusammenhang scheint der große, von Goebbels mit Hitlers Rückendeckung inszenierte Novemberpogrom von 1938 einigen Parteistellen eher ungelegen gekommen zu sein, verursachte er doch erheblichen Sachschaden an jüdischem, und damit „arisierbarem,, Eigentum.³³⁵ Die Bilanz jener Nacht war gleichwohl für das deutsche Judentum verheerend: Neben über hundert Toten und vielen weiteren Verletzten und in ihrer Würde zutiefst Gedeemütigten wurden etwa 30.000 Juden im Laufe des 10. Novembers in Konzentrationslager gebracht, vorzugsweise solche, die noch über beschlagnahmbares Vermögen verfügten. Die Verbleibenden wurden durch weitere Verordnungen, für die v. a. Göhring verantwortlich war, um ihre Existenzgrundlage gebracht (darunter die perfide „Sühneleistung,, für die Schäden des Pogroms). Diejenigen Juden, die es sich gerade noch leisten konnte, verließen - trotz „Reichsfluchtsteuer,, - das Land, bis zum Jahreswechsel 120.000 Menschen, da sie die vorangegangenen Ereignisse als Kriegserklärung der deutschen Regierung verstanden hatten.³³⁶ Schließlich wurden die Voraussetzungen für die späteren Vernichtungsmaßnahmen gelegt, als im Juli 1939 im Zuge der Zentralisierung der „Judenpolitik,, die administrative Kontrolle über die „auswandernden,, deutschen, österreichischen und tschechischen Juden, (insgesamt 267.000 Menschen) sowie die zwangsweise in der „Reichsvereinigung der Juden in Deutschland,, zusammengefaßten, im Reichsgebiet verbleibenden Juden, unter die Kontrolle der SS und des am 27. September gegründeten „Reichssicherheitshauptamtes,, Reinhard Heydrichs gerieten. Damit war das Schicksal der Juden den „traditionellen,, staatlichen Institutionen des Innen- und Justizministeriums ent-

„Blutschutzgesetz,, und Justiz. Zu Entstehung und Auswirkung des Nürnberger Gesetzes vom 15. September 1935, in: VfZG 31 (1983), S. 434, FN 53, wurden bis 1940 aufgrund des neu geschaffenen Straftatbestandes der „Rassenschande,, 1911 Personen verurteilt.

334 Siehe v. a. die Anordnung der Parteileitung der NSDAP über die Durchführung antisemitischer Maßnahmen, 28. März 1933, sowie das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. 4. 1933, in dessen § 3. 1 es heißt: „Beamte, die nichtarischer Abstammung sind, sind in den Ruhestand zu versetzen.,,, beide abgedruckt in: Michalka, Dokumente, S. 93f. u. S. 27. Aufgrund eines Vorbehaltes Hindenburgs bezüglich der Kriegsteilnehmer sowie von Schwierigkeiten der Definition von „nichtarisch,, in der Praxis blieben zunächst mehr als 50 Prozent der jüdischen Richter und Staatsanwälte im Amt, siehe: Gruchmann, Justiz im Dritten, S. 165ff.

335 Siehe: Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland, S. 209.

336 Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland, S. 209f.

zogen und einer Organisation unterstellt, die - einem radikalen Antisemitismus und Rassismus verpflichtet - über Sondergewalten verfügte, die es ermöglichten, die Erledigung der „Judenfrage,, zu „beschleunigen, zu radikalisieren und zu effektivieren,,³³⁷ Parallel zu solchen Maßnahmen von ‚ganz oben‘ gab es, zum Teil diese provozierend und zum Teil aus ihnen resultierend, aber auch unabhängig von ihnen, ein breitgestreutes Spektrum antisemitischer Taten, Äußerungen und Forderungen, die - wie die Verunglimpfungen in den reichsweit aushängenden „Stürmer-Aushängekästen,, Julius Streichers, die Verbote für Juden, in Schwimmbäder, Theater oder Kinos zu gehen oder die Versuche von Dörfern und Städten, selbständig „judenfrei,, zu werden - die stets vorhandene brutale Realität des im „Dritten Reich,, Sag-, Mach- und Glaubbaren herstellten.³³⁸ Bis zum Kriegsausbruch machten mehr als 1448 Erlasse und Verordnungen den Juden das Leben zur Qual und schon sie alleine bedrohten in ihrer Gesamtheit deren nackte Existenz.³³⁹ Hitler hatte vor den Kreisleitern der Partei am 29. April 1937 den taktischen Charakter dieses Vorgehens unmißverständlich offengelegt:

Das Endziel unserer ganzen Politik ist uns ja allen klar. Es handelt sich bei mir nur immer darum, keinen Schritt zu machen, der uns schadet. Wissen Sie, ich gehe immer an die äußerste Grenze des Wagnisses, aber auch nicht darüber hinaus [...] Ich will ja nicht gleich einen Gegner mit Gewalt zum Kampf fordern, ich sage nicht: ‚Kampf‘, sondern ich sage: [lauter werdend] Ich will dich vernichten! Und jetzt Klugheit, hilf mir, Dich so in die Ecke hineinzumanövrieren, daß Du zu keinem Stoß mehr kommst, und dann kriegst Du den Stoß ins Herz hinein.³⁴⁰

Wenige Wochen vor Beginn der Dreharbeiten zu *Jud Süß* begann im Februar 1940 mit der Deportationen von über 1000 Stettiner Juden ins Generalgouvernement die systematische Verbringung der europäischen Juden in den Osten, von wo die meisten von ihnen nicht mehr zurückkehrten.

337 Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland, S. 215.

338 Siehe: Thamer, Verführung und Gewalt, S. 388-399.

339 Siehe: Joseph Walk (Hg.), Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Maßnahmen und Richtlinien - Inhalt und Bedeutung, Heidelberg 1981, S. 3ff.

340 Zitiert nach: H. v. Kotze-Helmut Krausnick, „Es spricht der Führer., 7 Exemplarische Hitler-Reden, Gütersloh 1966, S. 148.

b) Produktion

Ein Film, in dessen Mittelpunkt das Wirken und die Hinrichtung des reichen und selbstbewußten württembergischen Hofjuden Süß-Oppenheimer standen, mußte vor dem Hintergrund der dargestellten Ereignisse ein Propagandistikum ersten Ranges sein, mußte, da die Geschichte nicht zum ersten Mal erzählt wurde, Kontinuitäten schaffen und Gegenentwürfe liefern, konkurrierende Sinnstränge überblenden und neue erschaffen. Eingesetzt hatte die Deutung und Anverwandlung der Überlieferung unmittelbar mit der Verhaftung des historischen Joseph Süß-Oppenheimer. Ein immer breiter werdender Strom dokumentarischer, polemischer, unterhaltsamer, wissenschaftlicher und belehrender Texte, Bilder und Lieder entstand, von denen ein beachtlicher Teil „streckenweise im Dienst einer über den persönlichen Angriff hinausgehenden Judenhetze,, gestanden hatte. Barbara Gerber, die dieses Vorläufermaterial moderner Massenunterhaltung untersucht hat, erkennt darin das zeitgenössische Unverständnis gegenüber den „Veränderungen der Seins- und Bewußtseinsstrukturen von ‚Alteuropa‘ zur ‚Moderne‘,, deren bedrohliche Fragwürdigkeit für viele „gerade in der unheiligen Allianz eines christlichen deutschen Fürsten mit einem Juden zum Ausdruck,, gekommen sei.³⁴¹ Aus dieser reichlichen und in sich widersprüchlichen Überlieferung wählte Veit Harlan, der Autor der endgültigen Drehbuchfassung, nach eigenen Angaben zu seiner Orientierung neben dem populärhistorischen Buch „Die großen Diebe der Weltgeschichte,, und Rudolf Stammers rechtshistorischen „Untersuchungen über das Urteil,, gegen Süß Oppenheimer, den 20zeiligen Eintrag „Süß Oppenheimer,, im „Meyerschen Konversationslexikon,, von 1899 aus.³⁴² Bei dem letzteren handelte es sich um einen sachlichen, allenfalls gemäßigt mit Antisemitismen durchsetzten Artikel, der sich eines expli-

341 Als Medien der weit über Württemberg hinaus erfolgten Überlieferung nennt Barbara Gerber, *Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung*, Hamburg 1990, S. 26-32 (dort auch die Zitate im Text): Zeitungsmeldungen, Augenzeugenberichte, Kalenderblätter, Flugschriften, Briefe, Gedichte, Bänkelgesänge u. Pertsch 1992, S. 65: „fünfzig,, Abenteuerromane, Volksbücher, Lebensbeschreibungen, Pamphlete und historische Romane. Elwenspoek 1926 enthält eine Reihe von Zeichnungen, Graphiken und Stichen, die in hunderten von Variationen v. a. die Hinrichtungszene festhielten.

342 Veit Harlan, *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*, hg. v. H. C. Opfermann, Gütersloh 1966, S. 109-112 u. 122f. Die ersten beiden Angaben wurden von Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,, S. 227 als Alfred Semrau-Paul Gerhard Zeidler, *Die großen Diebe*. Wittenberg 1927, u. Rudolf Stammler, *Deutsches Rechtsleben in alter und neuer Zeit. Lehrreiche Rechtsfälle Bd. 1*, Charlottenburg 1928, S. 312-332 („Die Verfehlungen des Finanzdirektors Süß Oppenheimer,,) identifiziert.

ziten Kommentars zur Angemessenheit des Todesurteils zwar völlig enthielt, in seiner Sprachführung aber doch schon den Nexus kausaler Notwendigkeit zwischen Süß' Wirken als Finanzminister und seiner Hinrichtung herstellte. Das antisemitische Erbe der deutschen Romantik konnte Harlan in Form von Hauffs Novelle „*Jud Süß*“, von 1827 aufrufen, die auch auf einigen frühen Filmplakaten als Vorlage benannt wurde. Lion Feuchtwangers weltweit erfolgreicher, gleichnamiger Roman von 1925 hingegen, die einzige Version des Stoffes, die sich neben der nationalsozialistischen Verfilmung auch heute noch im multimedialen Gedächtnis der Deutschen befindet, wurde von Harlan nicht benannt.³⁴³ Eine sich eng an Feuchtwangers Erzählung anlehende Version des Stoffes bot allerdings Lothar Mendes 1934 in Großbritannien mit Conrad Veidt (*Caligari*) gedrehter Film *Jew Suess*, dessen offen philosemitische Aussage in Deutschland als Provokation empfunden wurde und dem insgesamt kein großer Erfolg beschieden war.³⁴⁴ Ebenfalls eine ganz andere *Jud Süß*-Tradition - und zugleich die Verkörperung des damaligen Forschungsstandes - stellte die Biographie Selma Sterns von 1929 dar, deren Untertitel als Programm zu verstehen war: „Ein Beitrag zur deutschen und zur jüdischen Geschichte,„. Angesichts dieses Vorhabens wohl nicht zufällig, wurde dort Süß-Oppenheimer als eine komplexe und zerrissene Gestalt gezeichnet, die einerseits das „Lebensgefühl,„ und den „Lebensrythmus,„ ihrer Zeit, des Barock, verkörperte und andererseits - weit darüber hinausweisend - , „fast der einzige Jude,„ war, „der bewußt, wenn auch in engem Bereich, in den Gang der deutschen Geschichte,„ eingegriffen hatte.³⁴⁵

Eine im Staatsauftrag vorgenommene Verfilmung des *Jud-Süß*-Stoffes war also auch ein Kampf um die richtige Konfiguration des nationalen Gedächtnisses, ein Kampf, der freilich durch die Exklusion und beginnende Ver-

343 Andererseits ist dies insofern auffällig, als Harlans absurder Versuch, seinen Film nachträglich als Beitrag zum Philosemitismus hinzustellen, durch die Benennung des von den Nationalsozialisten verbrannten Werkes des Juden Feuchtwanger eine gewisse Untermauerung erhalten hätte.

344 Friedrich Knilli-Siegfried Zielinski, Lion Feuchtwangers „*Jud Süß*“, und die gleichnamigen Filme von Lothar Mendes (1934) und Veit Harlan (1940), in: *Text & Kritik* 79/80: „Lion Feuchtwanger,„ (Okt. 1983), S. 99-119. Dort findet sich auch ein Brief zitiert, aus dem hervorgeht, daß Feuchtwanger selbst - wie auch seine Erben - der Überzeugung war, die Nationalsozialisten hätten ihren „wüst antisemitischen Hetzfilm im Sinne Streichers,„ unter Verwendung seines Romans, „unter Hinzufügung von ein bißchen Tosca,„ gemacht, ebda., S. 99.

345 Selma Stern, *Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und zur jüdischen Geschichte*, Berlin 1929, S. 2 u. 137.

richtung der physischen Träger einer alternativen Überlieferung schon längst gewonnen war, so daß vielleicht besser davon gesprochen werden sollte, daß dieser Film die Geschichte selbst zum Bestandteil des geschlossenen Sinns der „Volksgemeinschaft,, werden lassen sollte, eines Sinnes, der sich der Anteile anderer Ethnien am eigenen Gewordensein zu entledigen suchte, indem er, wie es in der „Filmwelt,, einige Woche nach Beginn der Dreharbeiten zu *Jud Süß* zu lesen stand, „den Unterschied im Urgrund des Denkens, Empfindens und Handelns, der niemals eine Brücke schlagen läßt zwischen Ariertum und Judentum,, sichtbar machte.³⁴⁶ Die persönliche Anteilnahme, die der Propagandaminister über die Beauftragung der Filmindustrie hinaus an der Besetzung, dem Drehbuch und der Distribution des Filmes nahm, zeugen von der Bedeutung, die er dem Film für das nationale Selbstbild zumaß.³⁴⁷ Beauftragt wurde die Terra-Filmproduktion, die für die Erstellung eines Drehbuches zunächst die Schriftsteller Ludwig Metzger und Eberhard Wolfgang Möller vorsah, von denen der letztere das Amt eines Regierungsrates im RMVP innehatte. Die Spielleitung hatte sich der hauseigene Produktionschef der Terra, Dr. Peter Paul Brauer vorbehalten, Goebbels ersetzte ihn jedoch im Januar 1940 durch den nicht der NSDAP angehörigen Veit Harlan.³⁴⁸ Die Gründe dafür sind nicht überliefert, keinesfalls aber lagen sie im weltanschaulichen Bereich, denn bereits im Juli 1939 hatte Brauer festgelegt, daß *Jud Süß* ein Film werden würde, der die „Gefahren des Weltjudentums schonungslos aufdeckt,,³⁴⁹ Vermutlich ging es dem Minister also darum sicherzustellen, daß dem Stoff eine Form gegeben würde, in der seine größtmögliche Verbreitung in der Bevölkerung möglich würde. Die Verpflichtung von Veit Harlan schien dies zu garantieren, hatte dieser doch zum angegebenen Zeitpunkt bereits einige Erfolgsfilme hinter sich und war auf den RKK-Listen zum Empfang der Höchstgage von 80.000 RM berechtigt.³⁵⁰ Doch obwohl für den damals Einundvierzigjährigen die Heranziehung zu einem Projekt dieser Bedeutung die Möglichkeit bot, im Falle eines Erfolges künftig mit nahezu unbegrenzten Mitteln produzieren zu können, habe ihn, so schrieb Harlan später in seiner „Selbstbiographie,, der Minister zur Übernahme der

346 „...auf das ihnen viel Leid erspart bleibe!,, in: *Filmwelt* 15 (12. 4. 1940).

347 Siehe: Harlan, *Im Schatten meiner Filme*, S. 89-130; vgl. Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 313.

348 Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 313.

349 Siehe: Konrad Himmel, „Erster Großfilm über jüdische Gefahr,, in: *Licht-Bild-Bühne* 164 (18. 7. 1939), S. 3.

350 Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 163-165.

Drehleitung zwingen müssen.³⁵¹ Er selbst hätte es - nach der Lektüre von „etwa 20 Seiten,, des Drehbuchs - strikt abgelehnt, seinen „guten künstlerischen Namen,, mit einer solchen „Vermischung eines primitiven Antisemitismus mit einer widerlichen Erotik,, aufs Spiel zu setzen.³⁵² Doch falls dies den Tatsachen entsprach, ließ Goebbels sich jedenfalls nicht beirren, sondern beauftragte Harlan mit der eiligen Überarbeitung des Drehbuchs, das er „vorrangig,, brauche, und schon am 5. Dezember äußerte der Minister seine Zufriedenheit mit Harlan, der „da eine Menge neuer Ideen,, habe.³⁵³ Ebenfalls sogleich stellte er eine „repräsentative,, Besetzungsliste der „größten Schauspieler Deutschlands,, auf, die er in diesem Film sehen wollte: in der Titelrolle erneut, wegen dessen „dämonischer Persönlichkeit,, Emil Jannings, darüber hinaus Eugen Klopfer als Konsulent Sturm und Werner Krauß als Rabbi Löw sowie Harlans dritte Frau, Kristina Söderbaum, für die weibliche Hauptrolle.³⁵⁴ Doch obwohl Goebbels eine Verweigerung als Desertion ahn-

351 Harlan, *Im Schatten meiner Filme*, S. 91-96, dort auch, sofern nicht anders angegeben, die in diesem Kapitel folgenden direkten u. indirekten Zitate Harlans.

352 Falls Harlan die Regie tatsächlich nicht hatte übernehmen wollen, wäre die Vorgabe ästhetischer Gründe sicherlich das einzige halbwegs unverfängliche Mittel für eine Freistellung gewesen. Während feststeht, daß die Entscheidung für ihn nicht ohne die Zustimmung des Ministers getroffen worden sein konnte, bleiben die positiven Gründe dafür im dunkeln. Harlan war nie als eigentlich politischer Mensch aufgetreten, hatte aber immerhin bis zu diesem Zeitpunkt als Schauspieler und Regisseur jede filmpolitische Wende des „Dritten Reiches,, mitvollzogen. (Vor 1933 war er sowohl in „sexualwissenschaftlichen Aufklärungsfilmen,, als auch in den national besetzten „Preußen,-Filmen aufgetreten.) In propagandistischer Hinsicht interessant wurde Harlan für die Nazis mit seiner Regie-Arbeit an *Der Herrscher* von 1937, einer u. a. von Fritz Langs ehemaliger Gattin Thea von Harbou angefertigten Hauptmann-Adaption, in der Emil Jannings einen an Krupp erinnernden Industriemagnaten als - schon von den Zeitgenossen bemerkte - ideale Führer-Verkörperung spielte. *Pedro soll hängen*, Harlans letzter Film vor *Jud Süß*, hatte hingegen große Probleme mit der Zensur; alle Angaben nach: Zielinski, Veit Harlan, S. 13-25. - Neben Harlans Opportunismus und der mit seiner Arbeit verbundenen, auch kommerziellen Erfolgsgarantie bleibt zu beachten, daß er schon früh zu den fröhlichen Privilegierten gehörte, die an den Bootspartien auf Goebbels (1934 erworbener) Yacht „Baldur,, teilnehmen durften (wie u. a. auch Max Schmeling, Emil Jannings u. Luise Ullrich), siehe: Reuth, Goebbels, S. 308.

353 Joseph Goebbels, TB, Teil I, Bd.3 (im folgenden zitiert I, 3) S. 657 (5. 12. 1939).

354 Das ganze Gespräch, das nach Harlans eigenen - freilich oft unzuverlässigen Angaben - bereits um den 10. Oktober 1939 herum stattgefunden haben soll, findet in Goebbels Tagebüchern keinen Niederschlag. Gleichwohl schreibt der Minister am 5. Dezember 1939 über ein Gespräch mit Harlan über den „Jud Süßfilm,, und bestätigt dort gewissermaßen dessen Zwangsverpflichtung; auf die Bereitschaft Harlans zur Kooperation wirft dieselbe Stelle allerdings ein anderes Licht: „Harlan, der die Regie führen soll, hat eine Menge neuer Ideen. Er überarbeitet das Drehbuch nochmal,, Goebbels, TB, I, 3, S. 657f. (5. 12. 1939).

den wollte, bereiteten angeblich auch diese Besetzungen Schwierigkeiten.³⁵⁵ Nachdem sich Emil Jannings dieser für ihn vorgesehenen „nationalen Aufgabe,, entziehen konnte, kam der Minister für die Besetzung der Jud-Süß-Rolle nach Malte Jäger und Willy Forst auf Ferdinand Marian, der ihm als Jago in einer „Othello,,-Inszenierung des Deutschen Theaters aufgefallen war.³⁵⁶ Marian übernahm die Rolle, doch fühlte er sich offenbar genötigt, dieses Engagement vor seinem Publikum zu rechtfertigen und er tat dies mit dem Hinweis auf die künstlerische Herausforderung, die das Spielen des „absolut negativen und unsympathischen,, Jud Süß mit sich bringe.³⁵⁷ Während er früher eine solche, ihm nicht „wesenseigene,, Rolle abgelehnt hätte, habe er sich seit einiger Zeit entschieden, der Kunst den Vorrang vor persönlichen Skrupeln einzuräumen und „die ganze Vielfalt menschlichen Leben, also auch seine niederen und abwegigen Seiten,, darzustellen:

Wenn ich also in diesem Falle bei der Verkörperung des Jud Süß bemüht sein werde, einen wirklich unentschuldig bösen und zynischen Verbrecher darzustellen, so arbeite ich hier - diesmal eben einige Grade tiefer auf der Skala von Gut und Böse - genau so wie in den anderen Filmen [...], aus denen mich mein Publikum kennt.

Ganz unberechtigt scheinen die damit verbundenen Befürchtungen nicht gewesen zu sein, denn Goebbels mußte den Schauspielern jüdischer Rollen im Film, „da sie gefühlsmäßige Nachteile für sich selbst aus dem Film be-

355 Dies wird von einem Harlan-Interview in *Der Film* 3 (20. 1. 1940) bestätigt, wo er - ohne weitere Angaben - davon spricht, „daß ein solcher Film in Deutschland Besetzungsschwierigkeiten haben muß,,. Die letzten Wahrheiten über die Engagements einzelner Schauspieler in *Jud Süß* lassen sich dennoch aufgrund der mehrfachen Brechung in der Überlieferung nicht ermitteln. Während die plausibelste Annahme schlicht die ist, daß sich das Gros der Schauspieler in einer Grauzone aus Zwang, Angst, Opportunismus und Risikoabwägung bewegte, muß berücksichtigt werden, daß eine - wie auch immer motivierte - Ablehnungshaltung gegenüber dem Minister natürlich nicht weltanschaulich oder mit dem Wunsch, sich die Möglichkeit einer Hollywood-Karriere offen halten zu wollen, begründet werden konnte. Die Angaben Harlans geben also bei aller zu berücksichtigenden Tendenz, die Verantwortung für Entscheidungen nachträglich von den Schauspielern auf Goebbels zu verlagern, einen wichtigen Einblick in die Anpassung von Begründungsstrategien an die Bedingungen unter der NS-Herrschaft.

356 Als Grund dafür, daß Goebbels die Absage Jannings akzeptiert haben soll, nennt Harlan die ästhetische Unausgewogenheit, die sich ergeben hätte, falls neben Heinrich George und Eugen Klöpfer noch ein „dritter Schwergewichtler,, im Film vorgekommen wäre.

357 So Marian in einem Interview mit: Max Weinheber, „Ferdinand Marian als Jud Süß,, in: Informationsdienst der Terra Filmkunst GmbH, Berlin 1940, S. 9, DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 „Jud Süß,,.

fürchte[te]n,, zusichern, daß er in der Presse darauf hinweisen lassen werde, daß „sie nicht etwa jüdisches Blut hätten,, sondern „eben sehr gute Schauspieler,, seien.³⁵⁸ Das Problem galt auch für Werner Krauß, der in Filmkreisen bekannt war für seine Verwandlungsfähigkeit und das außerordentliche Einfühlungsvermögen, welches er den Charakteren, die er darstellte, entgegenbrachte.³⁵⁹ Krauß gab später wenig einfallsreich an, er habe in „Jud Süß,, nicht mitspielen wollen, weil er dazu „keine Lust,, gehabt habe.³⁶⁰ Die 50.000 RM, die er für sein Engagement erhielt und die in ihrer Höhe vom „Sonder-treuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe,, erst genehmigt werden mußten, mögen hier einen Einstellungswandel ermöglicht haben.³⁶¹ Schließlich übernahm er, dessen Abstammung von „deutschblütigen,, Großeltern ein Fragebogen der Reichsfilmkammer ausdrücklich bestätigte³⁶², auf eigenen Vorschlag hin gleich mehrere jüdische Rollen im Film, eine Maßnahme, deren Bedeutung Harlan in einem Interview vom Januar 1940 damit erklärte, daß auf diese Weise gezeigt werden könne, „wie alle diese verschiedenartigen Temperamente und Charaktere, der gläubige Patriarch, der gerissene Betrüger, der schachernde Kaufmann usw., letzten Endes aus einer Wurzel kommen,,³⁶³ Die weibliche Hauptrolle der Dorothea Sturm, der Tochter

358 Sitzungsprotokoll der Geheimen Ministerkonferenz im RMVP vom 25. 9. 1940, in: Boelcke, Kriegspropaganda 1939-1941, S. 524.

359 Unter anderem hatte er in der Rolle des Shylock in Shakespeares „Kaufmann von Venedig,, brilliert.

360 Zur zeitgenössischen Einschätzung von Krauß' (der in den Quellen auch in den Schreibungen „Kraus,, oder „Krauss,, vorkommt) Schauspielkunst siehe: Florian Kienzl, „Das Genie der Verwandlung. Die Darstellungskunst Werner Krauß' ,, in: Film Kurier (23. 6. 1941). Das Zitat entstammt seinen fragwürdigen Erinnerungen mit dem bezeichnenden Titel: Werner Krauß, Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freunde erzählt, Stuttgart 1958, S. 199.

361 Siehe das Genehmigungsschreiben vom 1. April 1940, abgedruckt in: Wulf, Theater und Film, S. 447.

362 RFK, Fachschaft Film, Fragebogen. Kraus, Werner, abgedruckt in: Wulf, Theater und Film, S. 446.

363 „Jud Süß und sein Schicksal im Film,, in: Der Film 3 (20. 1. 1940). In dem Interview gibt Harlan Krauß als „Erfinder,, der Idee an. Für deren Verwendung im Sinne der antisemitischen Gesamtaussage scheint er hingegen sich selbst verantwortlich machen zu wollen. Vgl. auch einen Artikel der Pommerschen Zeitung vom 32. 1. 1940 (zitiert bei: Drewniak, Der deutsche Film, S. 313), der Krauß und Harlan benennt. In seiner Autobiographie stellte Harlan den Vorschlag Krauß' als dessen Versuch dar, Goebbels, der den Starkult der Mehrfachbesetzungen angeblich haßte, von seinem Besetzungsplan abzubringen. Goebbels habe jedoch unerwartet, „sehr leise und sehr scharf nachdenkend,, reagiert: „Vielleicht ist das sehr interessant, ich verspreche mir sogar etwas davon. Das jüdische Volk: Werner Kraus!! Also gut, ich bin einverstanden,, Harlan, Im Schatten meiner Filme, S. 105f. Im Interview wird Goebbels nicht erwähnt, dies entsprach aber der allgemeinen Linie der Staatsführung, antisemitische Aktionen als Willensbekundungen der „Volksgemeinschaft,, auszugeben und

des Landschaftskonsulenten, die im Film das Opfer der sexuellen Gier des Juden werden sollte, wurde - wie von Goebbels gefordert - mit der Schwedin Kristina Söderbaum besetzt. Hellblond und mit großen blauen Augen, verkörperte sie wie keine andere das Schönheitsideal der nationalsozialistischen Rassenlehre. Der „Filmkurier“, beschrieb, was sie darüber hinaus so attraktiv für ihr Publikum machte:

Sie erscheint in keiner der vielfältigen Spiegelungen kommödiantisch oder bloß sentimental. Aus ihrem leidenschaftlichen Herzen strömt unmittelbar jedes Gefühl, und sie gehört zu den wenigen Frauen, die im Film ein weinendes Gesicht zeigen können, ohne daß auch nur einem Zuschauer der Gedanke käme, diese Tränen seien nur gespielter Schmerz.³⁶⁴

Offensichtlich kam die naive Rollencharakterisierung der Söderbaum der vulgärromantischen Sehnsucht vieler Zeitgenossen nach Authentizität und Naturwüchsigkeit entgegen, denn auch sie war ein Garant für reichlichen Publikumserfolg. Der schon erwähnte Artikel brachte dieses Phänomen in einer bemerkenswerten Formulierung auf den Punkt: „Sie gehört in unsere Gegenwart, ohne modern zu sein.“ Als dann im Januar 1940 die Gegenwehr der Schauspieler erst einmal gebrochen war, wollten diese, so Harlan, „gut sein.“³⁶⁵ Auch der Minister war zufrieden und schrieb in sein Tagebuch: „Manuskripte zum Presse- und Jud Süßfilm studiert. Gut geworden. Besonders der Jud Süßfilm ist nun von Harlan großartig umgearbeitet worden. Das wird der antisemitische Film werden.“³⁶⁶ Harlan nahm die Sache in der Tat sehr ernst. Für „Studien“, zum jüdischen Leben und Wesen reiste er in das „Generalgouvernement“, und machte in den jüdischen Ghettos von Warschau und Lublin Filmaufnahmen.³⁶⁷ Von dort „beschaffte“, ihm das Reichssicher-

selber nicht als Urheber in Erscheinung zu treten, vgl. etwa für den November-Pogrom von 1938: Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland, S. 206f.

364 Film-Kurier (22. 9. 1944). Ihre außerordentliche Popularität wird unterstrichen durch die Tatsache, daß ihr 1940 ein eigener Kurzfilm gewidmet wurde; Drewniak, Der deutsche Film, S. 138f. Sepp Ebelseder im Stern 44 (1969), S. 86 gibt an, daß ihre Filme im „Dritten Reich“, mehr als 200 Millionen eingespielt hätten. Sie sei damit der „größte Kassenmagnet der deutschen Filmgeschichte“, gewesen. Tatsächlich war ihr Film *Die goldene Stadt* (1943) mit einer Einspielsumme von 43 Millionen Mark der mit Abstand erfolgreichste Film der Nazi-Zeit. Für eine populär gehaltene, gleichwohl informative Biographie siehe: Beyer, Ufa-Stars im Dritten Reich, S. 196-241.

365 Harlan, Im Schatten meiner Filme, S. 271.

366 Goebbels, TB, I, 3, S. 666. (14. 12. 1939).

367 Nach: Drewniak, Der deutsche Film, S. 313. Einige der dort von Fritz Hippler, dem Reichsfilmintendanten und Leiter der Abteilung „Film“, im RMVP, aufgenommenen Aufnahmen von

heitshauptamt „rassereine jüdische Komparsen,, eine Maßnahme, die wohl die vermeintliche Authentizität der Filmdarstellung verstärken sollte und deren öffentliches Bekanntmachen Goebbels strikt untersagen lies.³⁶⁸ Die Dreharbeiten, für die - wie zumeist in Harlans Filmen - Bruno Mondy verantwortlich war, begannen am 15. März 1940 in Babelsberg, zunächst mit der ungewöhnlich hohen Zahl von 120 in der Ufastadt bewilligten Drehtagen.³⁶⁹ Als ein Großteil der Innen- und Außenaufnahmen dann in Prag angefertigt wurde, konnte bereits am 29. Juni 1940 mit dem Aufnehmen abgeschlossen werden.³⁷⁰ Goebbels, der am 18. August zusammen mit Fritz Hippler, dem Leiter der Filmabteilung, die deutschen Beiträge für die Biennale festlegte, sah sich in seinen Erwartungen nicht enttäuscht: „Harlans Film ‚Jud Süß‘. Ein ganz großer, genialer Wurf. Ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können.,,³⁷¹ Einer ähnlichen Reaktion beim Publikum war er sich gleichwohl weit weniger sicher, denn anders ist nicht zu erklären, daß er die hohen Kosten des Filmes monierte, obwohl diese mit tatsächlich 1.982.000 RM unter der Vorab-Kalkulation von „über zwei Millionen,, lagen und im selben Jahr noch von den Filmen *Friedrich Schiller*, *Operette* und *Das Herz der Königin* übertroffen wurden.³⁷² Ein neben den Personalkosten weiterer wichtiger Grund, warum der Film in eine ähnliche Kostendimension vorstieß, wie zuvor nur *Robert Koch*, geht hervor aus dem Besuch der dänischen Schriftstellerin Isak Dinesen, die in ihren „Letters from a Land at War,, von einem Besuch in Babelsberg berichtet:

Inside the studio, in rooms as high-ceilinged as a cathedral, they were arranging large, magnificent interiors from the eighteenth century, and it was interesting to see how carefully and conscientiously all the details were designed and assembled by UFA's scene-painters and laborers; it was a handsome piece of

einem jüdischen Schachritual wollte Goebbels, bei dem sie antisemitische Schauer ausgelöst hatten und nachdem er sie Hitler gezeigt hatte, in „Jud Süß,, unterbringen. Harlan konnte ihn mit rezeptionsästhetischen Argumenten davon abbringen. Die Aufnahmen fanden dann in der Schlußsequenz von Hipplers *Der Ewige Jude* Verwendung; vgl. Reuth, Goebbels, S. 436.

368 Siehe: Boelcke, Kriegspropaganda 1939-1941, S. 271 u. den Brief Hans Hinkels an Leopold Gutterer, abgedruckt in: Wulf, Theater und Film, S. 450.

369 Siehe Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,, S. 219 u. Drewniak, Der deutsche Film, S. 314.

370 Der Vorteil von Prag als Drehort war, daß diese Stadt nicht bombardiert wurde.

371 Gobbels, TB, I, 4, S. 286 (18. 8. 1940).

372 Goebbels, TB, I, 4, S. 44 (15. 2. 1940), Zahlenangaben nach: Albrecht, Filmpolitik, S. 417-435.

craftsmanship, though the material was of an ephemeral nature. To my surprise, it was „Jud’ Süß,, that was to be filmed there.³⁷³

Offensichtlich legte man Wert auf eine solide Erscheinung der Vergangenheit im Film.

c) Text

Jud Süß behandelte Ereignisse, die sich zwischen 1733 und 1738 im Herzogtum Württemberg vor dem Hintergrund eines Transformationsprozesses abspielten, der in der heutigen Forschung als Auflösung der *societas civilis* und ihrer ständischen Herrschaftsordnung begriffen wird, ein Vorgang, der auch die Geschichte der württembergischen Territorien nach 1648 geprägt sein ließ von einer

Erosion der Grundgemeinsamkeiten und der Kompromißfähigkeit von Herrscher und Landständen, von dem Auseinanderdriften der Mentalitäten und Sichvergrößern einer kulturellen und sozialen Kluft zwischen Hof und Land, und dies vor dem Hintergrund sich vergrößernder sozialer Gegensätze.³⁷⁴

Nicht zuletzt dank ihrer weitverzweigten Handels- und Finanzbeziehungen, gelang es einigen tausend Juden im ganzen Reich, diese Modernisierungskrise für ein Ausbrechen aus dem Ghetto zu nutzen, um als fürstliche Hoffaktoren eine dünne Funktionselite zu bilden, die allerdings weiterhin außerhalb der korporatistischen Gesellschaft existierte.³⁷⁵ In Württemberg strebte

373 Zitiert nach: Rentschler, Ministry, S. 356.

374 Mertens, „Württemberg,, in: Meinrad Schaab u. a. (Hg.), Handbuch der Baden-Württembergischen Geschichte Bd. 2, Stuttgart 1995, S. 139. - Darüber hinaus zur Sozialgeschichte der Epoche: Dipper, Deutsche Geschichte, S. 205-217; zu Württemberg zwischen 1593 und 1793 unter dem Aspekt der Konflikte zwischen ‚modernem‘ absolutistischen Steuerabschöpfungsstaat und traditionaler Landschaft: James Allen Vann, Württemberg auf dem Weg zum modernen Staat, Stuttgart 1986; zur Person des Herzogs: Hermann Tüchle, Herzog Carl Alexander (1733-1737), in: Robert Uhland (Hg.), 900 Jahre Haus Württemberg. Leben und Leistung für Land und Volk, Stuttgart u. a. 1984, S. 227-236; zum Hofjudentum: Breuer, Artikel über Frühe Neuzeit und den Beginn der Moderne, S. 83-247 u. Raphael Straus, Die Juden in Wirtschaft und Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte einer Minorität, Frankfurt 1964, sowie - mit starker Berücksichtigung des „Falles Süß,, - Heinrich Schnee, Die Hoffinanz und der moderne Staat: Geschichte und System der Hoffaktoren an deutschen Fürstenhöfen im Zeitalter des Absolutismus. Nach archivalischen Quellen, 4. Bd., Berlin 1953-63; zum „Fall,, und zur Person Süß-Oppenheimer: Stern, Jud Süß.

375 Michael Erbe, Deutsche Geschichte 1713-1790. Dualismus und Aufgeklärter Absolutismus, Stuttgart u. a. 1985, S. 54.

der seit 1733 autoritär regierende Herzog Karl Alexander eine von ständischer Zustimmung weitgehend unabhängige finanzielle Grundlage seiner Herrschaft und ihrer Repräsentation an.³⁷⁶ Die Heranziehung des in Heidelberg ansässigen, jüdischen Finanziers Süß-Oppenheimer³⁷⁷ als Hoffaktor war der zeitübliche Weg zu diesem Ziel.³⁷⁸ Süß-Oppenheimer, in der Folgezeit zum Geheimen Finanzrat und Kabinettsfiskal befördert, wurde die treibende Kraft der finanzpolitischen Rationalisierung Württembergs. Er richtete *indirekte* Steuern ein (z. B. eine Stempelsteuer für Spielkarten und Schreibpapier), schuf zahlreiche, dem Herzog direkt unterstellte Ämter (Fiskalamt, Bankalitätsamt, Gratialamt, Pupillenamt), unterwarf die Staatsdomänen einer schärferen Kontrolle, kürzte die Beamtgehälter, verbesserte die Münze,

376 Siehe: Tüchle, Herzog Carl Alexander, S. 228, u. Vann, Württemberg, S. 198-205. Entscheidender Bestandteil der herzoglichen Reformen sollte ein auch in Friedenszeiten stehendes Heer von 12.100 Mann bilden. Wie nahezu überall im Reich stieß auch in Württemberg diese macht- und fiskalpolitische Durchdringungsoffensive des Herrschaftszentrums auf erbitterten Widerstand der Landschaft, deren wichtigstes politisches Druckmittel gerade in der Verweigerung der vom Fürsten benötigten Steuern bestand.

377 Joseph Süß Oppenheimer (1698 oder 1699 - 1738), der aus einer angesehenen und vermögenden Familie mit Beziehungen zum Kaiserhof stammte, war bereits bevor er in die Dienste Karl Alexanders trat der Inhaber eines florierenden Handelsunternehmens und im Besitze großer gesellschaftlicher Reputation, siehe: Stern, Jud Süß, S. 6f. In seiner Tätigkeit in Württemberg und außerdem in Diensten des Bonner, Mannheimer und Darmstädter Hofes erbrachte er Dienstleistungen als „Edelmetall-, Juwelen und Preziosenhändler, Münzpächter, Heereslieferant, Bankier, Lotterieunternehmer, Veranstalter von Glücksspielen und Vermittler in Rechtsstreitigkeiten,“, Gerber, Jud Süß, S. 53 u. Mertens, Württemberg, S. 154f. Seine Bibliothek enthielt zahlreiche juristische und schöngeistige Werke. Seiner Gemeinde war er - was außergewöhnlich war für einen Hofjuden - weitgehend entfremdet, so Breuer, Artikel über Frühe Neuzeit und den Beginn der Moderne, S. 116, die ihm an gleicher Stelle „Klugheit, Ehrgeiz und Skrupellosigkeit,“ sowie eine gewisse Maßlosigkeit bescheinigt.

378 Karl Alexander stammte aus der wenig vermögenden Winnenthaler Seitenlinie des Hauses Württemberg, siehe: Gerber, Jud Süß, S. 53. Das Hofjudentum war eine historisch neue Erscheinung in den deutschen Staaten des 17. und 18. Jahrhunderts, die ihre Entstehung der merkantilistischen Wirtschaftsweise der Höfe verdankte: „Die Judenpolitik des fürstlichen Absolutismus folgte dem Grundsatz, daß man dem Staat eine aktive Handelsbilanz verschaffen müsse und daß hierfür von der Wirtschafts- und Steuerkraft der Juden Gebrauch zu machen sei.,“ Die Zahl der in den Landesverwaltungen tätigen Juden soll in die Tausende gegangen sein, in Württemberg sind für das 18. Jahrhundert 80 jüdische Faktoren nachgewiesen. Ihr Vorzug bestand neben ihrer Finanzkraft, ihren Verbindungen und ihrem Sachverstand in der totalen rechtlichen Abhängigkeit vom jew. Fürsten, der sie, die keine Verbindung zu den Ständen aufnehmen konnten, jederzeit in „Ungnade fallen,“ lassen konnte, siehe: Breuer, Artikel über Frühe Neuzeit und den Beginn der Moderne, hier: S. 106f. u. Mertens, Württemberg, S. 154. Allen Hofjuden voran stand der Hoffaktor des Kaisers, Samuel Oppenheimer (1635-1703), dessen Finanzpolitik ein ausschlaggebender Faktor der Türken- und Franzosenkriege zwischen 1663 und 1699 war, siehe: Straus, Die Juden in Wirtschaft und Gesellschaft, S. 95.

erließ Monopole auf Salz, Wein und Tabak und veröffentlichte Einheitspreislisten für Lebensmittel, und all dies waren natürlich „schwere Schläge gegen überkommene Interessen.“³⁷⁹ Als Gegenleistung erhielten er und seine Mitarbeiter vom Herzog Handelsprivilegien zugestanden, „Zoll-, Maut-, Brücken-, Weg-, Aufschlags- und Geleitsrecht in Patenten zugesichert“,³⁸⁰ und eine Ausweitung des Ansässigmachungsprivilegs für Juden auf die Residenzstädte Stuttgart und Ludwigsburg eingeräumt, letzteres eine Maßnahme, die einen Strom jüdischer Immigration in Gang setzte.³⁸¹ Als 1737 der wegen seiner fiskalischen Maßnahmen und wohl auch wegen seiner Judenfreundlichkeit unpopuläre Herzog unerwartet starb³⁸² und sein Tod einem von ihm geplanten „Staatsstreich“, zur Ausschaltung der Stände mit Hilfe landesfremder Truppen zuvorkam³⁸³, nutzten der Geheime Rat und die Landschaft das Fehlen eines volljährigen Erben, um das alte Verfassungsgleichgewicht wiederherzustellen und mit dem als zynisch, arrogant und brutal verschrieenen, nunmehr schutzlosen Süß-Oppenheimer abzurechnen. Nachdem er in monatelanger, qualvoller Haft offenbar zur Geschichte und Religion des Judentums zurückgekehrt war, bestieg der ehemals mächtigste Mann Württembergs am 4. Februar 1739 auf einem mit Menschenmassen gefüllten Platz die Leiter des eisernen Galgens, über dem zu seiner Verspottung ein rotangestrichener Käfig angebracht worden war, und wurde, das „Höre Israel,“ auf den Lippen,

379 Breuer, Artikel über Frühe Neuzeit und den Beginn der Moderne, S. 116. Nach Vann, Württemberg, S. 207 unterschieden sich die Maßnahmen Süß-Oppenheimers „kaum von den kameralistischen Unternehmen, wie sie damals in größeren deutschen Staaten wie Österreich, Preußen und Bayern in Mode waren,“

380 Gerber, *Jud Süß*, S. 53.

381 Dieser Zustrom sowie die Beteiligung vieler Juden an den verhaßten Maßnahmen führten, wie zahlreiche antisemitische Wendungen in Pamphleten gegen die Regierung zeigen, zu einer Radikalisierung der populären Judenfeindlichkeit; einige davon abgedruckt in Elwenspoek 1926.

382 Curt Elwenspoek, *Jud Süß Oppenheimer. Der große Finanzier und galante Abenteurer des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1926, S. 8 zitiert die zeitgenössische Reaktion der Stuttgarter auf das Eintreffen der Todesnachricht: „Hobel und Feile, Ahl und Schere wurden beiseite gelegt und Feiertag gemacht,“

383 Karl Alexander hatte im Frühjahr 1936 ein Gutachten beim benachbarten Würzburger Bischof Friedrich Graf von Schönborn einholen lassen, dessen Universität einen der absolutistischen Herrschaftsauffassung nahestehenden Lehrstuhlinhaber für Staatsrecht besaß, daß die Beteiligung der Stände in wesentlichen Fragen der Politik, so u. a. in Religionsangelegenheiten, als rein beratende definierte, siehe: Tüchle, *Herzog Carl Alexander*, S. 234 u. Mertens, *Württemberg*, S. 153.

hingerichtet.³⁸⁴ Die Begründung des Urteils, aber auch die Leistungen Süß-Oppenheimers sind seitdem umstritten.³⁸⁵

Der Film hielt sich im großen und ganzen an die geschilderten Geschehnisse, er gab darüber hinaus die sozio-historischen Konstellationen wieder, indem er seine Handlung über die Interaktionen und Konflikte der drei sozialen Wirkmächte des Hofes, des Judentums und der Stände entwickelte, denen jeweils spezifische Wertvorstellungen zugeordnet wurden. Dies festzuhalten ist wichtig, denn es gelang dem Film *zugleich*, dem Geschehen einen eigenen, einen nationalsozialistischen Sinn zu unterlegen. Von Anfang an wurden die Zuschauer instruiert, die an und für sich offene, dreistellige historische Situation in einer dualistischen Perspektive von innen und außen, von Bedrohung und Bewahrung, von Recht und Willkür wahrzunehmen. Noch bevor sie irgend ein Bild sehen konnten, bekamen sie zwei musikalische Motive zu hören, von denen eines eine „typisch jüdische Musik,, sein sollte, die mit „eigenartigen orientalischen Klangfarben,, den Aspekt des Fremdartigen betonte, während das andere, das später die Melodie eines von Dorothea Sturm gesungenen Liedes bildete, für mitteleuropäische Ohren vertraut klingen mußte und im Laufe des Filmes mit den Assoziationen ‚Heim‘, ‚Treue‘ und ‚Anständigkeit‘ aufgeladen wurde.³⁸⁶ Die ersten sichtbaren Zei-

384 Die Anklage gegen Oppenheimer lautete auf: „Hochverrat und Majestätsbeleidigung, auf Aus-saugung des Landes durch tolle Machinationen, auf Gründung neuer Ministerien und Ämter, auf Beraubung der staatlichen Kassen, auf Dienstkauf, Amtshandel, Bestechlichkeit der Justiz, auf Errichtung von Tabak-, Salz-, Leder- und Weinadmodiationen, auf Schädigung der Valuta und Kränkung der im Herzogtum stabilen Region,, Zitat und zur Hinrichtung bei: Stern, Jud Süß, S. 164-175. Einen Augenzeugenbericht der Hinrichtung gibt der „Umständliche Bericht von der Execution des Juden Süß Oppenheimers,, Stuttgart 1783.

385 Von Anfang an wurde der Verdacht geäußert, daß hier ein Jude „für Christenschelmen die Zeche bezahle,, siehe: Stern, Jud Süß, S. 170f. Der Herzog selbst war mit der Arbeit seines „Ministers,, derart zufrieden, daß er ihn - allerdings vergeblich - beim Kaiser zur Nobilitierung empfahl (siehe das Schreiben des Herzogs in : Stern, Jud Süß, S. 222f.). Schnee, Hoffinanz, S. 13 spricht vom „Höhepunkt der Hoffinanz im Zeitalter des Absolutismus,,; Karl Otto Müller, Die Finanzwirtschaft in Württemberg unter Herzog Karl Alexander (1733-1737), in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 38 (1932), S. 307-310 konstatiert eine beeindruckende Steigerung der direkten Staatseinnahmen im Wirkungszeitraum Süß-Oppenheimers; Vann, Württemberg, S. 208f. spricht von systematischer Ausbeutung und Kontrolle des Volkes durch „Süß und seine Agenten,, unabhängig von den traditionellen Privilegien und Statuszuschreibungen, die es bei aller Rationalisierung aber versäumt hätten, die frühmerkantilistische Steuerabschöpfungspolitik zu einer mit Poduktionsseigerung der Württembergischen Ökonomie zu nutzen.

386 Vgl. zur Musik: Hermann Wanderscheck, „Wolfgang Zeller, der Komponist ernster Filme - Musikalische Vorbereitungen zum ‚Jud Süß‘,, in: Film-Kurier (5. 8. 1940), abgedruckt in: Joseph Wulf, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963, S. 412, dort auch die zitierten Stellen. Zeller, so der Artikel, frage „immer nach dem Sinn, nach der

chen waren ein *Davidstern* und ein *Achtarmiger Leuchter*, gefolgt vom Titel des Films: „Jud Süß,, dann folgten weitere Angaben zur Produktion und die Namen der Beteiligten, anschließend ein weiterer Zwischentitel: „Die im Film geschilderten Ereignisse beruhen auf geschichtlichen Tatsachen,, schließlich die Jahreszahl „1733,, als Insert in einem alten Stich, welcher die Landkarte Württembergs zeigte. Die Kamera fuhr nah auf „Stuttgart,,. Ein eingblendetes altes Gemälde zeigte eine Herrscherfigur im Habit der Zeit, deren Bedeutung eine Stimme erläuterte: „Nach dem höchst schmerzlichen Ableben meines Veters, des Herzogs Eberhard Ludwig (*hier schwenkt die Kamera auf den Sprecher: den neuen Herzog Karl Alexander*) ist die Regierung dieses gesegneten Landes an mich gefallen.,,³⁸⁷ - Zeit und Ort der folgenden Handlung waren nun etabliert, der historistische Zugriff über den alten Stich und das Porträt unterstrichen die Absicht, „die Tatsachen durch sich selbst sprechen zu lassen.,,³⁸⁸ Gleichwohl gingen die auch in der Gegenwart sprechenden Zeichen des Judentums und der Antagonismus der den Ethnien zugeordneten Melodien der Diegese der Vergangenheit voraus, verwiesen also semiotisch auf eine Ebene, die der noch darzustellenden Geschichte ontologisch entzogen war und *in* dieser erst noch sichtbar gemacht werden mußte.³⁸⁹

Der Hof wurde inszeniert als die Sphäre eines von Heinrich George beleibt, launisch und paternalistisch dargestellten Herzogs, der über kein ei-

Sendung einer Musik,, die er für den Film schreibe. Die Musik zu *Jud Süß* schrieb er nach seiner Teilnahme am Polen-Feldzug.

387 J.S. S. 74-76. - Zitiert wird im folgenden nach dem von Thomas Maurer und Thomas Til Radevagen erstellten Szenenprotokoll, in: Friedrich Knilli u. a., „Jud Süß,,. Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen, Berlin 1983, S. 69-199, welches durch die Berücksichtigung einer im British Film Institute (London) und einer sich in amerikanischem Privatbesitz befindlichen Kopie der in: Bauer, Spielfilm-Almanach, S. 508 angegebenen Zensurlänge von 2663 Metern (97 Minuten) am nächsten kommt. Die von mir im DIF eingesehene Kopie (2 Rollen) ist etwas kürzer, wo sie zusätzliches Material enthält, wird sie mit Meter-Angaben zitiert. Die von Maurer-Radevagen in den gesprochenen Text eingefügten Angaben zur Szenenlänge u. Kameraeinstellung werden, um Unübersichtlichkeit zu vermeiden, ohne typografische Markierung weggelassen, und nur dort, wo es mir wichtig erschien, von eigenen Angaben in eckigen Klammer ersetzt

388 Zitat aus dem Werbematerial für die Presse und die Kinobesitzer: „Schlagworte/Schlagzeilen,, DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 „Jud Süß,, - Die Jahreszahl, genau 200 Jahre vor der „Machtergreifung,, die Hitler in einer jährlichen großen Ansprache zum 30. Januar in das kollektive Gedächtnis zurückrief, mag für einem Betrachter im „Dritten Reich,, das Gesehene mit zusätzlicher geschichtlicher Signifikanz ausgestattet haben.

389 Die DIF-Fassung unterstreicht die in dem musikalischen Aufeinandertreffen schon angelegte Frontstellung der Symbolsysteme noch, indem sie zwischen Davidstern und Leuchter steinerne Löwen, die Symboltiere der deutschen Herzöge, einblendet (2m).

gentliches Regierungsprogramm verfügte, sondern „sein Württemberg,, als ein Proprium verstand, - eine an sich nicht unangemessene Darstellung feudalistischer Selbstauffassung, die allerdings nicht als Teil einer herrschaftsfunktionalen Notwendigkeit, einer *repraesentatio* des Landes in der *gloire* seines Herzogs oder einer Einbindung des landständischen Adels in die Zentralisierung von Herrschaft deutlich gemacht wurde.³⁹⁰ Karl Alexander benutzt den Staat vielmehr als eine persönliche Bedürfnisbefriedigungsanstalt, die ihm vor allem den ungenierten Zugriff auf die weiblichen Untertanen ermöglicht, seine mit großem Aufwand veranstalteten Hoffeste erscheinen den Stuttgarter Bürgern als „Orgien,,³⁹¹, die Anschaffung von Oper und Ballett dienen demselben Zweck, wie deutlich wird, als er von einer Empore aus den Proben zuschauend, seinem Diener die Anweisung gibt: „Remchingen, unterbrech’ er mal die Probe und hol’ er mal die Kleine, die Schwarze hier oben rauf!,,³⁹² Von vornherein läßt dieser erotische Eskapismus die Modernisierungsvorhaben des Herzogs in einem diskreditierten Licht erscheinen. Seine Schwäche präsentierte der Film offen, als er die Szene, in der die konservativen Stände die herzoglichen Pläne, vor allem die Einführung eines stehenden Heeres mit der Begründung ablehnen, „daß Eurer Durchlaucht Vorfahren ja auch keine Garde nötig hatten,, damit enden ließ, daß sich der Herzog beleidigt die Bettdecke über den Kopf zieht.³⁹³ Die Filmillustrierten sahen gerade in diesem persönlich motivierten Defizit an politischer Führungskraft etwas Symptomatisches für das ständische Zeitalter:

Man kümmerte sich nicht um Politik, man sah nur sich selbst in tausend Spiegeln, im Glanz der Äußerlichkeit. Die Perücken, Spitzenjabots und seidenen Strümpfe deckten ebenso den Schmutz des niegebadeten Körpers zu wie die rauschenden Feste, die überladene Architektur und die steife Zeremonie der Leibsoldaten, die innere Ohnmacht und politische Geringfügigkeit.³⁹⁴

Eben diese Kombination aus übersteigertem Individualismus und persönlicher Schwäche machen den Herzog anfällig für eine Allianz mit den landes-

390 Zur feudalen Herrschaft siehe: Günther Lottes, „Staat, Herrschaft,, in: Fischer Lexikon Geschichte, hg. v. Richard van Dülmen, Frankfurt 1990, 300-326, bes. S. 313-316. Zur Funktion der höfischen Repräsentation v. a. Nobert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie und der höfischen Aristokratie, Neuwied 1969.

391 J.S. S. 105.

392 J.S. S. 98.

393 J.S. S. 94f.

394 Aus alten Dokumenten: Wer war Jud Süß,, in: Filmwoche 14 (3. 4. 1940).

fremden Juden.³⁹⁵ Der verhängnisvolle Pakt wird im Frankfurter Ghetto geschlossen. Dort nutzt der reiche Geschäftsmann Jud Süß, als ihn ein herzoglicher Unterhändler um Geld für ein Schmuckstück, welches der Herzog seiner Frau anlässlich seiner Inthronisierung schenken will, gezielt seine finanzielle Macht, um das althergebrachte Judenverbot für Württemberg auszuhebeln: „Sagt eurem Herzog: Wenn er mich braucht, dann soll er ma auch die Permission verschaffen, zu ihm zu kommen.“³⁹⁶ Der Herzog eröffnet Süß nicht nur den Weg aus dem Ghetto, sondern macht ihn gleich zum Finanzier seiner Gelüste. Bereits das große Fest, das zur Feier des Regierungsantritts Karl Alexanders im Ballsaal des Schlosses abgehalten wird, gerät zu einem von dem Juden organisierten „Fleischmarkt,“³⁹⁷

(Die Kamera zeigt in einer totalen Aufsicht die mit tiefen Dekolleté-Ausschnitten tanzenden Damen, ein anschließender Schwenk auf die Empore zeigt, das dies die Perspektive des Herzogs und Süß-Oppenheimers war:)

Zeremonienmeister: Die Damen nach links, die Garde nach vorn!

Herzog: Für primitive Gemüter mag das ja noch ganz ulkig sein, mir ist das - eh - zu bürgerlich, zu bürgerlich! Zu sittenstreng! Dafür hätte ich ja meine Frau nicht nach Ludwigsburg (*Tanzende von oben*) zu schicken brauchen! Wo bleibt dein Einfall Jude?

Süß: Wollen Euer Durchlaucht die Anordnung betrachten: Hinten die alten Damen, vorne die knusprige Jugend - und der Jugend gegenüber die Leibgarde Eurer Durchlaucht.³⁹⁸

395 Tatsächlich - wie z. B. bei Feuchtwanger durchaus deutlich wird - war die Tatsache, daß Karl Alexander nur aus einer Seitenlinie des Hauses Württemberg stammte und für das Herzogsamt gar nicht vorgesehen war, der Grund für seine Finanznot und dies die Motivation, sich an die Juden zu wenden. Der Film deutet diese strukturelle Determiniertheit des Geschehens in dem Frankfurter Gespräch zwischen Süß-Oppenheimer und dem Unterhändler des Herzogs an (Süß: „Ich denke, Württemberg ist reich.“, Von Remchingen: „Tja, Württemberg schon, aber nicht sein Herzog.“, *J.S.* S. 84), ohne aber darauf weiter einzugehen.

396 *J.S.* S. 84f. Vor dem Hintergrund des im folgenden noch zu thematisierenden, von den Ständen vertretenen Prinzips der Angemessenheit, findet schon hier eine Sympathie lenkung statt: Das Krönchen, um das es geht, und das für den Herzog des reichen Württembergs „zu groß“, (so Von Remchingen) ist, entnimmt Süß-Oppenheimer einem mit noch weit kostbareren Kleinodien angefüllten Tresor.

397 So der Kommentar des Volkes. Der vollständige Ausspruch des Bürgers Fiebelkorn: „Der Jude arrangiert wieder mal'n Fleischmarkt, diesmal im Schloß, und unsere Töchter sind gut genug, die Ware dafür abzugeben.“, (*J.S.* S. 111), zeigt in der Wortwahl die Verbindung von jüdischem Kapitalismus und feudalem Erotismus.

398 Auch die Garde, die hier offensichtlich die herzoglichen Übergriffe auf die zum Antritt befohlenen „mannbaren Töchter“, des Landes bewacht, wird von den Juden finanziert. Auch

Und später, auf der anderen Seite der Empore:

Süß: Ich dachte mir, statt der langweiligen Disteln des Hofes einmal zur Abwechslung die Frühlingsblumen des Feldes für Eurer Durchlaucht allein!

Herzog: Worauf dieser Teufelskerl kommt.

Süß: Wie der Herr die Schafe von den Böcken, so trenne ich die Töchter von den Eltern.³⁹⁹

Die Armierung des Hofes und sein Zeremoniell dienen also ebenso wie das Ballett und die Oper der Logistik herzoglicher Triebhaftigkeit, erhalten aber darüber hinaus, da sie vom Juden und nicht von der Landschaft finanziert werden, den Charakter des „Volksfremden,, des von außen an das traditionelle Gesellschaftsgefüge Herangetragenen.

Bildlich gemacht wird dies in der Szene, in der die Gegenleistung des Herzogs, das Einzugsrecht für die Juden, bevölkerungspolitische Konsequenzen zeitigt und diese in großer Zahl nach Stuttgart kommen.⁴⁰⁰ „Bedrohlich verzerrte,, hebräische Gesänge nach der ihnen zugeordneten Melodie begleiten ihren langen, schleppenden Einzug in die Residenzstadt, und obwohl die neue jüdische Gemeinde später den versuchten Staatsstreich des Herzogs zu finanzieren in der Lage ist, wirken die Gestalten verlumpt und verarmt, ganz in der Ikonographie des Ostjudentums gezeichnet.⁴⁰¹ Die SchlußEinstellung der Szene präsentiert die Juden in einer Totalen von hinten, wie sie sich als Gruppe auf das Stadttor zubewegen, und vermeidet so, daß einzelne Juden

sie, die den späteren absolutistischen „Staatsstreich,, des Herzogs ermöglicht, entstammt also dem Bündnis von jüdischem Kapital und feudalem Subjektivismus.

399 *J.S.* S. 112-114.

400 Der Film verdichtet hier die historische Wahrheit, die das Ansässigmachungsrecht für Juden, das für bestimmte Regionen des Herzogtums schon bestanden hatte, auf die Residenzstädte Stuttgart und Mannheim ausdehnte. Die filmische Reduktion radikalisiert also die zwischen autochthoner *societas civilis* und landesfremden Judentum bestehende Inklusions- und Penetrationsthematik.

401 Die Charakterisierung des Gesanges in der Zeitschrift *Der Angriff* 233 (26. 9. 1940), S. 1 ist eindeutig, es sei ein „fremdes Gemisch von Tönen und Worten, eine Tonfolge, unserem Ohr so fremd wie fernstes Asiatentum,, Dies sei das Lied, mit dem sich das jüdische Volk über die Welt verbreitet habe. - Zum Ostjudentum vgl. Peukert, *Weimarer Republik*, S. 162. Eine Zeitzeugin aus Danzig, die den Film im Rahmen einer Schulaufführung gesehen hatte, erklärte in einer in *Konkret* 4 (1991), S. 59f. abgedruckten Diskussion anlässlich einer Wiederaufführung des Filmes im Hamburger „Metropolis,-Kino im Februar 1991, daß sie den Film damals aus ihrer Kenntnis des Ostjudentums heraus nicht antisemitisch gefunden hätte.

ein ‚Gesicht‘ erhalten.⁴⁰² Die unmittelbar anschließende Szene im *Ständehaus* kommentiert das Ereignis in einer entsprechend dehumanisierenden Metaphorik:

Faber zornig: Zu Hunderten ziehen die Juden in die Stadt. Die Bevölkerung ist in hellem Aufruhr!

Sturm: Wie die Heuschrecken kommen sie über unser Land. Schon diktiert Herr Oppenheimer die Steuern. Der Jude hat die Hand auf der Münze, auf dem Salz, auf Bier, aufem Wein, ja sogar auf dem Getreide!⁴⁰³

Der Film begnügte sich nicht damit, die Erscheinung des orthodoxen Judentums ‚darzustellen,‘, sondern er wollte auch dessen Herkunft zeigen, indem er einen Teil der Handlung in die schon erwähnte Szene in der Frankfurter Judengasse verlegte.⁴⁰⁴ Hier konnten die jüdischen Eigenschaften gewissermaßen in ihrer noch unangepaßten Reinform präsentiert werden.⁴⁰⁵ Die Darstellung folgt den gängigen antisemitischen Klischees, die auf das Ghetto-Personal verteilt werden. Neben dem schlau kalkulierenden Süß-Oppenheimer und seinem servilen Sekretär Levy kommen ein hustender Greis (Tbc?) und eine lasziv sich gebärdende, dunkelhaarige Frau zum Auftritt, die, vom Fenster eines verwahrlosten, dreckigen Hauses aus mit einem Schächter auf der dunklen Straße mit stark jiddischem Einschlag Süß-Oppenheimers Strategie diskutieren: „Er soll ihm geiben, damit wir können neimen, neimen, nei-

402 Für eine identifikatorische Kamerasprache bezüglich der Juden siehe die Beschreibungen der einschlägigen Szenen in der Mendes-Verfilmung durch: Knilli-Zielinski, Lion Feuchtwangers „Jud Süß,“, S. 107-111.

403 *J.S.* S. 124f. Die Zurücknahme der Metaphern als uneigentlicher Sprechweise, hier die Beschreibung der Juden als „Heuschrecken,“, die unmittelbar danach tatsächlich als Bedrohung der Nahrung („Getreide,“) sich erweisen, ist ein stets wiederkehrender Zug in der NS-Propaganda. Sie findet ihren Höhepunkt in den ebenfalls 1940 in die Kinos gekommenen Sequenzen 14 und 15 in Hipplers „Dokumentarfilm,“ *Der Ewige Jude*, in denen die jüdischen Migrationsbewegungen in der Geschichte mit Aufnahmen von den Wanderungen der braunen Wanderratte gegengeschnitten sind. Siehe dazu: Hornshøj-Möller, „Der ewige Jude,“, S. 84-87.

404 Dabei handelte es sich um einen dezidierten Kunstgriff der Autoren. Tatsächlich nämlich lebte Süß-Oppenheimer, ein erfolgreicher Geschäftsmann mit weitreichenden Beziehungen bis zum Kaiserhof, schon längst außerhalb des Ghettos, und seine Bekanntschaft mit Karl Alexander stammte aus einer Zeit lange vor dessen Regierungsantritt.

405 Allgemein zur Topik und Ikonographie des Antisemitismus siehe: Joachim Schlör-Julius H. Schoeps, *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, München-Zürich 1995.

men!.,⁴⁰⁶ Im Film entstammte auch - wie gesagt - Süß-Oppenheimer diesem Ethno-Milieu. Auch er spricht anfänglich Jiddisch und sein Aussehen gleicht dem der orthodoxen Juden. Doch anders als seine „Artgenossen“, nutzt er seinen finanziellen Einfluß, um gesellschaftspolitischen Einfluß zu nehmen. Er wird zum *assimilierten* Juden: Vollbart, Locken, Kaftan und Käppi verschwinden und weichen einer eleganten höfischen Erscheinung, die durch ein bereits bei seiner Anreise nach Stuttgart zu hörendes Hochdeutsch mit französischen Phrasen unterstrichen wird. Sein Verhalten am Hof ist geprägt von einem opportunistisch-vorsichtigen und devot-angepaßten Betragen gegenüber dem Herzog, einem schmeichlerischen und charmanten Umgang mit den Frauen und einer arroganten und zynischen Haltung gegenüber denjenigen, die seiner Macht unterliegen. Grausam und skrupellos behandelt er alle, die sich seinen Plänen entgegenstellen.⁴⁰⁷ In der Öffentlichkeit ist er stets in Begleitung von Mätressen zu sehen. Besonderen Wert legte der Film darüber hinaus auf die Betonung seiner letztlichen Heimatlosigkeit⁴⁰⁸ und nährte damit zunächst die Vermutung, Oppenheimers späteres Geschick rühre aus der Verleugnung seiner Wurzeln, eine Einschätzung, die durch die mahnenden Worte der jüdischen „Norminstanz“, (Kanzog) im Film, des Rabbi Loew, noch bestärkt wird: „Mein Sohn Joseph [i. e. Süß-Oppenheimer], der Herr siehet auch dich an und siehet, daß de bist geworden eitel und hoffährtig als wie e Pfau. Streng ist de Strofe des Herrn, wenn de Juden vergessen, wer se sind.,“⁴⁰⁹ Der Film erwies dann aber seine aufklärerischen Qualitäten im Sinne des Nationalsozialismus, als er die letztliche Übereinstimmung aller jüdischen Pläne aufzeigte und die verschiedenen, von Süß-Oppenheimer und dem Rabbi Loew jeweils verkörperten jüdischen Positionen als rein taktische Varianten derselben jüdischen Weltverschwörung entlarvt:

406 *J.S.* S. 83f. Der letzte Satz der Szene: „Zieh dich an, Rebekka!“, unterstreicht die den bürgerlichen Moralbegriffen strikt entgegengesetzte, gewissermaßen natürliche Affinität der Juden zum Herzog.

407 Siehe etwa sein Verhalten gegenüber Faber, Sturm und Dorothea, *J.S.* S. 95f.

408 Auf Dorotheas Frage hin, wo er denn schon gewesen sei, antwortet er mit einer Aufzählung europäischer Hauptstädte, London, Rom, Wien und Lissabon; zusätzlich zu Paris fällt das Reizwort „Versailles“,. Auf ihre Frage hin, wo er sich „zu Hause gefühlt“, habe, antwortet er: „Überall,,“, seine „Heimat,, sei die „Welt,,; *J.S.* S. 92f.

409 *J.S.* S. 87 u. 134 (Zitat). - Eine solche Haltung hätte noch in der Weimarer Republik Anhänger in verschiedensten politischen Lagern und philosophischen Schulen gefunden, vgl. z. B. für den organisierten Heimatschutz meine am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte der Universität Regensburg bei Prof. Dr. F. Bauer geschriebene und hinterlegte Seminararbeit „Heimatsbewegung und Heimatschutz in Westfalen,,

Loew: Willste herrschen über die Gojim, beherrsche ihr Geld! Aber laß de Hände aus de Streitigkeiten von de Ferschten!

Süss: Beherrsch' ich den Fürsten, beherrsch' ich das Volk!⁴¹⁰

Gerade in dieser spielfilmhaft erzeugten Entlarvung der Judenemanzipation als eines Scheinprozesses der Geschichte, als einer Art rassistischen „Überbaus,, mit dem die heimlichen Drahtzieher des Geschehens ihre Ziele verschleiern, sah die Kinowerbung den Erfolg des Filmes begründet: „Noch nie zuvor ist das Wesen des Judentums so von einem Film erfaßt worden wie hier. Gerade weil dieser Film die Tatsachen durch sich selbst sprechen läßt, kommt er zu so gewaltiger Wirkung.,,⁴¹¹

Der Herzog agiert aus Schwäche und ohne sich dessen bewußt zu sein, als Marionette der jüdischen Verschwörung gegen die Interessen seines eigenen Volkes. Einseitig verfügt er, daß die Judensperre aufgehoben wird, obwohl dies nach den alten Verfassungsgrundsätzen „nur in Gemeinschaft mit den Landständen,, hätte entschieden werden dürfen.⁴¹² Für die Bürger fehlt dieser „unheiligen Allianz,, darum die Dignität der sich im autochthonen Recht manifestierenden historischen Notwendigkeit. Um dies szenisch umzusetzen, greift der Film auf die alte *Mabuse*-Metapher vom Spiel zurück, indem er den Landschaftsvertreter Faber anlässlich eines Kartenspiels den folgenden an Süß-Oppenheimer adressierten Vorwurf aussprechen läßt: „Er spielt um Württemberg! Der Jude spielt um eure Töchter, und der Herzog hält die Bank!,,⁴¹³

Der die Zusammenarbeit von Herzog und Juden charakterisierenden Kontingenz-Metapher des Spiels wird die das rechte Maß repräsentierende bürgerliche Familie des Landschaftsvertreters Sturm entgegengesetzt. Die Tugenden „Ehre,, „Treue,, Keuschheit und Todesmut sind hier nicht nur Begriffe, sondern Werte, die - wie der Film in verschiedenen Szenen vorführt - sich in Übereinstimmung mit dem Handeln befinden. Kaum deutlicher konnte dies - im scharfen Kontrast zu den anderen besprochenen Gruppen - gezeigt werden, als in der keuschen Weigerung Fabers, selbst nach seiner Hochzeit mit Dorothea das Bett mit ihr zu teilen: „Daran muß man sich doch erst ge-

410 *J.S.* S. 135.

411 „Schlagworte/Schlagzeilen,, DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 „Jud Süß,,

412 *J.S.* S. 86 u. 121.

413 *J.S.* S. 120.

wöhnen!“,⁴¹⁴ Eine Welt, die durch die Konsequenz ihrer Haltungen beeindruckt: Sturm, als ihn Süß-Oppenheimer mit dem neu zu schaffenden Amt eines nur dem Herzog verantwortlichen Ministers bestechen will, lehnt ab mit den Worten: „Ich tue nur, was rechtens ist!“⁴¹⁵ Dieses Verbleiben im rechten, überlieferten Sinn trotz aller Anfechtungen qualifiziert die Stände in dem Maße, in dem sich der Herzog unter jüdischem Einfluß von den Verfassungsgrundsätzen ab- und dem Absolutismus zuwendet, als die wahren Repräsentanten gesellschaftlicher, autochthoner Ordnung aufzutreten. Der Film macht dies in vielen Szenen deutlich, z. B. wenn er die geheime Ständeversammlung, auf welcher der Widerstand gegen den „Staatsstreich“, des Herzogs beschlossen wird, mit dem Ritual eröffnen läßt, die einzelnen Mitglieder bei Nennung des durch sie vertretenen Herkunftsortes oder der durch sie repräsentierten Zunft aufzurufen.⁴¹⁶ Dieses Repräsentieren der Landschaft erhält eine zusätzliche Dimension durch die von den Ständen ebenfalls gewährleistete Reinheit der Rasse, die gefährdet ist, als Süß-Oppenheimer versucht, seine Assimilation in die *societas civilis* durch eine Heirat mit Dorothea Sturm zu vollenden. Die Ablehnung ihres Vaters, des Landschaftskonsulenten, ist eindeutig: „Meine Tochter wird keine Judenkinder in die Welt setzen.“⁴¹⁷ Diese Bewahrung des eigenen Rechtes, der eigenen Wertmaßstäbe und des eigenen biologischen Substrates rücken die Stände in die Funktion eines Bewußtseins des Volkes. Dieses selbst tritt nämlich nicht als Subjekt der Geschichte in Erscheinung, es steht den Ausbeutungsmaßnahmen des herzoglichen Finanzberaters Süß-Oppenheimer und seiner Raffiniertheit leidend und hilflos gegenüber. Seine Funktion besteht so darin, in Form von wachsenden Unmutsäußerungen die Radikalisierung der Zustände im Lande zu symptomatisieren. Als dann schließlich die Leiche der von Süß geschändeten und in den Selbstmord getriebenen Dorothea Sturm öffentlich (auf den Stufen des Palastes) als Opfer ausgestellt wird, will das Volk zugleich Pogrome und die „Revolution.“⁴¹⁸ Die Stände erweisen sich hier als die wahren

414 J.S. S. 147.

415 J.S. S. 139.

416 J.S. S. 149f. - Diese Szene hatte ihren prominenten filmischen Vorläufer in Leni Riefenstahls Film *Triumph des Willens* über den Nürnberger Reichsparteitag der NSDAP von 1934, wo die Vertreter der deutschen Landschaften „abgerufen“, wurden.

417 J.S. S. 141.

418 J.S. S. 184: Nach einer Nahaufnahme auf den Kopf der Toten kommen aus der zusammengelaufenen Menge die Ausrufe: „Losschlagen!“, „Totschlagen, den Schänder“, „Der Jude muß weg!“,

Führer des Volkes, die dessen verständliche, doch unrechtmäßige Leidenschaften in eine normativ-objektive Form überführen und Süß-Oppenheimer nach dem Tode des Herzogs den Prozeß machen.⁴¹⁹ Wichtiger noch als die juristischen Tatbestände „Erpressung, Wucher, Ämterhandel, Unzucht, Kuppelei und Hochverrat,, und die „Schande,, der „Schaden,, und das „Leid,, das „unser Volk durch ihn an Leib und Seele erlitten hat,, sei es, so Sturm, daß stets geschehe, „was rechtens ist,,:

Leid spricht nicht Recht! Auge um Auge, Zahn um Zahn - das ist nicht unsere Art. Fragt nur das alte Reichskriminalgesetz, da steht's für alle Ewigkeit: ‚So aber ein Jude mit einer Christin -‘

Fortgesetzt wird der Satz durch den Gerichtsvollzieher, dem Sturm das Gesetzbuch übergeben hatte, wobei er durch eine Wiederholung betont wird:

‚So aber ein Jude mit einer Christin sich fleischlich vermengen, soll er durch den Strang vom Leben zum Tode gebracht werden.‘

Um die Eindringlichkeit dieses ehernen Gesetzes zu unterstreichen, wird es gleich anschließend noch einmal laut verkündet. Eine gleichzeitige Überblendung vom Gerichtssaal zum Richtplatz setzt die darin zum Ausdruck kommende Notwendigkeit der Hinrichtung in Bilder um. Es folgt der Zusatz: ‚[...] ihm zur wohlverdienten Strafe, jedermann aber zum abschreckenden Exempel., Den Juden wird verkündet, sie hätten das Land nach dem „Willen des württembergischen Volkes,, sofort und für immer zu verlassen. Der Film schließt, wie *Robert Koch*, mit einer Wendung an den impliziten Zuschauer:

Gegeben zu Stuttgart am 4. Februar 1738. Mögen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten, auf daß ihnen viel Leid erspart bleibe an ihrem Gut und Leben und an dem Blut ihrer Kinder und Kindeskinde.

Laut einsetzende Musik unterstreicht die Bedeutung dieses Satzes, der verspricht, daß die Verbindung von ethnischer Reinheit und autochthonem Recht eine Kontinuität verbürgt, die den Zufälligkeiten der geschichtlichen Entwicklung zu trotzen in der Lage sei.

419 Zur Funktion der in historisch-biographischen Filmen häufigen Gerichtsszenen als Ort der inner- und außerfilmisch inszenierten „Ermittlung,, von „Wahrheit,, siehe: Taylor, Besonderheit biographischer Figuren, S. 499. - Die folgenden Zitate: *J.S.* S. 194-199.

d) Filmsprache

Der Spielfilm ist stets auch eine Erzählung, die den einzelnen in ihm vorkommenden Handlungen, Ideen, Gegenständen und Metaphern durch die von ihr geleistete narrative Verknüpfung einen besonderen Stellenwert verleiht. *Jud Süß* liegt dabei ein ungleich komplexerer *plot* zugrunde, als etwa den anderen hier behandelten Filmen. Für eine genauere Analyse dieses Sachverhaltes bietet sich die Klassifikation an, die der amerikanische Historiker Hayden White für seine metageschichtlichen Arbeiten entwickelt hat.⁴²⁰

White, der davon ausgeht, daß auch historiographische Darstellungen stets gezwungen sind, sich einer „umfassenden, archetypischen Erzählform zu unterwerfen,, hat festgestellt, daß diese den Inhalten der Erzählung stets einen zusätzlichen, vielleicht sogar bestimmenden Sinn verleihen.⁴²¹ Betrachtet man die von *Jud Süß* erzählte Geschichte derart strukturalistisch, erweist sie sich als die Erzählung eines harmonischen gesellschaftlichen Ausgangszustandes, der durch das Hinzutreten einer exogenen Gruppe in einen sich radikalierenden Prozeß sozialer Desintegration gebracht wird.⁴²² Durch die Besinnung auf das biologische Substrat der ursprünglichen Gesellschaft, das Entfernen der ethnischen Fremd-Elemente und die Restitution geschichtlich sanktionierter Exklusionsregeln, die das Kontinuieren des eigenen Volkes dauerhaft sicherstellen, erscheint am Ende der „Zustand der Gesellschaft [...] reiner, vernünftiger und verbessert,,⁴²³ Ein solches Ende entspräche nach Whites „Poetik der Geschichte,, eigentlich der „Komödie,, deren Ausgang sich jener - wie das von ihm untersuchte 19. Jahrhundert - nur vorstellen kann als das „Ergebnis des Konflikts zwischen scheinbar unveränderlich widerstreitenden Kräften, von denen sich jetzt herausstellt, daß sie auf lange Sicht miteinander vereinbar und mit sich selbst und untereinander eins sind,,. Offensichtlich trifft diese universalistische Auffassung eines guten Endes auf *Jud Süß* nicht zu, denn hier erweist sich die Perfektionierung der Gesell-

420 Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt 1994, S. 9-62.

421 White, *Metahistory*, S. 22.

422 Im Film selber kennzeichnen die Begriffe „Staatsstreich,, „Bürgerkrieg,, „Revolution,, und „Verfassungsbruch,, diese Situation; *J.S.* S. 151, 161, 165, 162, 172, 175 u. 186. Ohne daß der sicher lohnenswerten Frage nach den jew. Verwendungskontexten und -gruppen hier nachgegangen werden kann (z. B. spricht Süß von „Revolutionen,, im Zusammenhang mit den Begriffen „Versailles,, und „absoluter Souverän,,), findet sich die generelle Aussage in dem Satz wieder: „Die Juden finanzieren den Krieg unseres Herzogs gegen sein eigenes Volk,, *J.S.* S. 168.

423 Der zitierte Teil nach: White, *Metahistory*, S. 23; dort auch die folgenden Zitate.

schaft ja als konditional gekoppelt an rassische Differenzierungen und Exklusionen.⁴²⁴ Im Grunde erweist sich dann die sorgfältig ausgestattete Geschichte aus dem 18. Jahrhundert als eine weitere Version des nationalsozialistischen Mythos vom ordnungsstiftenden „Reich,,⁴²⁵ Das auch hier einschlägige 11. Kapitel („Volk und Rasse,,) aus „Mein Kampf,, in dem Hitler seine Stellung zum Judentum thematisiert⁴²⁶, hebt bereits mit dem für *Jud Süss* symptomatischen ‚Aufklärungsgestus‘ an:

Es gibt Wahrheiten, die so sehr auf der Straße liegen, daß sie gerade deshalb von der gewöhnlichen Welt nicht gesehen oder wenigstens nicht erkannt werden. Sie geht an solchen Binsenwahrheiten manchmal wie blind vorbei und ist auf das höchste erstaunt, wenn plötzlich jemand entdeckt, was doch alle wissen müßten.⁴²⁷

Um welche Wahrheiten es sich dabei handelt, entfaltet Hitler auf den folgenden fünfzig Seiten, die mit dem Postulat enden:

Aus dieser inneren Erkenntnis heraus sollten sich für uns die Leitsätze [...] formen, die unserer Überzeugung nach allein befähigt waren, den Niedergang des deutschen Volkes nicht nur zum Stillstand zu bringen, sondern das granitene Fundament zu schaffen, auf dem dereinst ein Staat stehen kann, der nicht einen volksfremden Mechanismus wirtschaftlicher Belange und Interessen, sondern einen völkischen Organismus darstellt: Einen germanischen Staat deutscher Nation.⁴²⁸

Vor der Verwirklichung dieses Zieles stand, hinter zahlreichen Masken verborgen, der „Jude,,. Die für Hitler alles „weltgeschichtliche Geschehen,, regelnde Wahrheit lautete, daß die „Blutsvermischung und das dadurch bedingte Senken des Rassenniveaus [...] die alleinige Ursache des Absterbens aller Kulturen,, sei, denn die Menschen gingen nicht an verlorenen Kriegen zugrunde, sondern „am Verlust jener Widerstandskraft, die nur dem reinen

424 Daß der Filmschluß als ein „Happy End,, verstanden werden sollte, geht hervor aus Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 107, der es in seiner Filmpoetik als Beispiel für ein solches anführte.

425 Vgl. dieselbe Beobachtung bei Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 86.

426 Zur Stellung des Judentums in Hitlers Weltanschauung siehe: Jäckel, Weltanschauung, S. 55-78; Fest, Hitler, S. 300-305; Enrico Syring, Hitler. Seine politische Utopie, Frankfurt 1994, S. 40-44; Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland, S. 55f.

427 Adolf Hitler, Mein Kampf, München (265. - 269. Auflage) 1937, S. 311.

428 Hitler, MK, S. 361f.

Blute zu eigen,, sei.⁴²⁹ Der Jude, der nie einen eigenen Staat besessen habe und sich deshalb „wie ein schädlicher Bazillus immer mehr ausbreitet[e],, und als „Parasit im Körper anderer Völker,, lebte, muß deshalb mit Gewalt vertrieben werden, bevor das „Wirtsvolk,, abstirbt.⁴³⁰ Die Schwierigkeit besteht darin, daß der Jude „maskiert zu segeln pflegte,,. Erst wenn er sich stark genug fühlte, ließ er den „Schleier fallen und war plötzlich das, was so viele andere früher nicht glauben und sehen wollten: der Jude.,,

Der Film verband diese Enthüllungsgeschichte mit einem nationalsozialistischen „Happy End,, indem er die Rückkehr Süß-Oppenheimers zu seinem orthodoxen jüdischen Habitus nicht als eine Position individueller Unabhängigkeit oder kultureller Prägekraft zeichnete, sondern als das Resultat eines gescheiterten Täuschungs- und Emanzipationsvorhabens präsentierte. Indem die Stände sich auf die Notwendigkeit rassischer Exklusivität besannen, korrigierten sie eine Schwäche, die Hitler in der geschichtlichen Realität den „deutschen Fürsten,, und ihren „Finanznöten,, anlastete, denen es zu danken sei, „daß die deutsche Nation sich nicht von der jüdischen Gefahr endgültig zu erlösen vermochte,,.⁴³¹ Die auf diesen Satz folgenden Ausführungen Hitlers dienten dem Aufweis, daß hinter allen emanzipatorischen Begriffen seitdem, „,Aufklärung‘, ‚Fortschritt‘, ‚Freiheit‘, ‚Menschentum‘,, nichts anderes stecke, als eine vom „Juden,, planmäßig betriebene „,Entwaffnung‘ der geistigen Führungsschicht seiner rassistischen Gegner,,: „Zur Maskierung des Treibens und zur Einschläferung seiner Opfer [...] redet er immer mehr von der Gleichheit aller Menschen, ohne Rücksicht auf Rasse und Farbe. Die Dummen beginnen es ihm zu glauben.,,⁴³² Die gesamte neuere abendländische Geschichte wurde so zu einer Scheingeschichte, inszeniert von einem diabolisch-genialischen Marionettenspieler, der die Akteure zu seinem Nutzen gegeneinander antreten ließ. Der Film, der den entlarvenden Blick des Führers mit den ihm eigenen Mitteln der gesamten „Volksgemeinschaft,, zu Teil werden ließ, projizierte also einen vermeintlichen Akt völkischer Notwehr in die Vergangenheit, der in der Realität erst von den Nationalsozialisten selbst geleistet wurde, und erwies so die Handlungsfähigkeit eines in seiner Führung zu sich selbst gekommenen Volkes.⁴³³

429 Hitler, MK, S. 324.

430 Hitler, MK, S. 334, dort auch die folgenden Zitate.

431 Hitler, MK, S. 340.

432 Hitler, MK, S. 346.

433 Veit Harlan gab in einem Interview in: Der Film 3 (20. 1. 1940) an, Parallelen zwischen dem historischen Urteil gegen Süß-Oppenheimer und den „Nürnberger Gesetzen,, zu sehen.

e) Vergegenwärtigung

Zur Aufführung gelangte diese gesellschaftliche Restitutionsgeschichte zuerst am 5. September 1940 im „neuerbauten, sehr modernen, Cinema „San Marco,, in Venedig.⁴³⁴ Neben dem Regisseur, seiner Frau, Ferdinand Marian und Heinrich George waren auch der Vizepräsident der Reichsfilmkammer Karl Melzer und der Chef der Filmprüfstelle, Regierungsrat im RMVP Dr. Arnold Bacmeister sowie der Oberregierungsrat Fischer anwesend. Während die berichtende „Filmwoche,, die deutschen Schauspieler bei fröhlichen Gondelfahrten ablichtete, wiesen der italienische Minister für Volkskultur Pavolini und der Präsident der Biennale, Graf Volpi di Misurata, in ihrer Eröffnungsansprache unmißverständlich auf die aktuelle politische Dimension dieser deutsch-italienischen Filmwoche hin, die „gerade im Kriege,, als eine „Manifestation der unlösbaren Bande der Freundschaft zwischen Deutschland und Italien,, und der inneren Kraft beider Völker gelten müsse. Der italienische Hauptbeitrag, *Assedio dell'Alcazar*, ein Film über das heroische Aushalten einer Gruppe belagerter Franco-Anhänger im Toledo des Spanischen Bürgerkrieges, griff diesen Kriegsbezug auf.⁴³⁵ Aussagekräftiger als die in ihren Aussagetendenzen festgelegte, durchweg begeisterte deutsche Presse ist sicher der Eindruck des jungen italienischen Filmkritikers und späteren Regisseurs Michelangelo Antonioni, der mit Enthusiasmus auf die Premiere des Films reagierte und die enthaltene Propaganda mit den überwältigenden ästhetischen Qualitäten des Filmes rechtfertigte, allem seiner außerordentlichen dramaturgischen Ausbalanciertheit und Geschlossenheit.⁴³⁶ Goebbels hatte also offensichtlich mit Harlan auf die richtige Karte gesetzt und tat nun das seinige, um dem Erfolg auch in Deutschland den Weg zu ebnen. Denn dafür reichte, wie der Mißerfolg des Pseudo-Dokumentarfilms *Der Ewige Jude* beim Publikum wenige Wochen später bewies, die Tatsache, daß der Film ein zentrales weltanschauliches Anliegen des National-

434 Hans Erasmus Fischer, „Die Filmwoche in Venedig ein Erfolg der Achsenmächte,, in: Filmwelt 38 (20. 9. 1940).

435 Als der Film im Sommer 1941 in die Berliner Kinos kommen sollte, wollte Goebbels die darin enthaltenen „Kirchenszenen,, schneiden lassen, die, so schreibt er, der Duce jedoch „mit Gewalt [...] hineinhaben möchte,, Goebbels, TB, I, 4, S. 692 (15. 6. 1941).

436 Besonders die Kunstfertigkeit, mit der die Vergewaltigungsszene angefertigt war, imponierte Antonioni; ders., „La settimana cinematografica di Venezia. L'ebreo Süß e il cavaliere di Kruja,, in: Corriere Padano (6. 9. 1940), zitiert in: Sam Rohdie, Antonioni, London 1990, S. 29.

sozialismus thematisierte, offensichtlich nicht aus.⁴³⁷ Das an die Kinobesitzer ausgegebene Werbematerial wies darauf hin, was auch bei einem solchen Film dazukommen mußte: „Ein großer Stoff, eine meisterhafte Regie, eine schier beipiellose Besetzung mit besten Darstellern, eine pomphafte Ausstattung - was einem Film Gewicht und Wirkung gibt, ist aufgeboten.,“⁴³⁸ Am 6. September stattete die Filmprüfstelle den Film unter der Prüfnummer 54227 mit den Prädikaten „Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll,, aus, erklärte ihn für „feiertagsfrei,, und ließ ihn für „Jugendliche über 14 Jahren,, zu.⁴³⁹ Am 25. September hatte er dann seine nationale Premiere, die Preußische Staatskapelle spielte zum Auftakt der geschlossenen Vorstellung im Ufa-Palast am Zoo Liszts „Les Preludes.,“⁴⁴⁰ Neben zahlreichen Personen der Filmwelt waren Goebbels und „führende Männer von Partei und Staat,, anwesend. Und der Minister selbst präziserte in seinem Tagebuch: „Ein ganz großes Publikum mit fast dem gesamten Reichskabinett,, um euphorisch fortzufahren: „Der Film hat einen stürmischen Erfolg. Man hört nur Worte der Begeisterung. Der Saal rast. So hatte ich es mir gewünscht.,“⁴⁴¹ Die Teilnahme an diesem Ereignis war offensichtlich mehr als nur ein persönliches Vergnügen, es war ein Teil des Kampfes um personelles und institutionelles Prestige und Zuständigkeiten im „Dritten Reich,, wie ein interner Briefwechsel im Propagandaministerium zwischen dem Geschäftsführer der RKK und Sonderbeauftragten für die „im Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen,, Hans Hinkel⁴⁴² und dem Ministerialdirektor im

437 Siehe: Heinz Boberach, Meldungen aus dem Reich 1938-1995. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS, Herrsching 1984, Nr. 155 (20. 1. 1941), S. 1917.

438 „Schlagworte/Schlagzeilen,, DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 „Jud Süß,,. Das Material wurde von den Verleihfirmen an die Kinobetreiber geliefert, folgte aber seit 1936 in seinen Aussagetendenzen den vom RMVP festgelegten Richtlinien, s. Drewniak, Der deutsche Film, S. 650 u. 656.

439 „Jud Süß,, in: Filmwelt 40 (4. 10. 1940), ergänzt durch Angaben aus: Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,, S. 220.

440 „Jud Süß,, in: Filmwelt 40 (4. 10. 1940).

441 Goebbels, TB, I, 4, S. 339 (25. 9. 1940).

442 Hans Hinkel (1901-1960), „eine der berüchtigsten Gestalten im Bereich der NS-Kulturverwaltung,, war bereits ab 1930 für die NSDAP im Reichstag u. gründete im selben Jahr das erste Gaupresseamt der Partei in Berlin. Zwischen 1933 u. 1935 tätig als Staatskommissar im Preuß. Ministerium für Wissenschafts etc., dann als Geschäftsführer der RKK, Reichskulturverwalter im RMPV u. Sonderbeauftragter für die Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung aller im Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und nichtkünstlerischem Gebiet, SS-Mitglied, seit dem Kriege im Stabe des Reichsführers, 1943 von Hitler zum SS-Gruppenführer befördert. Nach

RMVP Leopold Gutterer⁴⁴³, dem Leiter derjenigen Abteilung, die für die Verteilung der Premiersitzplätze verantwortlich war, demonstriert. Hinkel setzte am 25. September 1940 in einer kaum verhohlenen Beschwerde Gutterer darüber in Kenntnis, daß die Referenten seiner Abteilung, in der „ein nicht unerheblicher Komplex der gesamten Judenfrage seit Jahren mit bekannt bestem Erfolg bearbeitet,, werde, bei der Verteilung der Premierenkarten für *Jud Süß* nicht ausreichend berücksichtigt worden seien.⁴⁴⁴ Der an ihn vergebene Platz („Mittelbalkon rechts 3. Reihe, also ...,,), befand sich darüber hinaus offensichtlich in einer unzureichenden Position. Hinzu kam, daß Hinkels „SS-Kameraden im Reichssicherheitshauptamt (Dienststelle: Zentralstelle für jüdische Auswanderung - 3 Mann hoch! -),, die für „diesen Harlan-Film die rassereinen jüdischen Komparsen beschafft,, hätten, überhaupt keine Karten erhalten hätten. Gutterer wies in seinem Antwortschreiben gut zwei Wochen später darauf hin, wie schwierig es bei wichtigen Filmpremieren sei, „allen Gästen die Plätze anzuweisen, die ihnen unter Berücksichtigung ihrer Stellung und ihres Ranges,, zuständen.⁴⁴⁵ Hinkel, der zwischen anderen „Abteilungsleiter[n] unseres Hauses,, aber vor „Vertretern zentraler Dienststellen und Professoren,, sowie „Ministerialdirektoren,, plazierte worden sei, solle doch darin bitte keine Zurückweisung erkennen. Die - von Gutterer zugestandene - Nichtberücksichtigung der anderen Genannten sei auf die Unkenntnis des zuständigen Sacharbeiters über die Beteiligung der Juden-Referenten bzw. des RSHA an der Herstellung des Harlan-Filmes zurückzuführen und werde in Zukunft abgestellt.⁴⁴⁶ Die Fachpresse nannte „Jud Süß,, einen „filmhistorischen Bericht vom unheilvollen Wirken des

dem Kriege u. a. in Warschau inhaftiert, 1952 Rückkehr nach (West-)Deutschland, wo er einen Hinkel-Nachlaß schuf. Angaben nach: Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 944.

443 Gutterer (1902-?), Journalist, war ab 1930 Propagandaangestellter in der NSDAP, dann im RMVP tätig, ab 1941 Staatssekretär, außerdem Reichskultursenator. Nach: Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 940.

444 Brief Hinkels an den Ministerialdirektor Gutterer (im Hause) vom 25. 9. 1940, abgedruckt in: Wulf, *Theater und Film*, S. 450.

445 Brief Gutterers an den Herrn Reichskulturverwalter Hinkel (im Hause) vom 9. 10. 1940, abgedruckt in: Wulf, *Theater und Film*, S. 451.

446 Neben der Sichtbarmachung regime-interner Wertigkeiten verweist Hinkels auf eine weitere, alltagsgeschichtliche Dimension Berliner Großpremieren, wenn er an gleicher Stelle beteuert, künftige Karten für seine Mitarbeiter würden „von keiner Dame, besonders aber von keiner Person außerhalb des Hauses, sondern nur von Nationalsozialisten in der angesehenen Uniform der SS benutzt,, werden.

Frankfurter Juden Süß Oppenheimer,,⁴⁴⁷ Doch obwohl stets betont wurde, daß sich Harlan und seine Helfer dabei „streng an die Geschichte gehalten haben,, wurde den Lesern unaufhörlich die Gegenwartsrelevanz des Themas vor Augen geführt. So habe man „in den unerschöpflichen Quell der Geschichte hineingegriffen,, und herausgekommen sei „ein Werk, das im eigenen Volk besser als Worte die Notwendigkeit unseres Kampfes gegen das Weltjudentum beweist, in den wir ja noch immer verstrickt sind,,. Die den Film begleitende Werbung zeigt, worauf es dabei ankam: „Wie der Jude immer wieder sich selbst die Schlinge um den Hals legt,, das werde in „Jud Süß,, zum „eindringlichen Erlebnis,, gestaltet.⁴⁴⁸ Über den *Erlebnis*-Begriff wurde eine Transzendierung der historischen Differenz vorgenommen: „Der Fluch, der den Juden folgt, ist nicht an Ort und Zeit gebunden. Gegenwartsnah erscheint uns darum auch dieser Film, der die historische Fabel zum Beispiel erhöht,, und zugleich der kollektive Sinn der Präsentation von Geschichte herausgestellt: „Auch dieser Film zeigt nicht ein Einzelschicksal und eine historische Begegnung, sondern ein Völkerschicksal, das wir erst heute recht verstehen können,,. Wie darüber hinaus mit der Geschichte des Mediums der *Erlebnis*-Charakter der Aufführungen gesteigert wurde, demonstriert beispielhaft die „Filmillustrierte,, vom 29. 9. 1940 (Nr. 40): Unter einem Filmbild, das Süß-Oppenheimer zeigt, wie er von hinten den offen darliegenden Hals der leidvoll-erduldenden Dorotheas küßt, findet sich ein Artikel, der versichert: „Obwohl uns heute zweihundert Jahre vom Galgentod dieses Hofjuden trennen, ist sein Gedächtnis noch lebendig,,. Die filmische Präsentation wird so zum Gedächtnis der Gesellschaft im Sinne einer Vergegenwärtigung der Vergangenheit, doch geschieht dies keineswegs neutral, denn der Artikel schließt: „[...] das war Jud Süß Oppenheimer, der 1738 in Stuttgart gehängt wurde, dessen *grauenvolle* Gestalt - Beispiel so vieler seiner Rassegenossen - nun der Film *heraufbeschwört*,,“⁴⁴⁹ Die Diktion des Textes verstärkt die im Filmbild evozierte Referenz auf die zahlreichen Gruselklassiker

447 „Der Jude im Spiegel des Films,, in: Jenaer Zeitung (5. 10. 1940), DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 „Jud Süß,,

448 Die folgenden Verwendungsbeispiele sind entnommen aus: „Schlagworte/Schlagzeilen,, DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 „Jud Süß,,. Natürlich darf der Verwendung von Schlagworten in populärkulturellen Zusammenhängen nicht die begriffslogische Konsistenz eines philosophischen Systems unterstellt werden. Dennoch laden sich solche Begriffe in der konkreten Verwendung gerade aufgrund ihres unoriginiellen Charakters mit wiederkehrenden Bedeutungsdispositionen auf.

449 Hervorhebungen M. W.

des expressionistischen Filmes und präsentiert Jud Süß als eine Art Wiedergänger, der zugleich für seine „Rassegenossen,, steht. Die „Filmwoche,, vom 3. 4. 1940 schrieb ganz unumwunden, der Film habe Süß als das erkannt und bezeichnet, „was er in Wirklichkeit war - als einen der abgefeimtesten Blutsauger aller Zeiten,,. Der historische Stoff sollte also im Modus des Gruselfilms wahrgenommen werden, der Kinobesuch selber zu einer „Beschwörung,, des Gegners werden.⁴⁵⁰

Mit einem Einspielergebnis von 6,2 Millionen Mark und um die 21,8 Millionen Besucher war *Jud Süß* einer der meistgesehenen Filmes des „Dritten Reiches,, und im Bereich der Propagandafilme im engeren Sinne sicher der ökonomisch erfolgreichste.⁴⁵¹ Auch die Berichte des Sicherheitsdienstes der Polizei bestätigen, daß der Film im ganzen Reich „einheitlich,, und „anhaltend,, eine „außerordentlich zustimmende Aufnahme,, gefunden hat.⁴⁵² Offensichtlich deckte sich das Gesehene mit bereits vorhandenen „Erfahrungen,, der Bevölkerung, die die Darstellung der Juden als „beängstigend echt,, empfand. Verschiedenenorts kam es während der Vorstellung zu Ausrufen wie „Raus mit den letzten Juden aus Deutschland!,, oder, nach der Vorstellung, „Man möchte sich die Hände waschen.,, Sechs Tage nach der Berliner Premiere befahl der „Reichsführer SS,, Heinrich Himmler, „Vorsorge zu treffen, daß die gesamte SS und Polizei im Laufe des Winters den Film ‚Jud Süß‘ zu sehen bekommt.,,⁴⁵³ Welche Wirkung diese Vorführungen haben konnten, gab im Frankfurter Auschwitz-Prozeß das zum Wachpersonal gehörende Waffen-SS-Mitglied Stefan Baretzki (unaufgefordert) an:

450 Dies wird auch von Rentschler, Ministry, S. 154-158 beobachtet, der in einen genaueren Vergleich des Films mit Fritz Langs *Dr. Mabuse. Der Spieler* (1922) (unter Verwendung eines Zitates aus: Noel Burch, Notes on Fritz Lang's first „Mabuse,, Ciné-tracts 13 [Spring 181], S. 6) zu dem Ergebnis kommt: „Both Mabuse and Oppenheimer are without roots and at home anywhere. They represent the absolute evil that transcends class - that is, that transcends history,,. Und der Vergleich mit F. W. Murnaus *Nosferatu* (1922) ergibt: „Süss also can be understood as a latterday Dracula who, under the pretense of a legitimate business transaction, infects the German corpus.,, (Zitate: S. 156). - Thomas Elsaesser, in einem Gespräch in der ÖZG 8 (1997) 4, S. 567-586, bezeichnet Wiedergängertum und „Dracula als einen der Grundmythen des Kinos,, für seine metaphorische Selbstdarstellung, da das „Geschichtliche am Film gerade die Tatsache ist, daß er die Geschichte,, durch die Illusion der Präsenz „außer Kraft zu setzen versucht,, (S. 571f.). Damit wäre mit „Jud Süß,, die real schon vollzogene Entwindung des Films als Mittel der „Beschwörung,, und Stillsetzung der Geschichte aus den Händen des weltanschaulichen Gegner filmsymbolisch nachvollzogen.

451 Nach: Albrecht, Der Film im 3. Reich, S. 251.

452 Boberach, Meldungen, Nr. 145 (28. 11. 1940), S. 1811f.

453 Eine Fotokopie des von Himmler unterschriebenen Tagesbefehls Nr. 35/142/40 vom 30. 9. 1940 befindet sich im DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 „Jud Süß,,.

Damals wurden uns Hetzfilme gezeigt wie ‚Jud Süß‘ und ‚Ohm Krüger‘. An diese beiden Filme kann ich mich noch erinnern. Und was für Folgen das für die Häftlinge hatte! Die Filme wurden der Mannschaft gezeigt - und wie haben die Häftlinge am nächsten Tag ausgesehen!⁴⁵⁴

Der Film wurde, so berichtet Joseph Wulf aus eigener Erfahrung, der deutschen Bevölkerung - vor allem im Osten - immer dann vorgeführt, wenn Deportationen „in die Vernichtungslager,“ bevorstanden. Dies sei geschehen, um die „arische“ Bevölkerung des jeweiligen Landes gegen die Juden aufzuhetzen und jede Hilfeleistung von ihrer Seite im Keim zu ersticken.⁴⁵⁵

f) Exkurs: Die Inversion der Bilder im NS-Film

Ein eigentümliches Merkmal des nationalsozialistischen Propagandafilms ist seine oft verwendete Strategie, die Diffamierung des jeweils dargestellten Feindes mit der Unterstellung von Eigenschaften oder Handlungen vorzunehmen, die, von außen betrachtet, viel eher auf die nationalsozialistische Herrschaftspraxis selbst zutreffen. Am auffälligsten geschieht dies im Film *Ohm Krüger*, in dem den Briten unterstellt wird, sie hätten in ihren afrikanischen „Konzentrationslagern,“ (der Begriff fällt tatsächlich!) eine Genozid-Politik betrieben. Mögen die grausamen und eindrucksvoll gefilmten Bilder auch nicht bar jeglicher Realität sein, so barg eine solche Vorgehensweise doch die Gefahr, beim Betrachter, sobald er sich aus dem unmittelbaren Strom der Bilder und Identifikationen löste, einen Vergleichs- und Reflexionsprozeß auf die ihn selbst umgebene Realität freizusetzen.⁴⁵⁶

Eric Rentschler hat sich dieses Phänomens in *Jud Süß* angenommen und festgestellt, daß die Nationalsozialisten sich in ihrer Konstruktion des ‚Juden‘, der im Film eine Totalkontrolle über das württembergische Volk, seine Ökonomie, Logistik, Reproduktion und zuletzt seine politische Führung angestrebte, eine „counteridentity,“ geschaffen hätten, in der sich - „in the form of a reverse image,“ - ihre eigene Realität ausdrücke.⁴⁵⁷ Die Beispiele sind

454 Hermann Langbein, *Der Auschwitz-Prozeß - Eine Dokumentation*, Bd. 1, Wien 1965, S. 208.

455 Wulf, *Theater und Film*, S. 6.

456 Vgl. zu der Problematik der „vertauschten Rollen,“ in der patriotischen Propaganda („Das weckt das Denken,“) auch in zeitdiagnostischer Ironie das fünfte Kapitel in: Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, Reinbek 1992, S. 18.

457 Rentschler, *Ministry*, S. 158-164, Zitat: S. 163. Dort finden sich zahlreiche Beispiele für diese These, auch aus anderen NS-Filmen. Wenn der Gegenstand in der Literatur behandelt wird, dann zumeist unter dem psychoanalytischen Begriff der „Projektion,“ Für eine soziologische

zahlreich und reichen vom Grundsätzlichen bis zum Banalen: So spricht Süß aus, daß er seine Gegner „ausrotten,, lassen wolle⁴⁵⁸, wendet für seine „Machtergreifung,, in Württemberg eine Strategie der Legalität an⁴⁵⁹ und tritt als ein technischer Modernisierer auf, der die Straßen des Landes „in Ordnung bringen,, läßt.⁴⁶⁰ Er nutzt sein Ministeramt - wie der „Bock von Babelsberg,,⁴⁶¹ - für die Befriedigung privater Gelüste und seine Verteidigungsstrategie vor Gericht schließlich nimmt in grotesker Weise die Haltung vorweg, die die Nazi-Schergen selber vor dem Nürnberger Kriegsverbrechertribunal anwandten: „Ich bin - nix - gewesen - als ein treier Diener von mei'm Souverän!,,⁴⁶² Der NS-Film erweist hier seinen Doppelcharakter als Überrest- und Traditionsquelle. Als letztere betrachtet, stellt er ein Dokument für die Manipulation von Bildern dar, als Überrest analysiert, verweist derselbe Film auf die dahinterstehende Haltung des Manipulators. Während die Partei der Landstände diejenigen - vom Film als sympathisch vermittelten - Werte verkörperte, mit deren Hilfe der geschlossene Sinn der „Volksgemeinschaft,, kondensiert werden sollte, legt das Handeln der Juden für den außerhalb dieses Zusammenhangs Stehenden, Zeugnis ab von der Fähigkeit zur Herstellung dieses Sinnbezugs. Deutlich wird dies, wenn man untersucht, wie in *Jud Süß* politisches Handeln begründet wird: Die Partei der Landstände bedient

Fassung siehe etwa: Georg Simmel, „Exkurs über den Fremden,, in: ders. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin ⁵1968, S. 509-512 („Der Fremde ist ein Element der Gruppe selbst [...],“).

458 *J.S.* S. 133. Daß hier eine aller Realität entbehrende Übertragung des Eigenen auf das imaginierte Fremde vorliegt, wird selbst derjenige zugeben müssen, der die These von Ernst Nolte, „Die Sache auf den Kopf gestellt,, in: *Die Zeit* (31. Oktober 1986), abgedruckt in: „Historikerstreit,, Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München-Zürich 1987, S. 223-231, die Internierung der Juden vor dem Krieg könne als Hitlers Reaktion auf eine von Chaim Weizmann vorgenommene „Vorwegnahme einer künftigen Realität einer Kriegserklärung,, an Deutschland begriffen werden, nachvollziehbar findet.

459 *J.S.* S. 144-146.

460 *J.S.* S. 100f.

461 So der „Spitzname,, Goebbels in Filmkreisen, der für die Besetzungen weiblicher Rollen sexuelle Gefügigkeit erwartete. Siehe: Reuth, Goebbels, S. 308f. u. Paul Werner, *Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900-1945*, Frankfurt 1990, S. 258-273.

462 *J.S.* S. 198. Vgl. dazu auch die in Hitler, *MK*, S. 329 geäußerte, offensichtliche Bewunderung für die im Film ebenfalls den Juden unterschobenen Eigenschaften: „Wo ist das Volk, das in den letzten zweitausend Jahren so wenigen Veränderungen der inneren Veranlagung, des Charakters usw. ausgesetzt gewesen wäre wie das jüdische? Welches Volk schließlich hat größere Umwälzungen mitgemacht als dieses - und ist doch immer als dasselbe aus den gewaltigsten Katastrophen der Menschheit hervorgegangen? Welch ein unendlich zäher Wille zum Leben, zur Erhaltung der Art spricht aus diesem Tatsachen!,,

sich dazu der Geschichte im Sinne eines Erinnerns zurückliegender, identitätsstiftender Erfahrungen und Einsichten. Dies geschieht etwa, wenn von Röder versucht, den Herzog unter Nennung des gemeinsam erlebten Türkenkrieges dazu zu bewegen, die Juden wegzuschicken und „zu uns Schwaben,, zu halten⁴⁶³, oder - über den Film hinausweisend -, wenn mit gleicher Zielsetzung die Stände den Herzog an „Luthers Rat,, erinnern:

Darum wisse, du lieber Christ, daß du neben dem Teufel keinen giftigeren Feind hast denn einen rechten Juden. Ich will dir meinen treuen Rat geben, ernstlich, daß man ihre Synagogen und Schulen mit Feuer anstecke, zum anderen, daß man ihnen nehme alle ihre Betbüchlein und Talmudisten, darin solche Abgötterei und Lug gelehret wird, zum dritten, daß man ihnen den Wucher verbiete [...].⁴⁶⁴

Beide Male *begründet* Geschichte politisches Handeln, tritt in dieser Funktion aber nicht zutage. Die Dignität, mit der die *eigene* Geschichte ausgestattet ist, macht aus ihr einen selbstimmunisierten Wert, dessen tautologische Grundlage vom „erfolgreichen,, Ausgang der *story* invisibilisiert wird. Der jüdischen Seite hingegen unterlegt der Film ein Begründungsmuster, das, offen erkennbar für den Filmbetrachter, das scheinbar Unwandelbare in den Dienst einer Verschwörungspolitik stellt. Ein vom Rabbi manipuliertes Horoskop soll den Herzog zur Auflösung der Stände bewegen, um so „auch aus Württemberg [...] das Gelobte Land für Israel zu machen,,. Um also *seine* rassenpolitischen Ziele zu erreichen, läßt Süß-Oppenheimer „die Worte des Herrn auslegen, wie’s paßt für Israel,,⁴⁶⁵ Während der Film für die eigene Seite die Kongruenz von Vergangenheit und Gegenwart, von Tat und Begründung behauptet, also ein kohärentes Zeichensystem unterlegt, wird den Juden in inverser Perfidie das unterstellt, was der Film selbst leistet, nämlich eine den eigenen politischen Zielen dezisionistisch untergeordnete Verwen-

463 J.S. S. 128.

464 J.S. S. 129f. - Der Satz entstammte Luthers Schrift „Von den Juden und ihren Lügen,, auf die Harlan nach eigenen Worten (ders., Im Schatten meiner Filme, S. 98.) von Goebbels persönlich aufmerksam gemacht worden war. Dorothea Hollstein, „Jud Süß,, und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt 1983, S. 335, die das Zitat überprüft hat, kommt zu dem Ergebnis, daß das Zitat dem in der von Harlan angegebenen Quelle entspricht. Der erste Satz „Darum wisse ... rechten Juden,, konnte allerdings nicht nachgewiesen werden.

465 J.S. S. 135f., auch: S. 134: Ders.: „Man kann nicht bestimmen die Bahnen von den Sternen, aber - kann man nicht bestimmen die Bahnen der Menschen, wenn man ihnen glauben macht, der Herr habe die Bahnen der Menschen bestimmt?,,

dung traditionaler semantischer Bestände, eine moderne Befähigung, die zugleich die Voraussetzung der jüdischen Emanzipation war. Der Film faßt diesen Vorgang im Zeitraffer zusammen, indem er am Ende der Ghettoszene den eben noch orthodox auftretenden Süß-Oppenheimer mittels einer längeren Überblendung in einen assimilierten Hofjuden verwandelt, eine filmtechnische Maßnahme, deren Sinn unmittelbar aus der „Filmwelt“, vom 27. September 1940 hervorging, von deren düsterem Cover mit stechendem Blick, gekrauster Stirn und zusammengekniffenen Lippen das bedrohliche Gesicht Süß-Oppenheimers in seiner orthodoxen Erscheinung hervorschaute [Abb. 7]⁴⁶⁶. Nur einzelne Partien des Gesichtes waren grell angestrahlt, und eine oberhalb des Kopfes angebrachte Banderole verriet die Herkunft des Lichtes: „Im Scheinwerfer‘ - Ferdinand Marian,,. Mochte der Leser dabei zunächst an ein Wortspiel mit dem publizistischen Focus dieser Ausgabe gedacht haben, belehrte ihn der Innentext des Heftes: „Süßkind Oppenheimer, eine finstere Gestalt des Ghettos,,. Daneben sah man ein weiteres Filmbild, welches Marian nunmehr als elegant gekleideten, assimilierten Höfling zeigte: „Jud Süß hat in seiner neuen Stellung am Hof zwar sein Äußeres geändert und spielt den ‚Kavalier‘, aber im Grunde ist er der alte geblieben. Sein Geschäft blüht,,. Die Fokussierung des Blicks auf das hinter allen Erscheinungen ewig Unwandelbare der Geschichte geschah also mittels einer Filmtechnik, in der der französische Historiker Marc Ferro in einer Interpretation des Films eine beabsichtige oder unbeabsichtigte („conscious or unconscious,,) Definition der „essence of Nazi doctrine,, erkannte.⁴⁶⁷ Auf der Grundlage eines modernen Okkasionalismus schien der Film da, wo er vom Ghetto- zum Hofimage Süß-Oppenheimers überblendete, eine von den Juden initiierte und kontrollierte Verwandtschaft der Dinge und Zustände aufzeigen zu wollen, die in der realen Geschichte verborgen bleiben mußte, weil eben diese Geschichte bereits selber den Charakter des (jüdischen) Scheins angenommen hatte.⁴⁶⁸ Süß-Oppenheimer verrät dies im Film selbst, wenn er die Finanzierung des abso-

466 Dies ist zugleich die erste Einstellung im Film, die Süß-Oppenheimer zeigt. Aus darstellungstechnischen Gründen wurde für den Anhang das Titelbild des „Illustrierten Film-Kurier,, Nr. 3130, in: Knilli, „Jud Süß,, S. 213, gewählt, das mit dem Cover der im Text erwähnten „Filmwelt,,-Ausgabe identisch ist.

467 Marc Ferro, „Dissolves in ‚Jud Süß‘,, in: Cinema and History 18, S. 140, zitiert nach: Rentschler, Ministry, S. 159f.

468 Vgl. zum Begriff des Okkasionalismus in diesem Sinne: Carl Schmitt, Politische Romantik, Berlin 1919.

lutistischen „Staatsstreichs,, durch die Juden an das kommende Gedächtnis der historischen Sieger knüpft:

Süß: Ich aber weiß, weil ich an der Quelle sitze - wenn die Juden heute geben 500.000 Taler, dann werde ich dafür sorgen, daß der Herzog nie vergißt, daß es das Geld der Juden war, daß ihm auf den Thron geholfen.⁴⁶⁹

In der Reichsausgabe der „Frankfurter Zeitung,, vom 26. September 1940 bestätigte Carl Linfert, daß der Film in der Verwandlung des Ghetto-Juden Süß in einen eleganten „Weltmann,, ohne Löckchen und Bart das „Motiv der Assimilation,, angeschlagen habe, und „damit gezeigt sei, wie sehr sie als Mittel jüdischer Aktivität diene,, und auch „Der Angriff,, stellte eine solche Verbindung her:

Einziehen sie als Krämer, Trödler und Schächer, beladen mit Sack und Pack wie eine asiatische Horde, dann mästen sie sich und werden reich und fett und protzig. Das ist der Weg des Judentums in den letzten zwei Jahrhunderten, in denen sie das Ghetto sprengten und die bürgerliche Gleichberechtigung er-gaunerten.⁴⁷⁰

Indem er diese Vorgänge der Verwandlung sichtbar machte, entlarvte der Film also die Geschichte bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung als eine von den Juden selbst inszenierte Geschichte, unter der nun erst, mit der Begründung der „Volksgemeinschaft,, und ihren strengen Rassegesetzen, der autochthone Grund des Daseins wieder in sein Recht treten konnte.

g) Würdigung

Jud Süß, der bis heute als „Nazi cinema’s most controversial and contested film,, (Rentschler) gilt, erzählte die Geschichte von der Hinrichtung des blutsaugenden Juden, der Volk und politische Führung einander entfremdete. Die Zuschauer sollten das dargestellte Problem als ihr eigenes erkennen, sollten, wie das Volk im Film, „von der Erschütterung zum flammenden Zorn,, geführt und schließlich „zum befreienden Erleben der erlösenden Tat,, mitgerissen werden.⁴⁷¹ Ein Großteil der Forschung geht wie David Welch

469 *J.S.* S. 163.

470 *Der Angriff* 233 (26. 9. 1940), S. 1.

471 „Schlagworte/Schlagzeilen,, DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 „Jud Süß,,

davon aus, daß der Film eigens dazu gemacht war, die Bevölkerung so auf die „Endlösung der Judenfrage,, vorzubereiten („to prepare the people for the successive steps towards the ‚final solution‘ of the Jewish problem,,).⁴⁷² Harlan selbst, als er im Prozeß um sein Leben fürchten mußte, leugnete verständlicherweise, daß der Film „mit einer Vorbereitung der späteren furchtbaren Verfolgungen der Juden,, etwas zu tun gehabt habe.⁴⁷³

Vor dem Hintergrund der jüngeren geschichtswissenschaftlichen Erforschung des Holocaust wird man mit der Unterstellung einer allzu intentionalen Verbindung von Filmplanung und realer „Entschlußbildung,, vorsichtig sein, scheint doch nach einigen eher wissenschaftstheoretisch begründeten Kontroversen mittlerweile ein Konsens darüber zu bestehen, daß die im großtechnischen Stil betriebene Vernichtung der Juden in einem engen Zusammenhang mit den Ereignissen des im Sommer 1941 begonnenen Feldzuges gegen die Sowjetunion gesehen werden muß.⁴⁷⁴ Zu dem Zeitpunkt, da das Drehbuch zu *Jud Süß* verfaßt wurde bzw. der Film in die Kinos kam, waren weder die administrativen noch die technischen Voraussetzungen für eine Massenvernichtung von Menschen gegeben, selbst wenn etwaige Pläne schon konkret vorgelegen hätten.⁴⁷⁵ Goebbels schreibt zwar in dem bereits angeführten Tagebucheintrag vom 5. 12. 1939, daß der „Führer,, seine eigene Ansicht geteilt habe, daß die „Judengefahr von uns gebannt werden,, müsse, aber

472 Welch, *Propaganda and the German Cinema*, S. 282. Wulf, *Theater und Film*, S. 6 geht davon aus, daß die Aufführung der drei wichtigsten antisemitischen Filme des „Dritten Reiches,, (s. o.) gerade im Jahre 1940 kein Zufall war: „Unzweifelhaft ließ Goebbels die drei Filme wegen der geplanten und später auch durchgeführten ‚Endlösung der Judenfrage‘ drehen,,. Vorsichtiger drückt sich Rentschler, *Ministry*, S. 149 aus, für den der Film „a preview of coming atrocities,, bot, „preparing the Germans populace for the ‚final solution‘, the deportation and mass murder of European Jewry,,.

473 Harlan, *Im Schatten meiner Filme*, S. 96.

474 Zur angesprochenen Kontroverse zwischen „Intentionalisten,, und „Funktionalisten,, siehe: Eberhard Jäckel-Jürgen Rohwer (Hg.), *Der Mord an den Juden im Zweiten Weltkrieg. Entschlußbildung und Verwirklichung*, Frankfurt 1987. Zum aktuellen, ‚pragmatisch‘ orientierten Forschungsstand siehe: Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 380. Umstritten bleibt die Frage nach dem genauen Zeitpunkt der „Entschlußbildung,,. Während Christopher Browning, *Fateful Months. Essays on the Emergence of the Final Solution*, New York 1985, die baldige Triumpferwartung in der euphorischen Anfangsphase des Unternehmens „Barbarossa,, für den entscheidenden Grund hält, der Hitler glauben machte, nun alle seine Ziele realisieren zu können, gehen Arno Mayer, *Der Krieg als Kreuzzug. Das deutsche Reich, Hitlers Wehrmacht und die ‚Endlösung,,*, Reinbek 1989, u. Philippe Burrin, *Hitler und die Juden. Die Entscheidung für den Völkermord*, Frankfurt 1989, von einer radikalen „Reaktion,, auf das Scheitern des „Blitzfeldzuges,, aus.

475 Siehe: Christian Streit, *Ostkrieg, Antibolschewismus und ‚Endlösung,,*, in: GG 17 (1991), S. 242.

er fährt fort: „Aber sie [die Juden- und Polenfrage] wird doch in einigen Generationen wieder auftauchen. Ein Allheilmittel dagegen gibt es gar nicht.“⁴⁷⁶ Der Minister scheint also zu dem Zeitpunkt, als die Aussagetendenz des Filmes bereits feststand, keineswegs Mitwisser einer geplanten umfassenden Vernichtungspolitik gegenüber den Juden gewesen zu sein.⁴⁷⁷

Gleichwohl wäre es unsinnig zu leugnen, daß der Film etwas mit den realen Ereignissen in Deutschland zu tun hatte. Man wird nur etwas grundlegender ansetzen müssen. Schon die zu seinen Lebzeiten verfaßten Texte über Süß-Oppenheimer entwarfen, wie Barbara Gerber festgestellt hat, das Bild einer gemeinschaftsschädigenden Judenschaft, sie drückten damit aber indirekt stets auch eine Kritik an der (zum Absolutismus tendierenden) Herrschaft aus. Der pointiert vorgetragene Appell an die traditionale Judenfeindschaft sollte zu einer Restitution gemeinschaftlichen Herrschaftshandelns von Fürst und Landständen führen. Der Exekution des Hofjuden Süß kam in diesem Zusammenhang die Funktion eines Schaustückes mit Fabelcharakter, eines Exemplums mit verallgemeinerbarer Bedeutung zu, das freilich im alteuropäischen Ideen-Kosmos stets auf ein außerhalb der „Zeytlichkeit“, vorhandenes Ideal zurückwies.⁴⁷⁸ Etwas Ähnliches geschah auch in der nationalsozialistischen Anverwandlung dieser Überlieferung; auch hier wurde von einer „Parabel“, gesprochen, die ihre Gültigkeit über alle historischen Differenzen hinweg dadurch behielt, daß sie die Geschichte, wie sie sich das Abendland seit dem 18. Jahrhundert als eine universale Emanzipationsgeschichte der Menschheit erzählte, als eine von den Juden selbst inszenierte Scheinkategorie entlarvte. Die den Film abschließenden Szenen der Urteilsvollkündung und -vollstreckung etablierten einen symbolischen Akt der Zurücknahme von Geschichte in die Kontinuität rassischer Substanz. Doch damit ist zugleich der entscheidende Unterschied markiert. Bedienten sich beide Verwendungszusammenhänge, der alteuropäische und der nationalsozialistische auch derselben Metaphorik des am „Volkskörper“, saugenden „Parasi-

476 Goebbels, TB, I, 3, S. 657f. (5. 12. 1939).

477 Laut Harlan, Im Schatten meiner Filme, S. 99 sprach Goebbels damals noch von dem Plan eines Judenstaates in Madagaskar.

478 Gerber, Jud Süß, S. 123 zitiert die in barocken Emblemata als Schau- und Lehrstück gefaßte Beschreibung von Süß-Oppenheimers Fahrt mit den Schinderkarren aus den Curieuses Nachrichten: „... da saß dann die elende Finantzen-Excellenz, ein Spott der gantzen Welt, ein Fluch des Landes, ein Schauspiel der Fremden, ein Greuel seiner eigenen Brueder, ein Ball des Glueckes, ein Zeugnuß der Rache, ein Opfer der Gerechtigkeit, ein Fabel, ein Sag-Maehre der Nachkommen, ein Zeitung der gantzen Welt. Und schau doch [...], ein blindes Pferd zog diese Last alle miteinander.“

ten,, so hatten sich doch die semantischen Kontexte dieser Metaphorik - nicht zuletzt durch die Arbeiten Robert Kochs - radikal verändert.⁴⁷⁹ Waren die Juden zuvor bei aller vorhandenen Feindschaft, die ihnen die Christen stets entgegenbrachten und die sich in unregelmäßig wiederkehrenden Pogromen entlud, die einzigen „mehr oder minder dauerhaft ansässigen nicht-christlichen Fremden,,⁴⁸⁰ in der *societas civilis*, und als solche ein „unbe-zweifelbarer Bestandteil der göttlichen Ordnung dieser Welt,,⁴⁸¹ Dies änderte sich mit dem - im Absolutismus bereits vorbereiteten - Selbstermächtigungsanspruch des Menschen in der auf Selbst-Legitimation angewiesenen Moderne.⁴⁸² War das Süß-Oppenheimer-Motiv in seiner außerhistoriographischen Tradierung stets ein „Gleichnis und Symbol,, für den „Geist der Verneinung,, das „unheilvolle Prinzip,, so konnte eine politisch-immanente Weltanschauung dieses „Nicht-Ich,, als Vor-Gegebenheit nur behaupten, indem es dieses selbst konstruierte und sich zugleich als zuständig für seine Bekämpfung erklärte.⁴⁸³ Für Gerber war der historische „Fall Süß-Oppenheimer,, ein Fall von exemplarischer Nichtexemplarität für eine

Zeit, in der die geistig-moralische Grundlage für eine Einbeziehung des Juden in den rationalistischen Entwurf einer menschlichen Gesellschaft noch nicht geschaffen war und Strukturbedingungen einer sozialen Integration nichtkonvertierter Juden, industrielles Wachstum und politisch-rechtlicher Wandel zur modernen bürgerlichen Gesellschaft, völlig fehlten.⁴⁸⁴

Mit dem Film *Jud Süß* wurde derselbe Fall zum Exempel einer Politik, die ihre Rationalität gerade darüber behauptete, daß sie über jene modernen Mittel souverän verfügen konnte, um mit ihrer Hilfe eine die Kontingenz der Geschichte überwindende autochthone Ordnung dauerhaft zu etablieren.⁴⁸⁵

479 Siehe zum semantischen Wandel in der sog. „Sattelzeit,,: Reinhart Koselleck, „Einleitung,, zu: Otto Brunner u. a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1984, S. XIV-XIX.

480 Gerber, *Jud Süß*, S. 48.

481 Reinhard Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur „Judenfrage,, der bürgerlichen Gesellschaft*, Göttingen 1975, S. 13.

482 Siehe dazu: Panajotis Kondylis, *Konservatismus. Geschichtlicher Gehalt und Untergang*, Stuttgart 1986, S. 65-80.

483 Stern, *Jud Süß*, S. 1.

484 Gerber, *Jud Süß*, S. 26.

485 Inwiefern und in welchem Sinne dabei von „Rationalität,, gesprochen werden kann, ist eine durchgehende Fragestellung der Beiträge in: Max Miller-Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt 1996. Darin definiert Shmuel E. Eisenstadt, *Barbarei und Moderne*, ebd. S. 96-117

Die dafür als notwendig behaupteten Exklusionen betrafen nicht nur die Juden selbst, sondern auch ihr Gedächtnis. In der versöhnenden Biographie Selma Sterns von 1929 hieß es über Süß-Oppenheimer, daß er

ohne Vergangenheit war, ohne Bindung, ohne Tradition, ohne Sippe, ohne Zusammenhang mit dieser in sich geschlossenen, einheitlichen, bürgerlichen Welt [...] ein Vertreter des aufgeklärten, erobernden, neuen Geistes, dem Leben und der Wirklichkeit zugewandt [...] schmiegsam und hart zugleich [...], ein Übertrager und Übersetzer neuer Ideen.⁴⁸⁶

In der Vernichtung dieser Figur wurde also auf symbolische Weise das Paradox der Moderne, aus sich selbst heraus Sinn stiften zu müssen, unsichtbar gemacht.⁴⁸⁷ Erst wenn man die offensichtliche Faszination, die der Film auf die Bevölkerung des „Dritten Reiches,“ ausübte, vor diesem Hintergrund sieht, kann man ihn als eine Antwort lesen auf die von Christopher R. Browning gestellte Frage, wie „gewöhnliche Deutsche ihren Widerwillen und ihre Hemmungen,“ überwand und einige, viele von ihnen zu „professionellen Mördern,“ wurden.⁴⁸⁸ Der Film enthielt für sein bereits nach ethnischen Kriterien vorselektiertes Publikum das Versprechen, unter den politischen Bedingungen der Gegenwart den Antinomien der Moderne entkommen zu können, wenn man, wie die damalige deutsche Regierung, das dafür Nötige erkannt hatte und zu tun bereit war. Dem Minister zeigte der Erfolg des Filmes im Gegensatz zum Mißerfolg des *Ewigen Juden* allerdings an, daß in schwerer werdenden Zeiten dieses innerweltliche Heilsversprechen des Nationalsozialismus einer unterhaltsamen Form bedurfte.⁴⁸⁹

„Barbarei,“ als die gesellschaftliche Exklusion eines Bevölkerungsteils und damit als eine pathogene Form des modernen Anspruches einer rationalen Gestaltbarkeit der sozialen und natürlichen Welt. Niklas Luhmann, *Jenseits von Barbarei*, ebd. S. 219-230 hält, der nationalsozialistischen Konstruktion nicht unähnlich, „All-Inklusion,“ für eine bloße Selbstbeschreibung der modernen Gesellschaft, die trotz ihrer Wünschbarkeit in der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft nicht realisierbar ist und für ihr systemintegriertes Funktionieren auch gar nicht benötigt wird.

486 Stern, *Jud Süß*, S. 43 u. 136.

487 Vgl. zum Zusammenhang einer ungeliebten Moderne u. dem politischen Antisemitismus: Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 49f.

488 Christopher R. Browning, „Dämonisierung erklärt nichts,“ in: *Die Zeit* 17 (19. 4. 1996) S. 6 anlässlich des Buches über „Hitlers willige Vollstrecker,“ von Daniel J. Goldhagen. Vgl. auch: Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York 1958, S. 355f.: „The Nazis placed the Jewish issue at the center of their propaganda in the sense that antisemitism was no longer a question of opinion about people different from the majority, or a concern of national politics, but the intimate concern of every individual in his personal existence,“

489 Goebbels, TB, I, 4, S. 45 (17. 2. 1940) u. S. 125 (25. 4. 1940).

3. Die „Volksgemeinschaft,, im Krieg: *Der Grosse König* (1942)

Mit *Robert Koch* war der „Volksgemeinschaft,, ein organizistisches Gesellschaftsmodell vor Augen geführt worden, *Jud Süß* hatte die innerhalb dieses Modells scheinbar notwendigen Maßnahmen zur Erlangung nationaler Stärke demonstriert. Nun dachte der Reichs-Propagandaminister daran, den „nationalen Großfilm,, auch dafür zu verwenden, die Bewährungsprobe des gesunden „Volkskörpers,, den Krieg, zu thematisieren. Das war in ideologischer Hinsicht konsequent, denn die „Verwirklichung der rassistischen Utopie wurde von ihren Protagonisten ebenso als Voraussetzung wie als Ziel des Krieges betrachtet,, beschreibt Ludolf Herbst die Zusammenhänge von „innerer,, und „äußerer,, Kriegsführung im Nationalsozialismus.⁴⁹⁰ Unter den zur Verfügung stehenden nationalen Geschichtsbeständen bot das Motiv ‚Preußen‘ gewichtige Vorteile für die Thematisierung des Gegenstandes, es barg aber zugleich erhebliche Risiken. Der Rückgriff auf Preußen hatte sich als Mittel für die Herstellung des autochthonen Sinnes bereits bewährt, als auf dem sogenannten „Tag von Potsdam,, die sinnfällige Verbindung alter und neuer Symbole vom Regime dazu genutzt werden konnte, noch unsichere Gruppierungen, etwa die bürgerlichen Parteien, für das „neue Deutschland,, zu gewinnen oder zumindest deren Ängste vor allzu radikalen Veränderungen zu besänftigen.⁴⁹¹ Zwei Tage nach dieser „Rührkomödie,, allerdings, so Hans Mommsen, war mit der Durchsetzung des „Ermächtigungsgesetzes,, weitere Rücksichtnahme auf den Preußengedanken [...] nur noch gegenüber der Armeeführung geboten,, und als deren nationalsozialistische Vereinnahmung durch die von Reichenau betriebene Indoktrinierung fortschritt, konnte das „Dritte Reich,, mit der Erinnerung an Preußen im Grunde kaum noch etwas anfangen.⁴⁹² Ab 1935, als die internen ideologischen „Debatten,, zurück-

490 Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland, S. 10.

491 Hans Mommsen, Preußentum und Nationalsozialismus, in: Wolfgang Benz u. a. (Hg.), Der Nationalsozialismus, Studien zur Ideologie und Herrschaft, Frankfurt 1994, S. 30. Vgl. allgemein auch: Wolfgang Wippermann, Nationalsozialismus und Preußentum, in: APZ (26. 12. 1981), Beilage 52-53.

492 Mommsen, Preußentum, S. 32. An dem vor allem in seiner militärischen Führung noch preußisch dominierten Kaiserreich von 1871 vermißte Hitler neben der völkisch-nationalen Vollständigkeit vor allem die seiner Einschätzung nach notwendige Fläche, die einer wachsenden Bevölkerung Nahrung geben konnte, Hitler, ZB, S. 83f. Auch deutete die für ihn schon 1871 wieder einsetzende Zersplitterung der Nation in Stämme und weltanschauliche Parteien auf die Schwäche dieses Reiches hin, vgl. Syring, Hitler, S. 58. Über den „Tag von Potsdam,, drehte die Firma Tobis-Melos gleichwohl einen Film, und so entstand das für das

traten, fand der allgemeine, Bismarck und das deutsche Kaiserreich umfassende „Preußendiskurs,, auch in den Gazetten des „Dritten Reiches,, kaum mehr Verwendung und überlebte lediglich „in den nun in einen deutschnationalen Jargon zurückfallenden Schulbüchern,,⁴⁹³ Schon in der Weimarer Zeit aber hatte eine andere Preußen-Rezeption das öffentliche Gedächtnis überlagert, welche bestimmte Werthaltungen aus ihrem historischen Entstehungskontext isolierte und mit dem Nimbus überzeitlicher nationaler und persönlicher Größe in Situationen innerer und äußerer Gefahr ausstattete.⁴⁹⁴ In vielfachen Kontexten verwendbar, waren diese freischwebenden Traditionspartikel bereits an die kombinatorischen Bedürfnisse der modernen Massenkultur angepaßt und ließen sich innerhalb dieser am erfolgreichsten mit einem Konstrukt Friedrichs II. verbinden, dessen Fortune und Fähigkeit in der ‚wirklichen‘ Geschichte, „gewisse Seelenspannungen und Anstrengungen ersten Ranges in gewissen Zeiten auszuhalten,, und dessen Vermögen, „Niederlagen nicht zu erdulden, sondern [...] zu überstehen,, ihn zur idealen Figur nicht nur eines Weimarer Revisionismus, sondern auch eines spannenden Filmplots machte.⁴⁹⁵ In insgesamt vier Produktionen hatte das Kaiserreich Friedrich II. vergegenwärtigt, in 13 die Republik, und das „Dritte Reich,, würde es auf immerhin sechs bringen.⁴⁹⁶ In dieser symbolisch-generischen Determiniertheit der Königsfigur, die neben den angesprochenen Ideologemen auch mit allerlei Anekdotenhaftem überfrachtet war, lag aber zugleich ein gewisses Risiko, Friedrich den Großen zum Gegenstand einer ernsthaften Selbstinszenierung der „Volksgemeinschaft,, zu machen.⁴⁹⁷ Die in Berlin er-

„Dritte Reich,, kennzeichnende Phänomen eines Dokumentarfilms, der eine vollständig inszenierte Realität abbildete.

493 Mommsen, Preußentum, S. 40.

494 Mommsen, Preußentum, S. 33f. nennt hier vor allem ein etatistisches Ordnungsdenken, Pflichtgefühl, Hingabe und Unbestechlichkeit, aber auch Gerechtigkeit sowie die militärischen Tugenden Disziplin, Gehorsamsbereitschaft und Durchhaltevermögen, während etwa der Toleranzgedanke ausselektiert wurde.

495 Theodor Schieder, Friedrich der Große. Ein Königtum der Widersprüche, Frankfurt u. a. 1983, S. 490, unter Verwendung eines Zitates von Jacob Burckhardt.

496 Sofern ein Kino-Besucher des Jahres 1942 alt genug war, konnte er das gesamte Leben des Preußenkönigs aus diesen „Fridericus Rex,,-Produktionen kennen. Für einen detaillierten Überblick siehe: Gerhard Schoenberger, Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie, in: Axel Marquardt-Heinz Rathsack, Preußen im Film, Reinbek 1981, S. 9-38.

497 Friedrichs Massen-imago war keinesfalls geprägt durch die Arbeiten eines Ranke oder Droysen, sondern stammte, wie Walter Bußmann, Friedrich der Große im Wandel des europäischen Urteils, in: Deutschland und Europa, Düsseldorf 1951, S. 382 zeigt, aus Franz Kuglers populärer „Geschichte Friedrichs des Großen,, von 1840, dessen Bebilderung durch Adolph Menzel Eingang in die Schulbücher der Nation gefunden hatte. Dieses populäre

schienene Zeitschrift „Der Deutsche Film,, wies unter der Überschrift „Vom ‚Fridericus‘ zum ‚Großen König‘,, darauf hin, daß schon im Titel des Filmes zum Ausdruck gebracht werde, „daß hier nicht eine filmisch reizvolle Episode Anlaß zu einer Fortsetzung früherer Fridericusfilme wurde,,⁴⁹⁸ Wenn also Gerhard Schoenberner, an Kracauer anschließend, im *Grossen König* das logische Endprodukt aller vorherigen Friedrichdarstellungen sieht, „die im Vergleich mit ihm wie reine Vorstufen,, wirkten, so verkennt er damit genau die von den Zeitgenossen für diesen „neuen geschichtlichen Großfilm,, vorgesehene „Aufgabe [...], das Bild Friedrichs des Großen neu zu gestalten,,⁴⁹⁹ Erst die Enttrivialisierung der Friedrichfigur, die „unter dem verantwortungsvollen Gesichtswinkel eines Gleichnisses der geschichtlichen Führerpersönlichkeit,, gestaltet werden mußte, machte diese unter den Bedingungen des gegenwärtigen Krieges, der „ohne Zweifel [...] als Erzieher der Gestalter und Zuschauer,, tätig geworden sei, für Goebbels zu einem geeigneten „Hilfsmittel im Kampf um die Seele unseres Volkes und in dem Prozeß einer dauernden Verhärtung der deutschen Widerstandskraft, deren wir bedürfen, um diesen Krieg zu bestehen.,,⁵⁰⁰

a) Intertext: Der existentielle Krieg

Im Krieg fand das Konzept der „Volksgemeinschaft,, zu sich selbst, das angestrebte Selbstbild und die Realität fielen in eins.⁵⁰¹ „Wir sind nun wieder im Agriff. Man fühlt sich wohl nur im Kampf,, hatte Goebbels den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges begrüßt.⁵⁰² Eine solche Hochgestimmtheit läßt sich

Friedrich-Bild bildete auch die Grundlage zahlreicher Filme über den Preußenkönig, die von Anfang an, wie der ganze filmische Preußendiskurs, eine Dömane konservativer und affirmativer Einstellungen gewesen war. Wilhelm van Kampen, Das „preußische Beispiel,, als Propaganda und politisches Lebensbedürfnis. Anmerkungen zur Authentizität und Instrumentalisierung von Geschichte im Preußenfilm, in: Marquardt-Rathsack, Preußen im Film, S. 175, sieht in dieser multimedialen Vertrautheit des Publikums mit den sich gegenseitig bestätigenden Simulationen Friedrichs und den daran angelagerten und kontinuierlichen Wertvorstellungen den Grund für den fortwährenden Erfolg dieser Filme und ihre propagandistische Verwendbarkeit.

498 „Vom ‚Fridericus‘ zum ‚Großen König‘,, in: Der Deutsche Film 11/12 (Mai/Juni 1941).

499 Schoenberner, Preußenbild, S. 26. „Das dramaturgische Medium. Anmerkungen zum Tobis-Film ‚Der große König‘,, in: Film-Kurier 108 (1941). Dort auch die folgenden Zitate.

500 Goebbels, TB, II, 3, S. 340 (19. 2. 1942).

501 Vgl. dazu: Martin Broszat, Der Staat Hitlers, München 1986, S. 380f.

502 Zitiert nach: Moeller, Blitzkrieg, S. 132, der aus noch unveröffentlichtem Tagebuchmaterial zitieren konnte. Vgl. auch die Überschrift in Goebbels’ erstem Kriegstagebuch: „Der Krieg ist der Vater aller Dinge,, TB, I, 3, S. 602 (9. 10. 1939).

nur verstehen, wenn man erkennt, daß dieser Krieg für die Nationalsozialisten weit mehr bedeutete, als lediglich ein weiteres Kapitel militärisch ausgetragener europäischer Staatenpolitik. Der Kampf war das Grundprinzip der nationalsozialistischen Weltanschauung, war existentieller Kampf der Rassen und Völker und zugleich die Bewährungsprobe, in der die Völker ihr Recht zum Dasein beweisen konnten und zu beweisen hatten.⁵⁰³ Erst der Krieg brachte die Völker dazu, - weil sie überleben wollten - kulturelle und technische Leistungen hervorzubringen.⁵⁰⁴ Jenseits dieses martialischen Existentials konnte es für den Nationalsozialismus keinen Sinn geben, dieser konnte vielmehr im Kampf erst entstehen. Bereits 1933 hatte der französische Soziologe George Bataille in seiner Abhandlung über „Die psychologische Struktur des Faschismus“, beschrieben, daß die „faschistische Macht [...] zugleich eine religiöse und militärische Grundlage hat, ohne daß diese normalerweise unterschiedenen Elemente hier getrennt werden könnten.“⁵⁰⁵ Auch Konrad Heiden wies in seiner Hitler-Biographie von 1937 auf die sinnstiftende Bedeutung des Krieges für Hitler hin, der „nicht nur um des Erdballs willen, Krieg führen werde, sondern weil der Krieg für den Nationalsozialismus einen „höheren Zustand, der Völker darstelle.“⁵⁰⁶ Ein „höherer Zustand, war der Krieg auch deshalb, weil die nationalsozialistische Utopie einer durch Ausstoßung alles ‚Morschen‘, ‚Schwächlichen‘ und ‚Kranken‘ purifizierten Gesellschaft erst unter seinen Bedingungen in vollem Umfang durchgeführt werden konnte, und die Herstellung dieses Zustandes die angeblich fundamentale Voraussetzung eines erfolgreichen Operierens der ‚Volksgemeinschaft, im Krieg darstellte. Die Forschung hat diesem Zusammenhang unter zwei Aspekten beschrieben, der *Totalität* des nationalsozialistischen Kriegsbegriffes und seiner *wertkategorialen Innovation*.⁵⁰⁷ Ersteres

503 Siehe mit vielen Belegstellen: Frank-Lothar Kroll, Geschichte und Politik im Weltbild Hitlers, in: VfZG 3 (1996), S. 332f.

504 Hitler, MK, S. 319f.

505 George Bataille, Die psychologische Struktur des Faschismus - Die Souveränität, München 1978, S. 31. Konkreter erklärte Heinrich Mann im selben Jahr: „Alle Taten der Hitlerei, jetzt, da sie an der Macht ist, bekommen ihren Sinn erst, wenn man an den nächsten Krieg denkt.,, Erst von diesem Fluchtpunkt aus, so Mann, würden die „Verfolgungen von Marxisten, Katholiken, Intellektuellen und Juden,“, verständlich, denn diese Gruppen widersetzten sich dem „Kriegsgelüste,“, Hitlers. Heinrich Mann, „Der sichere Krieg,“, in: Der Haß (1933), S. 170-176

506 Konrad Heiden, Adolf Hitler. Eine Biographie. Bd. 1: Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit. Zürich 1936; Bd. 2: Ein Mann gegen Europa. Zürich 1937 (Reprint München 1980).

507 Hans-Adolf Jacobsen, Krieg in Weltanschauung und Praxis des Nationalsozialismus (1919-1945), in: Anneliese Mannzmann (Hg.), Hitlerwelle und historische Fakten, Königstein 1979,

hält fest, daß ein Krieg der ganzen „Volksgemeinschaft,, gemeint war, ein Kampf der „von allen Schichten der Gesellschaft und im vorgegebenen ‚Interesse‘ derselben, d. h. nicht auf eine Gruppe oder Klasse beschränkt,, geführt wurde. Der zweite Aspekt beschreibt die Tatsache, daß es den Nationalsozialisten, anders als in allen Kriegen zuvor, „im Endergebnis um die perfektionierte physische Vernichtung des ‚Feindes‘, um die totale geistige Verführung eines Volkes und den Aufbau eines nach rassistischen Kriterien gestalteten europäischen Kontinents mit qualitativ veränderten Wertbegriffen,, ging. Die Realisation dieses radikalen Kriegskonzeptes ging freilich einher mit der Verschlechterung der realen deutschen Kriegsposition. Als im Dezember 1941 das Scheitern der „Blitzkriegs,,-Konzeption vor Moskau feststand, bedeutete dies zugleich den fatalen Zusammenbruch des im wesentlichen von Hitler selbst bestimmten Zeitplans für die deutsche Gesamtkriegsführung.⁵⁰⁸ Da sich das Ostheer nach der verlustreichen Winterschlacht in einem desolaten Zustand befand, konnte an eine Wiederaufnahme der Offensive nicht vor dem Sommer 1942 gedacht werden. Deutschland befand sich also erneut, wie schon im Ersten Weltkrieg, in der schwierigen Situation eines länger andauernden Zweifrontenkrieges. Zur gleichen Zeit hatte sich der Krieg durch den Eintritt Japans und der USA in einen globalen Konflikt verwandelt und damit eine strategische Situation geschaffen, denen die ressourcenärmeren „Achsenmächte,, längerfristig nicht gewachsen sein konnten. Im Umkreis Hitlers wurden die ersten Stimmen laut, daß der Krieg nicht mehr zu gewinnen sei.⁵⁰⁹ Goebbels, der sehr genau registrierte, wie die Bevölkerung zum Jahresbeginn 1942 mit dem andauernden Winter, mit der „Beschaffung von Lebensmitteln und [der] Überwindung der Kartoffel- und Kohlenknapp-

S. 71-80, die folgenden Zitate: S. 79f. - Hans-Adolf Jacobsen, Zur Kontinuität und Diskontinuität in der deutschen Außenpolitik im 20. Jahrhundert, in: ders., Von der Strategie der Gewalt zur Politik der Friedenssicherung. Beiträge zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert, Düsseldorf 1977, S. 9-32, hier: S. 10, sieht in partiellem Gegensatz zu Andreas Hillgruber, Kontinuität und Diskontinuität in der deutschen Außenpolitik von Bismarck bis Hitler, Düsseldorf ³1971, S. 20, in der durch keinerlei selbstauferlegte Schranken mehr gebundenen Entfaltung von Gewalt in Zielsetzung und Durchführung des Krieges, den nicht an die Vergangenheit anzubindenden Charakter der NS-Herrschaft. Mit vielen Belegzitaten zu Hitlers Kriegsverständnis siehe auch: Fest, Hitler, S. 831-849.

508 Wie die folgenden Ausführungen nach: Andreas Hillgruber (Hg.), Von El Alamein bis Stalingrad. Aus dem Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht, München 1964, Einführung: S. 7-13. u. Ders., Der Zweite Weltkrieg 1939-1945, Stuttgart u. a. ⁵1989, S. 80-92.

509 Klaus Reinhardt, Die Wende vor Moskau. Das Scheitern der Strategie Hitlers vor Moskau, Stuttgart 1972, S. 184.

heit, zu kämpfen hatte, setzte alles daran, daß angesichts des „schwankenden Kriegsglücks, keine „allgemein defeatistische Stimmung, aufkam.⁵¹⁰ Er bediente sich dazu der Erinnerung an Friedrich den Großen in einer neuen Weise:

Und im übrigen haben wir ja in der Vergangenheit nicht so oft das Beispiel Friedrichs des Großen aus rein theoretischen Gründen angeführt, sondern um draus [sic] für die Praxis zu lernen. Friedrich der Große zeigte sich in seiner ganzen Größe erst nach den Niederlagen, nicht nach den Triumphen.⁵¹¹

Das nun zu offiziellen Anlässen immer wiederkehrende Aufrufen dieses tragischen „Friedrich nach Kolin und Kunersdorf,“ ließ dessen Gedächtnis zu einem Ritual der gesamten „Volksgemeinschaft,“ werden. Für Hitler selbst hatte Friedrich nach seiner eigenen Schickalswende vor Moskau den Rang einer „Erlöser- und Befreierfunktion,“ bekommen.⁵¹² Seinem Volk präsentierte er den Preußenkönig im Januar 1942 in einer im Berliner Sportpalast gehaltenen Rede als nationalen Durchhalte-Mythos, der „mit eisernem Willen [...] durch alle Rückschläge,“ hindurch „das Banner hochgehalten,“ habe und der, „wenn er verzagen wollte, sich immer wieder selbst zurechtgerissen und dann erneut die Fahne in seine starke Hand genommen,“ habe.⁵¹³ Die Bevölkerung konnte sich durch solche Hinweise, die sie auf ihre eigene Lage bezog, in ihren Hoffnungen auf eine siegreiche Beendigung des Krieges bestärkt sehen.⁵¹⁴

b) Produktion

Die Herstellung eines großen Friedrich-Films in den Jahren der Kriegswende war also ein Staatsprojekt hohen Ranges. Auch Goebbels fortwährendes Eingreifen in den ungewöhnlich langen Produktionsprozeß und seine ursprüngliche Absicht, den Film am neunten Jahrestag der „Machtergreifung,“ zu präsentieren, belegen dies.⁵¹⁵ Das Verhältnis des Ministers zu der Figur des Preußenkönigs scheint zunächst rein sachlicher Natur gewesen zu sein. Im

510 Goebbels, TB, II, 3, S. 417f. (5. 3. 1942).

511 Goebbels, TB, II, 2, S. 596 (29. 12. 1941). Dort auch das folgende Zitat.

512 Konrad Barthel, Friedrich der Große in Hitlers Geschichtsbild, Wiesbaden 1977, S. 42.

513 Rede Hitlers vom 30. Januar 1933, in: Domarus, Hitler. Reden, S. 1833. Zahlreiche weitere Bezugnahmen Hitlers finden sich aufgeführt in: Barthel 1977, S. 18-22, Zitat: S. 42.

514 Das meint jedenfalls: Barthel, Friedrich der Große, S. 17.

515 Der Termin konnte dann nicht eingehalten werden, die Premiere (s. u.) fand am 3. März statt.

Januar 1940 erließ er erstmalig Richtlinien „zur Behandlung historischer Beispiele,, und erwähnte dabei Friedrich II. und Bismarck ganz im Sinne seines Amtes: „Dort steckt noch ein unerschöpfliches Potential.,⁵¹⁶ Dagegen aber stand die besondere Friedrich-Verehrung seines „Führers,, die den Minister noch in den letzten Tagen des Berliner Führerbunkers dazu bringen sollte, einem angeblich weinenden Hitler aus der populären Friedrich-Biographie Carlyles vorzulesen.⁵¹⁷ Förmlich zu spüren ist die persönliche Genugtuung, mit der Goebbels später, am 20. März 1942 in sein Tagebuch eintragen konnte, wie „wohltuend,, der Film auf Hitler gewirkt habe.⁵¹⁸ Doch lag - will man Person und Amt bei Goebbels überhaupt trennen - der entscheidende Grund für das Interesse des Ministers in der propagandistischen Möglichkeit, das Thema des Siebenjährigen Krieges als „leuchtendes Beispiel der Standhaftigkeit im Unglück,, präsentieren zu können.⁵¹⁹ Daß *Der Grosse König* ein solcher Durchhaltefilm werden würde, stand natürlich nicht von vornherein fest, fiel doch der Planungsbeginn in den Frühsommer 1940, also in eine Phase des Krieges, die für die Wehrmacht mit großen Triumphen und für die Bevölkerung mit Hoffnungen auf weitere und endgültige Siege verbunden war. Bemerkenswerterweise wollte Goebbels aber von Anfang an „den Fride- rikus nach Kunersdorf,, auf der Leinwand sehen, also den ins Tragische gewendeten Helden und „nicht den Gartenlauben-Friedrich von Gebühr,, den man aus den Vorgänger-Filmen kannte.⁵²⁰ Darüber kam es zu heftigen Auseinandersetzungen mit Veit Harlan, den Goebbels erneut mit dem Drehbuch und dem Regie-Amt beauftragt hatte, weil er in ihm mittlerweile einen festen Garanten für die Inszenierung von „Größe,, sah.⁵²¹ Harlan selbst gab später

516 Goebbels, TB, I, 4, S. 19 (20. 1. 1940).

517 Zur Situation im Führerbunker: Hugh R. Trevor-Roper, *Hitlers letzte Tage*, Frankfurt 1965, S. 116. Der Film gehörte unter diesem Aspekt in die Reihe der zahlreichen „Friedrich,- Devotionalien, mit denen die „Paladine,, des „Dritten Reiches,, Hitler ihre Aufwartung machten: Rosenberg am 20. April 1940 mit einem großen Friedrichskopf aus Porzellan, Heß ein Jahr später mit 50 Originalbriefen und Himmler, am selben Tag, mit einem Gemälde Menzels, siehe: Barthel, *Friedrich der Große*, S. 13.

518 Goebbels, TB, II, 3, S. 506 (20. 3. 1942). Hitler bekam den Film - in seiner fertigen Fassung - erst zweieinhalb Wochen nach der offiziellen Premiere im Führerhauptquartier zu sehen.

519 So Goebbels in einer Rede vom 19. 4. 1942, in der er zwar nicht auf den Film, aber auf dessen Thema einging, in: Helmut Heiber, *Goebbels-Reden 1939-1945*, München 1972, Bd. 2, S. 112.

520 Goebbels, TB, I, 4, S. 130 (26. 4. 1940).

521 Goebbels, TB, I, 4, S. 244 (19. 7. 1940) u. I, 4, S. 568 (1. 1. 1941) (Zitat). - Zwischenzeitlich, weil Harlan einige von Goebbels und Hippler erarbeitete Umänderungen nicht akzeptieren wollte (Goebbels: „unbelehrbar,,), dachte der Minister daran, Harlan zu ersetzen und das Drehbuch von Emil Jannings oder Walter Molo, Autor populärer Preußen-Romane,

an, als Vorlagen für sein Drehbuch die schon erwähnte heroisierende „Geschichte des preußischen Königs Friedrich II., von Thomas Carlyle verwendet zu haben, dazu Thomas Manns Essay „Friedrich und die große Koalition,,“, Schriften von Voltaire und Friedrich selbst sowie das von Christian Rauch geschaffene Reiterstandbild Friedrichs „Unter den Linden,,“.⁵²² Goebbels war jedoch mit den ersten Entwürfen unzufrieden, weil er nicht bekam, was er „gewollt und erwartet,, hatte, sondern, wie er im Januar 1941 schrieb, einen Friedrich den Großen „aus der Ackerstraße,,“.⁵²³ In dieser Bemerkung hat Klaus Kanzog einen Bezug auf die gleichnamige Straße im „berühmten,, Berliner Arbeiterviertel am Wedding gesehen.⁵²⁴ Man wird Goebbels jedoch nicht so verstehen dürfen, daß er den Friedrich-Mythos von seinen - ihm auch im „Dritten Reich,, anhaftenden - „sozialistischen,, Elementen befreien wollte.⁵²⁵ Im Gegenteil wurde dem Film später bescheinigt, daß vor allem seine Schlußbilder „das Preußentum als die höchste Form des Sozialismus ahnen,, ließen. Vielmehr schien Goebbels den Friedrichsmythos von einem gewissen „proletarischen,, Element in der Darstellung befreien zu wollen.⁵²⁶ Darauf weist auch Goebbels’ Kritik der ersten Filmaufnahmen hin. Er fand den König, den Harlan im Berliner Dialekt sprechen lies, zu „vulgariisiert,, und verlangte, daß „die Dämonie des großen Königs stärker als bisher herausgearbeitet werden,, müsse.⁵²⁷ Diese Forderung nach einer verhärteten Königsfigur verweist auf einen weiteren Aspekt dieses Films. Offenbar war der Ministers der Auffassung, daß die allgemeine Kriegslage eine mentale Anpassung der „Heimatfront,, an die Kriegsfrent erfordere und deshalb von nun an ein gewisser heroischer Naturalismus die großen nationalen Filme

überarbeiten zu lassen, Goebbels, TB, I, 4, S. 676 (6. 6. 1941), S. 693 (15. Juni 1941) u. II, 1, S. 112 (15. Juni 1941). - Emil Jannings, der seine Dienste offenbar selbst angetragen hatte, erscheint während der ganzen Produktion als merkwürdiger Drahtzieher hinter den Kulissen, der das Regime für seine Zwecke verwendet, ohne dabei sichtbar als Sympathisant aufzutreten.

522 Harlan, Im Schatten meiner Filme, S. 132f.

523 Goebbels, TB, I, 4, S. 671 (1. 6. 1941).

524 Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,,“, S. 297, FN 148.

525 „Der große König,,“, in: Der Deutsche Film 10 (1942), S. 18. Siehe für die ideengeschichtliche Verbindung von Preußentum und Sozialismus v. a. das Buch von Oswald Spengler, Preußentum und Sozialismus, München 1920. Mit Friedrich II. und dem Slogan „Seid Sozialisten der Tat,, machte 1936 auch das Winterhilfswerk Werbung, siehe: Martin Broszat-Norbert Frei (Hg.), Ploetz. Das Dritte Reich, Freiburg-Würzburg 1983, S. 56.

526 Noch in dem 1932 gedrehten Film *Der Choral von Leuthen* wurde die Handlung wesentlich aus der Perspektive einiger „proletarisch,, gestalteter Soldaten gestaltet, denen zuweilen ein anekdotisch gezeichneter König begegnete.

527 Goebbels, TB, II, 1, S. 181f. (6. 8. 1941).

prägen müsse, ein Vorhaben, das allerdings auf den Widerstand verschiedener Führungsstellen stieß:

Ich erfahre [...] von dem harten Kampf, der um den Fridericus-Film im Führerhauptquartier ausgefochten worden ist. Am Ende hat der Führer den Ausschlag gegeben. [...] Aus alledem kann ich schon jetzt entnehmen, daß der Führer die härtere Art der Kriegführung billigt und entschlossen ist, sie im weitesten Umfange einführen zu lassen.⁵²⁸

Mit der Rückendeckung Hitlers konnte Goebbels daran gehen, die Bedingungen für den Erfolg des Filmes herzustellen. Mit annähernd 4. 8 Millionen Reichsmark stellte er Harlan das zweithöchste Budget zur Verfügung, das bis dahin für einen Film im „Dritten Reich,, angesetzt worden war.⁵²⁹ Und das Geld wurde benötigt. Anders als in Wolfgang Liebeneiners Film *Bismarck* (1941), in dem der Krieg als eine Veranstaltung für den Generalstab präsentiert wurde, sollten nun aufwendige und realistische Schlachtszenen auf der Leinwand zu sehen sein. Harlan wurden dafür echte Soldaten, 5000 Pferde und „nahezu die gesamte Berliner Polizei,, zur Verfügung gestellt.⁵³⁰ Mit Hilfe von Bruno Mondis Kameraführung gelang es, wie der „Völkische Beobachter,, später bescheinigte, tatsächlich, Schlachtenbilder von „greifbarer realer Eindringlichkeit,, herzustellen.⁵³¹ Die Außenaufnahmen fanden vom 24. September bis zum 22. Dezember 1940 in Döberitz und Prag statt, anschließend wurde im Studio in Johannisthal gedreht und ab dem 24. Dezember 1941 auf dem Truppenübungsplatz von Jüterborg, auf dem zeitweilig 15.000 Statisten gleichzeitig im Einsatz waren.⁵³² Der große personelle Aufwand wurde vom „Völkischen Beobachter,, damit gerechtfertigt, daß es sich um einen „grossen Stoff,, handele, „der uns [...] das ergreifende und mitreisende Schicksal des ganzen Volkes aufzeigen will in den Stunden tiefster Verzweiflung,,⁵³³ Die einzige weibliche Rolle von Bedeutung, die Müllerin Luise, wurde erneut an Kristina Söderbaum vergeben. Die Titelrolle sollte

528 Goebbels, TB, II, 3, S. 501 (20. 3. 1942). Längerfristig erwies sich Goebbels Strategie, sich bei dem nun nahezu ausschließlich im Führerhauptquartier zu findenden Hitler durch ein radikalisiertes Konzept der inneren Reichsführung zu empfehlen, als erfolgreich: Am 22. 7. 1944 wurde er zum „Generalbevollmächtigten für den totalen Kriegseinsatz,, ernannt.

529 Nach: Albrecht, Filmpolitik, S. 418.

530 Harlan, Im Schatten meiner Filme, S. 135.

531 „Ein Film von der Ehre und Größe des Preußenkönigs,, in: Völkischer Beobachter (4. 3. 1942).

532 Drewniak, Der deutsche Film, S. 192.

533 „Heroische Taten - Packende Schicksale,, in: Völkischer Beobachter (26. 4. 1941).

zunächst mit Werner Krauß besetzt werden, wohl um den Bruch mit der älteren Friedrich-Darstellung zu unterstreichen.⁵³⁴ Auf persönliche Intervention Hitlers, der Verdienste aus Zeiten, da keiner an die ‚nationale‘ hatte glauben wollen, mit Treue belohnen wollte, ist dann aber doch auf Otto Gebühr zurückgegriffen worden, der „seine„ Rolle damit zum sechszehnten Male spielte.

Solchen Widrigkeiten zum Trotz schien sich das Projekt aber schließlich im Sinne des Ministers entwickelt zu haben, denn dieser konnte am 25. Januar 1942 die optimale Abgestimmtheit des Filmes auf die gegenwärtige Situation der „Volksgemeinschaft„ konstatieren:

Von diesem Film wird eine Welle der Erhebung durch das ganze Volk gehen. Er zeigt den König in seiner Einsamkeit und bietet überraschende Parallelen zur Gegenwart. [...] Jetzt freue ich mich, daß ich mich so intensiv mit diesem Filmprojekt beschäftigt habe. Der Film als Erziehungsmittel ist in seiner Wirkung gar nicht zu überschätzen. Die Zeit, die Friedrich der Große im Siebenjährigen Kriege durchzustehen hatte, hat ungeheuer viel Ähnlichkeit mit der Zeit, mit der wir heute fertig werden müssen. Am Beispiel mag also das deutsche Volk erkennen, wo wir stehen und wohin wir marschieren müssen.⁵³⁵

Wenig später mußte Goebbels jedoch erkennen, daß gerade die starke Anpassung von virtueller und lebensweltlicher Realität, dieser offensichtliche Gegenwartsbezug der historischen Handlung, sich als Problem herausstellte. Einen Tag vor der Premiere nämlich erhoben Teile der Generalität dagegen Einspruch, daß der Film darstelle, wie „in den entscheidenden Stunden Friedrich der Große auch von seinen Generälen im Stich gelassen wird„. Die entsprechende Szene wurde im Film belassen, doch müssen noch weitere Einwände vorgetragen worden sein, denn in einer Geheimen Ministerkonferenz beschloß das RMVP, daß Presse und Rundfunk angesichts der „vielen verblüffenden Parallelen zur heutigen Zeit„, die sich aus dem Film ergäben, eine „umfangreiche„ Aufklärungsarbeit zu leisten hätten, aus der hervorzugehen habe, „daß der Film sich streng an die historische Wahrheit hält„.⁵³⁶ In der Tagesparole an die Presse hieß dies: „Der Film ‚Der große König‘ verdient besondere Beachtung. Vergleiche des Führers mit Friedrich dem Großen sind

534 Harlan, Im Schatten meiner Filme, S. 134.

535 Goebbels, TB, II, 3, S. 187 (25. 1. 1942).

536 Willi A. Boelcke, Wollt ihr den totalen Krieg? Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939-1943, Stuttgart 1967, S. 220.

zu unterlassen, ebenso die Aufzählung aller Analogien mit der Gegenwart.,⁵³⁷ Dazu führte Hans Fritzsche, der Leiter der Pressekonferenz, aus:

„Der große König‘ ist ein Film, bei dem jeder Beschauer zunächst auf das stärkste beeindruckt sei von der Parallelität zur Gegenwart. Es sei jedoch nicht eine geschickte Regie hier am Werke, die etwa Worte Friedrich [sic] des Großen umdeute oder gar erfinde, sondern die Äußerungen Friedrich des Großen seien alles authentische Worte. Man habe sogar Worte Friedrich des Großen, die bei Beginn des Siebenjährigen Krieges gesprochen worden seien, fortgelassen wegen ihrer aufdringlichen Parallelität zur Gegenwart.

Entweder dachte Goebbels, der Film drohe seiner aus der geschichtlichen Dignität gewonnenen propagandistischen Wirkung verlustig zu gehen, oder er fürchtete, daß der Film eventuell auch unliebsame Parallelen zur Gegenwart enthalten könne.

c) Text

Der verordnete ‚Historismus‘ führte zu einer merkwürdigen semiotischen Ambivalenz des Filmes. Dort nämlich präsentierte sich die Geschichte durchaus in einem modernisierten Layout, waren, im Vorspann, die genreüblichen historisierenden Schriftzeichen durch moderne lateinische Kapitälchen ersetzt. Nach einer Einblendung der Produktionsdaten auf die handschriftlichen Initialen F(ridericus) R(ex), wies ein erster Text auf den Beginn der Dreharbeiten im Frühsommer 1941 hin, dann folgte eine zweimalige Versicherung, daß sich die folgende Darstellung „streng an die historischen Tatsachen,, halten werde.⁵³⁸ Während in der letzteren Feststellung ein Reflex auf die Anordnungen des Ministeriums zu sehen ist, stellte der Hinweis auf die „Gedretheit,, der Geschichte einen bemerkenswerten Bruch der historischen Imagination dar und verweist unmittelbar zurück auf die Produktions- bzw. Rezeptionsgegenwart des Filmes. Die in Berlin herausgegebene „Deutsche Allgemeine Zeitung,, thematisierte diese semiotische Ambivalenz, indem sie in ihrer Besprechung des Filmes die Frage aufwarf, „ob das *FR* ein histori-

537 Sammlung „Saenger,,: Meldungen der Berliner Redaktion der „Frankfurter Zeitung,, über die „Anweisungen,, und Mitteilungen in der Pressekonferenz der Reichsregierung, Bundesarchiv Koblenz, hier zitiert nach: Albrecht, Filmpolitik, S. 258, dort auch das folgende Zitat.

538 *D.G.K.* 0: 01:27 u. 0:01:50. Das Zitieren des Filmes erfolgt nach der Video-Fassung der BMG Video/Universum Film GmbH, München 1996, die sich von der DIF-Fassung (2 Rollen) nur in unwesentlichen und hier nicht relevanten Szenen unterscheidet.

scher Namenszug bleibt oder ein magisches Zeichen, das auch heute noch geistesprägende Kraft hat.,⁵³⁹ Da eine politische Berichterstattung aus schon dargelegten Gründen nicht möglich war, mußte die Frage - bemerkenswert genug - medienästhetisch formuliert werden, und so gab der Artikel zu bedenken, „wie leicht das so stark einer handgreiflichen Wirklichkeit verhaftete Zelluloidband mythoszerstörend wirken kann.,“ Unter „Mythos.,“ wurde dabei „etwas Schwebendes, sich Wandelndes.,“ verstanden, das „in jedem neuen Heute wirksame und lebendige Bild.,“ so daß also die Frage darauf abzielte, ob es einem „Zeichendeuter.,“ der sich des „fixierenden.,“ Mediums des Films bediente, gelingen konnte, die Geschichte in einem der Gegenwart zugänglichen Sinne zu präsentieren. „Als Antwort.,“ so der Artikel ein wenig kryptisch, „blendet der Film auf.,“ zur Handlung. Doch bevor dies geschah, wurde der Zuschauer noch durch einen einführenden Text auf deren Wahrnehmung vorbereitet, einem Text, der - statt Jahreszahlen und historische Konstellationen zu nennen - die existentielle Dimension der im Film geschilderten Ereignisse mit Begriffen wie „Prüfungen.,“ „Persönlichkeit.,“ und „bewähren.,“ betonte sowie - mit dem Hinweis auf die „in der ganzen Geschichte einzigartigen Größe.,“ des Königs - eine überhistorische Bedeutung dieser Ereignisse nahelegte.⁵⁴⁰ So eingeführt, geriet das erste Bild zu einem die historische Differenz von 183 Jahren transzendierenden Kommentar, zumal nicht von Preußen, sondern von „Deutschland.,“ die Rede war:

(Der König in Rückansicht, wie ein Schattenriß vor seinen Generalen): Deutschland ist in einer furchtbaren Krisis. Wir leben in einer Epoche, die alles entscheiden und das Gesicht von Europa verändern wird. Vor ihrer Entscheidung muß man furchtbare Zufälle bestehen, aber nach ihrer Entwicklung klärt sich der Himmel auf und wird heiter. Und wie groß auch die Zahl meiner Feinde ist: Ich vertraue auf meine gute Sache und die bewundernswerte Tapferkeit der Truppen, vom Marschall bis zum jüngsten Soldaten. Die Armee greift an.⁵⁴¹

Diese Prophezeiung nahm nicht nur den Verlauf der Geschichte, sondern auch den des Filmplots vorweg, der sich von der preußischen Niederlage bei

539 „Der Große König.,“ in: Deutsche Allgemeine Zeitung (4. 3. 1942).

540 Diese Sichtweise bestätigt der in der vorherigen Fußnote genannte Artikel anhand der oben dargestellten Eingangssequenz: „[...] wird das Auge gebannt von dem königlichen Zeichen FR, das in ruhiger Würde wie eingemeißelt über der gleitenden Namenskette der Darsteller steht. Und man fühlt: diese Initiale ist mehr, als ein zufälliges Buchstabengeflecht, sie ist ein Siegel, das einem Jahrhundert seinen Stempel aufdrückte.,“

541 D.G.K. 0:01:55.

Kunersdorf im Spätsommer 1759 über die siegreichen, aber folgenlosen Gefechte von Torgau (1760) und Schweidnitz (1762) bis zur Berliner Siegesfeier von 1763 spannte. Den breitesten Raum nahm dabei die Darstellung der „Katastrophe von Kunersdorf,, ein, diesem militärischen Fiasko, das Friedrichs Preußen an den Rand des Untergangs geführt hatte.⁵⁴² Der Film nutzte diese historische Vorgabe, um in drastischen Bildern eine - wie in den Zeitungen zu lesen war - „realistische Darstellung des Krieges, seiner Grausamkeiten und Opfer, seiner Zweifel und Verzweiflung,, zu geben.⁵⁴³ Vor einem in dichte schwarze Rauchwolken getauchten Horizont sah der Zuschauer das Sterben der angreifenden Soldaten beim Sturm auf das bereits von Granateneinschlägen zerstörte Kunersdorf, dessen Bewohner mit schreienden Kindern auf dem Arm aus ihren brennenden Häusern flüchteten und dabei über blutüberströmte Leichen steigen mußten. Ein dumpfer Männer-Choral unterstrich die düstere Verzweiflung der Situation, die ihre symbolische Verdichtung in der immer wieder zu sehenden Mühle des Dorfes fand, deren Zerstörung durch die Flammen mit jedem Schnitt fortgeschritten war. [Abb. 8] Die filminternen Kommentare der Situation waren schonungslos und eindeutig. „Das ist ja Selbstmord,, ruft ein preußischer Soldat im Sturm und wendet sich zur Flucht: „Ich bin ja nicht verrückt!,,⁵⁴⁴ Luise, die nicht nur ihre Mühle, sondern auch ihre Familie verloren hat, bricht schreiend zusammen: „Es ist furchtbar, furchtbar,, und ein sterbender Soldat antwortet mit stierem Blick: „Dat kann ma wohl flüstern. Es is alles furchtbar!., Dem König selbst, der nach bereits zwölf Filmminuten zum ersten Mal richtig auf der Leinwand zu sehen war, gerät, wie er frierend und gekrümmt in den auch in der Nacht nach der Schlacht noch brennenden Trümmern sitzt, der Name des Ortes zur Chiffre seines Untergangs: „Kunersdorf! Daß mein Ende so heißen würde. Kunersdorf!,,⁵⁴⁵ Die einleitende Prophezeiung scheint von den Ereignissen einer zufälligen und sinnlosen Geschichte widerlegt worden zu sein: „Kunersdorf, ein Blatt in der Geschichte, ein Blättchen, zwei Zeilen vielleicht, unter denen Preußen begraben liegt. Staub!,,⁵⁴⁶

Die Metaphorik der Auflösung und Pulverisierung beschreibt den Zustand der preußischen Kampfgemeinschaft selbst, deren Verhalten in der Schlacht

542 Zur Beurteilung der Schlacht siehe: Schieder, Friedrich der Große, S. 196.

543 Ilse Urbach, „Der große Friedrich,, in: Das Reich (8.3. 1942).

544 D.G.K. 0:07:07.

545 D.G.K. 0:14:39.

546 D.G.K. 0:15:11.

und angesichts der Auswegslosigkeit der Situation nach der Schlacht das entscheidende Thema des Filmes war. Noch zugespitzt wurde diese Fragestellung dadurch, daß die globale Dimension des Siebenjährigen Krieges, insbesondere die überlebenswichtigen englischen Subsidienzahlungen an Preußen, im Film unerwähnt blieben und wirtschaftliche Gesichtspunkte, die letztlich zur Erschöpfung der Parteien und zum Frieden geführt hatten, ausgespart wurden.⁵⁴⁷ Preußen stand also allein gegen seine übermächtigen Feinde und seine Überlebensfähigkeit hing vom Verhalten seiner Führung, seiner Soldaten und seines Volkes ab, denn das Desaster von Kunersdorf, so der Film, resultierte nicht etwa aus strategischen Fehlleistungen oder der numerischen Übermacht der Feinde - der „Völkische Beobachter“, spricht von 260.000 Preußen, die 700.000 Feinden gegenüber gestanden hätten -, sondern weil im Zentrum des selbstmörderischen Angriffs das Regiment Bernburg „geflohen“, war, eine - wie der Generalstab bestürzt zur Kenntnis nehmen muß - „neue Vokabel“, in der preußischen Armee.⁵⁴⁸ Oberst Bernburg versucht, das Verhalten seiner Soldaten im nachhinein zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist, daß die Hälfte seiner Männer tot sei, den Rest habe er nicht auch noch „sinnlos opfern“, wollen: „Sind wir auf dem Schlachthof oder führen wir Krieg?“,⁵⁴⁹ Der König beantwortet diese Frage an anderer Stelle in Großaufnahme: „Hätten die Bernburger gehorcht, nichts weiter als gehorcht [...], sie hätten sich zusammenschießen lassen, sie hätten eine Mauer von Leibern, von preußischen Leibern aufgebaut.“⁵⁵⁰ Dieser absolute Anspruch auf das Leben seiner Untertanen isoliert Friedrich. Sein Bruder Heinrich, der Kronprinz, wirft ihm in einer „politischen Kritik“, vor, „am Unmöglichen gescheitert“, zu sein, und auch seiner sonstigen Familie bleibt er unverständlich.⁵⁵¹ Die einzige dem König emotional nahestehende Figur, der Neffe, stirbt an Blattern, während sich sein Onkel im „Dienst“, befindet. Die Generale fordern ihn auf, Frieden zu schließen, sonst - so werden die Zuschauer an 1918 erinnert - würden „uns unsere Soldaten zwingen, Frieden zu schließen.“⁵⁵² Die

547 Vgl. die Darstellung in: Schieder, Friedrich der Große, S. 197f.

548 „Der große König“, in: Völkischer Beobachter (3. 3. 1942). Natürlich eine absurd hohe Zahl. Schieder, Friedrich der Große, S. 197 spricht für die Schlacht von Schweidnitz von 55.000 Preußen, 65.000 Russen und 75.000 Österreichern. Die Dimensionen von Kunersdorf können nicht viel größer gewesen sein. *D.G.K.* 0:07:52.

549 *D.G.K.* 0:26:30.

550 *D.G.K.* 0:28:16.

551 *D.G.K.* 0:27:16.

552 *D.G.K.* 0:33:26.

„Bürger der Großstädte Preußens,, schließlich, die den sich nicht rentierenden Krieg nicht länger bezahlen wollen, drücken die Stimmung des Volkes aus: „Niemand glaubt mehr an den Sieg!,,⁵⁵³ Nicht zu unrecht ging der „Film-Kurier,, so weit, als Titel für den Film „Der einsame König,, vorzuschlagen, und der „Völkische Beobachter,, erkannte die Tragik des Königs in dessen besonderem Verhältnis zur Geschichte: „An seinen Niederlagen wie an seinen Siegen konnte kein anderer tieferen Anteil nehmen als er selbst. Kein Mensch spürte im letzten, was auf dem Spiele stand.,,⁵⁵⁴ Der Film präsentierte den König, wie ihn Goebbels hatte haben wollen, nicht als Triumphator,

sondern den Mann Friedrich, der in der dunkelsten Stunde seines Lebens, von inneren Zweifeln gerüttelt, von seinen Beratern im Stich gelassen, vom Volke mit Klagen bedrängt, dennoch dem ungnädigen Schicksale wieder die Zügel aus den Händen reißt, und sein Volk nach schweren Kämpfen dem großen von der Geschichte bestimmten Ziele zuführt.⁵⁵⁵

Am Ende wird also, trotz des Sieges, „Friedrichs menschliches Glück unwiederbringlich dahin,, sein, aber er wird, so wird dem Zuschauer suggeriert, durch dieses persönliche Opfer seinen Teil des ‚konsensualen Gesellschaftsvertrages‘ erfüllt haben.⁵⁵⁶

Um den anderen „Vertragspartner,, das Volk, darzustellen, hat Veit Harlan die Figur der Müllerin Luise erfunden, eine Frau, die „durch die Bedingungslosigkeit des Krieges aus der ruhigen Gleichmäßigkeit ihrer Tage gerissen,, und - „eingewoben in das gewaltige geschichtliche Schicksal,, - ein „Seismograph der Volksstimmung,, sein soll.⁵⁵⁷ In dieser Funktion kommt ihren Begegnungen mit dem König besondere Bedeutung zu. Noch im zerstörten Kunersdorf treffen Luise und der König in einer expressiv ausgeleuchteten Szene das erste Mal aufeinander.⁵⁵⁸ Die Frau, die den Monarchen nicht erkennt, bestätigt dem König, daß er im ganzen Land, das „voll von Leichen,, sei, gehaßt werde, und wünscht einem an der Wand hängenden Bild

553 *D.G.K.* 0:53:85.

554 *Film-Kurier* 62 (4. 3. 1941); „Triumph der Beharrlichkeit,, in: *Völkischer Beobachter* (4. 3. 1942)

555 „Der Große König,, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (4. 3. 1942).

556 „Der Große König,, in: *Filmwelt* 11/12 (18. 3. 1942).

557 Veit Harlan, „Spiegel geschichtlicher Wahrheit,, in: *Völkischer Beobachter* (4. 3. 1942); „Ein Schicksal von vielen - Luise und ihr König,, in: *Filmwoche* 1 (1. 1. 1941); Urbach, „Der große Friedrich,,

558 *D.G.K.* 0:16:25.

des jungen Königs, es solle doch „verbrennen,“ so „wie er unsere Mühle verbrannt hat,“. Am schlimmsten aber sei der Krieg selbst, dessen Ursachen ihr unverständlich bleiben. „Wer hat ihn gewollt?“, fragt Luise den König, „ich nicht, mein Vater nicht, du vielleicht?“, Wer letztlich den Krieg gewollt hat, läßt der Film unbeantwortet. Und ein ebenso undurchschaubares Geschick scheint dafür zu sorgen, daß Luises persönliches Leid noch zunimmt, als sie den Feldwebel Treskow heiratet, den ein tragisches Mißgeschick, für das Kleists „Prinz von Homburg,“ Pate gestanden haben dürfte, in königliche Ungnade fallen läßt.⁵⁵⁹ Ein privates Glück ist angesichts der kollektiven Notlage Preußens nicht möglich, noch auf der Hochzeitsfeier wird Treskow verhaftet, in der nächsten Schlacht kommt er um. Die Bewährung des Volkes, so der Film, liegt angesichts solcher Sinnlosigkeitserfahrungen in der fraglosen Fortführung der reinen Existenz:

Luise findet sich mit der Unerbittlichkeit ihres Geschicks ab, das sie und unzählige andere einer großen Zeit Opfer bringen läßt, und zerbricht nicht an der Härte ihres Loses. Mit starkem, einfachen Herzen und gesunden Sinnen meistert sie ihr Leben und wächst an seinen Widerständen.

So findet sich die Kampfgemeinschaft als existentielle Notgemeinschaft zusammen, deren Sinnstiftung anders funktioniert als noch in *Jud Süß*. Die Feinde, dort noch essentiell in ihrer Alterität, spielten im *Grossen König* keine primäre Rolle mehr. Die Österreicher, deren allzu negative Darstellung schon der rassistische Selbstentwurf des „Dritten Reiches,“ verbot, erschienen als operettenhafte Manövriermasse friderizianischen Esprits. Während die preußischen Soldaten bald nach Kunersdorf schon wieder marschierten, tanzte man in der Hofburg noch zwischen prunkvoll gedeckten Tischen Menuette.⁵⁶⁰ Ein rassistisches Element schwang gleichwohl mit, wenn der Koch Friedrichs, der ein Giftattentat auf seinen Monarchen verübte und als dessen „Vaterland,“ explizit Österreich benannt wurde, sich sprachlich als ein nicht-deutscher Bewohner dieses Vielvölkerstaates zu erkennen gab: „Ich nix Mörder!“,⁵⁶¹ Auch die Russen werden mit einer ihrer Festivitäten eingeführt, auf der es freilich frivoler und zügelloser zugeht als bei den Österreichern. Ihr bedeutendster Vertreter im Film ist der von Paul Wegener gespielte General

559 Den Vergleich mit Kleist zieht auch: Ernst Jerosch, „Der Grosse König,“ in: *Der Film* 10 (7. 3. 1942). Dort auch das folgende Zitat.

560 *D.G.K.* 0:52:14.

561 *D.G.K.* 0:40:46.

Tzernitscheff. Wegners „asiatische,, Gesichtszüge hatten ihn schon die Titelrolle in seinem *Golem*-Film von 1920 spielen lassen, jetzt mimte er mit geschwärzten Zähnen den „breitgesichtigen, verschlagenen,, Russen, ein „Kabinettstück der Verschlagenheit und der grinsenden Bonhomie,,⁵⁶² Die schlaue berechnende und dabei doch so leicht zu durchschauende Art, die als russisches Wesensmerkmal vorgeführt wird, hatte - bei allem primitiven Rassismus, der dem Nationalsozialismus zu eigen war - im Film etwas Anekdotenhaftes und lief so der generellen Tendenz des Filmes zum „Realismus,, stark entgegen.⁵⁶³ Eine solche Darstellung war kaum geeignet, den realen Krieg gegen die Sowjetunion volksideologisch zu unterstützen. Eher wird sie dazu gedient haben, erneut den schon aus den anderen Filmen bekannten „Führerblick,, zu demonstrieren, der das „Intrigenspiel,, der Russen „schnell durchschaut,,⁵⁶⁴ Doch hatte die russische Intrige noch eine zweite Funktion, denn sie machte Friedrichs Handlungen im Film unabhängig von dem realgeschichtlichen Zufall, daß Preußen den Krieg nur durch den überraschenden Tod der Zarin Elisabeth überlebte.

So blieb es am Ende bei der Frage, wie die Kampfgemeinschaft mit der Sinnlosigkeit der Kriegssituation umzugehen in der Lage war. Der Film forderte hier das Letzte, das Ungeheuerlichste. So wie der König selbst seinem Neffen erklärte: „Kommt nicht auf unser Glück an, Heinrich [...]. Haben keinen Anspruch auf solches Glück,, verlangte er auch von allen anderen „unbedingte Disziplin und Selbstaufopferung,, bis hin zur Einwilligung in die eigene Destruktion für ein unverständlich bleibendes Ziel der Geschichte.⁵⁶⁵ Wenn ein österreichischer Graf noch bemerken konnte, daß mit einem Sieg Friedrichs bei Kunersdorf die „Geschichte,, ja „ihren Sinn verloren,, hätte, so wurde dieser weder durch Friedrichs Niederlage noch durch seine folgenden Siege restituiert.⁵⁶⁶ Die Geschichte konnte, anders als in *Jud Süß*, der Gemeinschaft in der Situation des Überlebenskampfes keine Regeln geben und auch keinen Trost spenden. Nur in einer düsteren und surrealen Traumsequenz, die zugleich als eine Erinnerung an zurückgelassene Formen filmi-

562 Urbach, „Der große Friedrich,,; „Ein Film von der Ehre und Größe des Preußenkönigs,, in: *Völkischer Beobachter* (4. 3. 1942).

563 *D.G.K.* 1:14:20 u. 1:16:47.

564 „Festlicher Anlauf des Films der Nation: ‚Der große König‘,, in: *Nassauer Volksblatt* (28. 3. 1942).

565 *D.G.K.* 0:41:00. Das zweite Zitat aus: „‚Der große König‘ von stärkster Erlebniskraft,, in: *Film-Kurier* (4. 3. 1942).

566 *D.G.K.* 0:50:10.

scher Friedrich-Imagination zu sehen ist, konnte der geschlagene König vergangener und glücklicherer Tage in „Sans Souci,, gedenken.⁵⁶⁷ „Tradition,, war in dieser Situation nicht mehr „als ein Fremdwort für Dünkel, Faulheit und Feigheit,,⁵⁶⁸ Zugleich mit dem Verlust der Geschichte als Orientierungsgröße wurde aber auch die Legitimationsgrundlage der königlichen Allmacht brüchig. Als der Feldwebel Treskow das eigenmächtige Handeln, für das er bestraft wurde, mit einer unverhersehbaren Aktion des Feindes rechtfertigt, fragt ihn der König: „Wußte er denn auch, ob das nicht in des Königs Plan gelegen hat?,,⁵⁶⁹ Und da Treskow verneinen muß, gibt auch der König zu: „Es hat nicht in meinem Plan gelegen. Die Schlacht hätte einen anderen Verlauf nehmen können.,,

Das verlorene Sinn-Zentrum fand sein suggestives Bild, als bei der abschließenden Siegesparade in Berlin die Prunkkutsche des Monarchen leer bleibt. Statt an der Feier teilzunehmen, ist Friedrich an den Ausgangsort des Geschehens zurückgekehrt. Kunersdorf befindet sich im Wiederaufbau, ein Ereignis, das in den ikonographischen Kontext natürlicher Regenerationsprozesse gestellt wird: die Obstbäume blühen, die Felder werden erneut bestellt, die Mühle dreht sich wiedererrichtet im Wind. Erneut trifft der König auf Luise, die nun verwitwet ist, aber sich - und damit das von ihr symbolisierte Volk - klaglos in den Zyklus von Zerstörung und Reproduktion einfügt. In ihren Armen hält sie ein kleines Kind. Am Ende erweist sich als einzige Sinngröße das reine Kontinuieren der biologischen Substanz.

Die Schlußbilder zeigen den König einsam in der Potsdamer Garnisonskirche sitzend, wie er den Klängen der vorausweisend das „Deutschlandlied,, intonierenden Orgel lauscht. Das gotische Gewölbe blendet in drehende Windmühlenflügel über, in Doppelbelichtung sieht man vor dem Auge des Königs säende und erntende Menschen, schließlich nur noch Wolken, durch die die Sonne strahlt. - Bildlich erfüllt so der Film die Prophezeiung vom Anfang:

567 *D.G.K.* 0:57:42 In einer kurzen Dämmerphase einer ansonsten durchwachten Nacht fällt der gespenstische Schatten des Königs auf die signifikante Schloßanschrift „Sans Souci,, der expressionistische Stil wird durch eine Musik in ungewohnten Harmonien untermalt. In surrealen Überblendungen kommen die gewohnten ikonographischen Attribute des Königs (Windspiel Bleiche, Flöte etc.) zur Ansicht, bis schließlich Menzels berühmtes Gemälde - belebt - dasteht, bevor die Realität den König aus seinen Träumen holt.

568 *D.G.K.* 0:57:42.

569 *D.G.K.* 1:12:20.

Wir leben in einer Epoche, die alles entscheiden und das Gesicht von Europa verändern wird. Vor ihrer Entscheidung muß man furchtbare Zufälle bestehen, aber nach ihrer Entwicklung klärt sich der Himmel auf und wird heiter.⁵⁷⁰

d) Filmsprache

Die von Goebbels riskierte „Härte“, der Darstellung führte den Film an die Grenzen seiner inhaltlichen Sinnstiftungskompetenz: Nur noch die Inszenierung selbst konnte die Einordnung historischer Ereignisse in ein Kontinuum gewährleisten. Interessanterweise griff Georg Simmel bei seiner Behandlung des hier zugrundeliegenden geschichtsphilosophischen Problems ebenfalls auf das Beispiel des Siebenjährigen Krieges zurück:

Die einzelnen Schlachten des Siebenjährigen Krieges, in isolierter Betrachtung beliebig verschiebbare Atome, können zu historischen Elementen werden, sobald der Siebenjährige Krieg selbst als Kontinuität, die jeder Schlacht ihre Stelle anweist, begriffen wird, dann wieder dieser Krieg in der Politik des 18. Jahrhunderts usw. Gelangen wir aber nun abwärts zu einem einzelnen Handgemenge, so ist dies kein historisches Gebilde mehr, weil es genau ebenso bei Leuthen oder bei Liegnitz hätte stattfinden können [...] Jenes Fechten zwischen einem österreichischen und einem preußischen Grenadier, obwohl ein echter notwendiger Teil der Schlacht, fällt aus der historischen Interessenreihe heraus, die sich andernteils in eine Diskontinuität auflöst.⁵⁷¹

Während also der Sozial-Theoretiker die Kontingenz der Geschichte prinzipiell anerkennt und mit einer *a-posteriori*-Konstruktion bewältigt, wird sie im Konzept des autochthonen Sinns vorab kontrolliert, indem sie mit Symbolen aus dem gegenwärtigen Sinn ausgestattet wird. Der wichtigste dingliche Bedeutungsträger im *Grossen König* ist die Fahne, ein Symbol, das zum festen Bestandteil nationalsozialistischer Selbstdarstellung gehörte.⁵⁷² Die Zuschauer konnten das Kino nicht betreten, ohne an diesen Sachverhalt erinnert zu werden [Abb. 9]. Auch die Presse wies auf die Wichtigkeit dieses Zeichens, seine geradezu sakrale Bedeutung hin:

570 *D.G.K.* 0: 01:55.

571 Georg Simmel, *Das Problem der historischen Zeit*, in: ders., *Brücke und Tür*, hg. v. Michael Landmann, Stuttgart 1957.

572 Reichel, *Der schöne Schein*, S. 119. Zu Verwendung des Fahnensymbols viele Hinweise in: Hilmar Hoffmann, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, *Propaganda im NS-Film*, Frankfurt am Main 1988. Siehe auch das Filmbild des unter der Fahne sterbenden SA-Mannes Brandt im gleichnamigen Film von 1933, in: Jacobsen, *Geschichte des deutschen Films*, S. 125.

Die Fahne! Sie ist es, die den Bataillonen des großen Königs vorangetragen wird in den Kampf, sie wird von dem vorwärtsstürmenden Grenadier aus der Hand ihres sterbend niedersinkenden Trägers genommen, sie ist es, die das Regiment Bernburg in die Schande stößt, als es die Fahne verläßt, ihr heiliges Tuch rettet ein Soldat vor dem Zugriff der Feinde, indem er es unter der Montur auf seinem Körper in Sicherheit bringt.⁵⁷³

Wie schon das Zitat andeutet, lud der Film das Zeichen der Fahne durch seine interne Kontextualisierung mit einem komplexen Netz von Bedeutungsgehalten auf, die im folgenden präziser aufgelistet werden sollen: Zunächst fungierte die Fahne im Film als glorreiche Fahne, die unter fanfarischer Musik vor freiem Himmel im Winde wehend den Film eröffnet.⁵⁷⁴ Als Fahne in der Schlacht ist sie das identitätsstiftende Signum der preußischen Armee.⁵⁷⁵ Lange Einstellungen zeigen, wie sie vor den angreifenden Regimentern hergetragen wird [Abb. 10]. Als sich das Schlachtenglück wendet, schützt sie der Fähnrich Niehoff unter Einsatz seines Lebens. Die Einstellung, die über mehr als eine halbe Minute seine Flucht zeigt, bei der er die Fahne im Wamst verbirgt und verwundet wird, präsentiert das Geschehen in einer auf Distanz bleibenden Parallelfahrt, so daß die Gefahr, die mit der Rettung der Fahne verbunden ist, durch die im Bilde sich befindlichen österreichischen Reiter stets präsent bleibt.⁵⁷⁶ Eine Personalisierung der Szene, etwa durch eine Großaufnahme von Niehoffs Gesicht, wird vermieden. In der Darstellung bleibt also die Person der Tat untergeordnet.⁵⁷⁷ Ganz offensichtlich wird dieser Aspekt, als die Kamera schließlich ihre Distanz doch aufgibt und die Szene mit einer Nahaufnahme nicht etwa des Verwundeten, sondern des Adlers auf der Fahne beschließt. Die Fahne ist gerettet, aber schmutzig und zerrissen und Preußen geschlagen. Durch eine Überblendung, die wieder den Adler auf derselben Fahne zeigt, wird die nächste Szene angeschlossen, die im Müllerhaus spielt. Hier gerät die Fahne in die Gefahr, mißbräuchlich verwendet zu werden, als die Müllerin sie ‚naiv‘ verwenden will, um Niehoffs Wunde zu verbinden. Dieser wehrt entsetzt ab, und Treskow gibt ihr statt dessen die Binde eines gerade Verstorbenen. Die Fahne wird davor bewahrt,

573 Nassauer Volksblatt (28. 3. 1942).

574 D. G. K.: 0:01:47.

575 D. G. K.: 0:02:40.

576 Für eine Bewegungszene ist dies außergewöhnlich lang. Normalerweise dauern sie nur wenige Sekunden.

577 Zur psychologischen Bedeutung der Nahaufnahme von Gesichtern als Binnendeutungen des Filmgeschehens siehe: Deleuze, *Bewegungs-Bild*, 123-142.

in den Dienst einer individuellen humanitären Tat gestellt zu werden.⁵⁷⁸ Stattdessen wird sie in der nächsten Szene als die symbolhafte Bindung des Volkes zu seinem Führer präsentiert.⁵⁷⁹ Als Luise, Treskow und Niehoff die Fahne zum Aufmarschplatz des Regimentes zurückbringen, macht letzterer den Scherz: „Ohne uns kann es ja doch nicht anfangen. Wir haben ja die Fahne,, und demonstriert damit das auch durch die Niederlage nicht getrübe, blinde Vertrauen in die Führung, eine Haltung, die erst vollends sichtbar wird in der Konfrontation mit der unmittelbar vorangegangenen Szene, in der im Kriegsrat die Generale ihren König im Stich gelassen hatten. Wieder durch eine Überblendung von Adler auf Adler wird die nächste Szene angeschlossen, in der eben dieser Aspekt der verweigerten Gefolgschaft thematisiert wird.⁵⁸⁰ Mit dem Urteil: „Die Fahne wird eingezogen,, degradiert Friedrich das Regiment Bernburg, dessen Feigheit im Kampf er die Niederlage von Kunersdorf ja zu verdanken glaubt. Schloß die Fahne in der Vorszene noch die todesbereiten Soldaten in ihre Symbolik ein, so wird sie nun zum Zeichen der Exklusion derjenigen, die dieses Opfer nicht zu bringen bereit waren. Oberst Bernburg erschießt sich vor dem versammelten Regiment mit den Worten: „Es lebe der König,, und sein blutüberströmter Leichnam wird mit der Fahne zugedeckt. Die Szene schließt erneut mit einer Nahaufnahme des Adlers.⁵⁸¹ Die Wiederaufnahme der Bernburger in die Kriegsgemeinschaft erfolgt dann unter dem Zeichen der siegreichen Fahne⁵⁸²: Nach dem Sieg von Torgau mustert der König unter feierlicher Musik die angetretenen Regimenter.⁵⁸³ Man meldet ihm: „Die Fahnen des Siegs, die ganzen preußischen Fahnen,, Es folgt eine Aufzählung aller gewonnenen Schlachten. Doch die Fahne begleitet den König nicht nur bei seinen Triumphen, sondern auch in seinen einsamsten Stunden.⁵⁸⁴ Als mit dem Tod seines Neffen Heinrich sein

578 D. G. K.: 0:10:06. Luise: „Ist es vielleicht besser, einem Toten die Binde wegzunehmen, als eine kaputte Fahne...?,, Treskow (unterbricht sie): „Solange wir unsere Fahnen haben, ist noch nichts verloren. Aber das verstehst du nicht. Kannst du ja auch nicht verstehen. Bist ja bloß ein kleines Mädchen,,

579 D. G. K.: 0:33:29.

580 D. G. K.: 0:36:56.

581 Bezeichnenderweise wird dieses Opfer nicht angenommen. Der Kommentar des Königs in der nächsten Szene ist vernichtend. Die Fahne ist kein Leichentuch für einen individuellen Tod.

582 D. G. K., 1:08:00.

583 Die Szene ist durch die Musik und im Hintergrund brennende Fackeln und Rauchwolken an die Ästhetik der Reichsparteitage angepaßt. Auch die Standarten und Fahnen passen in diesen Subtext.

584 D. G. K., 1:36:17.

letzter Lebensinn erlischt, zeigt eine lange Einstellung die auf Halbmast gesetzte Fahne vor der nächtlichen Schloßfront im Schneefall. Zum Sühnezeichen wird die Fahne, als der König den zuvor wegen Ungehorsams bestraften Feldwebel Treskow nach der Schlacht sterbend unter der Fahne findet und ihn wieder als „Kameraden,, in die Wehrgemeinschaft aufnimmt.⁵⁸⁵ [Abb. 11] Am Ende des Filmes, noch nach der Apotheose des vereinsamten Königs, erscheint erneut die triumphierende Fahne aus dem Anfangsbild, doch nun ist sie, nachdem sie ihren *cursus* durch unzählige von der Filmhandlung zur Verfügung gestellte Sinn-Kontexte genommen hat, sinnbildlich und bildsinig zum Symbol des Ein- und Ausschlusses der Kampfgemeinschaft geworden.⁵⁸⁶ So wird die Fahne selbst, durch die in sie eingewobenen (fiktiven) Erfahrungen zum Symbol einer die geschichtliche Differenz einholenden Sinngebung: Unter den angedeuteten Klängen des Deutschlandliedes ertönt, zur sichtbaren Fahne, der Choral: „Du scharzer Adler/ Friedrichs des Großen/ gleich der Sonne/ decke du/ die Verlassenen und Heimatlosen/ mit deiner goldenen/ Schwinge zu.,,

e) Vergegenwärtigung

Die Premiere des Filmes fand am 3. März 1942 gleichzeitig im Berliner Ufa-Palast am Zoo und einem Potsdamer Kino statt, letzteres sicher, um auch in der Örtlichkeit die Aktualität des „friderizianischen Geistes,, zu demonstrieren. Was darunter in den Tagen des „Dritten Reiches,, ausschließlich zu verstehen war, zeigt ein Blick auf das zu den Premieren geladene Publikum, das „in der Hauptsache aus Soldaten, vor allem Ritterkreuzträgern, Verwundeten und Rüstungsarbeitern,, bestand, die man als „Ehrengäste des Schirmherrn des deutschen Films,, aus Berliner Kasernen, Lazaretten und Rüstungsbetrieben hatte kommen lassen.⁵⁸⁷ Die Bedeutung, die der Aufführung mit diesem martialischen Arrangement verliehen wurde, geht aus einem Artikel im „Völ-

585 D. G. K., 1:41:16. Verwundung und Tod Treskows waren zuvor in einer eindrucksvollen Montage dargestellt worden, die abwechselnd die Fahne in Großaufnahme und sein Gesicht, über das - darübergeblendet - die Stiefelsohlen marschierender Soldaten zu sehen waren, gezeigt hatte. Sein Sterben wurde nicht heroisch dargestellt, sondern als notwendig im Sinne des Sieges und bedeutungslos als persönliches Ereignis. Hier wird Goebbels „neuer Kurs,, sehr deutlich, wenn man etwa den verklärten Tod in *Robert Koch* als Vergleich heranzieht.

586 D. G. K., 1:43:00; 1:50:00.

587 Goebbels, TB, II, 3, S. 412 (5. 3. 1942). Das hintere Zitat entstammt dem in der folgenden FN angegebenen Artikel.

kischen Beobachter,, hervor.⁵⁸⁸ Statt auf die im Film dargestellten historischen Ereignisse einzugehen, wies dieser auf den in den Farben des nationalsozialistischen Deutschland geschmückten Ufa-Palast hin, der schon oft „seit Beginn unseres Schicksalskampfes,, ein Ort gewesen sei, an dem die Taten deutscher Frauen und Männer zur Darstellung gekommen seien.⁵⁸⁹ An dem damit in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückten Akt des kollektiven Erinnerns nahmen auch der Regisseur und seine Hauptdarsteller teil, und großer Jubel brach aus, als bekannt gegeben wurden, daß Otto Gebühr vom „Führer,, aufgrund seiner besonderen Verdienste zum „Staatschauspieler,, ernannt worden war.⁵⁹⁰ Die Einstimmung auf den Hauptfilm erfolgte durch den vom Musikkorps des Wachbataillons „Großdeutschland,, gespielten Torgauer Marsch, so daß die aktuellen Kriegsbilder der Wochenschau bereits „in höherem Sinne,, zum „Vorspiel und zugleich zur „Zusammenfassung,, dessen gerieten, was sich im Hauptfilm „im Gewande einer vergangenen Zeit zeigt,,. Die ganze Art der Präsentation diente dazu, so der „Völkische Beobachter,, „die Einheit des Geistes von Kunstwerk und Zuhörerschaft schon äußerlich sichtbar,, zu machen. Die filmische Beschwörung des Geistes der Vergangenheit wurde so zum Feldgottesdienst, in dem „Reihe an Reihe,, und „dicht an dicht,, die „Männer in Feldgrau,, die Heldentaten der nationalen Vergangenheit vergegenwärtigten, um in der Aufhebung der Differenzen von Front und Heimat, Gesunden und Kranken, von Fiktion und Realität und Geschichte und Gegenwart eine symbolisch von internen Widersprüchen befreite, überlebensfähige Kampfgemeinschaft ritualisch nachzubilden. Die reale Situation des Krieges verlangte die absolute Präsenz der Zeichen, den Zusammenfall von Text und Kontext, so daß allein die Teilnahme an diesem Ereignis (und nicht etwa ein rasonierender Diskurs) die hermeneutische Initiation ergibt: „Sie verstehen alle die Sprache dieses Bildwerkes aus großer Zeit: stehen und durchhalten, glauben und siegen!,,

Die Premierenberichte der „bürgerlichen,, Presse waren in ihren Deutungen wesentlich zurückhaltender, bestätigen aber den großen Ablauf des Ereignisses und den überragenden Erfolg des Filmes beim Publikum. Die

588 „Uraufführung des Filmwerkes ‚Der große König‘,, in: Völkischer Beobachter (4. 3. 1942).

589 Als Beispiele werden *Ohm Krüger* und *Die Heimkehr* (1941) von Gustav Ucicky genannt, einem Film, der die „Befreiung,, einiger Wolhynien-Deutscher durch den deutschen Angriff auf Polen zum Thema hat und stark mit rassistischer Diskriminierung der Polen bzw. Juden unterlegt ist. Vgl. Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,, S. 287-296.

590 Wie Goebbels schreibt, sollte diese Auszeichnung im Kriege einmalig bleiben; Goebbels, TB, II,3, S. 412f. (5. 3. 1942).

„Deutsche Allgemeine Zeitung,, nutzte die Aufführungsgeschichte des Genres selbst, um den Gründungsmythos des „Dritten Reiches,, aufzurufen:

Die würdig geschmückte Front des Ufa-Palastes am Zoo weckt seltsame Erinnerungen: schon wiederholt hat dieses Lichtspielhaus Filme gezeigt, die sich um die Gestalt des großen Königs bemühten. Damals, vor zwölf Jahren, konnte aber das Flötenkonzert von Sanssouci nur unter starkem polizeilichen Schutz aufgeführt werden [...], gab es Tumultszenen und Verhaftungen. Und noch weiter zurück gehen die Gedanken zu dem Tage im März 1923, da der letzte Teil des stummen Fridericus-Rex-Films hier anlief und das Publikum, dem systematisch alles Nationale verdächtig gemacht worden war, zur Wut und zum Erschrecken der damaligen Machthaber, zu wilden Begeisterungstürmen hinriß.⁵⁹¹

Der „Steglitzer Anzeiger,, betonte besonders die Rolle des Königs als einsamen und tragischen Helden, die von Otto Gebühr in einer endgültigen Form zum Leben erweckt worden sei, und die „menschlichen,, Schicksale des Feldwebels und seiner Soldatenfrau. Beides zusammen hätte dazu beigetragen, daß der Film dem Hitlerwort von einem „friderizianischen Deutschland,, seine „illustrierende Beweiskraft,, hätte geben können.⁵⁹² Aber der Artikel erwähnte auch, daß die „seelische,, Affinität der Gegenwart zu den fast zweihundert Jahre zurückliegenden Ereignissen erst durch die aktuelle „nationale Notzeit,, begründet sei. Das meinte auch der Film-Kurier, für den das „gewaltige Erlebnis des heutigen Krieges mit der Größe seiner Entscheidungen und der unerbittlichen Härte seiner Kämpfe sicherlich nötig,, war, um die Ereignisse der preußischen Geschichte mit dem „lebensnahen Realismus einer die Leinwand fast sprengenden Monumentalsprache,, auszustatten.⁵⁹³ Wenn der Film also als dritter überhaupt das höchste Prädikat, „Film der Nation,, erhielt, war dies weit mehr als eine vom RMVP verordnete Wertschätzung. Tatsächlich fand sich die kriegsführende Nation in einem hohen Maße in dem Film wieder. Insbesondere auf die militärische Führung machte der Film trotz der besprochenen Bedenken einen tiefen Eindruck. Einige Generale, unter ihnen Generalfeldmarschall Keitel, sollen nach einer Vorführung des Films im Führerhauptquartier am 20. März tief „erschüttert,, und „geradezu betroffen,, von der „Parallele,, [Singular!] zwischen den historischen Ereignissen und der Gegenwart gewesen zu sein, wobei sie insbesondere die „Einsam-

591 „Der Große König,, in: Deutsche Allgemeine Zeitung (4. 3. 1942).

592 „Die Tragödie des einsamen Königs,, in: Steglitzer Anzeiger (4. 3. 1942).

593 „Der große König‘ von stärkster Erlebniskraft,, in: Film-Kurier (4. 3. 1942).

keit,, des realen „Führers,, in dem Film wiedererkannten.⁵⁹⁴ Auch Hitler selbst zeigte sich von der Charakterisierung des Königs so angetan, daß er plante, eine mit einem Begleitbrief versehene Kopie des Filmes an den Duce zu schicken.⁵⁹⁵ Aber auch die „Geführten,, schienen auf den neuen „Realismus,, in der Selbstinszenierung der „Volksgemeinschaft,, einvernehmlich positiv reagiert zu haben. Am 31. März 1942, als Goebbels einen Kassenausweis über den Erfolg des Filmes erhielt, konnten er angesichts der Zahlen triumphieren: „Das Volk hat die an diesen Film geknüpften Befürchtungen widerlegt; der Film ist nicht zu hart, sondern er stellt genau das dar, was wir heute für die innere und äußere Moral des deutschen Volkes gebrauchen können.,,⁵⁹⁶ In der Tat war die Einspielsumme von 6 Millionen Reichsmark beträchtlich. Mit einer geschätzten Zahl von ungefähr 20, 4 Millionen Zuschauern wurde der Film bei den großen ernsten Stoffen nur von *Jud Süß* übertroffen.⁵⁹⁷ Die Berichte des SD vom 28. Mai 1942, die ausführlich „aus allen Teilen des Reichsgebietes,, von den Reaktionen des Kino-Publikums berichteten, sprachen von einer „begeisterte[n] Zustimmung,, auf die der Film in „fast allen Bevölkerungskreisen,, gestoßen sei.⁵⁹⁸ Viele Zuschauer hielten ihn gar für den „besten Film, der jemals über die Leinwand gegangen,, sei⁵⁹⁹. Gleichmaßen auf positive Resonanz stießen sowohl die im Film gezeigte Realität des Kriegsalltags, als auch das „neue,, eisige Bild des Königs.⁶⁰⁰ Auch die „offenkundige Absicht,, den Siegeswillen des Volkes zu stählen, fand Zustimmung, damit, hieß es, habe erstmalig „ein Film nicht die Absicht verfolgt, für gute Stimmung zu sorgen, sondern die innere Stimmung der Volksgenossen anzusprechen.,, Der Gegenwartsbezug des Filmes wurde ohne weiteres erkannt, der Historienfilm als ein „Spiegelbild unserer eigenen Zeit,, wahrgenommen und - wie bei den Generalen - in dem einsamen König

594 Goebbels, TB, II, 3, S. 499 (20. 3. 1942).

595 Goebbels, TB, II, 3, S. 506 (20. 3. 1942).

596 Goebbels, TB, II, 3, S. 589 (31. 3. 1942).

597 Zahlen nach: Albrecht, Der Film im 3. Reich, S. 251. Wegen der hohen Produktionskosten war der Gewinn mit 343.000 RM allerdings gering.

598 Boberach, Meldungen, Nr. 287 (28. 5. 1942), S. 3758-60.

599 Viele werteten den Film als den zweitbesten, nach *Bismarck*.

600 Dazu heißt es, der Film „befreie das Ingenium Friedrichs von seinen populären Masken und zeige den König unverhüllt in seiner Härte und menschlichen Größe. Es sei wenig übriggeblieben von dem strahlenden „Fridericus,, des Stummfilms und nichts von dem populären Soldaten- und Landesvater der Legende.,, So zeige der Film, „wie einsam und eisig die Atmosphäre um einen Staatsführer sei, der die Verantwortung für das Geschick einer Nation zu tragen habe,, Boberach, Meldungen Nr. 287 (28. 5. 1942), S. 3760.

der „Führer,, wiedererkannt.⁶⁰¹ In der Darstellung der Gegner beeindruckte vor allem der russische General mit seiner „inneren Verschlagenheit,,

Doch bedarf dieses Bild einer vollständig geschlossenen Konsensgemeinschaft der Differenzierung, denn dieselben Berichte vermeldeten auch - wenngleich in der Minderzahl - kritische Stimmen. Drei einzelne und bezeichnende Gruppen lassen sich festzustellen. So wandten sich die Bewohner der „Donau- und Alpengauen,, gegen die Betonung des Preußentums in der Herstellung eines nationalen Gedächtnisses und machten dabei interessanterweise das Argument geltend, dies verstieße gegen den „völkischen Gesichtspunkt,,. Vielfache Ablehnung erfuhr der Film auch durch weibliche Zuschauer, denen darin „zu viel vom Krieg,, vorgekommen war und die sich deswegen einer zu starken „Nervenbelastung,, ausgesetzt gesehen hätten. Einer letzten Gruppe von ablehnenden Zuschauern schließlich setzte der Film zuviel an geschichtlichem Wissen voraus, das man benötigt habe, um der Handlung folgen zu können. Eine generelle, nicht auf einzelne Gruppen beschränkte Kritik des Filmes aber äußerte sich dahingehend, daß die Parallelen zwischen der historischen Situation Preußens und der des gegenwärtigen Deutschland als „allzu grob,, empfunden wurden, die klar erkannte Tendenz der Aktualisierung als zu „plumb aufgetragen,,⁶⁰² Berücksichtigt man diese bemerkenswerten Einschätzungen, so scheint es, als habe der Film auf die Führung des „Dritten Reiches,, eine weit suggestivere Wirkung gehabt als auf die „Geführten,,.

f) Exkurs: Führer und Geführte

Eine besondere Problematik des autochthonen Sinnes ergab sich daraus, daß sich die nationalsozialistische Regierung auf das „Volk,, als seine reale Legitimationsgrundlage berief, damit aber zugleich ein biologistisches Ideal meinte, das es - nach den Jahren der ‚Entfremdung‘ - erst herzustellen galt.⁶⁰³ „Rasse müssen wir aber - zumindest im bewußten Sinne - erst werden,, hatte

601 Interessanterweise wurden die Vergleiche mit Hitler über Aufnahmen von diesem in der Wochenschau hergestellt.

602 Diese generelle Kritik läßt sich nicht quantifizieren. Sie scheint aber nicht unbeträchtlich gewesen zu sein.

603 Was die obersten NS-Funktionäre vom tatsächlichen „Volk,, also nicht von der abstrakten Größe autochthoner Legitimation hielten, zeigen z. B. die diesbezüglichen Äußerungen Görings in seiner Nürnberger Zelle, in: Gustave M. Gilbert, Nürnberger Tagebuch, Frankfurt 1962, S. 18.

Hitler noch 1937 formuliert.⁶⁰⁴ Konnte der Marxismus das Verhältnis von Wissen und Unaufgeklärtheit als Ungleichzeitigkeit in einem dialektisch-dynamischen Prozeß auflösen, so blieb es im Nationalsozialismus als offenes Paradox bestehen: Das reale Volk sollte wissentlich zustimmen, daß Herrschaft wieder zum *arcanum* einiger in den Verlauf der Geschichte Eingeweihter wurde, die in metonymischer Stellvertretung das ideale Volk führen sollten. Entlarvend sprach schon die Film-Werbung zu Wolfgang Leibeneiners *Bismarck*-Film von 1941 von den Kämpfen dieses Proto-Führers „gegen die verständnislose Mehrheit des eigenen Volkes,“⁶⁰⁵ Aus diesem Bewußtsein heraus, das Volk zu sich selbst, zu seinen rassistischen Grundlagen erst bringen zu müssen, entstand für die Regierung die scheinbare Notwendigkeit, den Krieg auch „innenpolitisch,“ führen zu müssen, also gegen große Teile des realen Volkes vorzugehen, die man als Schwächung des wahren deutschen Volkes verstand.⁶⁰⁶ Das Publikum, das durch den Film-Friedrich und die anderen medialen Emanationen des Führers stets vorgeführt bekam, wie diese einsamen und unverstandenen Mächtigen sich am Ende durchsetzten, sollte sich über den scheinbaren Einblick in das Gefühlsleben dieser Führergestalten ersatzweise als wissendes Volk fühlen und die Gewaltanwendung der eigenen Regierung als notwendige Stufen auf dem Weg zum geschichtlich vorgesehenen Ziel akzeptieren. Dies war umso wichtiger, als der reale „Führer,“ seit Kriegsbeginn kaum noch, ab 1941 überhaupt nicht mehr in der Öffentlichkeit zu sehen war.⁶⁰⁷ Erfüllten die Filme, in denen sich die „Volksgemeinschaft,“ mitsamt ihrer Führung selbst thematisierte, somit eine Integrationsfunktion, waren sie für ein Regime, welches um die Inszeniertheit seiner „spontanen Volksaktionen,“ wußte und das selbstorganisierte Zustandekommen einer herrschaftskorrigierenden Öffentlichkeit durch eine völkische Gesinnungsgemeinschaft zu ersetzen suchte, andererseits eine Möglichkeit, überhaupt Informationen aus der wahren Bevölkerung zu erhalten. Dunkelheit und Intimität des Kinoraumes einerseits, die Verbindung von Propa-

604 Adolf Hitler in seiner Sonthofener Rede vom 23. November 1937, in: Henry Picker, Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier, Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus, Frankfurt-Berlin 1997, S. 694.

605 „Bismarcks Glaube,“ Werbebroschüre der Tobis für die Kinobesitzer, S. 15, DIF MF „Bismarck,“ 0073.

606 Martin Broszat, Der Staat Hitlers, S. 380-82. Allgemein auch: Detlev K. Peukert, Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus, Köln 1982.

607 Broszat, Der Staat Hitlers, S. 394.

gandainhalten und emotional höchst aufgeladenen Spielfilm-Handlungen in bewegten Bildern andererseits, mögen - trotz aller Präparation - das Volk noch am ehesten zu spontanen Meinungsäußerungen hingerissen haben, und so konnten die Aufführungen dieser Filme einen bevorzugten Gegenstand in den Spitzelberichten des „Sicherheitsdienstes,, der „Geheimen Staatspolizei,, bilden.⁶⁰⁸ Der Film konnte geradezu als Mittel eingesetzt werden, um der Bevölkerung Stellungnahmen zu bestimmten heiklen Fragen zu entlocken. So hatte zum Beispiel Hitler bei Liebeneiners zweitem Bismarck-Film *Die Entlassung* von 1942, offensichtlich im Bewußtsein des in der historischen Analogie auch vorhandenen Gefahrenpotentials, angeordnet, daß der Film zunächst „in einer neutralen deutschen Stadt ausprobiert,, werden solle.⁶⁰⁹ Erst nach „der Meldung über die Aufnahme des Films,, sollte dann entschieden werden, „ob er in anderen deutschen Städten noch gezeigt werden darf,,. Eine Woche später, nachdem die Premiere in der Teststadt Stettin offenbar gelungen war, notierte Goebbels:

Die weiteren Aufführungen des Films ‚Die Entlassung‘ in Stettin sind immer noch von einem glänzenden Erfolg begleitet. Ich bin mit dem Widerhall, den der Film in der Stettiner Öffentlichkeit gefunden hat, außerordentlich zufrieden. Ich werde demnächst an den Führer herantreten und ihn um Freigabe für das ganze Reich bitten.

Während Goebbels mit den Reaktionen des Publikums auf das heikle Thema zufrieden war, fand der dogmatischer denkende Rosenberg es nach wie vor „außerordentlich bedenklich,, mitten im Kriege „das ganze deutsche Volk [sic] mit dem Problem des Rückversicherungsvertrages, mit der Unglückspolitik Kaiser Wilhelms und schließlich erneut mit dem Kriegsausbruch von 1914 zu beschäftigen,,⁶¹⁰ Er warnte davor, adressiert an den „Führer,, den Film auch nur „versuchsweise an die Öffentlichkeit zu bringen,,.

608 Außerdem zeigen viele SD-Berichte, daß die kontrollierte, zumeist im Stillen ablaufende Filmrezeption, wie wir sie heute aus deutschen Kinos kennen, keineswegs eine Notwendigkeit, sondern vermutlich eher das Ergebnis der mit dem Ende des „Dritten Reiches,, diskreditierten kollektiven Gefühlsäußerung im öffentlichen Raum darstellt. Auch in anderen Kino-Kulturen, beispielsweise in den USA, sind spontane Äußerungen zum Gesehenen bis hin zu Wortwechseln über den ganzen Saal hinweg nicht unüblich.

609 Goebbels, TB, II, 5, S. 369 (20. 8. 1942).

610 Schreiben Rosenbergs an Bormann vom 5. 10. 1942, Bundesarchiv NS 8, Nr. 242, S. 145, hier zitiert nach: Drewniak, *Der deutsche Film*, S. 199.

Die Filmaufführungen lieferten der Volksführung durch die Spitzelberichte und ihren Erfolg also immer auch Informationen über die Durchdringung der Volksgemeinschaft mit den in den Filmen thematisierten Werten, sie erlaubten somit, da eine freie Presse ja nicht bestand, immerhin eine Art ersatzweisen Abgleichs zwischen idealer und realer „Volksgemeinschaft,“. Beim *Grossen König* kam allerdings noch etwas Neues hinzu: Wußten, um noch einmal das Eingangszitat dieses Kapitels in Erinnerung zu rufen, die „Programmierer,“ des autochthonen Sinnes auf der einen Seite natürlich, daß es sich bei diesem Film um ein „gutes Hilfsmittel im Kampf um die Seele unseres Volkes und in dem Prozeß einer dauernden Verhärtung der deutschen Widerstandskraft,“ handelte, so äußerte Goebbels an anderer Stelle die - wohl echte - Überzeugung: „Zweifellos ist Friedrich der Große ein edles Vorbild gerade für unsere Zeit. Der Film stellt ihn so dar, wie er wahrscheinlich gewesen ist,“. Offenbar war Goebbels angesichts der imaginierten Figur Friedrichs des Großen seiner eigenen Propaganda erlegen, ein Phänomen, daß Konrad Barthel bei Hitler als „ein stabilisierendes Moment der Autosuggestion,“ angesichts der sich abzeichnenden Katastrophe bezeichnet hat. In ähnlicher Weise konnte Goebbels nach der Aufführung desjenigen Filmes, den er selber als Mittel für die Durchsetzung seines neuen Kurses einsetzte, glauben: „Wir müssen jetzt in unserer Art der Durchführung des Krieges uns auf die großen preußischen Vorbilder besinnen,“,⁶¹¹ Wie weit diese medial verstärkte Autopsychose bei den „Führern,“ des „Dritten Reiches,“ reichte, kann erahnt werden, wenn man sich die Worte des Film-Friedrichs nach Kunersdorf vor Augen führt, der - als der Weg nach Berlin den russischen Soldaten offenstand, sagte: „Ich halte alles für verloren. Den Untergang meines Vaterlandes werde ich nicht überleben,“,⁶¹²

g) Würdigung

Für die „Deutsche Allgemeine Zeitung,“ bestätigte die Aufführung des *Grossen Königs* eindrucksvoll die allgemeine Funktion des Films, „große Ideen dem Volke in packender, anschaulicher Lebendigkeit nahezubringen,“,⁶¹³ Tatsächlich dürfte es keinen anderen Film des „Dritten Reiches,“ ge-

611 Barthel, Friedrich der Große, S. 22; Goebbels, TB, II, 3, S. 340 (19. 2. 1942) u. S. 412 (4. 3. 1942).

612 D.G.K. 0:23:33.

613 „Der Große König,“, in: Deutsche Allgemeine Zeitung (4. 3. 1942).

lungen sein, die Idee der „Volksgemeinschaft,, als einer Vereinheitlichung des Sinnerlebens in einem ähnlichen Ausmaße zu realisieren. Mit erheblichem materiellen und personellen Aufwand hergestellt, verursachte der Film eine bemerkenswert übereinstimmende Betroffenheit in der politischen und militärischen Führung des „Dritten Reiches,, und weiten Teilen seiner Bevölkerung. Offenbar war die Suggestionskraft, die von dieser Beschwörung ‚friderizianischen‘ Durchhaltewillens ausging, so stark, daß selbst die Versuche des RMVP, der allzu weitreichenden Identifikation der Zuschauer mit dem zu Sehenden gegenzusteuern, sich als nahezu wirkungslos erwiesen. Der Grund dafür kann nicht allein im Sujet gesehen werden, denn dieses konnte ja - wie zahlreiche Filme der „Fridericus,,-Serie zuvor gezeigt hatten - auch zu reinen Unterhaltungszwecken verwandt werden. Entscheidend dürfte vielmehr die Tatsache gewesen sein, daß es sich beim *Grossen König* um einen „Kriegsfilm,, in doppelter Hinsicht gehandelt hat: Um einen Film, der den Krieg und seine Destruktionskraft zum Thema hatte und durch die „realistische,, Art, in der er dieses Thema darstellte, sowie durch die schonungslose Kritik, die innerhalb des Films am Krieg und denen, die ihn führten, geäußert wurde, der Bevölkerung zu erkennen gab (bzw. vorgab, dies zu tun) daß die Führung der „Volksgemeinschaft,, um die Opfer und Verluste aller vom Krieg Betroffenen wußte und nicht bloß - um es zu wiederholen - „für gute Stimmung,, sorgen wollte, sondern tatsächlich „die innere Stimmung der Volksgenossen anzusprechen,, versuchte. Ein „Kriegsfilm,, war *Der Grosse König* aber auch in dem Sinne, daß er im Kriege produziert worden war und präsentiert wurde in einem Augenblick, in dem dieser Krieg für die Rezipienten selbst die Dimension eines Überlebenskampfes anzunehmen begann. Es „bedurfte,, wie der Steglitzer Anzeiger schrieb, „erst nationaler Notzeiten, die denen glichen, die diesem unvergleichlichen König Antlitz und Charakter geprägt haben,, um hinter das „Äußerliche und Bildhafte,, der Friedrich-Imaginationen zu gelangen, um, so könnte man sagen, aus der Erinnerung an Friedrich den Großen ein kollektives und sinnstiftendes Erlebnis zu machen.⁶¹⁴

Wenn man dies so auffassen darf, daß mit dem *Grossen König* der Höhepunkt, die Krisis des Konzeptes vom „nationalen Großfilm,, vorlag, dann müssen aber auch die bereits sichtbar werdenden Grenzen dieses Versuches, das deutsche Volk durch eine Homogenisierung des Sinnes überlebensfähig zu machen, angesprochen werden. Wie Ian Kershaw angesprochen hat,

614 Steglitzer Anzeiger (4. 3. 1942).

brachte unter den Bedingungen der sich rapide verschlechternden Kriegssituation und einer einhergehenden Verschlechterung der Lebensbedingungen auch der „new ,realism“, in Goebbels Propaganda nur noch kurzfristige Erfolge bei der Herstellung eines nationalen Konsenses.⁶¹⁵ Ironischerweise scheint *Der Grosse König* dies bereits einzugestehen. Er erweist sich bereits nicht mehr als in der Lage, ein positives Sinnstiftungsangebot zu unterbreiten, das über die Mittel der rein inszenatorischen Behauptung eines solchen hinausginge, noch kann er einen solchen Sinn weiterhin aus der Diffamierung von ‚Feinden‘ gewinnen, deren Darstellung im *Großen König* angesichts der realen Geschehnisse in Rußland eher wie eine Karikatur wirkte. In dem Augenblick, in dem die Situation des Überlebenskampfes die Gemeinschaft, die sich „einer Welt von Feinden,, gegenüber sah, auf sich selbst zurückwarf, konnte sie feststellen, daß sie in ihrem Zentrum leer war. Die Reaktionen begannen offensichtlich auseinanderzudriften. Während die Führung der „Volksgemeinschaft,, die wissen mußte, daß sie - wie im Film angesprochen - den „Untergang,, ihres „Vaterlandes,, unmöglich überleben würde, sich im Bewußtsein an Hitlers Danziger „Prophezeiung,, vom 19. September 1939, derzufolge man - anders als 1914 - „wieder ein friderizianisches Deutschland,, vor sich habe, an eine angeblich aus dem autochthonen Ursprung allen geschichtlichen Geschehens entspringende Duplizität der Ereignisse klammerte, ist den Reaktionen der Bevölkerung, trotz aller Zustimmung für den Film und jenseits der einzelnen Kritikpunkte, eine Art Abgeklärtheit im Umgang mit den Versuchen der Führung zu entnehmen, einen kriegerischen Konsens herzustellen.⁶¹⁶ Das Sinnstiftungsmittel des Films begann sich von den Intentionen seiner Manipulatoren zu emanzipieren und zu einer Negation ihrer Gesellschafts-Utopie zu werden. Die Absurdität, einer von Fliegerbomben bedrohten Bevölkerung die Tapferkeit preußischer Grenadiere vorzuhalten, wurde allerdings erst am 30. Januar 1945 ganz sichtbar, als - gleichzeitig in Berlin und La Rochelle - als letzter der „nationalen Großfilme,, das alle Dimensionen sprengende Film-Epos *Kolberg* auf die Leinwand gebracht wurde, und „Das Reich,, dies zum „Höhepunkt,, des „neuen,, Filmschaffens erklärte, das mit dem *Grossen König* begonnen habe.⁶¹⁷

615 Kershaw, *How effective was Nazi Propaganda?*, S. 197f.

616 Hitlers Rede vom 19. 9. 1939, abgedruckt in: Domarus, *Hitler. Reden*, II, 1, S. 1363. Der Steglitzer Anzeiger vom 4. 3. 1942 erinnert an dieses Hitler-Wort.

617 *Das Reich* 6 (11. 2. 1945).

Zusammenfassung: Die Präsentation der Geschichte

„Hier haben wir es mit Völkern zu tun, welche wußten, was sie waren und wollten,“⁶¹⁸

Die Nationalsozialisten waren angetreten mit dem Versprechen auf „Rettung und Vollendung,“, faßt Hans-Ulrich Thamer seine Gesamtdarstellung der deutschen Geschichte zwischen 1933 und 1945 zusammen, auf wirksamen „Schutz vor dem permanenten politischen und sozialen Wandel, und auf die „Wiederherstellung des Sinns der Geschichte,; das Resultat ihrer Herrschaft, konstatiert Thamer, „war das Gegenteil von alledem,“⁶¹⁹

Wie verhalten sich die filmischen Sinn- und Selbstentwürfe der Nationalsozialisten zu dieser Feststellung? - Das übergreifende Charakteristikum der filmischen Selbstvergegenwärtigung der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ war ein performativer Widerspruch im Umgang mit der Geschichte. Nach 1938, nach Leni Riefenstahls *Olympia*-Filmen, spielten die aufwendigen und erfolgreichen NS-Filme, die „ernsthafte, Anliegen des Regimes transportierten, in der Vergangenheit. Diese Vergangenheit wurde - selbst unter den Bedingungen des Krieges - mit stets noch zunehmendem Personal- und Kostenaufwand sorgfältig nachgestaltet und setzte für ein tieferes Verständnis oft nicht unerhebliche geschichtliche Kenntnisse voraus. Der Aspekt der Treue zur Geschichte wurde darüber hinaus in der Filmwerbung und -presse stark betont. Das Indexzeichen der ‚Geschichte‘ war also in der semiotischen Welt der NS-Filme mit großer Bedeutung aufgeladen und schien so den hohen Wert der Historie für das Selbstverständnis der ‚Volksgemeinschaft, zu signalisieren. Zugleich gelang es diesem Filmtypus aber, die historische Darstellung mit einem Sinn anzureichern, der der Gegenwart der Volksgemeinschaft entstammte und als solcher auch deutlich wurde. Von *Robert Koch* (1939) über *Jud Süß* (1940) bis zum *Grossen König* (1942) ist dabei ein Prozeß festzustellen, den man als Entmetaphorisierung des Verhältnisses von Aussage und Darstellung bezeichnen könnte. Während *Robert*

618 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke Bd. 12, hg. v. Eva Moldenhauer-Karl Markus Michel, Frankfurt 1995, S. 12.

619 Thamer, Verführung und Gewalt, S. 771.

Koch seine Gegenwartsbezüglichkeit in einer eher abstrakten Weise herstellte, thematisierte *Jud Süß* bereits konkrete gesellschaftspolitische Fragestellungen der „Volksgemeinschaft,, die in ihren Implikationen sogar noch über die reale Gegenwart derselben hinausgingen. Mit dem *Grossen König* schließlich drohte die Differenz von diegetischer Vergangenheit und Rezeptionsgegenwart zu kollabieren, so daß das Propaganda-Ministerium der an und für sich angestrebten Identifizierung geradezu entgegenarbeiten mußte. Die Filme waren also historisch und ahistorisch zugleich, sie bedienten sich zur Erhöhung ihrer Wirkung der Geschichte und entzogen deren Dignität zugleich den Boden. Wie ist diese Aporie zu erklären?

Sicherlich sind zunächst die „äußeren,, Umstände, die allgemeine Mobilisierung der „Volksgemeinschaft,, im Krieg und schließlich ihre Radikalisierung im Kampf um das nationale Überleben dafür verantwortlich zu machen. Nachdem Goebbels realisiert hatte, daß der historische Spielfilm vielleicht das beste Genre für die Kondensierung des autochthonen Sinns war, nutzte er ihn - nicht ganz uneigennützig - auch für die Thematisierung der heikelsten Aspekte dieses nationalsozialistischen Sinn-Angebots, der Exklusion von Bevölkerungsgruppen nach ethnischen Kriterien unter der metaphorischen Einbettung in ein „Reinigungs-, und „Heilungs,,-Konzept sowie der bedingungslosen Unterwerfung der individuellen Existenz unter ein kollektives Sinnstiftungsangebot, das dem einzelnen letztlich nur das reine Kontinuieren der Ethnie als Belohnung für sein Opfer anzubieten hatte. Doch darüber hinaus, wenn auch mit diesem Prozeß zusammenhängend, wird hier ein besonderes Verständnis von Geschichte sichtbar, das es nun erlaubt, die Filme über über ihren präsentistischen Sinn hinaus in ihrem Überrest-Wert zu würdigen, also als Dokumente eines ernsthaft und für sich unternommenen Versuches einer Gesellschaft, sich in der Moderne einzurichten, deren Kardinalssproblem ja seit den Tagen der *Querelle des Anciens et des Modernes* die Folgen der immer sichtbarer werdenden Differenz zu einer als Norm verstandenen Vergangenheit war und die schließlich in die Aporie mündete, Geschichte als Kontinuitätserzählung aus derselben Differenz schreiben zu müssen, die ‚Geschichte‘ erst ermöglichte.⁶²⁰

620 Das ist das wesentliche Thema von: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft*. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt 1979. Zu den ästhetisch-philosophischen Bewältigungsversuchen des Problems der historischen Differenz siehe: Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt 1976; Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Geschichte als absoluter Begriff*, Frankfurt 1991 u. Rainer Rother, *Die Gegenwart der Geschichte*. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur, Stuttgart 1990.

Am ausführlichsten hat sich Dorothea Hollstein der Frage nach dem Umgang des NS-Films mit der Geschichte gewidmet.⁶²¹ Sie zitiert als wichtigste Gewährsleute den Propaganda-Minister, der auf der Jahrestagung der RFK von 1937 festgestellt hatte, daß zu allen Zeiten die künstlerische Erfassung der Geschichte „in einem höheren Sinne wahrheitsgetreuer,, gewesen sei, als die der Historiker, dann den Reichsfilmintendanten Hippler, der in seiner Filmästhetik von 1943 geschrieben hatte:

Die gegenwärtigen allgemeinen Geschichtsvorstellungen [...] sind nicht nur die *Anschauungen, Kenntnisse und Vorstellungen*, die die Volksmasse allgemein von vergangenen Zeiten hat, sondern auch die *Wertsetzung*, die der Geist der nationalen Gegenwart daran legt. Er kann das Bild seiner eigenen Geschichte genau so verschieden sehen wie Maulwurf und Falke dieselbe Landschaft. Der Maulwurf sieht einiges, das der Falke überhaupt nicht sieht, und erkennt darüber hinaus noch viele Einzelheiten genauer. Der Falke aber hat das große herrliche Bild der Weite und der ewigen Gültigkeit.⁶²²

Es ist für die historiographische Reichweite des ideologiekritischen Ansatz bezeichnend, daß Hollstein mit dieser präzisen Binnenbeschreibung der „Volksgemeinschaft,, nicht mehr anzufangen vermag, als den didaktischen Hinweis auf das „unzutreffend,, gewählte Bild vom *sehenden Maulwurf* zu geben.⁶²³ Hollstein hält Goebbels‘ Konzept ästhetischer Wahrheit für ein nachträglich angeführtes, fadenscheiniges Rechtfertigungsargument; die „mit soviel Aufwand betriebene Fälschung der Geschichte,, durch den NS-Film verrät für sie lediglich die Unsicherheit von Machthabern, die „es für nötig hielten, dem Staat die Autorität der Geschichte zu borgen und die Traditionsgläubigkeit des Publikums auszunutzen,,⁶²⁴ Auch wenn vieles an dieser Beurteilung sicher wahr ist, scheint doch vielleicht die wichtigere Seite derselben Medaille, die in Hipplers Bildwahl gegebene - im übrigen veröffentlichte - Beschreibung des angestrebten Verhältnisses von Volk und Führung zu sein. Die Geführten (die Maulwürfe) und die Führer (die Falken) sind die mit unterschiedlichen Seh-Anordnungen ausgestatteten Manifestationen desselben Sinnes, des „Geist[es] der nationalen Gegenwart,,. Aus diesem heraus

621 Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 203-207.

622 Rede Goebbels auf der 1. Jahrestagung der RFK am 5. März 1937 u. Fritz Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, Berlin 1943, S. 51, beide zitiert nach: Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 205.

623 Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 349.

624 Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, S. 207.

kann eine „Wertsetzung,, erfolgen, die die „vergangenen Zeiten,, erst zur Geschichte, und zwar zur „eigenen Geschichte,, werden läßt. Das Konzept vom autochthonen Sinn erhält hier also eine abstraktere Bedeutung: In der zur Anschauung der „ewigen Gültigkeit,, befähigten, überhistorischen Perspektive der Führer wird auch die Vergangenheit zum verfügbaren Bestand der präsenten „Volksgemeinschaft,,.

In der Tat weisen die besprochenen Reaktionen der Bevölkerung auf den Film *Der Grosse König*, dessen offener Gegenwartsbezug ja trotz der gegenläufigen Intervention des Propagandaministerium auch in der Presse keineswegs geleugnet wurde, darauf hin, daß die Filme nicht oder nicht ausschließlich in Form eines (emotionalen) Überwältigens der Zuschauer funktionierten, sondern von den Rezipienten vielmehr ein bewußtes Wiedererkennen des Eigenen geleistet wurde bis hin zu dem Punkt, daß die Zuschauer selbst abgewogen zu haben scheinen, ob denn der Film seine propagandistischen Zwecke erfüllt habe. Es sei, in diesem Sinne, noch einmal die - freilich indirekte - Formulierung der SD-Berichte zitiert: „Erstmalig habe ein Film nicht die Absicht verfolgt, für gute Stimmung zu sorgen, sondern die innere Haltung der Volksgenossen anzusprechen,,⁶²⁵ Bei aller Vorsicht angesichts der schwierigen Quellenlage wird man also eine Form des Konsenses zwischen Führern und Geführten annehmen müssen, der mit dem Begriff der „*Verführung*,, (Thamer) nicht präzise beschrieben ist. Das Publikum scheint eher eine gewisse Bereitschaft mitgebracht zu haben, die Rolle des Geführten auch bewußt *anzunehmen*, die ihnen in den Filmen präsentiert und mit den Filmen angeboten wurde. Wie Franz Dröge und Michael Müller beschrieben haben, beruhte die nationalsozialistische Massenkultur auf einem die - zuvor selektierten - Zuschauer inkludierenden „Versöhnungsmodell,, zwischen dem aggressiven, aber unpopulären geistigen Führungs- und Modernisierungsanspruch der künstlerischen Avantgarde und dem affirmativen Kulturverständnis der Massen.⁶²⁶ Wirken die so überaus erfolgreichen ‚nationalen Spielfilme‘ des ‚Dritten Reiches,, in künstlerischer Hinsicht und im Vergleich mit den Autorenfilmen des Weimarer Expressionismus auch sehr bieder, so nutzten sie doch - wie gezeigt - souverän deren Filmtechniken und konnten damit demonstrieren, daß das Unruhige, Ambivalente und Bedrohliche der

625 Boberach, Meldungen, Nr. 287 (28. 5. 1942), S. 3759.

626 Dröge-Müller, Macht der Schönheit, S. 234-236 u. 282-286. Habermas, Strukturwandel, S. 267-292 spricht - nicht ohne kulturpessimistischen Einschlag - von einer „Refeudalisierung der Gesellschaft,, durch die massenmedial geschaffene „Integrationskultur,, (S. 267 u. 292).

Moderne (der „Systemzeit,“) in eine „behagliche,“ Ordnung zurückgeführt werden konnte, sofern man sich dem überlegenen Blick der eigenen Führer anvertraute. Die Filme waren also Dokumente eines staatlichen und politischen Anspruchs der wiederhergestellten sozio-semantischen Ordnung, mit hin also stete Wiederholungen des von Hitler gestifteten Gründungsmythos des „Dritten Reiches,“, der so in den rekursiven Netzwerken des nationalsozialistischen Medienverbundes seinen sinn-kondensierenden - und somit autoreferentiellen - Dienst tat. Daß dieser Mythos in verschiedenen fiktional-historischen Konstellationen durchgespielt werden konnte, ohne wesentlich an seiner Substanz zu verlieren, ohne daß die Abgründigkeit der Geschichte sich als Widerstand, als Infragestellung, als das Andere erwies, bestätigt einen gewissen Erfolg des von Hippler beschriebenen Willens, auch die Zeichen der Geschichte dem autochthonen Sinn einzuverleiben, also die konstituierende Differenz der Moderne in ihrer Selbstbeschreibung zurückzunehmen, wiewohl das Modell beim *Grossen König* an seine Grenzen gestoßen zu sein scheint.

Läßt sich dieser Befund kontextualisieren und verallgemeinern? Zur Beantwortung dieser Frage müssen die zwei eventuell interferierenden zeitgenössischen Deutungsinstanzen von Geschichte, die von Belang sind, betrachtet werden: das Geschichtsverständnis Hitlers, der wichtigsten Sinnengröße des „Dritten Reiches,“, und die seit dem 19. Jahrhundert mit der Produktion von Geschichtsdeutungen gesellschaftlich beauftragte - auch im „Dritten Reich,“ bestehende - Geschichtswissenschaft.

Folgt man Eberhard Jäckel, war Hitler von „Anfang an,“ von Geschichte „fasziniert,“ er „argumentierte immer wieder historisch und verfügt über zwar eigenwillige, aber nicht unbedeutende Geschichtskennntnisse,“⁶²⁷ Spätestens seit 1928 habe die Geschichte für Hitlers Weltanschauung eine zusammenfassende Funktion eingenommen. - Tatsächlich gehörte es zum festen Habitus fast aller Auftritte Hitlers in der Öffentlichkeit, aber auch im engeren Kreis der sogenannten „Tischgespräche,“ weitschweifig Bezug auf die unmittelbare oder weitere Vergangenheit zu nehmen.⁶²⁸ Doch deutet Jäckels Synthetisierungs-These selbst schon an, daß in der Analyse (!) unterschieden

627 Jäckel, Hitlers Weltanschauung, S. 97-119, Zitat: S. 97.

628 Syring, Hitlers Utopie, S. 17. Siehe z. B. Hitlers Tischgespräch vom Abend des 26. 7. 1942, in: Picker, Tischgespräche, S. 664f. (Deren Quellenwert ist nicht unumstritten. Rainer Zitelmann, Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs, Stuttgart ³1990, S. 19 benennt sie jedoch als eine „zentrale Quelle,“ der Hitlerforschung.)

werden muß zwischen Hitlers Bezugnahme auf bestimmte Ereignisse, die nach unserem Verständnis als historische zu betrachten sind, und der zugrundeliegenden weltanschaulichen Matrix, die jenen Ereignissen in Hitlers Sicht erst Bedeutung verliehen. „Alles weltgeschichtliche Geschehen,, so Hitler nämlich, „ist nur die Äußerung des Selbsterhaltungstriebes der Rassen in gutem oder schlechten Sinne.,“⁶²⁹ Bemerkenswerter als der Inhalt dieser vulgär-darwinistischen Einsicht, ist der mit ihm zum Ausdruck gebrachte biologistische Materialismus, der allen ideellen Größen ausschließlich einen funktionalen Status im Kampf um das eigene Kontinuieren zuzugestehen in der Lage ist. Hitler erkannte darin die existentielle Situation des Menschen: „Denn warum sie leben, wissen die Menschen so wenig als irgendeine andere Kreatur der Welt. Nur ist das Leben erfüllt von der Sehnsucht, es zu bewahren.,“⁶³⁰ Den kulturellen, philosophischen, religiösen, ethischen und gesellschaftlich-politischen Leistungen des Menschen konnte in diesem Weltbild immer nur eine operative Bedeutung zukommen; zugleich enthielt es aber das Erlösungs-Versprechen, daß es darauf auch gar nicht ankäme: „Was erhalten bleiben muß, ist nicht zunächst die erarbeitete Erkenntnis, sondern die blutsmäßige Substanz, aus der die Erkenntnisse kommen!.,“⁶³¹ Bemerkenswerterweise hatte die ältere Forschung den instrumentellen Charakter des Hitler-schen Weltbildes stärker herausgestellt als Jäckel.⁶³² So sah etwa Erwin Faul

629 Hitler, MK, S. 324. Alle anderen inhaltlichen und strukturellen Komponenten, der Heroismus, der Kampf um Lebensraum, das Ausleseprinzip usw., leiten sich in einer beängstigenden Zwangsläufigkeit aus dieser Grundeinsicht Hitlers ab. Vgl. Syring, Hitlers Utopie, S. 267. Ähnlich auch: Wolfgang Wippermann, Geschichte und Ideologie im historischen Roman des Dritten Reiches, in: Horst Denkler, (Hg.), Die deutsche Literatur im Dritten Reich, Stuttgart 1976, S. 183-206. Vgl. auch: Ernst Nolte, Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action française. Der italienische Faschismus. Der Nationalsozialismus, München-Zürich ⁵1979, S. 55, demzufolge Hitlers Anverwandlungen der „deutschen politischen Vulgärliteratur,, ein Gedankengebäude ergäben, dessen „Folgerichtigkeit und Konsistenz den Atem,, verschlage. Vgl. außerdem: Martin Broszat, Der Nationalsozialismus. Weltanschauung, Programm und Wirklichkeit, Stuttgart 1960, 34ff. Zu „Mein Kampf,, als Dokument für einen „vulgär-darwinistisch gefärbten Monismus,, siehe: Hans-Günter Zmarzlik, Der Sozialdarwinismus in Deutschland als geschichtliches Problem, in: VfZG 11 (1963), S. 246-273, Zitat: S. 246

630 Hitler, ZB, S. 46f.

631 Hitlers Tischgespräch vom 1. 12. 1941 nachts, in: Picker, Tischgespräche, S. 108.

632 Der älteren Deutung Hitlers als machiavellistischem Machtpolitiker diene v. a. Hermann Rauschnings Werk „Die Revolution des Nihilismus,, von 1938 als Kronzeuge. Der Nationalsozialismus erscheint dort als „Bewegung schlechthin, Dynamik absolutgesetzt, Revolution mit wechselndem Nenner, jederzeit bereit, ihn auszutauschen,, und Hitler, dem es letztlich um die reine Akkumulation der Macht gegangen sei, habe nicht aus, sondern mit einer Weltanschauung Politik gemacht (S. 50-57). Wolfgang Michalka, Wege der Hitler-

in Hitlers Politik einen „Über-Machiavellismus,, der die von Marx und Nietzsche geforderte „Selbsthervorbringung,, (Marx) des Menschen mit der radikalen Konsequenz in die Tat umsetzte, daß der Mensch auch die Weltgeschichte, d. h. das Schicksal seiner Gattung, selbst planend in die Hand nehmen müsse.⁶³³ Joachim C. Fest, der in seiner Hitler-Biographie viele dieser früheren Einsichten bestätigt und vertieft hat, erkennt in Hitler den Erben einer desillusionierten Aufklärung, der von sich selbst behauptete, „allem mit einer ungeheuren, eiskalten Vorurteilslosigkeit gegenüber,, zu stehen.⁶³⁴ Hier werde, so Fest, der „verzerrte Wirklichkeitsbegriff der sozial entfremdeten Intellektuellen,, und das spezifisch deutsche Element an Hitler und zugleich dessen eigenster Beitrag zum Nationalsozialismus sichtbar.⁶³⁵

Hitlers Herrschaft war also keineswegs ein Ausbruchsversuch aus der Moderne, sondern vielmehr ein hypertrophes Element derselben. Von seinem jenseits aller Normativität stehenden *Nullpunkt der Aufklärung* aus wandte er sich in der Pose des nüchternen und voraussetzungslosen Betrachters der Historie zu.⁶³⁶ Der Auffassung, „daß die Französische Revolution je durch philosophische Theorien zustande gekommen wäre,, erteilte er in „Mein Kampf,, folgerichtig eine klare Absage unter der bezeichnenden Seitenüberschrift

Forschung: Problemkreise, Methoden und Ergebnisse. Eine Zwischenbilanz, in: Quaderni di Storia, Nr. 8 (1978), S. 129f.) und Theodor Schieder, Hermann Rauschnings ‚Gespräche mit Hitler‘ als Geschichtsquelle, Opladen 1972, S. 29-35 haben gleichwohl darauf hingewiesen, daß Rauschnings Kritik am Nationalsozialismus auch dessen Setzung neuer Werte zur Kenntnis genommen hat: „Die Ideologie der nihilistischen Wertfreiheit enthält zugleich eine neue Wertideologie, die eine Wendung ins Biologische, Darwinistische nehmen kann.,, (S. 33f.). Berücksichtigt man Rauschnings konservativen Standpunkt als Teil seiner Analyse des Nationalsozialismus, dann wird deutlich, daß er in diesem eine verhängnisvolle Transformation substantieller, geschichtlich legitimer Werte in selbstgesetzte, also willkürliche Werte sieht. Siehe dazu: Wolfram Ender, Konservative und rechtsliberale Deuter des Nationalsozialismus 1930-1945. Eine historisch-politische Kritik, Frankfurt u. a., 1984, S. 92-119.

633 Erwin Faul, Hitlers Über-Machiavellismus, in: VfZG 2 (1954), S. 344-372.

634 Fest, Hitler, S. 517. Das Zitat stammt von Hitler selbst.

635 Fest, Hitler, S. 517 u. 527. „Nicht mit seinen rassekämpferischen oder expansiven Zielsetzungen,, stehe Hitler „im Fluchtpunkt der deutschen Geschichte, sondern als einer jener Intellektuellen, die, erfüllt von theoretischen Gewißheiten, die Realität auf großer Höhe ihren kategorischen Prinzipien unterwarfen,, (ebd, S. 528).

636 Siehe etwa Hitlers Rede am 23. 11. 1934, in: Domarus, Hitler. Reden und Proklamationen, S. 1421: „Als ich meine politische Arbeit 1919 begann, basierte mein starker Glaube an den endgültigen Erfolg auf gründlicher Beobachtung der Zeitereignisse von damals und dem Studium der Ursachen der damaligen Geschehnisse [...]. Darüber hinaus hatte ich die klare Erkenntnis des voraussichtlichen Ablaufs der Ereignisse und den festen Willen, brutale Schlüsse zu ziehen.,,

„Redner und Revolution,,⁶³⁷ Die Revolution sei eine Explosion der „durch Demagogen größten Stils,, aufgepeitschten „Leidenschaften des an sich gequälten Volkes,, gewesen. Ganz analog argumentierte er für die bolschewistische Revolution in Rußland und die faschistische in Italien.⁶³⁸ Es ging Hitler ganz offensichtlich nie darum, aus der Vergangenheit Lehren inhaltlicher Art zu ziehen. Er sah in all ihren Ereignissen das stets wiederkehrende Schauspiel der Macht und der um ihretwillen ausgetragenen Kämpfe. Lernen aus der Geschichte bedeutete für ihn ein unmittelbares Lernen für seine Gegenwart, bedeutete zu begreifen, mit welchen Mitteln Ideen und Begriffe als Werkzeuge zur Kontrolle der Massen eingesetzt werden konnten. Das deutsche Volk, das in einer langen und unter den Begriffen „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit,, sich verbergenden Phase „liberaler Auflösung,, und „jüdischer „Zersetzung,, daran gehindert worden sei, seine rassistischen Potentiale zur Wirkung zu bringen, so Hitler in einer Geheimrede zur „Deutschen Geschichte und zum deutschen Schicksal,, am 23. November 1937 vor dem „politischen Führernachwuchs,, auf der „Ordensburg Sonthofen,, bedürfe deswegen in besonderem Maße einer „Volksführung,,⁶³⁹ Früher habe die katholische Kirche diese Leistung erbracht, aber inzwischen gäbe es zu viele konkurrierende Stimmen im Bereich der religiösen Sinnstiftung:

Niemand weiß hier etwas ganz genau. Es sind ihrer aber zu viele, die behaupten, daß sie es ganz genau wüßten, und darin liegt das Bedenkliche. [...] Allein, heute ist der Blick sowohl in die geschichtliche Tiefe als auch in die Breite unendlich erweitert. Wir wissen nun, daß es sehr viele Gottesvorstellungen gibt, daß in jeder Gottesvorstellung Priester tätig sind, daß die Priester überall behaupten, sie allein wären diejenigen, die das genau wüßten, und nur das wäre das Richtige, was sie wüßten. In einer solchen Zeit beginnt die Wirksamkeit nicht etwa der Gottesvorstellung, sondern bestimmt ausgeprägter Definitionen zu verblasen.

637 Hitler, MK, S. 532, auch: S. 597. Zu Hitlers Auffassung über die Revolutionen der Vergangenheit siehe ausführlich: Zitelmann, Hitler, S. 73-80.

638 Hitler, MK, S. 532: „Das Volk der Analphabeten ist wirklich nicht durch die theoretische Lektüre eines Karl Marx zur kommunistischen Revolution begeistert worden, sondern nur durch den gleißenden Himmel, den Tausende von Agitatoren, allerdings alle im Dienste einer Idee, dem Volke vorreden.,,

639 Zur „liberalen Epoche,, siehe: Hitlers Rede vom 20. 9. 1920, in: Jäckel-Kuhn, Hitler. Sämtliche Aufzeichnungen, S. 231. Siehe auch: Zitelmann, Hitler, S. 76. Die Sonthofener Rede findet sich abgedruckt in: Picker, Tischgespräche, S. 691-705. Dort auch die folgenden Zitate.

Hitlers politische Konzeption blieb also ganz auf die moderne Erfahrung eines Nebeneinanders und Nacheinanders sich gegenseitig relativierender Sinngebungskonzepte bezogen und antwortet darauf mit einer Ordnungskonzeption, die ihren Sinn vollständig aus der eigenen Geschichte speist:

Wir dürfen daher ein neues Reich nicht datieren vor 1933 [...]. *In unserer Walhalla* kann jeder einzelne Deutsche Platz finden, der in unserer Vergangenheit mitgewirkt hat, die Voraussetzungen zu schaffen, auf denen wir nun heute stehen. Wenn wir unsere deutsche Geschichte so ganz groß auffassen, aus unserer grauesten Vorzeit bis heute, sind wir das reichste Volk in Europa.

Zugleich aber wird diese Geschichte dem von der Gegenwart empfundenen Bedürfnis nach Größe vollkommen untergeordnet:

Und wenn wir dann in größter Toleranz *alle unsere großen deutschen Heroen* aufmaschieren lassen, alle unsere großen Führer der Vergangenheit, alle unsere großen germanischen und deutschen Kaiser, - ausnahmslos, wie sie auch waren - , dann muß England vor uns versinken.

Trotz des generösen Tons verbleibt der Geschichte in Hitlers Betrachtung kein eigenwertiger Rest. Das „Dritte Reich,, wird nicht als Endpunkt des gesamten vergangenen nationalen Geschehens in all seiner Widersprüchlichkeit und Dialektik proklamiert. Im Stile einer radikalisierten Aufklärung werden Kontinuitäten erzeugt unter dem alleinigen Kriterium gegenwärtiger Anforderungen eines Volkes, das auf seine innere Geschlossenheit bedacht ist. Hitler forderte daher „absolute Feindschaft gegen alle Erscheinungen einer Vergangenheit, die diese gemeinsame Nation nicht bejahen wollen, die sich nicht restlos unterordnen,,. Die Geschichte als Vergegenwärtigung der Vergangenheit dient für ihn ausschließlich der Selbstermächtigung des deutschen Volkes, da „das letzte Recht immer in der Macht liegt,, ein Gedanke, der das gegenwärtige Handeln an die Zukunft bindet: „Ich nehme lieber jede Schwierigkeit in der Zeit auf mich, um der Nachwelt ein starkes Volk, das einheitlich leben, ja denken gelernt hat, und damit ein starkes Reich zu hinterlassen.,,

Die „nationale Revolution,, von 1933 war also auch die Entlarvung des bürgerlichen Fortschrittsprojektes, sie war ‚Revolution der Revolution‘ in dem Sinne, daß sie aus dem Projekt einer ‚Geschichte in weltbürgerlicher Absicht‘ ausstieg, den gnadenlosen Grundzustand der Welt zutage treten ließ und daraus politische Konsequenzen zog. ‚Geschichte‘ wurde somit als eine

universale Erzählung zur Stiftung des Zusammenhangs im Kontingenten zurückgenommen und durch eine endogene Form des nationalen Gedächtnisses ersetzt, die, wie der für Hitlers Reden charakteristische Modus der Prophezeiung und sein vorgeblich intimes Verhältnis zur „Vor-Sehung“, zeigen, den gegenwärtigen Sinn selbst in die offene Zukunft hinein hypostasieren wollte. Wie Ernst Nolte, Frank-Lothar Kroll und Wolfgang Wippermann herausgestellt haben, weist die „Betonung des ‚Rassemäßigen‘ innerhalb der nationalsozialistischen Weltanschauung [...] auf ihren ungeschichtlichen, ja geschichtslosen Grundzug hin.“⁶⁴⁰ Kroll spricht von „*Hitlers ungeschichtlichem Geschichtsbezug*“, der in der Historie „eine bloße Rückprojektion seines eigenen weltanschaulichen Gestaltungswillens bzw. eine Art Vergrößerungsspiegel für das von ihm selbst veranstaltete welthistorische Szenarium“, erblickte, eine Geschichtssicht, in der „die einzelnen Geschichtsepochen zu einer durch ihre gemeinsame Ausrichtung auf Zwecke und Interessen der Gegenwart weitestgehend nivellierten Einheit“, zusammengezogen wurden.⁶⁴¹ Das ist kein Rückfall in mythische Zeiten, sondern ein im vollen Bewußtsein des weltgeschichtlichen Augenblicks vorgenommener Versuch, Geschichte in der Geschichte festzuzurren, um von einem scheinbar stationären Plateau aus den gegenwärtigen Sinn in Vergangenheit und Zukunft hinein verlängern zu können. Geschichte wird einerseits stillgestellt und andererseits zum Teil der totalen Mobilmachung der nationalen Gegenwart im Kampf mit ihrer feindlichen Umwelt. Die in diesem Sinne sich selbst entwerfende „Revolution“, des „Dritten Reiches“, wird zum Naturereignis erhoben, sich ‚ewig‘ in eigener Identität erneuernd.⁶⁴²

Wie verhielt sich nun die professionelle deutsche Geschichtswissenschaft, die doch ihr Selbstverständnis und ihr Prestige im vorangegangenen Jahrhundert mit der Etablierung und Verteidigung der Eigengesetzlichkeit vergangener Epochen gewonnen hatte, gegenüber diesem Entwurf?⁶⁴³ Bis etwa 1939

640 Wippermann, „Triumph des Willens“, S. 758 (Zitat); Kroll, *Geschichte und Politik im Weltbild Hitlers*, S. 327-353. Vgl. auch: Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche*, S. 354f

641 Kroll, *Geschichte und Politik im Weltbild Hitlers*, S. 351-353.

642 Vgl. für einen größeren Zusammenhang: Volker Steenblock, *Das ‚Ende der Geschichte‘, Zur Karriere von Begriff und Denkvorstellung im 20. Jahrhundert*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 37 (1994), S. 333-351.

643 Siehe allgemein dazu die relevanten Aufsätze in: Peter Schöttler, *Geschichtsschreibung als Legitimationswissenschaft 1918-1945*, Frankfurt 1997. Zur Geschichtswissenschaft in der klassischen Phase des Historismus siehe: Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1983, S. 498-519. Christian Simon, *Historiographie. Eine Einführung*, Stuttgart 1996, S. 98-127

sah sie sich heftig vorgetragenen Forderungen junger Nationalsozialisten nach einer kämpferischen Umwertung der Geschichte im Sinne eines völkisch-rassisch-germanischen Geschichtsbildes ausgesetzt.⁶⁴⁴ Dieser Versuch, den Rassenkampf tatsächlich zur Grundlage der universitären Ausbildung und Forschung zu machen, konnte zwar als fachunangemessen abgewehrt werden - und ebenso protestierten einzelne Historiker, etwa Fritz Hartung, Ernst Kantorowicz, Wilhelm Mommsen oder Hermann Oncken, mehr oder weniger deutlich gegen eine politisierte und vitalistische Geschichtsauffassung - doch standen andererseits dezidiert nationalsozialistische Historiker, wie etwa Adolf Rein, Otto Westphal oder Rudolf Craemer, mit ihrer Forderung nach einer „politische[n] Geschichtsdeutung aus dem Bewußtsein der Gegenwart,, heraus, keineswegs allein.⁶⁴⁵ In einer an die interessierte Öffentlichkeit gerichteten Nationalgeschichte „Von der germanischen Vorzeit bis zur Gegenwart,, schrieb Richard Suchenwirth:

Wenn wir das Buch der deutschen Geschichte aufschlagen [...], so fühlen wir, daß die Vergangenheit eines Volkes, solange es lebt, ewig wirkende Gegenwart bleibt. Deutsche Geschichte kann uns in ihren glücklichsten Zeiten nichts anderes sein als Mahnung zum gleichen Vollbringen, in der Tragik ihrer düstersten Stunden aber aufblitzende Sendung und Ruf zur Tat.⁶⁴⁶

Die nationale Vergangenheit wurde vollständig in den Dienst einer „erlebenden Volksgemeinschaft,, gestellt:

Wir fühlen und erleben sie [die Geschichte] als ein ringendes Volk, das aus Not und Bedrängnis den Weg zur Sicherheit seines Daseins sucht, sehnsüchtiger als je zuvor, tatentschlossener als irgendwann in den 2000 Jahren seit dem ersten Auftreten der Germanen in der Welt der Völkerschicksale.

Die meisten deutschen Historiker der dreißiger Jahre sahen die Kommentierung zeitgenössischer Ereignisse im Kontext der deutschen Geschichte als einen wichtigen Teil ihrer gesellschaftlichen Aufgabe an.⁶⁴⁷ Das Jahr 1933 erhielt dabei eine zweideutige Stellung: Einer revisionistischen Auffassung

644 Siehe: Karen Schönwalder, „Lehrmeisterin der Völker und der Jugend,, Historiker als politische Kommentatoren, 1933 bis 1945, in: Schöttler, *Geschichtsschreibung*, S. 134-141.

645 Rudolf Craemer, „Gedanken über Geschichte als politische Wissenschaft der Nation,, in: *Geistige Arbeit I* (1934) Nr. 1, S. 5-7.

646 Der vollständige Titel lautet: Richard Suchenwirth, *Deutsche Geschichte. Von der germanischen Vorzeit bis zur Gegenwart*, Leipzig 1934. Das Zitat und die folgenden: S. 11f.

647 Schönwalder, *Historiker*, S. 128-132.

von der wiederhergestellten Kontinuität deutscher Machtgeschichte stand die Erkenntnis von der Neuheit einer Gesellschaftsordnung gegenüber, die sich zur politischen Durchsetzung rassistischer Prinzipien entschlossen hatte: „Jetzt zum erstenmal ist der Wille zur gemeinsamen Volkwerdung und zu einem einheitlichen starken deutschen Volksstaat von unten herauf, aus den Tiefen des deutschen Volkstums, der deutschen Rasse selbst aufgestiegen.“⁶⁴⁸ Im Kriege trat dann das Verwertungsargument stärker hervor. Die „deutschen Historiker“, erklärten jetzt pflichtbewußt ihre Bereitschaft, „für das zentrale Problem des jetzigen Krieges und der bevorstehenden Neuordnung Europas das geschichtliche Rüstzeug beizubringen und vom Standpunkt der Gegenwart aus die Entwicklung der Vergangenheit zu betrachten und zu deuten.“⁶⁴⁹ Der Historiker Paul Ritterbusch holte diese hypertrophe Reflexionsfigur der Moderne lebensphilosophisch ein, indem er den Krieg, der das Ende der europäischen Epoche der „Neuzeit“, markiere, zum Zustand absoluter Reduktion aller gesellschaftlichen Regungen auf die Funktionen des Überlebens stilisierte. Aus diesem Zustand heraus, der erstmals die „totale Gestalt der Geschichte des deutschen Volkstums“, ermögliche und dessen realutopischer Ausdruck das „Reich“, sei, „ist dann die Deutung und Ordnung des Vergangenen möglich und Wert und Unwert des in ihm wirklich Gewesenen bestimmbar.“⁶⁵⁰

Auch in der Geschichtswissenschaft gab es also vor allem unter den Bedingungen des Krieges deutliche Tendenzen, Geschichte als Ressource der totalen Sinn-Mobilisierung einzusetzen. Wie auch in der filmischen Präsentation, wurde Geschichte einer selektiven Ordnung unterworfen, die dem sozialpolitischen Programm des Nationalsozialismus entsprach: sie mußte eine arteigene und sich in ihrem „Verlauf“, stets selbst bestätigende Geschichte sein, in der für das Zufällige, das Andere, das Fremde kein Platz vorgesehen war, die, damit man sie zur Bestätigung des eigenen Sinn-Entwurfs abrufen konnte, von vornherein (und das heißt hier: *post festum*) nichts enthalten durfte, was diesem Sinn nicht entsprach.

648 Karl Alexander v. Müller, „Deutsche Tugenden - deutsche Erbübel“, in: Die Erziehung im nationalsozialistischen Staat, Leipzig 1933, S. 38-63, hier: S. 62. Siehe auch: Suchenwirth, Deutsche Geschichte, S. 602: „...ein Volk, das sich besonnen hat auf sein Blut, seine Artung, das Geheimnis seiner Rasse; ein Volk, das an die Zukunft glaubt und nach der Sonne strebt, das wissendste Deutschland aller Zeiten.“

649 Theodor Mayer-Walter Platzhoff, „Vorwort“, in: Fritz Hartung u. a. (Hg.), Das Reich und Europa, Leipzig 1941, S. VII.

650 Paul Ritterbusch, Zum Geleit, in: Hartung, Das Reich, S. X.

Ironischerweise ist genau dieser *Präsentismus* ein Grundzug eben jener Epoche gewesen, die die Nationalsozialisten zu überwinden versprochen hatten, denn wie Roger Chartier in seinem Buch über „Die kulturellen Ursprünge der französischen Revolution,“ festgehalten hat, galt schon für die Sinn-Stiftung von 1789, daß es „die Revolution gewesen,“ ist,

die die Aufklärung erfunden hat, indem sie sich bemühte, ihre Legitimität in einem Kanon von Texten und grundlegenden Autoren zu verwurzeln, die ungeachtet aller krassen Unterschiede durch ihr Hinarbeiten auf einen Bruch mit der alten Welt miteinander versöhnt und vereint wurden.⁶⁵¹

Den damit implizit erhobenen Anspruch des Menschen auf die Verfügung über die eigene Herkunft hatte Karl Marx bereits als einen bewußten Akt, ein *Zu-sich-Kommen* der Revolution begrüßt:

Die früheren Revolutionen bedurften der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um sich über ihren eigenen Inhalt zu betäuben. Die Revolution des neunzehnten Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eigenen Inhalt anzukommen.⁶⁵²

Und an gleicher Stelle wies er darauf hin, daß die aus der selbst-bewußten Revolution siegreich hervorgehende Klasse im Wissen um die universalgeschichtliche Bedeutung ihrer Tat „über Vergangenes als eigene Vorgeschichte,“ verfügen könne, eine geschichtsphilosophische Perspektive, die im zwanzigsten Jahrhundert auch von denen beibehalten wurde, die, wie zum Beispiel Hans Freyer, den Revolutionsbegriff mit einem bürgerlichen Gegen-Sinn ausstatteten und sich dabei für die „härtesten, die wachsten, die gegenwärtigsten Menschen,“ hielten.⁶⁵³ Der Nationalsozialismus reagierte mit seinem offen betriebenen Dezisionismus nicht philosophisch, sondern gesellschaftspolitisch auf die Kontingenzerfahrung der Moderne und trieb bei dem Versuch ihrer Überwindung den charakteristischen Zug derselben, daß alles „Herrwerden ein Neu-Interpretieren, ein Zurechtmachen ist, bei dem der bisherige ‚Sinn‘ und ‚Zweck‘ nothwendig verdunkelt oder ganz ausgelöscht

651 Roger Chartier, Die kulturellen Ursprünge der französischen Revolution, Frankfurt-New York 1995, S. 16.

652 Karl Marx, „Der 18te Brumaire des Louis Napoleon,“ (1852), in: MEW 8, S. 117.

653 Hans Freyer, Revolution von rechts, Jena 1931, S. 5. Vgl. allgemein: Armin Mohler, Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch, Darmstadt 21972.

werden muß,, in ein Extrem, daß katastrophale Konsequenzen für Millionen von Menschen hatte.⁶⁵⁴

Jacques Derrida hat in seinen Arbeiten darauf hingewiesen, daß der Begriff der „Geschichte,, wie auch die mit ihr verbundenen *historischen Bewegungsstile*: „Mutation, Explikation, Akkumulation, Revolution oder Tradition,, nur „sinnvoll,, sind in einer *Epoche*, in der ein bestimmtes, verlässliches Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem festgeschrieben ist.⁶⁵⁵ Die mit der Verbindung von „bewegtem Bild,, und Geschichte zustandegekommene *Re-Imagination* des kulturellen Gedächtnisses, seine den eigentümlichen Gesetzen des Mediums: Schnitt, Überblendung, Montage zu verdankende Auflösung fester Oppositionen, konnte so auch dazu dienen, der ‚Geschichte‘ als Band der Tradition den Boden ihrer medialen Materialität zu entziehen. Der Greifswalder Zeitungswissenschaftler Hans Traub erfaßte 1943 die Zusammenhänge von Nationalsozialismus, Traditionszerstörung und Film klar:

Die NSDAP hatte sehr früh dem Film eine lebhafte Anteilnahme zugewandt. Seine bewegte, die Sinne erregende Ausdruckskraft, seine Jugendlichkeit und Unverbrauchtheit, seine Möglichkeiten schneller und an Eindrucksfähigkeit gleichbleibender Verbreitung kamen ihrem revolutionären Bestreben, welches das deutsche Volk erfassen sollte, wie kaum ein anderer Zweig unseres Kulturschaffens entgegen.⁶⁵⁶

Insofern ließe sich der nationalsozialistische Versuch, mit Hilfe des Filmes einen bleibenden und eindeutigen Sinn herzustellen, der die Schäden, die die Moderne am deutschen Wesen angeblich geschlagen hatte, zu heilen versprach, als die zeitweilige Allianz eines politischen Systems mit einem Aufschreibesystem betrachten, dessen Karriere in diesem Jahrhundert diejenigen Werte, für die der Nationalsozialismus angetreten zu sein vorgab, endgültig obsolet machte, und man muß dann auch dem zweiten Teil von Thomers Eingangszitat unbedingt recht geben. Der Nationalsozialismus war *radikal* auch

654 Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, KSA 5, München ³1993, S. 314. Georg Lukács, Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik (1934), in: ders., Werke, Bd. 10, Neuwied-Berlin 1969, S. 307-339, erkannte diesen Zug im Nationalsozialismus, als er Nietzsche zum Vorläufer der „faschistischen Ästhetik,, erklärte, der, selbst noch mit der klassischen Bildungstradition verbunden, an die Stelle des substantialistischen Geschichtsbegriffes die „Methode der willkürlichen Konstruktion, der Umdichtung der Geschichte in Mythen, das ‚geistreiche Arrangement der Geschichte, der Menschen und der Perioden,, gesetzt habe. (S. 338f.)

655 Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt ⁴1992, S. 11-48, Zitat S. 13.

656 Hans Traub, Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Filmschaffens, Berlin 1943, S. 96.

im Ausgraben der eigenen Wurzeln. Insofern leistete diese Arbeit den Versuch, über eine Sozialgeschichte der Zeichensetzung etwas zu historisieren, was seinerseits die Geschichte zu transzendieren schien, oder, wie Theodor Schieder es formulierte, die Geistesgeschichte in die „paradoxe Lage,, brachte, „daß eine ihrem Wesen nach unhistorische Bewegung sich der Geschichte als eines ungeheuren Arsenal von Scheingründen für ihre Ziele bemächtigt und eben dadurch die Geschichtsferne noch vermehrt,,⁶⁵⁷ - Medialisierung der Welt scheint so nur eine andere Form der Historisierung zu sein und beide eine Zerstückelung von überbrachtem Sinn. Zuletzt hatte Karl Christian Führer für die Weimarer Republik noch behauptet, daß die bloße Existenz von massenhaft genutzten modernen Medien allein nicht ausreiche, um automatisch eine „universale, sozial und national homogene Massenkultur,, hervorbringen.⁶⁵⁸ Die Nationalsozialisten hatten davon allenfalls das letztere im Blick, doch halfen sie, indem sie ein ganzes Volk an den Umgang mit dem Film gewöhnten und indem sie - um sich die Geschichte verfügbar zu machen - historische Semantiken diesem präsentistischen Medium auslieferten, einem säkularen Trend zur Realisation, der weit über ihre eigene geschichtliche Realität hinausging. Vilém Flusser geht in unseren Tagen so weit, den Film das Erbe der klassischen Geschichtserzählung antreten zu lassen:

Das Modell für die geschichtlichen Ereignisse ist nicht länger die Erzählung, sondern der Film. Nunmehr kann man die Ereignisse beschleunigen, in Zeitlupe betrachten und Flashbacks vornehmen. Vor allem aber kann man das Band der westlichen Geschichte zerschneiden und neu zusammenkleben.⁶⁵⁹

Film und ‚Geschichte‘, als *konstruktivistische* Erzählungen, können darauf mit unterschiedlichen Synthetisierungs-Techniken reagieren, und es bleibt spannend zu erleben, ob sich ein lineares Geschichtsverständnis auf Dauer in einer Gegenwart behaupten kann, die ihre ‚Realität‘ durch rekursive Verdichtungen letztlich referenzloser Zeichen erzeugt. Für die Vergangenheit stellt sich dann weniger die Frage, wie sie wirklich war, als vielmehr, wie sie sich wirklich machte.

657 Theodor Schieder, Zum Problem der historischen Wurzeln des Nationalsozialismus, in: APZ 5/36 (30. 1. 1963), S. 27.

658 Karl Christian Führer, Auf dem Weg zur ‚Massenkultur,,? Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik, in: HZ 262 (1996), S. 739-781.

659 Vilém Flusser, Nachgeschichte, S. 263.

Anhang

Abbildungen

Abb. 1: Fritz stirbt den Märtyrertod. (*Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes*), in: Meyers, Film im Geschichtsunterricht, S. 211.

Abb. 2: Debile Patienten. In der Mitte die „Gesundbeterin,„ (*Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes*), in: Meyers, Film im Geschichtsunterricht, S. 210.

Abb. 3: *Expressionistische Szene der „Gesundbeter„ in Wollstein. (Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes), in: Meyers, Film im Geschichtsunterricht, S. 210.*

Abb. 4: *Antagonismen: Virchow und Koch. (Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes), in: Meyers, Film im Geschichtsunterricht, S. 209.*

Abb. 5: *Virchow inmitten von Zeichen des ‚Todes‘. (Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes)*, in: Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd. 3, S. 270.

Abb. 6: *Koch und Fritz bei der Entdeckung einer „völlig neuen Welt„.*
(*Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes*), in: Meyers, Film im
Geschichtsunterricht, S. 209.

Abb. 7: *Das Antlitz des Juden. (Jud Süß)*, Illustrierter Film-Kurier Nr. 3130,
in: Knilli, „Jud Süß,, S. 213.

Abb. 8: Symbol des ‚neuen Realismus‘: Die brennende Mühle. (*Der Grosse König*), Tobis-fBild, in: DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 Grosse f - Grosser.

Abb. 9: Beflaggter Ufa-Palast am Zoo beim Film *Kampfgeschwader Lützow*, in: Kanzog „Staatspolitisch besonders wertvoll,, S. 248.

Abb. 10: *Grenadiere Friedrichs des Großen im Angriff mit der Fahne. (Der Grosse König)*, Tobis-Bild, in: DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 Grosse f - Grosser.

Abb. 11: *Tod und Sühne unter der Fahne. (Der Grosse König)*, Videokassette der BMG Video/Universum Film GmbH, München 1996.

Abkürzungen

AHR	The American Historical Review
APZ	Aus Politik und Zeitgeschichte
<i>D.G.K.</i>	<i>Der Grosse König</i>
D.I.F	Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt a.M.
DVjs	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
GG	Geschichte und Gesellschaft
GWU	Geschichte in Wissenschaft und Unterricht
HZ	Historische Zeitschrift
<i>J.S.</i>	<i>Jud Süß</i>
KddK	Blätter der Kameradschaft für die Deutsche Kultur
KSA	Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. v. Giorgio Colli-Mazzino Montinari, München 1980
KZSS	Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie
MEW	Karl Marx-Friedrich Engels-Werke, (Ost-)Berlin, 1960
MF	Mikrofiche
MK	Hitler, Mein Kampf
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei
ÖZG	Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft
RFK	Reichsfilmkammer
<i>R.K.</i>	<i>Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes</i>

RKK	Reichskulturkammer
RM	Reichsmark
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RTL	Radio Tele Luxemburg
SD	Sicherheitsdienst
TB	Tagebücher
Ufa	Universum Film AG
VfZG	Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte
ZB	Hitlers Zweites Buch
ZfG	Zeitschrift für Geschichtswissenschaft

Filme, Quellen und Literatur

I. Filme

Der Grosse König

Kopie: DIF (2 Rollen)
Video-Fassung der BMG Video/Universum Film GmbH, München 1996

Produktion: Tobis Filmkunst GmbH

Verleih: Tobis

Drehzeit: 24. 9. - 22. 12. 1940

Uraufführung: 3. 3. 1942, Berlin: Ufa-Palast am Zoo und Potsdam

Drehbuch: Veit Harlan

Regie: Veit Harlan

Kamera: Bruno Mondi

Musik: Hans-Otto Borgmann

Besetzung:

Friedrich der Große	Otto Gebühr
Luise	Kristina Söderbaum
Feldwebel Treskow	Gustav Fröhlich
Fähnrich Niehoff	Hans Nielsen
General Czernitscheff	Paul Wegener
Prinz Heinrich d. Ä.	Claus Clausen
Prinz Heinrich d. J.	Claus Detlev Sierck

Bewertung: Film der Nation, staatspolitisch und künstlerisch wertvoll, jugendwert

Jud Süß

Kopie: DIF (3 Rollen)

Protokoll: Thomas Maurer-Thomas Til Radevagen, Protokoll des Spielfilms „Jud Süß,, (1940), in: Friedrich Knilli u. a., „Jud Süß,,. Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen, Berlin 1983, S. 69-199.

Produktion: Terra Filmkunst GmbH
Verleih: Terra
Drehzeit: 15. 3. 1940 - 29. 6. 1940
Uraufführung: 5. 9. 1940, Venedig: Cinema San Marco, 24. 9. 1940, Berlin: Ufa-Palast am Zoo
Drehbuch: Veit Harlan, Eberhard Wolfgang Möller, Ludwig Metzger
Regie: Veit Harlan
Kamera: Bruno Mondi
Musik: Wolfgang Zeller
Bauten: Otto Hunte, Karl Vollbrecht

Besetzung:

<i>Jud Süß</i>	Ferdinand Marion
Herzog Karl Alexander	Heinrich George
Rabbi Loew	Ferdinand Krauß
Sekretär Levy	Ferdinand Krauß
Landschaftskons. Sturm	Eugen Klöpfer
Dorothea Sturm	Kristina Söderbaum
Aktuarium Faber	Malte Jaeger
Von Remchingen	Theodor Loose

Bewertung: staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll

Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes

Kopie: DIF (2 Rollen)
 Video-Aufzeichnung der Ausstrahlung RTL, 1993

Produktion: Emil Jannings-Produktion der Tobis Filmkunst GmbH
Verleih: Tobis
Drehzeit: 20. 3. 1939 - ?
Uraufführung: 8. 8. 1939, Venedig, 26. 9. 1939, Berlin: Ufa-Palast am Zoo
Drehbuch: Walter Wassermann, C. H. Diller, Dr. Hellmuth Unger
Regie: Hans Steinhoff
Kamera: Fritz Arno Wagner
Musik: Wolfgang Zeller
Bauten: Fritz Lück, Heinrich Weidemann

Rudolf Virchow	Werner Krauß
Fritz von Hartwig	Raimund Schelcher
Frau Koch	Hildegard Grethe
Gesundbeter	Berhard Minetti
Lehrer	Paul Dahlke
Bismarck	Friedrich Otto Fischer

Bewertung: staatspolitisch und künstlerisch wertvoll, jugendwert

Der alte und der junge König (D 1935), Hans Steinhoff
Assedio dell'Alcazar (Die Eroberung von Alcazar) (I 1940)
Der Blaue Engel (D 1930), Josef von Sternberg
Das Cabinet des Dr. Caligari (D 1919/20), Robert Wiene
Der Choral von Leuthen (D 1932), Carl Froehlich
Dr. Mabuse. Der Spieler (D 1922), Fritz Lang
Die Dreigroschenoper (D/USA 1931), Georg Wilhelm Pabst
Der Ewige Jude (D 1941), Fritz Hippler-E. Taubert
Der Förster im Silberwald (Ö 1955), Alfons Stummer
Friesennot (D 1935), Peter Hagen
Die goldene Stadt (D 1943), Veit Harlan
Hans Westmar (D 1933), Franz Wenzler
Die Heimkehr (D 1941), Gustav Ucicky
Der Herrscher (D 1937), Veit Harlan
Hitlerjunge Quex (D 1933), Hans Steinhoff
Im Westen nichts Neues (All Quiet on the Western Front) (USA 1930), Lewis
Milestone
Jew Suess (GB 1934), Lothar Mendes
Kampf um Berlin (D 1929), Georg Zenk
Kampfgeschwader Lützow (D 1941), Hans Bertram
Kuhle Wampe (D 1932), Slatan Dudow
M - eine Stadt sucht einen Mörder (D 1931), Fritz Lang
Metropolis (D 1926/27), Fritz Lang

Nosferatu (D 1922), F. W. Murnau
Die Nibelungen (D 1922), Fritz Lang
Ohm Krüger (D 1941), Hans Steinhoff
Panzerkreuzer Potemkin (UdSSR 1925), Sergej M. Eisenstein
Pedro soll hängen (D 1939), Veit Harlan
Robert und Bertram (D 1939), Hans Heinz Zerlett
Die Rothschilds (D 1941), Erich Waschneck
SA-Mann Brand (D 1933), Franz Seitz
Das Testament des Dr. Mabuse (D 1932), Fritz Lang
Triumph des Willens (D 1935), Leni Riefenstahl
Das verlorene Tal (D), Edmund Heuberger
Westfront 1918 (D 1930), Georg Wilhelm Pabst

II. Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main

DIF, MF „Bismarck,, 0073

DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 Grosse f - Grosser (*Der Grosse König*)

DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 Jud Süß

DIF, Ordner D vor 45 11 U 7 Reiu-Robe (*Robert Koch. Der Bekämpfer des Todes*)

III. Gesetze

Reichsgesetzblatt I (1900)

Reichsgesetzblatt I (1933)

Reichsgesetzblatt I (1934)

Reichsgesetzblatt I (1935)

IV. Zeitschriften und Zeitungen

Der Angriff, Jg. 1940

Der Autor, Jg. 1934

Deutsche Allgemeine Zeitung, Jg. 1942
Der Deutsche Film, Jg. 1941, 1942
Der Film, Jg. 1939, 1940, 1942
Film-Kurier, Jg. 1939, 1941, 1942, 1944
Filmwelt , Jg. 1940, 1942
Filmwoche, Jg. 1940, 1941
Frankfurter Zeitung, Jg. 1940
Geistige Arbeit, Jg. 1934
Der Haß, Jg. 1933
Jenaer Zeitung, Jg. 1940
Konkret, Jg. 1991
Licht-Bild-Bühne, Jg. 1934, 1939
Mitteilungen zur Geschichte der Medizin, der Naturwissenschaften und der
Technik, Jg. 1933
Nassauer Volksblatt; Jg. 1942
Nationalsozialistische Monatshefte, Jg. 1931
Das Reich, Jg. 1942
Steglitzer Anzeiger, 1942
Der Stern, Jg. 1969
Völkischer Beobachter, Jg. 1939, 1941, 1942
Wille und Macht, Jg. 1938

V. Primärliteratur

Gerd Albrecht, Der Film im 3. Reich, Karlsruhe 1979

-----, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969

Béla Balázs, Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films, Wien-Leipzig 1924

George Bataille, Die psychologische Struktur des Faschismus - Die Souveränität (1933), München 1978

Curt Belling, Der Film in Staat und Partei, Berlin 1936

Gottfried Benn, Kunst und Drittes Reich (1941), in: Ders., Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt 1989

-----, Zum Thema Geschichte (1942), in: Ders., Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt 1989, S. 353-367

C. C. Bergius (Bearb.), Emil Jannings, Theater, Film - Das Leben und ich, Berchtesgaden 1951

Schwarz van Berk, Preußentum und Nationalsozialismus. Sieben Briefe an einen preußischen Junker, Stettin 1932

Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Gesamtausgabe Bd. 4, Frankfurt 1962

Heinz Boberach, Meldungen aus dem Reich 1938-1995. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS, Herrsching 1984

Willi A. Boelcke (Hg.), Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966

Willi A. Boelcke, Wollt ihr den totalen Krieg? Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939-1943, Stuttgart 1967

Wilfried von Bredow-Rolf Zurek, Film und Gesellschaft in: Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg 1975

Barthold Heinrich Brockes, Irdisches Vergnügen in Gott, Hamburg 1748

Das deutsche Filmschaffen im vierten Kriegsjahr, Berlin 1943

Deutsche Filmakademie mit dem Arbeitsinstitut für Kulturfilmschaffen, Babelsberg o. J. (Broschüre)

Paul Diepgen, Deutsche Medizin und deutsche Kultur. Deutsche Ärzteblatt 60 (1933), S. 266-272.

- Max Domarus (Hg.), Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945, kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen, Wiesbaden 1973
- Gerd Eckert, Filmtendenz und Tendenzfilm, in: Wille und Macht, H. 4 (1938)
- Hans Freyer, Revolution von rechts, Jena 1931.
- Gustave M. Gilbert, Nürnberger Tagebuch, Frankfurt 1962
- Joseph Goebbels, Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei. Eine historische Darstellung in Tagebuchblättern, München 1934
- Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente, hg. v. Elke Fröhlich, München-New York 1987
- Fritz Güttinger (Hg.), Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, Frankfurt 1984
- Irene Harand, 'Sein Kampf', Antwort an Hitler, Wien ²1936 (zuerst: 1935)
- Veit Harlan, Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie, hg. v. H. C. Opfermann, Gütersloh 1966
- Christian Friedrich Hebbel, „Maria Magdalene,, in: Ders., Werke, Bd. 1, hg. v. Gerhard Fricke u. a., München 1963, S. 301-382
- Helmut Heiber (Hg.), Goebbels Reden 1932-1939, München 1971
- (Hg.), Gobbels Reden 1939-1945, 2 Bd., München 1972
- Konrad Heiden, Adolf Hitler. Eine Biographie. Bd. 1: Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit. Zürich 1936, Bd. 2: Ein Mann gegen Europa. Zürich 1937 (Reprint München 1980)
- Christian Friedrich Hebbel, „Maria Magdalene,, in: ders., Werke, Bd. 1, hg. v. Gerhard Fricke u. a., München 1963
- Fritz Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, Berlin ⁴1942
- Adolf Hitler, Mein Kampf, München (265.-269. Aufl.) 1937
- Hitlers Zweites Buch. Ein Dokument aus dem Jahre 1928, hg. v. Gerhard L. Weinberg, Stuttgart 1961
- Herbert Ihering, Emil Jannings - Baumeister seines Lebens und seiner Filme, Heidelberg u. a. 1940
- Norbert Jacques, Dr. Mabuse, der Spieler (zuerst 1921/22), Reinbek 1996
- Eberhard Jäckel-Axel Kuhn (Hg.), Hitler. Sämtliche Aufzeichnungen 1905-1924. Stuttgart 1980
- Emil Jannings, Theater, Film - Das Leben und ich, bearb. v. C. C. Bergius, Berchtesgaden 1951

- Victor Klemperer, Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten, Tagebücher 1933-1941, Berlin 1995
- Hildegard v. Kotze-Helmut Krausnick, „Es spricht der Führer,,. 7 Exemplarische Hitler-Reden, Gütersloh 1966
- Siegfried Kracauer, Über die Berliner Lichtspielhäuser, in: Ders. Das Ornament der Masse, Essays, Frankfurt 1963
- Werner Krauß, Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freunde erzählt, Stuttgart 1958
- Otto Kriegk, Der deutsche Film im Spiegel der Ufa, Berlin 1943
- Max Kullmann, Die Entwicklung des deutschen Lichtspieltheaters, Diss. Nürnberg 1935
- Paul de Lagarde, Ausgewählte Schriften, München 1934
- Hermann Langbein, Der Auschwitz-Prozeß - Eine Dokumentation, 2 Bd., Wien 1965
- Georg Lukacs, Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik (1934), in: Ders., Werke, Bd. 10, Neuwied-Berlin 1969, S. 307-339
- Heinrich Mann, „Der sichere Krieg,, in: Der Haß (1933), S. 170-176
- Karl Marx, „Der 18te Brumaire des Louis Napoleon,, in: MEW 8, S. 111-207
- Theodor Mayer-Walter Platzhoff, „Vorwort,, in: Fritz Hartung u. a. (Hg.), Das Reich und Europa, Leipzig 1941, S. VII
- Wolfgang Michalka (Hg.), Deutsche Geschichte 1933-1945. Dokumente zur Innen- und Außenpolitik, Frankfurt 1994
- Georg Wilhelm Müller, Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin 1940
- Karl Alexander v. Müller, „Deutsche Tugenden - deutsche Erbübel,, in: Die Erziehung im nationalsozialistischen Staat, Leipzig 1933, S. 38-63
- Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, 2 Bd., Reinbek 1992
- Carl Niessen, Der „Film,, eine unabhängige deutsche Erfindung, Emdetten 1934
- Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. v. Giorgio Colli-Mazzino Montinari, München 1980
- Henry Picker, Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier, Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus, Frankfurt-Berlin 1997
- Arnold Raether, „Was muß der Amtswalter über die Organisation der Filmpropaganda wissen,, in: Unser Wille und Weg 2 (1933), S. 21f

- Hermann Rauschning, Die Revolution des Nihilismus (1938), neu hg. von Golo Mann, Zürich 1964
- Paul Ritterbusch, Zum Geleit, in: Hartung, Das Reich, S. IX-XXII.
- Paul Schmitthenner, Vom Ersten zum Dritten Reich. Festrede zur Feier der Wiederkehr des Tages der Machtergreifung durch den Führer und Reichskanzler am 30. Januar 1935.
- Karl-Friedrich Schrieber, Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik, Berlin 1934
- Joseph Schumacher, Vom Sinn der Medizingeschichte, Stuttgart 1944
- Ernst Seeger, Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 nebst Durchführungsverordnung und Gebührenordnung wie den geltenden Kontingentsbestimmungen, Berlin 1933
- Adolf Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher, Langensalza 1912
- Hans Günter Seraphim (Hg.), Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs 1934/35 und 1939/40, Göttingen 1956
- Oswald Spengler, Preußentum und Sozialismus, München 1920
- Selma Stern, Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und zur jüdischen Geschichte, Berlin 1929
- Richard Suchenwirth, Deutsche Geschichte. Von der germanischen Vorzeit bis zur Gegenwart, Leipzig 1934
- Eugen Tannenbaum, „Dr. Mabuse, der Spieler. Der neue Uco-Film im Ufa-Palast am Zoo,, in: Berliner Zeitung am Mittag (28. 4. 1922) u. Berliner Illustrierte Zeitung (30. 4. 1922), abgedruckt in: Nobert Jacques, Dr. Mabuse, der Spieler, Reinbek 1996, S. 291-294, bzw. 302-304
- Hans Traub, Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Filmschaffens, Berlin 1943
- , Der Film als politisches Machtmittel, München 1933
- Friedrich Wolf, Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Bd. XIV, hg. v. Else Wolf-Walther Pollatschek, Berlin 1960
- Kurt Wolf, Entwicklung und Neugestaltung der deutschen Filmwirtschaft seit 1933, Heidelberg 1938
- Joseph Wulf, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963
- , Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1966
- Heins Zeiss-Richard Bieling, Gestalt und Werk, Berlin 1941

Stefan Zweig, Die Welt von Gestern, Erinnerungen eines Europäers (1947),
Frankfurt 1997

VI. Sekundärliteratur

Erwin Ackerknecht, Rudolf Virchow. Arzt, Politiker, Anthropologe, Stuttgart
1957

Heinrich Adolf, Technikdiskurs und Technikideologie im Nationalsozialismus,
in: GWU 48 (1997), S. 429-444

Götz Aly, Tuberkulose und „Euthanasie,, in: Jürgen Pfeiffer (Hg.),
Menschenverachtung und Opportunismus. Zur Medizin im Dritten Reich.
Tübingen 1992, S. 131-146

Götz Aly-Susanne Heim, Vordenker der Vernichtung. Auschwitz und die
deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung, Frankfurt 1993

Joyce Appleby, The Power of History, in: AHR 103 (1998) Nr. 1, S. 1-14

Hannah Arendt, The Origins of Totalitarianism, New York 1958

Karl Otmar von Aretin, Der Film als zeitgeschichtliche Quelle, in: Politische
Studien 96 (1958), S. 254-265

Jan Assmann, Ägypten. Eine Sinngeschichte, München-Wien 1996

Rolf Aurich, Film in der Geschichtswissenschaft, Ein kommentierter
Literaturüberblick, in: Geschichtswerkstatt, Film-Geschichte-Wirklichkeit,
Hamburg 1989, S. 54-66

Wolfgang Ayaß, „Asoziale,, im Nationalsozialismus, Stuttgart 1995

Klaus Backes, Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und
Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988

Konrad Barthel, Friedrich der Große in Hitlers Geschichtsbild, Wiesbaden 1977

Moritz Baßler (Hg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der
Kultur, Frankfurt 1995.

Alfred Bauer, Deutscher Spielfilmalmanach 1929-1950, Berlin 1950.

Franz J. Bauer, Gehalt und Gestalt in der Monumentalsymbolik. Zur Ikonologie
des Nationalstaats in Deutschland und Italien 1860-1914, München 1992.

Zygmunt Bauman, Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit,
Frankfurt 1995

Liz-Anne Bawden (Hg.), rororo-Filmlexikon, Reinbek 1983, S. 284-286

- André Bazin, Die Evolution der Filmsprache (1958), in: Dieter Prokop (Hg.), Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik-Soziologie-Politik, Frankfurt 1971, S. 73-78
- Ulrich Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt 1986
- Friedemann Bedürftig, Lexikon III. Reich, Hamburg 1994
- Sabine Behrenbeck, Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945, Vierow bei Greifswald 1996
- Heiner Behring, Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität des Films, in: Geschichtswerkstatt, S. 6-11
- Udo Benzenhöfer, Medizin im deutschen Spielfilm zwischen 1946 und 1959, in: Ders. (Hg.), Medizin im Spielfilm der fünfziger Jahre, Pfaffenweiler 1993, S. 1-16
- Henk de Berg-Martin Prangel (Hg.), Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft, Opladen 1993.
- Ernst Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie, 41903
- Friedemann Beyer, Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, München 1991
- Klaus von Beyme, Theorie und Politik im 20. Jahrhundert. Von der Moderne zur Postmoderne, Frankfurt 21992
- Dirk Blasius, Tuberkulose: Signalkrankheit deutscher Geschichte, in: GWU 47 (1996), S. 320-332
- Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Archiv für Begriffsgeschichte 6 (1960), S. 7-142
- Karl Dietrich Bracher u. a. (Hg.), Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945. Eine Bilanz, Düsseldorf 1983
- Wilfried von Bredow-Thomas Noetzel, Lehren des Abgrunds. Politische Theorie für das 19. Jahrhundert, Münster 1991
- Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963
- Mordechai Breuer, „Frühe Neuzeit und Beginn der Moderne,, in: Michael A. Meyer (Hg.), Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit, Bd. 1, München 1996, S. 83-247.

- Stefan Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1995
- Olaf Briese, „Das Jüste-milieu hat die Cholera,,. Metaphern und Mentalitäten im 19. Jahrhundert, in ZfG 46 (1998) 2, S. 120-138.
- Martin Broszat, Der Nationalsozialismus. Weltanschauung, Programm und Wirklichkeit, Stuttgart 1960
- , Der Staat Hitlers, München 1986
- Martin Broszat-Norbert Frei (Hg.), Ploetz. Das Dritte Reich, Freiburg-Würzburg 1983
- Christopher R. Browning, Fateful Months. Essays on the Emergence of the Final Solution, New York 1985.
- , „Dämonisierung erklärt nichts,, in: Die Zeit, Nr. 17 (19. 4. 1996)
- Philippe Burrin, Hitler und die Juden. Die Entscheidung für den Völkermord, Frankfurt 1989
- Walter Bußmann, Friedrich der Große im Wandel des europäischen Urteils, in: Deutschland und Europa, Düsseldorf 1951
- , Rudolf Virchow und der Staat, in: Helmut Berding u. a. (Hg.), Vom Staat des Ancien Regime zum modernen Parteienstaat, München-Wien 1978, S. 267-285
- Fred L. Casmir, Hitler als Prototyp des politischen Redners. Charisma und Mystifikation, in: Gerald Diesener-Rainer Gries (Hg.), Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte des politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert, Darmstadt 1996. S. 79-99
- Joachim Castan, Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte, Stuttgart 1995
- Roger Chartier, Die kulturellen Ursprünge der französischen Revolution, Frankfurt-New York 1995, S. 16
- Christoph Conrad-Martina Kessel (Hg.), Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion, Stuttgart 1994.
- Francis Courtade-Pierre Cadars, Histoire du cinéma nazi, Paris 1972.
- , Geschichte des Films im Dritten Reich, München-Wien 1975.
- Volker Dahm, Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer, in VfZG 34 (1986), S. 53-84.
- Manfred Dammeyer (Hg.), Der Spielfilm im Dritten Reich, Oberhausen 1966

- Ute Daniel, Clio unter Kulturschock, in: GWU 48 (1997), S. 195-218 u. 259-278.
- Ute Daniel-Wolfram Siemann, Propaganda. Meinungskampf und politische Sinnstiftung 1789-1989, Frankfurt 1994.
- Arthur C. Danto, Analytical Philosophy of History, Cambridge, 1969.
- Wilhelm Deist, Die Aufrüstung der Wehrmacht, in: Ders. u. a., Ursachen und Voraussetzungen des Zweiten Weltkrieges, Frankfurt 1991, S. 439-657.
- Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt 1997, S. 49-64
- Alexander Demandt, Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978
- Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt 1992.
- Christof Dipper, Deutsche Geschichte 1648-1789, Frankfurt 1991.
- Claude E. Dolman, „Koch,, in: Charles Coulston Gillispie (Hg.), Dictionary of Scientific Biography, Bd. VII, New York, S. 251-255
- Helmut Dotterweich, Geschichte im Fernsehen, in: Andreas Kraus (Hg.), Land und Reich, Stamm und Nation, München 1984, S. 175-188.
- Boguslaw Drewniak, Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987.
- Franz Dröge-Michael Müller, Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur, Hamburg 1995.
- Bianca Dustdar, Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik des Dritten Reichs, Alfeld 1996
- Shmuel E. Eisenstadt, Barbarei und Moderne, in: Max Miller-Hans-Georg Soeffner (Hg.), Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1996, S. 96-117
- Lotte H. Eisner, Dämonische Leinwand, Frankfurt 1980 [zuerst: 1955]
- Mircea Eliade, Die Religionen und das Heilige, Salzburg 1954
- Nobert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie und der höfischen Aristokratie, Neuwied 1969
- Thomas Elsaesser, Gespräch mit Christa Blümlinger, in: ÖZG 8 (1997) 4, S. 567-586.
- Detlef Endeward-Peter Stettner, Film als historische Quelle, in: GWU 39 (1988), S. 496-498.
- Lorenz Engell, bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte, Weimar 1995.

- , Sinn und Industrie, Einführung in die Filmgeschichte, Frankfurt u. a. 1992
- Michael Erbe, Deutsche Geschichte 1713-1790. Dualismus und Aufgeklärter Absolutismus, Stuttgart u. a. 1985
- Erwin Faul, Hitlers Über-Machiavellismus, in: VfZG 2 (1954), S. 344-372.
- Werner Faulstich, Die Filminterpretation, Göttingen 1988.
- Marc Ferro, Cinéma et Histoire, Paris 1980.
- Joachim C. Fest, Hitler. Eine Biographie, Frankfurt 1987
- Vilém Flusser, Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung, Frankfurt 1997
- Michel Foucault, Nietzsche, la généalogie, l'histoire, in: Ders., Hommage à Jean Hyppolite, Paris 1971, S. 145-172
- Norbert Frei, Einleitung, in: Ders. (Hg.), Medizin und Gesundheitspolitik in der NS-Zeit, München 1991, S. 7-15
- Elke Fröhlich, Hitler und Goebbels im Krisenjahr 1944. Aus den Tagebüchern des Reichspropagandaministers, in: VfZG 38 (1990), S. 195-224
- Karl Christian Führer, Auf dem Weg zur „Massenkultur„? Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik, in: HZ 262 (1996), S. 739-781
- Lothar Gall, Das Argument der Geschichte. Überlegungen zum gegenwärtigen Standort der Geschichtswissenschaft, in: HZ 264 (1997), S. 1-20
- José Ortega y Gasset, Die beiden großen Metaphern (1925), in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 1., Stuttgart 1954, S. 249-265
- Peter Gay, Weimar Culture: The Outsider as Insider, New York 1968
- Wolfgang Genschorek, Robert Koch. Selbstloser Kampf gegen Seuchen und Infektionskrankheiten, Leipzig 1982
- Barbara Gerber, Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung, Hamburg 1990
- Sebastian Graeb-Könneker, Autochthone Modernität. Eine Untersuchung der vom Nationalsozialismus geförderten Literatur, Opladen 1996
- Stephen Greenblatt, Die Zirkulation sozialer Energie, in: Christoph Conrad-Martina Kessel, Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion, Stuttgart 1994, S. 219-250
- , Shakespearean Negotiations, Berkeley 1988

- Lothar Gruchmann, „Blutschutzgesetz,, und Justiz. Zu Entstehung und Auswirkung des Nürnberger Gesetzes vom 15. September 1935, in: VfZG 31 (1983), S. 418-442
- , Justiz im Dritten Reich 1933-1940, Anpassung und Unterwerfung in der Ära Gürtner, München 1988.
- Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt 1990
- Hermann Häfker, Das Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens, Mönchengladbach 1915
- Thomas Hanna-Daoud, Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung, Köln u. a. 1996
- Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 3, München 1958.
- Friedrich Heer, Der Glaube des Adolf Hitler. Anatomie einer politischen Religiosität, Esslingen 1968
- Adolf Heinzlmeier u. a., Die unsterblichen des Kinos. Bd. 1: Stummfilmzeit und die goldenen 30er Jahre, Frankfurt 1982
- Ludolf Herbst, Das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945. Die Entfesselung der Gewalt: Rassismus und Krieg, Frankfurt 1996
- Jeffrey Herf, Reactionary Modernism, Cambridge 1984
- Klaus-Peter Heß, Film und Geschichte. Kritische Einführung und Literaturüberblick, in: film theory. Bibliographic Information and Newsletter 13 (1986), S. 195-226.
- Manfred Hettling, Das Denkmal als Fetisch - Rüttli und Tell, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 47 (1997), S. 46-55
- Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 1993
- Raul Hilberg, Die Vernichtung der europäischen Juden, 3 Bd., Frankfurt 1990
- Andreas Hillgruber, Kontinuität und Diskontinuität in der deutschen Außenpolitik von Bismarck bis Hitler, Düsseldorf 31971
- (Hg.), Von El Alamein bis Stalingrad. Aus dem Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht, München 1964
- , Der Zweite Weltkrieg 1939-1945, Stuttgart u. a. 51989
- Eric B. Hobsbawm, Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1996

- Hilmar Hoffmann, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit,,. Propaganda im NS-Film, Frankfurt am Main 1988
- Dorothea Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Film, München-Berlin 1971
- , „Jud Süß,, und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt 1983
- Stig Hornshøj-Möller, „Der ewige Jude,,. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, Göttingen 1995
- Georg G. Iggers, Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart, München 1971.
- D. Henrich-Wolfgang Iser (Hg.), Funktionen des Fiktiven, München 1983.
- Martin A. Jackson, Film and the Historian, in: Cultures 2 (1975), S. 223-238.
- Hans-Adolf Jacobsen, Krieg in Weltanschauung und Praxis des Nationalsozialismus (1919-1945), in: Anneliese Mannzmann (Hg.), Hitlerwelle und historische Fakten, Königstein 1979, S. 71-80.
- , Zur Kontinuität und Diskontinuität in der deutschen Außenpolitik im 20. Jahrhundert, in: Ders., Von der Strategie der Gewalt zur Politik der Friedenssicherung. Beiträge zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert, Düsseldorf 1977, S. 9-32
- Wolfgang Jacobsen u. a. (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart-Weimar 1993.
- Eberhard Jäckel, Die Entschlußbildung als historisches Problem, in: Ders.-Jürgen Rohwer (Hg.), Der Mord an den Juden im Zweiten Weltkrieg. Entschlußbildung und Verwirklichung, Frankfurt 1987, S. 9-17
- Eberhard Jäckel, Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft, (erw. u. überarb. Neuausg.) Stuttgart 1981
- Eberhard Jäckel-Jürgen Rohwer (Hg.), Der Mord an den Juden im Zweiten Weltkrieg. Entschlußbildung und Verwirklichung, Frankfurt 1987
- Wolfgang Jäger u. a., Es geschah am 30. Januar, München 1960
- Peter Jelavich, Poststrukturalismus und Sozialgeschichte - aus amerikanischer Perspektive, in: GG 2 (1995), S. 259-289
- Anton Kaes, Film in der Weimarer Republik, in: Wolfgang Jacobsen u. a. (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart-Weimar 1993, S. 39-100
- , German Cultural History and Film, in: New German Critique 65 (1995), S. 47-58

- , Das Unbehagen an der Moderne. Darstellung des Fremden im Film der Weimarer Republik, in: Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Bd. 9: Erfahrene und imaginierte Fremde, Tokyo 1990, S. 120-127
- Wilhelm van Kampen, Das „preußische Beispiel,, als Propaganda und politisches Lebensbedürfnis. Anmerkungen zur Authentizität und Instrumentalisierung von Geschichte im Preußenfilm, in: Marquardt-Rathsack, Preußen im Film, S. 164-177.
- Klaus Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll,,. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994
- Kristin Kelting, Das Tuberkuloseproblem im Nationalsozialismus, Diss. Kiel 1974.
- Ian Kershaw, Hitlers Macht, Das Profil der NS-Herrschaft, München 1992.
- , How effective was Nazi Propaganda? in: David Welch (Hg.), Nazi Propaganda. The Power and the Limitations, London u. a. 1983, S. 180-205.
- Jürgen Kinter, „Durch Nacht zum Licht,, - Vom Guckkasten zum Filmpatent. Die Anfänge des Kinos und das Verhältnis der Arbeiterbewegung zum Film, in: Dagmar Kift (Hg.), Kirmes-Kneipe-Kino: Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850-1914), Paderborn 1992, S. 119-146
- Friedrich A. Kittler, Aufschreibsysteme 1800/1900, München 1987.
- Rolf Kloepfer, Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im Erzählerischen Werbespot, in: Rolf Kloepfer- Karl-Dietmar Möller (Hg.), Narrativität in den Medien, Münster.Mannheim 1986, S. 184-207.
- Fritz P. Knapp, Historische Wahrheit und poetische Lüge, in: DVjs 54 (1980), S. 581-635
- Friedrich Knilli-Siegfried Zielinski, Lion Feuchtwangers „Jud Süß,, und die gleichnamigen Filme von Lothar Mendes (1934) und Veit Harlan (1940), in: Text & Kritik 79/80: „Lion Feuchtwanger,, (Okt. 1983), S. 99-119
- Tilo-Rudolf Knops, Siegfried Kracauer und die Messalliance von Film und Bildungsbürgertum in der Weimarer Republik, in: Hickethier (Hg.), Filmgeschichte schreiben, Berlin 1989, S. 78-91.
- Panajotis Kondylis, Konservativismus. Geschichtlicher Gehalt und Untergang, Stuttgart 1986

- , Macht und Entscheidung, Die Herausbildung der Weltbilder und die Wertfrage, Stuttgart 1984.
- Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt 1979
- Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt 1993.
- Klaus Kreimeier, Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München 1992
- Frank-Lothar Kroll, Geschichte und Politik im Weltbild Hitlers, in: VfZG 3 (1996), S. 327-353
- Fridolf Kudlien, Fürsorge und Rigorismus. Überlegungen zur ärztlichen Normaltätigkeit im Dritten Reich, in: Frei (Hg.), Medizin und Gesundheitspolitik in der NS-Zeit, München 1991, S. 99-111
- Werner Friedrich Kümmel, Im Dienst „nationalpolitischer Erziehung„? Die Medizingeschichte im Dritten Reich, in: Meinel-Voswinckel 1994, S. 295-319
- Otto Dov Kulka, Die Nürnberger Rassengesetze und die deutsche Bevölkerung im Lichte geheimer NS-Lage- und Stimmungsberichte, in: VfZG 32 (1984), S. 582-624
- Kunstant Kreuzberg-Institut für Theaterwissenschaften der Stadt Köln (Hg.), Weimarer Republik, (West-)Berlin-Hamburg 1977
- Michèle Lagny, Kino für Historiker, in: ÖZG 4 (1997), S. 457-483
- Dieter Langewiesche, Das neue Massenmedium Film und die deutsche Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: Jürgen Kocka u. a. (Hg.), Von der Arbeiterbewegung zum modernen Sozialstaat, München u. a. 1994, S. 114-130
- Erwin Leiser, „Deutschland erwache!„. Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek 1989
- Sabine Lenk, Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung, in: Uwe Puschner u. a. (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung„, 1871-1918, München u. a. 1996, S. 797-805
- Theodor Lessing, Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen. Oder: Die Geburt der Geschichte aus dem Mythos (1919), Hamburg 1962

- Claus Lochbihler, Anfänge der 'Massenkultur' in Deutschland: Kino und Rundfunk von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Weimarer Republik, Zulassungsarbeit am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte der Universität Regensburg, 1996/97
- Martin Loiperdinger, Filmzensur und Selbstkontrolle, in: Jacobsen u. a., Geschichte des deutschen Films, S. 479-498
- Günther Lottes, „Staat, Herrschaft,, in: Fischer Lexikon Geschichte, hg. v. Richard van Dülmen, Frankfurt 1990, 300-326
- Niklas Luhmann, Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992
- , Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt 1997
- , Jenseits von Barbarei, in: Max Miller-Hans-Georg Soeffner (Hg.), Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1996, S. 219-230
- , Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt 1996
- , Sinn als Grundbegriff der Soziologie, in: Jürgen Habermas-Niklas Luhmann, Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung?, Frankfurt 1971, S. 25-100.
- , Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt 1984
- , Die Wirtschaft der Gesellschaft, Frankfurt 1994
- Arno Mayer, Der Krieg als Kreuzzug. Das deutsche Reich, Hitlers Wehrmacht und die „Endlösung,, Reinbek 1989
- Christoph Meinel-Peter Voswinckel (Hg.), Medizin, Naturwissenschaft, Technik und Nationalsozialismus. Kontinuitäten und Diskontinuitäten, Stuttgart 1994
- Thomas Mergel-Thomas Welskopp, Geschichtswissenschaft und Gesellschaftstheorie, in: dies., Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte, München 1997, S. 9-35
- Dieter Mertens, „Württemberg,, in: Meinrad Schaab u. a. (Hg.), Handbuch der Baden-Württembergischen Geschichte, Bd. 2: Die Territorien im Alten Reich, Stuttgart 1995, S 1-159
- Christian Metz, Semiologie des Films, München 1972.
- Peter Meyers, Film im Geschichtsunterricht, Realitätsprojektionen in deutschen Dokumentar- und Spielfilmen von der NS- Zeit bis zur Bundesrepublik. Geschichtsdidaktische und unterrichtspraktische Überlegungen, Frankfurt 1998.

- Wolfgang Michalka, Wege der Hitler-Forschung: Problemkreise, Methoden und Ergebnisse. Eine Zwischenbilanz, in: Quaderni di Storia, Nr. 8 (1978), S. 157-190
- Max Miller-Hans-Georg Soeffner (Hg.), Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1996
- David Milde, Die totalen Kälten. Von Konsistenzen der Kälte zwischen deutscher Moderne und Nationalsozialismus, Magisterarbeit im FB „Kulturwissenschaften“, der Universität Bremen 1994
- Felix Moeller, Blitzkrieg und nationalsozialistische Filmpropaganda. Aus den Tagesaufzeichnungen von Joseph Goebbels 1939 bis 1941, in: Ute Daniel-Wolfram Siemann, Propaganda. Meinungskampf und politische Sinnstiftung 1789-1989, Frankfurt 1994, S. 133-146
- , Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998.
- Armin Mohler, Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch, Darmstadt 1972.
- Günter Moltmann-Karl-Friedrich Reimers (Hg.), Zeitgeschichte im Film- und Tondokument, Göttingen u. a. 1970
- Hans Mommsen, Preußentum und Nationalsozialismus, in: Wolfgang Benz u. a. (Hg.), Der Nationalsozialismus, Studien zur Ideologie und Herrschaft, Frankfurt 1994, S. 29-41
- James Monaco, Film Verstehen, Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek 1995
- George L. Mosse, Die Geschichte des Rassismus in Europa, Frankfurt 1990
- Karl Otto Müller, Die Finanzwirtschaft in Württemberg unter Herzog Karl Alexander (1733-1737), in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 38 (1932), S. 276-317
- Herbert Münkler, Arzt und Steuermann: Metaphern des Politikers, in: Ders., Politische Bilder. Politik der Metaphern, Frankfurt 1994
- Bruce A. Murray, An Introduction to the Commercial Film Industry in Germany from 1895 to 1933, in: Thomas G. Plummer u. a. (Hg.), Film and Politics in the Weimar Republic, S. 23-33
- David Naylor, American Picture Palaces. The Architecture of Fantasy, New York 1981
- Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat, München 1983

- Ernst Nolte, Europäische Revolutionen des 20. Jahrhunderts. Die nationalsozialistische Machtergreifung im historischen Zusammenhang, in: Wolfgang Michalka (Hg.), Die nationalsozialistische Machtergreifung, Paderborn u. a. 1984, S. 395-410
- , Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action française. Der italienische Faschismus. Der Nationalsozialismus, München-Zürich 1979
- , Geschichtsdenken im 20. Jahrhundert. Von Max Weber bis Hans Jonas, Berlin-Frankfurt 1991.
- , „Die Sache auf den Kopf gestellt,, in: Die Zeit (31. Oktober 1986), abgedruckt in: „Historikerstreit,, Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München-Zürich 1987, S. 223-231
- Paul Nolte, Gesellschaftstheorie und Gesellschaftsgeschichte. Umriss einer Ideengeschichte der modernen Gesellschaft, in: Mergel-Welskopp, Geschichte, S. 275-298
- , 1900: Das Ende des 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts in sozialgeschichtlicher Perspektive, in: GWU 47 (1996), S. 281-300
- John E. O'Connor, Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television, Malabar (Florida) 1990
- Otto. G. Oexle, Deutungsschemata der sozialen Wirklichkeit im frühen und hohen Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte des Wissens. in: Frantisek Graus, Mentalitäten im Mittelalter, Methodische und inhaltliche Probleme, Sigmaringen 1987, S. 65-117
- Anne Paech, Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz: Osnabrück, Marburg 1985
- Joachim Paech, Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Knut Hickethier (Hg.), Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden, Berlin 1989, S. 68-77
- Joachim Paschen, Film und Geschichte, in: Geschichte lernen 7 (1994), H. 42, S. 13-19
- Gerhard Paul, Der Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990
- Laurie Loomis Perry, A Survey of Leftist Film Activity in the Weimar Republic, in: Thomas G. Plummer u. a. (Hg.), Film and Politics in the Weimar Republic, Minneapolis 1982, S. 35-46

- Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung. Katalog zur Dauerausstellung des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, Bd. 2, Frankfurt 1986
- Jean-Marie Peters, Die Struktur der Filmsprache, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1979, 372-385
- Jean-Marie Peters, Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute, in: Rolf Klopfer-Karl-Dietmar Möller (Hg.), Narrativität in den Medien, Münster-Manheim, 1986, S. 120-140
- Detlev J. K. Peukert, Alltag und Barbarei. Zur Normalität des Dritten Reiches, in: Dan Diner (Hg.), Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit, Frankfurt 1987, S. 51-61
- , Die Genesis der „Endlösung“, aus dem Geiste der Wissenschaft, in: Siegfried Blasche u. a. (Hg.), Zerstörung des moralischen Selbstbewußtseins: Chance oder Gefährdung? Praktische Philosophie in Deutschland unter dem Nationalsozialismus, Frankfurt 1988, S. 24-48
- , Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus, Köln 1982
- , Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne, Frankfurt 1987
- Markus Pieper, Der Körper des Volkes und der gesunde Volkskörper. Johann Peter Franks „System einer vollstaendigen medicinischen Polizey“, in: ZfG 46 (1998) 2, S. 101-119
- Karl Prümm, Die beseelte Maschine. Das Organische und das Anorganische in der „Kino-Debatte“, und in der frühen Neuzeit, in: Harmut Eggert u. a. (Hg.), Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie in der Moderne, München 1995, S. 145-172
- Jochen Radkau, Technik in Deutschland. Vom 18. Jahrhundert bis zu Gegenwart, Frankfurt 1989
- Peter Reichel, Der schöne Schein. Faszination und Gewalt des Faschismus, Frankfurt 1996
- Ulrike Reim, Probleme filmischer Darstellung medizinhistorischer Sachverhalte am Beispiel des „Robert-Koch“-Films, Diss. München 1989
- Klaus Reinhardt, Die Wende vor Moskau. Das Scheitern der Strategie Hitlers vor Moskau, Stuttgart 1972
- Eric Rentschler, The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife, Harvard u. a. 1996.

- Ralf Georg Reuth, Goebbels, München 1995
- Curt Riess, Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films, Wien-München 1977
- Francesca Rigotti, Der Chirurg des Staates. Zur politischen Metaphorik Mussolinis, in: Politische Vierteljahresschrift 28 (1987), S. 280-292
- Sam Rohdie, Antonioni, London 1990
- Rainer Rother (Hg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991
- , Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur, Stuttgart 1990
- Hans Rothfels, Die Geschichtswissenschaft in den dreißiger Jahren, in: Andreas Flitner (Hg.), Deutsche Geistesleben und Nationalsozialismus, Tübingen 1965, S. 90-107
- Reinhard Rürup, Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur „Judenfrage“, der bürgerlichen Gesellschaft, Göttingen 1975
- Gebhard Rusch, Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt, Frankfurt 1987
- Christoph Sachße-Florian Tennstedt, Der Wohlfahrtsstaat im Nationalsozialismus, Stuttgart u. a. 1992
- Bodo Scheurig, Einführung in die Zeitgeschichte, Berlin 1970
- Theodor Schieder, Friedrich der Große. Ein Königtum der Widersprüche, Frankfurt u. a. 1983
- , Hermann Rauschnings 'Gespräche mit Hitler' als Geschichtsquelle, Opladen 1972
- , Zum Problem der historischen Wurzeln des Nationalsozialismus, in: APZ 5/63, (30. 1. 1963), S. 19-27
- Wolfgang Schieder-Christoph Dipper, „Propaganda“, in: Otto Brunner u. a. (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart 1984, S.69-112
- Arne Schierbeck, Measuring the Invisible World, London, New York 1959
- Joachim Schlör-Julius H. Schoeps, Antisemitismus. Vorurteile und Mythen, München-Zürich 1995
- Wilhelm Schmidt-Biggemann, Geschichte als absoluter Begriff, Frankfurt 1991
- Carl Schmitt, Politische Romantik, Berlin 1919

- Hans-Walter Schmuhl, Rassenhygiene, Nationalsozialismus, Euthanasie. Von der Verhütung zur Vernichtung 'lebensunwerten Lebens' (1890-1945), Göttingen 1987
- Heinrich Schnee, Die Hoffinanz und der moderne Staat: Geschichte und System der Hoffaktoren an deutschen Fürstenhöfen im Zeitalter des Absolutismus. Nach archivalischen Quellen, Bd. 4, Berlin 1963
- Gerhard Schoenberner, Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie, in: Axel Marquardt- Heinz Rathsack, Preußen im Film, Reinbek 1981, S. 9-38.
- Günter Scholdt, Mabuse, ein deutscher Mythos, in: Norbert Jacques, Dr. Mabuse, der Spieler, S. 359-382
- Gregor Schöllgen, Das Problem einer Hitler-Biographie. Überlegungen anhand neuerer Darstellungen des Falles Hitler, in: Bracher, Nationalsozialistische Diktatur, S. 687-705
- Karen Schönwalder, „Lehrmeisterin der Völker und der Jugend,,. Historiker als politische Kommentatoren, 1933 bis 1945, in: Schöttler, Geschichtsschreibung, S. 128-165.
- Peter Schöttler, Geschichtsschreibung als Legitimationswissenschaft 1918-1945, Frankfurt 1997
- Rolf Peter Sieferle, Ernst Jüngers Versuch einer heroischen Überwindung der Technikkritik, in: Günter Figal-Ders. (Hg.), Selbstverständnisse der Moderne. Formationen der Philosophie, Politik, Theologie und Ökonomie, Stuttgart 1991, S. 133-173
- , Modernität, Technokratie und Nationalsozialismus, in: Ders. Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen, Frankfurt 1993, S. 198-238
- Georg Simmel, „Exkurs über den Fremden,, in: Ders. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (1908), Berlin 1968, S. 509-512
- , Das Problem der historischen Zeit, in: Ders., Brücke und Tür, hg. v. Michael Landmann, Stuttgart 1957
- Christian Simon, Historiographie. Eine Einführung, Stuttgart 1996
- Peter Sloterdijk, Weltanschauungsessayistik und Zeitdiagnostik, in: Bernhard Weyergraf, Literatur der Weimarer Republik 1918-33, München 1995, S. 309-339
- Paul Smith, The historian and film, Cambridge 1976

- Pierre Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980.
- Bernd Sösemann, „Ein tieferer geschichtlicher Sinn aus dem Wahnsinn,„ Die Goebbels-Tagebuchaufzeichnungen als Quelle für das Verständnis des nationalsozialistischen Herrschaftssystems und seiner Propaganda,„ in: Thomas Nipperdey u. a. (Hg.), *Weltbürgerkrieg der Ideologien. Antworten an Ernst Nolte*, Berlin 1993, S. 136-174
- Jürgen Spiker, *Film und Kapital*, Berlin 1975
- Reinhard Spree, *Soziale Ungleichheit vor Krankheit und Tod. Zur Sozialgeschichte des Gesundheitsbereichs im Deutschen Kaiserreich*, Göttingen 1981
- Maria Stahl, *Krankheit und Politik am Beispiel der Tuberkulose*, in: *Volk und Gesundheit. Heilen und Vernichten im Nationalsozialismus*. Frankfurt 1988
- Wilhelm Stählin, *Der neue Lebensstil*, abgedruckt in: Werner Kindt (Hg.), *Grundschriften der deutschen Jugendbewegung*, Düsseldorf 1963, S. 303-321
- Volker Steenblock, *Das 'Ende der Geschichte'*, Zur Karriere von Begriff und Denkvorstellung im 20. Jahrhundert, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 37 (1994), S. 333-351
- Peter Stettner, *Film - das ist Geschichte, 24 mal in der Sekunde. Überlegungen zum Film als historischer Quelle und Darstellung von Geschichte*, in: *Geschichtswerkstatt*, S. 13-20
- Raphael Straus, *Die Juden in Wirtschaft und Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte einer Minorität*, Frankfurt 1964
- Christian Streit, *Ostkrieg, Antibolschewismus und „Endlösung,„* in: *GG* 17 (1991), S. 242-255
- Enrico Syring, *Hitler. Seine politische Utopie*, Frankfurt 1994
- Margit Szöllösi-Janze, „Aussuchen und abschießen,„ - der Heimatfilm der fünfziger Jahre als historische Quelle, in: *GWU* 44 (1993), S. 308-321
- Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt 1976
- Vappu Tallgren, *Hitler und die Helden, Heroismus und Weltanschauung*, Helsinki 1981
- Henry M. Taylor, *Von der Besonderheit biographischer Figuren. Young Mr. Lincoln als Genrefall*, in: *ÖZG* 8 (1997) 4, S. 484-501
- Richard Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London

- Fritz Terveen, Vorschläge zur Archivierung und wissenschaftlichen Aufbereitung von historischen Filmdokumenten, in: GWU 6 (1955), 169-177
- Hans-Ulrich Thamer, Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945, Berlin 1994
- Achim Thom, Die Durchsetzung des faschistischen Herrschaftsanspruches in der Medizin und der Aufbau eine zentralistisch organisierten Medizinalwesens, in: Jewgenji Caregorodcev (Hg.), Medizin unterm Hakenkreuz, Freiburg 1984, S. 35-62
- Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 3 u. 4, Berlin 1992
- Harry Tomicek, Das mächtige Medium. Die Bedeutung des Films für das 20. Jahrhundert, in: Martin Mayer (Hg.), Wo wir stehen. Dreißig Beiträge zur Kultur der Moderne, München 1988, S. 201-209
- Wilhelm Treue, Das Filmdokument als Geschichtsquelle, in: HZ 186 (1958), S. 308-327
- Hugh R. Trevor-Roper, Hitlers letzte Tage, Frankfurt 1965
- Hermann Tüchle, Herzog Carl Alexander (1733-1737), in: Robert Umland (Hg.), 900 Jahre Haus Württemberg. Leben und Leistung für Land und Volk, Stuttgart u. a. 1984, S. 227-236
- James Allen Vann, Württemberg auf dem Weg zum modernen Staat, Stuttgart 1986
- Paul Virilio, Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, München-Wien 1986
- Joseph Walk (Hg.), Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Maßnahmen und Richtlinien - Inhalt und Bedeutung, Heidelberg 1981
- Hans-Ulrich Wehler. Zur Lage der Geschichtswissenschaft in der Bundesrepublik 1949-1979, in: Ders., Historische Sozialwissenschaft und Geschichtsschreibung. Studien zu Aufgaben und Traditionen deutscher Geschichtswissenschaft, Göttingen 1980, S. 13-41
- , Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 3: Von der „Deutschen Doppelrevolution,, bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. 1849-1914, München 1995
- , „Moderne,, Politikgeschichte. Oder: Willkommen im Kreis der Neorankeaner, in: GG 22 (1996), S. 257-266
- Engelhard Weigl, Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit, Stuttgart 1990

- Paul Weindling, Die weltanschaulichen Hintergründe der Fleckfieberbekämpfung im Zweiten Weltkrieg, in: Christoph Meinel-Peter Voswinckel (Hg.), Medizin, Naturwissenschaft, Technik und Nationalsozialismus. Kontinuitäten und Diskontinuitäten, Stuttgart 1994, 129-135
- David Welch, Propaganda and the German Cinema 1933-1945, Oxford 1983
 -----, The Third Reich. Politics and Propaganda, London-New York 1993
- Paul Werner, Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900-1945, Frankfurt 1990
- Hayden White, Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt 1994
- Irmgard Wilharm, Geschichte im Film, in: Gerhard Schneider (Hg.), Geschichte lernen und lehren. Hannover 1986, S. 283-295
- Jürgen Wilke, Geschichte als Kommunikationsereignis. Der Beitrag der Massenmedien beim Zustandekommen historischer Ereignisse, in: Max Kaase-Winfried Schulz (Hg.), Massenkommunikation - Theorien, Methoden, Befunde, Opladen 1989, S. 57-71
- Johannes Winckelmann, Die Herkunft von Max Webers 'Entzauberungs'-Konzeption, in: KZSS 32 (1980), S. 12-53
- Wolfgang Wippermann, Geschichte und Ideologie im historischen Roman des Dritten Reiches, in: Horst Denkler (Hg.), Die deutsche Literatur im Dritten Reich, Stuttgart 1976, S. 183-206
 -----, Nationalsozialismus und Preußentum, in: APZ 52-53 (26. 12. 1981), S. 13-22
 -----, „Triumph des Willens,, oder „kapitalistische Manipulation,,. Das Ideologieproblem im Faschismus, in: Bracher, Nationalsozialistische Diktatur, S. 735-759
- Karsten Witte, Film im Nationalsozialismus, in: Wolfgang Jacobsen u. a. (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart-Weimar 1993, S. 119-170
 -----, Lachende Erben, Toller Tag, Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995
- Rainer Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, in: HZ 243 (1986), S. 91-100
- Friedrich von Zglinicki, Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer, Berlin 1956
- Siegfried Zielinski, Veit Harlan. Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus,

Rainer Zitelmann, Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs, Stuttgart ³1990
Hans-Günter Zmarzlik, Der Sozialdarwinismus in Deutschland als
geschichtliches Problem, in: VfZG 11 (1963), S. 246-273