

Autor: Prümm, Karl.

Titel: Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Kriegspropaganda im Film und ihre Grenzen.

Quelle: Unveröffentlichtes Manuskript. Vortrag auf der Tagung 'Schuss-Gegenschuss. Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg', Haus des Dokumentarfilms, 6. - 8. 12. 2001. Stuttgart 2001.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Karl Prümm

Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Kriegspropaganda im Film und ihre Grenzen

Mit dem 1. Weltkrieg – so Paul Virilio in seinem Essay *Das öffentliche Bild* – beginne eine neue Ära des apparativen Sehens. Feuerwaffen von noch nie dagewesener Vernichtungskraft und hochgerüstete Kameras, die aus bislang unbekanntem Perspektiven Momentaufnahmen der unübersehbaren Schlachtfelder lieferten, würden nun auf eine Schußlinie gebracht. Waffentechnik und kinematographisches Dokumentieren fielen so in eins. „Propaganda“, als „propaganda fide“, als Verbreitung des Glaubens – Virilio erinnert hier an den Ursprung des Begriffs in der katholischen Gegenreformation – entstehe quasi als ein Effekt dieser Gleichsetzung. Virilio schränkt diesen Automatismus allerdings sofort wieder ein. Die „Massen“, jene unverzichtbare, von Virilio umstandslos adaptierte Bezugsgröße aller Propagandatheorien, seien zugleich Subjekt und Objekt dieses Prozesses. In einem Augenblick der Wahrnehmungspanik, angesichts einer aus den Fugen geratenen Welt, traue die Masse ihren eigenen Augen

nicht mehr und delegiere ihren Wahrnehmungsglauben an die neuen berausenden Instrumente des Sehens. Andererseits sei die Masse aber auch dem Kalkül der politischen Mächte unterworfen. Die Engländer, die Amerikaner und die Deutschen, urplötzlich verfällt Virilio in einen naiven Personalismus und einen verschwörerischen Plural, investierten in der Folge gleichermaßen in die Logistik der Wahrnehmung und hätten so in den dreißiger Jahren die Aufzeichnung der künftigen Schlachten konsequent vorbereitet.

Gegenüber dieser Denkfigur einer Einheitsfront des propagandistischen Dokumentarismus seit 1914 gilt es doch, eine *Spezifik* der nationalsozialistischen Kriegspropaganda herauszuarbeiten, zugleich aber auch jede überhöhende Sonderrolle zu vermeiden. Nach 1945 war die erschauernde Rede über die Propagandamaschinerie der Nazis oft nicht mehr als eine freilich unbewußte nachgereichte Geste der Legitimation. Indem der allumfassenden Propaganda absolute Perfektion und unwiderstehliche Perfidie zugebilligt wurde, waren die propagandistischen Texte unberührbar geworden und dem genauen analytischen Blick entzogen. Diese Perspektive kannte bloß teuflische Täter und wehrlose Opfer. Gegenüber dieser Entrückung wären die propagandischen Bilder und Texte in ihrer erkenntnistiftenden, enthüllenden Funktion neu und produktiv zu lesen. Propaganda muß ganz notwendigerweise zum Faszinosum gestaltet werden. Allein schon als Artikulationsmodus muß sie überzeugen, durch „beseelenden Fanatismus“ und durch „vorwärtsjagende Hysterie“ – so Hitler in *Mein Kampf* – eine fanatische Gläubigkeit erzeugen. Nationalsozialistische Propaganda ist demnach als beständige Selbstübersteigerung, als exzessives Selbstbild und Selbstmodellierung entschlüsselbar. Nirgendwo anders entwirft sich der Nationalsozialismus hemmungsloser und nirgendwo anders ist er authentischer.

Zum zweiten soll nicht das perfekte Funktionieren der NS-Kriegspropaganda, sondern die Brüche und die Widersprüche, die Überforderung und die Grenzen in den Blick genommen werden. Im Krieg erfüllt sich eigentlich die Propagandamission des Nationalsozialismus. Er ist nun dort, wo er hinwollte und kann sein Freund-Feind-Denken beglaubigen und ausleben, aber er stößt zugleich an die Grenzen seiner Möglichkeiten. Im medialisierten Krieg löst sich die *Ganzheit*, jenes propagandistische Wunschbild, an dem sich der Nationalsozialismus permanent abarbeitete, zwangsläufig auf.

Aufmerksamkeiten verschieben sich, die Blicke der Kameras sind auf die spektakulären Momente, auf die kämpfende Truppe, auf die Front gerichtet. Die nicht minder kriegsentscheidenden Sphären, die „Heimatfront“, die Rüstungsindustrie, die Transport- und Versorgungssysteme entziehen sich einer ähnlich wirksamen propagandistischen Verbildlichung. Diesem Verzerrungseffekt und dieser ungleichen Verteilung heroischer Gratifikationen versuchen Filme wie *Der Rüstungsarbeiter* entgegenzuwirken. Doch der Film macht die unaufhebbare Differenz von kämpfender Truppe und Rüstungsschlacht selbst zur Ausgangsthese. Ein Trupp exakt marschierender Soldaten durchquert im fahlen Morgenlicht ein Berliner Wohnquartier, während der Rüstungsarbeiter noch frühstückt und die Zweisamkeit mit seiner Partnerin genießt. „Wenn die auch nach der Arbeitszeit fragen würden...“ – so bringt der privilegierte Arbeiter den letztlich unüberbrückbaren Gegensatz auf den Begriff und wehrt die Unzufriedenheit seiner Partnerin ab. Der entgrenzte Krieg, der in fremde und entfernte Räume vorstößt, Reibungen und Kollisionen mit Unvertrautem abbildet, hochkomplexe und schwer lesbare Bilder erzeugt, entzieht sich der verklärenden kinematographischen Repräsentation. Fragmentierte Ansichten der vorgeschobenen Posten, Momentaufnahmen vom Eismeer und vom Panzerkampf in Nordafrika fügen sich nicht mehr zu einer selbstverständlichen Totalität des Krieges. Die gewaltsame Montage fördert vielmehr das Unbehagen der Zuschauer, das uneingestandene Wissen um die Überforderung der Kräfte und Ressourcen, der Nichthaltbarkeit der okkupierten Räume, das Wissen um die Fragilität der Blitzsiege. Die Totalität des entgrenzten Krieges konnte nur noch in einem anderen Medium, im Radio, wirkungsmächtig dargestellt werden. Das *Wunschkonzert* mit seiner drahtlosen, immateriellen Vernetzung aller Fronten und dem Zentrieren der Wünsche auf den Sendesaal war wohl das einzig noch wirksame mediale Illusionsbild einer zerstreuten Kriegsgemeinschaft.

Der Krieg als vermeintlicher Höhepunkt der Propaganda erwies sich rasch als Bruchstelle einer verklärenden Verbildlichung. Denn im Krieg ist der Nationalsozialismus nicht mehr allein, er ist nicht mehr das einzig bestimmende, aktive Subjekt der Geschichte. Er kann die Gegner nicht verleugnen, obwohl die Negation der Gegner durchaus der Logik der Propaganda entspricht. Doch in der kriegerischen Konfrontation gibt es immer mehrere Parteien, handelt der Feind und definiert die Ereignisse mit. Dies war für den Nationalsozialismus eine durchaus neue Erfahrung. In der „Kampfzeit“ sprengte die

NSDAP mit ihren Absolutheitsansprüchen den liberalen Diskurs, adaptierte die Prinzipien der kapitalistischen Reklame, entkleidete die Werbung ihres spielerischen Charakters und so bezeugte die Partei ihre äußerste Modernität und Rücksichtslosigkeit, entzog sich dem Wettbewerb der Positionen. Dieses Versprechen, anders und einzigartig zu sein, machte die Anziehungskraft der NSDAP aus. In der bereinigten und zensierten Kommunikationslandschaft nach 1933 war der Nationalsozialismus ohnehin in reiner Selbstreferenz einzig auf sich verwiesen. Dies ändert sich schlagartig mit dem Beginn des Krieges und vollends mit dem Ende der Blitzsieg und dem Erstarren der Front. Grenzerfahrungen der Propaganda, der forcierten Modellierungsabsicht waren also unvermeidlich.

Adolf Hitler machte sich in seinen Memoiren *Mein Kampf* zum Sprecher einer im konservativen Bürgertum weitverbreiteten These, die Alliierten hätten im 1. Weltkrieg nur wegen ihrer überlegenen, genialen Propaganda gesiegt. Wehrlos und konzeptionslos sei das deutsche Volk den Greuelbildern ausgeliefert gewesen, in denen es zu einer Horde von Hunnen und Kinderschändern verzerrt worden sei. Dieses Trauma der Niederlage im Bilderkrieg 1914 – 18 wird nach 1933 immer wieder beschworen, durchzieht die medienpolitischen Verlautbarungen. So heißt es in einem programmatischen Text „Aufgabe und Möglichkeiten des Bildfunks (Fernsehen)“ des Rundfunkmanns Hans Bodenstedt aus dem Jahre 1934: „Eine besondere Rolle in dieser Bilderpropaganda-Arbeit spielen die Franzosen, die sich Laufe des Krieges zu geradezu genialen Fälschern entwickelten und das „Material“, das ihnen zum Teil verräterische Deutsche lieferten, mit einer solchen Schlagkraft ansetzten, daß jede Gegenpropaganda im Keim erstarb. Schuld daran war der Mangel an propagandistisch geschulten Kräften in den Reichsministerien und die mangelnde Erkenntnis des Wertes der Aufklärung überhaupt.“

Danach könnte man annehmen, daß die eigene Kriegsberichterstattung im 2. Weltkrieg das Bildertrauma aus der Welt schafft, die Verhältnisse nun, da allseits geschulte Kräfte zur Verfügung stehen, umkehrt und eine massenpsychologisch kalkulierte Feindpropaganda der bewußten und raffinierten Reduktion, der aggressiven Klischees inszeniert. Die war jedoch nicht mehr der Schwerpunkt der Wochenschauen und der aus ihnen hervorgehenden Kompilationsfilme. Die Entwicklung war über die archaische, an Gustav Le Bon orientierte reduktionistische Massenpropaganda hinweggegangen und der

Nationalsozialismus reagierte auf die neuen Verbildlichungsnotwendigkeiten mit großer Flexibilität. Die Energien haben sich verschoben, die Modellierung der Ereignisse ist primär an das eigene Volk gerichtet. Die umfassende Dokumentation soll eine Teilhabe der Zuschauer ermöglichen, das Kriegserlebnis im Kino reinszenieren. Die Arrangeure und Kommentatoren dieser Filme tun alles, um eine bruchlose Identität von Aktion und Registratur zu behaupten. Der Film *Feldzug in Polen* feiert im Vorspann das Gemeinschaftswerk der deutschen Wochenschauen, *Sieg im Westen* listet eingangs die Kameralleute auf, hebt diejenigen hervor, die ihre Bilder mit dem Tode bezahlten. In allen Zonen der Gefahr, an allen avancierten Punkten des Kampfes, so wird behauptet, war die Kamera zur Stelle, und war so der Rasanz der mobilen Verbände, der Effizienz der Waffen ebenbürtig. Die Bilder sind quasi heroisch imprägniert, die Kameras sind immer auf gleicher Höhe der äußersten Dramatik. In dem Film *Sieg im Westen* durchquert ein Schwimmer mitten im Gewehrfeuer der französischen Infanterie den Fluß, um die Leine des Schlauchboots ans andere Ufer zu bringen. Er opfert sich in vorderster Linie. Und auch die Kamera, die alles einfangen will, scheint sich schutzlos dem Sperrfeuer auszusetzen. Bis in die letzten Wochenschauen des längst verlorenen Krieges wird dieser äußerste Punkt der Registratur, eines allumfassenden Blicks auf den Heroismus der eigenen Truppen vorgetäuscht, auch wenn Raumgewinne und Zurückweichen des Gegners bloß noch Episode sind. In den heroisch erkämpften Bilder vieler kleiner Siege, die den Krieg in seiner Gesamtheit repräsentieren sollen, soll so eine Wirklichkeit selbstevident werden, die immer schon modelliert und geformt ist. Die dokumentarischen Bilder sind, so spricht es der Filmkritiker Frank Maraun 1940 unverblümt aus, immer zugleich Realitätsabdruck, Aktionsbild, poetische Überhöhung und Reflexionsbild, Geschichtsschreibung in einem höheren Sinn, Sichtbarmachung der historischen Triebkräfte:

„Die Waffentaten der modernen Heere brauchen nicht wie Achill und sein Schild auf den Homer zu warten, der sie besingt. Sie haben ihren Dichter bei sich: den Film, der als Ausdrucksmittel ihrer räumlichen Weite ebenso gewachsen ist wie ihrer zeitlichen Dynamik. In dieser unmittelbaren Fixierung des kriegerischen Ereignisses, in dieser Gleichzeitigkeit von Vorgang und Bericht, von Tat und nachformender Gestaltung findet die Wachheit des geschichtlichen Bewußtseins, das unsere Epoche charakterisiert, ihren Widerhall. Das Erleben der Stunde als Erfüllung eines in die Jahrhunderte eingeordneten historischen Auftrags ist heute in besonderem Maße den autoritären Staaten geläufig. Im Gegensatz zu den rein kapitalistischen Interessen und Ansprüchen der westlichen Demokratien geht es bei ihnen um die letzten Fragen der Volksexistenz.“

Auf die alten Stereotypen, auf die Gegensätze von „Oberfläche“ und „Tiefe“, „Zivilisation“ und „Schicksalsgemeinschaft“ wird hier abgehoben.

Das dokumentarische Bild wird also überformt und überspannt, mit Deutungen überladen, der faktographische Gestus ist trügerisch, ebenso wie die scheinbar naive Absicht, Kriegsberichterstattung als unmittelbare Erfahrungsvermittlung, als Erfahrungsübertragung zu gestalten. Der Zuschauer wird in das Bild integriert, daraufhin sind die Kameraperspektiven ausgewählt, auf einen Immersionseffekt, auf das Verschwinden des Betrachters im Bild, zielt der beschleunigende Schnitt. Der Zuschauer soll mit hineingezogen werden in die Räume, soll die gesteigerte Bewegung, das Vorrücken, das Durchqueren des Horizonts im Luftbild im übersteigerten Bewegungsbild mitgehen. Das Geschützfeuer läßt das Bild erzittern. In einer Wochenschau vom März 1945 wird Waffengewalt als audiovisueller Effekt plausibel gemacht. Der Donner durchschlägt gar die Oberfläche des Films, unterbricht den Kommentar. Im Sturzflug der Stukas und im Kamerablick aus der Kanzel des MG-Schützen findet diese Strategie einen spektakulären Höhepunkt. Hans Paeschke markiert 1940 in der *Neuen Rundschau* diese neue Phase des maschinellen Sehens in einer Mischung aus Faszination und Erschrecken. Er widerspricht der NS-Propaganda. Die Bilder zeigten, so Paeschke beinahe in einer Erwiderung auf Maraun, eben nicht das Eigentliche. Zwar erlebe man Tod und Zerstörung in einer bislang nicht gesehenen Direktheit und Unvermitteltheit, aber man „frage vergeblich nach den bewegenden Kräften dieses Tobens“. Der „lebendige und wahre Krieg, der im Bildlosen geschieht, bei dem es nie Zuschauer gibt und geben kann“, entziehe sich dem Film. Und doch streckt Paeschke in der Schlußpassage seines Artikels die Waffen, gibt den Kampf um die Behauptung einer Bildlosigkeit und einer Sphäre des Unsichtbaren auf: „Auf seinem Grenzweg zwischen Realität und Illusion hat der Film jetzt seinen Gipfel erreicht: ein Stadium, in dem man von einem Mediumismus der Leinwand sprechen kann. Die Überlegenheit der Kriegswochenschau über den Spielfilm beruht wohl darauf, daß sie den letzten Rest unserer Distanz als Zuschauer zu tilgen imstande ist und uns zu unmittelbaren Miterlebenden macht, die aber in diesem Fall nicht mithandeln, sondern nur miterleiden können.“ (Neue Rundschau 51, 1940, S.364)

Mitnichten erlauben die Wochenschauen und Propagandafilme bloßes Dabeisein, nie geben sie den Blick wirklich frei auf ein Ereignis, dem Autonomie zugestanden wird. Die

Prinzipien der Formung, der Lenkung, der Steuerung sind übermächtig.

Kriegsberichterstattung wird als Formgebung vorgeführt, das ist wohl die entscheidende Botschaft aller Berichte in allen Phasen des Krieges, die wirksamste Rationalisierung und Sinngebung. Alles Handeln der eigenen Seite wird zum Ordnungssystem stilisiert, alles vor der Kamera geschieht planvoll und zielgerichtet. Die Marschsäulen der Soldaten, die vorrückenden Panzerwagen, die Flugzeugstaffel sind ornamental gestaltet, Dekomposition wird nicht zugelassen. Selbst die Heimkehr von Verwundeten, das Verschicken der Kinder, das Verladen der Flüchtlinge vollziehen sich streng ritualisiert, als striktes und freundliches Ordnungsbild. Das Lächeln der Akteure hört nie auf. Die Medien werden als Regulationsinstrumente offen gezeigt. Um den Lautsprecher gruppieren sich die Rüstungsarbeiter in Ruttmanns Film *Deutsche Panzer*, um den Erfolg ihrer Arbeit zu erfahren. Immer wieder werden Stoßtrupps beim Verlegen von Telegraphie- und Telefonleitungen gezeigt. Beschwörend heißt es dazu im Kommentar: Nie dürfe die Verbindung zwischen Vorhut und Kommandozentrale abreißen. Noch in einer Wochenschau vom Februar 1945 sehen wir einen Störtrupp, der nur noch aus zwei Leuten besteht, beim Ausbessern der Leitungen im tobenden Schneesturm. Darin kann man eine verborgene Selbstreferenz der Wochenschauen sehen, deren Bildverbindung von Kämpfern und Zuschauern ebenso niemals abreißen durfte – bis zuletzt.

Krieg wird in den „dokumentarischen“ Bildern als verschworene Einheit aller Handelnden definiert. Die Propagandabilder beglaubigen damit selbst ihren Propagandaerfolg und sind damit letztlich tautologisch. Mit einem Exzeß der Zeichen wird die Tautologie unkenntlich gemacht, ein Trommelfeuer der Bilder bis zu ihrer Banalisierung und Erschöpfung. Vor allem die Dokumentationen der Blitzsiege reihen die Geschützbilder, die feuernden Batterien schier unendlich aneinander. Zu Recht sprach Siegfried Kracauer in seiner zeitgenössischen Studie von einer modernen Form des antiken Triumphzuges.

Der Schnitt ist das entscheidende Instrument, um den Krieg in eine „organische Konstruktion“ zu verwandeln, als Einheit von Körper und Maschine zu bezeugen. Geschütze, Panzer, vorstoßende Lastwagen und dazwischen die Großaufnahme des Soldaten im Stahlhelm, der entindividualisiert und zur mythologischen Größe, zur bloßen Chiffre, zum Versatzstück wird - erscheint als Grundelement in jeder Wochenschau.

Ruttmann feiert in seinem schon erwähnten Film *Deutsche Panzer* die Rüstungsindustrie als Erfüllung der futuristischen Vision. Körper und Maschine verschmelzen, das Humane und das Technische sind in einem Bild konzentriert, werden gar als räumliche Konfiguration vorgeführt. Der Schulungsraum, in dem die jungen Panzersoldaten auf ihren Einsatz vorbereitet werden, schwebt quasi über der Fertigungshalle, wo das Panzertier entsteht, entworfen und vollendet wird. In dem Film „Feuertaufe“ wird die Verleiblichung der Zerstörungstechnik noch ein Stück weitergetrieben. Mit nacktem Oberkörper bringen die solchermaßen verkindlichten Wartungstrupps die schweren Bomben an den Stukas an, stellen Hautkontakt zum blanken Metall her, verbinden Körperkraft und technisierte Vernichtung. – Zu verweisen wäre hier auf den Film *Der Rüstungsarbeiter*– dort wird die Arbeit an der Drehbank zu einem Abtasten, Aneignen des Metallischen, zu einem Sensibilisieren der Geschützrohre umstilisiert, zu einem Übertragen von Energieströmen. Arbeiter, Maschine und Werkstück werden schließlich eins. Die Störung der Maschine, die Blockade der Produktion, Ausfall und „Ausschuß“ werden wie ein körperlicher Kollaps inszeniert.

Das Gegenbild zum vollendenden Ordnungsmodell des Krieges ist die Zerstörung, der Blick auf den zerschmetterten Gegner – Anschluß an alte Ikonographien. Das Chaos der Schlacht, die plötzliche Statik, ein Inferno der Dinge, der dahingestreckten Körper – Auch hier ermöglicht der Flugzeugblick das Verbildlichen der universellen Katastrophe – nach der Eroberung von Warschau überfliegt die Kamera die zerschossene und zerrissene Stadt, hält eine grenzenlose Zerstörung fest, die wie ein Vorgriff auf 1945 erscheint.

Ein ausgefeiltes *Repertoire der Rahmungen* realisiert Ordnungssucht und Chaosabwehr. In allererster Linie zu nennen – die Kommentarstimme, die die Filme dominiert, diktiert – sie zu vokozentrischen Gebilden macht – die metaphysische, körperlose, den Text lenkende, voranpeitschende, zuspitzende Stimme – negiert das Medium, hebt das Filmische auf, entkräftet die Bilder – (hier wäre ein Vergleich mit den alliierten Wochenschauen interessant – Was ist epochentypisch? Was ist einer faschistischen Ästhetik des Sprechens geschuldet? Die Ordnungsstiftung der Kadrange wird planvoll genutzt. Im Film „Sieg in Polen“ wird im Eingangsteil ein regelrechtes Aufmarschtableau gestellt, die Perfektion der Vorbereitung in *ein* Bild gebracht: Panzer rücken vor, dicht an dicht, flankiert von der Infanterie an den Bildrändern. Kradfahrer überholen die Kolonnen,

verknüpfen die Einzelteile, stellen ein Bewegungsband her. Immer wieder blicken wir auf den brennenden Horizont, im Vordergrund in Rückenansicht ein Beobachter, bewaffnet mit einem Fernrohr – auch dies ein Ordnungstableau – die entfesselte Gewalt ist gebändigt, steht unter Beobachtungskuratel, ist zielgerichtet, kontrolliert

Mit den Mitteln der Dekadrage und der Plansequenz wird eine Ordnung etabliert, die alle Bildgrenzen sprengt. Auch hier ist es Ruttman, der die Tradition der Dingfotografie der zwanziger Jahre, die Reiheneffekte des Dinglichen, für den Rüstungsfilm und für die Kriegspropaganda aktualisiert.

Die Techniken der Ästhetisierung sind ein weiteres Element der Ordnungsstiftung und der Überformung – die expressive, gestaltete Schönheit der Kriegsbilder fällt ins Auge. Der Polenfeldzug erscheint als betörender Spätsommerkrieg mit einem hellen und warmem Licht, mit eindrucksvollen Wolkenbildern und Silhouetteneffekten, als Reise. Noch in den Gewaltmärschen scheinen die Traumbilder des Bündischen auf, des Wandervogels. Der Krieg ermöglicht ein frisches Lagerleben, Freizeit, Rast, Gesang und Belustigung werden ausgiebig gezeigt

Das Chorische, der Gesang der marschierenden Truppen als opernhafte Element – wie ein arienhafter Höhepunkt der Kompilationsfilme – Ordnungsbild und Musikalisierung kommen hier zusammen. Außerdem gibt es ein Anknüpfen an das Singen im frühen Tonfilm, das als Beweis audiovisueller Errungenschaften ausgestellt wurde.

Das Konzept des Symphonischen – (Kracauer verweist bereits auf die besondere Rolle des Symphonischen in den deutschen Propagandafilmen) – ästhetisierende Kompilation, die spätromantische Musik zieht die Bilder zusammen – Diskrepanz zur kalten Technisierung, zur Oberfläche der Modernität und zum Ordnungsbild.

Mythologien, historische Legitimationen im Übermaß – in Einleitungen, Rahmensetzungen – die überlangen rhetorischen Einleitungen (Sieg im Westen) – die mythologischen Bildkonstruktionen – der deutsche Frontsoldat, der Sieg als Strafericht (Polen) – das Inferno, das man sich selbst zuzuschreiben hat.

Konzentration auf den Führer, auf Hitler – der „Bildbefehl“ in *Feldzug in Polen*: Hitler beobachtet die Einkesselung von Warschau, die Entfesselung der Feuerkraft. Sein Blick geht nach oben, und prompt folgt die Montage dieser Direktive, diesem Wunsch des obersten Kriegsherrn: Die Kamera geht in die Luft, übersteigert noch einmal mit ihrem grenzenlosen Blick das „Inferno“. Der triumphalistische Gestus des Sehens mündet schließlich in die Siegesparade am Ende des Films.

Kinematographische Tricks (auch dies gehört zur Übrerrhetorik der Bilder, zur Modellierungsanstrengung – Grafiken als Bildüberlagerung und Bilddurchdringung – sie generieren eine eigene Sinnhaftigkeit (Kracauer).

Der Traum vom Luftkrieg als dem perfekten Illusionskrieg: Der Luftkrieg überschreitet am entschiedensten das Trauma des 1. Weltkriegs, die Bewegungslosigkeit, den zermürbenden, menschenverschlingenden Stellungskrieg. Der Luftkrieg ist der radikal ästhetisierte Krieg, ein Sachweben im Äther, ein pionierhaftes Durchqueren der Räume, die Konfrontation als ritterlicher Zweikampf – das ist jedoch nur die andere Seite. Der Sturzflug ist Krieg, Angriff in seiner brutalsten Dimension. Die zielgenaue Zerstörung, die beinahe physische Berührung mit der Zerstörung, die direkte Erfahrung von Zerstörungspotentialen, der äußerste Punkt der Gefährdung des Angreifers.

Die Abwesenheit des Gegners, seine scheinhafte Existenz im Bild: *Feldzug in Polen* läßt den Gegner zu Beginn bloß numerisch aufmarschieren. Dann verschwindet das polnische Heer im Flammenmeer, in den Rauchsäulen, in der totalen Zerstörung, wird überrollt von der entfesselten Bewegung.

Die Toten der eigenen Seite zu zeigen, bleibt ein strikt gewahrtes Tabu. Die Opfer werden verkürzt zu romantisierten Zeichen. In dem Film *Sieg im Westen* gibt es nur einen einzigen Hinweis darauf, daß der Blitzkrieg Opfer verlangt: ein kurzer flüchtiger Blick auf eine Waldlichtung und auf Birkenkreuze, an denen ein Stahlhelm befestigt ist – ein romantisiertes Klischeebild des Todes, ein Genrebild, das eher den Familienillustrierten des 19. Jahrhunderts entspricht.

Das ganze Arsenal der Modellierung versagt dann doch am Kriegsende – die Inszenierungen mißlingen, die Zeichen werden nicht beherrscht – sie beginnen selbst zu sprechen und entgleiten dem Vokozentrismus – die erschöpften leeren Gesichter, die Zerstörung der eigenen Dörfer (um jedes Haus in der Eifel muß verzweifelt gekämpft werden), der Himmel, der von den Kondensstreifen der alliierten Flugzeuge durchzogen ist – der Schlußappell, der immer verzweifelter und illusionärer wird: hier, auf deutschem Boden, müsse nun die Wende kommen. Die Medieneffekte bleiben wirkungslos das ganze Repertoire der Inszenierung und Orchestrierung versagt. Der Krieg zertrümmert jede Darstellungsform, er ist endgültig unmodellierbar geworden.

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.