

Autor: Zimmermann, Peter.

Titel: Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda. Der Kulturfilm im Dritten Reich.

Quelle: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hrsg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 16. Konstanz 2003. S. 59-73.

Verlag: UVK Medien.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Peter Zimmermann

Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda

Der Kulturfilm im Dritten Reich

Im Gegensatz zum Spielfilm ist die Geschichte des dokumentarischen Films bis 1945, der in Deutschland seit den 20er Jahren meist als »Kulturfilm« bezeichnet wurde, bis heute kaum erforscht worden. Das hat historische Gründe. Durch den Einsatz für Propagandazwecke im Dritten Reich hatten sich die Kulturfilm noch stärker diskreditiert als die Spielfilme der Ufa. Bei letzteren handelte es sich nur zu etwa zehn bis fünfzehn Prozent um Propagandafilme im engeren Sinne und bei mehr als zwei Dritteln der Filme um relativ unpolitische Filmkomödien, Musikfilme und Melodramen, die sich vielfach an Hollywood orientierten und in denen Hakenkreuzfahne, Hitlergruß und markige Sprüche sowie die Dramaturgie des Propagandafilms eher die Ausnahme waren.¹ Goebbels träumte von einer Dominanz der Ufa-Filme in Europa, wie sie die »Traumfabrik« Hollywood mit Hilfe des Unterhaltungsfilms in Nord- und Südamerika und zunehmend auch in anderen Ländern durchgesetzt hatte.²

1 Vgl. Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung der Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart 1969, S. 327 ff.

2 Vgl. Goebbels Tagebucheintragung vom 19.5.1942; vgl. Eric Rentschler: Deutschland: Das Dritte Reich und die Folgen. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar

Für diese Zwecke aber war eine zu deutliche Propaganda eher kontraproduktiv, zumal die Filme auch in Deutschland eher der Unterhaltung und Ablenkung des Publikums in schweren Zeiten dienen sollten, wie Goebbels in seiner Rede »Das Kulturleben im Kriege« im Jahre 1939 auf der Jahrestagung der Reichskulturkammer betonte.³ Zwar werden auch Ablenkung und Zerstreuung von Filmhistorikern als Instrumente der Manipulation begriffen, ähnlich wie es Adorno und Horkheimer in Hinblick auf die Kulturindustrie der USA getan haben, doch der totale Manipulationsverdacht hat bekanntlich auch seine Tücken: Er verdeckt historische Kontinuitäten, innere Widersprüche und internationale genretypische Stiltraditionen.

Paradigmenwechsel in der Film-Forschung

Das Credo der totalitarismustheoretisch geprägten traditionellen Filmforschung zum Dritten Reich hat Gerd Albrecht folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

»Man wird sich hier fragen müssen (...) wie eigentlich der nationalsozialistische Film zu definieren sei. Es erheben sich schwerste Bedenken gegen die Meinung, er müßte etwas typisch Nationalsozialistisches zum Ausdruck bringen (...).« Denn die nationalsozialistische Weltanschauung sei, wie Hitler in »Mein Kampf« dargelegt habe, ein Konglomerat der verschiedensten völkischen und nationalistischen Tendenzen und man müsse sich davor hüten, »eine Reihe von Filmen dadurch zu exkulpierten, daß man sagt: Bei den Völkischen, bei den Alldeutschen, in allen möglichen Ländern, in allen möglichen Situationen taucht derartiges ebenfalls auf. Der Nationalsozialismus legte Wert darauf, daß er diese Dinge übernahm, einbaute; und jeder Film, der in diesem Sinne im Nationalsozialismus, unter seiner Politik entstanden ist, wird als nationalsozialistischer Film zu gelten haben. (...) Nationalsozialistischer Film und nationalsozialistische

1998, S. 345

3 Vgl. Karsten Witte: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.) Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 146, 158. Vgl. Joseph Goebbels Rede »Das Kulturleben im Kriege« (1939) zur Jahrestagung der Reichskulturkammer

Filmpolitik ist alles (...), was zwischen dem 30. Januar 1933 und dem 9. Mai 1945 auf diesem Gebiet in Deutschland passiert ist.«⁴

Trotz staatlicher Kontrolle und Lenkung sowie allmählicher Verstaatlichung der Filmproduktion erwies sich eine solche Charakterisierung des Films im Dritten Reich als »NS-Film« oder »Nazi Cinema« als viel zu pauschal und wurde von einzelnen Filmhistorikern zumindest in Hinblick auf den Spielfilm differenziert. Dennoch hält sich das Klischee vom Nazi-Film hartnäckig bis in neueste Untersuchungen, selbst wenn diese weit differenzierter argumentieren als Albrecht und die von Filmhistorikern lange ignorierte »Revisionismus-Debatte« der Historiker, die das gängige Totalitarismus-Klischee von der alle Bereiche durchdringenden Nazi-Diktatur bereits in den 80er Jahren in Frage stellte⁵, zumindest rudimentär rezipieren.⁶ Die Frage »Was ist ein nationalsozialistischer Film?« wird in neueren Untersuchungen denn auch dahingehend vertieft, dass im Rahmen der vorwiegend kommerziell geprägten Gesamtproduktion nach spezifisch nationalsozialistischen Stilmerkmalen gesucht wird.⁷

Das alte Stereotyp ist in den meisten neueren Untersuchungen zwar noch nicht ad acta gelegt, aber für den Spielfilm immerhin differenziert worden. Um so pauschaler wird es meist auf den dokumentarischen Film angewendet. Gab es im gängigen Programmschema der Kinos, das aus Vorfilm, Wochenschau und Hauptfilm bestand, möglicherweise eine Art Arbeitsteilung zwischen den Genres, demzufolge der Spielfilm eher für die Unterhaltung und Kulturfilm und Wochenschau in zunehmendem Maße für Propaganda und die direkte Indoktrination des Publikums zuständig waren? Wenn die dokumentarischen Filme des Dritten Reichs überhaupt zum Gegenstand der Analyse gemacht wurden, so vor allem unter diesem Aspekt. Von der »babylonischen Gefangenschaft« des Dokumentarfilms war etwa die Rede⁸ oder vom »Dokumentarfilm als dramatisierte NS-Ideologie« und als Waffe der Nazi-Propaganda:

4 Gerd Albrecht: Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Karlsruhe 1979, S. 11

5 Vgl. Ulrich von Hehl: Nationalsozialistische Forschung. München 2001, S. 100 - 115

6 Vgl. Thomas Elsaesser: Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig. Berlin 1999, S. 279ff.; Eric Rentschler: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife. Cambridge, London 1996

7 Vgl. Rainer Rother: Was ist ein nationalsozialistischer Film? In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 632 / 2001

8 Vgl. Klaus Kreimeier: Dokumentarfilm 1892 - 1992. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.) Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 398 ff.

»Als ihre schlagkräftigste politische Waffe hatten Dokumentarfilm und Wochenschau das Gedankengut der NS-Weltanschauung auf möglichst anschauliche, das heißt auch für den Begriffsstutzigsten unter den Volksgenossen verständliche Weise aufzubereiten. (...) Im Dokumentarfilm drückt der Epoche nicht mehr der Künstler seine Signatur auf, sondern die Politik und im Kriege das Militär. (...) Folgerichtig verkörpert jeder Uniformierte in Dokumentar- und Wochenschau den Nationalsozialismus. (...) Hauptziel der Nazi-Propaganda, der Auftrag von Dokumentarfilm und Wochenschau war es, alles Negative zu unterdrücken und die Masse mit als echt ausgegebenen optimistischen Bildern zu indoktrinieren, die anders kaum so eindrucksvoll zu vermittelnde Nazi-Ideologie dem Volk einzuprägen, bis auch der letzte überzeugt war, stolzer Zeuge eines weltgeschichtlichen Augenblicks zu sein: Das Angebot an Informationen orientierte sich ausschließlich an ihrem propagandistischen Wert.«⁹

So charakterisierte Hilmar Hoffmann, einer der besten Kenner der Materie, den dokumentarischen Film dieser Zeit. Das bis heute vorherrschende Paradigma der Filmgeschichtsschreibung ist damit in Grundzügen umrissen. Als Kronzeugen dieser Entwicklung gelten auch in internationalen Filmgeschichten vor allem Walter Ruttmann und Leni Riefenstahl. Nachdem der Kulturfilm im Dritten Reich zum Medium wahrer deutscher Wesensschau und Sinnstiftung stilisiert worden war, wurde er nach dem Zweiten Weltkrieg als Instrument der propagandistischen Verfälschung der Realität und Verführung der Massen geächtet.

Der vexierbildhafte Charakter dieses Perspektivenwechsels hat denn auch seit längerem zu Zweifeln an der wissenschaftlichen Stichhaltigkeit des pauschalen Verdikts Anlass gegeben. Zumal der Kulturfilm zwar in Hinblick auf die Inhalte entnazifiziert wurde, als populäre Form jedoch bis in die 60er Jahre und länger erhalten blieb. Der Kulturfilm des Dritten Reichs scheint vielfältiger, widersprüchlicher und in weiten Teilen weniger propagandistisch gewesen zu sein, als es das kritische Stereotyp wahrhaben möchte.

Seit den 80er und 90er Jahren kündigt sich denn auch in der Filmforschung ein Paradigmenwechsel an, den der Filmhistoriker Karsten Witte in einer 1993 erschienenen »Geschichte des deutschen Films« wie folgt beschrieben hat: »Setzte die Forschung in den siebziger Jahren darauf, die Identität von Politik und Ästhetik zu beweisen, so stellen jüngere Ansätze die Frage, unter welchen Bedingungen Inkongruenz von Politik und Ästhetik möglich und produktiv war. Es geht nicht länger an, das ästhetische Material der Filme nur nach dem Systemumfeld zu definieren. Anstatt zu befinden, was ein faschistischer Film ist, sollte gefragt werden, wie Filme im Faschismus oder, besser, im Kontext von Faschismus funktionieren. (...) Lange Zeit war strittig, ob der Film im Dritten

⁹ Hilmar Hoffmann: 100 Jahre Film von Lumiere bis Spielberg. Düsseldorf 1995, S. 193 f.; Hilmar Hoffmann: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. Propaganda im NS-Film. Frankfurt/Main 1988

Reich einen erkennbar eigenen Stil ausbildete. Solange diese Frage an das System geknüpft war, hieß die Antwort eindeutig: ja. Seitdem anstelle des Systems dessen Herkunft und Nachleben erforscht wird, ist die Frage weniger eindeutig zu bejahen. Das Interesse erweitert sich auf Genesis und Kontinuität. Die Übergänge werden stärker sichtbar als die zuvor behaupteten Einschnitte von 1933 und 1945. Je gründlicher die Systemfrage verworfen wird, desto sichtbarer werden die Formen. «¹⁰

Jüngere Forschungen bemühen sich daher um Differenzierung. Das gilt nicht nur im Hinblick auf das breite Spektrum der dokumentarischen Subgenres vom Lehr- und Unterrichtsfilm bis zum volkskundlichen und ethnographischen Film, sondern auch für den bisher im Zentrum der Aufmerksamkeit stehenden Propagandafilm und die Organisation sowie den Einfluss der staatlichen Lenkung und Zensur auf die Filmproduktion. Die Deutsche Filmographie zum nichtfiktionalen Film, die kürzlich von der Gesellschaft für Filmstudien in Hannover und Cine-Graph Hamburg in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv für die Zeit bis 1945 erarbeitet worden ist, nennt für das Dritte Reich etwa 12 000 Titel nichtfiktionaler bzw. semidokumentarischer Filme (einschließlich Werbe- und Animationsfilme), die anhand von Zensurlisten ermittelt worden sind und von denen schätzungsweise ein Drittel dokumentarische Filme waren. 850 Titel sind längere dokumentarische Filme mit über 1000 m (= 36 Minuten). Hinzu kommen etwa 4000 deutsche Wochenschauen.¹¹ Die meisten Studien zum dokumentarischen Film im Dritten Reich stützen sich auf einige Dutzend meist propagandistischer Filme. Hilmar Hoffmann geht von einer Gesamtzahl von 2000 Kulturfilm-Titeln aus und nennt in seinem Buch »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit« immerhin mehr als 200 Kulturfilm-Titel. Dabei gliedern sich die dokumentarischen Filme in die verschiedensten Subgenres auf, zu denen neben den Propagandafilmen im engeren Sinne vor allem Lehr- und Unterrichtsfilme, Portraitfilme, ethnografische, koloniale und volkskundliche Filme, Tierfilme, Reiseberichte, Städte- und Landschaftsbilder, Kunst- und Architekturfilme, Landwirtschafts- und Industriefilme und ähnliches gehören. Angesichts dieses weit gefächerten Spektrums dokumentarischer Filme und etlicher neuerer Untersuchungen zu speziellen Genres,

10 Karsten Witte: Film im Nationalsozialismus. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.) 1993, S. 119 f.

11 Vgl. Datenbank der Deutschen Filmographie zum nichtfiktionalen Film (DEFI II), die von einer Arbeitsgruppe im Kinemathekenverbund erarbeitet worden ist, darin insbesondere »Filme in Deutschland 1933 - 1945« der Gesellschaft für Filmstudien (GFS) in Hannover

Regisseure und Filmen müssen eine Reihe grundlegender Thesen, Behauptungen und Darstellungsmuster der Filmgeschichtsschreibung überprüft und differenziert werden.

Die These von der totalen >Gleichschaltung< der Filmproduktion und das Stereotyp vom typischen Nazi-Kulturfilm

Die These von der totalen Gleichschaltung, Lenkung und parteikonformen Ausrichtung der Filmproduktion, Distribution und öffentlichen Rezeption durch das von Joseph Goebbels geleitete Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda sowie durch Reichskulturkammer, Reichsfilmkammer, Reichsfilmdramaturgen usw. war lange Zeit die Gelenkstelle für die Konstruktion einer relativ geschlossenen filmhistorischen Epoche, die mit der Machtergreifung der NSDAP im Jahre 1933 begann, mit dem Zusammenbruch des Dritten Reichs endete und sich als >Nazi-Film< charakterisieren ließ. Mittlerweile hat sich herausgestellt, dass dieser politische Umbruch im Hinblick auf die aus der Weimarer Zeit überkommenen Filmtraditionen trotz der von den Nazis erzwungenen Emigration jüdischer und politisch missliebiger Filmschaffender weniger einschneidend war als die Umstellung vom Stummfilm auf den Tonfilm.¹² Denn mit dieser Umstellung endete Ende der 20er Jahre die berühmte Stummfilm-Ära der Weimarer Republik. Die Ufa, die als Teil des Hugenberg-Konzerns zunehmend marktorientiert arbeitete und sich so schnell wie möglich auf den Tonfilm umstellte, setzte nach der Machtergreifung die bewährte Produktion unterhaltamer Ufa-Tonfilme ebenso fort wie die des pädagogisch ambitionierten Kulturfilms, der vornehmlich als Vorfilm im Kino gezeigt wurde. Seit seinen Anfängen galt dieser zudem als Experimentierfeld für neuartige Filmtechniken: sei es durch extreme Close-Ups oder mikroskopische Aufnahmen, Zeitlupen- und Zeitraffer-Effekte, graphische Einblendungen, Tricktechniken, kartographische Simulationen, Animations-Sequenzen, Toncollagen, Farbaufnahmen oder die von Martin Rikli in den 30er Jahren erprobten Röntgenfilme.

¹² Zur Emigration gezwungen sahen sich vor allem Mitarbeiter des Spielfilms. Im Bereich des Kulturfilms spielte sie eine weit geringere Rolle.

»Die Machtübernahme der Nationalsozialisten bedeutet für die Produktion der Kulturabteilung keine wesentliche Zäsur. Eine naturwissenschaftliche-darwinistische Soziologie, die »Gesellschaft« mißt, berechnet, benennt, erklärt und begründet« (Bitomsky) findet Anknüpfungspunkte in den mikro- und makroskopisch verfahrenenden Methoden der Kulturfilmpraxis. Vor allem der populärwissenschaftliche Tonfilm bietet mit der Denkfigur der »Gesellschaft als Organismus« hinreichend Gelegenheit zur biologistischen Metaphorik in Bildmontage und Kommentar. Von den formierten Tiergesellschaften (*Der Ameisenstaat*, 1934, Ulrich K. T. Schulz) ist es nicht weit zur »formierten >Volksgemeinschaft<.« So heißt es in einer von Ursula von Keitz verfassten neueren Publikation des Deutschen Instituts für Filmkunde (DIF) in Frankfurt.¹³

Kulturfilme wie *Der Hirschkäfer* (1921), *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925) und *Das Erbe* (1935) machen deutlich, in welchem Maße Vorstellungen vom Kampf ums Dasein, Volksgesundheit, nordischer Schönheit und klassenloser Volksgemeinschaft in den Kulturfilmen der Weimarer Republik bereits angelegt waren und nur noch durch die rassistischen und militanten Ideale der Nazis zugespitzt wurden. Das soll selbstverständlich nicht heißen, dass die Weimarer Filme, deren Themen und Motive im Dritten Reich wieder aufgegriffen wurden, deshalb als präfaschistisch einzuschätzen sind. Denn selbst das harmloseste Plädoyer für Sport, Gymnastik und Volksgesundheit wirkt mit Blick auf die Nazis leicht wie eine frühzeitige Wehrtüchtigungs-Übung. Der Kurzfilm *Das Erbe* (1935), der vom Existenzkampf in der Tierwelt und der Auslese der Arten zum Plädoyer für die Zwangssterilisierung Geisteskranker überleitet, bezeichnet genau den Punkt, an dem ein sozialdarwinistischer Biologismus in eine faschistische Rassenpolitik umschlägt, die die Notwendigkeit der Euthanasie argumentatorisch vorbereitet. Vereinzelt gab es aber auch von Kirchen und Wohlfahrtsverbänden geförderte Filme, die solchen Tendenzen Paroli boten. So konnte etwa der im Auftrag des evangelischen Oberlin-Vereins von Gertrud David 1925 gedrehte Film *Sprechende Hände. Bilder aus dem Leben der Taubstumm-Blinden* bis Ende der 30er Jahre gezeigt werden.

Die Rolle der Ufa ist in Hinblick auf die Kulturfilm-Produktion bislang überschätzt worden. Die Mehrzahl der Filme wurde von kleinen Produktionsfirmen hergestellt, zu deren bekanntesten die von Cürlis, Schonger, Noldan, Riefenstahl, Boehner, Oertel und vielen

¹³ <http://www.deutsches-filminstitut.de/thema/dt2001.htm> (Stichwort »Kulturfilm«).

anderen gehörten. Zu ihren Auftraggebern und Abnehmern zählten die verschiedensten Firmen, Verbände und Institutionen. Ihren Filmen wurde durch die Zensur Grenzen gesetzt, die Produktion wurde jedoch nicht zentral koordiniert oder gesteuert. Erst 1940 wurde im Zuge der 1939 verstärkt einsetzenden Kriegspropaganda die Deutsche Kulturfilmzentrale gegründet, die für eine stärkere Lenkung, Kontrolle und Koordination auch der Kleinproduzenten sorgen sollte. Die Vielfalt dieser Filmproduktion ist bislang kaum untersucht worden.

Auch die dem Reichsministerium für Erziehung unterstellte Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) produzierte Hunderte von Lehr- und Unterrichtsfilmern, die sich weitgehend an traditionellen pädagogischen Kriterien orientierten, über Landes- und Stadtbildstellen verbreitet wurden und sich Goebbels Propagandaauftrag nach Möglichkeit entzogen. Es waren meist mit Begleitheften versehene Stummfilme zu den verschiedensten Wissensgebieten, die nicht der Filmzensur unterlagen, sondern ein gesondertes Zertifikat erhielten, das die Verwendung für Unterrichtszwecke genehmigte. Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs kam ein Kommissionsbericht der UNESCO, der eine Auswahl dieser Filme auf ihre weitere Verwendbarkeit überprüfte, zu folgendem Ergebnis: »The films themselves are primarily instructional and not propagandistic in approach, only 13 percent of the films viewed would be excluded on the grounds that they were tendentious. (A further 10 percent would need to have shots of Nazi flags etc. cut before they might be acceptable).«¹⁴

Die dem Kulturfilm im Dritten Reich vielfach unterstellte stilistische und ideologische Uniformierung bedarf daher der Überprüfung. Was Klaus Bitomsky in seinen scharfsinnig kommentierten Kompilationsfilmen *Deutschlandbilder* (1982) und *Reichsautobahn* (1986) als typische Bild-Ästhetik der Nazi-Kulturfilmern begreift, findet sich - sieht man einmal vom propagandistisch zugespitzten Kommentar ab - in ähnlicher Form bereits in vielen Kulturfilmern der Weimarer Republik und auch in internationalen Dokumentarfilmern der 30er Jahre. Die Verführung ist groß, aus den Kultur- und Propagandafilmen im historischen Rückblick ein relativ geschlossenes, wenn auch in sich widersprüchliches nationalsozialistisches Weltbild abzuleiten und dies als typisch für den Kulturfilm im Dritten Reich zu erklären. Diese in der einschlägigen Filmgeschichtsschreibung immer

¹⁴ Malte Ewert: Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (1934 - 1945). Hamburg 1998, S. 373

wieder zu beobachtende Vorgehensweise leistet jedoch einer fast schon exotistischen Darstellung Vorschub, die den Kultur- und Propagandafilm dieser Zeit zu einer ebenso idyllischen wie dämonischen Leinwand typisch deutscher faschistischer Art stilisiert und durch den kritischen Kommentar unter Kontrolle zu bringen versucht.

Doch Ideologeme wie Sozialdarwinismus, Nationalismus, Heroismus, Lebensraum, Volksgemeinschaft, Schönheitskult, Sozialhygiene und selbst Rassismus sind nicht schon per se faschistisch und auch nicht auf konservative und völkische Kreise beschränkt, sondern Vorstellungen, die im Zeichen der imperialistischen Konkurrenz der großen Industrienationen auf internationaler Ebene zu beobachten sind, im Dritten Reich allerdings eine verhängnisvolle Zuspitzung erfahren haben. Zu fragen wäre daher, welche in Kaiserreich und Weimarer Republik vorgeformten ästhetischen und ideologischen Konventionen in den dokumentarischen Filmen des Dritten Reichs übernommen wurden, inwieweit es sich dabei um international zu beobachtende Phänomene handelte, wo der Prozess einer spezifisch faschistischen Gestaltung einsetzte und was er bewirkt hat.

Faschismus und Moderne

Gleiches gilt für die dokumentarischen Genrekonventionen. Selbst der direkte Propagandafilm der Nazis bediente sich in formaler Hinsicht ähnlicher dramaturgischer und rhetorischer Manipulationstechniken wie andere Propagandafilme auch. Seine Perfidie liegt, wie etwa Fritz Hipplers *Der ewige Jude* (1941) in extremer Form zeigt, im menschenverachtenden Zynismus des auf diese Weise propagierten Antisemitismus, der die Massenvernichtungen agitatorisch vorbereiten und flankieren sollte. Inwieweit Propagandafilme trotz massiver nationalsozialistischer Indoktrination ästhetisch brillant gemacht sein können und dem Dokumentarismus neue Möglichkeiten erschlossen haben, ist am Beispiel von Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935) und ihren Olympia-Filmen lange kontrovers diskutiert worden. Nachdem die avantgardistischen Qualitäten ihrer Filme im Ausland weit früher gewürdigt wurden als in Deutschland, akzentuieren neuere Untersuchungen von Martin Loiperdinger, und Rainer Rother u.a. auch diesen

Aspekt ihres Werkes.¹⁵ Ähnliches gilt für die Filme Walter Ruttmanns, der sich vom Film-Avantgardisten der 20er Jahre mit dokumentarischen Werbefilmen wie *Metall des Himmels* (1934/35), *Mannesmann* (1936/37) und *Deutsche Panzer* (1940) im Dritten Reich zum Propagandisten der Stahl- und Rüstungsindustrie entwickelte, ohne seinen avantgardistischen Filmstil ganz aufzugeben.¹⁶ Dieser diente ihm im Gegenteil nunmehr dazu, Modernität und Dynamik der deutschen Schwerindustrie visuell eindrucksvoll umzusetzen.

Nachdem der Kulturfilm im Dritten Reich lange Zeit als Bruch mit der Moderne, als regressiv, idyllisierend oder platt propagandistisch charakterisiert worden ist, hat die Kontroverse um Riefenstahls und Ruttmanns Filme der unter Historikern seit langem geführten Debatte über Faschismus und Moderne auch in der Filmwissenschaft neue Impulse gegeben. Der Kamerastil der Freiburger Bergfilm-Schule um Arnold Fanck und einzelne Filme von Wilfried Basse (*Deutschland zwischen gestern und heute*, 1933/34), Carl Junghans (*Jugend der Welt*, 1936) und Willy Zielke (*Das Stahltier*, 1934), waren neben Riefenstahls und Ruttmanns Filmen schon von der Zeitschrift der Reichsfilmkammer »Der Deutsche Film« als neuer deutscher Dokumentarfilmstil hervorgehoben und diskutiert worden. Avantgardistische Züge entdeckte die NS-Kritik auch in Fritz Hipplers Hetzfilm *Der ewige Jude* (1940), dessen Wirkung nicht zuletzt auf seinen dokumentarischen Passagen, formalen Raffinessen, Tricktechniken und Schockmontagen beruht. Goebbels und sein Reichsfilmintendant Fritz Hippler waren avantgardistischen Experimenten, solange sie systemkonform blieben, durchaus aufgeschlossen. Sie wollten weg von der biedereren semidokumentarischen Kulturfilmerei im Stile des von Rosenberg favorisierten germanophilen Kulturfilms *Ewiger Wald* (1936) und forderten einen neuen nationalsozialistischen Dokumentarfilm-Stil, wie ihn etwa Leni Riefenstahl in ihren »heroischen Reportagefilmen« entwickelt hatte.

Die Aufführung von Willy Zielkes im Auftrag der Reichsbahn gedrehten Film *Das Stahltier* (1935) wurde zwar verboten, aber nicht von der Zensur, sondern von der Reichsbahndirektion, die vermutlich befürchtete, das avantgardistisch entfesselte Stahltier könnte potentielle Bahnkunden eher abschrecken als anlocken. Zu den herausragenden Filmen

¹⁵ Vgl. Rainer Rother: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents. Berlin 2000; Jürgen Trimborn: Riefenstahl. Eine deutsche Karriere. Berlin 2002; Martin Loiperdinger: Der Parteitagfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung. Opladen 1987

¹⁶ Vgl. Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Berlin 1989

dieser Zeit gehörte auch Curt Oertels *Michelangelo*, der 1938 auf den Filmfestspielen von Venedig prämiert worden war, seine deutsche Uraufführung jedoch erst 1940 im Ufa-Palast in Berlin erlebte. Nach dem Krieg entdeckte ihn der Dokumentarist Robert Flaherty in einem amerikanischen Filmarchiv, erwarb die Rechte, kürzte ihn um ein Drittel, änderte den Text und brachte ihn unter dem Titel »*The Titan*« mit großem Erfolg in New York ins Kino, woraufhin er mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. Oertel setzte wie die meisten seiner Kollegen seine Kulturfilm-Produktion in der Nachkriegszeit fort und wurde Präsident des Verbandes der Filmproduzenten in der US-Zone.¹⁷ Ob es sinnvoll ist, Regisseure wie Basse, Junghans, Zielke oder Oertel analog zur Literaturgeschichtsschreibung einer »inneren Emigration« zuzurechnen, sei dahingestellt.

Propaganda zwischen theatralischer Inszenierung und journalistischer Kriegsberichterstattung

Der gängige Kulturfilm-Stil war allerdings weit konventioneller. Er kombinierte mit Vorliebe dokumentarische Aufnahmen mit einer oft laienspielartig inszenierten Handlung, die der Dramatisierung und Unterhaltung dienen sollte. Beispielhaft dafür sind Filme wie Rolf von Sonjewski-Jamrowskis (und Hans Springers) *Ewiger Wald* (1936) und dessen unter Mitwirkung von Walter Ruttmann im Auftrag des Reichsbauernführers Walter Darré gedrehter Kulturfilm *Blut und Boden* aus dem Jahre 1933. In Sujet und semidokumentarischer Machart erinnert der Film, der laienspielartig das Schicksal einer Bauernfamilie in Szene setzt, die wirtschaftlich ruiniert, von Haus und Hof vertrieben und in den Arbeitervierteln Berlins proletarisiert wird, an Phil Jutzis *Ums tägliche Brot. Hunger in Waldenburg* (1929). Doch der sozialkritische Impetus des Films, der durch eingeblendete Sequenzen aus Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1926/27) und graphische Inserts das Ausmaß und die Gefahren des mit Industrialisierung und Verstädterung einhergehenden Bauernsterbens statistisch belegt, erschöpft sich mit dem Rückblick in die Vergangenheit und endet mit der von der NSDAP propagierten und pseudo-dokumentarisch in Szene gesetzten Ansiedlung von Neubauern im Osten. Dieser Film, der zur ersten großen Propagandawelle des NS-Films gehört, präsentiert nicht nur

¹⁷ Vgl. Thomas Meder: Ein Oscar für Michelangelo. Über den Kulturfilmer Curt Oertel. In: Matthias Knop, Harald Schleicher (Hg.): »Rote Rosen und weißer Flieder«. Die Blütezeit der Filmstadt Wiesbaden, Wiesbaden 1995

den bäuerlichen Siedler und Kolonisator als neuen nationalsozialistischen Menschentyp. Er zeigt zugleich, dass der Blut-und-Boden-Mythos sich nicht in archaischen Wunschbildern erschöpfte, sondern mit der Ostkolonisation an die Lebensraum-Ideologie vom >Volk ohne Raum< anknüpfte, die den Großmachtphantasien und Eroberungsplänen der Nazis die Richtung wies.

Ein Teil der Nazi-Propaganda hat diesen im Grunde fiktiven und beliebig manipulierbaren Pseudo-Dokumentarismus ins Extrem getrieben, indem Kurzspielfilme eine vage dokumentarische Aura verliehen wurde. Wolf Harts *Der Rüstungsarbeiter* aus dem Jahre 1943 erzählt die Geschichte eines Arbeiters, der sich morgens von seiner Frau verabschiedet, tagsüber voller Elan in homoerotisch anmutenden Maschinencollagen liebevoll Kanonenrohre dreht, und eine freiwillige Nachtschicht einlegt, um seine defekte Werkbank zu reparieren. Schließlich kann er freudestrahlend seiner Frau seine Beförderungsurkunde zum Vorarbeiter präsentieren: »Nun hat es sich doch noch gelohnt für uns. Und auch für den Betrieb.«

Angesichts solch inszenierter Filme wirkt die wegen ihrer propagandistischen Verfälschungen zu Recht viel geschmähte Deutsche Wochenschau wie ein Ausbund an Wirklichkeitsnähe. Trotz aller Manipulationen brachte insbesondere die Kriegsberichterstattung den Propagandafilm aus den agitatorisch-theatralischen Wunschwelten auf den Boden der Tatsachen zurück und löste einen gewaltigen Schub realistisch wirkender Filmberichte aus. Erst durch die Verarbeitung dieser authentisch wirkenden Bilder der Propagandakompanien von allen Fronten zur Deutschen Wochenschau erreichte die Filmpropaganda ihre größte Überzeugungskraft. Diese Entwicklung wurde auch in der Zeitschrift »Der Deutsche Film« enthusiastisch gefeiert. »Der Krieg schuf den neuen deutschen Film«, hieß es dort unter Berufung auf eine Goebbels-Rede, und: »der Sauerteig des neuen deutschen Films ist der Wirklichkeitsbericht vom deutschen Kampf geworden: die Wochenschau.«¹⁸ Sie prägte den Stil der großen Kompilationsfilme über den Zweiten Weltkrieg wie Fritz Hipplers *Feldzug in Polen* (1940), Hans Bertrams *Feuertaufe* (1940) und Svend Noldans *Sieg im Westen* (1941), die zum großen Teil aus dem Film-Material der Propagandakompanien zusammengeschnitten sind.

18 Der Krieg schuf den neuen deutschen Film. In: Der Deutsche Film 9/1941, S. 169 f.

Über mangelndes Zuschauerinteresse brauchte man sich unter diesen Umständen nicht zu beklagen. Das war nicht immer so. Während viele Filmhistoriker im Kulturfilm eines der massenwirksamsten und gefährlichsten Instrumente der Nazi-Propaganda sehen, klagten Filmverleiher, Kinobesitzer, Filmkritiker und Parteifunktionäre im Dritten Reich immer wieder darüber, dass dieses Genre beim Publikum eher als belehrender Langweiler galt. Dies war auch für den Reichsfilmintendanten, den Obersturmbannführer der SS Dr. Fritz Hippler, ein Problem, dessen Film *Der ewige Jude* (1940) trotz des nationalsozialistischen Werbefeldzugs kein Kino-Erfolg geworden ist und bei großen Teilen des Publikums eher auf Ablehnung stieß,¹⁹ während Veit Harlans Spielfilm *Jud Süß* (1940) weit erfolgreicher war: »Im Spielfilm hat der Kulturfilm gewissermaßen ein Kuckucksei ausgebrütet, dessen Produkt ihn fast aus dem eigenen Nest zu verdrängen drohte und im Vergleich zu dem er meist nur als eine quantité négligeable erscheint, als eine bittere Medizin, die man zwangsweise nur deswegen einnimmt, um danach in den Genuß einer gut schmeckenden Leckerei zu gelangen. So ist er denn oft in der vergangenen Zeit auch nur wie ein lästiger Anhang behandelt worden. In den Anfangsjahren der Systemzeit übernahm ihn der Theaterbesitzer nur deswegen in das Programm, weil er, sofern mit dem Prädikat >volksbildend< ausgezeichnet, eine Senkung der üblichen Lustbarkeitssteuer erbrachte. Seit Beginn des nationalsozialistischen Reiches wird er grundsätzlich allenthalben gespielt, weil entsprechende Vorschriften das so verlangen.«²⁰

Posthumer Triumph der Bilder oder »Hitler was an last night...«

War der Kulturfilm seit Beginn des Dritten Reichs zunehmend mit nationalsozialistischer Propaganda durchsetzt worden, so wurde er nach dem Kriege unter alliierter Kontrolle entnazifiziert und ebenso wie die Wochenschau zur demokratischen >Reeducation< eingesetzt. Dies gelang um so leichter, als das Formenrepertoire des Kulturfilms und der

19 Vgl. Stefan Mannes: Antisemitismus im nationalsozialistischen Film. *Jud Süß* und *Der Ewige Jude*. Köln 1999, S. 105, 109 ff.

20 Reichsfilmintendant Dr. Hippler über den deutschen Kulturfilm. In: *Filmwoche* 1942/Nr. 45/46, S. 361. Vgl. auch Fritz Hippler: *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin 1943, S. 118 ff.

Wochenschau den entsprechenden amerikanischen, britischen und französischen Genres ähnelte. Viele der vor 1945 produzierten Filme wurden nach eingehender Prüfung zudem in unveränderter oder überarbeiteter Fassung weiterhin in Unterricht und Lehre eingesetzt oder im Kino gezeigt. Die meisten Regisseure und Kameraleute des Dritten Reichs setzten in der BRD und der DDR ihre Arbeit unter Verzicht auf die nationalsozialistische und völkische Phraseologie bei Film und Fernsehen fort. Der Kulturfilm blieb bis Anfang der 60er Jahre die dominante dokumentarische Filmform in Westdeutschland und beeinflusste auch die Dokumentarfilme der ostdeutschen DEFA sowie die Dokumentarberichte des frühen Fernsehens der BRD.²¹

Film und Fernsehen haben sich in der DDR bereits seit den 40er und 50er Jahren, in der BRD und den meisten anderen Ländern erst seit den 60er Jahren in historischen Dokumentarfilmen und Fernseh-Dokumentationen intensiver mit der Zeit des Dritten Reichs auseinandergesetzt. Egal welcher Tendenz und Machart sie dabei folgten, sie verdingen sich alle in derselben Aporie: Um die Zeit des Dritten Reichs veranschaulichen zu können, benötigten sie vor allem die Kulturfilm und Wochenschauen dieser Zeit. Jetzt erst vollzog sich in unser aller Köpfen der wahre Triumph der Bilder, entfaltetes Goebbels Propagandakompanien, Riefenstahls »heroische Reportagen« und die vielen anderen Kulturfilm ihre größte Wirksamkeit, avancierten Hitler und seine Helfer zu Medienstars, erstrahlte die Bild-Ästhetik der Ufa in einem Glanz, gegen den die kritischen Kommentare mühsam anzukämpfen versuchen. Unser Bild vom Dritten Reich ist von diesen Filmen geprägt. »Hitler was on last night.« So heißt es in Don DeLillos Roman »White Noise«. »He's always on. We couldn't have television without him.«²² Es ist an der Zeit, die uns so vertraute Ikonographie vom Dritten Reich, die die Nazi-Mythen kritisch gewendet reproduziert und in Film und Fernsehen mittlerweile zu standardisierten audiovisuellen Topoi erstarrt ist, in Medien- und Filmgeschichtsschreibung zu dekonstruieren.²³

21 Vgl. Peter Zimmermann: Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In: Peter Ludes, Heidemarie Schumacher, Peter Zimmermann (Hg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 3: Informations- und Dokumentarsendungen. München 1994, S. 213 ff.

22 Zit. n. Eric Rentschler: Das Dritte Reich und die Folgen. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.) 1998, S.347.

23 Vgl. Peter Zimmermann: »Vergangenheitsbewältigung«. Das »Dritte Reich« in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen der BRD. In: Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Konstanz 2000; Peter Zimmermann: »Antifaschismus« und »Vergangenheitsbewältigung« in Film- und Fernseh-Dokumentationen der DDR und der BRD. In: Sabine Jungh: Zwischen Skandal und Routine.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.