

Hannah Klein

Wochenschau und Wahlwerbung in der Weimarer Republik

Das Massenmedium Film und seine politische Nutzbarkeit in Zeiten der ersten
deutschen Demokratie

Dissertationsschrift

Disputation am 29. Januar 2020

| | | |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 1. | Einleitung | S.1 |
| 2. | Grundlagen | S. 6 |
| 2.1. | Institutionalisierte Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg | S. 6 |
| 2.1.1. | Exkurs – Kommunikationstheorien und Menschenbild in den 1910ern und 1920ern | S. 19 |
| 2.2. | Propagandatheorien in der Weimarer Republik | S. 26 |
| 2.3. | Die Medienwirkungsforschung – Moderne Ansätze | S. 39 |
| 2.4. | Zwischenfazit | S. 46 |
| 3. | Das Kino - Abbild Weimars? | S. 49 |
| 3.1. | Der Zuschauer der 1920er – Ein Versuch | S. 52 |
| 3.2. | Die Gesellschaft der 1920er in der Forschungsliteratur – Ein Ansatz | S. 56 |
| 3.2.1. | Der Generationenansatz nach Peukert – Ein Exkurs | S. 62 |
| 3.3. | Film und Kino – Ein zeitgenössischer Blick | S. 66 |
| 3.3.1. | Die Räumlichkeiten | S. 75 |
| 3.4. | Zwischenfazit | S. 80 |
| 4. | Film und Politik – Die Schnittstellen | S. 82 |
| 4.1. | Die Reichsfilmstelle | S. 89 |
| 4.1.1. | Verbindungen zur Ufa und der Kampf um die Messter-Woche | S. 94 |
| 4.1.2. | Phoebus und Emelka | S. 103 |
| 4.1.2.1. | Das Reich als Anteilseigner - Ein Skandal und seine Folgen | S. 104 |
| 4.1.2.2. | Die Emelka – Ein letzter Versuch politischer Einflussnahme | S. 111 |
| 4.2. | Das Reich als Gesetzgeber | S. 115 |
| 4.2.1. | Das Reichslichtspielgesetz - Der Prolog | S. 116 |
| 4.2.2. | Das Reichslichtspielgesetz in Theorie und Praxis | S. 118 |
| 4.2.2.1. | Fridericus Rex – Ein Beispiel | S. 124 |
| 4.2.2.2. | Weitere Beispiele aus der Zensurpraxis | S. 130 |
| 4.2.3. | Die Lustbarkeitssteuer | S. 135 |
| 4.3. | Die verpasste Chance? – Ein erstes Fazit | S. 136 |
| 4.4. | Die Parteien | S. 137 |
| 4.4.1. | Die SPD | S. 139 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------|---------------|
| 4.4.1.1. Der Kulturfilm – Auf dem Weg zum mündigen Bürger | S. 140 |
| 4.4.1.2. Der FuL | S. 146 |
| 4.4.2. Die KPD | S. 146 |
| 4.4.3. Die NSDAP | S. 155 |
| 4.4.4. Die DNVP | S. 163 |
| 4.4.5. Zentrum und DDP | S. 168 |
| 4.4.6. Parteiliche Filmarbeit – Ein zweites Fazit | S. 170 |
| | |
| 5. Die Filme | S. 172 |
| 5.1. Die technischen Besonderheiten des Mediums Film | S. 173 |
| 5.2. Die Visualisierung des Politischen – Symbolische Politik | S. 178 |
| 5.3. Der Ton – Technischer Fortschritt in Zeiten der Wirtschaftskrise | S. 189 |
| 5.4. Die Analyse | S. 195 |
| 5.4.1. Partei- und Wahlwerbefilme | S. 200 |
| Leitfrage 1 – Zielgruppe | S. 203 |
| Leitfrage 2 – Themen und Wiederholung | S. 216 |
| Leitfrage 3 – Technische und filmische Mittel | S. 230 |
| Leitfrage 4 – Methoden | S. 247 |
| Leitfrage 5 – Symbole | S. 260 |
| 5.4.2. Wochenschauen | S. 269 |
| 5.4.2.1. Themen | S. 276 |
| 5.4.2.2. Ergebnisse Wochenschau | S. 299 |
| | |
| 6. Schlussbetrachtung | S. 301 |
| | |
| 7. Bibliographie | S. 307 |

1. Einleitung

Eine Arbeit zu einem Themenbereich der Weimarer Republik zu schreiben, welcher noch nicht von allen Seiten beleuchtet wurde, ist an sich kein einfaches Unterfangen. Die Menge an Sekundärliteratur, die sich seit Beginn der Nachkriegszeit mit dieser kurzen, intensiven Epoche beschäftigt hat, ist lang. Auch am Weimarer Kino, das durch seine neuartige Visualität bis heute viele Liebhaber hat und unseren ästhetischen Blick auf die Zeit seit jeher entscheidend prägt, haben sich Filmwissenschaftler und -historiker umfangreich abgearbeitet. Umso überraschender ist es, dass ausgerechnet die Zusammenführung des Politischen und des Medialen sich vornehmlich auf Plakat- und teils auch Radiopropaganda sowie ausgesuchte Spielfilme konzentrierte, während Wochenschauen und insbesondere Wahlwerbefilme bemerkenswert wenig Beachtung fanden. Zu gering scheint ihr Einfluss gewesen zu sein, zu überschaubar die Anzahl an überliefertem Material.

Die vorliegende Arbeit möchte versuchen, diese Lücke zu füllen und sich dem politischen Film von einer neuen Seite zuzuwenden. Im Folgenden steht der Begriff „politischer Film“ stellvertretend für Wochenschauen sowie Partei- und Wahlwerbefilme. Politisch konnotierte Spielfilme wurden in die Untersuchung mit einer Einschränkung als Beispiel für die politisierte Zensurpraxis nicht mit einbezogen, da dies den Rahmen der Arbeit gesprengt hätte. Zudem sind Werke wie *Fridericus Rex* oder *Kuhle Wampe* bereits ausreichend von Filmhistorikern beleuchtet worden. Ihr Stellenwert für die Politisierung des Kinos ist zwar nicht zu bestreiten, jedoch sollen diesmal die weniger auffälligen Sendungen betrachtet werden.

Für beide Genres müssen einige Besonderheiten im Auge behalten werden. Wahlwerbefilme sind selbstverständlich explizit politisch, da sie von politisch motivierten Gruppen für eine politische Wahl produziert wurden, mit dem Ziel, potentielle Wähler zu beeinflussen. Besonders war hier die Vorführungssituation, denn Wahlwerbefilme wurden nicht als Teil des normalen Kinoprogramms gezeigt, sie liefen auf internen Veranstaltung, wodurch bis zu einem gewissen Punkt eine Vorauswahl des Publikums getroffen wurde. Wochenschauen hingegen liefen in allen großen Kinos der Republik. Über sie wäre es ein leichtes gewesen, politisch motivierte Botschaften in die Kinosäle und vor ein relativ heterogenes Publikum zu tragen. Jedoch schieden und scheiden sich teils sogar bis heute die Geister, wie politisch dieses Genre tatsächlich war. Während einige Zeitgenossen den Wochenschauen vorwarfen, inhaltlich auf unbedeutende und rein unterhaltende Berichte zu setzen und so die Möglichkeit zu verschanken, die Massen über die Leinwand politisch aufzuklären, warfen andere dem Genre, das ab dem Ende der 20er Jahre größtenteils in der Hand des Hugenbergkonzerns lag, vor, es werde in die nationalkonservative Propaganda mit eingebaut, indem es zwar keine offene Propaganda betreibe, jedoch die Ideologie

des Konzerns indirekt auf die Leinwand transportiere, wodurch es der Zensur weitestgehend entgehen könne. Diese Positionen sind zu untersuchen. Wichtig für die vorliegende Arbeit ist außerdem, im Hinterkopf zu behalten, dass hier weniger ein direkter Vergleich Wochenschau gegen Wahlwerbung vorliegt, sondern dass versucht werden soll, die Betrachtungen zum politischen Film der Weimarer Republik zu erweitern, einmal durch den Blick auf ein explizit politisches und einmal ein vermeintlich unpolitischeres Genre, welchem jedoch mitunter vorgeworfen wurde, ideologische Blickrichtungen weiterzugeben.

Zunächst müssen einige historische und theoretische Grundlagen geschaffen werden, um die Ausgangslage der Wochenschauen und Wahlwerbefilme der Zeit nachvollziehen zu können. Dazu wird ein kurzer Überblick über die Lage des Propagandafilms im Ersten Weltkrieg gegeben, die staatliche Aufstellung zur Filmproduktion sowie einige Beispiele für konkrete Feindpropaganda und erste Erkenntnisse im Nutzen verschiedener Propagandastrategien. Hierbei halfen vor allem Arbeiten von Hans Barkhausen (1982¹) und Ulrike Oppelt (2002), die sich beide jeweils mit Filmpropaganda während des Ersten Weltkriegs befassen. Auch Klaus Kreimeiers Arbeiten zur Geschichte der Ufa (2002) und zur Geschichte des dokumentarischen Films (2005) lieferten hilfreiche Einblicke in die notwendigen Grundlagen. Neben dem Blick auf den Ersten Weltkrieg und dessen Ende will das zweite Kapitel jedoch auch einen ersten theoretischen Überblick über das Themengebiet Propaganda im Allgemeinen und politische Propaganda im Besonderen geben. Vor allem Thymian Bussemers ausführliche Arbeit zu Propaganda (2008) konnte hier nützliche Hinweise liefern. Auch Weimarer Zeitgenossen kommen zu Wort, die Ideen von Heinz Domizlaff, Johann Plenge und Edgar Stern-Rubarth zu politischer Propaganda werden ausführlicher erörtert, um eine Idee zu vermitteln, welche Bedeutung der Themenbereich in der zeitgenössischen Wissenschaft hatte. Um den theoretischen Komplex abzuschließen, ist zum Schluss der Blick auf die modernen Ansätze innerhalb der Kommunikationsforschung notwendig. Hier half das Standardwerk zur Medienwirkungsforschung von Michael Schenk (2007), sowie das Handbuch zur Medienwirkungsforschung (2013), welches von Wolfgang Schweiger und Andreas Fahr herausgegeben wurde und einige interessante Beiträge beinhaltet. Insbesondere der Aufsatz von Hannah Früh zu den Grundlagen der Informationsvermittlung konnte viele Impulse für ein besseres Verständnis der Rezipientenproblematik liefern. Zur Ergänzung diente die ausführliche Betrachtung neuerer Konzepte und Methoden von Katja Friedrich (2011). Schließlich ist die Arbeit von Elizabeth Prommer zum Kinopublikum (1999) hervorzuheben, da es sich hier um keine generelle Einführung in das Thema handelte, sondern an Hand einer zumindest etwas eingeschränkteren

¹ Die Jahreszahlen in den Klammern beziehen sich auf die jeweils aktuellsten Auflagen.

Zielgruppe versucht wurde, verschiedene Ansätze auszutesten. Die komplexen Modelle der Gegenwart haben für den zu betrachtenden Zeitraum der Weimarer Republik zumeist den Nachteil, dass sie von einer Mediensituation ausgehen, die deutlich umfassender ist, als es in den 1920er Jahren der Fall war. Dennoch stellen sie eine Hilfe dar, um für die Analyse der Filme die interessantesten inhaltlichen Schwerpunkte herauszuarbeiten.

Im Anschluss an diese einführenden, theoretischen Grundlagen wird der Themenkomplex „Kino“ in den Mittelpunkt gerückt. Nach einigen zeitgenössischen Gedanken und Betrachtungen zu den Kinobesuchern und Rezipienten durch Siegfried Kracauer wurden in erster Linie Standardwerke der modernen Geschichtswissenschaft hinzugezogen, die sich mit der Weimarer Gesellschaft befassen, insbesondere die umfassenden Arbeiten von Heinrich August Winkler (2005) und Detlev Peukert (1997) zum Weimarer Staat und zur Weimarer Gesellschaft. Einen sehr interessanten Impuls lieferte der Generationenansatz nach Peukert. Außerdem wurde den Studien Falter (1999) und dessen Schülers Liepach (1988) zum Wahlverhalten der Weimarer Gesellschaft und einigen milieubegleitenden Ideen gefolgt, da sie trotz ihres Alters interessante Beobachtungen enthalten, die die Komponenten Rezipient und Wähler ergänzen sollen. Da wenige Stimmen von Zeitzeugen in ihrer Rolle als Kinobesucher und Filmrezipienten überliefert sind, mussten diese mit Ausnahme eines kleinen Unterkapitels vernachlässigt werden. Dafür liegt eine große Menge an überlieferten Artikeln aus Filmfachzeitschriften aus den 1920er Jahren vor. Unbedingt hervorzuheben sind dabei die unter der Leitung von Anton Kaes entstandenen umfangreichen Quellensammlungen zum Weimarer Film: „The Promise of Cinema“ (2016) und „The Weimar Sourcebook“ (1994). Auch wenn in beiden Fällen englische Übersetzungen deutscher Originaltexte vorlagen, so waren diese Sammlungen dennoch eine enorme Hilfe, um das Verständnis des Mediums Film auf Seiten der Intellektuellen, der Presse und der Wissenschaftler während der Weimarer Zeit nachvollziehen zu können. Hierzu gehört auch die Betrachtung des Kinos als Raum. So werden einige zeitgenössische Darstellungen von Vorführungssituationen dieses Kapitel abschließen.

Die Politik als Auftraggeber sowie Zensurinstanz ist Thema des vierten Kapitels. Dieses wird unterteilt in den Staat und dessen Rolle als Kontrollinstanz sowie Auftraggeber und demgegenüber in die Parteien und deren eigens organisierte Wahlpropaganda. Eine grundsätzliche Hilfe neben den Primärquellen stellte hier Thomas Mergels Abhandlung zur parlamentarischen Kultur der Weimarer Zeit (2002) dar, allerdings blieben die Primärquellen aus dem Bundesarchiv mit Abstand der wichtigste Bezugspunkt. Gleiches gilt für die Zensurentscheide, die zur Erweiterung der Betrachtung des staatlichen Eingriffs in die Filmbranche dienten. Für die Parteien

gestaltete sich die Überlieferungslage schwieriger, hier half neben den Primärquellen vor allem die ausführliche Betrachtung der Weimarer Wahlkämpfe zwischen 1924 und 1930 von Dirk Lau (2008).

Im fünften Kapitel werden schließlich die Filme selbst in den Mittelpunkt gerückt. Zu Betrachtung der technischen Anforderungen einer Filmanalyse und -theorie halfen die Standardwerke von Knut Hickethier (2007) und Werner Faulstich (2013). Auch Klaus Kreimeiers Arbeit zur Geschichte des dokumentarischen Films (2003) ist hier noch einmal zu nennen. Für den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm lieferte unter anderem der Sammelband Gerhard Pauls (2013) einige wichtige Impulse. Neben Unterkapiteln zu Technik und Ton ist es hier außerdem notwendig, Erkenntnisse aus dem Feld der Symbolischen Politik festzuhalten. Neben den Standardwerken von Ulrich Sarcinelli (1998/2011) diente Wolfram Pytas Arbeit zu Hindenburg (2007) als wichtige Sekundärquelle zur Problematik der Visualisierung von Politik.

Für die Analyse half Sekundärliteratur praktisch nicht mehr weiter. Die Wahlwerbefilme, ebenso wie die Wochenschauen zugänglich gemacht über das Bundesfilmarchiv in Berlin, mussten allein auf Grundlage des erarbeiteten Analysewerkzeugs untersucht werden. Dass die Wochenschau ihrerseits in der vorliegenden Arbeit bereits im Titel als „politischer Film“ bezeichnet wird, ist nicht ganz unproblematisch. Das Format ist kaum mit dem vergleichbar, was wir heute unter einer Nachrichtensendung verstehen würden, die einen eindeutigen politischen Informationsauftrag verfolgt. Die Sekundärliteratur zu Wochenschauen geht im ungünstigsten Fall davon aus, dass es sich in erster Linie um ein reines Unterhaltungsprodukt handelte, das den Menschen einige Bilder aus aller Welt ins heimische Kino zaubern wollte und so ein Verbindungsstück darstellte zu diversen gesellschaftlichen Ereignissen.² Einige, wie Ulrike Bartels (2004), die sich gesondert mit der Wochenschau im Dritten Reich beschäftigt hatte, sehen einen Anstieg an politisch eingefärbter Berichterstattung zum Ende der Weimarer Republik hin.³ Die vorliegende Arbeit möchte diese Problematik nun unter der Prämisse beleuchten, dass auch die vermeintlich unpolitischen Bilder letztlich politische Richtungen und Botschaften transportieren konnten. Durch die Übermacht des hugenbergschen Konzerns in der Wochenschauproduktion, spätestens mit dem Kauf der Ufa 1927, scheint es fragwürdig, ob politische Einfärbung wirklich vermieden werden konnte. Bartels Position eines Anstiegs an politisch eingefärbten Berichten soll in diesem Zusammenhang ebenfalls überprüft werden.

² Thomas Mergel: Propaganda in der Kultur des Schauens – Visuelle Politik in der Weimarer Republik, in: Ordnungen aus der Krise – Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900-1933, hg.v. Wolfgang Hardtwig, München 2007, S. 531-559, hier: S. 541.

³ Ulrike Bartels: Die Wochenschau im Dritten Reich – Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte, Frankfurt am Main 2004, S. 34.

Im Verlauf der Recherchen ergaben sich mehrere Fragen, die als Leitfragen diese Arbeit begleiten und am Ende für die Schlussbetrachtung wieder herangezogen werden sollen:

1. Waren die Wochenschauen der Weimarer Zeit wirklich so unpolitisch, wie es auf den ersten Blick erscheint? Falls nein, stieg die Menge und / oder Intensität politisch eingefärbter Berichte mit der Zeit an?
2. Kann der politische Film neue Erkenntnisse liefern, in welchem Umfang die Propaganda des Staates und der Parteien, die sich dem Weimarer Staat verpflichtet hatten, letztlich den radikalen Kräften im Land unterlagen? War die Weimarer Demokratie auch an dieser Stelle so wenig sichtbar, wie ihre Kritiker es ihr bis heute vorwerfen?
3. Konnte das neue Genre der Wahlwerbefilme einen Impuls in den Wahlkämpfen der Weimarer Republik setzen?

So soll letztlich versucht werden, das Medium Film auch im politischen Kontext der Weimarer Zeit präziser zu verorten. Im besten Falle wird sich herausstellen, dass der Nutzen höher war, als es die bisherige Forschungslage zum Thema vermuten lässt.

2. Grundlagen

Im folgenden Kapitel sollen theoretische Grundlagen betrachtet werden. Zunächst geht es um jene politische Propagandaarbeit, die die Weimarer Zeit unmittelbar geprägt hat. Dies umfasst einerseits die Kriegspropaganda des Kaiserreichs, aber auch in Ansätzen die Arbeit der Alliierten. Idee dahinter ist, einen Eindruck vom Wissensstand und dem Verständnis der Kriegsparteien von politischer Propaganda zu erhalten, denn diese durch den Konflikt geprägten Methoden fanden anschließend Eingang in die Weimarer Zeit, in der sie sich verstärkt mit neuen und verbesserten technischen Medien sowie Erkenntnissen aus der kommerziellen Werbung zusammensetzten und den Weg für politische Propaganda in der ersten Demokratie auf deutschem Boden grundlegend mitbestimmten. Außerdem interessieren die vorhandenen strukturellen Bedingungen, denn auch wenn das Kaiserreich zusammenbrach, besteht die Möglichkeit, dass Personal und Organisation Eingang in die Republik fanden.

2.1. Institutionalisierte Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg

Die Idee, den Film für die eigene Propaganda zu nutzen, ist bereits für die Zeit während des Ersten Weltkrieges belegt.⁴ So verwendete das Deutsche Reich den Film teilweise, um im neutralen Ausland durch Wochenschauen ein positives Bild zu inszenieren. Deutschland wurde dabei als Opfer der äußeren Umstände – genauer, des europäischen Staatenbündnisses – dargestellt.⁵ Diese Idee der Propagandaarbeit im neutralen Ausland hatte man von den Alliierten übernommen, die bereits bei Beginn des Ersten Weltkrieges einen Vorsprung auf dem Gebiet der Eigenwerbung besaßen.⁶ Dieser Vorsprung sollte bestehen bleiben, nicht zuletzt, da sowohl das deutsche Militär, als auch die politische Führung sich erst ab 1915 zögernd mit der Idee von Auslandspropaganda auseinanderzusetzen begannen, nachdem klar geworden war, dass der Krieg nicht innerhalb weniger Monate gewonnen sein würde.⁷ Parallel zu der langsam wachsenden Bereitschaft der politischen

⁴ Vgl. Michael Schenk: Medienwirkungsforschung, Tübingen, 2002, S. 24.

⁵ Thymian Bussemer: Propaganda – Konzepte und Theorien, 2. überarbeitete Auflage, Wiesbaden 2008, S. 29.

⁶ Stefan Kestler: Die deutsche Auslandsaufklärung und das Bild der Ententemächte im Spiegel zeitgenössischer Propagandaveröffentlichungen während des Ersten Weltkrieges, Frankfurt am Main, 1994, S. 33. Einsichtig liest sich hierzu auch ein Ausschnitt aus den „Leitfäden für die Auslands-Filmpropaganda“, herausgegeben vom Auswärtigen Amt im April 1918. Hier heißt es: „Eine Filmpropaganda dieser Richtung [Propagandafilme für das Ausland in Form von Unterhaltungsfilmen] haben wir während des Krieges nicht genügend pflegen können. Die amtlichen Films verrieten nur allzu häufig den Mangel jeglicher Auslandserfahrung.“, in: BArch 901/71975, Bl. 137r. Gerade die filmische Ausführung scheint auf Seiten der Deutschen im Vergleich mit den Produktionen anderer Länder abgefallen zu sein.

⁷ Kestler, S. 33.

und militärischen Spitze, den Film für Auslandspropaganda zu nutzen, vollzog sich in Deutschland selbst jedoch eine klare Ausrichtung des Publikumsgeschmacks. Liefen zunächst noch mehrere speziell für die Heimat produzierte Kriegsfilme, wurde das deutsche Publikum mit dem Voranschreiten des Krieges dieser Sendungen überdrüssig. Es galt, sich vermehrt auf neue Formate zu konzentrieren. In den letzten Kriegsmonaten liefen in den Kinos hauptsächlich Unterhaltungsfilme zur Ablenkung.⁸ Für Nachrichten von der Front blieben die Wochenschauen, die sowohl im In- als auch im Ausland gezeigt wurden und den Kriegsverlauf im eigenen Sinne nachzeichneten.⁹ Zudem gab es eine „nach innen gerichtete Frontpropaganda“ für die eigenen Truppen. Diese war logistisch gesehen Teil der Inlandspropaganda und sollte zur Stärkung der Truppen dienen. Neben dem Ziel, den Rückhalt in der Heimat zu vermitteln, ging es unter anderem darum, die eigene Überlegenheit gegenüber den Feinden darzustellen, technisch wie moralisch.¹⁰ Schließlich wurde sogar vereinzelt versucht, im feindlichen Ausland Propaganda zu betreiben. Im Bundesarchiv ist ein Leitfaden des Auswärtigen Amtes zum richtigen Umgang mit Filmpropaganda im Ausland archiviert. Das Dokument stammt vom April 1918 und ist mit „Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda“ betitelt.¹¹ Darin heißt es zum Beispiel:

„[...] die Frage bleibt: wie fülle ich die Häuser? Antwort: Indem ich die Massen, die nach des Tages Arbeit Zerstreuung und vielleicht auch Anregung suchen, fröhlich unterhalte und fessle. Damit ist nichts gegen den ernsten Belehrungs-, Aufklärungs-, erzieherischen Film pp. im Inlande gesagt. Diese Propaganda wird am besten Hand in Hand mit Vorträgen vor sich gehen. Allein, das Niveau der Weltanschauung der Massen, etwa in Buenos Ayres oder Sydney, zu heben, dazu haben wir keinen Beruf und wenn wir das tun wollten, könnten wir es nicht.“¹²

Dem für die Zeitgenossen typischen Impetus der überlegenen Nation folgend, sah das Auswärtige Amt laut dieser Broschüre für Auslandspropaganda also in erster Linie Unterhaltungselemente vor. Hier wird nach dem damals zeitgemäßen massentheoretischen Verständnis bewertet, so wird der Publikumsgeschmack jenseits Deutschlands undifferenziert unter dem Begriff „Weltanschauung der Masse“ zusammengefasst, den man weder ändern kann noch will. Dem eigenen Volk indes möchte man weiter über Aufklärungsfilme in Verbindung mit Vorträgen das aktuelle Geschehen vermitteln. Es ist jedoch mehr als fraglich, ob dieses Vorgehen in Deutschland übermäßig auf Zustimmung gestoßen ist, ob es überhaupt in gewünschtem Umfang zur Realisierung kam. In den

⁸ Klaus Kreimeier: Die UFA-Story – Geschichte eines Filmkonzerns, München /Wien, 1992, S. 46.

⁹ Kurt Laser: Zentrum der Filmpropaganda – Das bewegte Bild während des Ersten Weltkriegs, in: Berlinische Monatsschriften, Heft 4/2000, S. 49-57, hier S. 50. Online zugänglich über <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt00/0004prok.htm> (Stand: 11. September 2020).

¹⁰ Kestler, S. 19.

¹¹ BArch R901/71975, Bl. 136-140r, „Leitsätze für die Auslands-Propaganda“.

¹² BArch R901/71975, Bl. 137-137r, „Leitsätze für die Auslands-Propaganda“.

Wochenschauen beispielsweise wurden kaum Aufnahmen vom realen Frontgeschehen selbst gezeigt, man konzentrierte sich auf vergleichsweise „idyllische“ Darstellungen hinter der Front.¹³ Überliefert sind bis heute auch weniger Wochenschauen oder Aufklärungsfilme, sondern in erster Linie andere Filmarbeiten, denn die bereits erwähnte Tendenz des Kinopublikums hin zu Unterhaltungsfilmen war in Deutschland nicht aufzuhalten: Als einen besonderen Kinoerfolg nennt Kreimeier zwei deutsche Krimiproduktionen, paradoxerweise über britische Detektive im Stile Sherlock Holmes, Stewart Webbs und Joe Debbs, beides Arbeiten des bekannten deutschen Regisseurs und Produzenten Joe May. Laut Kreimeier hatten die Propagandafilme der OHL gegen solcherlei Produktionen keine Chance:

„Die Massen liefen den Propagandisten davon; sie lachten sie einfach aus – oder sie ließen frustriert, bestenfalls gleichgültig, die Agitation für einen Krieg, den sie mittlerweile ablehnten, über sich ergehen.“¹⁴

In den letzten Kriegsmonaten war das Kino gerade im Inland offenbar weniger Propagandawerkzeug, als vielmehr willkommene Ablenkung von den ständigen Sorgen und Nöten des Kriegsalltags geworden: Die Angst um die Verwandten an der Front, die schwierige Nahrungssituation, das Kino wurde letztlich ein Mittel zur kurzfristigen Verdrängung der sich ankündigenden Kriegsniederlage.¹⁵ Damit brachte der Erste Weltkrieg noch etwas ganz anderes mit sich: einen erwähnenswerten Aufschwung des deutschen Filmmarktes. Die Bedeutung ausländischer Produktionen für das deutsche Kinowesen war bis zum Ausbruch des Krieges deutlich gewesen. Vor allem französische, aber auch italienische und amerikanische Filme füllten die Kinematographen, die Produktion deutscher Filme nahm erst nach 1910 Fahrt auf.¹⁶ Grund hierfür war nicht zuletzt die in anderen Ländern fortgeschrittenere Technik und Geschicklichkeit im Umgang mit dem neuen Medium Film.¹⁷ Hinzu kam die stärkere Kapitalkraft in Ländern wie Frankreich oder den USA. Während deutsche Filmfirmen im besten Fall 100 000 Mark Kapital zur Verfügung hatten, machte die französische Firma Gaumont im Jahr 1913 beispielsweise 1,5 Millionen Franc Reingewinn.¹⁸ Der Krieg stellte eine gute Gelegenheit dar, den deutschen Markt zu stärken, indem unliebsame ausländische Produktionen verbannt wurden. Insbesondere französische

¹³ <https://www.filmportal.de/thema/ein-spiegel-der-zeitgeschichte-die-deutsche-wochenschau> (Stand: 11. September 2020). Hier heißt es weiter zur Darstellungsweise: „Ein unausgereifter Filmschnitt und eintönige Kameraführung sorgten nicht für den gewünschten Eindruck beim Publikum.“

¹⁴ Kreimeier, Die UFA-Story, 1992, S. 46.

¹⁵ Kreimeier, Die UFA-Story, 1992, S. 45.

¹⁶ Ulrike Oppelt: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg – Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm, Stuttgart, 2002, S. 23.

¹⁷ Zum Vorsprung ausländischer und insbesondere französischer Filmarbeit vgl. auch Kurt Laser (Stand: 11. September 2020).

¹⁸ Hans Barkhausen: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim, 1982, S. 11.

und US-amerikanische Filme hatten keinen Zugang mehr zum deutschen Filmmarkt. Die Produktion der regimetreuen Filme musste nun verstärkt im Inland kontrolliert und durchgeführt werden, weswegen neue Strukturen aufgebaut werden mussten, sowohl politisch und militärisch, als auch wirtschaftlich.

Mit Kriegsbeginn gingen Teile der politischen Macht an das Militär in Form der OHL über, unter anderem die Überwachung des öffentlichen Lebens.¹⁹ Die Heeresleitung war besonders darauf konzentriert, jegliche Art von Verrat militärischer Geheimnisse zu unterbinden. Entsprechend nutzte sie ihre Position unter anderem dazu, Presse, Post und Telegramme zu zensieren, sowie Vereins- und Versammlungsfreiheit einzuschränken.²⁰ Zu Beginn des Ersten Weltkrieges wurde die Koordination der deutschen Pressepolitik zunächst von der Abteilung III b, die Nachrichten- und Spionageabteilung des Generalstabs,²¹ übernommen. Von ihr ausgehend wurden täglich die sogenannten Berliner Pressekonferenzen abgehalten, die dazu dienen sollten, der Presse eine positive Beschreibung der Lage des Reichs zu liefern.²² Im Oktober 1915 gründete die OHL innerhalb des Nachrichtendienstes das Kriegspresseamt, welches die Heeresleitung durchgängig über jegliche Aktivitäten der aus- sowie inländischen Presse in Kenntnis zu setzen hatte.²³

Parallel zu den Entwicklungen der Pressearbeit durch die militärische Spitze des Landes bemühte sich auch die politische Führung um eigene Impulse. So wurde im Oktober 1914 unter dem Dach des Auswärtigen Amtes die Zentralstelle für Auslandsdienst (ZfA)²⁴ gegründet. Entstanden aus 27 verschiedenen Pressestellen, die sich bis dato mit Auslandspropaganda beschäftigt hatten, sollte sie sich nun um jegliche Art „publizistischer Kriegsführung“ kümmern.²⁵ Die Zentralstelle beinhaltete diverse Abteilungen, unter anderem die Bilderzentrale, die erste konkret auf das Massenmedium Film ausgerichtete Unterabteilung innerhalb der deutschen Propagandatätigkeiten. So wurden durch die Bilderzentrale auch die ersten Wochenschauen ins Ausland entsandt.²⁶

Damit bewegte die politische Spitze sich offensichtlich schon stärker auf dem Gebiet aktiver Propaganda, während die OHL lange Zeit vor allem Zensurpolitik betrieb. Doch je länger der Krieg

¹⁹ Oppelt, S. 99/100.

²⁰ Oppelt, S. 100.

²¹ Zur Entwicklung der Abteilung seit 1870/71 vgl. auch Kestler, S. 67. Die Abteilung III b war aus der Sektion B der 3. (frz.) Abteilung des Großen Hauptquartiers hervorgegangen und bis ins 20. Jahrhundert hinein weniger damit beschäftigt gewesen, Nachrichten zu verbreiten, als vielmehr damit, diese zu beschaffen und feindliche Spionage abzuwehren. Die Furcht vor ausspionierten Geheimnissen war also in gewissem Sinne auch ein Erbe vergangener Tage.

²² Oppelt, S. 101. Vgl. auch Nicole Eversdijk: Kultur als politisches Werbemittel – Ein Beitrag zur deutschen kultur- und pressepolitischen Arbeit in den Niederlanden während des Ersten Weltkrieges, Münster, 2010, S. 51.

²³ Barkhausen, S. 2.

²⁴ Leiter der ZfA war Matthias Erzberger, vgl. beispielsweise <http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/propaganda/deutsch/> (Stand: 11. September 2020).

²⁵ Eversdijk, S. 57.

²⁶ Eversdijk, S. 64.

andauerte und ein Sieg des Reiches nicht in Sicht war, desto mehr hatte man erkannt, dass aktive Propagandaarbeit nötig und sinnvoll war. Gerade die militärische Führung in Form der OHL musste erkennen, dass restriktive Zensurpolitik allein der falsche Weg im Umgang mit Presse und Medien war. Entsprechend konnte der nächste Schritt nur eine umfassende Zentralisierung der Pressepolitik sein, was auch bedeutete die Propagandaabteilungen von OHL und dem Auswärtigen Amt (AA)²⁷ näher zusammenzuführen. Im Juli 1916 wurde schließlich die Militärische Stelle des Auswärtigen Amtes (MAA) gegründet. Dem Namen nach unter die Zuständigkeit des Auswärtigen Amtes fallend, gelang es ihrem Leiter Oberstleutnant Hans von Haeften, einem Vertrauten Erich Ludendorffs, die Abteilung de facto zur Zentralstelle der militärischen Auslandspropaganda zu machen.²⁸ Damit hatte sich an dieser Stelle die militärische Führung gegenüber der politischen behaupten können. Das MAA war in erster Linie dafür zuständig, Journalisten aus neutralen Ländern mit Informationen nach deutschem Sinne zu versorgen. Sein Ziel war eine „unmerkliche“²⁹ Beeinflussung der Journalisten und damit einhergehend ihrer Darstellung der Kriegssituation in ihren jeweiligen Heimatländern. Hierzu verwendete das Amt unter anderem Filmaufnahmen, außerdem wurden Reisen an die Front, in besetzte Gebiete oder innerhalb des Reichs für die Journalisten organisiert.³⁰ Am 1. November 1916 wurde, auf Bestreben Ludendorffs hin, innerhalb der Militärischen Stelle des Auswärtigen Amtes die „Militärische Film- und Fotostelle“ eingerichtet, die bereits im Januar 1917 zum Bild- und Filmamt (Bufa) umgewandelt wurde.³¹ Hier vereint waren nun alle Film- und Presseabteilungen von Regierung und Militär, also sowohl der politischen als auch der militärischen Führung. Explizit zu nennen ist das Foto- und Filmzensurbüro, das Pressebüro des Generalstabs und das Filmbüro des Auswärtigen Amtes.³² Filmpropaganda und Filmvertrieb im In- wie im Ausland liefen nun über das neu eingerichtete Amt.³³

Die dargestellte Entwicklung zeigt im Hinblick auf das Thema dieser Arbeit, dass der Film sich als Propagandamittel während des Ersten Weltkrieges durchaus hatte etablieren können. Jegliche Arbeit mit der Presse und allen weiteren öffentlichen Medien war zentralisiert worden, der Film erhielt in Zuge der Neugestaltungen eigene Unterabteilungen. Der Staat hatte die Medien, darunter die Filmarbeit, unter seine Kontrolle gebracht. Sogar Aufträge für Unterhaltungsfilme gingen von hier aus an private Produktionsfirmen.³⁴ Ulrike Oppelt spricht außerdem davon, dass während des

²⁷ Das AA hatte mit der Bilderzentrale bereits erste positive Erfahrungen im Umgang mit aktiver Filmpropaganda gemacht, vgl. auch Eversdijk, S. 65.

²⁸ Oppelt, S. 110.

²⁹ Zitiert nach Kestler, S. 74.

³⁰ Kestler, S. 74.

³¹ Oppelt, S. 111.

³² Laser, S. 50 (Stand: 11. September 2020).

³³ Laser, S. 51 (Stand: 11. September 2020).

³⁴ Vgl. Laser, S. 51 (Stand: 11. September 2020).

Ersten Weltkrieges in Deutschland bereits alle entscheidenden Merkmale eines totalitären Systems im Ansatz zu finden waren, beispielsweise das Nachrichtenmonopol.³⁵ Dennoch wird durch die vielen Entwicklungen, Neugründungen und Bereichsumgliederungen auch deutlich, wie unorganisiert die Propaganda und damit auch die politische Filmarbeit noch gewesen war. Nicht nur, dass man später als die Gegner begonnen hatte, staatlich gelenkte Propaganda stärker in den Mittelpunkt zu stellen, auch fanden noch im letzten Kriegsjahr Umstrukturierungen innerhalb der Propagandaarbeit statt. Am 28. Januar 1918 wurde das Bild- und Filmamt der Nachrichtenabteilung des Kriegsministeriums unterstellt. Nach dem Krieg dann wurde das BuFa zur Reichsfilmstelle umbenannt und mit Beginn der Weimarer Republik letztlich zum Filmreferat des Reichsinnenministeriums zusammengeschrumpft.³⁶

Bereits während des Ersten Weltkrieges waren kritische Stimmen im Auswärtigen Amt laut geworden, die die Arbeit des BuFa als zu ineffektiv und dafür zu kostspielig erachteten, weshalb manche gar dafür plädiert hatten, das gerade erst geschaffene Amt wieder einzufrieren.³⁷ Woran die Ineffektivität gemessen wurde, lässt sich nicht mehr nachweisen. Neben der vergleichsweise schwierigen und unbeständigen Organisation, die sicherlich für genug interne Misstimmung sorgte, waren möglicherweise auch die Erwartungen, die an die Propagandaarbeit gerichtet wurden, letztlich zu hoch gewesen. Mit Voranschreiten des Krieges und der sich immer deutlicher abzeichnenden Kriegsniederlage begann folgerichtig die Fehlersuche. Aber nicht nur ministeriumsintern, auch an anderen Stellen wurde Kritik an der deutschen Propaganda geübt. Ein weiteres Ziel negativer Bewertungen war Matthias Erzberger, der lange Zeit das ZfA geleitet hatte. Vor allem aus dem rechts-konservativen Lager warf man ihm Geldverschwendung vor. Es wurde sogar verbreitet, Erzberger habe Teile des ihm zur Verfügung stehenden Propagandaetats in die eigene Tasche fließen lassen, was jedoch nie bewiesen werden konnte. Des Weiteren lasteten seine Gegner jegliche propagandistische Misserfolge direkt seiner Person an, ohne weitere Umstände mit in die Beurteilung einzubeziehen.³⁸ Eine Fokussierung politischer, rechts-konservativer Ressentiments auf die Person Erzberger und damit auch auf Propagandaarbeit, die eng mit seinem Namen verbunden war, fand ihren Weg.

Eine weitere Gruppierung, in diesem Fall jedoch keine politisch-militärische, sondern eine vornehmlich wirtschaftlich orientierte, öffnete sich 1916 der Arbeit mit dem Film. Ludwig Klitzsch,

³⁵ Oppelt, S. 99. Allerdings verweist sie weiterhin darauf, dass speziell das Nachrichtenmonopol „durch die Zulassung ausländischer Zeitungen durchbrochen“ worden ist.

³⁶ Laser, S. 51 (Stand: 11. September 2020).

³⁷ Laser, S. 51 (Stand: 11. September 2020).

³⁸ Kestler, S. 64.

ehemaliger Werbefachmann bei der Leipziger ‚Illustrierten Zeitung‘,³⁹ und der Industrielle, politisch gesehen rechts-konservative Alfred Hugenberg⁴⁰ gründeten am 18. November 1916 das Unternehmen ‚Deutsche Lichtbildgesellschaft‘, kurz DLG, die vor allem die Interessen der rheinisch-westfälischen Schwerindustrie vertreten sollte und finanziell von ihr sehr stark unterstützt wurde.⁴¹ Der Film als Propagandamittel fand also parallel zur Politik auch noch in weiteren Bereichen des öffentlichen Lebens Eingang, hier in der Wirtschaft und, dies jedoch nur als Randnotiz, damit bald auch in der kommerziellen Werbung. Tatsächlich verstanden einige von politischer Seite den Versuch der Schwerindustrie, in der Filmpropaganda Fuß zu fassen, als Angriff auf die eigene Position, weshalb man es für wichtig erachtete, ebenfalls eine privatwirtschaftlich orientierte Filmproduktionsstätte zu gründen. So wurde im Dezember 1917 die Ufa ins Leben gerufen. Als Grundlage für den Konzern wurden verschiedene Produktions-, Verleih- und Theaterunternehmen erworben, die deutsche Filiale der Nordisk – die Nordische Film GmbH –, der Union- und auch der Messterkonzern, wobei die Messterwochenschau weiterhin ein wichtiger Teil der Kriegswochenschauproduktion blieb.⁴² Aber es gab Unstimmigkeiten, einmal innerhalb der Ufa, zwischen Anhängern der Idee, den Konzern während und auch nach dem Krieg unter staatlicher Kontrolle durch das Bufa zu belassen, und Befürwortern einer sogenannten ‚Mantel-Konstellation‘. Diese wollten, dass der Konzern sich aus verschiedenen selbständig arbeitenden Firmen zusammensetzen sollte, darunter auch das Bufa.⁴³ Hinzu kam, dass die alleinige Größe des Konzerns einen Angriff auf die DLG und damit die Schwermetallindustrie darstellen musste. Ludwig Klitzsch sprach in diesem Zusammenhang von einer zu erwartenden ‚Schlacht‘, der allerdings der Kriegsverlauf in die Quere kam.⁴⁴ Die DLG wurde nach dem Krieg zur Deulig-Film GmbH und blieb im Hugenbergkonzern.⁴⁵ Die Ufa gewann während der Weimarer Republik zunehmend an Bedeutung im Bereich der Unterhaltungsindustrie und wurde 1927 ebenfalls von eben jenem Alfred Hugenberg übernommen, welcher 1916 Mitinitiator der DLG-Gründung war. Dies war schließlich ausschlaggebend dafür, dass Hugenberg sein Medienmonopol endgültig zum größten der ersten deutschen Republik ausbauen konnte.

Wer filmische Propagandaarbeit betreiben wollte, hatte also mit Problemen zu kämpfen: Die Propagandaarbeit und damit auch der politische Film während des Ersten Weltkrieges waren

³⁹ Jürgen Wilke: Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, Böhlau 2008, S. 314.

⁴⁰ Wilfried von Bredow / Rolf Zurek: Einleitung zum Kapitel, Teil I – Vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, in: Film und Gesellschaft in Deutschland – Dokumente und Materialien, Hamburg, 1975, S. 17-33, hier: S. 20.

⁴¹ Laser, S. 52 (Stand: 11. September 2020).

⁴² Kreimeier, Die UFA-Story, 1992, S. 39.

⁴³ Kreimeier, Die UFA-Story, 1992, S. 41.

⁴⁴ Kreimeier, Die UFA-Story, 1992, S. 40.

⁴⁵ Kreimeier, Die UFA-Story, 1992, S. 41.

bestimmt von militärischen, politischen und auch industriellen Interessen. Oberste Heeresleitung und Auswärtiges Amt, schließlich auch die Auseinandersetzungen zwischen DLG und UFA, sie alle sorgten dafür, dass nur schwer einheitliche Zielvorstellungen und Leitmotive die Propagandaarbeit prägen konnten.⁴⁶ Allerdings zeigte sich, welche indirekte Wirkung der Unterhaltungsfilm auf die Stimmung in der Bevölkerung haben konnte. Noch in der endgültigen Katastrophe blieb das Kino bis zu einem gewissen Grad ein gesellschaftlicher Anziehungspunkt und der Spielfilm wurde ein kleines, kurzweiliges Trostpflaster in Zeiten der Entbehrung. Als Hauptreferenzquelle für politische Nachrichten galt während des Ersten Weltkrieges dagegen nach wie vor die Presse. Diese langsame Entwicklung im Bereich der Filmarbeit mag verwundern, nicht zuletzt, weil das Militär schon vor dem Ersten Weltkrieg den Film genutzt hatte. Man kann hierbei gemeinhin in Lehr- und Aufklärungsfilme für ein Laienpublikum unterscheiden. Der Lehrfilm konnte wissenschaftlich ausgerichtet sein, sich beispielsweise mit der Erforschung von Geschossbewegungen für ballistische Studien beschäftigen. Des Weiteren gab es Erkundungsfilme, etwa Luftaufnahmen, oder aber militärische Unterrichtsfilme, z.B. zur Übung im Einweisen von Zielen. Aufklärungsfilme konnten ihrerseits in drei Gruppen unterteilt werden, in belehrende, orientierende und psychologische. Letztere waren explizit darauf ausgerichtet, die Armee populärer zu machen. Damit lassen sich sogar erste Ansätze einer Propaganda im Sinne werbewirksamer Maßnahmen feststellen, auch wenn nicht mehr ersichtlich ist, wie viele Filme dieser Art produziert und vertrieben worden sind und erst recht nicht, wie effektiv sie waren oder wie sie eingeschätzt wurden.⁴⁷ Warum also knüpften Militär und Politik nicht an die ersten gemachten Erfahrungen direkt an? Es ist möglich, dass man nach Beginn des Krieges zunächst davon ausgegangen war, die eigene Übermacht sei so groß, dass ein stärkeres Aufgebot an Propaganda überhaupt nicht von Nöten sei. Beinahe alle Regierungsstellen glaubten an einen Sieg bis Weihnachten 1914 und bemühten sich entsprechend zunächst nicht um Propagandaarbeit.⁴⁸ Diese Einstellung änderte sich, wie bereits dargestellt, eher schleppend. Dabei gab es sogar erste öffentliche Stimmen, die an den Erfolg des Filmes im Krieg und dessen unterstützende Wirkung glaubten. So verfasste Adolf Mellini für die „Licht-Bild-Bühne“ vom 31.10.1914 einen Artikel über das Monopol der Kriegsaufnahmen. In diesem Zusammenhang beschrieb er eine Vision zur Nutzung des Filmes in Kriegszeiten: bewegte Bilder, die dazu führen könnten, dass auch die Menschen in der Heimat sehen, nicht nur darüber lesen, was an der Front passiert. Das Gefühl, anwesend und über den Zustand besser informiert zu sein, wäre größer als es allein durch schriftliche Nachrichten der Fall sein kann.⁴⁹

⁴⁶ Kestler, S. 21.

⁴⁷ Oppelt, S. 118/119.

⁴⁸ Oppelt, S. 105.

⁴⁹ „Der Kinofilm ist nicht nur Unterhaltungsmittel, sondern auch wirklicher Nachrichten-Berichterstatter, und da das Ringen der Millionenheere, als große Bewegung gesehen, einzig und allein überhaupt nur durch das Objektiv des

Tatsächlich aber fand der Film Eingang auf einem anderen militärischen Gebiet, nämlich in die eigentliche Kriegsführung. Vor allem Luftaufnahmen halfen dabei, ein Bild über die genauen Frontstellungen und die Lage der Schützengräben zu erhalten. Zwar war die Technik noch nicht sehr weit fortgeschritten, weswegen vor allem mit aneinandergereihten Einzelbildern gearbeitet wurde, dennoch findet sich hier die erste Form angewandter militärischer Filmarbeit.⁵⁰ Um ein Bild über den Kampfablauf und den aktuellen Stand der Dinge zu erhalten, wurde teils sogar mit dem gezeichneten Trickfilm gearbeitet,⁵¹ der auch später in der Weimarer Republik im Rahmen der Partei- und Wahlwerbung von einigen Parteien gerne genutzt wurde. Die deutsche Kriegspropaganda selbst fokussierte sich vornehmlich auf andere Methoden und andere Medien.

Der Einmarsch deutscher Truppen in das neutrale Belgien, um – dem sogenannten Schlieffenplan folgend – ein schnelles Vorrücken über den Norden in Richtung Paris zu ermöglichen, hatte bekanntermaßen die britische Kriegserklärung gegen das Reich zur Folge gehabt, da der Einmarsch in ein neutrales Land einen Bruch des Völkerrechts darstellte und Großbritannien nicht gewillt war, dies hinzunehmen. Hinzu kam die sich seit Jahren zuspitzende Rivalität zwischen der alten Großmacht Großbritannien und dem sowohl wirtschaftlich als auch militärisch aufstrebenden Deutschen Reich, die hier nun zum Ausbruch kommen sollte.⁵² Auf Grund dieser Begebenheiten verwundert es nicht, dass Deutschland in den folgenden Kriegsjahren immer wieder versuchte – gerade im Hinblick auf weitere neutrale Staaten wie die USA bis 1917, aber auch Skandinavien oder die Niederlande – den Einmarsch in Belgien zu rechtfertigen. Die sogenannte „Rechtfertigungspropaganda“ war geboren. Im Folgenden versuchten die deutschen

Bewegungsphotographen, nur durch den Rollfilm festgehalten werden kann, so wird jetzt der Kurbelmann, diese modernste Erscheinung des öffentlichen Lebens, Schulter an Schulter mit unseren braven Feldgrauen dem Feind entgegen vordringen. Er wird Wahrheitsdokumente schaffen von unschätzbarem Werte, die als Aktenmaterial ins Kriegsarchiv kommen, die aber auch allwöchentlich dem gesamten deutschen Kinopublikum gezeigt werden müssen, denn in der heutigen Zeit der auf höchster Stufe stehenden Illustrationstechnik ist das trockene Wort des Zeitungsmannes ohne begleitendes Bild nicht denkbar. Das Publikum wird in die Kinos strömen, um sich dort tagtäglich über den Fortgang der Schlachten zu orientieren; die Daheimgebliebenen werden sich ein tröstendes Bild machen können von dem Mut, der Siegesfreude und auch dem gesunden Humor der Hinausgezogenen. Die Kriegsberichte im Kino werden einen täglichen innigen Konnex zwischen den Schützengräben draußen und dem Familientisch daheim herstellen. Die Kriegsberichte werden die Existenz des Kinobesitzers und damit vieler Tausender Angestellter erhalten. Die Anhänger der ganz modernen Richtung träumten sogar davon, dass diese ideale Berichterstattung sogar noch von dem Staate aus reichlich subventioniert werden wird. Die Wahrheit sieht anders aus.“ Ernüchterung spricht aus Mellinis letztem Satz und auch der bereits erfolgte Verweis auf das stetige Anwachsen des Spielfilms gegenüber rein propagandistischen Werken entspricht dieser Beobachtung. Zitiert nach Oppelt, S. 174, zu finden in: BArch, R 901/33019, Bl. 74-75, Lichtbild-Bühne, 31.10.1914, A. Mellini über das Monopol der Kriegs-Aufnahmen.

⁵⁰ Oppelt, S. 172.

⁵¹ Oppelt, S. 172,

⁵² Vgl. Michael Maurer: Kleine Geschichte Englands, Stuttgart, 2002, S. 395 – 396. Das Wachstum der deutschen Industrie beispielsweise betrug zwischen 1870 und 1914 4,1% jährlich, während die britische Industrie einen Zuwachs von nur 2,1% im Jahr verzeichnen konnte. Auch der enorme Ausbau der deutschen Flotte seit Beginn des 20. Jahrhunderts stellte für die bis dato größte Seemacht England einen Affront und eine Gefahr dar.

Zuständigen, belgische Greuelthaten über die Presse in den Vordergrund zu stellen – vieles davon wohl frei erfunden oder zumindest stark überspitzt –, um im deutschen Inland den Rückhalt für die eigenen Truppen zu stärken und mögliches Mitleid für das faktisch überfallene Belgien zu verhindern.⁵³ Ein bekanntes Beispiel für diese Art der Berichterstattung war die Propagandaarbeit rund um die belgische Stadt Löwen. Der Einmarsch der deutschen Truppen hatte die Zerstörung der historischen Stadt und den Tod vieler Zivilisten zur Folge,⁵⁴ was sowohl in den feindlichen Nationen als auch im neutralen Ausland mit großem Entsetzen aufgenommen worden war und dem deutschen Ansehen deutlichen Schaden zufügen sollte. Scheinbar versuchte die deutsche Propaganda im Folgenden die Schuld an den Geschehnissen von sich zu weisen. Der Versuch, nicht die Täterrolle einzunehmen, ging so weit, dass der deutsche Gesandte in Stockholm, ein Herr Reichenau, vorschlug, die Schuld den Einwohnern der Stadt selbst zuzuschreiben und gleichzeitig den Erhalt des Rathauses und zweier Kirchen den deutschen Truppen anzurechnen.⁵⁵ Gefundenes Fressen hierfür war, dass zu Beginn der deutschen Invasion viel Unmut der belgischen Bürger gegen dort lebende Deutsche, sowie deutschfreundlich Gesinnte zum Tragen kam. Dies war für die deutsche Presse natürlich eine willkommene Gelegenheit, die Täter- und Opferrollen weiterhin nach eigenem Gusto zu verschieben, der die Alliierten wiederum mit dem Bild des Deutschen als Schlächter und Barbar entgegentraten.⁵⁶ Die gegenseitige Zuweisung von Stereotypen und Klischees nahm ihren Lauf.⁵⁷

⁵³ Peter Schade: Nachrichtenpolitik und Meinungssteuerung im Kaiserreich – Dargestellt an der deutschen Kriegsideologie und Propaganda für die Massen im Ersten Weltkrieg, Hannover 1998, S. 57. Vgl. auch Stefan Kestler, S. 149. Kestler verweist noch darauf, dass die OHL erst Ende 1914 Kriegsberichterstatte nach Belgien entsandte, zuvor hatte die OHL ihre Presseabteilung jegliche Nachrichten selbst entwerfen lassen.

⁵⁴ Der Auslöser der deutschen Kriegsverbrechen ist nach wie vor nicht abschließend geklärt. Es gibt einerseits Vermutungen, dass die Angst vor Frantireurs sogenanntes Friendly Fire unter den deutschen Truppen provoziert hatte, welches im Anschluss so umgedeutet wurde, die Bewohner der Stadt hätten den Angriff durchgeführt und seien entsprechend dafür bestraft worden. Andere Arbeiten gehen davon aus, dass tatsächlich Angriffe von belgischer Seite stattgefunden hatten und eine heftige deutsche Reaktion provozierten. Vgl. u.a. Klaus-Jürgen Bremm: Propaganda im Ersten Weltkrieg, Darmstadt 2013, S. 39. Ulrich Keller: Schuldfragen – Belgischer Untergrundkrieg und deutsche Vergeltung im August 1914, Paderborn 2017.

⁵⁵ Kestler, S. 145.

⁵⁶ Vgl. Kestler, S. 141-143.

⁵⁷ Tatsächlich lassen sich noch in der zeitgenössischen historischen Aufarbeitung der Ereignisse einige Parallelen aufzeigen, die erahnen lassen, wie problematisch es für die Wissenschaft sein kann, mit den propagandistischen Arbeiten und Darstellungen von 1914 umzugehen. Die bei ihrer Veröffentlichung vielfach gelobte Abhandlung von John Horne und Alan Kramer: Deutsche Kriegsgreuel, Paderborn 2004, stützt sich beispielsweise auf die These, die Deutschen seien durch die eigene Feindpropaganda aufgehetzt worden, die belgische Zivilgesellschaft stelle auf Grund einer enormen Anzahl an Partisanen (der sogenannten Frantireurs) eine übermäßige Gefahr dar und man müsse sich über die Maßen schützen, was letztlich zu dem belegten Blutbad an der belgischen Zivilbevölkerung geführt habe. Auch wenn sie damit sicherlich nicht der alliierten Propaganda nach dem Mund reden, so unterstützt ihr Ansatz doch das Bild des deutschen Soldaten, der wehrlose Frauen und Kinder tötete. Der Kunst- und Fotohistoriker Ulrich Keller hingegen verteidigte in seiner Abhandlung die auf deutscher Seite immer wieder hervorgebrachte Argumentation, man habe lediglich auf die Provokationen und Angriffe aus der belgischen Zivilbevölkerung seitens der Frantireurs reagiert. Er unterstützt in gewisser Weise den Ansatz der „Rechtfertigungspropaganda“ der OHL und wirft den bis dato erarbeiteten Studien vor, sie blendeten die deutsche Sichtweise aus, indem sie sich ausschließlich auf die Zeugenaussagen der belgischen Einwohner Löwens stützten.

Als rechtfertigendes Element auf deutscher Seite wurde neben dem Verweis auf die deutsche Opferrolle auch die nationale Kultur herangezogen, die nach Meinung vieler Deutscher höher stand als jene anderer Länder. So bemerkte Rudolf von Delius in Bezug auf Leopold Ranke beispielsweise: „Man soll es doch fühlen in Europa, was es heißt: die beste französische und die beste englische Geschichte schrieb ein Deutscher.“⁵⁸ Die deutsche Kultur war immer wieder Gegenstand der Propaganda im In- wie im Ausland, nicht nur, da man sie als Rechtfertigung für den Krieg verstand, sondern auch, weil sie als wichtiger Maßstab für einen Vergleich mit feindlichen Völkern und deren meist als minderwertig eingestuften kulturellen Prägungen angesehen wurde. Durch die Beteiligung am Versuch der Rechtfertigung von Seiten einiger bekannter Schriftsteller und Gelehrten zu Beginn des Krieges erhielt die Überhöhung der eigenen Kultur einen besonderen Glanz. Es galt, den Deutschen Geist zu verteidigen. Ein gutes Beispiel hierfür ist der sogenannte Aufruf „An die Kulturwelt“, ein von 93 Wissenschaftlern, Schriftstellern und Künstlern unterschriebenes Manifest (entsprechend auch bekannt als „Manifest der 93“), das die deutschen Kriegshandlungen verteidigte und jegliche deutsche Schuld am Krieg negierte, ganz im Gegenteil, die Notwendigkeit der Verteidigung von allem, was deutsch ist, hervorhob.⁵⁹ „Glaubt uns! Glaubt, daß wir diesen Kampf zu Ende kämpfen werden als ein Kulturvolk, dem das Vermächtnis eines Goethe, eines Beethoven, eines Kant ebenso heilig ist wie sein Herd und seine Scholle.“⁶⁰ Unterschrieben haben unter anderem Gerhart Hauptmann, Max Planck und Wilhelm Conrad Röntgen, wenn auch einige, wie Planck, wenige Tage später wieder versucht hatten, sich von dem Manifest zu distanzieren.⁶¹ Die offensichtliche Überheblichkeit und Verdrehung der Tatsachen konnte indes selbstverständlich kaum dazu beigetragen haben, die Meinung über Deutschland im Ausland zu verbessern:

„Es ist nicht wahr, daß wir freventlich die Neutralität Belgiens verletzt haben. Nachweislich waren Frankreich und England zu ihrer Verletzung entschlossen. Nachweislich war Belgien damit einverstanden. Selbstvernichtung wäre es gewesen, ihnen nicht zuvorzukommen.“⁶²

Solche Aussagen im Sinne der Rechtfertigung der eigenen Rolle riefen im besten Falle Gleichgültigkeit hervor wie bspw. in Großbritannien. In Frankreich wurde dadurch der Hass auf das

⁵⁸ Zitiert nach Kestler, S. 25.

⁵⁹ George T. Blakey: *Historians on the Homefront – American Propagandists for the Great War*, Lexington, 1970, S. 31-32.

⁶⁰ <https://www.europa.clio-online.de/quelle/id/q63-28308> (Stand: 11. September 2020).

⁶¹ Rüdiger vom Bruch u.a.: *Gelehrtenpolitik, Sozialwissenschaften und akademische Diskurse in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart, 2006, S. 164.

⁶² <https://www.europa.clio-online.de/quelle/id/q63-28308> (Stand: 11. September 2020).

Deutsche Reich eher noch angeheizt.⁶³

Neben den westlichen Gegnern wird auch Russland in der Schrift erwähnt, allerdings weniger als Hauptaggressor denn als Mitläufer und darüber hinaus als vollkommen kulturlos und barbarisch:

„Im Osten aber trinkt das Blut von russischen Horden abgeschlachteter Frauen und Kinder die Erde, und im Westen zerreißen Dum-Dum-Geschosse unseren Kriegern die Brust. Sich als Verteidiger europäischer Zivilisation zu gebärden, haben die am wenigsten das Recht, die sich mit Russen und Serben verbünden und der Welt schmachvolle Schauspiele bieten, Mongolen und Neger auf die weiße Rasse zu hetzen.“⁶⁴

Den Willen der kämpfenden Truppen stärken sollten außerdem die deutschen Feldzeitungen. Vornehmlich an der Westfront eingesetzt, nachdem hier der Stellungskrieg begonnen hatte, war der Sinn und Zweck dieser Presseerzeugnisse nach Aussagen von Zeitgenossen „den Geist der Kameradschaftlichkeit [zu] pflegen und dem ersten Bedürfnis nach neuen Nachrichten bis zur Ankunft der Zeitungen aus der Heimat [zu] dienen.“⁶⁵ Überdies hinaus ermöglichten die Blätter selbstverständlich die Verbreitung besonders nachhaltiger, ideologischer Nachrichten und Botschaften an die Soldaten – die Feindbilder etwa, die das Deutsche Reich entwickelt hatte, wie der unordentliche und schwächliche, aber ruhsüchtige Franzose, dem der disziplinierte deutsche Soldat entgegengestellt wird.⁶⁶ Daneben stereotypisierte man im Sinne deutscher Propaganda auch die Franzosen generell, die Frauen galten als lasziv und dem Ehebruch zugeneigt, Franzosen im Allgemeinen als unhygienisch und treulos.⁶⁷ Derartige Bilder, die bereits im 19. Jahrhundert entwickelt und während der ständig schwelenden Feindschaft zu Frankreich benutzt worden waren, wurden in Zeitungen und Zeitschriften immer wieder propagiert und sowohl an der Heimatfront, als auch in den Gräben der Westfront verbreitet.⁶⁸

Auch arbeitete man bereits während des Ersten Weltkrieges viel mit Bildern und Illustrationen, im Falle der Propaganda gegen den unmittelbaren Feind bildeten Karikaturen eine gern genutzte Spielart des „Negative Campaigning“.⁶⁹ Besonders Großbritannien, das vom Deutschen Reich frühzeitig zum Erzfeind stilisiert wurde, war immer wieder Ziel deutscher Karikaturisten. Dabei sprach man auch ihnen Stereotypisierungen zu, vor allem ein Hang zu Luxus und Bequemlichkeit,

⁶³ Bruch, S. 164.

⁶⁴ Kestler, S. 146.

⁶⁵ Otto Thissen: Mit Herz und Hand fürs Vaterland – Zeitbilder des Weltkrieges 1914, Köln, 1915, zitiert nach Schade, S. 58.

⁶⁶ Schade, S. 58-59. Für die Ruhmsucht der Franzosen siehe Kestler, S. 128.

⁶⁷ Schade, S. 61.

⁶⁸ Vgl. Schade, S. 60 – 61.

⁶⁹ Der Begriff „Negative Campaigning“ wird im Verlauf der Arbeit noch mehrmals auftauchen und erläutert werden. Daher wird er hier nur kurz behandelt, obwohl es sich um einen zentralen Aspekt dieser Arbeit handelt.

aber auch – ein wenig im Widerspruch dazu stehend – ihre übertriebene Sportbegeisterung.⁷⁰ Sehr gut eignete sich darüber hinaus die Person des britischen Premierministers Sir Edward Grey zu gezeichneten Verunglimpfungen, da er einige charakteristische, visuelle Eigenschaften besaß (beispielsweise seine Größe), die leicht zu zeichnen und zu überzeichnen waren. Bald konzentrierte sich die deutsche Propaganda hauptsächlich auf Großbritannien. Die Kriegsschuld wurde den Briten zugeschrieben und selbst die Franzosen waren für die deutschen Propagandisten immer weniger von Interesse. Tatsächlich wurde von offizieller deutscher Seite propagiert, die Briten hätten Franzosen und Belgier in den Krieg mit Deutschland gezwungen.⁷¹ Damit folgte man der Theorie des „Verteidigungskrieges“, überhaupt erst notwendig geworden durch die vermeintliche Einkreisungspolitik der Briten gegen Deutschland.⁷² In diesem Zusammenhang waren Länder wie Frankreich und Russland zwar nach wie vor wortbrüchige sowie kulturlose Horden, aber dennoch in erster Linie fehlgeleitet vom englischen Großmachtswahn:

„Die Franzosen und Belgier betrachten wir als irregeleitete Opfer ihrer Regierungen [...]. Aber wir können sie nicht hassen. Auch die Russen können dieses Gefühl nicht erwecken. Ihre rohen Horden sind Träger der Unkultur [...]. Aber für die Engländer schämen wir uns. Wir hassen sie, wie wir das Böse hassen. Die Mittel, mit denen sie den Krieg führen, erscheinen uns als ruchlos und unwürdig; wir würden uns selbst verachten müssen, wenn wir sie mit gleicher Münze erwidern sollten [...]. England hat sich so lange als Herr der Welt gefühlt, sein Volk dünkt sich so erhaben über allen anderen Nationen, daß es jeder den Fuß auf den Nacken setzen zu können glaubt.“⁷³

Diese Unterordnung Frankreichs und Russlands mag auf den ersten Blick verwundern, galten diese beiden Nationen zu Bismarcks Zeiten noch als die ärgsten Bedrohungen des jungen Reiches, da militärische Konflikte mit ihnen eben jenen Zweifrontenkrieg nach sich ziehen mussten, der im Ersten Weltkrieg letztlich eingetreten war. Doch betrachtet man die Situation zwischen Großbritannien und dem Deutschen Reich, wird deutlich, wie sich die Konkurrenz zwischen beiden Nationen zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer weiter hochgeschaukelt hatte. Einen vorläufigen Höhepunkte hatte die deutsche Flottenausrüstung seit Beginn des 20. Jahrhunderts dargestellt, welche die Seemacht England nur als Provokation hatte auffassen können. Der neu gewachsene deutsche Großmachtanspruch stand nun mit einem Mal dem alteingesessenen Commonwealth gegenüber. Mit Ausbruch des Krieges wurden auch die auf dieser Situation aufgebauten Ressentiments auf eine neue Stufe der Eskalation gehoben. Großbritannien wurde zum Erzfeind erklärt, jegliche Blutsverwandtschaft der Königshäuser trat in den Hintergrund. Entscheidend war

⁷⁰ Kestler, S. 128.

⁷¹ Kestler, S. 240 – 241.

⁷² Kestler, S. 239.

⁷³ Karl Bücher: Unsere Sache und die Tagespresse, Tübingen 1915, S. 12, zitiert nach Kestler, S. 241.

nun, die Oberhand auf dem europäischen Kontinent zu erlangen und dadurch die eigene Rolle als Kulturträger und Beschützer der Zivilisation bestätigt zu sehen.

Ein Problem der deutschen Rechtfertigungspropaganda im Ausland, das sowohl in verfeindeten als auch in neutralen Staaten immer wieder zur Sprache kam und ihren Ausdruck in der Überhöhung der eigenen Kulturleistungen fand, war die offensichtliche Ignoranz der deutschen Propagandastellen, die nur ungenügend dazu bereit waren, sich mit dem jeweiligen Land und dessen Kultur auseinander zu setzen. Entsprechend geschah es nicht selten, dass selbst neutrale oder deutschlandfreundliche Länder durch die Reichspropaganda brüskiert wurden.⁷⁴ So stellte der Chef der Informationsabteilung der amerikanischen Regierung, Bruce Bielaski, nach dem Eintritt der USA in den Krieg fest, dass nicht zuletzt „die notorische Anpassungsunfähigkeit [...] der deutschen Denkart in ihrer Berührung mit dem Geiste anderer Völker“ Schuld daran war, dass die deutsche Propaganda in Amerika keine nachhaltige Wirkung gezeigt hatte.⁷⁵ Mit dem Kriegseintritt der USA 1917 beendete das Deutsche Reich dann auch unverzüglich seinen Versuch, über eigens eingerichtete Büros in den USA Aufklärung im deutschen Sinne zu betreiben und Einfluss auf die amerikanische Presse zunehmen.⁷⁶

2.1.1. Exkurs – Kommunikationstheorien und Menschenbild in den 1910ern und 1920ern

Die angesprochene Ignoranz der Deutschen im Umgang mit ausländischen Nationen lässt sich nicht nur im Zusammenhang mit der Überzeugung von der Vorherrschaft der eigenen Kultur verstehen, sondern erfordert auch eine nähere Betrachtung der zeitgenössischen Theoretisierung von Kommunikation und Massenpsyche. Peter Schade erwähnt in seiner Arbeit „Nachrichtenpolitik und Meinungssteuerung im Kaiserreich – Dargestellt an der deutschen Kriegsideologie und Propaganda für die Massen im Ersten Weltkrieg 1914-1918“ die „Stimulus-Response-Theorie“, mit deren Hilfe die Meinungsforscher bereits während des Ersten Weltkriegs Massenkommunikation erläuterten. Sie besagt, dass die von den Massenmedien transportierten, sorgfältig gestalteten Reize an Information von jedem Menschen einer Gesellschaft auf die gleiche Weise wahrgenommen werden und dadurch bei jedem Mitglied der Gesellschaft auch zur gleichen Reaktion führen.⁷⁷ Die Theorie selbst ist stark vereinfacht und äußerst einseitig, dennoch fungierte sie bis zum Zweiten

⁷⁴ Kestler S. 24.

⁷⁵ Zitiert nach Kestler, S. 354.

⁷⁶ Kestler, S. 351/352.

⁷⁷ Schade, S. 26.

Weltkrieg als eines der zentralen Kommunikationsmodelle. Ihr zugrunde liegt ein Menschenbild, das unter anderem von der Instinktpsychologie geprägt worden ist, die von einer Gleichartigkeit aller Menschen in ihrem Wesen ausging.⁷⁸ Damit waren Stimuli nach Meinung der Forscher dazu in der Lage innere, biologisch bedingte Prozesse des Menschen, etwa Triebe und Emotionen, anzusprechen und zu stimulieren, ohne dass der Mensch sich dessen bewusst werden könnte. Entsprechend mussten auch, folgt man dieser Idee, die Reaktionen aller Menschen auf ein und denselben Reiz ähnlich ausfallen.⁷⁹ Als soziologische Grundlage des Stimulus-Response-Modells diente die „Theorie der Massengesellschaft“.⁸⁰ Sie ging davon aus, dass Industrialisierung und Demokratisierung zu einer Anonymisierung und Isolierung des Individuums geführt hätten. Die traditionellen Stützen von Außen wie die Großfamilie seien weggebrochen,⁸¹ neue Arbeitsabläufe und Produktionsprozesse, bedingt durch die technischen Veränderungen in der Arbeitswelt (Förderband an der Fabrik als eindringlichstes Beispiel zu Beginn des 20. Jahrhunderts), führten zu einer wachsenden „Entfremdung der Individuen voneinander“.⁸² Beide Theorien sind Ausdruck der selben gesellschaftlichen Entwicklungen, vorangetrieben von der Industrialisierung und Technologisierung der Gesellschaft. Mit der Kommunikationsrevolution im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert – von der Penny Press zu Film und Radio – wurden nämlich neue Kommunikationsprozesse erforderlich. Um diese zu beschreiben, entstand das Stimulus-Response-Modell, welches massenmediale Kommunikation erfassen sollte, die dabei war, die interpersonale Kommunikation zu verdrängen.⁸³ Die Grundlagen innerhalb der Gesellschaft, für das Leben des Individuums wie für dessen Kommunikation, waren durch Industrialisierung und Technologisierung also in einem Wandel begriffen und es galt, diesen zu verstehen und durch Theoretisierung zu erklären, greifbar zu machen.

Das Phänomen der Masse hatte frühzeitig begonnen, die Wissenschaft zu interessieren und ist bis heute Thema soziologischer Studien. Die prominentesten Beispiele wissenschaftlicher Untersuchungen dazu vor dem Dritten Reich dürften jene des französischen Arztes und Soziologen Gustave Le Bon Ende des 19. Jahrhunderts, sowie des weltberühmten Arztes und Psychoanalytikers Sigmund Freud sein – jener verfasste 1921 seine Arbeit „Massenpsychologie und Ich-Analyse“. Le Bons Arbeit zu diesem Thema, „Psychologie der Massen“ aus dem Jahr 1895, galt bis weit in die

⁷⁸ Schenk, S. 25.

⁷⁹ Schenk, S. 25.

⁸⁰ Schenk, S. 25.

⁸¹ Vgl. auch:

http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/kommunikation/semiotisches_labor/labor_a/modul16b.php
(Stand: 11. September 2020).

⁸² Schenk, S. 26.

⁸³ Schenk, S. 24. Als „interpersonal“ wird Kommunikation bezeichnet, wenn sie direkt zwischen zwei oder mehr Menschen stattfindet, die sich zur gleichen Zeit am gleichen Ort befinden.

1920er Jahre hinein als Standardwerk. Für ihn stand fest, dass innerhalb einer Masse der Einzelne seine „bewußte Persönlichkeit“ verliert und stattdessen eine „Gemeinschaftsseele“ entsteht. Einzige Bedingung für diesen Prozess ist, dass die Versammlung einer Menge nicht zufällig und ohne bestimmten Grund vonstatten gehen kann:

„Tausend zufällig auf einem öffentlichen Platz, ohne einen bestimmten Zweck versammelte einzelne bilden keineswegs eine Masse im psychologischen Sinne. Damit sie die besonderen Wesenszüge der Masse annehmen, bedarf es des Einflusses gewisser Reize [...].“⁸⁴

Damit hat Le Bon bereits den Reiz von außen eingeführt, der sich als mechanische Wirkungsnotwendigkeit auch im Stimulus-Response-Modell wiederfindet. Bei Le Bon macht er die Masse beeinflussbar, lässt eine Menschenmenge erst überhaupt zu einer Masse im psychologischen Sinne werden. Auch hier stellt der Reiz ganz offensichtlich eine Wirkungsnotwendigkeit dar. Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen arbeitet Le Bon mit einem negativ geprägten Menschenbild, die Masse ist passiv, ohne Verstand und unfähig, für sich allein zu sorgen. Also muss sie von einer kleinen Gruppe Aktiver gelenkt werden.⁸⁵

Diese Ansichten hielten sich bis in die Weimarer Republik hinein und erschienen auch bei Freud 1921. Nun ausgehend vom Einzelnen innerhalb der Masse und nicht mehr, wie Le Bon, von der Sichtweise der Masse selbst, spricht Freud in seiner Abhandlung von vier Schritten, innerhalb derer sich die Bindungen des Individuums darstellen und auflösen ließen: Zunächst besteht eine Bindung der Mitglieder einer Masse untereinander, darauf folgt die Identifikation des Einzelnen mit einer Führungsfigur, im nächsten Schritt projiziert der Mensch das eigene Ich-Ideal direkt auf diesen Führer und schließlich erfolgt der komplette Austausch des individuellen Ich-Ideals mit jenem des Führers. Dieser verkörpert nun jeden Wert, den das Individuum einst besessen hat. Damit hat auch Freud die Lenkung der Masse thematisiert, heruntergebrochen auf eine einzelne Führerfigur.⁸⁶

Was in den dargestellten Überlegungen noch nicht weiter ausgeführt wurde, war die Notwendigkeit geeigneter Mittel, um die Masse zu erreichen und zu lenken, also geeigneter Medien. Somit mussten auch die Massenmedien selbst bald Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen werden. Ein Beispiel hierfür sind Ausführungen des US-amerikanischen Soziologen Charles Horton Cooley, der bereits 1909 Massenmedien als für die Gesellschaft notwendige Instrumente zur Kommunikation ansah. Sie dienten ihm in erster Linie zur Ausweitung der intellektuellen und technologischen Grenzen einer Gesellschaft. Kommunikation zur Entwicklung

⁸⁴ Gustave Le Bon: Psychologie der Massen, 15. Auflage, Stuttgart, 1982 [Originalausgabe von 1911], S. 10.

⁸⁵ Gustave Le Bon, z.B. S. 83. Vgl. auch Markus Amann: Massenpsychologie und Massendarstellung im Film, München, 1983, S. 28-31.

⁸⁶ Vgl. Bussemer 2008, S. 93/94.

des menschlichen Geistes – Schenk spricht auch von der Idee ‚Massenmedien zwecks Humanisierung der Gesellschaft‘ – bedeutete also hier einen positiven Blick auf die Massenmedien und ihre Fähigkeiten. Sehr interessant bei Cooley ist auch die Überzeugung, durch die Massenmedien würde eine neue Wissensbasis für demokratisches Handeln entstehen, was letztlich das elitäre Wissensmonopol der Aristokratie brechen könnte:

„Die Massenmedien würden die Gesellschaft humanisieren, ihre Fähigkeit, mit Problemen fertig zu werden, erweitern, eine Basis für demokratische Entscheidungsprozesse bieten und somit das aristokratische Wissensmonopol brechen.“⁸⁷

Es ist logisch, dass diese Ansichten, zumal positiv besetzt, so früh in den USA und nicht in Europa, vor allem nicht im monarchistischen Deutschland zu finden waren. Die Massenmedien als Grundlage einer Demokratisierung der Entscheidungsprozesse zu verstehen, spiegelt dabei in gewisser Weise auch das Verständnis wider, Masse sei durch einen bestimmten Impuls gleichförmig steuerbar. Entsprechend wird in den nachfolgenden Kapiteln auch die Frage zu erörtern sein, ob der Versuch, Massenmedien durch eine staatliche Stelle und im Sinne der politischen Führungsriege zu steuern, auch im demokratischen System frühzeitig eine Rolle gespielt hatte.

An dieser Stelle macht es Sinn, für einen weiteren kurzen Moment Europa zu verlassen und hinüber in die USA zu blicken. Hier wurde 1917 eine Propagandaabteilung geschaffen, die später in den 1920ern in Deutschland noch Beachtung fand, das sogenannte Committee on Public Information, kurz CPI. Bereits eine Woche nach dem Kriegseintritt der USA Anfang April 1917 war das CPI auf Befehl des amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson ins Leben gerufen worden.⁸⁸ Das CPI war das Zentrum der amerikanischen Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg, an dessen Spitze der Journalist und Politiker George Creel stand. In seinem nach dem Krieg verfassten „Creel Report“ aus dem Jahr 1919, adressiert an den amerikanischen Präsidenten Wilson, führt Creel die Arbeiten des CPI noch einmal aus. Darunter fiel auch der Umgang mit allen erdenklichen, zur Verfügung stehenden Medien. Beispielsweise kümmerte man sich um die Mobilisierung amerikanischer Künstler zum Entwerfen von Postern und Flugblättern, sowie den Einsatz amerikanischer Schriftsteller und Essayisten, die unentgeltlich Schriften und Pamphlete für die amerikanische Propaganda im In- und Ausland entwarfen.⁸⁹ In seinem Bericht verweist Creel auch auf den Nutzen des Films, mit dessen Hilfe es den Amerikanern gelungen sei, jede Ecke der Welt zu erreichen. Hierbei wurden verschiedene Genres eingesetzt:

⁸⁷ Zitiert nach Schenk, S. 28.

⁸⁸ Vgl. Brief des CPI-Vorsitzenden George Creel an Woodrow Wilson vom 1. Juni 1919, in: The Creel Report – Complete Report of the Chairman of the Committee on Public Information 1917 – 1918 – 1919, New York 1972, S. 1.

⁸⁹ Vgl. The Creel Report, S. 3-4.

„Through the medium of the motion picture America’s war progress, as well as the meanings and purposes of democracy, were carried to every community in the United States and to every corner of the world. *Pershing’s Crusaders*, *America’s Answer*, and *Under Four Flags*⁹⁰ were types of feature films by which we drove home America’s resources and determinations, while other pictures, showing our social and industrial life, made our free institutions vivid to foreign peoples. From the domestic showings alone, under a fair plan of distribution, the sum of \$878.215 was gained, which went to support the cost of the campaigns in foreign countries that were necessarily free.”⁹¹

Sehr interessant für die vorliegende Arbeit ist zunächst einmal der ausdrückliche Bezug auf die Verbreitung des US-amerikanischen Lebensstils durch die amerikanischen Filmproduktionen. Hier wird der Film also bewusst und direkt als Ideologieträger eingesetzt, der amerikanische Werte in die Welt tragen kann und muss. Zusätzlich verhalf der Umsatz der gezeigten Filme im Inland zusätzliches Geld für Auslandspropaganda einzuspielen, die Propaganda finanzierte sich zu einem Stück weit sogar selbst.

Das Besondere am CPI war, dass man sich – ganz anders als die deutschen Verantwortlichen – recht bald im Klaren darüber war, dass Pressezensur allein kaum ausreichen würde, eine erfolgreiche Propaganda zu führen. Als ebenso wichtig erachtete man die Arbeit an der Heimatfront und in der Rüstungsindustrie, zur Stärkung der Moral und um den Rückhalt im eigenen Land abzusichern.⁹² Ebenfalls ein Zeichen für umfassende und vorausschauende Propagandaarbeit war die Tatsache, dass das Einwanderungsland USA laut Creel 23 unterschiedliche Vereine gründete, die verschiedene soziale Klassen und Einwanderungsgruppen ansprechen sollte: „[...] each body carrying a specific message of unity and enthusiasm to its section of America’s adopted people.“⁹³ Der Rückhalt der gesamten Bevölkerung, nicht nur einzelner Bevölkerungsgruppen, sollte gewährleistet sein. Bussemer spricht in seinem Buch „Propaganda“ dann auch davon, dass das CPI eine Art Institutionalisierung eines neuen Kriegesverständnisses darstellte. Nicht nur allein das

⁹⁰ Der Film „Pershing Crusaders“ war ein Dokumentarfilm über die amerikanischen Truppen in Frankreich aus dem Jahr 1918, vgl. www.imdb.com/title/tt0009489/ (Stand: 11. September 2020).

Bei „America’s Answer“ handelte es sich ebenfalls um einen Dokumentarfilm, der Teil einer Filmreihe namens „Following the Flag to France“ war. Thema war die Ankunft und der Fortschritt der ersten amerikanischen Truppen in Frankreich. Auch dieser Film stammt aus dem Jahr 1918. Vgl. www.imdb.com/title/tt0008828/ (Stand: 11. September 2020).

Der Dokumentarfilm „Under Four Flags“ schließlich stammt ebenfalls aus dem Jahr 1918 und beschäftigte sich umfassend mit dem Kampf der vier alliierten Nationen gegen die deutschen Truppen, beginnend dem Ausbruch des Krieges bis hin zum Waffenstillstand, der ganze sechs Tage vor Vollendung des Films stattgefunden hatte. Vgl. www.imdb.com/title/tt0009742/plotsummary, (Stand : 11. September 2020).

Es ist hervorzuheben, wie schnell und vor allem wie gezielt die Filmarbeit der Amerikaner angelaufen war. Innerhalb der 20 Monate, in denen Amerika am Krieg teilnahm, waren mehrere Filme produziert worden, darunter ganze Dokumentarreihen über die Geschehnisse an der Front. Dass ein Film wie „Under Four Flags“ den gesamten Krieg chronologisch darstellte und nur wenige Tage nach dem Waffenstillstand in die Kinos kam, zeigt außerdem, dass die Filmarbeit des CPI auch vorausschauend, mit Blick auf die Zeit nach den Kämpfen, funktionierte.

⁹¹ The Creel Report, S. 4.

⁹² Bussemer 2008, S. 75.

⁹³ The Creel Report, S. 3.

Geschehen an der Front in Europa bekam Aufmerksamkeit geschenkt, die amerikanische Heimatfront war nicht minder interessant.⁹⁴ Diesbezüglich war es notwendig, Rechtfertigungen für den Kriegseintritt der USA 1917 zu propagieren. Interessant sind Bussemers Verweise auf die Arbeit des CPI mit Propaganda und Meinungsbildung. Während das CPI selbst und auch sein Vorsitzender Creel grundsätzlich betonten, einem „liberalen Verständnis der öffentlichen Meinungsbildung“⁹⁵ im Sinne demokratischer Grundwerte zu folgen, verweist Bussemer darauf, dass „sich unter den Propaganda-Praktikern des CPIs zunehmend ein massentheoretisch inspiriertes Menschenbild“ durchsetzte, „das die emotional-manipulative Verwendung von Propaganda für einen ‚guten‘ Zweck legitim erscheinen ließ.“ Filmtitel wie „The Bath of Bullets“ oder „The Storm of Steel“ unterstreichen diese Vermutung.⁹⁶ Die Propaganda wurde prägnant und plakativ, hierzu dienten unter anderem auch die bewegten Bilder, sowie der Einsatz bekannter Hollywood Regisseure sowie Künstler und Schriftsteller.⁹⁷ Auch George T. Blakey, Autor des Buchs „Historians on the Homefront – American Propagandists for the Great War“ aus dem Jahr 1970, verweist auf die für die damalige Zeit modernen Propagandamethoden des CPI:

„While much of the American war effort still bore the imprint of the nineteenth century, the CPI was a true child of the twentieth, using modern methods of psychology, mass production, and advertising to market it's products.“⁹⁸

Nicht mehr wirklich nachvollziehbar ist selbstverständlich, welche tatsächlichen Erfolge das CPI einfahren konnte und wie stark der Einfluss auf die Menschen im Land letztlich war. Diese Informationen sind heute nicht mehr messbar und können im Rahmen dieser Arbeit auch nicht weiter thematisiert werden. Wichtig ist jedoch: Die damals hochmoderne Massenpsychologie fand in der demokratischen Propaganda ihren Einsatz, die amerikanische Kriegspropaganda passte sich durch das CPI den Erkenntnissen der Theorien zur modernen Massengesellschaft und ihren vermeintlichen Bedürfnissen – wie bei Le Bon und später auch bei Freud prognostiziert – offensichtlich an. Weiterführend ließe sich aus diesen ersten Ergebnissen die Überlegung gewinnen, dass nach Ansicht der Zeitgenossen Politik und ihre Ziele in erster Linie durch Vermarktung dem einfachen Bürger näher gebracht wurden. Eine seriöse Darstellung wurde überdeckt von strategischer Propaganda. Die Heimatfront musste von der Notwendigkeit des Kriegseintritts überzeugt werden und dazu verhalf ein massentheoretisch inspirierter Ansatz. In dem Moment, in

⁹⁴ Bussemer 2008, S. 75.

⁹⁵ Bussemer 2008, S. 76.

⁹⁶ Bussemer 2008, S. 77.

⁹⁷ Vgl. auch Blakey, S. 22.

⁹⁸ Blakey, S. 22.

dem die Grundlage Krieg weggefallen war, war auch das Institut überflüssig geworden. Entsprechend wurde das CPI bereits kurz nach dem Krieg wieder aufgelöst, es hatte seine Schuldigkeit getan.⁹⁹

Bedenkt man, wie viele Abteilungen und private Organisationen sich in Deutschland während des Ersten Weltkrieges letzten Endes mit Propagandaarbeit auseinandergesetzt hatten und parallel dazu der Film mehr und mehr als Unterhaltungsmedium für die Massen an Bedeutung gewann, gilt zu vermuten, dass die gewonnenen Erkenntnisse Einzug in die Weimarer Republik hielten und weiterentwickelt wurden. Interessant wird es folglich sein zu sehen, ob und falls ja inwiefern die Arbeit mit Filmpropaganda auch in Friedenszeiten von der Spitze des Landes betrieben wurde. Wegen des neu entstandenen demokratischen Systems sollte außerdem untersucht werden, in welchem Ausmaß auch Parteien selbst sich mit dieser Thematik auseinandersetzen und möglicherweise sogar innerhalb ihrer Organisation eigene Abteilungen für den Umgang mit Propagandamaßnahmen schufen. Es ist denkbar, dass verstärkt Methoden aus der Werbeindustrie übernommen und angewendet wurden, in der Weimarer Republik hat nämlich eine Entwicklung eingesetzt, die sich bis heute gehalten hat, sogar immer stärker geworden ist: Politik hat sich immer mehr zu einem Markenprodukt entwickelt.¹⁰⁰ An ihr arbeiten Werbefachleute und professionelle Filmemacher ebenso wie ausgebildete Psychologen. Ziel ist es dabei grundsätzlich, den Effekt der politischen Werbung auf den Rezipienten besser steuern zu können. Besonders beliebt waren zur damaligen Zeit einige sehr einfache Methoden, die aus dem Bereich der Produktwerbung kamen. Zu nennen ist hier das bereits kurz erwähnte „Negative Campaigning“, das gerade im praktischen Teil dieser Arbeit eine große Rolle spielen wird, wenn es darum geht, die Darstellungsweisen und Methoden der Sender zu analysieren. Im Mittelpunkt dieser Propagandamethode steht, die eigenen Positionen und Fähigkeiten durch den Vergleichsmoment mit den politischen Gegnern zu überhöhen. Diese Vorgehensweise ist besonders plakativ und dadurch gut geeignet, bestimmte negative Assoziationen mit politischen Gegenspielern in den Köpfen der Rezipienten zu kreieren. Die Entwicklung dieser sowie anderer Methoden im Rahmen einer wissenschaftlich und ökonomisch fundierten Propagandawissenschaft bekam mit dem Ende des Ersten Weltkrieges und der aus der Niederlage resultierenden Beschäftigung mit der vergleichsweise schwächeren deutschen Propagandaarbeit die entscheidenden Impulse.

⁹⁹ Bussemer 2008, S. 80.

¹⁰⁰ Für nähere Informationen siehe: Ulrich Sarcinelli: Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft, Opladen 1998; außerdem Ulrich Sarcinelli und Jens Tenschler: Politikherstellung und Politikdarstellung – Eine Einführung, in: Politikherstellung und Politikdarstellung – Beiträge zur politischen Kommunikation, hrsg. v. Ulrich Sarcinelli, Köln 2008, S. 7-18.

2.2. Propagandatheorien in der Weimarer Republik

Nachdem die Niederlage im Weltkrieg in der öffentlichen Diskussion nicht zuletzt auf einen defizitären Umgang mit Propaganda auf Seiten des Reichs zurückgeführt worden war, bekam die Diskussion um Propaganda in der Weimarer Republik neuen Auftrieb. So schob Erich Ludendorff in seinen „Kriegserinnerungen“ 1919 die Verantwortung für die Niederlage im Ersten Weltkrieg weg von der militärischen Führung und hin zu einem Versagen an der Propagandafront: „Während wir auf dem Kriegsschauplatz die Initiative fast bis zuletzt in der Hand hatten, führte der Feind den Kampf der Geister von vornherein in geschlossener Einheitsfront auf der ganzen Linie.“ Doch die fehlerhafte Propaganda habe die militärischen Erfolge unterlaufen: „Wir kämpften nicht mehr bis zum letzten Blutstropfen. Viele deutsche Männer wollten nicht mehr für ihr Vaterland sterben.“¹⁰¹ Petra Maria Schulz verweist zu Recht darauf, dass die Überzeugungen vom Versagen der deutschen Weltkriegspropaganda direkt an jene Geisteshaltung anknüpfen, welche auch die Dolchstoßlegende ermöglicht hat.¹⁰² Das Versagen im militärischen Bereich schien so unwirklich, dass man verbissen weitere Parameter suchte, die die Niederlage letztlich herbeigeführt hätten, um so die Schuld vom Heer nehmen zu können. Vertreter der Wissenschaft reihten sich in diese kritischen Stimmen zur misslungenen Propaganda ein und sahen ihre Zeit gekommen. Bald boten sie eigene Ansätze zur Theoretisierung und Nutzbarmachung des Instruments nach der Niederlage an und suchten Verbindungen bis in die höchsten politischen Kreise.¹⁰³

Als einer der wichtigsten Vertreter von Propagandatheorien aus der Weimarer Zeit gilt der Soziologe Johann Plenge (1874 – 1963), der nach dem Ersten Weltkrieg Direktor des Staatswissenschaftlichen Instituts wurde, das im Wintersemester 1919/20 an der Universität Münster ins Leben gerufen worden war, gefördert vom preußischen Kultusministerium.¹⁰⁴ Plenge

¹⁰¹ Zitiert nach Petra Maria Schulz: *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*, Münster 2004, S. 41-42.

¹⁰² Schulz, S. 42.

¹⁰³ Schulz spricht in diesem Zusammenhang interessanterweise von der Befestigung des „Mythos von der Omnipotenz der Propaganda“ (vgl. S. 42). Diese Überzeugung erinnert an die Überzeugung von der „Omnipotenz der Medien“, welche von der Wissenschaft mittlerweile zwar deutlich relativiert worden ist, ihre Gültigkeit in der öffentlichen Meinung aber bis heute nicht komplett eingebüßt hat. Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat eine stetige Verschiebung und Wertsteigerung der Bedeutung von Methoden und Instrumenten zur Vermittlung von Politik stattgefunden. Dieser Bedeutungszuwachs, der sich ganz deutlich in der gesteigerten Nutzung des Mediums Film innerhalb der zeitgenössischen Politik manifestiert, ist für die vorliegende Untersuchung einer der zentralen Momente.

¹⁰⁴ Axel Schildt: Ein konservativer Prophet moderner nationaler Integration – Biographische Skizze des streitbaren Soziologen Johann Plenge (1874-1963), in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 35. Jahrgang, 4.H., Oktober 1987, S. 523-570, hier: S. 554-555. Schildt erwähnt, dass diese staatliche Unterstützung durch das preußische Kultusministerium bei einigen Zentrumspolitikern teils deutliche Kritik fand. Welche Vorteile genau das Kultusministerium sich davon versprach, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen. Immerhin zeigt diese Entwicklung, dass von staatlicher Seite zumindest an einigen Stellen Interesse an der Weiterentwicklung propagandistischer Arbeit bestand. Dennoch sollte diese Tatsache auch nicht überbewertet werden, das Institut wurde bereits nach kurzer Zeit wieder geschlossen.

An Plenges Institut wurden Vorträge gehalten, unter anderem von Ludwig Roselius zum Thema „Zwang oder Propaganda in der Organisation“ 1921 oder aber von Plenge selbst zum Thema „Deutsche Propaganda – Die Lehre

verstand sich als „Gesellschaftstheoretiker“ wie Axel Schildt es nennt, der mit Hilfe von Organisations- und Propagandalehre eine straff geordnete und organisierte Formierung des deutschen Staates und der deutschen Gesellschaft zu erreichen erhoffte.¹⁰⁵ Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte Plenge versucht, sich als Denker und Theoretiker zu etablieren, er gilt bis heute als einer der Begründer der „Ideen von 1914“. Diese Ideen waren Ausdruck der Geisteshaltung eines großen Teils deutscher Geisteswissenschaftler, von Historikern ebenso wie von Philosophen und Theologen – sie verstanden ihren literarischen Einsatz als „Kriegsdienst mit der Feder“.¹⁰⁶ Mit den „Ideen von 1914“ sollte die Bedeutung der deutschen Nation für das Schicksal der Welt erläutert werden, Ausdruck einer nationalen Hybris, die nicht nur extrem national-konservative Denker erfasste, sondern quer durch die Reihen deutscher Intellektueller zu finden war, etwa bei Thomas Mann oder Georg Simmel. Der Philosoph und Literaturnobelpreisträger Rudolf Eucken beispielsweise befand, dass allein die Deutschen „zugleich welthaft tätig und innerlich bei sich selbst“ seien, wodurch folglich auch nur sie dazu in der Lage seien die „Seele der Menschheit“ auszubilden. Entsprechend würde die Vernichtung der deutschen Art auch „die Weltgeschichte ihres tiefsten Sinnes berauben“.¹⁰⁷ Die „Ideen von 1914“ entstammen, wie deutlich zu erkennen ist, demselben nationalen Selbstverständnis, welches bereits das in Kapitel 2.1. erwähnte „Manifest der 93“ hervorgebracht hatte. Maier stellt interessanterweise fest, dass zwar auch in den alliierten Ländern wie Frankreich und England bedeutende Denker und Wissenschaftler sich in der psychologisch-literarischen Kriegsführung versuchten, allerdings „wohl nirgends mit so viel missionarischem Ernst, mit so viel bitter entschlossenem Eifer, so viel Beharren auf dem ‚deutschen Wesen‘ und seiner welterlösenden Wirkung wie hier“.¹⁰⁸

Die Vorstellung, dass die deutsche Kultur der Heilsbringer für die moderne Welt sei, trieb auch Johann Plenge an. Seine Verständnis von der deutschen Gesellschaft als Träger eines einzigartigen

von der Propaganda als praktische Gesellschaftslehre“ aus dem Jahr 1922. Dieser Vortrag wurde in überarbeiteter Fassung noch im gleichen Jahr über Roselius' Bremer Angelsachsen-Verlag veröffentlicht und ist Plenges wichtigste Publikation zur Propagandathematik geblieben. Interessant ist die Themenauswahl, die Plenge für Vorträge im Wintersemester 1921/22 ankündigte, innerhalb welcher auch „Propaganda und Film“, sowie „Psychotechnik der Propaganda“ zu finden sind. Offensichtlich versuchte Plenge unter anderem die Medien und deren psychologische Wirkung auf den Menschen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zu rücken. Ein praktisches Beispiel für diese Vorstellung gibt uns der Wissenschaftler höchst selbst, nämlich als er sich 1923 aktiv gegen die französische Besetzung des Ruhrgebietes stark machte. Schildt spricht davon, dass er versuchen wollte, seine theoretischen Propagandalehren in die Praxis umzusetzen und dadurch nicht zuletzt auf ihre Funktionsfähigkeit hin zu überprüfen. Vgl. dazu auch Bussemer 2008, S. 117-188, sowie Schildt, S. 561.

¹⁰⁵ Schildt, S. 523.

¹⁰⁶ So formuliert vom Altphilologen Theodor Birt (1852-1933), zitiert nach: Steffen Bruendel: Volksgemeinschaft oder Volksstaat – Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg, Berlin 2003, S. 36. Bruendel selbst zitiert nach Andrea Wettmann: Die Kriegstagebücher Theodor Birts, in: HJL Nr. 44, 1994, S. 131-171, hier: S. 142.

¹⁰⁷ Rudolf Eucken: Die Weltgeschichtliche Bedeutung des deutschen Geistes, Stuttgart/Berlin 1914, S. 185, zitiert nach: Hans Maier: Ideen von 1914 – Ideen von 1939? Zweierlei Kriegsanfänge, in: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte (VfZ), Jhrg. 38, Heft 4, 1990, S. 525-542, hier: S. 527.

¹⁰⁸ Maier, S. 529.

„Weltgeistes“, machte die Deutschen in seinen Augen zum „führenden Volk“, dessen Aufgabe es sei, die „starke Säule einer organisatorischen Zusammenfassung der Kräfte der Menschheit zu genossenschaftlichem Leben zu sein“.¹⁰⁹ Er legte seinen Schwerpunkt dabei früh auf die richtige Organisation der Gesellschaft. Die überlegene, ideale Gesellschaftsordnung sollte von der deutschen Nation in die Welt hinausgetragen werden und der Weltkrieg war die willkommene Gelegenheit für seinen missionarischen Eifer.¹¹⁰ Eng verbunden mit der Organisation war bei Plenge die Propaganda, denn:

„Propaganda ist Verbreitung geistiger Antriebe, die Handlungen auslösen sollen. Ist, genauer gesagt, ein Unterfall des Ausstreuens solcher geistigen Triebe und gehört damit zu den Grundtatsachen des menschlich-gesellschaftlichen Zusammenlebens. [...] Nach der realen Außenseite der gesellschaftlichen Einrichtungen gipfelt die Gesellschaftslehre in der Organisationslehre, in der Lehre von der praktischen Kunst, menschliche Willen zur Einheit zusammenzufassen und als Einheit zu betätigen. Diese praktische Seite der Gesellschaftslehre ist ohne Propaganda nicht denkbar.“¹¹¹

Propaganda war zur nachhaltigen und erfolgreichen Verbreitung von Plenges Gesellschaftsleben für ihn bald nicht mehr wegzudenken und selbst die Niederlage im Krieg stellte für ihn keine dauerhafte Einschränkung dar. Bereits ab 1919 bemühte sich der Wissenschaftler Plenge darum, seine Arbeit auch in der jungen deutschen Demokratie auf eine feste Basis zu stellen, was ihm mit der Gründung seines bereits erwähnten „Staatswissenschaftlichen Instituts“ zunächst auch gelang. Ein weiterer Kritiker der deutschen Kriegspropaganda war der Kaffeehändler Ludwig Roselius, der bereits während des Ersten Weltkrieges versucht hatte, die Reichsführung von einer nachhaltigeren Propagandastrategie zu überzeugen, aufbauend auf seinen Erfahrungen aus der Wirtschaftswerbung.¹¹² Hierbei war für ihn ebenfalls ein wissenschaftlicher Umgang mit der „Psyche der Massen“¹¹³ essentiell. Roselius unterstützte Plenge beim Aufbau des Münsteraner Instituts mit großzügigen Spenden, da er von den thematischen Inhalten der Forschungseinrichtung absolut überzeugt war.¹¹⁴ Außerdem teilten die beiden Männer eine Abneigung gegen einige demokratische und parlamentarische Grundideen, ihnen schwebte ein diktaturähnlicher Aufbau für Deutschland vor, wenn auch als demokratisch bezeichnet.¹¹⁵ Es ist durchaus bemerkenswert, dass

¹⁰⁹ Plenge, zitiert nach Schildt, S. 533.

¹¹⁰ Vgl. auch Bussemer 2008, S. 113.

¹¹¹ Johann Plenge: Deutsche Propaganda – Die Lehre von der Propaganda als praktische Staatslehre, Bremen 1922, S. 13.

¹¹² Schildt, S. 556.

¹¹³ Zitiert nach Schildt, S. 556.

¹¹⁴ Schildt, S. 556, vgl. auch Bussemer, S. 117.

¹¹⁵ Plenge forderte frühzeitig an der Spitze des Staates ein neu geschaffenes Gremium, den von ihm sogenannten „Reichsausschuss“, organisiert in Anlehnung an ein Wirtschaftsunternehmen. Der „Reichsausschuss“ fungierte wie ein „Aufsichtsrat“, der Kanzler wie der „Generaldirektor“ und die Minister verstand er als die „Mitdirektoren“ des Kanzlers. Interessant und etwas irreführend ist die Anlehnung beider an einen, nach ihren jeweiligen Vorstellungen geprägten, „konservativen Sozialismus“ mit christlicher Einfärbung. So fordert Plenge den Aufbau einer „sozialen

der demokratische Staat Plenge trotz seiner antidemokratischen Haltung in seiner Arbeit zunächst unterstützte, denn auch sein Unverständnis gegenüber den Eigenarten des tatsächlich existierenden demokratischen Systems versteckte er nicht. Dies lässt sich sehr gut an einem Zitat aus dem Jahr 1922 zur Wahlpropaganda erkennen:

„Die Wahlpropaganda ist wohl nur als der periodische Überhitzungszustand der Parteipropaganda zu bezeichnen, der durch die äußerste Zuspitzung der negativen Propaganda und die vorübergehende Heroisierung unbeträchtlicher Persönlichkeiten beschämend grotesk wirkt.“¹¹⁶

Für Plenge war Propaganda ein unerlässliches Mittel im Kampf der richtigen Organisationsform um ihr Dasein. Die Nutzung der Propaganda für den demokratischen Wahlkampf indes war zwar aus dem Verständnis der Sache heraus nicht falsch, allerdings im Zusammenhang mit den unzähligen, seiner Meinung nach unwichtigen Personen und Politikern, die eine Demokratie hervorbringt, auch nicht nachhaltig, geschweige denn sinnvoll. Seine Vorstellung von Ordnung durch Organisation konnte der ausschweifende und laute Wahlkampf der Weimarer Parteien nicht erfüllen. Interessant ist, dass er auch das „Negative Campaigning“ erwähnt, hier „negative Propaganda“ genannt, und damit diese Methode bereits 1922 in einem theoretischen Rahmen thematisiert wurde.

Erwähnenswert ist Plenges Aufteilung der Propagandamittel. Hier unterteilt er in fünf Kategorien, nämlich in Demonstrationspropaganda, Bildpropaganda, Wortpropaganda, Propaganda der Zahl und Symbolpropaganda.¹¹⁷ Die Idee, visuelle Mittel einzusetzen, findet bei ihm Anklang, allerdings ohne dass er in seinen Erläuterungen später noch weiter darauf eingehen würde. Besonders deutlich ist für ihn die Demonstrationspropaganda, die eine körperliche Darstellung ermöglicht, die von der Bildpropaganda durch Plakate, Karikaturen und Lichtbilder nur teilweise ersetzt werden kann, vielmehr dient das Bild in erster Linie als „Aufmerksamkeitsfänger“.¹¹⁸ Der Werbefachmann Hans Domizlaff, auf den noch zu kommen sein wird, knüpfte gerade an diesen Punkt an und stellte das Moment des Aufmerksamkeiterregens durch visuelle Mittel verstärkt ins Zentrum seiner Untersuchungen. Plenge hingegen konzentrierte sich auf einen theoretischeren Aufbau, geprägt von der Vorstellung seiner Organisationslehre und deren ordnender, geradezu heilsamer Wirkung.

Plenges Erfolge blieben überschaubar. Sein Institut wurde bereits wenige Jahre später wieder geschlossen und auch im Nachfolgenden sollte ihm der große Durchbruch auf politischer Ebene

Demokratie“ und eines „organisatorischen Sozialismus“, „der zum geordneten Aufbau kommt und in der Freiheit des Schaffens die stärksten sozialen Kräfte erkennt.“ Vgl. Schildt, S. 552/556 und Plenge, S. 30.

¹¹⁶ Plenge, S. 50.

¹¹⁷ Plenge, S. 27-29.

¹¹⁸ Plenge, S. 27.

nicht gelingen. Nach mehreren gescheiterten Versuchen, eine engere Bindung an die SPD zu erreichen, wandte sich Plenge schließlich dem aufkommenden Nationalsozialismus zu, jedoch ohne weiteren Erfolg. Er arbeitete, wie die meisten Propagandatheoretiker seiner Zeit, nicht mit der Politik, sondern eher neben ihr, was wohl weniger an ihm, sondern vielmehr an einem Desinteresse der Parteien und Politiker an seiner Arbeit lag. Die Nationalsozialisten beispielsweise, allen voran die führenden Propagandisten der Partei, hatten keinerlei Interesse daran, neben sich Theoretiker stehen zu sehen, die hätten behaupten können, sie hätten die Partei erst auf diese Mittel und Wege gebracht.¹¹⁹

Des Weiteren zu erwähnen ist Edgar Stern-Rubarth, Journalist und von 1919 bis 1925 Chefredakteur im Ullstein Verlag.¹²⁰ Auch er beschäftigte sich ausführlicher mit der Theoretisierung von Propaganda auf politischer Ebene. In seinem Werk „Die Propaganda als politisches Instrument“ von 1921 macht er gleich zu Beginn deutlich, an welchem Mangel die deutsche Propaganda seiner Meinung nach leidet: es fehle die „einheitliche Führung“.¹²¹ In dieser Aussage befindet sich auch unverhohlene Kritik an den Begleiterscheinungen des demokratischen Parteiensystems. So heißt es direkt im Anschluss:

„All jene verschiedenen Köpfe und Herzen propagieren heute i h r e Gedanken, soweit sie die Geldmittel dazu zur Verfügung haben. [...] Wir führen keinen strategisch geleiteten Krieg, sondern einen B a n d e n k r i e g um die öffentliche Meinung! Es kann natürlich nicht Aufgabe dieser Betrachtung sein, sich mit der innerpolitischen Propaganda, dem Gegeneinanderarbeiten der Parteien und Interessenvertretungen zu befassen. Um Deutschland als Ganzes geht es. Um Deutschland als Ganzes geht es, um jedem Deutschen wichtige Gesichtspunkte des allgemeinen Wohls. Bei der Etatsberatung muss sich die Gelegenheit finden, sich mit der staatlichen Aufklärungsarbeit und der gesamten Propaganda zu befassen, ihren Ausbau und ihre Vereinheitlichung zu fordern.“¹²²

Es ist explizit keine Niederwerfung des demokratischen Systems als solche, die er hier fordert, aber doch der dringende Wunsch nach einer Vereinheitlichung und Bündelung der propagandistischen Tätigkeiten auf eine Reichsstelle, die sich auch mit dem Bild, das Deutschland im Ausland abgibt, zu beschäftigen habe. So benennt er als eine Aufgabe der deutschen Propaganda, die er in diesem Kontext auch als „Waffe“ bezeichnet, die:

¹¹⁹ Bussemer 2008, S. 151.

¹²⁰ <https://www.munzinger.de/search/portrait/Edgar+Stern+Rubarth/0/5646.html> (Stand: 11. September 2020).

¹²¹ Edgar Stern-Rubarth: Die Propaganda als politisches Instrument, Berlin 1921, S. 1.

¹²² Stern-Rubarth, S. 1-2.

„Herbeiführung einer dauernden engen Ü b e r e i n s t i m m u n g mit den politischen Zielen der Reichsleitung – den Blick auf das Ausland gerichtet, aber ohne zu vergessen, daß das Inland der tragende Boden dafür ist [...]“.“¹²³

Die generelle Skepsis dem Wahlsystems der repräsentativen Demokratie Weimars gegenüber, innerhalb dessen das Bewerben wohl oft zu stark an Wirtschaftswerbung erinnert hat, ist sowohl bei Plenge als auch bei Stern-Rubarth zu finden und später sogar von den Nationalsozialisten immer wieder im Kampf um Wählerstimmen selbst angeführt worden. Werden für Plenge zu viele unbedeutende Personen gefördert und irrelevante Meinungen nach außen getragen, so bemängelt Stern-Rubarth den inhaltlosen „Bandenkrieg“ um die öffentliche Meinung. Der Glaube daran, dass Vereinheitlichung und staatliche Führung allein die notwendige Ordnung und eine klare Linie in die Propaganda bringen, ist Grundtenor beider Theoretiker.

Die Idee einer zentralisierten Führung durch einen möglichst kleinen Kreis ist in der Weimarer Republik keine selten bemühte Lösung, wenn Schwierigkeiten des demokratischen Systems zu Tage treten. Die Masse zeichnet sich, vor allem bei Le Bon als prägenden Massenpsychologen der Weimarer Zeit, durch impulsive und unterbewusste Reaktionen aus:

„Bei der Untersuchung ihrer grundlegenden Charakterzüge sagten wir, daß die Masse beinahe ausschließlich vom Unbewußten geleitet wird. Ihre Handlungen stehen viel öfter unter dem Einfluß des Rückenmarks als unter dem des Gehirns. [...] Die Masse ist der Spielball aller äußeren Reize, deren unaufhörlichen Wechsel sie widerspiegelt. Sie ist also die Sklavin der empfangenen Reize.“¹²⁴

Auf diesen Ansichten aufbauend wurde ein Ordnungsmuster erstellt, das auf der Idee einer zentralisierten Lenkung der Gesellschaft beruhte. Diese Zentralisierung sollte von Fachpersonal ausgeführt werden, als welches sich die Propagandawissenschaftler durchaus verstanden. Aus heutiger Sicht bleibt zu fragen, ob ein entsprechender Ansatz für die Glaubwürdigkeit der Demokratie hilfreich gewesen wäre. Mit dem der Theorie Le Bons zugrundeliegenden Führergedanken bewiesen die Verfechter letztlich einen Mangel an Verständnis für die demokratische Idee, ohne dass es sich hierbei gleich um den Wunsch der Niederwerfung des Weimarer Staats handeln musste. Die Meinung der Mehrheit erschien vielen in hohen Positionen und Werbekreisen schlicht als eine „Herrschaft der Vielen und Mittelmäßigen“¹²⁵, die glücklicherweise leicht zu manipulieren und zu lenken war.

¹²³ Stern-Rubarth, S. 2.

¹²⁴ Le Bon, S. 19.

¹²⁵ Thymian Bussemer: Psychologie der Propaganda, 2007, auf: <http://www.bpb.de/apuz/30602/psychologie-der-propaganda?p=all> (Stand: 1. September 2020).

In Bezug auf die Masse als Wählergruppierung gibt Le Bon an anderer Stelle Hinweise auf die notwendige Grundphilosophie von Propagandatechniken:

„Der Wähler hält darauf, daß man seinen Begierden und Eitelkeiten schmeichelt. Der Kandidat muß übertriebene Schmeicheleien anwenden und darf kein Bedenken tragen, die phantastischsten Versprechungen zu machen. Vor Arbeitern kann man ihre Arbeitgeber nicht genug beleidigen und schmähen. Den gegnerischen Bewerber wiederum muß man zu vernichten suchen, indem man durch Behauptung, Wiederholung und Übertragung zu beweisen sucht, er sei der ärgste Schuft, von dem jeder wisse, daß er etliche Verbrechen begangen habe. Selbstredend ist es unnötig, etwas vorbringen zu wollen, was einem Beweis ähnelt. Ist der Gegner ein schlechter Kenner der Massenpsychologie, so wird er sich durch Beweise zu rechtfertigen suchen, anstatt auf verleumderische Behauptungen einfach mit andern ebenso verleumderischen zu antworten, und wird dann keine Aussicht auf Sieg haben.“¹²⁶

Correy Ross verweist in seinem Aufsatz „Mass Politics and the Techniques of Leadership“ darauf, dass zum Ende der Weimarer Republik hin die staatstragenden Parteien vermehrt Schwierigkeiten hatten, angemessen und sinnvoll mit der Propaganda der politisch Extremen, allen voran der NSDAP, umzugehen. Viele wollten die aufsehenerregenden Bilder, Parolen und Angriffe der Nazis mit rational-sachlichen Argumenten bekämpfen, da man solcherlei manipulative Techniken als nicht kompatibel mit dem demokratischen, auf Kompromiss beruhenden Grundgedanken verstand.¹²⁷ Werbefachleute wie Hans Domizlaff mahnten laut Ross an, dass sie bereit wären, im Sinne der Le Bonschen Theorie, den Kampf gegen die Propaganda der Nationalsozialisten mit gleichen Mitteln zu bekämpfen, dass jedoch vor allem die Politiker davor zurückgeschreckten.¹²⁸ Domizlaff beschäftigte sich erwiesenermaßen besonders ausführlich mit der Massenpsychologie. Als Fachmann für Reklame war sein Zugang zur Thematik Propaganda stärker an werbewirksamen Maßnahmen orientiert, ihm ging es in erster Linie um Auftreten und Verkaufen, um den äußeren Schein eines Produktes. Diese Überzeugung übertrug Domizlaff auf die Politik, besonders deutlich nachzulesen in dessen Werk „Propagandamittel der Staatsidee“ von 1931. Bussemer geht bei der Beurteilung dieser Schrift so weit, sie als Domizlaffs Versuch zu interpretieren, „Chefikonograph des Nationalsozialismus zu werden“.¹²⁹ Dies würde zwar mit der Aussage kollidieren, er habe den demokratischen Parteien angeboten, sie gegen die NSDAP zu beraten, spricht jedoch letztlich in erster Linie für eine opportunistische Ausrichtung des Werbefachmannes. Zentral für diese Interpretation versteht Bussemer unter anderem Domizlaffs Ausführungen zur charismatischen Führerfigur, die Masse lenken kann:

¹²⁶ Le Bon, S. 129.

¹²⁷ Correy Ross: Mass Politics and the Techniques of Leadership – The Promise and Perils of Prpaganda in Weimar Germany, in: German History Nr. 24, Heft 2, 2006, S. 184-211, hier S. 207/208.

¹²⁸ Ross, S. 204.

¹²⁹ Bussemer, 2008, S. 143.

„Genau wie in einem kaufmännischen Unternehmen ist eine starke führende Persönlichkeit, um im ganz besonders hohen Maße der Gründer und Erneuerer der Idee einer Volksgemeinschaft, als Bindeglied wirksam, und so fühlt man seit Jahrtausenden immer in Zeiten der Not die Sehnsucht nach dem Halbgott, der es fertig bringen soll, die Volksgemeinschaft zu erwecken. Die Masse stellt immer einen aufrichtigen Willen zur Gläubigkeit zur Verfügung, sofern er den primitiven Vorstellungen, die die Massen-Psyche von einem Führer besitzt, entspricht.“¹³⁰

Der mögliche Bezug auf eine Person wie Adolf Hitler ist hier zwar nicht unbedingt von der Hand zu weisen, zumal der Text aus dem Jahr 1931 stammt und Domizlaff das Wanken der Weimarer Demokratie sicherlich nicht entgangen ist,¹³¹ jedoch ist die Thematisierung der Führerfigur wie bereits ausgeführt nichts Neues, diese Idee ist grundsätzlich Teil des massenpsychologischen Verständnisses nach Le Bon. Thymian Bussemer gibt außerdem zu bedenken, dass Domizlaff selbst kaum auf Le Bon oder überhaupt andere Denker verwiesen hat, nicht zuletzt um stets originär zu wirken.¹³²

Domizlaffs Herangehensweise an die zu wählenden Mittel für „massenpsychologische Beeinflussung“ in der politischen Propaganda war entsprechend seiner Ausbildung als Werbefachmann stark konzentriert auf die Entwicklung einer so genannten „corporate identity“.¹³³ Was Domizlaff anstrebte, war die Vereinheitlichung im visuellen Auftreten der regierenden Gewalt, des Staates und seiner Machthaber. Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang sein Rekurs auf die „Fahnenproblematik“ Deutschlands. Laut Domizlaff leide das Land unter dem Fehlen einer Flagge, die den Menschen die Idee einer staatlichen Gemeinschaft vermitteln könne,¹³⁴ denn:

„Vor 1870 galt als Symbol der alldeutschen Einigung die heutige Reichsflagge. Durch den politischen Streit des letzten Jahrzehnts ist der einigende Wert der heutigen Reichsflagge im Gegensatz zu ihrer ursprünglichen Mission endgültig verlorengegangen. Schwarz-Rot-Gold ist keine Reichsflagge, sondern eine Parteiflagge; es ist zwecklos, sich hierüber einer Täuschung hinzugeben. Die Farben kamen nicht anlässlich eines freudigen, sondern eines katastrophalen Ereignisses in amtliche Geltung. [...] Genau dasselbe Schicksal hatte die 1871 sehr willkürlich zusammengestellte alte Reichsflagge. Nachdem sie schon vor dem Weltkrieg nur sehr bedingt das Symbol der Einigkeit des Reiches bedeutete, ist sie heute ebenfalls zur Parteiflagge geworden.“¹³⁵

Allein die Gestaltung der Flaggen war für ihn falsch: „Drei einfache nebeneinander gestellte Farbflächen sind nicht graphisch.“¹³⁶ Den Farben fehlte seiner Meinung nach ein Symbol, ein

¹³⁰ Hans Domizlaff: Propagandamittel als Staatsidee, Altona-Othmarschen 1932, S. 26.

¹³¹ Vgl. hierzu auch Bussemers Argumentation, S. 143.

¹³² Bussemer, 2008, S. 140.

¹³³ Bussemer, 2008, S. 148. Der Begriff selbst wird bis heute u.a. in der Werbung und der Politik genutzt.

¹³⁴ Domizlaff, 1932, S. 37.

¹³⁵ Domizlaff, 1932, S. 38.

¹³⁶ Domizlaff, 1932, S. 40.

Markenzeichen, wenn man mit werbetechnischen Termini arbeiten möchte. Ein Makel, dem Domizlaff Abhilfe schaffen wollte:

„Ich schlage vor, das uralte deutsche Reichswappen (ein schwarzer Adler auf gelbem Grunde) als Nationalflagge in traditioneller Ausführung zu bestimmen und damit endgültig die verhängnisvolle Zerrissenheit des deutschen Volkes zu beenden.“¹³⁷

Der Adler als Symbol stellt einen Bezug zur Vergangenheit der Nation her, nicht der doppelköpfige Reichsadler, der zu sehr an das österreichische Haus Habsburg erinnert, sondern der einköpfige Adler bietet sich an als Symbol, als Identifikationsfigur für die deutsche Nation zu fungieren.¹³⁸

Charakteristisch für Domizlaff war eine generelle Abneigung gegen demokratische Strömungen, bei ihm deutlich sogar noch nach dem Ende des Dritten Reichs zu finden:

„Es sind immer Volksmassen, die die größten Unmenschlichkeiten begehen und von denen Christus sagen musste: Sie wissen nicht, was sie tun. Jeder, der die Menschenseele kennt, weiß, daß eine Masse keine Schuld trägt, denn sie rinnt wie Wasser durch die Hände, ohne daß die Tropfen einen Namen tragen, und sie gehorcht nur dem jeweiligen Gefälle. Fluch aber denen, die durch Vorspiegelung falscher Bilder von einer allgemeinen Denkfähigung den demokratischen Wahn verursacht haben, der dem Massengefälle eine geistige Auslegung und eine sakrosankte Entscheidungsbefugnis zuweist. Sie sind es, die mit ihrer dialektischen Eitelkeit schuld daran sind, daß heute täglich Christus und Sokrates gemordet werden und daß die zumeist führerlosen Massen selbst in einem Meer von Blut unterzugehen drohen.“¹³⁹

Diese Haltung Domizlaffs scheint sowohl eine Entschuldigung oder wenigstens Begründung für das Verhalten des deutschen Volkes während des Dritten Reichs zu beinhalten – nämlich dass die Masse eben nicht anders kann, als dem „Gefälle“ zu gehorchen – und außerdem deutlich machen zu wollen, dass die Massenseele und ihre geistige Einschränkung mit der Idee der Demokratie, die der Masse die Fähigkeit selbständig zu denken zuspricht, nicht vereinbar seien. So negativ in ihrer Ausprägung hatten sich nicht einmal Plenge und Stern-Rubarth geäußert, die ja noch in erster Linie das demokratische Wahlsystem in seinen übermäßigen propagandistischen Ausprägungen misstrauisch belächelten. Was außerdem bei Betrachtung der drei vorgestellten Propagandisten auffällt, ist die zeitliche Einordnung. Denn während die vornehmlich wissenschaftlich geprägten Plenge und Stern-Rubarth Anfang und Mitte der 1920er Jahre ihre Propagandaüberlegungen niederschrieben und somit noch verstärkt unter dem Eindruck des verlorenen Ersten Weltkrieges stehen mussten, verschriftlichte Domizlaff seine Spezialisierung auf die politische Propaganda erst

¹³⁷ Domizlaff, 1932, S. 47.

¹³⁸ Domizlaff, 1932, S. 48.

¹³⁹ Domizlaff, 1952, S. 68.

zum Ende der Weimarer Republik, als, wie bereits erwähnt, das Staatsgebäude bereits beträchtlich ins Wanken geraten war. Er stand also möglicherweise auch verstärkt unter dem Eindruck dessen, was den demokratisch gewählten Volksvertretern bei der Kommunikation mit dem Volk nicht gelungen war, während Plenge und Stern-Rubarth vor allem Rekurs genommen hatten auf die misslungene Propaganda während des Ersten Weltkrieges. Dass darüber hinaus die unterschiedlichen Ausprägungen der fachlichen Kompetenzen auch eine unterschiedliche Herangehensweise mit sich brachte, ist vor allem in Abgrenzung des Werbefachmanns zu den Geisteswissenschaftlern zu erkennen. Mit dem praxisorientierteren Werbefachmann Domizlaff kam vor allem die Thematisierung medialer und visueller Aspekte bei der Propagierung von Politik auf, während Plenge und vor allem Stern-Rubarth in erster Linie die rein strategischen Herangehensweise betrachteten bzw. den Nutzen von Propaganda vom wissenschaftlich-theoretischen Standpunkt heraus zu legitimieren versuchten.

Doch es soll auch noch einmal kurz auf die Gemeinsamkeiten eingegangen werden. Nicht nur, dass alle drei vorgestellten Denker versuchten, Propaganda auf dem politischen Parkett wieder salonfähiger zu machen, dabei gehörte es auch, wie gesehen, zum guten Ton, sich an den massentheoretischen Überlegungen der Zeit abzuarbeiten. Als Empfänger ihrer Botschaften kann somit nicht der einfache Bürger gesehen werden, es ging immer auch um die unbedingte praktische Durchsetzung der erlangten theoretischen Erkenntnisse. Angesprochen war deshalb in erster Linie die Politik, die nun – so wohl zumindest die Überzeugung der Wissenschaftler – die Gelegenheit hatte, die in der Propagandaarbeit gemachten Fehler während des Ersten Weltkrieges nicht zu wiederholen. Durchschlagende Erfolge für die eigene Person konnte allerdings keiner der drei vorgestellten Wissenschaftler verzeichnen. Der Nationalsozialismus, der sich frühzeitig intensiv mit Propaganda auseinandersetzte, arbeitete zwar nachweislich immer wieder mit Methoden, die die Propagandatheoretiker der 1920er Jahre bereits benannt hatten, allerdings ohne dabei offen Bezug zu nehmen. Vielmehr war die Partei peinlich darum bemüht, neben sich keine weiteren Propagandastrategen wissen zu müssen.¹⁴⁰ Wenn auf ein Werk referiert wurde, dann ausschließlich auf Adolf Hitlers „Mein Kampf“, das bereits selbst ein Kapitel zur Propaganda enthält und so den Personenkult, der Teil der „Corporate Identity“ der Partei war, noch unterstützen konnte.

Die Historikerin Petra Maria Schulz spricht in ihrer Arbeit „Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik“ von einem Gegenkonzept zu Propaganda, das verstärkt staatliche Unterstützung erfuhr, nämlich die Aufklärungsarbeit. Den Parolen und Stimmungsmachereien propagandistischer Herangehensweise sollte die Aufklärung der Bürger gegenübergestellt werden.

¹⁴⁰ Bussemer 2008, S. 151

Ihre Ausformung fand diese Idee in der Gründung der Reichszentrale für Heimatdienst, laut Schulz die offizielle „Behörde für die Vermittlung demokratischer Grundprinzipien der Republik und Vorläuferin der heutigen Bundeszentrale für politische Bildung“.¹⁴¹ Laut Reichsbeschluss vom 5.7.1921 hatte die Zentrale unter anderem folgende Aufgaben:

„Die Reichszentrale für Heimatdienst dient der sachlichen Aufklärung über außenpolitische, wirtschaftspolitische, soziale und kulturelle Fragen, und zwar nicht im Gebiet einzelner Parteien, sondern vom Standpunkt des Staatsganzen.“¹⁴²

Einer der leitenden Mitarbeiter der Reichszentrale war Otto Schöny, der in seiner Schrift „Propaganda oder Aufklärung“ von 1921 bemerkte, dass durch die Erfahrungen mit Propaganda im Ersten Weltkrieg und im Anschluss während der Revolten in Deutschland vor allem eines klar geworden wäre, nämlich dass die Führung des Reiches durch die „gewaltsame Beeinflussung des Volkes“ an Glaubwürdigkeit verloren habe.¹⁴³ Propaganda beschränke sich allein auf suggestive Mittel und sei damit in letzter Konsequenz, ähnlich der kommerziellen Werbung, nur darauf aus, anzupreisen und zu verkaufen, während die Aufklärung die Entscheidungshoheit tatsächlich in die Hand des einzelnen Bürgers lege.¹⁴⁴ Die Reichszentrale hatte ihren Ursprung in der „Zentralstelle für Heimataufklärung“, gegründet 1918, und war Teil der Bemühungen gewesen, die Propagandatätigkeit des Reiches zu zentralisieren.¹⁴⁵ Wie der Name bereits sagt, war nun endlich ein Instrumentarium geschaffen worden, das auch die Propagandatätigkeiten im Inland überwachte. In den Richtlinien für den Aufklärungsdienst im März 1918 heißt es unter anderem:

- „1.) Das Ziel des Aufklärungsdienstes ist, die innere Kraft des deutschen Volkes im Kriege zu stählen.
- 2.) Sein Mittel ist die Verbreitung der Wahrheit
 - 1.) durch Wort und Schrift,
 - 2.) durch Bild und Film [...].“¹⁴⁶

Dass dieses Vorhaben recht spät kam und dem Kriegsverlauf nicht mehr viel entgegenzusetzen hatte, steht außer Frage. Wichtig ist, dass der Film explizit als Instrumentarium für die Propagandaarbeit verstanden wurde.

¹⁴¹ Schulz, S. 55-56.

¹⁴² Zitiert nach Schulz, S. 56.

¹⁴³ Zitiert nach Schulz, S. 56.

¹⁴⁴ Schulz, S. 56.

¹⁴⁵ Johannes Karl Richter: Die Reichszentrale für Heimatdienst, Auszug in: Aus Politik und Zeitgeschichte – Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*, Nr. 25, 19. Juni 1963, S. 4.

¹⁴⁶ Richter, S. 5.

Mit der Weimarer Republik änderten sich nun Name und Richtlinien, aus der „Zentralstelle für Heimataufklärung“ wurde die „Reichszentrale für Heimatdienst“. Zunächst darauf ausgerichtet, die Deutschen nach dem Krieg auf die neue politische Situation vorzubereiten, wurde sie nach verbalen Attacken antidemokratischer Parteien und hierbei insbesondere der DNVP, die der Reichszentrale vorwarf, sie betreibe Wahlkampf für die Parteien der Weimarer Koalition, im Juli 1921 zu unbedingter Überparteilichkeit gezwungen.¹⁴⁷ Als thematische Grundlage galten 1. die Aufklärung über den Versailler Vertrag, 2. die Einführung des Bürgers in die Reichsverfassung, 3. der Überblick über die wirtschaftliche Lage und 4. die Bearbeitung der wichtigsten sozialpolitischen Fragen.¹⁴⁸ Gearbeitet wurde in erster Linie mit Publikationen durch den hauseigenen Verlag, die wichtigsten Zeitschriften hießen „Der Heimatdienst“ und „Richtlinien“.¹⁴⁹ Die Bundeszentrale für politische Bildung der Bundesrepublik Deutschland verweist auf ihrer Homepage auf die Reichszentrale als ihren Vorläufer und sieht sich in der Tradition dieser Einrichtung.

In der aufoktrozierten Überparteilichkeit lagen nun einige Schwierigkeiten. Da die Verteidigung der demokratischen Grundordnung grundsätzlich eine Stellungnahme zugunsten der Parteien der Weimarer Koalition bedeuten musste, schließlich machten die National-Konservativen und auch die Kommunisten keinen Hehl aus ihrer Abneigung gegen das neue Staatensystem, war die Möglichkeit der Reichszentrale begrenzt. So fiel es der Reichszentrale mit derartigen Widersprüchen selbstverständlich deutlich schwerer, ihrer eigentlichen Arbeit nachzugehen. Statt einer nachhaltigen und intensiven Auseinandersetzung mit der Weimarer Demokratie rückten Themen in den Mittelpunkt, die im außenpolitischen Interessensgebiet lagen und einen Konsens ermöglichen konnten, ohne konkrete Positionen beziehen zu müssen. So zeigte man sich zwar über die Parteigrenzen hinweg einig, dass der Versailler Vertrag für Deutschland großes Unglück bedeutete, allerdings konnte man sich seitens der Reichszentrale kaum zu konkreten Forderungen oder Vorschlägen hinreißen lassen, denn während von Rechts ein radikales Abkommen gefordert wurde, mussten die Parteien der Mitte deutlich mehr Kompromissbereitschaft zeigen. So blieb der Reichszentrale kaum etwas übrig, als auf generelle Missstände hinzuweisen und sich als Ziel zu setzen, so viele Menschen wie möglich zwar politisch zu informieren und zu erziehen, aber kein Organ im Kampf für demokratische Grundüberzeugungen zu werden.¹⁵⁰ Die Reichszentrale arbeitete dabei interessanterweise auch mit halb-offiziellen und privaten Organisationen im

¹⁴⁷ <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-der-bpb/141567/reichszentrale-fuer-heimatdienst-1918-1933> (Stand: 11. September 2020).

¹⁴⁸ Richter, S. 18.

¹⁴⁹ <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-der-bpb/141567/reichszentrale-fuer-heimatdienst-1918-1933> (Stand: 11. August 2020).

¹⁵⁰ <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-der-bpb/141567/reichszentrale-fuer-heimatdienst-1918-1933> (Stand: 11. August 2020).

Propagandabereich zusammen, beispielsweise mit der „Zentralstelle zur Erforschung der Kriegsschuldfrage“, die sich als wissenschaftliche Sammelstelle wichtiger Quellen und Literatur zum Thema der Kriegsschuld verstand. Außerdem bestanden Verbindungen zum „Arbeitsausschuss deutscher Verbände“.¹⁵¹ Dieser Ausschuss versuchte durch gezielte Pressearbeit und diverse Broschüren eine Volksopposition gegen den Versailler Vertrag und den Vorwurf der alleinigen Kriegsschuld auf deutscher Seite zu errichten.¹⁵² Damit könnte letztlich eine stärkere inhaltliche Nähe zu jenen Stimmen bestanden haben, die eine radikalere Lösung in der Frage des Versailler Vertrages vertraten. Leider verfügte die Reichszentrale für diese Aufgabe über keine Filmrechte, Gudrun Hentges spricht von „Kompetenzstreitigkeiten“,¹⁵³ ohne diese jedoch genauer zu erläutern. Jedoch besaß die Zentrale ein Lichtbild-Archiv und verlieh sowohl Lichtbildvorträge, als auch Projektoren.¹⁵⁴

Ein weiterer überparteilicher Versuch aufklärerischer Arbeit ist die Deutsche Hochschule für Politik, kurz DhfP, gegründet als private Hochschule auf Betreiben eines liberal gesinnten Kreises um Ernst Jäckh, Friedrich Naumann und dem späteren ersten Bundespräsidenten der Bundesrepublik Theodor Heuss. Auch die Hochschule verfolgte letztlich das Ziel, Deutschland aus seiner internationalen Isolation zu führen und den Versailler Vertrag zu revidieren, war dabei jedoch zunehmend weniger um politische Neutralität bemüht. Mit dem Vordringen der DNVP in das Innenministerium veränderte sich ab 1927 immer mehr die Ausrichtung der Hochschule.¹⁵⁵ Steven Korenblat, der sich unter anderem auf eine Studie zur DhfP von Rainer Eisfeld beruft, zeichnet nach, dass das Institut mit Voranschreiten der Weimarer Republik verstärkt eine politisch rechtsgerichtete Haltung einnahm, insbesondere im Hinblick auf den Versailler Vertrag. Das Zentrum des Kreises der führenden Köpfe – unter anderem Theodor Heuss, Friedrich Naumann und vor allem der Politikwissenschaftler Arnold Wolfers – habe mit der Zeit verstärkt das Interesse nach einem Gleichgewicht der europäischen Großmächte verfolgt, was mit dem Versailler Vertrag kaum vereinbar gewesen war. Als Konsequenz dieser Vorstellungen, so Korenblat, habe man sich von explizit demokratischen Ideen generell nach und nach entfernt.¹⁵⁶

¹⁵¹ Ross, S. 196.

¹⁵² <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik/arbeitsausschuss-deutscher-verbaende.html> (Stand:11. September 2020).

¹⁵³ Gudrun Hentges: Staat und politische Bildung – Von der „Zentrale für Heimatdienst“ zur „Bundeszentrale für politische Bildung“, Wiesbaden 2013, S. 135.

¹⁵⁴ Hentges, S. 134.

¹⁵⁵ Steven D. Korenblat: A School for the Republic? Cosmopolitans and Their Enemies at the Deutsche Hochschule für Politik 1920-1933, in: Central European History, Band 39, Nr. 3, September 2006, S. 394 – 430, hier: S. 405.

¹⁵⁶ Korenblat, S. 428-429. Im Rahmen seiner Abhandlung verweist Korenblat außerdem auf zwei Untersuchungen von 1978 und 1983, die aufzeigen, dass der Leiter der DhfP Ernst Jäckh mit Beginn des nationalsozialistischen Regimes versucht hatte, Kontakt für eine Fortführung der eigenen Arbeit aufzunehmen, was jedoch nicht funktionierte. Nach dem Ende der Weimarer Republik bemühte er sich stattdessen um eine Manipulation seines eigenen Schriftverkehrs, um sich als Gegner des antisemitischen Regimes zu positionieren. Vgl. Korenblatt, S. 410-412.

Zwar ist auch die Hochschule nicht für nachhaltige Filmarbeit im Bereich der Propaganda bekannt und als solche für den Verlauf dieser Arbeit nicht von zentraler Bedeutung, allerdings zeigt der Blick auf den Ansatz der politischen Aufklärung, dass auch hier verstärkt mit den Folgen des Versailler Vertrags und seiner Auswirkung auf das nationale Selbstverständnis gekämpft wurde. Die Grundidee der Methode „Aufklärung statt Propaganda“ widerspricht zwar prinzipiell jenen Motiven, die besonders im Fahrwasser von Le Bon entwickelt worden sind, nämlich dass die Masse nicht dazu in der Lage sei, selbständig zu denken und deshalb gelenkt werden müsse,¹⁵⁷ jedoch stand die Kriegsschuldfrage und der Wunsch nach Tilgung dieser Schuld auch bei diesen Instituten und Ansätzen relativ zentral im Raum. Außerdem konzentrierte sich die aufklärerische Position verstärkt auf die abstrakteren Ideale eines gebildeten und politisch interessierten Staatsbürgers, während viele Vertreter der Propagandatheorien vor allem einen raschen Wiederaufstieg Deutschlands im europäischen Machtgefüge im Sinn hatten. Die Demokratie, mit ihrer Eigenart auf dem Willen des Volkes zu ruhen und durch eine gewählte, parlamentarische Mehrheit zu regieren, sahen sie dabei eher als hinderlich an. Dass das Instrument der staatlichen Aufklärung mit seiner theoretisch-inhaltlichen Nähe zur Demokratie letztlich gerade auf Grund seiner ideologischen Ausrichtung am Prinzip der Überparteilichkeit hängen blieb und sich zudem nicht vom Versailler Vertrag und der Kriegsschuldfrage lösen konnte, ist eine für die Weimarer Republik sehr bezeichnende Situation.

2.3. Die Medienwirkungsforschung – Moderne Ansätze

Der Blick auf den theoretischen Teil dieser Arbeit wäre nicht vollständig, würde man die Entwicklungen der Zeit nach Weimar ausklammern. Dabei geht es selbstverständlich nicht mehr um konkrete staatliche Stellen oder erwähnenswerte Wissenschaftler. Stattdessen sollen einige Erkenntnisse der moderneren Medienwirkungsforschung ergänzend herangezogen werden, um die spätere Analyse der Filme vorzubereiten. Klarzustellen ist allerdings, dass es keine strikte Anwendung eines einzelnen oder verschiedener Kommunikationsmodelle geben wird, da für diese Arbeit die empirischen Daten zu den Rezipienten fehlen und somit keine befriedigenden Aussagen zu den tatsächlichen Wirkweisen der Filme getroffen werden können. Jedoch soll mit der Betrachtung einiger wichtiger Aspekte der modernen Forschung das Gespür dafür geweckt werden, wie und an welchen Stellen die Filme angesetzt haben könnten, um ihre politische Botschaft zu

¹⁵⁷ Schulz, S. 58.

verbreiten.

Jeder Rezipient hat einen eigenen, ihn von anderen unterscheidenden Hintergrund, in der Wissenschaft mit internen und externen, sowie lang- und kurzfristigen Faktoren betitelt. Massenmedien fallen unter die externen Faktoren, da sie von außen auf die Wahlentscheidung einwirken können. Intern hingegen sind beispielsweise politische Prägungen des Wählers, entstanden möglicherweise aus seinem sozialen Umfeld heraus, die sich nun zu seiner eigenen Meinung verfestigt haben.¹⁵⁸ Externe Faktoren haben also oft interne herbeigeführt und wirken sich so besonders nachhaltig auf eine Wahlentscheidung aus. Langfristige Faktoren sind Kräfte, denen der Wähler sich kaum entziehen kann, wie z.B. die eigene Wahltradition oder ideologische Prägung aus dem Elternhaus. Daraus wird deutlich, dass die Kategorien sich überschneiden können, hier beispielsweise langfristig und intern. Kurzfristig hingegen sind Momentaufnahmen, die einen Wähler prägen, etwa wie sympathisch oder kompetent er einen Politiker bei einem Fernsehauftritt o.ä findet.¹⁵⁹ Die kurzfristigen Faktoren lassen sich, bis auf wenige überlieferte Ausnahmen, nicht mehr rekonstruieren. Das soziale Umfeld allerdings ist eine Größe, die in der Analyse helfen wird, sich dem Rezipienten nicht zuletzt über die in den Filmen dargestellte Lebenswelt der Protagonisten ein wenig zu nähern, denn die Realität des Einzelnen ist für den Vorgang des Rezipierens wichtig, da sie seine Beurteilung aktueller Handlungen beeinflussen und das Zugehörigkeitsgefühl zu verschiedenen gesellschaftlichen sowie politischen Gruppen stark prägen kann – in den 20er Jahren deutlich stärker als heutzutage.¹⁶⁰

Was die Theoretisierung der Medienkommunikation betrifft, so hat sich seit den 1920er Jahren einiges getan.¹⁶¹ Die Wissenschaft der vergangenen 70 Jahre hat sich von statisch-passiven Modellen wie dem Reiz-Reaktions-Modell weitestgehend abgewandt und deutlich vielschichtigere Modelle entwickelt. Die Kommunikationsforscherin Elizabeth Prommer hat in ihrer medienbiographisch orientierten Studie „Kinobesuch im Lebenslauf“ aus dem Jahr 1999 verschiedene Ansätze aus der Wirkungsforschung betrachtet und dabei überlegt, inwiefern diese

¹⁵⁸ Hans Mathias Kepplinger: Politikvermittlung, Wiesbaden 2009, S. 173.

¹⁵⁹ Kepplinger, S. 174.

¹⁶⁰ Die Einbindung in soziale Milieus galt zur Zeit der Weimarer Republik als deutlich nachhaltiger und stärker als es in unserer gegenwärtigen Gesellschaft der Fall ist. Vgl. hierzu beispielsweise Katja Friedrich: Publikumskonzeptionen und Medienwirkungsmodelle politischer Kommunikationsforschung: Zum Einfluss theoretischer Grundannahmen auf die empirische Forschungspraxis, Wiesbaden 2011, S. 43.

¹⁶¹ Vgl. Kapitel 2.1.1. - Kommunikationstheorien und Menschenbild in den 1910ern und 1920ern, wo ein Schwerpunkt in Form des Reiz-Reaktions-Modells zu finden war. Verankert unter anderem in der Instinktpsychologie geht dieses Modell davon aus, dass der Mensch lediglich auf Reize von außen reagiert. Die Möglichkeit, dass der Rezipient auch aktiv werden kann, indem er Informationen beispielsweise nach Bedürfnissen selektiert, war hier nicht Teil des Kommunikationsprozesses. Damals gingen Kommunikations-, sowie Propagandaforscher und Psychologen – auch in Anlehnung an Gustave Le Bon – davon aus, dass die Botschaften, die von den Sendern über die Medien vermittelt wurden, von der Masse gleichförmig aufgenommen und verarbeitet wurden. Der Empfänger stellte lediglich den Endpunkt einer Botschaft dar, die ihn zu einer bestimmten Reaktion bringen sollte und galt entsprechend als übermäßig leicht manipulierbar. Für eine ausführlichere Betrachtung vgl. auch Friedrich, S. 65-69.

nützlich sein könnten, sich der unbekanntem Größe Kinopublikum – also dem Rezipienten in Gruppenstärke – anzunähern. Prommer ging es dabei zwar in erster Linie um jene Faktoren, die den Kinobesuch selbst beeinflussen können und weniger um die weiterführende Frage nach der möglichen Beeinflussung des Kinobesuchers in bestimmten Entscheidungen durch das rezipierte Material, allerdings sind die von ihr vorgestellten Ansätze insofern interessant, als dass sie einige Aspekte innerhalb des Kommunikationsvorgangs beleuchten, die auch für eine weiterführende Untersuchung der möglichen Beeinflussung des Zuschauers durch den Film in Frage kommen. Sie erachtet nämlich die Lebenswelt und die Realität des einzelnen Rezipienten für den Vorgang des Rezipierens als wichtig, es geht um die aktive Rolle des einzelnen Empfängers, nicht nur das passive Aufnehmen des Medienangebots, bei dem der reine Selektionsvorgang schon den anspruchsvollsten Teil der Rezeption darstellt. Einige Ansätze, wie etwa das Agenda-Setting Modell, arbeiten noch mit einem passiven Rezipienten. Hier wird davon ausgegangen, dass die Massenmedien alle gesellschaftsrelevanten Themen festlegen und bestimmen, worüber gesprochen wird, ohne dass der Zuschauer Einfluss nehmen könne. Ebenfalls als unzureichend, da nicht genug am Rezipienten orientiert, sieht sie die Idee der Knowledge-Gap-Forschung, die von einer durch Medien transportierten Wissenslücke ausgeht, da die Rezeption immer abhängig ist von Bildung, Interesse und auch finanziellen Möglichkeiten. Dieses Modell bezieht zwar persönliche Faktoren wie Bildung mit ein, versteht sie aber anscheinend eher als statische Motive, ohne weiter auf sie einzugehen.¹⁶² Was die finanzielle Möglichkeit betrifft, so dürfte das Modell relativ überholt sein, da der Zugang zu Fernsehen, Handy und Internet in der heutigen Zeit einem Großteil der Bevölkerung ermöglicht wird. Gegebenenfalls war dies in den 20er Jahren noch eher ein zu beachtender Aspekt, wobei auch hier, zumindest das Kino betreffend, im Allgemeinen von der Erschließung durch neue Bevölkerungsschichten und verstärkt auch Geringverdiener gesprochen wird.¹⁶³

Interesse zeigt Prommer als erstes für den sogenannten Use-and-Gratification-Ansatz, der dem Rezipienten die Bedürfnisbefriedigung zuordnet. Auch hier spielen verschiedene mögliche Motive eine Rolle für die Entscheidung, Rezipient zu werden, etwa der Wunsch nach Unterhaltung, Information oder aus dem Alltag zu fliehen. Was unser Thema betrifft, so sind gerade Unterhaltung und Alltagsflucht Gründe, die in der Forschung immer wieder zu finden sind, wenn es um die Frage nach dem Kinopublikum der 20er Jahre geht. Die oft erwähnte Amerikanisierung des deutschen Filmmarktes im Besonderen und der konsumorientierten Alltagswelt ganz generell war schon in den 20ern selbst Thema und Kritikpunkt vieler Wissenschaftler und Journalisten. Siegfried Kracauer

¹⁶² Vgl. Elizabeth Prommer: Kinobesuch im Lebenslauf – Eine historische und medienbiographische Studie, Konstanz 1999, S. 13 und S. 21.

¹⁶³ Vgl. Ansätze bei Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1963, 1. Taschenbuchauflage 1977.

etwa sieht in dem Wunsch nach Zerstreung jenen Klebstoff, der dafür sorgt, dass die Gesellschaft als solche zusammengehalten wird, da sie ansonsten nicht viel mehr sei als eine inhaltslose Masse.¹⁶⁴ Damit wird dem Film und dem Kino indirekt eine negativ konnotierte Funktion zugeordnet, die zwar gesellschaftsstabilisierend wirkt, allerdings nicht im Sinne eines Zugewinns für den Einzelnen. Vielmehr scheinen sich dadurch, so jedenfalls wirkt Kracauers Interpretation, die Trägheit und der Gehorsam der Masse noch zu verstärken. Bei der Kommunistin Klara Zetkin hieß es 1919 entsprechend: "Das Kinowesen raubt karge Mußestunden, vernichtet wertvollste Kräfte, die dem Befreiungskampf des Proletariats gehören müssten"¹⁶⁵, und das Zentrum entfernte sich, zugegebenermaßen nach dem wenig erfolgreichen Versuch, bei der Reichstagswahl 1928 mit einem Wahlwerbefilm zu arbeiten, vom Medium Film wieder mit den Worten des Pfarrers Carl Ullitzka, die Propaganda vor den Wahlen sei „zu sehr nach ‚amerikanischen Muster‘ [...] betrieben“ worden.¹⁶⁶ Was das Motiv „Information“ beim Uses-and-Gratifications-Ansatz betrifft, so ergeben sich für die Weimarer Zeit einige Besonderheiten. Als Hauptquelle für rein informationsbezogene Neuigkeiten galt damals die Zeitung. Die Wochenschauen werden dagegen bis heute von der Forschung wenig diskutiert.¹⁶⁷ Sie fügten sich, so die weitläufigste Meinung, in erster Linie in das Vorprogramm der Unterhaltungsfilm ein und unterhielten durch Filme über Sportveranstaltungen sowie andere gesellschaftliche Großereignisse. Mehr Informationsgehalt könnte bei den Wahlwerbefilmen vermutet werden, die durch die Vorführung im Rahmen von Parteiveranstaltungen allerdings auch unterhaltend wirken sollten, beispielsweise versuchten manche sich mit Tricktechniken, wie der SPD Film „Ins Dritte Reich“. Eine exakte Untersuchung der Filme wird erst zu einem späteren Zeitpunkt dieser Arbeit erfolgen. Ohnehin ist der Aspekt einer Bedürfnisbefriedigung beim Filmkonsumenten als grundlegendes Motiv für die Wochenschauen und die Wahlwerbung eher mit Vorsicht zu genießen, schließlich war beiden Genres zu eigen, dass sie eher Beiprogramm waren und entsprechend kaum von den Zuschauern aktiv ausgewählt wurden.¹⁶⁸ Im Kino war der Hauptfilm der Grund für den Kinobesuch und auf parteiinternen

¹⁶⁴ Siegfried Kracauer: Kult der Zerstreung (1926), in: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1963, 1. Taschenbuchauflage 1977, S. 311-320, hier: S. 315.

¹⁶⁵ zitiert nach: Youkyoung Ko: Zwischen Bildung und Propaganda – Laientheater und Film der Stuttgarter Arbeiterkulturbewegung zur Zeit der Weimarer Republik, Stuttgart 2002, S. 201.

¹⁶⁶ Dirk Lau: Wahlkämpfe der Weimarer Republik – Propaganda und Programme der politischen Parteien bei den Wahlen zum deutschen Reichstag von 1924 bis 1930, Marburg 2008, S. 169.

¹⁶⁷ Einige Untersuchungen finden sich bei Klaus Kreimeier, außerdem bei Ulrike Bartels und auch bei Hilmar Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit!“ - Propaganda im NS-Film Frankfurt am Main 1988/91. Klaus Jaeger, Horst-Diether Kalbfleisch, Helmut Regel: Der Weg ins Dritte Reich – Deutscher Film und Weimars Ende, Oberhausen 1974.

¹⁶⁸ Kritiker des Modells hoben zudem hervor, dass der Use-Gratification-Ansatz davon ausgeht, dass der Rezipient zielgerichtet auswählt, da er sich seiner Bedürfnisse stets bewusst ist. Mit den beiden Kategorien einer instrumentellen und einer rituellen Nutzung wurde 1984 durch Rubin eine Unterscheidung zwischen situationsbedingten Bedürfnissen, die jederzeit geändert werden können, und habitualisierten Nutzungsgewohnheiten, meist zum Zwecke der Entspannung, der Unterhaltung und des reinen Zeitvertreibs,

Veranstaltungen gab es viele Veranstaltungspunkte. Hier wurde der Film nicht selten überhaupt nicht aufgeführt. Damit ist die Frage der Bedürfnisbefriedigung zwar für den Film als Medium nicht zu vernachlässigen, in diesem spezifischen Fall allerdings zu hinterfragen.

Prommer fehlt beim Uses-and-Gratifications-Ansatz die tiefergehende Analyse des Zuschauers. Wie kamen die Motive zustande, die zur Entscheidung führten, einen bestimmten Film zu schauen? Zu diesem Zweck führt sie noch den dynamisch-transaktionalen Ansatz ein, welcher besagt, dass sich Medienangebot und Rezipient gegenseitig beeinflussen. Der Ansatz arbeitet mit zwei verschiedenen Ebenen, einmal Ebene 1, eine Inter-Transaktion, die zwischen Publikum und Kommunikator stattfindet und zum anderen Ebene 2, die Intra-Transaktion, welche sich ausschließlich im individuellen kognitiven System des einzelnen Rezipienten zeigt, jene Mikroebene, die im ersten Unterkapitel an Hand einiger Erfahrungsberichte betrachtet werden soll. Interessant bei dieser Methode ist, dass sowohl dem Rezipienten, als auch dem Sender (dem Kommunikator) eine aktive und eine passive Teilnahme am Kommunikationsprozess zugeschrieben werden. Der Rezipient ist passiv, da er ein Angebot vorgesetzt bekommt, aus dem er wählen muss. Er ist also in seiner Wahl eingeschränkt. Aber er kann aus dem Angebot auswählen, das macht sein Medienhandeln auch aktiv. Der aktive Teil der Selektion geschieht auf der Intra-Ebene und wird damit beeinflusst von individuell austauschbaren Faktoren wie dem Alter, dem sozialen Status, entwickelten Interessen und schlichtweg finanziellen und zeitlichen Möglichkeiten. Der passive Teil ist der Inter-Ebene zuzuordnen. Bezogen auf Wochenschau und Wahlwerbung ist der passive Anteil des Rezipienten möglicherweise noch größer als der aktive, da das Gezeigte, wie bereits angesprochen, nur Teil größerer Veranstaltungen war und damit wahrscheinlich verstärkt hingenommen wurde, ohne sich darüber zu ärgern, dass der Selektionsmoment nurmehr in der Frage bestand, ob man überhaupt ins Kino bzw. auf die Veranstaltung gehen sollte oder nicht. Der Kommunikator hingegen ist aktiv, wenn er das Medienangebot festlegt und passiv, da er den Bedingungen des Mediums sowie dem Publikumsgeschmack unterworfen ist und damit auch jenen individuellen Faktoren, welche in diesem Kapitel wenigstens ansatzweise betrachtet werden sollen. Der Lebenslauf eines Menschen trägt also zu seiner Filmselektion entscheidend bei.¹⁶⁹ Es wird bei der Analyse der Filme demnach weniger zu hinterfragen sein, welche Bedürfnisse befriedigt wurden, sondern eher inwiefern die Filme möglicherweise versucht haben, den Alltag und die Lebensrealität der Menschen abzubilden, um die Menschen dadurch anzusprechen und in das Gezeigte einzubinden. Denn auch, wenn Wochenschauen und Wahlwerbung wohl oft kaum der Hauptgrund des Rezipienten gewesen sein dürften, Kino oder Wahlveranstaltung zu besuchen, so

eingeführt. Vgl. Friedrich, S. 54.

¹⁶⁹ Prommer, S. 29.

gilt zu vermuten, dass die Formate, sofern sie beim Publikum keinerlei Zustimmung oder wenigstens Gleichgültigkeit hervorgerufen hätten, nicht weiter produziert worden wären. Entsprechend zeigen die Filme auch auf, wie der Sender glaubte, den Zuschauer zu Aufmerksamkeit und Teilnahme am Gezeigten bewegen zu können.

Prommer kommt am Ende ihrer einführenden Betrachtungen zu dem Schluss, dass der Kinobesuch eine Form sozialen Handelns des Alltags ist und entsprechend die individuelle Lebenswelt des Einzelnen entscheidend den Kinobesuch beeinflusst.¹⁷⁰ Zwar interessiert sich die Kommunikationswissenschaftlerin ausdrücklich nicht mehr für die Frage, wie Filme den Zuschauer beeinflussen konnten,¹⁷¹ dennoch ist der Ansatz, die Lebenswelt der Menschen und ihre individuellen Faktoren wenigstens zu betrachten, für diese Arbeit von Interesse.

Auch wenn es sich im Falle Prommers um eine sehr analytische und ausführliche Arbeit bei der Suche nach den ergiebigsten Theorieansatz in der Medienwirkungsforschung handelt, im Laufe der letzten Jahre hat sich noch einmal einiges im Bereich der Theoretisierung getan. So hat sich die Sozialpsychologie verstärkt in die Debatte um den Rezipienten von Massenmedien eingebracht, ebenso wie vereinzelte neurologische Erkenntnisse. Die Informationsverarbeitung selbst hat vermehrt Aufmerksamkeit erhalten, wobei es nun weniger um ganze Modelle geht, sondern vielmehr um einzelne Phänomene, die sich während der Rezeption von Massenmedien im Gehirn abspielen und dadurch als Schlagworte in den Theorien mitgedacht werden müssen. Die Informationsverarbeitung basiert auf einem wichtigen Grundprinzip des menschlichen Gehirns, es reduziert die eingehenden Informationen, die sogenannte Selektion. Selektion ist ein entscheidendes Charakteristikum des Empfängers, sie erfolgt sowohl bewusst als auch unbewusst. Neben der Selektion gibt es noch weitere Subprozesse im Gehirn, die für die Informationsverarbeitung notwendig sind, beispielsweise Encodierung, Speicherung und Abruf.¹⁷² Wie genau die Anordnung und der Ablauf dieser einzelnen Stationen erfolgt, dazu gibt es unterschiedliche Ansätze. Speichermodelle arbeiten verstärkt mit einem linear chronologischen Verständnis der einzelnen Abläufe bei der Informationsaufnahme und -verarbeitung. An ihrem Ende steht die Speicherung, entweder im Kurzzeit- oder im Langzeitgedächtnis. Kurzzeitig werden alle Dinge gespeichert, die zunächst die Aufmerksamkeit eines Menschen erregen. Den Weg ins Langzeitgedächtnis allerdings, wo die endgültige Speicherung stattfindet, finden nur manche Informationen. Sie können theoretisch in weiteren Schritten zur Urteilsfindung herangezogen werden. Die Wissenschaft geht davon aus, dass die Kapazität des Langzeitspeichers unbegrenzt ist, allerdings kann es passieren,

¹⁷⁰ Prommer, S. 52/53.

¹⁷¹ Prommer, S. 46.

¹⁷² Hannah Früh: Grundlagen Informationsverarbeitung, in: Handbuch Medienwirkungsforschung, hg. v. Wolfgang Schweiger und Andreas Fahr, Wiesbaden 2013, S. 133-151, hier: S. 134.

dass irgendwann eine Information nicht mehr abgerufen werden kann. Damit entfällt sie auch beim Fällen eines Urteils. Die Netzwerkmodelle hingegen sehen Informationen als miteinander vernetzte Knotenpunkte. Dadurch, dass in diesem Netzwerk manche Knotenpunkte näher an bestimmten Knoten liegen als andere, sind nicht immer alle Informationen sofort verfügbar. Was näher aneinanderliegt wird eher abgerufen, als das Wissen, das zum Zeitpunkt des Abrufs einer bestimmten Information weiter entfernt liegt.¹⁷³ Diese Modelle sind äußerst theoretisch und vergessen überdies, so Hannah Früh, einen wichtigen Punkt: die individuelle Fähigkeit eines jeden, Probleme anzugehen und zu lösen. Eine Möglichkeit der Problemlösung sind die sogenannten Heuristiken. Sie sind im Bereich der Urteilsfindung zentral.¹⁷⁴ Auch die Urteilsheuristiken werden unterteilt. Bei Hannah Frühs Aufsatz zur Informationsverarbeitung lassen sich drei Formen finden, die Verfügbarkeit, die Ähnlichkeit und der sogenannte Anker. Verfügbarkeit bedeutet, dass Menschen bei der Urteilsfindung meist auf bereits verfügbare Informationen zurückgreifen. Ähnlichkeit wiederum steht dafür, dass der Mensch sofern er vor einer Wahl steht, meist eher das wählen wird, was ihm bekannt ist oder Bekanntem ähnelt. Der Anker letztlich sagt, dass es wichtig für die Entscheidung ist, wo der kognitive Ausgangspunkt liegt, das heißt: Denke ich bei meiner Urteilsfindung vom Problem aus oder vom Ziel, das ich erreichen will?¹⁷⁵ Auch Katja Friedrich stellt in ihrer Arbeit zu Medienwirkungsmodellen und Publikumskonzeptionen aus dem Jahr 2011 drei Urteilsheuristiken vor, allerdings gleichen sich hier nur die Verfügbarkeit und die Ähnlichkeit, bei ihr Repräsentativheuristik genannt. Der Anker lässt sich so nicht wiederfinden, stattdessen spricht sie von auf Emotionen basierenden Entscheidungsregeln, das bedeutet, dass wir in unserem Urteil auch durch unser Gefühl beeinflusst werden.¹⁷⁶ Außerdem wird laut Friedrich unsere Urteilsfindung von persönlichen Gesprächen mit Dritten beeinflusst. Im medialen Bereich zählt sie neben rein informativen Medien auch Unterhaltungsformate zum Bereich „medial vermittelte Sekundärerfahrungen“, die Einfluss auf Urteile im sozialen und politischen Handeln nehmen können. Zur Urteilsbildung wird dabei zwischen sogenannten on-line und erinnerungsbasierten Formen unterschieden. Während letztere sich auf das Abrufen von Informationen aus dem Langzeitgedächtnis beziehen und der Mensch hier auch in der Lage ist, rational abzuwägen, arbeiten die on-line Formen mit leichter abrufbaren, schnelleren Informationen. Dadurch entstehen sie meist eher automatisch und unbewusst.¹⁷⁷

Bezogen auf unser Thema ließe sich nun auch hier konkret die Frage stellen, inwiefern Lebensrealitäten der Menschen in den Filmen abgebildet wurden. Denn je näher an der Realität,

¹⁷³ Früh, S. 136-138.

¹⁷⁴ Vgl. Friedrich sowie Früh.

¹⁷⁵ Früh, S. 139.

¹⁷⁶ Friedrich, S. 28.

¹⁷⁷ Friedrich, S. 30-32.

desto eher konnten die Menschen sich mit den gezeigten Bildern identifizieren, die eigene Realität erkennen und glauben, dass die eigenen Probleme beachtet wurden. Sollte die Informationsspeicherung und das Abrufen tatsächlich wie ein Netzwerk funktionieren, so werden durch den Anblick gezeigter Szenen weitere Erinnerungen aktiviert und der Zuschauer dadurch angesprochen. Was allerdings auch hier keine Beachtung findet und finden kann, ist die Frage nach der Bewertung, denn erneut wären es individuelle, nicht mehr rekonstruierbare Faktoren, die bei jedem Rezipienten andere Bewertungen und darauf aufbauend andere Entscheidungen mit sich gebracht haben müssen. Unter anderem beeinflusst in der Bewertung waren die Menschen zudem durch den externen Faktor des Mitrezipienten und Gesprächspartners. Die vorliegende Arbeit hat, wie eingangs erwähnt, durch ihre Fragestellung einen zusätzlichen Schwierigkeitsgrad, die Betrachtung von Wochenschauen und Wahlwerbefilmen und damit einhergehend die bereits angesprochene Unterscheidung bei der Örtlichkeit und den Umständen der Rezeption. Gerade auf Parteiveranstaltungen, wo viele politisch Gleichgesinnte interagierten, tauschte man sich vermutlich viel und auch gerne mit Freunden oder dem unbekanntem Sitznachbarn aus. Das Kino mit den Wochenschauen im Vorprogramm mag dazu weniger eingeladen haben, allerdings ist durch Augenzeugenberichte überliefert, dass das Kinopublikum der damaligen Zeit ein deutlich aktiveres war, als jenes heutzutage.¹⁷⁸ Der Faktor des Sitznachbarn und des kurzfristigen, externen Einflusses der zweiten Meinung kann dennoch nur insoweit in die Überlegungen mit einfließen, als dass die Parteifilme vermutlich von einem deutlich homogeneren Publikum aufgenommen wurden und dadurch womöglich auch mehr Zustimmung im Moment der Rezeption erfahren haben mögen als die Wochenschauen. Ob diese Momentaufnahme breiterer Zustimmung allerdings auch nachhaltig die Wahlentscheidungen beeinflusst hat, bleibt ebenfalls im Bereich der Spekulationen.

2.4. Zwischenfazit

Das vorangegangene Kapitel sollte einen Eindruck sowohl von der Ausgangslage im Bereich Propagandatechniken und -erfahrungen zu Beginn der Weimarer Republik vermitteln, als auch die theoretischen Grundlagen von Propaganda seit den 20er Jahren näherbringen. Was die Vorgeschichte betrifft, so hat die generelle Meinung überwogen, die deutsche Kriegspropaganda sei unzureichend gewesen. Dass die Propaganda der Alliierten hingegen als erfolgreich und nachahmungswürdig betrachtet wurde, zeigt, dass das Thema an sich auf Zustimmung und Interesse

¹⁷⁸ Peter Hoeres: Die Weimarer Kultur, Berlin, 2008, S. 104.

stieß und dass man ihm Bedeutung beimaß, auf der aufgebaut werden sollte. Die Versuche aus dem Krieg zeigen die Arbeit in erster Linie mit Negative Campaigning und dem Wunsch nach Rechtfertigung der eigenen Kriegsverbrechen, kulminierend in dem Versuch durch Feind- und Eigendarstellungen die Notwendigkeit der kriegerischen Handlungen herauszustreichen. Diese Technik fand später bei den Nationalsozialisten wieder großen Zuspruch. Die praktische Darstellung des politischen Gegners während der Weimarer Republik – mit dem Fokus auf dem Medium Film – bleibt Aufgabe des Analyseteils dieser Arbeit. Allerdings konnte ein Blick auf die theoretischen Verständnisse von Propaganda und das geistig-wissenschaftliche Umfeld geworfen werden, aus dem heraus Propaganda verstanden wurde, unter anderem geprägt vom negativen, massenpsychologischen Ansatz nach LeBon. Der Versuch einer Gegensteuerung seitens einer staatlichen Behörde wie der Reichszentrale für Heimatdienst klingt zwar vom Prinzip her nach echtem Bemühen seitens des Staates, das neue System zu schützen, ließ jedoch in der Betrachtung einige Zweifel aufkommen, ob diese Idee wirklich ausreichend in die Tat umgesetzt wurde. In die Versuche der Werbe- und Propagandaspezialisten wiederum flossen zunächst viele Eigeninteressen und Karriereansprüche mit hinein. Der Versuch, eine eigene Wissenschaft zu etablieren, überdeckte oft die Notwendigkeit, auch inhaltlich hinter der politischen Botschaft zu stehen. Anders formuliert: An erster Stelle stand nicht der Inhalt, sondern die Vermittlung. Zudem war die demokratisch legitimierte Gegenseite einerseits in einem selbstauferlegten, in ihrem politischen Erbe begründeten Verständnis von Zurückhaltung gefangen, das lautere und schrillere Werbemethoden ablehnen musste, andererseits erfuhr sie weniger Unterstützung als vermutet von Seiten vermeintlich demokratischer Einrichtungen wie der Reichszentrale oder der Deutschen Hochschule. Beide Einrichtungen waren stärker im Wunsch nach Aufhebung des Versailler Vertrages verstrickt und damit auch der Aufhebung der unfreiwilligen Grundlage des Weimarer Systems, als es ihnen gut getan hätte. Hinzu kamen Personen mit Führungsverantwortung, denen letztlich die absolute Überzeugung fehlte, für das demokratische Prinzip einzustehen. Ebenso wie die Propagandawissenschaftler Plenge und Stern-Rubarth oder der Werbefachmann Domizlaff ließ auch die RfH und die DHfP das Verständnis für Demokratie und den notwendigen Neuanfang vermissen. Von dieser Seite konnte die Politik also verhältnismäßig wenig Hilfe erwarten.

Die Forschung zu Medien und deren Wirkung auf den Rezipienten wuchs nach dem Krieg stetig an. Immer mehr fanden Erkenntnisse auch aus den Bereichen der Psychologie, der Neurologie und der Kommunikationsforschung Eingang in den Versuch, die Wirkweise des Films nachzuzeichnen. Ohne sich auf ein bestimmtes Kommunikationsmodell fokussieren zu können, da die Größe des Rezipienten fehlt, ist es für diese Arbeit dennoch interessant gewesen, einen kurzen Abstecher in die Welt der Kommunikationswissenschaft und Medienwirkungsforschung zu machen,

da dadurch der Fokus auf die Bedeutung etwa von dargestellten Lebensrealitäten als Anknüpfungspunkt des Zuschauers zum Gezeigten herausgestrichen werden konnte. Der Versuch, das unbekannte Publikum anzusprechen und dessen Realität zu thematisieren, könnte als Ansatz gewertet werden, bestimmte Zielgruppen herauszuarbeiten, von denen man sich in der noch stärker milieugeprägten Weimarer Gesellschaft die meisten Stimmen versprach.

3. Das Kino – Abbild Weimars?

Der Film und die Weimarer Republik sind zwei Themenkomplexe, die starke Schnittstellen aufweisen. So gelten die deutschen Stummfilme der 20er Jahre als große künstlerische und experimentelle Erzählungen, der Film vollendete während dieser Zeit seinen Siegeszug hin zu einem der wichtigsten Unterhaltungsmedien und das Kino mit seinem dispersen Publikum wurde sogar als Abbild der demokratischen Weimarer Gesellschaft gefeiert. Das nachfolgende Kapitel möchte sich entsprechend mit dem Kino als Raum für Unterhaltung und Zusammenkunft beschäftigen. Neben den Räumlichkeiten und Vorführungssituationen spielt hier auch der Blick der Zeitgenossen eine Rolle. Welche Hoffnungen und Befürchtungen wurden mit dem Kino verknüpft, welche Chancen und Gefahren wurden gesehen oder heraufbeschworen? Wer war hier überhaupt anzutreffen? Ein Raum, in dem theoretisch Menschen aller Schichten zusammenkamen und der zu den Menschen sprach, musste einen Platz in kulturellen und politischen Betrachtungen finden.

Wenn man sich mit zeitgenössischen Studien zur Weimarer Gesellschaft beschäftigt, fällt eines direkt ins Auge: eine überproportionale Betrachtung der Arbeiter und Angestellten im Verhältnis zu den übrigen Gesellschaftsschichten. Die traditionelle Arbeiterklasse, seit 1871 offiziell parteilich durch die SPD vertreten, später aufgespalten in radikalere und gemäßigte Strömungen, war klassischerweise die bis dato wohl am wenigsten dokumentierte Schicht. Die zeitgenössische Wissenschaft hatte wenig Interesse an ihr und es gehörte selten zu den Tagesaufgaben der Arbeiter über den eigenen Alltag schriftliche Berichte abzulegen, ob in Form von Briefen oder Tagebüchern. Die Ernährung der Familie stand im Vordergrund. Doch in der Weimarer Republik, möglicherweise im Zusammenhang stehend mit der neuen Bedeutung, die die SPD als Regierungspartei gewonnen hatte, eventuell auch durch die sich langsam entwickelnde Besserstellung, welche die Arbeiterschaft durch einige soziale Neuregelungen erhielt, sowie das gestiegene Maß an Freizeit, begann man sich in Studien mit dem Wesen Arbeiter auseinanderzusetzen. Die Angestellten hingegen waren eine neue Schicht,¹⁷⁹ die nach dem Ersten Weltkrieg schlagartig anstieg und für Siegfried Kracauer Charakteristiken aus verschiedenen Milieus aufwies. Mit den Arbeitern teilten sie das Arbeitnehmerdasein, allerdings gab es innerhalb der Angestelltenschaft eine breite Spanne von der

¹⁷⁹ Siegfried Kracauer führt in seinem Aufsatz „Die Angestellten“ aus dem Jahr 1930 an, wie schnell die Zahl der Angestellten anwuchs: „[...] es gibt heute in Deutschland 3,5 Millionen Angestellte, von denen 1,2 Millionen Frauen sind. Im gleichen Zeitraum, in dem sich die Zahl der Arbeiter noch nicht verdoppelt hat, haben sich die Angestellten annähernd verfünffacht. Auf jeden fünften Arbeiter kommt gegenwärtig ein Angestellter.“ Zitiert nach Siegfried Kracauer: Die Angestellten (1930), in: Die erste Republik – Dokumente zur Geschichte des Weimarer Staates, hg. v. Peter Longerich, München 1992, S. 241-244, hier: S. 242. Für einen ausführlichen Blick auf die Weimarer Gesellschaft: Heinrich August Winkler: Weimar 1918-1933 – Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie, München 1993, 4. durchgesehene Auflage 2003.

einfachen Verkäuferin bis hin zum höhergestellten und besserverdienenden Ingenieur. Als verbindendes Element sah Siegfried Kracauer "die Orientierung an der mediengesteuerten und konsumgesättigten Welt der (groß-)städtischen Freizeit"¹⁸⁰. Es ist auch Kracauer, der den Angestellten ganze Aufsätze widmet und sie laut Peukert zum Sinnbild einer „sinnentleerten Zeit“¹⁸¹ macht. In seinem Aufsatz "Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino" aus dem Jahr 1928 beschäftigt sich Kracauer mit dem Kinopublikum und geht dabei in der Bedeutung des Mediums für den Zuschauer noch einen Schritt weiter. Mit Blick auf verschiedene Filmmotive, die immer wieder in den zeitgenössischen Spielfilmproduktionen auftauchen, zieht er Rückschlüsse auf das Kinopublikum und dessen Zusammensetzung, innerlich wie äußerlich. Das bedeutet, nicht allein die soziale Zusammensetzung des Publikums ist für ihn von Interesse, sondern auch dessen Selbstverständnis, das es auf der Leinwand bestätigt haben möchte. Bei Kracauer ist es nämlich zu einem starken Maße die Gesellschaft selbst, die bestimmt, was auf der Kinoleinwand gezeigt wird. Die Produzenten beugen sich diesem Diktum und sie tun es gerne, denn sie sind gleichzeitig Teil der Masse und gehören jener Schicht an, die den eigenen gesellschaftlichen Status Quo durch den Film zu halten vermag. Der Film projiziert die Gesellschaft nun gerade so auf die Leinwand, wie sie sich gerne sehen möchte, so Kracauers Ansatz.¹⁸² Die Produzenten der Filme verdienen mit diesem Wunsch ihr Geld und das nicht zu knapp:

"[...] und das Geschäftsinteresse fordert, daß der Produzent die gesellschaftskritischen Bedürfnisse seiner Konsumenten befriedige. Niemals aber wird er sich zu Darbietungen verführen lassen, die das Fundament der Gesellschaft im geringsten angreifen; er vernichtete sonst seine eigene Existenz als kapitalistischer Unternehmer."¹⁸³

Auch der Sinn dahinter ist klar definiert: Alles soll so bleiben, wie es ist. In den Köpfen der Menschen dürfen keine umstürzlerischen, revolutionären Gedanken entstehen. Deswegen müssen gerade die unteren Klassen ruhig gehalten werden. Zur Beruhigung werden bestimmte Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs in den Spielfilmen thematisiert, allerdings immer nur für eine einzelne Figur, niemals für das Gros. Allein die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs, und sei diese auch noch so unwahrscheinlich, reicht dem Publikum bei Kracauer, um die Gegenwart zu akzeptieren und sich selbst daran zu erfreuen, dass ein Abbild der wohlbekannten Gesellschaft vor dem eigenen Auge über die Leinwand flimmert.

Eines der besten Motive, um die Gesellschaft vom Denken abzulenken, ist laut Kracauer

¹⁸⁰ Detlev Peukert: Die Weimarer Republik, Frankfurt 1987, 14. Auflage 2016, S. 160. Dieses Zitat stammt nicht von Kracauer selbst, sondern ist eine inhaltliche Wiedergabe nach Peukert.

¹⁸¹ Peukert 1987/2016, S. 160.

¹⁸² Siegfried Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen einkaufen (1928), in: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main, 1963, S. 279-294, hier: S. 280.

¹⁸³ Kracauer 1928, S. 279.

die Liebe. Sie ermöglicht den sozialen Aufstieg am schnellsten und nachhaltigsten, nämlich durch eine legale Heirat und wer im Publikum würde es wagen, eine Liebesheirat in Frage zu stellen? Kracauer kommt immer wieder auf die kleinen Ladenmädchen zu sprechen, die sonntags im Film sitzen und die Hand ihres Begleiters halten, ganz von der Hoffnung beseelt, dass ihnen eines Tages doch das gleiche widerfahren möge. Dabei stehen die kleinen Ladenmädchen sinnbildlich für wenigstens einen Großteil des Publikums, das sich seiner Mündigkeit und seiner Fähigkeit des kritischen Denkens scheinbar freiwillig entledigt, diese gewissermaßen an der Kinokasse abgegeben hat, um nun naiv, wie man es kleinen Mädchen eben nachsagt, in eine Scheinwelt einzutauchen. Im Gegenzug dazu führt Kracauer Beispiele jener revolutionären Massenfilme wie beispielsweise "Panzerkreuz Potemkin" auf, in welchen nicht der Einzelne sondern die Gesellschaft als Ganzes agieren und versuchen, für alle gemeinsam eine Veränderung des sozialen Standes herbeizuführen.¹⁸⁴ Diese Filme werden zensiert und zum Teil heftig verurteilt, denn sie könnten wenigstens dazu anregen, über eine nachhaltige Veränderung des gesamtgesellschaftlichen Status Quos nachzudenken. Die stark gesellschaftskritischen Schriften zeichnen das Bild einer zwar modernisierten und demokratisierten Gesellschaft, die sich jedoch unter allen Umständen klein halten möchte, die freiwillig und nachdrücklich in einer reinen Scheinwelt der Freiheit leben möchte und keinerlei Interesse daran zeigt, politisch oder gesellschaftlich aktiv zu werden, um echte Missstände anzugehen und zu verändern.

Im Hinblick auf die vorliegende Arbeit ist natürlich anzumerken, dass es sich um keine Spielfilme handelt. Ziel der Produzenten war in erster Linie nicht das gute Einspielergebnis an den Kassen. Höchstens für die Wochenschauen ließe sich ein gewisser finanzieller Anreiz zumindest überlegen, der jedoch nicht mit dem Antrieb hinter der Produktion eines Spielfilms vergleichbar sein dürfte. Insbesondere die Wahlwerbefilme verfolgten einen ganz konkreten Zweck, der den meisten Zuschauern auch unmissverständlich klar gewesen sein dürfte. Insofern wären manipulierende Abläufe hier keineswegs unterschwellig gewesen. Dennoch macht die Frage danach Sinn, in welchem Maß unterhaltende und die Gesellschaft zerstreue Motive auch in den zu untersuchenden Filmen zur Anwendung kamen und ob gesellschaftliche Szenarien und Stereotypen entworfen wurden, um dem Zuschauer Realität und Idealtypus vor Augen zu führen. Gerade die Wochenschauen wurden immer wieder auch dafür kritisiert, zu seicht zu sein und sich inhaltlich zu sehr auf unterhaltende, unbedeutende Ereignisse zu konzentrieren.¹⁸⁵ Diese Vorwürfe weisen nicht zuletzt Parallelen zu Kracauers Ansatz des entmündigten Publikums auf.

¹⁸⁴ Kracauer, 1928, S. 285.

¹⁸⁵ Im Analysekapitel zu den Wochenschauen wird eine ausführlichere Betrachtung und Einordnung des Genres, seines Inhalts und seiner Bewertung durch Zeitgenossen und Wissenschaft stattfinden.

3.1. Der Zuschauer der 1920er – Ein Versuch

Der Versuch, das Kinopublikum der Weimarer Jahre als Forschungsobjekt in den Mittelpunkt zu stellen und dadurch nun, 90 Jahre später, punktgenaue Aussagen treffen zu können, inwiefern die Rezeption der zu untersuchenden Filme den Einzelnen in seinen Wahlentscheidungen beeinflusst haben mag, ist – leider – ein hoffnungsloses und völlig unrealistisches Unterfangen. Selbst wenn die während der Weimarer Republik Wahlberechtigten noch leben würden, so wären zuverlässige Aussagen ihrerseits in keinem Fall garantiert, da Wahlentscheidungen weit mehr beinhalten als nur Filmrezeptionen. Auch der zeitliche Abstand ließe Ereignisse und Entscheidungen, die zurückliegen, noch verzerrter erinnern, sofern überhaupt noch genug Zeitzeugen für eine neu angelegte Studie lebten. Damit entfällt die Möglichkeit einer Umfrage. Im Falle der vorliegenden Arbeit kommt eine Besonderheit hinzu, die das Verfahren weiterhin erschwert. Das Publikum für Wochenschauen und Wahlwerbefilme kann in seiner Zusammensetzung nicht als gleichartig betrachtet werden. Da Wahlwerbung vornehmlich auf internen Parteiveranstaltungen gezeigt wurde, handelt es sich hier um Zuschauer mit einer Einstellung, die dem Gezeigten vermutlich tendenziell positiv gegenüberstanden. Hier dürften offene Angriffe auf einen politischen Gegner keine Unruhen, sondern Zustimmung nach sich gezogen haben. Wochenschauen konnten sich keine offene politische Haltung leisten, da dadurch die Gefahr größerer Unzufriedenheit im Kinopublikum angestiegen wäre. Es ist wichtig, sich dieser Differenzierung bewusst zu sein und sie beim Blick auf die politische Ausrichtung einzelner gesellschaftlicher Schichten sowie Berufsgruppen nicht komplett zu vernachlässigen.

Die wenigen bis heute vorhandenen Studien, die teils noch aus der zu untersuchenden Zeit überliefert sind und sich mit dem durchschnittlichen Kinopublikum jener Jahre beschäftigen (welches wohlgerneht nur zum Teil die Fragestellung der vorliegenden Arbeit abdeckt), reichen zudem bei weitem nicht aus, um konkrete Aussagen über die tatsächliche Wirksamkeit der Wahlwerbefilme und Wochenschauen zu treffen. Nichtsdestotrotz sollen sie im Folgenden zumindest kurz thematisiert werden, denn immerhin sind es zeitgenössische Studien, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, einzelne soziale Schichten und ihre Sehgewohnheiten bzw. ihr Wahlverhalten genauer zu betrachten. Auf den ersten Blick erscheint eine sozialpsychologische Studie von Erich Fromm hilfreich, welche Anfang der 30er Jahre eine umfassende Untersuchung des Angestellten- und Arbeitermilieus und deren gesellschaftlichen Rolle am Vorabend des Dritten Reichs liefern wollte.¹⁸⁶ Leider verrät der zweite Blick, dass diese Studie zum größten Teil

¹⁸⁶ Erich Fromm: Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches – Eine sozialpsychologische Untersuchung, in: Gesamtausgabe Band 3, Stuttgart 1981.

vernachlässigt werden muss, da es ihr an Repräsentativität mangelt. Fromm und sein Gruppe hatten 3300 Fragebögen an deutsche Arbeiter verschickt, allerdings gerade einmal um die 1100 Stück beantwortet zurückerhalten.¹⁸⁷ Ein ähnliches Schicksal muss die Studie von Emilie Altenloh aus dem Jahr 1913 ereilen, zum einen fällt sie nicht in die für diese Arbeit relevante Zeitspanne, zum anderen ist auch hier die Zahl der Befragten zu gering, weshalb kaum von allgemeingültigen Erkenntnissen gesprochen werden kann. Eine Arbeit von Stefan Bajohr, der sich in den 1980er Jahren mit Zeitzeugen unterhielt, um Erkenntnisse darüber zu erlangen, wie Arbeiter in der Weimarer Zeit ihren Alltag gestalteten, ist von Interesse, allerdings ebenfalls zu wenig repräsentativ und damit nurmehr für einige Zitate von Zeitzeugen zu verwenden.¹⁸⁸

Bajohr hat einige Protokolle ausgewertet, die zu Beginn der 1980er entstanden. Befragt worden waren ehemalige Arbeiterinnen und Arbeiter aus Braunschweig zu ihrer Lebenssituation zwischen den Jahren 1900 und 1933, also in ihrer Kindheit und Jugend. Damit handelt es sich hier nicht um zeitnah niedergeschriebene Erlebnisse, sondern um Erinnerungen, die bis ins hohe Alter geblieben sind und von den Erfahrungen vieler Jahrzehnte überlagert und verändert worden sein konnten. Dennoch sind diese Erinnerungen und Gedankenprotokolle letztlich die zeitnächsten Dokumente, die zur Verfügung stehen.

Bei diesen Arbeiterprotokollen spielen natürlich politische Zugehörigkeiten eine Rolle. Das Freizeitangebot der Sozialdemokraten war verhältnismäßig hoch und auch die Kommunisten hatten einige Möglichkeiten zu bieten. Somit kann hier generell auch ein politischer Hintergrund impliziert werden, allerdings war das Kino im Verhältnis wahrscheinlich eine der weniger parteipolitisch orientierten Aktivitäten, die zur Auswahl standen. Die Durchsicht der relevanten Stellen in den Protokollen zeigt außerdem sehr schnell, dass der Film kein übermäßig großes Thema darstellte. Häufiger als der Film werden Theatervereine und -aufführungen thematisiert. Dies könnte daran liegen, dass das Angebot an Theatergruppen in der SPD sowie der KPD relativ groß war. Andererseits könnte es auch sein, dass in den Erinnerungen der Befragten die Information „Theater“ von größerer Bedeutung war als „Film“, entweder aus intellektuellen Ansprüchen heraus oder vielleicht auch, weil das Theater in den 1980ern, als die Befragung durchgeführt wurde, sicherlich eine interessantere Information dargestellt hat, als der mittlerweile zur Normalität gewordene Film. Einige wenige Informationen gibt es dennoch. So berichtet ein Walter Pape, Jahrgang 1903 von seinen Erlebnissen in einem Filmklub, „in dem Filme vorgeführt wurden, die man in den Kinos

¹⁸⁷ Wolfgang Bonß: Kritische und empirische Sozialforschung: Anmerkungen zu einem Fallbeispiel, in: Erich Fromm: Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches – Eine sozialpsychologische Untersuchung, in: Gesamtausgabe Band 3, Stuttgart 1981, S. 7-46, hier: S. 7-8.

¹⁸⁸ Stefan Bajohr: Vom bitteren Los der kleinen Leute – Protokolle über den Alltag Braunschweiger Arbeiterinnen und Arbeiter 1900 bis 1933, Köln 1984.

nicht sah: russische Filme“.¹⁸⁹ Auch wenn die Organisation seiner Erinnerung nach keine kommunistische war, so stellt er doch eindeutig fest: „In ihm [dem Klub] herrschte ein starker linker Einfluß – wohl von der Kommunistischen Partei.“¹⁹⁰ In einer Fußnote merkt Bajohr an: „Es handelte sich hierbei vermutlich um eine Braunschweiger Ortsgruppe des 1928 gegründeten Volksfilmverbandes, dessen Vorsitzender im Reich der Schriftsteller Heinrich Mann war.“¹⁹¹ Tatsächlich wurde der von Linksintellektuellen gegründete Verein (unter anderem G.W. Pabst, Heinrich Mann und Kurt Tucholsky) zum Ende der Weimarer Republik hin immer stärker von der KPD instrumentalisiert, so dass die prominenten Befürworter sich mit der Zeit zurückzogen.¹⁹² Dem zur Zeit seiner Mitgliedschaft bereits über 20jährigen Walter Pape waren vielleicht nicht mehr die einzelnen Filme oder bestimmte Sequenzen in Erinnerung geblieben, jedoch konnte er sich auch nach sechzig Jahren noch sehr gut an die politische Ausrichtung des Vereins erinnern. Eine andere Erwähnung des Films findet sich bei Paula Mittag (1913):

„Wir sind mal in die Stadt gegangen, haben die Schaufenster angeguckt. Kaufen konnten wir ja nichts. (...) Oder wir gingen auf die Poststraße zum Tonbildtheater oder ins Zentral-Theater. Weiß ich noch: Haben wir uns 'Schneewittchen' oder so angeguckt. (...) Das war für uns ein Festtag. Das war für uns eine Wucht, wenn wir mal ins Kino gehen konnten.“¹⁹³

Hier zeigt sich die in den unteren Schichten zu erwartende Sonderstellung des Kinos und des Films, die sicherlich auch in den 20ern noch in einigen Familien galt und besonders auf dem Land bzw. in ländlicheren Regionen zum Tragen kam. Finanzielle Gründe ermöglichten keinen regelmäßigen Kinogang, aber es war der kleine Luxus, den man sich an besonderen Tagen gönnen konnte. Es wurde nichts gekauft oder ins Restaurant gegangen, das Geld reichte gerade so für Kinokarten. Damit nahm der Film bei einigen Menschen eine besondere Position ein und wurde auch in der Erinnerung mit vielen positiven Assoziationen verbunden.

Als komplettes Kontrastprogramm soll eine politische Figur der Zeit zu Wort kommen, die durch die Rolle in der DNVP und der Ufa eine zentrale Rolle in dieser Arbeit einnimmt und sicherlich nicht stellvertretend für einen Großteil des Kinopublikums steht, sondern eine Sonderposition innehat. Die Rede ist von Alfred Hugenberg. In dessen Nachlass ist ein erwähnenswerter Erfahrungsbericht archiviert. Zum familiären Weihnachtsfest 1920 bestellte

¹⁸⁹ Bajohr, S. 198.

¹⁹⁰ Bajohr, S. 198.

¹⁹¹ Bajohr, Anmerkung 22, S. 251.

¹⁹² filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8627 (Stand: 11. September 2020).

¹⁹³ Bajohr, S. 204.

Hugenberg beim Direktor der Deulig, einem Herrn Coböken, einen Vorführungsapparat und einige Filme, um damit seine Familie zu erheitern. Gegen einen mehr als erwähnenswerten Rabatt von knapp 35% sicherte Coböken dem Medienmogul Hugenberg einen Apparat für 3000 RM zu, der Ausgangspreis für das Gerät, das sicherlich von etwas besserer Qualität gewesen sein dürfte, lag laut Coböken bei 4500 RM. Außerdem bat der Direktor der Deulig um einen kurzen Erfahrungsbericht bezüglich der Handhabung.¹⁹⁴ Seiner Bitte wurde nachgekommen, am 22. Januar 1921 verfasste die Ehefrau Hugenbergs, Gertrud, einen Bericht für Coböken, in dem sie sowohl die Praktikabilität des Apparates thematisierte als auch den Anklang innerhalb der Familie auf die vorgeführten Filme. Während die Handhabung grundsätzlich positiv bewertet wurde – nur Hugenberg merkte im zu Bericht dazugehörigen Schreiben an den Direktor an, dass ihn das „häufige Neuaufrollen der Spulen“¹⁹⁵ doch gestört habe –, sind vor allem die Bewertungen der Filme von Interesse. So heißt es in dem Bericht:

„Baronesschen auf Strafurlaub‘ wegen der Schandtaten der Heldin und der landwirtschaftlichen Erlebnisse.

Krümelchen weiß sich zu helfen‘ wegen der Kinderszenen, Feuerwehr, usw.

Emmendingen und die Fahrt von St. Blasien durchs Albtal‘ wegen der besonders schönen und malerischen Bilder.

Die Holzflößerei im bayrischen Hochland‘ wegen der aufregenden Wasserfahrt und schönen Landschaftsbilder.

Interessant und lehrreich war: Der Wasserstoff‘.

Trotz der scherzhaften Szenen gefielen: Herr Mutt und Frau Jeff‘ und 8 Uhr an Bord‘ weniger, da die offenbar nicht deutsche Aufnahme und Umgebung fremdartig wirkte.

Bubi und das Wunderschwein‘, sowie auch Durchlaucht reist incognito‘ haben auch beide Beifall gefunden.

Die Filme der Deulig GmbH gefielen durchschnittlich besser, als die bei der Sendung befindlichen Aufnahmen anderer Gesellschaften.¹⁹⁶

Wenig verwunderlich ist, dass die Filme der Deulig besonders gut gefielen. Außerdem kommt hier noch die offensichtliche Abneigung gegen ausländische Produktionen hinzu, doch auch diese Einstellung ist sicherlich nicht weiter zu hinterfragen, bedenkt man, aus welchem Haushalt der Bericht stammt. Anzumerken ist vielleicht noch, dass beispielsweise „Bubi und das Wunderschwein“ ebenfalls eine amerikanische Produktion und darüber hinaus Teil einer großen Serie über Bubi und dessen Abenteuer war.¹⁹⁷ Die Hugenbergs hatten ein etwas breiteres Spektrum

¹⁹⁴ Brief von Coböken an Hugenberg, Ende 1920, BArch, N 1231 / 11, fol. 97 rs (gesichtet am 29. Oktober 2015).

¹⁹⁵ Brief von Hugenberg an Coböken vom 22. Januar 1921, im Anhang befindet sich der Bericht der Ehefrau Hugenbergs zu Handhabung und Bewertung der Filme, BArch N 1231 / 11, fol. 89 (gesichtet am 29. Oktober 2015).

¹⁹⁶ Bericht von Gertrud Hugenberg über die privaten Filmvorführungen, BArch N 1231 / 11 fol. 90 (gesichtet am 29. Oktober 2015).

¹⁹⁷ Bei der Sichtung der Zensurkarten waren viele Bubi-Filme verzeichnet, die alle – so jedenfalls der Eindruck nach dem Lesen der Inhaltsangabe – mehr oder weniger Klamaukfilme waren, die zumeist ohne Probleme durch die Zensur kamen. Einigen Kürzungen zum Opfer fielen nur Filme, die offensichtlich den moralischen Anstand

an Filmen gesehen, jedenfalls legt der Bericht dies nahe. Neben Spielfilmen, teils mit eindeutig komödiantisch-unterhaltendem Unterton und Filmen extra für Kinder, gab es Lehrfilme, die ausdrücklich positiv bewertet wurden. Wenig repräsentativ gibt diese Quelle dennoch einen interessanten Einblick in eine rein individuelle Sichtweise von einer Person, die Teil des politischen Lebens war.

Das Publikum der Massenmedien ist grundsätzlich heterogen und dispers, das bedeutet einerseits selbstverständlich durchmischt, was Alter, Herkunft oder soziales Milieu betrifft, und zudem räumlich und zeitlich bei der Rezeption zumeist voneinander getrennt. Das Medium arbeitet für den Angestellten aus Hamburg genauso wie für den erfolgreichen Geschäftsmann aus Stuttgart oder die Hausfrau aus München. Die räumliche Trennung kann durch das Kino bis zu einem gewissen, sehr überschaubaren Rahmen aufgehoben werden, bleibt aber dennoch ein Hauptmerkmal des dispersen Publikums, denn – und das kann auch das Kino oder die Parteiveranstaltung nur sehr begrenzt verändern – auch Anonymität ist ein wichtiges Merkmal des dispersen Publikums. Insgesamt ist es also leider nicht möglich, ein auch nur ansatzweise vollständiges Bild der Wirkung des Films auf die Menschen der Weimarer Republik über Zeitzeugenberichte nachzuzeichnen, das überlieferte Material reicht nicht einmal für Spekulationen. Die wichtige, individuelle Ebene ist deshalb leider zu vernachlässigen.

3.2. Die Gesellschaft der 1920er in der Forschungsliteratur – Ein Ansatz

Nach diesen von Zeitgenossen gelieferten Impulsen in Bezug auf das Weimarer Kinopublikum muss der Blick auf die Weimarer Gesellschaft erweitert werden. Einige Ergebnisse der gängigen Forschungsansätze der letzten Jahre sollen dabei helfen, ein klareres Bild des potentiellen Kinopublikums zu erhalten. Praktischerweise war die Weimarer Gesellschaft seit früher Zeit in der Bundesrepublik Gegenstand der historischen Forschung, wobei oft eine ganz bestimmte Fragestellung die Analysen dominierte, nämlich die Frage danach, wer genau der NSDAP zu ihrem Machtgewinn verholfen hatte. Besonders in den 1980er und 90er Jahren entstanden rund um Jürgen Falter und Martin Liepach Methoden der Datenanalyse, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, den Aufstieg des Nationalsozialismus innerhalb des demokratischen Systems über die Wählerschaft und deren Milieuzugehörigkeit weiter zu entschlüsseln. Auf diese Arbeiten wird im weiteren Verlauf

verletzten, der Titel „Bubi beim Frauenarzt“ etwa schaffte es nicht ohne Kürzungen durch die Prüfstelle.

Bezug genommen. Einige grundlegende Studien beschäftigen sich jedoch umfassender mit der Verbindung zwischen verschiedenen politischen Parteien, nicht nur der NSDAP, und bestimmten sozialen Milieus. Detlev Peukert nimmt in seiner Arbeit zur Weimarer Republik das ausgehende 19. Jahrhundert und das Kaiserreich als Grundlage, um in vier politische Richtungen mit sozialer Milieuanbindung zu unterteilen: das konservative Lager mit seiner Anbindung an Großgrundbesitzer, die vor allem vom protestantischen Agrarmilieu Ostelbiens dominiert werden; das nationalliberale Lager, das in erster Linie in protestantischen städtischen Regionen Zuspruch fand; dann das Zentrum und seine starke Verwurzelung im katholischen Milieu, schichtenunabhängig; schließlich das sozialdemokratische Lager mit Anbindung zunächst an die Arbeiterschaft in älteren Gewerbelandschaften und Städten und später auch in den neuen großindustriellen Regionen.¹⁹⁸ Mit dem Eintritt in den Ersten Weltkrieg sieht Peukert leichte Auflösungstendenzen der Grenzen zwischen den Lagern, getragen von der Kriegseuphorie und dem Glauben an die Volksgemeinschaft, die im Krieg zusammenstehen muss. Doch diese Tendenz sollte nicht von Dauer sein und in den Wahlergebnissen von 1919 sieht Peukert bewiesen, dass die milieuspezifische Bindung an die alten politischen Lager nach wie vor Bestand hatte.¹⁹⁹ In den 20er Jahren dann, so Peukert, zeichneten sich zwei gegenläufige Entwicklungen in Bezug auf die Verbindung zwischen dem politischen Lager und dem sozialen Milieu ab. Auf der einen Seite lockerten sich durch die neue „industriegesellschaftliche Mobilität“ alte Milieuzugehörigkeiten, auf der anderen Seite brachen neue Trennungslinien auf, zum Teil innerhalb der Milieus.²⁰⁰ Als Beispiel dient die Arbeiterbewegung, die sich fortan im inneren Konflikt zwischen SPD und KPD aufzureiben drohte. Auch für das katholische Milieu spricht er von inneren Machtspielen zwischen Zentrum und BVP, welche dazu führten, dass sich die Parteien gegenseitig behinderten.²⁰¹ Für die neue Schicht der Angestellten und den alten Mittelstand merkt Peukert an, dass einwandfreie und verallgemeinernde Zuordnungen der Mittelschichten problematisch seien, da diese bereits in sich kaum homogen untergliedert werden könnten.²⁰² Aber es sind gerade diese Schichten, die die Forschung jahrelang umgetrieben haben, man denke an die Mittelstands-These nach Lipset aus den 1950ern, die von Jürgen Falter Dekaden später deutlich relativiert wurde, wie gleich noch zu betrachten sein wird.²⁰³

¹⁹⁸ Peukert 1987/2016 S. 149-150.

¹⁹⁹ Peukert 1987/2016, S. 150. Gestützt sieht er diese Aussage durch Untersuchungen, die J.W. Falter 1986 veröffentlichte. In seinem Werk „Wahlen und Abstimmungen in der Weimarer Republik“, München 1986, bringt Falter die Zahlen verschiedener Untersuchungen aus den frühen 1980ern zusammen, die sich mit den Wahlergebnissen in der Weimarer Republik beschäftigten.

²⁰⁰ Peukert 1987/2016, S. 150-151.

²⁰¹ Peukert 1987/2016, S. 157.

²⁰² Peukert 1987/2016, S. 160.

²⁰³ Jürgen W. Falter: „Anfälligkeit“ der Angestellten – „Immunität“ der Arbeiter? Mythen über die Wähler der NSDAP, 1990, in: Historische Sozialforschung, Nr. 25 – Zur Soziographie des Nationalsozialismus – Studien zu den

Ähnlich und doch etwas differenzierter unterteilt Heinrich August Winkler in seinem Standardwerk zu Weimar, worin er die Gesellschaft als „gespalten“ betitelt und dies gleich in mehrfacher Hinsicht. Trennlinien sind für ihn einmal ideologisch konnotiert, wie jene zwischen dem klassenbewussten Arbeiterteil und dem restlichen, nichtmarxistischen Deutschland.²⁰⁴ Durch Unsicherheit in Bezug auf den eigenen sozialen Status und drohenden Abstieg befeuert sieht Winkler diese ideologischen Trennlinien aber auch innerhalb der Berufsgruppe der Angestellten. Hier unterscheidet er zwischen „rechten“, mit betont nationaler sowie antisemitischer Haltung, und „linken“ Angestellten, die sich als „Avantgarde des klassenbewußten Proletariats fühlten“.²⁰⁵ Die Angestellten galten als Teil eines „neuen Mittelstandes“, gemeinsam mit den Beamten. Auch innerhalb dieser Gruppierung sieht Winkler eine Trennlinie zwischen den Angestellten und den Beamten, die sich einer starken Angleichung an Arbeiter- und Angestelltegehälter zu ihren Ungunsten ausgesetzt sahen, was laut dem Historiker einen Niedergang linker Tendenzen im Beamtentum nach sich zog.²⁰⁶ Die Angst des Mittelstandes, im übrigen des alten wie des neuen, galt dann entsprechend auch im Zuge der Forschungen um Lipset lange Zeit als Indikator für eine besondere Anfälligkeit dieser Schicht für nationalsozialistisches und antisemitisches Gedankengut. Die Argumentation, der gesellschaftliche und finanzielle Niedergang sei durch allmächtige jüdische Geschäftsübermacht, repräsentiert zum einen durch die großen Warenhäuser und ihr überbordendes Angebot, zum anderen durch Geldverleih und die über Jahrhunderte hinweg entstandene Konzentration jüdischer Familien in der Finanzwelt herbeigeführt worden, diente in der Forschung als Grundlage der Mittelstandsthese. Jürgen Falter bemühte sich Anfang der 1990er jedoch, diese These durch die Analyse von mühsam über Jahre hinweg zusammengetragenen regionalen Wahldaten zu überprüfen und kam schließlich zu dem Ergebnis, dass sie kaum zu halten sei. Gerade was die Angestellten betrifft, stellte er in den 1990ern heraus, dass diese Gruppierung im besten Fall durchschnittlich, wahrscheinlich aber sogar eher unterdurchschnittlich für die NSDAP gestimmt hatte.²⁰⁷ Als Konsequenz dieser Erkenntnis rückten die Arbeiter wieder verstärkt in den Fokus des Interesses.

Martin Liepach, ein Schüler Falters, versuchte in seinen Analysen eines Datensatzes zu Frankfurt am Main unter anderem nachzuweisen, dass sogar die Art der Arbeit und auch die Anbindung an eine gewerkschaftliche Organisation mitentscheiden konnten, ob man für die NSDAP stimmte. In den westlichen Stadtteilen Nied und Sossenheim, die sich durch einen hohen Bevölkerungsanteil an Industriearbeitern auszeichneten, erzielte die NSDAP im Durchschnitt bei

Wählern und Mitgliedern der NSDAP, S. 90-110.

²⁰⁴ Winkler, S. 285.

²⁰⁵ Winkler, S. 290.

²⁰⁶ Winkler, S. 291.

²⁰⁷ Falter, 1990, S. 108.

den Reichstagswahlen ihre schlechtesten Ergebnisse, neben jenen, in denen wohlhabendere jüdische Familien wohnten. Als Grund sah Liepach zum einen einen starken Stand des Zentrums in diesen Gebieten, was auf einen hohen, katholischen Bevölkerungsanteil schließen lässt, sowie eine starke Anbindung an die Gewerkschaft. In jenen Stadtteilen, in denen Arbeiter tendenziell weniger strikt in gewerkschaftliche Gemeinschaft eingebunden waren, da sie keiner so eng eingrenzenden Gruppe wie den durch die Farbwerke zentrierten Industriearbeitern angehörten, erzielte die NSDAP trotz hohen Arbeiteranteils bessere Ergebnisse.²⁰⁸ Damit entfernt sich Liepach hier von klassentheoretischen Betrachtungen und erklärt die Ergebnisse mit einer an der Massentheorie orientierten Idee, nämlich dass durch die Isolierung von Individuen bzw. einzelnen Grüppchen von größeren, übergeordneten Gruppen eine politische Radikalisierung eher auftreten kann.²⁰⁹

Natürlich war dies nur eine Beobachtung, für verlässliche Aussagen in Bezug auf das Wahlverhalten in Gesamtdeutschland, auf dem Land wie in städtischen Regionen oder den Großstädten, fehlen die Zahlen. Dabei ist gerade eine getrennte Betrachtung der Daten zwischen Stadt und Land sinnvoll, insbesondere was Kino und Film betrifft. Denn logischerweise hatten die Menschen, je größer ihre Stadt, viel mehr Kinosäle und damit einen viel selbstverständlicheren Zugang zum Medium Film. Auf dem Land gab es deutlich weniger Kinosäle und darüber hinaus weniger Freizeitmöglichkeiten und auch weniger Zeit für Zerstreuung. Für viele Menschen in den Dörfern gab es nur wenige Gelegenheiten sich Filme anzuschauen, egal ob Wochenschauen, Spiel- oder Wahlwerbefilme. Gleichzeitig bedeutete dieser Mangel an der neuen Technik auch, dass sie mehr Reiz ausstrahlen konnte als bei jenen in den Großstädten, die das Kino bereits gewohnt waren und für die es nichts Außergewöhnliches mehr darstellte. Deswegen machten sich einige Parteien die Idee der Wanderkinos zunutze, die in den 20ern an Wochenenden hinausfuhren und ländliche Gebiete mit Wochenschauen und Spielfilmen versorgten. Entsprechend fuhren die Filmautos, später die Tonfilmautos, vor der Wahl durch das Land und präsentierten die Parteifilme mit Hilfe transportabler Vorführapparate, was natürlich das finanzielle Budget kleinerer Parteien überstieg. Hier hatten große Parteien, allen voran die SPD, bessere Möglichkeiten den Radius ihres Zielpublikums zu vergrößern. Um dem echten Kinoerlebnis näher zu kommen, gab es zudem je nach finanziellen Möglichkeiten der Parteien bei den noch als Stummfilm gedrehten Werbefilmen musikalische Begleitung. Wer es sich leisten konnte, ließ Musiker mitfahren, die während des Films die musikalische Untermalung lieferten. Etwas günstiger war das Abspielen eines Grammophons parallel zum Film.²¹⁰ Lau verweist darauf, dass die Werbefilme auf dem Land mehr Zuspruch

²⁰⁸ Martin Liepach: Wer wählte die NSDAP in Frankfurt? - Zur parteipolitischen Herkunft und Sozialstruktur der NSDAP-Wählerschaft in Frankfurt, Frankfurt am Main 1988, S. 75-78.

²⁰⁹ Vgl. Liepach, S. 41.

²¹⁰ Dirk Lau, S. 237.

fanden als in der Stadt, hauptsächlich da das Zeigen von Filmen in ländlicheren Gebieten auch 1928 noch außergewöhnlicher war als in der Stadt, wo Kinobesuche bereits zum Alltag gehörten.²¹¹ Dieses Erkenntnis steht stellvertretend für ein allgemeines Gefälle der Lebenssituation zwischen Provinz und Stadtleben, das in der jeweiligen Abgrenzung von der anderen da fremden Lebensweise kulminierte und die Menschen für eine gewisse Art der Unterhaltung entsprechend anfälliger machte. Peukert spricht von einer „Defiziterfahrung“ der Provinz gegenüber der großen Stadt, was schnell in Unmut und Ressentiments umschlagen konnte, während die Großstädter begannen, die für die Stadt typische Anonymität und das Leben jenseits der engen nachbarschaftlichen Anbindungen zu genießen und sich mit dem neuen und stetig steigenden Medien- und Warenangebot ihre errungene Freizeit zu vertreiben. Gleichzeitig kehrte die Stadt selbst diese Entwicklung in ein negatives Narrativ um und entwickelte die Großstadtkritik, die sich besonders über „Vereinzeling und Entfremdung, soziale Kälte und massenhaften Schematismus beklagte.“²¹² In welchem Ausmaß diese Lebenssituationen Einzug in die zu betrachtenden Filme fanden, wird die Analyse zeigen. Die Lebensrealitäten des Einzelnen waren seit jeher und sind bis heute stark geprägt durch sein Wohnumfeld und gerade im Falle der Weimarer Republik, in welcher der Unterschied zwischen den Gebieten durch die voranschreitende Technologisierung immens war, musste dies eine weitere innergesellschaftliche Trennlinie bedeuten. So überrascht es auch wenig, dass die Forschung in Bezug auf das Wahlverhalten sich frühzeitig ebenfalls auf das Gefälle zwischen Stadt und Land konzentrierte und dabei herausfand, dass die NSDAP in vielen ländlichen Regionen im Durchschnitt einen guten Stand hatte. Aber der Zusatz „ländlich“ allein reicht nicht aus, um von einem stabilen Zulauf zur NSDAP zu sprechen. In den meisten Forschungsarbeiten kommt noch ein weiterer, trennender Faktor hinzu: die Konfession.

Die überlieferten Zahlen der bisherigen Wahlanalysen lassen den Schluss zu, dass protestantische Regionen im Durchschnitt stärker für den Nationalsozialismus stimmten, als katholische.²¹³ Der Grund wird unter anderem darin vermutet, dass die katholische Seite bereits im Kaiserreich begonnen hatte, sich politisch zu organisieren, nicht zuletzt, weil das die Epoche bestimmende Preußen protestantisch war und deswegen ein parteilicher Zusammenschluss entsprechend der Organisation der Arbeiterschaft in Form der SPD sinnvoll und unabdingbar war. Die relativ gleichbleibenden, wenn auch nicht übermäßig hohen Prozentzahlen der Zentrumsparterie bei den Reichstagswahlen in den 1920er und frühen 30er Jahren²¹⁴ sprechen zudem für eine

²¹¹ Dirk Lau, S. 237.

²¹² Peukert 1987/2016, S. 182.

²¹³ Vgl. beispielsweise Winkler, S. 294 oder Peukert 1987/2016, S. 158.

²¹⁴ Das Zentrum bewegte sich im Schnitt bei 11 bis 13 %. Nur 1919 gelang es ihm bei der ersten Reichstagswahl über 19% zu erlangen, was ihm die Möglichkeit an der Regierungsbildung einbrachte. Durch die Beteiligung an der Weimarer Koalition war damit auch eine stärkere Identifikation mit dem neuen System möglich.

nachhaltige An- und Einbindung der Katholiken in die politische Realität durch das Zentrum. Konfession ist auch eine der Trennlinien, die Heinrich August Winkler beschreibt: „Gläubige evangelische Christen, aber auch säkularisierte 'Kulturprotestanten' neigten immer noch dazu, in den Katholiken Deutsche zweiter Klasse zu sehen.“²¹⁵ Winkler allerdings kommt, was das Wahlverhalten betrifft, zu etwas differenzierteren Schlüssen, auf dem Land war laut seiner Ausführungen die Konstanz der katholischen Zentrumswähler größer als in den Großstädten, wo bis zum Jahr 1928 im Durchschnitt nur noch ca. 35% der Katholiken das Zentrum wählten, während der bundesweite Durchschnitt seit Beginn der Weimarer Republik für die ersten vier Reichstagswahlen mit rund 60% gemessen wurde.²¹⁶ Hinzu kam, dass gerade in Bayern viele Katholiken auf die Konkurrenzpartei BVP zurückgriffen und somit eine lokale Differenzierung mit hineinbrachten. Grundsätzlich allerdings, so Winkler weiter, schienen die abgewanderten katholischen Zentrumswähler sich mehr nach links als nach rechts zu orientieren. Gerade die katholischen Arbeiter tendierten nach links und waren für das Zentrum vergleichsweise schwierig zu halten, was nicht zuletzt ein Ausdruck der zunehmenden Säkularisierung der Weimarer Gesellschaft gewesen sei.²¹⁷

Auch diese Beobachtungen zum Wahlverhalten einzelner Milieus und Gruppierungen lassen sich schwer in einen wissenschaftlich abgesicherten Bezug zum politischen Kino setzen, da wieder einmal Daten fehlen, die eine explizite Analyse des Wahlverhaltens nach der Sichtung von Wochenschauen oder Wahlwerbefilmen gestatten. Sie sind jedoch notwendig, um einen besseren Überblick über die Weimarer Gesellschaft und damit das Ziel der Wochenschauen und Wahlpropaganda zu erhalten. Über die Verwendung der hier angesprochenen Themen war es für die Filmemacher möglich, einen persönlichen Bezug zu Teilen des Publikums herzustellen, was wiederum eine mögliche Wahlentscheidung in die in oder andere Richtung beeinflussen konnte.

²¹⁵ Winkler, S. 294.

²¹⁶ Winkler, S. 294.

²¹⁷ Winkler, S. 295: „Nach Schauffs Berechnungen wählten bei der zweiten Reichstagswahl von 1924 18,8% der katholischen Wähler die sozialistischen Parteien, wobei 6,5% auf die Kommunisten entfielen; 12,6% stimmten für die beiden liberalen und 9,3% für konservative Parteien.“

3.2.1. Der Generationenansatz nach Peukert – Ein Exkurs

Ein milieuergänzender Ansatz, der betrachtet werden sollte, findet sich bei Detlev Peukert. Es geht um die Einteilung der Gesellschaft in Generationen. Schichtenübergreifend konzentriert Peukert sich dabei auf eine Einteilung nach Geburtsjahrgängen, wobei durch die rasante politische und gesellschaftliche Entwicklung ab 1860/70, sowie den Ersten Weltkrieg als besonders nachhaltigen Einschnitt verschiedene Zäsuren vorliegen, die die Bevölkerung in ihren Erfahrungen nach Generationen zusammenbrachte bzw. voneinander trennte. Die für diese Arbeit relevanten Gruppen sind nach Peukert:

1. die Wilhelminische Generation (Jahrgänge der 1850er und 60er)
2. die Gründerzeitgeneration (Jahrgänge der 1870er)
3. die Frontgeneration (Jahrgänge 1880er und 90er)
4. die überflüssige Generation (Jahrgänge 1900 und 1910er)²¹⁸

Die hier angeführten Generationenbegriffe wurden nach Carsten Kretschmann zitiert. Kretschmann beruft sich allerdings auf Detlev Peukert und dessen Einteilung. In einem anderen Beitrag Peukerts selbst, in dem dieser sich in erster Linie mit den Generationen zwischen 1890 und 1925 (die HJ-Generation) auseinandersetzt, verbindet er die überflüssige Generation ganz explizit mit dem Jahrgang 1914, dem Beginn des Ersten Weltkrieges und jenem Jahrgang, der pünktlich zur Weltwirtschaftskrise von der Schulbank auf den Arbeitsmarkt entlassen wurde.²¹⁹

Interessant für diese Arbeit scheint in erster Linie der jüngste aufgeführte Jahrgang, die sogenannte überflüssige Generation. Merkmale dieser Jahrgänge sind beispielsweise die fehlende Fronterfahrung. Zu jung für den Kampf im Krieg erlebten die Vertreter die schmerzhafteste Niederlage ihrer Väter und den Untergang des Landes, in dem sie gerade groß wurden. Entweder fielen die Väter auf dem Schlachtfeld und die Mütter mussten sich allein um die Familie kümmern oder die Zurückgekehrten trugen die Erinnerungen vom Krieg und den Kämpfen zurück in die Familie. Die Hungersnot nach dem Ersten Weltkrieg, die besonders die ganz Armen des Landes traf, ist ein weiteres Element, das zwar die gesamte Bevölkerung betraf, aber für die Heranwachsenden und Kinder sicherlich von besonders einschneidender Bedeutung war. Peukert verweist darauf, dass die überflüssige Generation in der Geschichte Deutschlands bis dato der geburtenstärkste Jahrgang war. Mit speziellem Blick auf den Jahrgang 1914, der die Schule in der Regel 1928 beendete und mit der

²¹⁸ Nach Carsten Kretschmann: Generation und politische Kultur in der Weimarer Republik, in: Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik, hg.v. Hans-Peter Becht, Carsten Kretschmann, Wolfram Pyta, Heidelberg u.a. 2009, S. 11-30, hier S. 18.

²¹⁹ Detlev Peukert: Alltagsleben und Generationenerfahrungen von Jugendlichen in der Zwischenkriegszeit, in: Jugendprotest und Generationenkonflikt in Europa im 20. Jahrhundert – Deutschland, England, Frankreich und Italien im Vergleich, hg. v. Dieter Dowe, Bonn 1986, S. 139 – 150.

Ausbildung drei Jahre später 1931, also auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise, fertig war, argumentiert Peukert, warum er diese Generation die überflüssige Generation nennt. Die Möglichkeit an eine Arbeitsstelle zu kommen, ausgelernt und ohne nennenswerte Berufserfahrung, war verhältnismäßig gering, „überflüssig und unbrauchbar“ waren Selbst- und Fremdwahrnehmung dieser Generation.²²⁰ Bei dem Wunsch, ein wenig Struktur in den Alltag zu bekommen, wurden verschiedene Gruppenaktivitäten ausgenutzt, beispielsweise die Mitgliedschaft in Sportvereinen, aber auch das Engagement in politischen Gruppen und nicht zuletzt Freizeitgestaltung wie etwa Kinobesuche. In der bereits erwähnten Studie, die Erich Fromm 1931 unter Arbeitern und Angestellten zu deren Lebensrealität durchgeführt hat, kam dieser zu dem Ergebnis, dass besonders die Jüngeren der Gesellschaft sich mit dem noch relativ neuen Medium Film auseinandersetzten. Die Studie zeigte bei der Auswertung, dass die Quote der Antwortausfälle zur Frage nach dem Lieblingsfilm immer höher ausfiel, je älter die befragte Person war.²²¹ Auch wenn die Studie generell nicht als repräsentativ gewertet werden kann, ist es doch von Interesse, dass sie Alter und Kinofrequentierung in einen Zusammenhang bringt. An dieser Stelle kann auch Bezug auf Emilie Altenloh genommen und ihre bereits erwähnte Studie aus dem Jahr 1913 hinzugezogen werden. Altenloh untersuchte unter anderem die Alterszusammensetzung des Kinopublikums. Dabei stellte sie fest, dass durchaus viele Kinder und Jugendliche das Kino frequentierten. Innerhalb dieser Gruppe gingen deutlich mehr Jungen als Mädchen ins Kino, unter den befragten Kindern unter 16 gaben ganze 22% der Jungen an, sogar wöchentlich ins Kino zu gehen, während dieselbe Antwort nur von 5% der Mädchen gegeben wurde.²²² Als Grund sah sie, dass Mädchen nach wie vor deutlich stärker in Haushaltsarbeit und Geschwisterbetreuung eingebunden waren als ihre männlichen Altersgenossen:

„Die eifrigen Kinogänger 'entstammten zum großen Teil solchen Familien, deren unsichere wirtschaftliche Existenz keinen geeigneten Boden für die psychische und verstandesgemäße Ausbildung der Kinder abgibt. Vierzehn von zwanzig Knaben, die wöchentlich mindestens einmal im Kino waren, sind Kinder von Tagelöhnern, oder sie haben überhaupt keine Väter. (...) Die Knaben haben inmitten dieser Verwahrlosung für ihre Person viel Freiheit. Bis zum Eintritt in den Beruf sind sie mehr oder weniger sich selbst überlassen'.“²²³

Nun gilt diese Studie, obwohl sie eine Pionierarbeit darstellt, heute ebenfalls nicht als übermäßig repräsentativ, zu gering war die Menge der Befragten. Trotzdem ist es interessant auch hier von der Verbindung zwischen Alter und Kinopublikum zu lesen, diesmal mit der geschlechtlichen

²²⁰ Peukert 1986, S. 146.

²²¹ Fromm, S. 158.

²²² Prommer, S. 60/61.

²²³ Zitiert nach Prommer, S. 61.

Eingrenzung, viele Jungen und männliche Heranwachsende aus Arbeiterfamilien fänden Spaß am Kino als Zeitvertreib.²²⁴ Der peukertschen Generationeneinteilung folgend waren dies eben jene Vertreter der überflüssigen Generation, die sich auch noch in der Weimarer Zeit viel mit dem Kino beschäftigten. Demgegenüber ist auch zu überdenken, inwiefern Kracauers Ansatz des freizeithungrigen Angestellten gestützt werden kann, oder ob er nicht doch etwas relativierter betrachtet werden sollte. Für den Analyse katalog ließe sich darauf aufbauend die Frage formulieren, ob nicht nur entsprechende Gesellschaftsgruppen sondern auch Altersgruppen gegebenenfalls spezifisch angesprochen wurden oder ob die Zielgruppe allgemeiner gehalten war.

Für diese Arbeit muss, was die Zusammensetzung des Kinopublikums betrifft, einschränkend bedacht werden, dass die vorangegangenen Beobachtungen wohl in erster Linie für Wochenschauen relevant, da dieses Sendeformat als Vorprogramm in den täglichen Vorstellungen der Lichtspielhäuser lief. Was die Wahlwerbefilme betrifft, so muss von anderen Voraussetzungen ausgegangen werden. Hier müssen weitere Einschränkungen und andere Kriterien vorgenommen werden, denn diese Programme liefen nicht oder nur ganz selten in den öffentlichen Lichtspielhäusern. Sie wurden stattdessen meist auf parteiinternen Veranstaltungen gezeigt und waren darüber hinaus oft mit einem Vorführverbot vor Jugendlichen belegt, was ein Rundschreiben der DNVP aus dem Jahre 1928 zeigt.²²⁵ Die hier betroffenen Geburtsjahrgänge betraf dieses Verbot allerdings nur in Ausläufern, weswegen dieser Gedanke im Folgenden vernachlässigt werden kann. Die vorangegangenen Beobachtungen bedeuten jedoch, dass bereits eine ideologisch orientierte Vorauslese getroffen wurde, schließlich gingen auf interne Parteiveranstaltungen meist auch nur Parteianhänger oder zumindest politisch interessierte Befürworter der entsprechenden politischen Partei. Interessanterweise kann der Generationenansatz dennoch bei der Betrachtung der Parteimitglieder einzelner Parteien berücksichtigt werden. Die Partei, die sich zu einem großen Teil aus jenen Repräsentanten der Kriegsjugendgeneration, also der nach Peukert „überflüssigen Generation“, rekrutierte und damit den geringsten Altersdurchschnitt aufwies, war die NSDAP. Ihr folgte die KPD, die sich zu einem Großteil aus Vertretern der Frontkämpfergeneration zusammensetzte. Ende der 20er Jahre waren über 30 % der KPD-Mitglieder zwischen 30 und 40 Jahre alt, während die SPD ihre meisten Anhänger bei den 40 bis 50-Jährigen fand und zum Ende der Weimarer Republik hin mit einem Altersdurchschnitt von 46 Jahren im Verhältnis zu NSDAP und KPD deutlich älter war. Diese Zusammensetzung könnten sich auch bei den Parteiveranstaltungen gezeigt haben.²²⁶ Martin Liepach verweist in seiner Studie zur Frankfurter

²²⁴ Dennoch spricht Prommer als Ergebnis der Studie von einem heterogenen, wenn auch jungen Publikum. Vgl. Prommer, S. 67.

²²⁵ Rundschreiben Nr. 61 der Hauptgeschäftsstelle an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 2. Mai 1928, in: BArch N 2203 / 44.

²²⁶ Sven Reichardt: Faschistische Kampfbünde – Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadismus und in der

Wählerschaft der NSDAP darauf, dass die Überalterung einer Partei wenig anziehend auf Jungwähler gewirkt haben dürfte und dass darüber hinaus die sozialistischen Jugendorganisationen selbst sich in ihrer Lebensweise eher den älteren Funktionären annäherten, als Gleichaltrigen. In diesem Zusammenhang zitiert Liepack James Wickham:

„Sie [führende Leute der sozialistischen Jugendorganisationen] gingen nur selten ins Kino und fühlten sich 'schuldig', wenn sie es taten, sie zeigten nur Verachtung fürs Tanzen und für den 'Konsumrausch' ihrer Anhänger. Sie versuchten die Mitglieder als 'respektable' Mitglieder der Arbeiterbewegung zu erziehen.“²²⁷

Wickham spielt hier auf die Schmutz und Schund-Diskussion an, die nach dem Ende des Ersten Weltkrieges die Politik für einige Zeit beschäftigte. Die Weimarer Republik kannte zunächst keine Filmzensur, diese wurde erst nach langen Debatten und unter Protest der KPD Anfang der 1920er wieder eingeführt. Dabei war diese Diskussion eine der ganz wenigen Momente, in denen Sozialdemokraten, Liberale und Konservative eine ähnliche Meinung vertraten. Es ist festzuhalten, dass auch in der Sozialdemokratie und nicht nur bei den Konservativen die moralischen Zeigefinger und das schlechte Gewissen offensichtlich einen Platz gefunden hatten und sicherlich dadurch für viele der jüngeren Generationen entscheidende Anknüpfungspunkte vermissen ließen. Es ist zu überlegen, ob in den Parteifilmen gewissermaßen als eine Art Gegengewicht speziell jugendorientierte Themen angesprochen wurden oder aber mit Techniken gearbeitet wurde, die Jugendliche in besonderem Maße hätten ansprechen können.

Der Generationenansatz kann sicherlich nicht allein betrachtet werden, er trägt in sich eine Aufteilung nach Schichten, denn die Lebensrealität des Akademikersprosses blieb eine andere als jene des Arbeiterkindes. Dennoch können manche Erfahrungen milieuübergreifend gedacht werden. Die Erkenntnis, auf dem Arbeitsmarkt nicht gebraucht zu werden, traf die Studenten wie die Lehrlinge gleichermaßen, verschärfte sich im universitären Bereich auf Grund starker Konkurrenz

deutschen SA, Köln u.a. 2009, S. 351/2, zum Altersdurchschnitt einiger der Weimarer Parteien: „Das Durchschnittsalter der NSDAP-Mitglieder lag im Jahr 1932 bei etwa 30 Jahren, also nur um einige Jahre höher als bei der SA. Aber auch bei der Partei lag das am häufigsten vertretene Alter in den Jahren vor der ‚Machtergreifung‘ bei 22 bis 24 Jahren - wiederum sind keine signifikanten regionalen Unterschiede festzustellen. Die NSDAP zählte mit diesem Altersschnitt zu den jüngsten unter den Parteien der Weimarer Republik. Selbst in der KPD, entgegen einer weitverbreiteten Annahme, lag der Anteil der 18-25jährigen im Jahre 1927 nur bei 12,3 Prozent, derjenige der 30 bis 40jährigen jedoch bei 32,7 Prozent. Diese Altersgruppe stellte den größten Anteil, gefolgt von den 40-50jährigen, die 21,9 Prozent auf sich vereinigten. Somit entstammte die Mehrheit der KPD-Mitglieder aus der Frontkämpfergeneration und nicht aus der Kriegsjugendgeneration, die bei den Nationalsozialisten maßgebend war. Die KPD, wie es in einer Denkschrift des Preußischen Polizeiministeriums von 1932 hieß, ‚stammt[e] in der Hauptsache aus dem Weltkrieg‘. Die SPD war nochmals deutlich älter als die KPD, denn nicht einmal zehn Prozent der Parteimitglieder waren im Jahr 1930 unter 25 Jahre alt. Damit lag ihr Anteil noch unter dem der 60jährigen. Die stärkste Altersgruppe in der SPD waren die 40- bis 50jährigen, auf die 30,4 Prozent der SPD-Parteimitglieder entfielen. Das Durchschnittsalter der SPD betrug am Ende der Weimarer Republik sogar 46 Jahre.“

²²⁷ James Wickham: Arbeiterpolitik und Arbeiterbewegung in den 1920er Jahren in einer Großstadt – Das Beispiel Frankfurt am Main, in: Sozialwissenschaftliche Informationen für Unterricht und Studium, Nr. 13, 1984, S. 22 – 30, hier S. 28. Vgl. auch: Liepack, S. 46.

bei vergleichsweise wenigen guten Stellen vermutlich sogar noch.²²⁸ Der Ansatz kann die übliche Sicht durch die Brille der Gesellschaftsschichten ergänzen und einige neue Fragen aufwerfen. So ist zu fragen, was mit einer Gesellschaft passiert oder zumindest passieren kann, deren junge, eigentlich die Zukunft gestaltende Generation sich als überflüssig empfindet. Die Analyse der Filme kann diese Frage nicht beantworten, dies müsste an anderer Stelle geleistet werden, allerdings ist zu überlegen, ob eine Thematisierung der Jugendarbeitslosigkeit bzw. ein Stillschweigen der Situation durch den Film das Gefühl der Nutzlosigkeit hätte beeinflussen können. Entsprechend soll eine weitere Frage bei der Analyse lauten:

Wurde die hohe Jugendarbeitslosigkeit überhaupt in den Filmen thematisiert? Falls ja, wie wurde sie thematisiert – wurde das System beschuldigt oder verstand man sie als Gefahr für das System?

3.3. Film und Kino – Ein zeitgenössischer Blick

Nach einigen Überlegungen zum potentiellen Kinopublikum soll nun das Medium und dessen Wirkungsraum im Mittelpunkt stehen. Dabei geht es im Folgenden weniger um eine genaue Nachzeichnung der ersten technischen Entwicklungen auf dem Gebiet des Films und des Kinos. Von den Anfängen mit der Laterna Magica, die bis ins 17. Jahrhundert zurückreichen, über die ersten bewegten Filmbilder von Louis Le Prince 1888, bis hin zu den Skladanowsky-Brüdern und den Gebrüdern Lumière, die voneinander unabhängig im Jahr 1895 die ersten Filmvorführungen durchführten, haben sich bereits zahlreiche Film- und Medienwissenschaftler mit dem Thema auseinandergesetzt.²²⁹ Ebenfalls nicht ausgeführt werden muss die Stellung des Films im Ersten Weltkrieg, da dies bereits in Kapitel 2 geschehen ist. Von Interesse ist zunächst der Blick der Zeitgenossen auf den Film in seiner relativ neuen Rolle als Massenmedium, mit dem sich, auch nach den Erfahrungen, die im Ersten Weltkrieg gemacht worden waren, neue Möglichkeiten auf dem Bereich Unterhaltung, Erziehung und Werbung eröffneten. Dadurch soll nicht zuletzt die Mediensensibilität der 20er Jahre noch einmal über die Perspektive der Fachkundigen ergänzt werden.

Anton Kaes fasst die neue Rolle der modernen Massenmedien recht prägnant zusammen, wenn er sagt: „Photographie statt Gemälde, Schallplatte und Radio statt Konzert, Film statt Theater

²²⁸ Peukert 1986, S. 149.

²²⁹ Beispielsweise Werner Faulstich: Filmgeschichte, Paderborn 2005. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans H. Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. erweiterte Auflage, Stuttgart 2004. Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003. Herbert Birett: Lichtspiele – Das Kino in Deutschland bis 1914, München 1994.

und Roman“.²³⁰ Die alten Medien hörten dabei selbstverständlich nicht auf zu existieren, aber sie traten vermehrt in den Hintergrund, sie wurden Stück für Stück zu gelegentlicher Unterhaltung und nicht zu regelmäßiger. Bis heute ist der Besuch einer Galerie, eines Konzerts oder eines Theaterstücks meist etwas, das man jenseits der normalen Arbeitswoche macht, kein alltägliches Vergnügen, sondern etwas Besonderes, sei es am Wochenende oder im Urlaub.²³¹ Viele Publizisten, Filmemacher und Kritiker hatten dennoch die Hoffnung, dass es nicht immer nur um das schnelle Geld gehen würde, sondern sie beschäftigten sich auch oft mit Überlegungen zu einem ganz konkreten gesellschaftlichen sowie politischen oder kulturellen Nutzen. In diesem Spannungsfeld zwischen wirtschaftlichem Erfolg und immateriellen Idealen entwickelte sich der Film der 20er Jahre weiter. Nachdem Film und Lichtbild während des Krieges stärker im Dienste der Kriegspropaganda sowie der Ablenkung an der Heimatfront gestanden hatten, konnte sich die Filmindustrie in der jungen Demokratie nun wieder offiziell freier und selbständiger entfalten, jedoch nach wie vor für viele mit der Anforderung verbunden, etwas für die Gesellschaft zu leisten. Mancher wurde ganz euphorisch im Hinblick auf erhoffte politische und gesellschaftliche Verbesserungen durch den Film. Adolf Behne sah den Film als das richtige Medium für die neue demokratische Staatsform, welches mit seiner Visualität jeden, egal welchen Standes oder welcher Gesinnung, ansprechen konnte, während das Buch vielmehr ein aus der Zeit gefallenes aristokratisches Medium zu sein schien.²³² Für den Schriftsteller und Journalisten Kurt Pinthus war der Film sogar mächtiger als Schrift und Sprache, da dieser sofort über das Auge aufgenommen würde. Während Bücher die Fähigkeit des Lesens voraussetzten, sei das Bild mit seiner Fähigkeit, Dinge abzubilden und zu zeigen, generell schneller wahrzunehmen²³³ und der bis heute bekannte Filmemacher Fritz Lang ging so weit, den Film als eine Art visuelles Esperanto zu sehen, dessen Bildsprache prinzipiell von jedem auf der Welt verstanden werden könnte, der zwei funktionierende Augen besitze.²³⁴ Hier schwingt auch der Glaube daran mit, Bilder könnten die Realität ohne Verfälschung wiedergeben zu können.²³⁵ Es waren recht idealisierte Vorstellungen, die Filmemacher

²³⁰ Anton Kaes: Kino-Debatte – Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, hg.v. Anton Kaes, München 1978, Einleitung, S. 5.

²³¹ Kaes, Einleitung, S. 5.

²³² Adolf Behne: Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 392-394, hier: S. 393.

²³³ Kurt Pinthus: Ethische Möglichkeiten im Film, in: Der Film von morgen, hg. V Hugo Zehder, Berlin 1923, S. 117-129, zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 386-389, hier S. 387.

²³⁴ Fritz Lang: „Kitsch – Sensation – Kultur und Film“, in: Das Kulturfilmbuch, hg. v. Edgar Beyfuss und Alex Kossowsky, Berlin 1924, S. 28-31. zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 210-212. S. 212

²³⁵ August Wolf: Der Film als Historiker, in: Film-Kurier 3, Nr. 245 (20. Oktober 1921), in: The Promise of Cinema, S.94-95, hier: S. 95. „Film was also invented with a feeling for things in motion. It's memory is the camera with the unrolling image, a memory that records accurately and shows in slow motion the acuteness of observation of which it is capable. And what a felicitous memory! It thinks existentially, shows the tree as tree, without an atmospheric stimulant, in the joy of naive viewing. The pure fact that I live, which I feel by seeing trees blossoming, branches

und -liebhaber nach dem Krieg, vorangetrieben durch die neu gewonnenen künstlerischen und gesellschaftlichen Freiheiten, dazu brachten, den Film in seiner Bedeutung und seinen Fähigkeiten so hoch zu halten. Das änderte interessanterweise nichts an der generellen Stellung im Unterhaltungsbereich, die das Medium gerade ab den 1920er Jahren auf- und ausbaute, weswegen es zu einem ständigen Gegenstand theoretischer Betrachtungen auf unterschiedlichsten Ebenen wurde.

Grundsätzlich lässt sich nach der Lektüre verschiedener zeitgenössischer Quellentexte zum Themenkomplex Film und Kino mit Sicherheit sagen, dass man sich nach wie vor in einer Art Findungsphase befand, nicht nur was Techniken und Aufführungsformen betraf, sondern auch, wie man das neue Medium verstanden und genutzt wissen wollte. Intellektuelle und Journalisten versuchten sich zu positionieren, Künstler, Schriftsteller, Journalisten, Wissenschaftler und sogar Politiker befassten sich mit dem bewegten Bild, allerdings meist fokussiert auf einige bestimmte Aspekte und Ausschnitte des Diskurses. Der Kampf für den sittlichen Film und „gegen Schmutz und Schund“, der besonders die national-konservativen Stimmen im Land umtrieb, beschäftigte die Politik gerade in den Anfangsjahren der Weimarer Republik. Parallel dazu kamen immer mehr Stimmen auf, die darauf aufmerksam machten, dass der Film nur der Mittler sei und man seine Fähigkeiten für schlechte wie für gute Dinge gleichermaßen nutzen könnte. Kultur- und Lehrfilme fanden bald Anhänger und wurden Teil öffentlicher Diskussionen, Veranstaltungen und Zeitungsartikel.²³⁶ Neben der Angst um die Jugend und den guten Anstand, sowie der Hoffnung auf Bildung und Wissen für größere Gruppen, machten sich bald auch viele für den Film als Kunstform stark. Ohne Ton war das Medium vor allem durch seine visuelle Kraft Zentrum vieler Betrachtungen, weswegen es oft dem Theater gegenüber gestellt wurde. Der Konservative Aurel Wolfram verknüpft das Kino mit dem neuen, schnellen Lebenswandel der 20er Jahre und spricht vom Film als „Massen-Theater“.²³⁷ Fritz Lang ging noch einen Schritt weiter und vertrat den Standpunkt, dass der Film das Theater durch die Fähigkeit, einen Moment in seiner Ganzheit zu erfassen und zu zeigen, mittlerweile ersetzt habe. Er sagte nicht, ob er das Theater für überflüssig halte, betonte aber die Überlegenheit des Films durch seine engere Bindung an die moderne

moving on the street – film also presents this fact as uncomplicated trope by showing once more how trees blossom and branches move. It does not distract or mediate through interpretation what it has to say. As in life, its decor is once again nature. Film does not need to be agitated, does not need any sumoning gesture in order to let nature appear; indeed, nature, just as it is, lives in the image. Oh felicitous film, which requires no dramatic arts.“

²³⁶ In Kapitel 4.4.1.1. wird an Hand der SPD nachgezeichnet, wie auch im politischen Bereich Kultur- und Lehrfilme zum Einsatz kommen sollten. Doch nicht nur die Sozialdemokraten versprachen sich davon einen Zugewinn für sich. Die Ufa produzierte ebenfalls viele Kultur- und Lehrfilme zur Vorführung speziell an Schulen. Im Bundesarchiv sind Werbebroschüren archiviert, die an die DNVP geschickt wurden, um Werbung für den Film im Unterricht zu machen. Dabei handelt es sich in erster Linie um Tier- und Landschaftsaufnahmen, sowie Informationen über den Industrie- und Forschungsstandort Deutschland. Vgl. BArch N 2203 / 164, fol. 20-36 (rs).

²³⁷ Aurel Wolfram: Kino, in: Deutsches Volkstum 13, Nr. 8, August 1931, S. 647-649, zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 247-249, hier: S. 247.

Gesellschaft und den vorherrschenden Zeitgeist.²³⁸ Dagegen gab es ebenfalls viele Stimmen, die den Film als dem Theater unterlegen ansahen und entsprechend die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums infrage stellten. In diesem Zusammenhang entstand die sogenannte Kinodebatte und insbesondere ein großer Teil des Bildungsbürgertums tat sich sehr lange schwer damit, die steigende Popularität des Films zu akzeptieren. Gerade die von anderen so hoch gepriesene Bildlichkeit war es, deretwegen einige das Theater als hochwertiger betrachteten, da hier der Intellekt angesprochen werde, im Kino nur „der Sehnerv“. Hinzu kam bei vielen Theaterliebhabern eine Art „Standesdünkel“, da der Film um die Jahrhundertwende zunächst begonnen hatte, sich als Arbeitermedium zu etablieren, quasi als Theater der Proletarier.²³⁹ Sogar medizinische Bedenken wurden geäußert, zu schnelles Abspielen der Filme könne zu seelischen und körperlichen Problemen führen.²⁴⁰ Doch die Kritiker und Mahner konnten sich nicht durchsetzen, das zeigt der Aufstieg des Films und dessen überschwängliche Annahme durch viele Künstler und Schriftsteller nach dem Ersten Weltkrieg. Für Anton Kaes war es im Übrigen nicht zuletzt die Fähigkeit des Films, Brücken zu schlagen, sich auch der hohen Literatur anzunehmen und sie auf filmische Art und Weise umzusetzen, die es der ursprünglichen Jahrmarktattraktion ermöglichte, den Aufstieg hin zum Massenmedium zu erreichen.²⁴¹

Die Kinodebatte speiste sich aber auch – trotz der Verankerung des Films im Arbeitermilieu – aus dem Milieu der linksgerichteten Intellektuellen. Willi Münzenbergs bereits thematisierte Schrift „Erobert den Film!“ aus dem Jahr 1925 ist ein Beispiel dafür, dass sich die Linke langsamer als andere politische Milieus für das neue Medium öffneten, da sie es nach wie vor als profaner und inhaltslos betrachteten. Münzenberg war einer der ersten führenden Kommunisten in Deutschland, die versuchten, diese Sichtweise zu ändern. Noch 1929, als die KPD bereits im Filmgeschäft vertreten war, sah er die Notwendigkeit gegeben, die Bedeutung des Films hervorzuheben, indem er die Vormacht des „Bürgertums“ und der Kirche anprangerte:

„Das Geschrei von der 'Neutralität' im Film hat nur den Zweck, die mit den bürgerlichen Filmen betriebene bürgerliche Propaganda zu verschleiern. Der Film ist heute ein stärkeres und wirkungsvolleres Propagandamittel geworden als die Presse und er wird bewusst von den bürgerlichen Machtgruppen und Parteien genutzt.

In den Kreisen der revolutionären Arbeiterorganisationen ist die heutige Rolle des Films in der bürgerlichen Propaganda noch nicht genügend bekannt. [...] Dabei ist Hugenbergs Filmtätigkeit hundertmal gefährlicher, als seine Zeitungen, allein schon wegen der Tatsache, daß die Hugenberg-Zeitungen von Arbeitern wenig gelesen werden, während die nationalistischen und konterrevolutionären Filme aus dem Hugenbergschen Giftlaboratorium von Millionen Arbeitern

²³⁸ Lang, S. 212.

²³⁹ Vgl. Ralf Vollbrecht: Einführung in die Medienpädagogik, Weinheim 2001, S. 28-29.

²⁴⁰ Rudolf Gaupp: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt (1928), in: Medientheorie 1888-1933, hg. v. Kümmel / Albert und Löffler / Petra, Frankfurt am Main 2002, S. 100-114, hier: S. 104.

²⁴¹ Kaes 1978, S. 2.

angeschaut werden. [...]

Zu den größten Kriegsgewinnlern gehört die katholische Kirche. [...] Vor einigen Monaten fand in München ein internationaler katholischer Kongreß statt, der sich ausschließlich mit der Filmpropaganda für die katholische Kirche beschäftigte und beschloß, diese Arbeit zu steigern.“²⁴²

Ohne sich auf konkrete Filme zu beziehen, bringt Münzenberg die Branche mit dem Klassenfeind und dessen Bemühungen, den Film politisch zu unterwandern, in Verbindung. Die Klagen von Links gegen das hugenbergsche Machtmonopol waren eine dauerhafte Begleiterscheinung der Entwicklungen in der Filmbranche. Gleichzeitig zeigt sich einmal mehr die Überzeugung, dass der Film ein starkes Propaganda- und Manipulationswerkzeug darstellte, das man den Gegnern nicht kampflos überlassen durfte. Münzenberg, der bekanntermaßen den Film frühzeitig für sich entdeckt hatte, war ebenfalls einer jener Verfechter, die in den bewegten Bildern die deutlich größere suggestive Kraft sahen als im geschriebenen Wort.

Überspitzt könnte man sagen: Der Film als Propagandawaffe wurde langsam auf mehreren Seiten des politischen und wirtschaftlichen Spektrums positioniert. Schon der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs warnte vor den Imperialisten des Kapitalwesens, die mit dem Film den Geist der Menschen vergiften würden.²⁴³ Wieder andere erkannten die Manipulierbarkeit der Masse durch den Film und suchten, dies für sich zu nutzen. Heinrich Mann rief, ähnlich wie Münzenberg, dazu auf, die Fähigkeiten des Films zu nutzen, um nach russischem Vorbild Spielfilme zu produzieren, einen deutschen „Panzerkreuzer Potemkin“ – Spielfilme mit gesellschaftspolitischem Impetus.²⁴⁴ Nimmt man aber nun Eisensteins bis heute populäres Werk als Beispiel, stößt man schnell auf viele Probleme, die der russische Spielfilm hatte, um durch die Zensur zu kommen und aufgeführt zu werden.²⁴⁵ Entsprechend scheint es wenig verwunderlich, dass die meisten Produktionen auf Spielfilmebene letztlich zur leichten Unterhaltung gedacht waren oder auf den rein künstlerischen Bereich fokussiert blieben. Der wirtschaftliche Vorteil blieb im Vordergrund. Mann erläutert an anderer Stelle, die Notwendigkeit, den Film als Lehrmittel einzusetzen, auch

²⁴² Willi Münzenberg: Film und Propaganda, in: Film und Volk: Zeitschrift des Volksverbandes für Filmkunst, Jhg. 2, Nr. 9-10, November 1929, S. 5-6.

²⁴³ Béla Balázs: Der Film arbeitet für uns!, in Film und Volk – Zeitschrift des Volksverbandes für Filmkunst Jhg. 1, März 1928, S. 6-8, zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 362-364, hier: S. 362.

²⁴⁴ Heinrich Mann: Film und Volk, in: Film und Volk – Zeitschrift des Volksverbandes für Filmkunst, Jhg. 2., April 1928, S. 4-6, zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 364-365, hier: S. 365.

²⁴⁵ Der Film „Panzerkreuzer Potemkin“ von Sergei Eisenstein aus dem Jahr 1925, auf den im Rahmen dieser Arbeit immer wieder Bezug genommen wird, war in der gesamten Weimarer Republik hindurch ein Referenzpunkt für nachdrückliche politische Spielfilmarbeit. Auf Grund seiner expliziten Darstellung der Meuterei einer russischen Kriegsschiffbesatzung im Revolutionsjahr 1905, galt der Film über parteipolitische Grenzen hinweg als herausragendes Beispiel filmischer Emotionalisierung politischer Themen (vgl. die Reaktion Joseph Goebbels, Kapitel 4). Der Film schaffte es zwar letztlich in die deutschen Kinos, allerdings nur unter strengsten Schnitten und Kürzungen, was den Inhalt teils völlig veränderte.

wenn die Industrie über allem stehe und überwache.²⁴⁶ Besonders negativ wird der Schriftsteller und Philosoph Aurel Wolfram, der die Wirkung des Films direkt mit seinem Menschenbild in Verbindung bringt. Im massenpsychologischen Geist sieht er den Menschen der modernen Zeit als getrieben von nervöser Rastlosigkeit und dem Drang nach Illusionen, da die technologisierte Welt geprägt ist von wissenschaftlichem Ernst. Spiritualität, Glaube und Kunst sind abhanden gekommen, stattdessen liefert die Industrie dem Menschen nur noch Illusionen.²⁴⁷ Ohne eine Lösung anzubieten, attestiert Wolfram dem modernen Menschen spirituellen Bankrott und sieht die Filmindustrie und ihr Produkt als Motor hinter dieser Entwicklung. Einen gänzlichen anderen Zugang liefert Albert Klöckner, der ebenfalls massenpsychologisch denkt, allerdings die Verbindung von Masse und Film anders begründet. Film wird hier erst lebendig durch die Masse; diese schafft sich „dank ihrer Psychose“ die Lebendigkeit; „durch ihre [=Masse] Erregbarkeit, durch ihre Erregtheit belebt sich das Bild; ihre Zuckungen, ihre Unberechenbarkeiten zwingen den Blick des Betrachters, am Unorganischen vorbeizusehen; sie täuschen vor allem Leben vor, wo keins ist.“²⁴⁸ Damit wird für ihn Film nur im Massengefühl zu etwas Lebendigem:

„Mit anderen Worten: gegenüber dem Film, als mechanischem Erzeugnis, muß alles Einzelne abgetötet werden; mit dem Massenbewußtsein steht und fällt der heutige Film; es ist die Voraussetzung des Films. Die Gemeinschaft im Geiste ist durch die Kultur des Aushsehens ersetzt.“²⁴⁹

Diese Betrachtungen sind insofern spannend, als dass sie hier auf theoretischer Ebene die Thesen LeBons mit den Eigenschaften des Films verknüpfen. Der Film funktioniert nach dieser Ansicht nur in und für die Masse und andersherum braucht die Masse den Film als verbindendes Element. Die Gemeinschaft definiert sich hier über das gemeinsame Sehen. Der politische Film im Speziellen wurde im öffentlichen Diskurs immer wieder mit Überlegungen zur Masse, zur Propaganda oder zur Kulturfrage kombiniert betrachtet. Karl Ritter, unter anderem Filmproduzent und Drehbuchautor, außerdem schon ab 1925 Mitglied der NSDAP, machte recht deutlich klar, wie sehr er an die Manipulierbarkeit durch den Film glaubte. Er betrachtete ihn als ein besonders starkes Medium zur Lenkung der Masse und der Gesellschaft.²⁵⁰

²⁴⁶ Mann, S. 362.

²⁴⁷ Wolfram, S. 249.

²⁴⁸ Albert Klöckner: Das Massenproblem in der Kunst – Über Wesen und Wert der Vervielfältigung (Film und Funk) (1928) in: Medientheorie 1888-1933, hg. v. Kümmler / Albert und Löffler / Petra, Frankfurt am Main 2002, S. 299-311, hier: S. 306.

²⁴⁹ Klöckner, S. 306.

²⁵⁰ „Millions of eyes. Millions of brains. Millions of hearts; before your theaters' white screens sit the people. Not the intellectuals, not the proletariat, not poor or rich, not right or left, young or old, man or woman. Before your theaters' white screens sit the 'masses'. No one can know the mass better than you! They pass through your hands by the hundreds of thousands, not indifferent, anonymous, passive, or mechanical, as in street traffic or the familiar course of their everyday lifes. In your rooms the masses are animated, unveiled. [...] Nobody can create the

Gegner der politischen Nutzung verwiesen dagegen gerade auf den künstlerischen Charakter des Mediums. So wehrte sich der Autor eines Artikels im Kinematographen gegen den agitatorischen Film, da das Medium alleinig in den Bereich der Kunst gehöre und entsprechend jegliche Verwendung für politische sowie andere agitatorische Zwecke einem Missbrauch gleichkäme.²⁵¹ Der berühmte Regisseur Georg Wilhelm Pabst nahm sich zum Ende der Weimarer Republik hin ebenfalls der Frage an, was genau die eigentliche Bestimmung des Films und dessen korrekter Nutzung sei, nämlich die Konzentration auf seine Kraft für die Massen. Ihm dienten die Massen wieder als Fixpunkt. Als Ideal glaubt der Filmemacher aber daran, dass die Masse durch das Kino ihre wahren Fähigkeiten überhaupt erst entdecken und entfalten könne. Dabei zählt wieder der lehrende Charakter des Films, ohne diesmal konkrete Genres auszuschließen oder anzupreisen. Vielmehr entscheidet, wer das Medium für sich zu nutzen versteht, egal ob für Werbung oder Kunst. Im weiteren Verlauf seines Artikels formuliert er die Unterscheidungen zwischen Kulturfilm und Wahlwerbefilm und versteht sie als Vertreter verschiedener Kategorien, die für den Film angesetzt werden können, einmal das Genre und einmal die Funktion. Dabei überschneiden sich beide, der Kulturfilm wird ebenso von ökonomischen Interessen geleitet, wie kulturelle Themen zum Teil auch in Werbefilmen Einzug finden würden.²⁵²

Dass Kulturfilm nicht nur ideelle Werte sondern auch finanzielle Interessen erfüllen sollten, ist logisch, schließlich mussten die Produktionskosten gedeckt sein und selbst eine so große Firma wie die Ufa, die sich im Bereich der Herstellung und des Vertriebs von Kulturfilmen deutschlandweit hervortat, konnte sich nicht allein auf den Lehrwert konzentrieren. Der Anteil kultureller Themen in Werbefilmen kann in der vorliegenden Arbeit nur für den Bereich politischer Wahlwerbung betrachtet werden, nicht für den der kommerziellen Werbung. Doch auch für den politischen Wahlwerbefilm konnte Kultur im Sinne nationaler, aber auch internationaler

atmosphere for moods, for sentiment, for the giant beast's digestive system the way you can. You know its tastes, its needs, its favorite dishes and idiosyncrasies: [...]. Institutes for the stud of mass psychology cannot unearh more than has already become apparent from your exoeriences. [...] There must be exceptional politicians among you, leaders of the masses, whose instincts you know. One could even exhibit a certain power, couldn't one? Isn't that so? For – don't forget! - before your theaters' white screens sit the people. The masses pass through your hands!“, in: Karl Ritter: Masse Mensch im Kino, in: Film-Kurier, Nr. 196, 19. August 1929, in: The Promise of Cinema, S. 366-367, hier S. 367.

²⁵¹ Rudolf Genenncher: Der Film als Agitationsmittel, in: Der Kinematograph, Jhrg. 12, Nr. 628, 15. Januar 1919, zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 279-281, hier: S. 280.

²⁵² „Art film? Commercial film? We still hear this question so often. It should never have been asked in the first place – it profanes the strongest expressive medium of our time. Film is the most powerful weapon in the hands of those who know how to use it and refuse to let go! What could be mightier than the film – *this concatenation* [Verkettung] *of machine and life!* [...] Through film, the masses can be educated as to *how* their life looks, and how it should look, more thoroughly and quickly than they can via millions of pamphlets. Film must liberate itself from all terms stipulated by groups and economic forces, from all supervision – only then will it achieve the full development of its powers. This liberation will make film into what it really is, what it was born to be: *the property of the masses!*“, in: Georg Wilhelm Pabst: Film und Gesinnung, in: Der Film und seine Welt – Reichsfilmblatt Almanach 1933, hg. v. Felix Henseleit, Berlin 1933, S. 98-99, zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 375-376.

Errungenschaften und Traditionen von Bedeutung sein, ebenso wie für Wochenschauen. In einem anderen Artikel von 1929 merkt der Filmproduzent und Regisseur Hans Cürlis an, dass in Deutschland jene, die Kulturfilm und jene, die Werbefilm produzieren, oft dieselben Personen sind und sieht grundsätzlich eine enge Verbindung zwischen Kultur- und Lehrfilmen.²⁵³ Wer sich mit der Herstellung der Filme direkt befasste, legte den Blick offenbar darauf, sich aus den relativ eng gesteckten Genre Grenzen der Diskussionen, besonders der frühen Weimarer Jahre, zu lösen und während insbesondere die Politik stark mit Zensur und der Angst vor moralischem Niedergang beschäftigt war oder aber parteipolitischer Werbung, versuchten die Filmemacher natürlich, nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen, die Funktion des Films und dessen Wirkung breiter zu fassen.

Die hier angeführten Ideen und Ansätze hatten keinerlei empirische Untersuchungen, auf die sie sich hätten berufen können. Es handelt sich vielmehr um individuelle Ansichten und Aufrufe. Die wissenschaftlichen Versuche zu Propaganda und Medientheorien sind bereits ausgeführt worden. Allerdings, und das ist der Grund, weshalb sie hier aufgenommen wurden, sind es Veröffentlichungen, die teils von einem großen Publikum konsumiert werden konnten. Viele der Artikel wurden nämlich in Filmfachzeitschriften veröffentlicht. Diese sind ein weiteres Beispiel für die große Beliebtheit und erstarkende gesellschaftliche Rolle, die der Film in den 20ern spielte. Auch hier lassen sich thematische Unterschiede feststellen, so gab es neben Wochen- oder Monatsblättern, die die neuesten Klatschgeschichten und Fotostrecken der Filmstars zu bieten hatten, ebenfalls Zeitschriften für regelmäßige Kritiken. Zu den berühmtesten gehören sicherlich die Lichtbildbühne und der Kinematograph, welcher ebenfalls zum Hugenberg-Konzern gehörte. Der Versuch, mit der Zeitschrift „Film und Volk – Zeitschrift des Volksverbandes für Filmkunst“ ein Gegengewicht zum Hugenberg-Monopol und damit der immer enger werdenden Verbindung zwischen Film und Industrie sowie national-konservativer Politik aufzubauen, war nicht von Erfolg gekrönt. Die Zeitschrift wurde vom Volksverband für Filmkunst e.V. herausgegeben und setzte sich zu Beginn aus linksgerichteten und bürgerlich-demokratischen Intellektuellen zusammen. Allerdings wurde sie nur zwischen 1928 und 1930 herausgebracht, ihr Nachfolger war die Zeitschrift „Arbeiterbühne und Film“, ein Ergebnis der verstärkt linken Ausrichtung des Verbandes.²⁵⁴ Ihr Blick auf den Film und dessen Funktion war ebenfalls von politischen Überlegungen der jeweiligen Verlage gelenkt, allerdings standen hier auch Verkaufszahlen im Vordergrund. Die Lichtbildbühne beispielsweise versuchte lange Zeit gegen die Idee politisch motivierter Filme in öffentlichen Filmvorführungen zu arbeiten, da dies ihrer Meinung nach sowohl anders gesinnte Zuschauer kosten als auch ggf. außenpolitische Beziehungen gefährden könnte.²⁵⁵

²⁵³ Hans Cürlis: Film ist Werbung, in: Film-Kurier, 11. August 1929, in: The Promise of Cinema, S. 545-546.

²⁵⁴ Eine ausführliche Liste aller überlieferten Zeitschriften kann über das Deutsche Filmarchiv bezogen werden.

²⁵⁵ Vgl. beispielsweise „Gefährliche Vorschläge“ in: Lichtbild-Bühne Nr. 157 vom 20. August 1925, S. 1-2. Der Artikel

Außerdem sprach sie sich vermehrt für mehr Eigenwerbung in der Filmbranche aus. So wurde in einer Ausgabe der Wunsch nach einem „Propagandachef der [Film]Industrie“²⁵⁶ laut.

Die Betrachtung der einzelnen Positionen könnte beliebig weitergeführt werden, da es fast so viele Meinungen wie Zeitschriften, Autoren und Filmemacher gab. Festgehalten werden muss aber, dass gerade diese Vielfalt zeigt, wie sehr der Film trotz des Siegeszuges in der Weimarer Gesellschaft noch in einer Findungsphase war und wie schwierig es war, seine Nutzbarkeit theoretisch einzuordnen. Abhängig vom eigenen Anliegen und dem eigenen Beruf versuchte man sich den Film früher oder später zu Eigen zu machen. Künstlerisch Interessierte kämpften dagegen an, den Film der Politik oder der Werbung zu überlassen, Linksintellektuelle hofften auf die revolutionäre Wirkung, die ein gut gemachter Film auf die Masse haben könnte, Konservative warnten vor dem Verfall der Moral und setzten dennoch bald auf den Film als Lehrer und Erzieher des Volkes, Skeptiker warnten vor der Manipulierbarkeit der Masse und über allem schwebte die Kosten-Nutzen-Rechnung, die insbesondere die Industrie mit Nachdruck verfolgte. Dass gerade jene, die den wirtschaftlichen Aspekt nicht aus den Augen verloren, mit dem Medium letztlich Erfolge feiern würden, kann daher nicht verwundern. Ulrike Saekel resümiert:

„Die Erkenntnis, dass ein Medium wie der Film in Hinblick auf seinen Herstellungsprozess wenig mit Kunst zu tun hatte, sondern in erster Linie ein Produkt einer bereits hoch kommerzialisierten Kulturindustrie war, war in der Weimarer Republik noch neu. 'Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet', sollten vier Jahrzehnte später Horkheimer und Adorno in ihrer Kritik der Massenkultur formulieren.“²⁵⁷

Wie viele ehrgeizige und ideelle Ansprüche auch an das Medium gestellt wurden, am Ende entschied meist, wie die finanzielle Ausgangslage bei einer Filmproduktion war und welche Erfolgchancen man sich vom Endprodukt versprach, vor allem finanziell, aber in vielen Fällen auch von seiner Wirkung auf die Zuschauer. Unter dieser finanziellen Prämisse, gepaart entweder mit einem künstlerischen Anspruch, dem Ziel der Belehrung oder schlicht die Menschen zu beeinflussen, entstanden Wochenschauen und Wahlwerbefilme. Die finanzielle Grundlage der Sender sortierte vor, wer sich den politischen Film überhaupt leisten konnte und wie dies erfolgen würde.

greift die Idee Kurt Tucholskys, im Sinne der sogenannten Tendenzfotografie auch Tendenzfilme zu produzieren, auf, welche er unter dem Pseudonym Ignaz Wrobel veröffentlicht hatte.

²⁵⁶ „Wir sind das Stiefkind...“, in: Lichtbild-Bühne Nr. 160 vom 26. August 1925, S. 1-2, hier: S. 2.

²⁵⁷ Ursula Saekel: Der US-Film in der Weimarer Republik – Ein Medium der 'Amerikanisierung'? - Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen, Paderborn 2011, S. 225.

3.3.1. Die Räumlichkeiten

Die Räumlichkeiten bzw. Umstände, in und unter denen Filme vorgeführt wurden, sind nur zum Teil vergleichbar mit den heutigen Standards. Seinen Ursprung hatte das Kino auf Jahrmärkten um die Jahrhundertwende, wo kleine Bretterverschläge ein weißes großes Tuch und einen Handapparat beherbergten, um einige bewegte Bilder zu zeigen.²⁵⁸ Während im Arbeiterumfeld der Film relativ schnell an Popularität gewann, dauerte es etwas länger, bis sich das Konzept Kino auch in den größeren Städten und höhergestellten Milieus durchsetzen konnte. Entsprechend gibt es einige Berichte über behelfsmäßige Vorführungen. Alles, was man brauchte, war eine Leinwand sowie einen Apparat zum Abspielen der Filmrollen, außerdem jemanden, der diesen Apparat bedienen konnte. Nicht einmal eine Leinwand als solche war zwingend erforderlich, für eine Vorführung reichte bereits eine große helle Hauswand oder auch mal ein geschlossener großer Möbelwagen.²⁵⁹ Außerdem brauchte man einen tragbaren Apparat zum Abspielen der Filme, manchmal montiert auf einem Auto. Diese Konstruktionen trugen den Namen „Filmauto“ und „Wanderkino“. Vorführwagen fuhren von Dorf zu Dorf oder zu gebuchten Veranstaltungen und versammelten die Bewohner, die sich ansonsten keinen Kinobesuch in einer größeren Stadt leisten konnten, für eine Kinovorstellung auf einem öffentlichen Platz. In einem Artikel aus dem „Vorwärts“ aus dem Jahr 1932, wird in ironischem, schon leicht sarkastischem Ton eine solche Veranstaltung beschrieben:

„Unter der alten Dorfeiche wird mal wieder ein Zelt aufgeschlagen. Das ist an sich nichts Neues; manchmal kommt ein Marionettentheater, zuweilen ein Wanderzirkus, und oft ein Karussell. Aber diesmal ist das Zelt besonders groß, und hintendran ist noch ein besonderer kleiner Ausbau, und in diesen recht luftigen Ausbau wird ein umfänglicher Apparat gestellt. Und die überall herumgeschickten rosaroten Handzettel, anscheinend vom Druckfehlerteufel persönlich hergestellt, versichern, daß man mit Hilfe soltanen Apparates einen spannenden Film vorführen werde, gegen 10 Pf. Eintrittsgeld pro Person, Kinder und Soldaten die Hälfte – wobei es unklar bleibt, woher man die Soldaten nehmen will, denn man schreibt 1931. Abends um acht Uhr soll's beginnen. [...] Die Kinobesitzersfamilie besteht aus Vater, Mutter, Sohn und Tochter. Soviel Personen sind auch nötig, denn es handelt sich um ein Kino, mit Handbetrieb: nicht elektrischer Strom bewegt die Kurbel, sondern schwielige Fäuste und rote Hausfrauenfinger müssen herhalten und im Laufe des Abends sich sehr oft abwechseln. Diese Art der Vorführung bietet die Möglichkeit, auf altersschwache Stellen des Filmstreifens durch langsames Drehen die gebührende Rücksicht zu nehmen und nach Belieben

²⁵⁸ Rudolf Harms: Das Lichtspielhaus als Sammelraum, in: Rudolf Harms: Philosophie des Films – Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig 1926, S. 57-67, hier: S.57, in: The Promise of Cinema, S. 174-175, hier: S. 175.

²⁵⁹ „Unser Wahlfilm“, in: Vorwärts Nr. 146, Jhrg. 42, Morgenausgabe, S. 6. Der Artikel beschreibt eine Vorführung auf dem Wittenbergplatz in Berlin, bei der Wahlwerbefilme gezeigt wurden. Der Verfasser verweist darauf, dass auch während des Fahrens bereits Lichtbilder projiziert wurden, „die über sozialdemokratische Kultureinrichtungen aufklärten.“

Zeitlupenaufnahmen einzufügen; so wird erreicht, daß der Film in jedem der siebzehn Kurzakte höchstens dreimal reißt.“²⁶⁰

Die Darstellung legt nahe, dass diese Art der Vorführung für eine Zeit lang eine Art neuer Schausteller hervorgebracht hatte, die durch das Land fuhren und sich entweder ihren gesamten Lebensunterhalt oder ein Zubrot mit dieser Arbeit erstritten. Dass es sich um alte Filme und alte Filmrollen handelte, schien das Publikum nicht übermäßig zu stören. Stattdessen rief der Film allgemeine Erheiterung hervor, an einer anderen Stelle spricht der Autor von lautem Lachen oder dem Nachvertönen der Kusszenen durch die anwesenden jungen Männer im Publikum. Es gibt mehrere zeitgenössische Berichte, die davon zeugen, dass nicht nur bei dörflichen Vorführungen von Wanderkinos das Publikum durch lautstarke Kommentare oder andere Reaktionen den Film begleitete. Peter Hoeres merkt an, dass erst durch den Tonfilm echte Ruhe im Kinosaal einkehrte, da die Menschen nun den Dialogen folgen mussten. Der Stummfilm indes lud zur dauerhaften Kommentierung des Gezeigten oder ganz normalen Unterhaltungen unter den Zuschauern ein.²⁶¹ Kino wurde so zu einem stärkeren Gemeinschaftserlebnis, als es heute der Fall ist. Bei den Vorführungen mit einem Wanderkino kommt natürlich noch hinzu, dass sich die Menschen einer Dorfgemeinschaft besser kannten als das anonyme Kinopublikum der Großstadt. Das gemeinsame Seherlebnis dürfte dadurch einen besonderen Stellenwert bekommen haben. Nicht zwingend das Gezeigte stand im Mittelpunkt, sondern das Ereignis als solches, was die Wahrnehmung gezeigter Filme in Richtung der vorherrschenden Publikumsmeinung ebenfalls beeinflusst haben dürfte.

Der Verfasser, der mit Sicherheit das Kino der Großstadt kennt, lässt kein gutes Haar an der Nützlichkeit einer solchen Veranstaltung:

„Die alte Dorfeiche lässt die jungen Burschen gehen, ohne weiter den Kopf zu schütteln. Sie wundert sich prinzipiell über nichts mehr, [...] nicht über die Kinobesitzersfamilie, deren vier Mitglieder sich die vom Kurbeln schmerzenden Arme reiben, als wenn sie nicht zwei Stunden lang Kino gespielt, sondern gebuttert hätten – was übrigens nach Meinung der alten Eiche [...] vernünftiger gewesen wäre...“.²⁶²

Besonders die schlechte Qualität und die fehlende Aktualität werden hier negativ dargestellt, die Lebensumstände werden dagegen nicht weiter thematisiert. Nicht nur, dass die Arbeit des Wanderkinobesitzers offensichtlich sehr anstrengend war – zumindest mit einem alten Gerät wie dem hier beschriebenen –, es schien auch keine lukrative Arbeit gewesen zu sein. Film und Apparat sind alt, offensichtlich kann sich die vierköpfige Familie keine neuere Technik leisten.

²⁶⁰ Gerhart Herrmann Mostar: Kino auf dem Dorfe: Vorwärts, Spätausgabe vom 28. Mai 1932, Jhrg. 49, S. 5.

²⁶¹ Hoeres, S. 104.

²⁶² Mostar, S. 5.

Grundsätzlich zeigt die Szene noch einmal sehr deutlich, wie groß teils der Unterschied in Entwicklung und Lebensalltag zwischen Stadt und Land war.

Dass diese Vorführtechnik auch für Wahlwerbefilme genutzt wurde, ist überliefert, besonders die SPD versuchte damit Stimmen auf dem Land für sich zu rekrutieren. Befreit von den Auflagen der meisten Kinobesitzer, keine Parteipropaganda zu spielen, um kein potentiell, andersdenkendes Publikum zu verschrecken, schickte man Autos, beladen mit Leinwand und Vorführapparat los, manchmal begleitet von realen Musikern, meist von einem Grammophon, um durch das Kinoerlebnis, welches auf dem Land noch nicht zum Alltag gehörte, Stimmen zu gewinnen.²⁶³ Ob diese Vorführungen auf dem Land für die Sozialdemokraten erfassbaren Stimmenzuwachs mit sich brachten, ist nicht nachweisbar. Immerhin äußerte sich der SPD-Vorstand für den Wahlkampf im Frühjahr 1928 positiv über die Entwicklung der neuen Vorführtechniken. Er lobte die Arbeit der Wanderkinos und Filmautos und glaubte an den Film als das „erfolgreichste Werbemittel“. Selbst wenn manchmal Eintrittsgelder erhoben worden seien, habe man dennoch Menschen erreicht, die unter anderen Umständen nicht zu den Versammlungen gekommen wären. Der Unterhaltungsaspekt des Films eröffnete hier, nach Ansicht des Parteivorstandes, neues Publikum und damit neue potentielle Wähler. Im Glaube an die große Macht, die vom Film ausgehe, heißt es schließlich: „Wo das gesprochene Wort nicht mehr ausreicht, da wird das wandelnde Bild zu den Massen reden“.²⁶⁴ Von den österreichischen Sozialdemokraten ist der Bericht eines Freiluftkinos in Wien überliefert. Am Vorabend zur Nationalratswahl im April 1927 wurde auf dem Wiener Marktplatz eine Leinwand mitsamt Lautsprechern aufgebaut und zu abgespielter Orchestermusik liefen laut Zeitungsmeldung des Vorwärts verschiedene Filme, die ebenfalls immer wieder lautstarke Reaktionen des Publikums hervorriefen. Natürlich ist der Bericht durch die parteipolitische Brille verfasst. Von Interesse ist aber einerseits, dass die Partei einen derart öffentlichen Zugang zum Kino anbot und zum anderen, was vorgeführt wurde und wie es aufgenommen wurde:

„Schwarz von Menschen war am Vorabend der Wahl der weite Platz am Naschmarkt, wo das größte Freiluftkino der Sozialdemokratischen Partei von sieben bis zehn Uhr abends fünf verschiedene Filme vorführte, die insbesondere die Leistungen der roten Gemeinde Wien auf bautechnischem und sozialem Gebiete beweisen. Kopf an Kopf gedrängt stand die vieltausendköpfige Menge, blickte auf die flimmernde Leinwand und lauschte den Klängen einer Orchestermusik, die durch mehrere Lautverstärker weithin getragen wurde. Immer wieder rissen die künstlerisch sehr schönen Bilder die Masse zu Beifallsbekundungen hin. Nur wenn Szenen aus der Kriegszeit oder des prassenden Luxus der Inflationsgewinner gezeigt wurde, ertönte wildes pfeifen.“²⁶⁵

²⁶³ Dirk Lau, S. 237.

²⁶⁴ Zitiert nach Dirk Lau, S. 237.

²⁶⁵ „Das Amalien-Bad – Eine symbolische Schöpfung des Roten Wien“, in: Vorwärts, Abendausgabe vom 28. April

Es ist nicht klar, ob die Veranstaltung komplett öffentlich war oder ob nur Parteimitglieder kommen durften. Die Vorführung auf dem Naschmarkt legt nahe, dass auch Leute zugegen waren, die keine Mitglieder waren. Auch dass alles einstimmig bejubelt oder ausgebuht wurde, kann nicht mehr verifiziert werden. Aber die Veranstaltungsart, die Besonderheit dieses Ereignisses und das auf politischer Neigung basierende Zusammengehörigkeitsgefühl unter den Zuschauern konnten mit solchen Ereignissen verstärkt werden. Während des Gemeinschaftserlebnisses wurden die Abneigung gegen die politischen Gegner und die Errungenschaften der eigenen Partei gebündelt und befeuert.

Im Zuge der wachsenden filmischen Werbung wurde auch die psychologische Komponente des Kinopublikums Teil einiger Überlegungen. Dabei gab es Vertreter der Ansicht, dass der Film als Versuch des Entspannens und um dem Alltagsstress für eine Weile zu entfliehen, besonders gut funktioniert in Kombination mit dem großen Saal, bei dem wir, vorher noch Individuum, nun mit dem Durchschnittsbürger verschmelzen, indem wir mit vielen anderen die gleiche Aktivität teilen.²⁶⁶ Andere glaubten, Unterschiede in der Wirkung verschiedener Filmgenres und -macharten auf das Publikum zu sehen. So berichtet Arthur Lassally davon, dass bei Vorführungen von Reklamefilmen vor jeweils einem Massenpublikum (ohne genaue Größenangabe) und in privaten Vorführungen vor einzelnen Kunden, ein großes Publikum verstärkt auf Trickfilme und Erzähltechniken positiv reagiert habe, also auf unterhaltende Elemente, während Natur- und Industrieaufnahmen von den einzelnen Kunden in Privatvorführungen besser aufgenommen wurden.²⁶⁷

Die meisten Kinos der Zeit dürften in etwa mit den heutigen Kinosälen vergleichbar sein, wobei die Qualität der Apparate und der Ausstattung etwas stärker variiert und es vermutlich auch mehr kleine und mittlere Säle gegeben haben dürfte als heute. Rein zahlenmäßig betrachtet lag Deutschland im europäischen Vergleich gegen Ende der Weimarer Republik auf dem ersten Platz: Während es 1918 noch rund 2300 Kinosäle mit ca. 800 000 Sitzplätzen gab, so stieg die Zahl bis 1930 auf über 5000 Säle mit knapp 2 Millionen Sitzplätzen an.²⁶⁸ Gibt es heute große Kinokomplexe mit verschiedenen Vorführungsräumen in einem großen Gebäude, gab es früher stattdessen, insbesondere in Berlin und anderen Großstädten, sogenannte „Paläste“, beispielsweise den „Ufa-Palast am Zoo“.²⁶⁹ Kurt Pinthus beschreibt in einem Artikel die Ausstattung des Saales:

„The Ufa Palace in Berlin, now Europe's largest movie theater with three thousand seats, was redone in red and gold,

1927, Nr. 199, Jhrg. 44, S. 1.

²⁶⁶ Karl Nikolaus: Der Werbefilm und seine psychologische Wirkung, in: Die Reklame, Nr. 25, vom 25. September 1932, S. 503-504, in: The Promise of Cinema, S. 546-548, hier S. 547.

²⁶⁷ Arthur Lassally: Filmreklame und Reklamefilm, in: Die Reklame, Nr. 142, von 1921, S. 425-426, in: The Promise of Cinema, S. 537-539.

²⁶⁸ Eberhard Kolb: Die Weimarer Republik, München, 6. überarbeitete und erweiterte Auflage, 2002, S. 108.

²⁶⁹ Kracauer 1926, S. 311.

and it sports thick, soft purple on the floor and walls. In spite of its gargantuan size, it is more comfortable than a good number of intimate theaters. The establishment's seventy-five-piece orchestra creates a sensation, as do the vast, undulating golden curtains, which, lit by dozens of spotlights, continuously shimmer in fantastic color. Following an American model, this movie theater will, in addition to films, offer musical acts, dance numbers, songs, and stage shows in quick succession. In other words, it will provide a mix of vaudeville, revue, and concerts. We are therefore forced to ask whether the public wants this full menu of offerings and, secondly, how well the combination works in the end. [...] I have no desire to say much more about it. More important is the question of what the future holds for smaller movie theaters and provincial establishments that will undoubtedly want and need to follow this example of squeezing mediocre films full of nonsense in between vaudeville acts that are even more mediocre. If the biggest, most profitable, and most luxurious movie theater in Berlin puts on this type of show for six thousand visitors daily, can you imagine what dreadful things hundreds of thousands of viewers will be subjected to in these theaters? After all the trouble and effort to bring a degree of culture to cinema, it is now poised to tip straight into an abyss of inartistic barbarousness.“²⁷⁰

Das Besondere an diese Art der Filmvorführung war aber nicht nur die pompöse Ausstattung des Kinosaals sondern auch, dass der Abend eher einer Revue glich. Zusätzlich zum filmischen Teil gab es Tanznummern und Balletteinlagen.²⁷¹ Pinthus befürchtete entsprechend, dass diese Entwicklung dafür sorgen könnte, dass kleinere Kinos noch weiter in die Enge getrieben werden könnten, da sie mit dieser Entwicklung rein finanziell nicht mithalten können. Dass sich Tanzgirls und Gesangseinlagen nicht durchgesetzt haben, ist bekannt. Eine Neuerung, die sich mit diesen großen Kinos aber durchsetzte und mit der Zeit auch auf die kleineren Kinos überging, war die Reduzierung der Filme auf eine Wochenschau und einen Hauptfilm. Während die früheren Kinovorstellungen noch auf Menge setzten und mehrere Filme an einem Abend schnell hintereinander abspielten, wurde nun stärker fokussiert. In einem solchen Rahmen wurden soweit bekannt ausschließlich Spielfilme und keine expliziten Wahlwerbefilme aufgeführt. Die Ufa war dabei der größte Spielfilmproduzent und mit Eingliederung in den Hugenbergkonzern Teil eines umfassenden Medienmonopols. Die Trennung von Politik und Unterhaltungsindustrie musste hier nach außen hin gegeben sein, da sonst die Gefahr groß war, dass politisch andersdenkende Kunden hätten abspringen können. Dafür liefen jeden Tag Ufa-Wochenschauen und konnten so, allein in diesem Filmpalast, viele Hundert Menschen erreichen. In welchen Filmpalästen genau die Ufa-Wochenschau lief, kann ebenfalls nicht mehr nachgezählt werden. Allerdings lassen überlieferte Kinoprogramme in Zeitungen und Zeitschriften darauf schließen, dass die Frequenz der Ufa-Wochenschauen höher war, als die anderer. Zumindest wurde im Vergleich mehr Werbung für sie geschaltet.²⁷² In diesen Vorführräumen stand eindeutig die auf Gewinnmaximierung abzielende

²⁷⁰ Kurt Pinthus: Das Tage-Buch 40, 3. Oktober 1925, S. 1504-5, in: The Promise of Cinema, S. 170-172, hier: S. 171.

²⁷¹ Kracauer 1926, S. 230-231.

²⁷² Bei der Durchsicht etwa des Zeitungsarchivs des „Vorwärts“ dominierte in den Kinoprogrammen die Werbung für

Unterhaltung im Vordergrund.

Die Vorführmöglichkeiten der Weimarer Zeit waren noch von größeren Unterschieden geprägt, als dies heute der Fall ist. Das Stadt-Land-Gefälle war in den technischen und räumlichen Möglichkeiten offensichtlich. Auch spielte das Publikum damals eine etwas aktivere Rolle als heute, vollzog mit dem Übergang zum Tonfilm dann jedoch eben jenen Wandel hin zum weitestgehend stillen Beobachter, den wir aus unserer heutigen Erfahrung kennen. Außerdem ist festzuhalten, dass die Vorführsituationen von Wochenschauen und Wahlwerbefilmen variierten. Während die Wochenschauen im ganzen Land unter verschiedensten Bedingungen gezeigt wurden, in großen wie in kleinen Räumen und mit einem grundsätzlich anonymeren Publikum, wurde Wahlwerbung genutzt, um Menschen gleicher politischer Gesinnung anzusprechen und zusammenzubringen.

3.4. Zwischenfazit

Das Kino der Weimarer Zeit war mehr als Caligari oder Metropolis. Es war auch mehr als Ufa und Hugenberg, auch wenn die Übermacht des Hugenbergkonzerns im Verlauf der republikanischen Jahre immer größer wurde. Zunächst waren Film und Kino Unterhaltung. Für Menschen mit wenig Geld stellte ein Kinobesuch zwar eine Besonderheit dar, die sie sich nicht oft leisten konnten, dennoch zeigen die stetig wachsenden Zahlen an Lichtspielhäusern und Sitzplätzen, dass das Medium seinen Weg in die Weimarer Gesellschaft fand. Entsprechend war das Publikum eine bunte Mischung, zusammengesetzt aus allen möglichen gesellschaftlichen Schichten, insbesondere in den großen Städten, wo es für jeden Geldbeutel Möglichkeiten gab, Filmvorführungen zu besuchen. Auf dem Land waren die Bedingungen schwieriger, jedoch wurden Techniken entwickelt, die es ermöglichten, Filme und Wochenschauen auch in kleinere Dörfer und ländlichere Regionen zu bringen. Dabei war die Qualität und Aktualität der Filme weniger wichtig als das gemeinschaftliche Erlebnis und so ist auch gerade der Stummfilm überliefert als ein Ereignis, bei dem das Publikum deutlich stärker interagierte und kommunizierte, als es der Tonfilm heute zulässt. Für unzählige Menschen aus verschiedensten Bereichen bedeuteten Film und Kino außerdem Arbeit, seien es die Schauspieler und Produzenten, Musiker und Filmvorführer oder

die Ufa-Wochenschau mit ihrer Einführung ab 1925. Auch in den Zeitungsartikeln wurde bisweilen auf die Wochenschau verwiesen. Es scheint, als habe der „Vorwärts“ hier eindeutig nach ökonomischen Gesichtspunkten gehandelt.

Journalisten für Filmfachzeitschriften gewesen. Entsprechend setzten viele Hoffnungen in das Medium und die Vorführungen, entsprechend hatten viele klare Vorstellungen, wohin die Reise des Films und der Lichtspielhäuser gehen sollte. In diesem Gemenge nahmen Wochenschau und Wahlwerbung sicherlich keine Sonderstellung ein. Während Wahlwerbefilme noch in ihrer Anfangsphase waren und nur für bestimmte Zwecke produziert wurden, stellten Wochenschauen bald eine Selbstverständlichkeit einer jeden Filmvorführung dar. Wer sie produzierte, konnte ein großes, disperses Publikum erreichen. Falls die Politik hier einen Fuß in die Tür bekommen konnte, mussten sich neue Möglichkeiten der Wahlpropaganda bieten. Mit diesen Informationen im Hinterkopf wird das nachfolgende Kapitel versuchen, den Zugang der Weimarer Regierungen sowie der wichtigsten Weimarer Parteien zum Medium nachzuzeichnen, um einen besseren Einblick in die Verbindungen von Film und Politik zu erhalten.

4. Film und Politik – Die Schnittstellen

Während es, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, eine größere Herausforderung darstellt, sich dem Kinopublikum und den Rezipienten der Filme vernünftig zu nähern, um sie in den Ablauf der Analyse mit einzubinden, stellt die Schnittstelle von Politik und Film eine dankbarere Aufgabe dar, wobei hier einige Schwierigkeiten bezüglich der unausgeglichenen Quellenlage auftreten werden. Zunächst gilt es, den Staat selbst ins Auge zu fassen. Das beinhaltet zum einen die aktive, auf Eigenwerbung ausgelegte Filmpolitik, die von Regierungen und Kabinetten betrieben werden konnte. Wie öffentlich und für jeden einsehbar kann eine demokratische Regierung in die private Filmwirtschaft eingreifen, wie deutlich können ihre Verbindungen und ihre Einflussnahmen dargelegt werden? Hier entsteht bereits das erste Dilemma: Der Staat muss sichtbar sein, muss die vorhandenen Medien nutzen und kann doch nicht ohne weiteres agieren wie ein Privatmann oder eine politische Interessensgruppierung. Es ist eine Frage der Seriosität, die sich stellt. Auf der anderen Seite hat der Staat selbstverständlich Zugang zur Filmpolitik, er reguliert über Gesetze und Erlasse die Filmlandschaft, kann durch die Erhebung von Steuern und weiteren Gebühren aus einer florierenden Filmlandschaft sogar noch Kapital schlagen. Wer solche Mittel besitzt und gleichzeitig versucht, auch auf der Produktionsseite Fuß zu fassen, gerät in Schwierigkeiten. Aber es ist nicht nur aus den bereits genannten Gründen eine komplizierte Position, in der sich die Weimarer Staatlichkeit während ihrer Existenz bewegte, die Untergrabung der eigenen Autorität funktionierte in visueller Hinsicht möglicherweise noch auf einer anderen Ebene, nämlich auf jener der kollektiven Sehgewohnheiten bezüglich vergangener staatlicher Würdenträger, hier massiv personifiziert durch die Gestalt, die das mediale Bild von Politik geprägt und sich in den Köpfen der Menschen stärker festgesetzt hatte, als es der neuen Demokratie gut getan haben dürfte: Kaiser Wilhelm II., bis heute auch unter dem Spitznamen „Medienkaiser“ bekannt.²⁷³ Jörg Leonhard hebt hervor, dass Wilhelm II. eigentlich vor dem Problem gestanden hatte, eine an sich veraltete Idee von Herrschaft in einer Gesellschaft im nicht nur medialen Wandel mit Hilfe moderner Massenkommunikation zu vermitteln, eine Aufgabe, in die er viel Zeit und Energie investierte. Um diesen Gegensatz zu überwinden, habe der Monarch erfolgreich versucht, seine Herrschaft auf allen möglichen Bildebenen zu inszenieren, von der Architektur öffentlicher Gebäude, über diverse Bildpostkarten – in Uniform oder als Privatmann –, bis hin zu unzähligen Ansprachen und Interviews.²⁷⁴ Die Arbeit Wilhelms mit Presse und Film wird allerdings von einigen

²⁷³ Bis heute ebenfalls berühmt ist die Aussage Martin Loiperdingers, der Wilhelm als „erster deutscher Filmstar“ bezeichnete, zitiert nach: Dominik Petzold: Der Kaiser und das Kino – Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter, Paderborn 2012, S. 13.

²⁷⁴ Bspw. Jörg Leonhard: Ein Medienkaiser im Schatten: Wilhelm II. Im Ersten Weltkrieg, in: Herrschaftserzählungen – Wilhelm II. In der Kulturgeschichte (1888-1933), hg.v. Nicolas Detering, Johannes Franzen und Christopher

auch kritisch gesehen. Sonja Glaab wirft ihm Unzulänglichkeiten und fehlerhaften Umgang mit der Presse vor. In einem Aufsatz von 2008 macht sie gleich zu Beginn deutlich, dass der Kaiser „die Wirkungsmechanismen der Massenkommunikation nicht hinreichend“ verstand, evtl. gar nicht verstehen wollte.²⁷⁵ Zwar sei ihm früh klar gewesen, dass die mediale Berichterstattung Einfluss auf die öffentliche Meinung ausüben könne, allerdings sei er hierbei zu stark vom reinen Stimulus-Response-Verständnis ausgegangen und habe Mediennutzung entsprechend als vollkommen einseitige Form der Einflussnahme gesehen. So versuchte er, immer auch getrieben von einem narzisstischen Selbstverständnis, nicht nur das eigene Bild öffentlichkeitswirksam in Szene zu setzen, sondern mit Druck gegen alle vorzugehen, die ihn als Person in einem kritischen Licht darstellten, was letztlich dazu führte, dass er sich erst recht öffentlicher Kritik ausgesetzt sah, da man ihm versuchte Eingriffe in die Pressearbeit vorwarf, etwa durch das Vorenthalten von einigen Informationen gegenüber bestimmten Journalisten und Zeitungen.²⁷⁶ Glaab verweist außerdem darauf, dass es ein Fehler Wilhelms war, den Wortlaut von gehaltenen Reden am nächsten Tag in ausgewählten Zeitungen abdrucken zu lassen, denn während Wilhelm ein Talent besaß, seine Zuschauer durch seinen Auftritt für sich zu gewinnen, offenbarten die gedruckten Reden den mangelnden Inhalt und problematische Rhetoriken. Hier, so die Bewertung Glaabs, wäre der noch nicht erfundene Tonfilm vermutlich die beste mediale Darstellungsform gewesen, da dieser die situationsgebundene Begeisterung der Veranstaltungen besser hätte wiedergeben können.²⁷⁷ Die gedruckte Version indes beinhaltete zu viele Angriffsflächen. Hier zeigen sich nebenbei bereits einige Probleme, die im Umgang mit Medien entstehen konnten und die auch in der demokratischen Ordnung für Machthaber Gültigkeit hatten, nämlich zu starke Einflussnahme sowie ein zu statisches Verständnis der Wirkungsweise.

Das Medium Film selbst wurde vom Kaiser bekanntermaßen auch in seiner stummen Form gern genutzt. Dabei wurde zwar weniger explizit politischer Inhalt transportiert, dennoch besaßen Aufnahmen des Kaisers und seiner Familie immer auch ein Stück weit politische Relevanz, schließlich arbeiteten sie in erster Linie als eine Art Reklamefilm für Wilhelm²⁷⁸. Die Filme der

Meid, Würzburg 2016, S. 183-200, hier: S. 184-185. Dass ein teils bewusster und manipulativer Umgang mit visuellen Medien vorlag und Inszenierungsmöglichkeiten stetig ausgelotet wurden, belegt bspw. die Darstellung Wilhelms in Bezug auf seinen verkürzten Arm. Die angeborene Verkürzung wurde zu kaschieren versucht, indem der Kaiser seinen Arm stets entweder auf einen Säbel stützte oder den Arm angewinkelt in die Seite stemmte. So versuchte man, diese vermeintliche körperliche Unzulänglichkeit optisch auszugleichen und gleichzeitig in die filmische sowie photographische Darstellung des Herrschers und Führers einzubauen.

²⁷⁵ Sonja Glaab: Wilhelm II. und die Presse – Ein Medienkaiser in seinem Element?, in: Publizistik, Juni 2008, Band 53, Ausgabe 2, S. 200-214, hier: S. 200.

²⁷⁶ Glaab, S. 206-208.

²⁷⁷ Glaab, S. 209.

²⁷⁸ Es ist interessant zu sehen, dass hier die für diese Arbeit getrennten Genres der Partei- und Wahlwerbung sowie der Wochenschauen in gewisser Weise miteinander verschmolzen. Die theoretische Trennung von politischer Propaganda im Film und neutraler, unterhaltender Berichterstattung der Weimarer Demokratie, welche hier zu untersuchen ist, hatte als Vorläufer eine deutliche Verschmelzung, die sich über die wachsende Zahl an Kinosälen in

Wochenschauen befriedigten die Unterhaltungswünsche der Zuschauer und rückten ihn fernab von Kritik und Problematik regelmäßig in den Mittelpunkt von Kinowochenschauen. Hier ging es um die „Kernelemente der monarchischen Inszenierungen“, Ereignisse wurden auf Zeremonien reduziert, „in denen das Publikum seine Unterordnung und mithin seine Zustimmung zum monarchischen System signalisierte“.²⁷⁹ Interessant ist eine Anmerkung bei Jörg Leonhard, dass diese Technik der beinahe schon Überrepräsentanz²⁸⁰ im Laufe des andauernden Krieges im Falle des Kaisers langsam an ihre Grenzen stieß. Ab 1916 wurde die ständige Wiederholung des Herrschers beim Unterzeichnen von Kondolenzschreiben sowie beim Anhängen des Eisernen Kreuzes zum Sinnbild des erstarrten Grabenkampfes, was „nur die Kluft zwischen Erwartungen und Erfahrungen vertiefte“ und außerdem der Auszeichnung selbst ihren Inhalt nahm.²⁸¹ Während bis in die Weimarer Zeit hinein die sich wiederholende Darstellung des Hindenburg-Mythos, dem siegreichen Kriegshelden, viele Abnehmer fand, offenbarte die Wiederholungsstrategie des sich kümmernden Herrschers im Krieg selbst die Ermüdungserscheinungen und Enttäuschungen vieler Zeitgenossen. Mehr noch, sie verhalf erst dazu, aus Hindenburg jenen Ersatzmonarchen zu machen,²⁸² der seinen Mythos mitprägte und gegen den auch die Parteien in den 20er Jahren teils nur schwer ankamen. Allerdings, dies gibt Dominik Petzold zu bedenken, verhalf der Fokus auf den Monarchen dem Herrschaftssystem als solchem zu Vorteilen in der Kommunikation und Selbstdarstellung, „denn abgesehen von anderen deutschen Monarchen zeigte das frühe Kino kaum Personen aus der Sphäre der Politik“.²⁸³ So blieb es, trotz aller Fehler in der medialen Darstellung, auch über seine Existenz hinaus in den Köpfen der Weimarer Zeitgenossen bestehen.

Ein weiteres Erbe, das die Weimarer Demokratie antreten musste, ob sie wollte oder nicht, war also einmal die Frage nach der eigenen Selbstinszenierung in Abgrenzung zu ihrem Vorgänger. Dabei steht nicht nur die nach wie vor präsente Figur Hindenburgs im Weg: Geboren aus einer traumatisierenden Niederlage und von zu wenigen wirklich mit Überzeugung angenommen, trat sie nun auch ein Stück weit in Konkurrenz zu den Jahren, als noch Euphorie und Stolz das nationale Selbstverständnis zu einem großen Stück mitbestimmten und ein aggressiver, gegen die äußeren Feinde gerichteter Ton die Medien immer mehr bestimmte. Außerdem zeigen die Probleme, die im kaiserlichen Umgang mit dem Medium zu Tage traten, auch, an welchen Stellen die

den ersten anderthalb Dekaden des 20. Jahrhunderts immer stärker ihren Weg ins Reich bahnte.

²⁷⁹ Vgl. Dominik Petzold, S. 377.

²⁸⁰ Dominik Petzold begründet die dauernde Wiederholung von Aufnahmen des Kaisers in Wochenschauen nicht nur mit dem Versuch, seine prominente Stellung zu untermauern, sondern auch mit den Eigenarten des jungen Mediums und des angesprochenen Genres. Da man sich auf aktuelle Ereignisse fokussierte und die Auftritte des Kaisers planbar waren, war es verhältnismäßig leicht, an Aufnahmen des Kaisers heranzukommen bzw. sie selbst zu produzieren. Dominik Petzold, S. 97.

²⁸¹ Leonhard, S. 188.

²⁸² Leonhard, S. 191.

²⁸³ Dominik Petzold, S. 100.

Weimarer Politiker Vorsicht walten lassen mussten. Die Weimarer Demokratie entschied sich offensichtlich im Folgenden nach außen hin zunächst, sich von ihrem staatlichen Vorgänger abzusetzen, wollte Zurückhaltung üben und gleichzeitig war es diese Zurückhaltung, die unbewusst beim Betrachter Ernüchterung hervorgerufen haben mag. So beschreibt Graf Kessler die Vereidigung des neuen Reichspräsidenten Friedrich Ebert auf die neue Verfassung am 21. August 1919 mit sehr deutlichen Worten:

„[...] Alles sehr anständig, aber schwunglos wie bei einer Konfirmation in einem gutbürgerlichen Hause. Die Republik sollte Zeremonien aus dem Weg gehen, diese Staatsform eignet sich nicht dazu. Es ist, wie wenn eine Gouvernante Ballett tanzt. Trotzdem hatte das Ganze etwas Rührendes und vor allem Tragisches. Dieses kleinbürgerliche Theater als Abschluß des gewaltigsten Krieges und der Revolution. Wenn man über die tiefere Bedeutung nachdachte, hätte man weinen mögen!“²⁸⁴

Es spricht für sich, dass der Demokratie selbst hier bereits in ihren ersten Stunden die Fähigkeit der geeigneten Selbstinszenierung abgesprochen wurde. Nach dem Pomp der Monarchie war der dezentere, teils sicherlich auch provisorische Auftritt des jungen demokratischen Staates für Graf Kessler offensichtlich kaum nachzuvollziehen. Der Politik fehlte der Glanz des Repräsentierens, wie vermutlich auch den Politikern, wobei ein gewisses Maß an Zurückhaltung direkt nach dem Krieg durchaus im Sinne einiger gewesen war.²⁸⁵ Tatsächlich dürfte den frisch gebackenen Republikanern nicht zuletzt das Verständnis für die richtige Inszenierung gänzlich gefehlt haben, da es zu Zeiten Wilhelms II. kaum symbolische Repräsentation von Institutionen wie dem Parlament oder den Parteien gegeben hatte. Der Kaiser hatte alles überstrahlt.²⁸⁶ Nun musste ein neuer Rahmen geschaffen werden, innerhalb dessen wieder erfolgreiche Politik betrieben und vermittelt werden konnte.

Jenseits der Frage nach der visuellen Darstellung auf der Leinwand gab es weitere Möglichkeiten, diesen Rahmen zu kreieren. Das offensichtlichste Medium war die Presse. Bis heute gilt insbesondere die Zeitungslandschaft der Weimarer Zeit als stark politisch aufgeladen. Gelenkt durch die politische Ausrichtung der jeweiligen Verlage ist auch hier – wie im Bereich der Produktion von Unterhaltungsfilm – die hugenbergsche Monopolstellung hervorzuheben. Bernhard Fulda merkt an, dass durch diese national-konservative Ausrichtung die Mehrheit der Zeitungen einen offen antidemokratischen und antirepublikanischen Kurs verfolgten.²⁸⁷ Daneben

²⁸⁴ Zitiert nach Thomas Mergel: *Parlamentarische Kultur der Weimarer Republik – Politische Kommunikation, symbolische Politik und Öffentlichkeit im Reichstag*, Düsseldorf 2002, S. 74.

²⁸⁵ Mergel, 2002, S. 74.

²⁸⁶ Dominik Petzold, S. 101.

²⁸⁷ Bernhard Fulda: *Press and Politics in the Weimar Republic*, New York 2009, S. 19.

gab es generell eine Vielzahl an politisch völlig unterschiedlich ausgerichteten Zeitungen, so dass die jeweiligen Leserschaften sich fast schon in voneinander abweichenden Realitäten bewegten.²⁸⁸ Diese Ungleichheit in der Informationsbereitstellung und Interpretation von Ereignissen wurde durch die Zeitungen befeuert und zu einem nicht zu unterschätzenden Teil der politischen Propagandaarbeit ausgebaut.²⁸⁹ Dies bedeutete insbesondere für vernetzte und finanziell gut aufgestellte Parteien verbesserte Möglichkeiten der Selbstdarstellung. Fulda hebt als Beispiel für die enge Verstrickung von Politik und Zeitung noch hervor, dass beispielsweise 1924 ganze 13 Prozent der Reichstagsabgeordneten Publizisten waren und dass es eine Selbstverständlichkeit war, dass Zeitungen vor Reichstagswahlen klare Wahlempfehlungen an ihre Leser aussprach.²⁹⁰ Tatsächlich waren Verbindungen gerade im finanziellen Bereich notwendige Voraussetzungen für eine anhaltende Präsenz auf dem großen Zeitungsmarkt. Gerade die Parteizeitungen und parteipolitisch ausgerichteten Organe waren wenig profitabel. Entweder sie hatten einen starken Rückhalt wie der Vorwärts mit der finanziell verhältnismäßig gut aufgestellten SPD im Rücken oder sie profitierten von auflagenstarken Massenerzeugnissen aus dem gleichen Haus (die liberale „Vossische Zeitung“ von der „Berliner Morgenpost“, beide Ullstein; der national-konservative „Tag“ vom „Berliner Lokal-Anzeiger“, beide Hugenberg). Andere Zeitungen mussten Interessenverbände und Geldgeber gewinnen, indem sie ihnen Platz für die Verbreitung wirtschaftlicher Interessen zusicherten, beispielsweise die renommierte „Frankfurter Zeitung“ oder die „Deutsche Allgemeine Zeitung“.²⁹¹ Inwiefern ähnliche Verbindungen für die zu untersuchenden Filmproduktionen von Bedeutung waren, soll dieses Kapitel überprüfen.

Auch auf staatlicher Ebene gab es Möglichkeiten, aktiv an der Pressearbeit teilzunehmen, ohne den Umweg über parteipolitische Kanäle zu gehen. Matthias Lau spricht von einer „regelrechten Gründungswelle staatlicher Pressestellen zwischen 1919 und 1930“, insbesondere seitens der Länder, wohl um eine Netz aufzubauen, das zu Zeiten der Monarchie noch relativ

²⁸⁸ Fulda, S. 18.

²⁸⁹ Hier zeigen sich Parallelen zu den Partei- und Wahlwerbefilmen, die ebenfalls von einem politisch homogenen Publikum rezipiert wurden. Die Wochenschauen hingegen hatten den Vorteil, dass sie über die Kinosäle im Land ein deutlich uneinheitlicheres Publikum vorfand. Allerdings, dies wird die Analyse zeigen, fehlte hier die direkte, politische Einordnung der Berichterstattung.

²⁹⁰ Fulda, S. 19-20. Fulda benennt für die wichtigsten politisch offen gefärbten Zeitungen bzw. eindeutigen Parteizeitungen für den Zeitraum zwischen 1925 und 1932 eine Gruppe von 13 Erzeugnissen, wobei er allein fünf davon der DNVP und/oder dem Hugenberg-Konzern zurechnet, KPD und SPD jeweils nur eine. Die stärksten Auflagen hatten dabei konstant der „Vorwärts“ der SPD (1925: 95.000 Stück / 1932: 56.500 Stück) sowie „Der Tag“ aus dem Hause Hugenberg (1925: 86.500 Stück / 1932: 57.500 Stück). Wenn auch bei über den betrachteten Zeitraum hinweg an Auflage einbüßten, so blieben sie doch die beiden meistgedruckten Presseerzeugnisse, 1932 knapp gefolgt von der Vossischen Zeitung aus dem Ullstein-Verlag, die im Gegensatz zu den beiden erstgenannten ihre Auflage deutlich steigern konnte (1925: 36.000 / 1932: 56.000). Weitaus stärker allerdings waren die „Berliner Morgenpost“ aus dem liberalen Ullstein-Verlag (1925: 492.000 Stück / 1932: 478.000 Stück), die auch in der Arbeiterschaft eine breite Resonanz fand, und der „Berliner Lokal-Anzeiger“ (1925: 220.500 Stück / 1932: 183.500 Stück), dem hugenbergschen Medienmonopol zugehörig. Vgl. Fulda, S. 24-26.

²⁹¹ Fulda, S. 30.

unterentwickelt gewesen war.²⁹² Hierbei ging es einerseits um die Bereitstellung, Regulierung und Kontrolle von Nachrichten und Informationen zu regierungspolitischen Aktivitäten. Allerdings, so Lau, scheiterten die Instanzen bald an ihrem zunächst selbst auferlegten Anspruch, sich aus parteipolitischen Interessen herauszuhalten. Abhängig davon, wer gerade die Regierung stellte, waren die Pressestellen der Länder eine weitere parteipolitisch gesteuerte Instanz im Rahmen der öffentlichen Kommunikation.²⁹³ Im Kampf der Führungseliten gegen ständige Angriffe von antidemokratischen und antirepublikanischen Stimmen war eine neutrale Ausrichtung vermutlich auch nicht aufrechtzuerhalten. Somit definiert Lau „[d]as Nebeneinander von disziplinierender Kommunikationskontrolle und konfrontativer Kampagnenorientierung“ als „das hervorstechendste Kennzeichen staatlicher Pressearbeit in der Weimarer Republik“.²⁹⁴ Für ihn relativiert sich dadurch immerhin der Vorwurf, die demokratischen Regierungen und Institutionen hätten es nicht verstanden, sich selbst zu inszenieren, was allerdings nicht bedeutet, dass die getroffenen Maßnahmen nachhaltig gewesen wären. Vielmehr sei über die Pressestellen der Versuch einer unterschweligen parteipolitisch geprägten Einflussnahme zu verzeichnen gewesen. Statt der notwendigen öffentlichen Kommunikation mit dem Volk im Sinne einer systemstabilisierenden Herangehensweise wurden zu viele tagespolitische Konfrontationslinien in die Pressearbeit hereingetragen.²⁹⁵ Inwiefern hier Parallelen zur Produktion der Wochenschauen vorgelegen haben könnten, sollen die nachfolgenden Untersuchungen beleuchten. Für den Blick von Außen auf den Staat dürfte dies wenig daran geändert haben, dass die aus der Monarchie bekannte Form der Selbstdarstellung in der kollektiven Wahrnehmung nun gefühlt fehlte.

Das nachfolgende Kapitel möchte versuchen, die Verbindungen sowohl von Regierungsseite als auch seitens der größten Parteien in die Filmbranche nachzuzeichnen. Möglicherweise gab es ähnliche Strukturen wie in der Presselandschaft, möglicherweise entwickelten sich andere Wege, die Sender gewannen andere Erkenntnisse und machten andere Fehler. Thomas Mergel weist in seiner Arbeit über die parlamentarische Kultur in der Weimarer Republik darauf hin, dass nicht nur zeitgenössische Darstellungen sondern auch die Geschichtsschreibung zur Weimarer Republik selbst dazu beigetragen habe, den Eindruck zu bekräftigen, Politik sei zu jener Zeit in erster Linie von „kleinen ‚strategischen Cliques‘ gemacht, deren ständiges Bestreben darin lag, an den legitimen Institutionen wie auch an der Öffentlichkeit

²⁹² Matthias Lau: Pressepolitik als Chance – Staatliche Öffentlichkeitsarbeit in den Ländern der Weimarer Republik / Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Band 14, Berlin 2002, S. 11.

²⁹³ Matthias Lau, S. 368. Was bei der Reichszentrale für Heimatdienst noch zu Protesten geführt hatte, scheint hier, zumindest nicht erfolgreich, bekämpft worden zu sein.

²⁹⁴ Matthias Lau, S. 369.

²⁹⁵ Matthias Lau, S. 373.

vorbei zu agieren²⁹⁶. Nicht die Kommunikation mit dem Volk habe hier im Mittelpunkt gestanden, sondern interne Vorgänge. In seinen Ausführungen beleuchtet Mergel das Parlament als die zentrale Schnittstelle zwischen Gesellschaft und Politik, dessen Ausmaß an Sichtbarkeit einen Gradmesser für die Wirksamkeit der Kommunikation der gewählten Volksvertreter und damit des demokratischen Staates mit dem Volk war:

„Im Bild, das die Öffentlichkeit vom Reichstag hat, erweist sich, inwieweit die Kommunikation des Reichstags nur nach Innen gerichtet ist, inwieweit die Abgeordneten als Vertreter ihres Lagers, des ganzen Volkes oder als Mitglieder einer 'Politischen Klasse' erscheinen, die auf sich bezogen agiert. Hierin spiegeln sich Erwartungen an institutionelle Politik und konstruieren politische Mentalitäten. Gleichzeitig läßt sich an diesem Verhältnis auch nachvollziehen, in welcher Weise der Reichstag sich als eine Institution verstand, die öffentliche Politik betrieb, mithin: bis zu welchem Grad Politik als Inszenierung verstanden wurde.“²⁹⁷

Würde man diesen Ansatz auf die hier betrachteten Filmgenres und die in ihnen enthaltene Darstellung des Parlaments beschränken, so ließe sich schon vor der Analyse eine erste Feststellung machen: Der Ansatz würde sich als wenig hilfreich erweisen, da es kaum Filmaufnahmen aus dem Parlament gibt. Frühzeitig hatte man ein Filmverbot für den Reichstag verhängt, da die Befürchtungen, beispielsweise durch zu schnelles Abspielen der Filmrollen ins Lächerliche gezogen zu werden, größer waren, als der Glaube an eine Hilfestellung durch das visuelle Medium.²⁹⁸ Somit müsste die Fokussierung auf das Parlament als Bindeglied zwischen Politik und Gesellschaft, dem demokratischen Staat und den in ihm lebenden Menschen für diese Arbeit bereits ein erschwertes Hindernis, wenn nicht den Garaus bedeuten. Mangelnde Sichtbarkeit als eindeutiges Zeichen für das Versagen von politischer Kommunikation stünde auf filmischer Ebene schnell als Ergebnis fest. Doch scheint es keinesfalls sinnvoll, sich auf die Darstellung des Parlaments zu beschränken. Der Film hatte verschiedene Ebenen, die alle auf ihre spezielle Art und Weise dazu beitragen konnten, das Bild der Weimarer Demokratie in der Öffentlichkeit mitzubestimmen und zu prägen. Die filmische Darstellung parlamentarischer Arbeit allein wäre hierbei sicherlich die direkteste Methode, jedoch blendet diese Darstellung eben jene Aspekte aus, mit denen sich das nachfolgende Kapitel beschäftigen will. Egal, wie sehr die Darstellung des Parlaments den Blick der Öffentlichkeit auf das demokratische System geprägt haben mag, der Steuerungsmechanismus des Zensurgesetzes, sowie die Eigendarstellung mit Hilfe direkter Einflussnahme auf Filmproduktionen taten ihr Selbiges.

Doch nicht nur die Regierungen als Lenker des Weimarer Staates sind zu betrachten. Im

²⁹⁶ Mergel, 2002, S. 15.

²⁹⁷ Mergel, 2002, S. 30.

²⁹⁸ Mergel, 2002, S. 356.

zweiten Teil des Kapitels soll jene andere Gruppe im Mittelpunkt stehen, die sich im politischen Kampf um Macht den Film zu Nutze gemacht hat, die Parteien bzw. parteipolitisch aktive Privatleute, an erster Stelle sind hier Alfred Hugenberg (DNVP) und Willi Münzenberg (KPD) zu nennen. Ihre Ansprüche auf filmische Eigenwerbung waren selbstverständlich weitaus legitimer, als es die der Weimarer Regierungen von Natur aus je hätten sein können. Entsprechend kam hier die propagandistische Möglichkeit des Mediums viel stärker zum Tragen, da politische Gruppen eigenständig mit dem Medium arbeiteten. Was leider größtenteils zu vernachlässigen ist, sind Informationen, die sich direkt auf die Regisseure und weitere einzelne Personen im Rahmen der Filmproduktionen beziehen, da entsprechende Informationen größtenteils fehlen.

Im nachfolgenden Kapitel werden noch keine inhaltlichen Analysen von Wochenschauen oder Parteifilmen vorgenommen, dies geschieht erst danach. Im Mittelpunkt stehen nun erst einmal die Institutionen und Reglementierungen, die bürokratischen sowie parteiinternen Wege, die geschaffen worden waren, um Filmpolitik zu betreiben.

4.1 Die Reichsfilmstelle

Als Nachfolger für das Bild- und Filmamt wurde noch 1918 die Reichsfilmstelle gegründet, welche formal zunächst, wie schon ihr Vorgänger, dem Auswärtigen Amt unterstand. Doch schon bald begann reichsintern eine Diskussion, ob es nicht sinnvoller wäre, die Filmstelle dem Innenministerium unterzuordnen. Das Reichsinnenministerium forcierte direkt ab 1919 einen entsprechenden Schritt, was ganz allgemein betrachtet zunächst einmal deutlich zeigt, dass die Idee, Filmarbeit im Sinne des Reiches zu leisten, in der jungen Republik ein Thema war. Die Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg wollte man nutzen, um nun, im Sinne des massenpsychologischen Ansatzes, das Medium auch in den Dienst der Interessen der Republik zu stellen. In einer Denkschrift zum Ausbau der Reichsfilmstelle aus dem Jahre 1922 heißt es entsprechend:

„Welch hohe Bedeutung dem Film als Beeinflussungsinstrument für die große Masse beizumessen ist, hat seine Verwendung als Mittel der Volksverhetzung während des Krieges erwiesen. Der Film als photographische lebendige Wiedergabe lebenden Geschehens ist wie kein anderes Beeinflussungsmittel geeignet, bestimmt geartete Gefühle zu wecken oder bestimmte Empfindungen auch bei gänzlich Ungebildeten auszulösen.“²⁹⁹

²⁹⁹ Carl Heymann: Denkschrift über den sachlichen Ausbau der Reichsfilmstelle, Berlin, 1922, S. 7.

Die Anlehnungen an die bereits dargestellte Massenpsychologie sind nicht zu übersehen. Doch nun war der Grundtenor der gewünschten Beeinflussung ein friedlicherer. Man wollte den Film zur „1. Völkerversöhnung“, „2. Heimatpflege“ und auch „3. Berufsberatung“ nutzen.³⁰⁰

Die Überlegungen im Jahre 1919, die Filmarbeit über das Innenministerium zu zentralisieren, erscheinen – trotz des Punktes der Völkerversöhnung – durchaus logisch, können sie doch aus der veränderten politischen Lage heraus verstanden werden. Nach dem Ersten Weltkrieg und der von den Zeitgenossen in großem Maße als gescheitert wahrgenommenen, deutschen Filmpropaganda im Ausland, war der Schritt weg vom Auswärtigen Amt für das Filmressort konsequent. Dennoch versuchte das AA an seiner Einflussnahme auf den Filmbetrieb festzuhalten.³⁰¹ Dadurch gelang es zunächst nicht, einen organisierten Übergang der Filmstelle vom Auswärtigen Amt zum Innenministerium zu schaffen. Besonders Vertreter des Reichsinnenministeriums betonten, dass eine engere Verknüpfung der Reichsfilmstelle mit dem Reichsministerium des Innern durchaus erwünscht sei und sinnvoll erscheine. Gleichzeitig war man dort jedoch nicht bereit, die Kosten der Filmstelle selbst zu tragen. So schrieb der Reichsinnenminister Erich Koch-Weser (SPD) am 9. Juni 1920 an den Staatssekretär der Reichskanzlei Heinrich Albert (parteilos):

„Ich darf daher ergebenst ersuchen, auf das Auswärtige Amt dahin einwirken zu wollen, dass mit Rücksicht auf den bevorstehenden Notetat nunmehr umgehend eine völlige Klärung der Angelegenheit [Finanzierung durch das AA] erfolgt. Andernfalls müsste ich mich zu meinem Bedauern veranlasst sehen, von der Übernahme der Stelle abzusehen, so bedauerlich dies im Interesse der Sache sein würde, da die Zusammenlegung der Filmangelegenheiten im Reichsministerium des Innern dringend erforderlich erscheint.“³⁰²

Die ausreichende Finanzierung der Stelle war zum Hauptproblem bei der Umstrukturierung geworden, da der Etat des Innenministeriums nach eigenen Angaben nicht ausreichen würde. Es bleibt offen, welcher Stellenwert der Filmstelle im Innenministerium nun tatsächlich beigemessen

³⁰⁰ Heymann, S. 7-8.

³⁰¹ In einer Sitzung vom 24.11.1919, in der die künftigen Aufgaben der neuen Reichsfilmstelle besprochen wurden, hieß es noch seitens des Auswärtigen Amtes: „Die Tätigkeit der Reichsfilmstelle im Rahmen des Auswärtigen Amtes wird sich deshalb rechtfertigen, weil das Auswärtige Amt eine besonders enge Fühlung mit der Filmproduktion und dem gesamten Lichtspielwesen halten kann. Die Verfassung des inländischen Filmmarktes und die gesamte inländische Filmpolitik sind gerade für die Kulturpropaganda des Auswärtigen Amtes von größter Wichtigkeit.“, BArch R 901 / 71926 fol. 5, Protokoll einer Sitzung u.a. zwischen Vertretern des Auswärtigen Amtes, der Reichsfilmstelle, der Zentralstelle für Heimatdienst, des Reichsamtes des Innern, dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung sowie des Film-Werkbundes und dem Bilderbühnenbund deutscher Städte aus Stettin „zur Durchsprechung wichtiger das Lichtspielwesen betreffende Fragen“, gesichtet am 23. April 2012.

³⁰² BArch R 901 / 71926 fol. 25+ rs, Brief des Reichsinnenministers an den Staatssekretär der Reichskanzlei vom 9. Juni 1920.

wurde, da man es dort zwar eingliedern, jedoch partout nicht finanzieren wollte. Diese Tatsache spricht selbstverständlich dagegen, dass der Innenminister dem Film in allen Belangen Priorität zugestand. Dennoch ist auch klar, dass man nicht auf das Medium verzichten wollte. Möglicherweise war ein gewisses Prestigedenken Teil der Überlegungen, mit Sicherheit ging es um die Sicherstellung einer Verbindung zur Filmindustrie auch für eine innerpolitisch konzentrierte Filmarbeit. So schrieb der Reichsinnenminister nach einer vorläufigen Einigung mit dem AA „an alle obersten Reichsbehörden und die nachgeordneten Behörden“ am 6. Juli 1920:

„Die Reichsfilmstelle ist bemüht, eine Zentralstelle für den geschäftlichen Verkehr der Reichs- und Staatsbehörden mit der Filmindustrie zu bilden, auch soll bei ihr die Filmindustrie eine einheitliche Vertretung ihrer Interessen finden. Der Filmindustrie ist empfohlen worden, sich der Vermittlung der Reichsfilmstelle zu bedienen.

Ferner ist der Reichsfilmstelle die Verwaltung der reichseigenen Bestände an Kultur- und Lehrfilmen, sowie Lichtbildern (Dispositive) übertragen. Der grösste Teil dieser Bestände ist zwecks gewinnbringender Ausnutzung für das Reich, ohne dessen Belastung mit einem eigenen kaufmännischen Betrieb, der Universum-Film-Aktiengesellschaft zur geschäftlichen Auswertung übertragen worden. Die Aufsicht über diese Auswertung und die Vertretung der Interessen des Reiches hierbei gegenüber der Universum-Film-Aktiengesellschaft sind ebenfalls der Reichsfilmstelle übertragen worden.“³⁰³

Damit scheint der Reichsfilmstelle in der Theorie eine Art Vermittler-Position zuzukommen, eine Schnittstelle einmal der Ministerien untereinander zwecks einer Zentralisierung der Filmfragen, zum anderen dazu da, eine Verbindung des Reiches mit der privaten Filmindustrie herzustellen. Entsprechend spricht auch die Denkschrift aus dem Jahr 1922 unter der Rubrik der gegenwärtigen Aufgaben von der Reichsfilmstelle als „Zentralstelle für den geschäftlichen Verkehr der Reichs- und Staatsbehörden mit der Filmindustrie und für die Filmindustrie eine einheitliche Vertretung ihrer Interessen bei diesen Behörden“.³⁰⁴

Eine große Rolle dürfte das Amt indes nicht gespielt haben, es findet beispielsweise in den Akten der Reichskanzlei und auch in übrigen Findbüchern des Bundesarchivs kaum Erwähnung und wenn, dann nur in den Anfangsjahren seiner Gründung. Zu finden sind allerdings einige negative Beurteilungen. Kritische Stimmen wurden insbesondere zu Beginn der 20er Jahre in den Filmzeitschriften erhoben, was wenig verwundert, hatte man sich in Fachkreisen durch die politische Unterstützung letztlich auch eine Bedeutungssteigerung des Mediums erhofft und die

³⁰³ BArch R 901 / 71926 fol. 45 + rs, Brief des Reichsministers des Innern an alle obersten Reichsbehörden und die nachgeordneten Behörden, vom 6. Juli 1920.

³⁰⁴ Heymann, S. 3.

ersten Monate, in denen die Reichsfilmstelle noch neu war, mit einer Veränderung der Situation gerechnet. Stattdessen beschäftigten sich die Fachzeitschriften plötzlich mit dem ihrer Ansicht nach viel zu bürokratisch organisierten und wenig gewinnbringenden Amt. In diesem Zusammenhang heißt es in der Lichtbildbühne am 22. Oktober 1921:

„Das Ausscheiden des Ministerialrats und Geh. Regierungsrates von Jacobi gibt dem Reichsminister des Innern, Herrn Dr. Gradnauer³⁰⁵, zum ersten Mal Gelegenheit, seine Einstellung zu dem Kulturproblem ‚Film‘ zu zeigen. Die Auswahl des Nachfolgers auf dem Posten des Filmreferenten beim Reichsministerium des Innern wird bald beweisen, ob man sich die Mühe genommen hat, für dieses Amt eine Persönlichkeit ausfindig zu machen, die ihm gewachsen ist – mit anderen Worten: eine Persönlichkeit, die nicht nur als reiner Verwaltungsbeamter den Film mit der Elle bürokratischer Methoden mißt, vielmehr einen Mann, der die weiten Aspekte der Film- und Kinopolitik überschaubar und ein inneres Verhältnis zum Lichtspielwesen auf seinen Posten mitbringt.“³⁰⁶

Die Kritik an den bis zu diesem Zeitpunkt herrschenden Zuständigen, die sich in den Augen des Journalisten bisher zu wenig um das Amt gekümmert hatten, zieht eine idealisierte Darstellung zukünftiger Filmpolitik nach sich:

„Auf keinen Fall darf aber diesmal wieder eine Hinzuziehung der Fachkreise bei den Vorarbeiten unterbleiben. [...] Wenn die Reichsfilmstelle nicht der sinnlose Wurmfortsatz im Filmorganismus bleiben will, der sie bisher war, wenn sie vielmehr das Nervenzentrum im Filmleben werden will, das sie sein kann und das bisher fehlt, muß sie neu aufgebaut werden.“³⁰⁷

Interessant ist die Bemerkung des Journalisten, dass die Reichsfilmstelle – immerhin eine staatliche Institution – in der Lage gewesen wäre, eine zentrale Position im Filmgeschäft der Republik einzunehmen. Kein fehlendes Heraushalten der Politik wurde bemängelt, sondern ganz im Gegenteil eine unzureichende Integration in die Abläufe.

In einem Artikel, ebenfalls aus der Lichtbildbühne, der unter anderem den vom Reichstag genehmigten Film-Etat betrachtet, werden die finanziellen Auswüchse des Filmamtes und der dazugehörigen Filmprüfstellen angegriffen. Es wird gefordert, dass das Reichsministerium des

³⁰⁵ Es ist durchaus von Interesse anzumerken, dass Gradnauer am selben Tag, da der Artikel in der Lichtbildbühne erschien, seinen Posten als Innenminister wieder räumte, den er gerade einmal fünf Monate zuvor angetreten hatte.

³⁰⁶ BArch R 901 / 72202 fol. 67b + rs, „Neue Wege der Reichsfilmpolitik“ von Dr. Hans Wollenberg, Lichtbildbühne vom 22. Oktober 1921.

³⁰⁷ BArch R 901 / 72202 fol. 67b + rs, „Neue Wege der Reichsfilmpolitik“ von Dr. Hans Wollenberg, Lichtbildbühne vom 22. Oktober 1921.

Innern nach Übernahme des Amtes die Zensurgebühren senken müsse, da sich hier ein Geschäft auf Kosten der Filmemacher entwickelt habe:

„So erfreulich es ist, daß dem Reich, wie der Haushaltsplan meldet, durch die Prüfungsbehörden keine Kosten entstehen, so sehr bedarf es der Kritik, daß der Zensurapparat sogar ein Geschäft darstellt, das glänzende Ueberschüsse abwirft. Das ist natürlich nicht Zweck der Uebung!“³⁰⁸

Im Artikel heißt es, die Zensurbehörden rechneten mit effektiven Einnahmen von 2 400 000 RM für das neue Haushaltsjahr. Entsprechend fordert die Lichtbild-Bühne als Publikationsorgan der Filmfachwelt eine Senkung der Gebühren.³⁰⁹ Nachdem die Gebührenordnung am 25.11.1921 in Kraft getreten war, mussten die Filmproduzenten für jeden Meter Film 1 RM bezahlen. Nach der Geldentwertung wurde dieser Betrag auf 0,10 RM umgerechnet. In seinem Kommentar zum RLG aus dem Jahr 1932 erläutert der damalige Vorsitzende der Oberprüfstelle, Dr. Ernst Seeger, dass die Regierung gerade nach der Einführung auf die vielfachen Forderungen der Produzenten, die Gebühren zu senken, abweisend reagierte, „weil sie bei der gespannten Wirtschaftslage nicht mehr auf Überschüsse aus der Bildstreifenprüfung rechnen kann.“³¹⁰ Es war dem Staat also extrem wichtig, wenigstens eine sichere Geldquelle in der Filmbranche zu halten, möglicherweise auch um die Filmstelle zu finanzieren. Eine Senkung der Gebühren um 50% auf 0,05 RM pro Meter erfolgte, sobald der Film für Jugendliche freigegeben wurde. Diesbezüglich schreibt Seeger: „Der überaus fühlbare Mangel an Jugendfilmen und Programmen für Jugendvorstellungen [...] haben dazu geführt, die Gebühr für Jugendfilme auf den halben Betrag herabzusetzen.“³¹¹ Die Unterstützung staatlich erwünschter Filme konnte also durch die Gebührenordnungen gesteuert werden. Eine noch deutlichere Ermäßigung erfolgte bei Filmen, die Landschaften zeigten oder, erwähnenswert im Rahmen dieser Arbeit, die aktuellen Tagesereignisse thematisierte. Hier lag die Gebühr gerade noch bei 2,5 Pfennig pro Meter. Seeger definiert sogar die „Tagesereignisse“ noch weiter aus:

„Unter Bildstreifen, die Tagesereignisse darstellen, sind Aufnahmen aus der Zeitgeschichte in nackter Wirklichkeit und ohne besondere dramatische oder regietechnische Ausschmückung zu verstehen. Die wesentlichen Merkmale für die 'Darstellung von Tagesereignissen' sind in erster Linie der Gegenwartswert des Dargestellten und sodann die zwanglose Aneinanderreihung von innerlich und äußerlich außer Zusammenhang stehenden Bildfolgen ('Wochenschauen').“³¹²

³⁰⁸ Zeitungsartikel „Ein 'Reichsfilmamt' im Werden...?“, in LBB, undatiert, in: BArch R 901 / 72202 fol. 70 + rs.

³⁰⁹ Zeitungsartikel „Ein 'Reichsfilmamt' im Werden...?“, in LBB, undatiert, in: BArch R 901 / 72202 fol. 70 + rs.

³¹⁰ Ernst Seeger: Das Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920, 2. Auflage 1932, S. 188.

³¹¹ Seeger, S. 188.

³¹² Seeger, S. 189.

Mit dieser Definition werden die Wochenschauen in den Bereich der reinen Unterhaltung herabgestuft, eine politische Dimension scheint ihnen nicht zu eigen zu sein. Da es sich um den öffentlich zugänglichen Kommentar zu einem Gesetzestext handelt, ist dies allerdings auch nicht weiter verwunderlich, das Format Wochenschau galt nur politikintern als Propagandamöglichkeit. Gerade in den sich wiederholenden Versuchen diverser Reichsregierung, im Geheimen Einfluss auf Wochenschauproduktionen zu nehmen – wie in den nachfolgenden Unterkapiteln mehrfach gezeigt werden wird –, ist die eigentliche Bedeutung und auch die Hoffnung, die Regierungen mit diesem Genre verbanden, deutlich zu sehen.

Dass eine Lücke zwischen politischer Realität und Forderungen der Presse, zumal Fachpresse, besteht, ist nichts Neues. Dass ebenso eine Lücke zwischen gesteckten und erreichten politischen Zielen auftritt, ist auch keine Überraschung. Die Frage ist nur, wie groß diese Lücke tatsächlich war, da sie auch Aufschluss darüber geben könnte, mit welcher Ernsthaftigkeit und mit welchem Anliegen das Projekt Film seitens der Regierung betrieben worden ist. Um sich dieser Frage zu nähern, soll nun zunächst betrachtet werden, welche Verbindungen in die Filmbranche bestanden und wie diese genutzt wurden.

4.1.1. Verbindungen zur Ufa und der Kampf um die Messter-Woche

Wenigstens knapp sollen die Verbindungen des Staates zum größten Filmkonzern der Weimarer Zeit skizziert werden. In praktisch keiner Darstellung des Filmkonzerns fehlt ein Hinweis auf die Umstände seiner Gründung: Die Ufa war ein Kriegskind, das Produkt der zunehmenden Rivalität zwischen der stark wirtschaftlich orientierten DLG unter Ludwig Klitzsch und Alfred Hugenberg auf der einen und dem staatlichen Bild- und Filmamt auf der anderen Seite. Das Reich hielt seine Beteiligung an der Ufa und die eigene vorantreibende Rolle bei der Gründung zunächst geheim, über Treuhänder wie die Deutsche Bank sicherte es sich seinen Einfluss. Insgesamt wurden 8 Millionen RM Reichsanteile über die Treuhänder gehalten. Intern sollte ein Vertrauensmann des Reiches und ein auf zehn Jahre befristeter Kontrollvertrag die Position der Regierung garantieren, hinzu kam ein Arbeitsausschuss innerhalb der Verwaltung, für den die Regierung ein Einspruchsrecht erhalten sollte. Bei einem Gesamtstartkapital von 25 Millionen Reichsmark war

dies eine gute Ausgangslage.³¹³ Doch bekanntermaßen hatte das Reich über die Ufa kaum noch Zeit, die erhofften Pläne in die Tat umzusetzen. Der Gründung am 18.12.1917 folgte nur wenige Monate später die komplette Umwälzung der Umstände durch das Kriegsende und die Niederlage Deutschlands. Den nun notwendig gewordenen Veränderungen konnte sich niemand, auch nicht die Filmbranche, entziehen. Die DLG beispielsweise, in deren Konkurrenz die Ufa gegründet worden war, wurde zur Deulig-Film GmbH, blieb jedoch zunächst Kontrahent auf dem Filmmarkt. Dies sollte sich erst mit der Übernahme Hugenbergs und der Einverleibung der Ufa in seinen Medienkonzern ändern, zu dem natürlich auch die Deulig gehörte. Das BuFA hingegen verlor zunehmend an Eigenständigkeit, wurde stetig umorganisiert und verkleinert und gelangte schließlich als Reichsfilmstelle unter die Fittiche des Reichsinnenministeriums (s. Kapitel 4.1.).³¹⁴

Die Ufa bestand weiter, aber war nun gefordert, ihren Weg im Rahmen der neu geschaffenen staatlichen Ordnung zu gehen. Ein Rahmen, der bald schon einige Komplikationen aus Kriegszeiten beseitigen sollte. Hauptproblem nach der Gründung war ihre ambivalente Position gewesen. Gegründet als Hilfsmittel für politische Propaganda, konnte sie sich, rein aus finanziellen Gründen, wirtschaftlichen Zielen nicht gänzlich entziehen.³¹⁵ Mit der Niederlage fiel der ursprüngliche, politische Zweck zunächst einmal nach Außen hin weg, die Ufa konnte sich vermeintlich nun auf ihre Bilanzen konzentrieren. Doch die Verbindung zur Politik blieb am Anfang noch bestehen. Private Anteilseigner, darunter die Deutsche Bank und ein deutscher Filmmarkt, der auch nach dem Krieg den Import ausländischer Filme noch nicht vorantrieb, sorgten für einen schnellen Bedeutungsanstieg der Univerum-Film-AG. Das Reich wollte die Kontakte zu einem aufstrebenden Filmkonzern entsprechend nicht beenden, so erhoffte es sich beispielsweise eine Vielzahl sogenannter Kultur- und Lehrfilme, die nicht zuletzt dazu gedacht waren, deutsche Errungenschaften und Leistungen ganz im Sinne des moralisch und finanziell gebeutelten Staates zurück ins kollektive Gedächtnis zu rufen. Dies lässt sich auch dadurch belegen, dass der Lehrfilm von der Zensurgebühr komplett befreit war³¹⁶ und damit ganz eindeutig staatlich gefördert wurde.³¹⁷ Ein potentieller Einsatzort für dieses Vorhaben war die Schule. Schon in den ersten Jahren der Weimarer Republik produzierte die Kulturabteilung der Ufa zahlreiche Kurzfilme. In einer zu deren Neugründung veröffentlichten Broschüre aus dem Jahr 1920 wird das Aufgabengebiet folgendermaßen umrissen:

³¹³ Vgl. die Darstellung der Ufa Gründung bei Wolfgang Mühl-Benninghaus: Vom August-Erlebnis zur UFA-Gründung – Der deutsche Film im Ersten Weltkrieg, Berlin 2004, S. 287 ff.

³¹⁴ Kreimeier, 1992, S. 41.

³¹⁵ Vgl. Kreimeier, 1992, S. 63.

³¹⁶ Seeger, S. 189.

³¹⁷ Desweiteren hielt das Reichsschatzamt zu Beginn der Weimarer Republik Ufa-Anteile. Vgl. "Das Reich und die Ufa", in: Lichtbild-Bühne Nr. 9, v. 26. Februar 1921, S. 11.

„[...] deren Aufgabe lediglich die Herstellung von Lehrfilmen auf allen Gebieten des Unterrichts und der Wissenschaft, der Volksbildung und der Wohlfahrt, des Handwerks und der Technik umfaßt, und zwar nicht zu propagandistischen, sondern zu pädagogischen Zwecken.“³¹⁸

Auch wenn hier propagandistische Zwecke explizit ausgeschlossen werden, so ist doch zumindest davon auszugehen, dass gerade deutsche Firmen und Erzeugnisse im Mittelpunkt der Produktionen standen. Selbstverständlich ist auch die Überbetonung der eigenen Technik und Handwerkskraft, so kurz nach dem Krieg, eine Art Propaganda, vornehmlich wirtschaftlich ausgerichtet. Sichtungen diverser Zensurkarten haben ergeben, dass die sogenannten Kulturfilme, die sich oft mit technischen Errungenschaften in Deutschland auseinandersetzten, für gewöhnlich ohne jegliche Schwierigkeiten und auch frei für Jugendliche durch die Zensur kamen. In besagter Broschüre ist außerdem ein Erlass des Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zu finden, in dem es „über die Verwertung des Lehrfilms und die Beschaffung von Vorführungsapparaten“ geht, der an die Schulaufsichtsbehörden gerichtet ist, datiert auf den 10. März 1920:

„Das laufende Lichtbild erweist sich zur Veranschaulichung von Bewegungsvorgängen und zur Verdeutlichung solcher Gegenstände, die im Entstehen leichter erkannt werden als im fertigen Zustande, als ein Lehrmittel von wachsender Bedeutung. [...] Die Schulaufsichtsbehörden veranlasse ich, der Verwendung der Lehrfilme ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden und auf den Zusammenschluß von Schulunterhaltungsträgern zum gemeinschaftlichen Bezug von Vorführungsapparaten und Filmen hinzuwirken.“³¹⁹

Im Bundesarchiv ist die Korrespondenz zwischen der Ufa und dem christlich-konservativen Politiker Reinhard Mumm (DNVP) überliefert, der sich 1920 noch sehr aktiv für die Einführung des Reichslichtspielgesetzes zum Schutze der Jugend und dem Kampf gegen „Schmutz und Schund“ engagiert hatte. Dem Brief der Ufa lag eine Broschüre mit möglichen Verleihfilmen aus der Ufa Kulturabteilung zur Vorführung an Schulen bei. Als Zweck dieser Filmvorführungen wird hauptsächlich von der „Volksbildung“ gesprochen. Interessanterweise beinhaltet diese Volksbildung nicht nur Lehr- und Kulturfilme über deutsche Landschaften oder Produktionsstätten, sondern auch den Verleih einschlägiger Spielfilme, wie etwa die Fridericus Rex-Reihe,³²⁰ die bis heute als Werk

³¹⁸ Broschüre der Ufa-Kulturabteilung „Die Verwertung des Lehrfilms für Schule und Volksbildung“ in BArch R 901 / 72201, fol. 136-138rs, gesichtet am 19. April 2012.

³¹⁹ Broschüre der Ufa-Kulturabteilung „Die Verwertung des Lehrfilms für Schule und Volksbildung“ in BArch R 901 / 72201, fol. 138.

³²⁰ Brief der Ufa an Reinhard Mumm vom 7. März 1927, BArch N 2203 / 164, fol. 38.

mit stark ausgeprägten monarchistischen Tendenzen verstanden wird und somit geeignet war, antirepublikanische Gesinnung zu stützen.³²¹ Neben dem Versuch, deutsche Produkte und Herstellungsverfahren filmisch festzuhalten, können allerdings noch weitere Aspekte gefunden werden, auf denen der Fokus der Darstellung lag. Kreimeier spricht in seiner „Ufa-Story“ von Filmen mit solch illustren Namen wie „Film über moderne Körperkultur“ (1925), der bspw. eine eindeutige Tendenz zur „Wiederherstellung germanischer Wehrtüchtigkeit“ beinhaltet.³²²

Natürlich steckte für die Ufa zu einem sehr hohen Anteil finanzielles Interesse hinter den Filmverleihen. Die politische Dimension indes erschließt sich noch einmal sehr gut, wenn man Akten des Auswärtigen Amtes aus der Frühphase der Weimarer Republik hinzuzieht. Die Verbindungen zum Filmkonzern waren noch funktionstüchtig und der Versuch, deutsche Lehrfilme zu Propagandazwecken auch im neutralen Ausland zu etablieren, in vollem Gange. Aus den Akten geht allerdings auch hervor, dass sich die Vorstellungen beider Seiten kaum miteinander vereinbaren ließen, gegenseitige Anschuldigungen bestimmten den Umgang miteinander. So äußerte sich die Ufa in einem Brief an das Auswärtige Amt am 29. Januar 1920 relativ ungehalten:

„Wir müssen endgültig ersuchen, dass uns nicht fortwährend vom Filmreferat (Dr. Volz) Anfragen zugehen mit dem Zusatz: Es ist hier bekannt geworden, woran sich alsdann meist die Uebermittlung müßiger Filmklatschereien schliesst.“³²³

Handschriftlich hat eben jener Dr. Volz neben diese Aussage folgende Anmerkung geschrieben: „Mitteilungen der Missionen, der Konsulate [...] der Vertrauensmänner des A.A. sind keine 'Klatschereien'!“³²⁴ Um welche „Klatschereien“ es sich unter anderem handeln konnte, wird in anderen Aufzeichnungen deutlich. So berichtet die Deutsche Gesandtschaft aus Kopenhagen in einem als vertraulich bezeichneten Brief an das Auswärtige Amt, datiert auf den 23. Februar 1920, dass die Ufa mit Hilfe eines Herrn Peronard, „der Angestellte des hiesigen konservativen Provinzpressebüros Unio“, die Verbreitung der deutschen Schulfilme in Dänemark bearbeite.³²⁵ Weiter heißt es:

³²¹ In Kapitel 4.2.2.1. wird im Rahmen der Untersuchungen einiger Zensurgutachten ausführlich auf „Fridericus Rex“ eingegangen.

³²² Kreimeier 1992, S. 209.

³²³ Brief der Ufa an das Auswärtige Amt vom 29. Januar 1920, BArch R 901 / 72201 fol. 53.

³²⁴ Brief der Ufa an das Auswärtige Amt vom 29. Januar 1920, BArch R 901 / 72201 fol. 53.

³²⁵ Brief der Deutschen Gesandtschaft Kopenhagen an das Auswärtige Amt, vom 23. Februar 1920, BArch R 901 / 72201 fol. 73.

„Wenn dies zutrifft, so laege hier wieder einer der Faelle vor, in denen die Ufa die absolut ungeeignetste Persoenlichkeit vor ihren Wagen gespannt hat. Das Pressebuero Unio hat die gesamten konservativen Provinzblaetter zu Abnehmern, deren deutschfeindliche Haltung bekannt ist. Das Buero erhaelt von der Englischen Gesandtschaft dauernd erhebliche Geldmittel fuer Aussendungen von Hetzartikeln gegen Deutschland sowohl auf politischem wie auf wirtschaftlichem Gebiet. Peronard selbst ist eine hoechst zweifelhafte Persoenlichkeit. Er ist schon verschiedentlich der Erpressung beschuldigt worden und soll nahe am Gefaengnis voruebergegangen sein. [...] Er ist der richtige Typ des skrupellosen Annonceberaters, der vor nichts zurueckschreckt.“³²⁶

Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt dieser Aussage lässt sich aus dem überlieferten Material nicht mehr rekonstruieren, doch der Ton und die Anschuldigungen, die auf beiden Seiten zu finden sind, zeigen deutlich, dass die Anbindungen der Reichsregierung an den Filmkonzern zu Beginn der Weimarer Republik ins Wanken geraten waren. Weitere Vorwürfe bestanden beispielsweise darin, dass die Ufa es in der Schweiz versäumt hatte, die Messter-Woche zu etablieren und stattdessen in erster Linie französische Wochenschauen in den eigenen Lichtspieltheatern zeigte.³²⁷ Auch hier lässt sich die Realität nicht mehr rekonstruieren, besonders nicht die Antwort auf die Frage, um welche Regionen in der Schweiz es sich handelte. Allerdings erscheint es durchaus plausibel, dass französische Wochenschauen in der Schweiz grundsätzlich einen guten Absatzmarkt hatten und die Ufa aus finanziellen Gründen hier ansetzte. Eines steht fest: Die durch die Weiterführung einer Filmstelle angestrebte enge Zusammenarbeit zwischen der Regierung und den führenden Köpfen der Filmbranche war offensichtlich schwieriger zu bewerkstelligen, als es sich die Verantwortlichen im Auswärtigen Amt zunächst noch gedacht hatten.

Der Unzufriedenheit über die Wochenschau-Arbeit der Ufa schloss sich kurz nach dem Krieg eine weitere Entwicklung an, die der Regierung zunächst scheinbar entgegenkam. In Kapitel 2 war bereits aufgezeigt worden, dass während des Weltkrieges die von der Ufa produzierte Messter-Woche zu Propagandazwecken eingesetzt wurde. Diese ging kurz nach dem Krieg von der Ufa an die DLG und damit in das Haus Hugenberg über. Die neue Regierung versuchte nun verständlicherweise, jene Verbindungen in die Filmwelt nach 1918 aufrecht zu erhalten. Noch zu der Zeit, da das Auswärtige Amt die Filmproduktion als eigenes Steckenpferd verstand, sicherte es sich die Zusammenarbeit mit der DLG. In einem Brief der Firma an das Amt im Januar 1920 wird Entscheidendes versprochen:

³²⁶ Brief der Deutschen Gesandtschaft Kopenhagen an das Auswärtige Amt, vom 23. Februar 1920, BArch R 901 / 72201 fol. 73+rs.

³²⁷ Anhang eines Briefes der Ufa an das Auswärtige Amt, in dem zu diversen Vorwürfen Stellung genommen wird. Der hier angeführte Vorwurf stammt laut Anhang aus einem Bericht des Gesandten in Bern vom 9. September 1919. Vgl. BArch R 901 / 72201 fol. 129.

„[...] beehren wir uns ergebendst zu erwidern, dass der § 8 des Vertrags zwischen der Deutschen-Lichtbild-Gesellschaft und der Universum-Film-Aktiengesellschaft Berlin sich in keiner Weise auf das Verhältnis der beiden Gesellschaften oder einer der beiden Unternehmungen zum Auswärtigen Amt bezieht [...].

Ausschlaggebend ist vielmehr die vom Auswärtigen Amt zutreffend wiedergegebene Stimmung, wonach dem Auswärtigen Amte auch nach Uebergang der Meßterwoche an die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft auf die Gestaltung Einflußnahme zustehen soll, wie sie dem Auswärtigen Amt inbezug auf die Meßter-Woche bei der Universum-Film-Gesellschaft zustand. Worin diese Einflußnahme im einzelnen bestand, ergibt sich aus Vereinbarungen, die zwischen dem Auswärtigen Amte und der Universum-Film-Aktiengesellschaft direkt getroffen sein dürften und von denen die Deutsche-Lichtbild-Gesellschaft wohl dem Sinne, aber nicht dem Wortlaut nach Kenntnis hatte.³²⁸ Wir würden es deshalb sehr begrüßen, über den Wortlaut der diesbezüglichen Abmachungen durch das Auswärtige Amt authentisch unterrichtet zu werden.“³²⁹

Damit schien, auch wenn wohl noch einiges zu klären war, die Messter-Woche für das Auswärtige Amt, sowie für die Deulig, weiterhin von Interesse zu sein:

„[...] eine Film Woche zusammenzustellen, welche ihre Mission, die Hebung des deutschen wirtschaftlichen Lebens, die Wiederherstellung des deutschen Ansehens in der Welt, die Förderung des deutschen Handels und der Industrie und die Stärkung des deutschen Kredits im Auslande [...] erfüllen kann“.³³⁰

Diese Beschreibung stammt aus einem Brief der Deulig-Film an Herrn Dr. Volz vom Auswärtigen Amt aus der Frühphase der Republik. Die Deulig spricht in diesem Zusammenhang von einer Mission, die die Wochenschauen zu erfüllen habe, lässt die Chance jedoch nicht ungenutzt verstreichen, um ihrerseits Vorteile beim Auswärtigen Amt einzufordern. Soll die benannte Mission erfolgreich verlaufen:

„[...] braucht die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft

³²⁸ Es ist schwer zu rekonstruieren, welche Aussagen damit gemeint waren. Archiviert ist immerhin folgendes Zitat aus einem Auslandsvertrag vom April 1918, der jedoch zwischen DLG und Ufa geschlossen worden war, so dass der DLG dieser Wortlaut durchaus bekannt gewesen sein dürfte: „Sofern aus politischen Gründen im Rahmen der Interessengemeinschaft beabsichtigte kaufmännische oder propagandistische Tätigkeit dem Auswärtigen Amt nicht erwünscht erscheint, verpflichten sich die Vertragsschließenden sie zu unterlassen.“ Es ist im Anschluss daran für das Jahr 1920 noch vermerkt: „Hiermit erscheint der Einfluß des Auswärtigen Amtes auf die Gestaltung der Meßterwochen gewährleistet.“ Mitteilung der Presseabteilung Reichsregierung Ref. P / Filmpropaganda vom 16. Februar 1920 in: BArch R901 / 72201, fol. 49.

³²⁹ Brief der DLG an das Auswärtige Amt – Presseabteilung der Reichsregierung, vom 6.1.1920 in: BArch R 901 / 72201, fol. 1+rs, gesichtet am 18. April 2012.

³³⁰ Brief der Deulig, undatiert, an das Auswärtige Amt – Dr. Volz, in: BArch R 901 / 71976, fol 323.

- 1.) Einen Ausweis vom Auswärtigen Amt, durch welchen
 - a.) bescheinigt wird, dass die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft berechtigt ist, für ihre Messter Wochen Aufnahmen zu machen und ihre Messter Wochen im Auslande abzusetzen,
 - b.) die in Frage kommenden Behörden wie Ministerien, Eisenbahnverwaltung, Reichswehr usw. aufgefordert werden, der Messter Woche der D.L.G. weitestgehend Entgegenkommen zu zeigen.Dieser Ausweis müsste in vierfacher Ausfertigung sofort ausgestellt werden,
- 2.) Eine Erlaubnis vom Zuständigen Reichskommissar zur Einführung von ausländischen Negativen und eventuell auch Positiven für die Woche.³³¹

Man kann sicherlich davon ausgehen, dass die Deulig sich einige Vorteile von der Zusammenarbeit mit den Ministerien versprach, ebenso wie der Wechsel auch im Auswärtigen Amt zunächst positiv aufgenommen wurde. Auf Grund der bereits angesprochenen Mängel, die das AA bei der Ufa und ihren Vertriebsmethoden mit Ende des Krieges immer stärker thematisierte, verband man mit der Deulig neue Hoffnungen:

„Aufforderungen an die Ufa, der Gestaltung der Meister-Wochen erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden, da ihnen ein hoher kulturpropagandistischer Wert innewohne, haben nicht den erhofften Erfolg gehabt.

Der Wechsel in der Leitung der Meister-Woche wird daher von hier aus sehr begrüßt, da aus Besprechungen mit der Deulig [...] und aus einer Besichtigung des Betriebes der ganz bestimmte Eindruck mitgenommen worden ist, daß man es bei der Deulig mit einem großzügigen, nach wohlgedachten und auf reichen Erfahrungen aufgebauten, leistungsfähigen Unternehmen zu tun hat.“³³²

Dass die so großen Hoffnungen nicht erfüllt werden konnten, ist wohl in erster Linie auf politische Unstimmigkeiten zwischen der Führung der Deulig und den wechselnden, immer stärker von den Sozialdemokraten geprägten Reichsregierungen zurückzuführen. Es ist nur schwer vorzustellen, dass Alfred Hugenberg bereitwillig einer solchen Kooperation weiterhin zugestimmt hätte und tatsächlich wurde der Vertrag zwischen der Deulig und der Reichsregierung sang- und klanglos 1923 nicht wieder verlängert.³³³ Im Folgenden bemühte sich die Regierung zwar immer wieder um Verbindungen zu Wochenschau-Produktionen, jedoch erschwerte das wachsende

³³¹ Brief der Deulig, undatiert, an das Auswärtige Amt – Dr. Volz, in: BArch R 901 / 71976, fol 323.

³³² Aufzeichnung einer Besprechung des Auswärtigen Amtes vom 11. November 1919, in: BArch R 901 / 71976, fol. 325.

³³³ Vgl. auch Peter Bucher: Die Wochenschau als Propagandainstrument in der Weimarer Republik, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Band 41, Heft 12, 1990, S. 329 – 336, hier: S. 330.

hugenbergsche Monopol zusehends, dass echte Erfolge auf diesem Gebiet erzielt werden konnten. Auch der Ufa versuchte man sich ab 1925 wieder anzunähern. So kam es im Juli 1925 noch einmal zu einer schriftlichen Zusicherung seitens der Filmgesellschaft, „in ihrer nun regelmäßig produzierten Ufa-Chronik (Wochenschau) bei den das öffentliche Leben berührenden Reportagen 'in negativer und positiver Hinsicht' den Wünschen der Reichsregierung möglichst zu entsprechen.“ Als Gegenleistung sicherte die Regierung der Ufa gewünschte Unterstützung für Aufnahmen zu.³³⁴ Als Beispiel für die Einflussnahme auf die Ufa, nicht nur im Wochenschausektor, kann auch ein Brief des Reichsinnenministers v. Keudell (DNVP) an den Reichskanzler Marx (Zentrum) vom 15. Januar 1928 dienen. Hier heißt es:

„Die Universum-Film A.G. hat, wiederum unter Benutzung amtlichen Filmmaterials, soeben den zweiten Teil des Bildstreifens 'Der Weltkrieg' fertiggestellt, dessen erster Teil von Euer Hochwohlgeboren im März 1927 in meinem Ministerium besichtigt worden ist. Auf Grund der zwischen meinem Ministerium und der Universum-Film A.G. getroffenen Abmachung ist die Besichtigung auch dieses Teiles des Kriegsfilms möglich, noch bevor die Zensur vorgelegt oder der Tag einer öffentlichen Vorführung, die für Ende Januar 1928 in Aussicht genommen ist, festgesetzt worden ist. Es ist somit wiederum die Möglichkeit gegeben, auf die Gestaltung und Beschriftung vor seiner endgültigen Fassung Einfluß zu nehmen. Ich beehre mich, euer Hochwohlgeboren zu einer Vorführung des Bildstreifens, zu der ich auch den Herrn Reichsaußenminister und den Herrn Reichswehrminister, sowie die Herren Chefs der Heeres- und Marineleitung gebeten habe, im Vorführraum meines Ministeriums [...] einzuladen.“³³⁵

Neben der ziemlich überzogenen Anrede für den Reichskanzler fällt hier insbesondere auf, wie selbstverständlich eine Einflussnahme auf einen politischen Spielfilm anvisiert wird und das im Jahr 1928, als die Ufa bereits zum Hugenberg-Konzern gehört. Zu besagtem ersten Teil „Der Weltkrieg“ ist im Deutschen Filmarchiv noch die Zensurkarte überliefert, aus der hervorgeht, dass der Film ohne Schnitte auch für die Vorführung vor Jugendlichen freigegeben wurde. Laut der Gebührenordnung des RLG ging mit der Vorführungserlaubnis vor Jugendlichen außerdem eine Ermäßigung der Prüfgebühren einher,³³⁶ was wiederum der Universum-Film A.G. entgegenkam. Die Zensurkarte enthält ihrerseits einige aufschlussreiche Untertitel des mit 2346 m Länge einem Spielfilm gleichkommenden Werkes. So heißt es im 1. Akt beispielsweise:

„16. Selbst unsere Gegner wagen heute nicht mehr zu behaupten, daß Deutschland Schuld am Kriege trägt. 17.

³³⁴ Zitiert nach: Klaus Petersen: Zensur in der Weimarer Republik, Stuttgart, 1995, S. 250.

³³⁵ Zitiert nach Petersen, S. 250.

³³⁶ Vgl. Seeger, S. 188. §4 der Gebührenordnung vom 25.11.1921 und Kommentar durch Seeger.

Niemand, der 1814 an leitender Stelle stand, hat den Krieg gewollt. Wir alle sind in den Krieg hineingeglitten, oder vielmehr getaumelt und gestolpert (Lloyd George am 23. Dezember 1929).³³⁷

Die Frage war, wie lange Hugenberg, seit März 1927 Besitzer der Ufa, diese Art der Einflussnahme akzeptieren konnte und würde, schließlich konnte jede Neuwahl eine politische Neuorientierung an der Spitze des Staates nach sich ziehen. Als die bis zu diesem Zeitpunkt von der DNVP mitgetragene Regierung unter Reichskanzler Marx im Mai 1928 wieder durch eine von den Sozialdemokraten getragene Regierung abgelöst wurde, wurde die Zusammenarbeit zwischen der Ufa und der Reichsregierung nicht mehr verlängert. Damit war der reichsinterne Weg der Einflussnahme auf Ufa-Produktionen endgültig hinfällig geworden.

1927 dürfte als Entscheidungsjahr für den deutschen Filmmarkt gelten. Es war das Jahr, in dem das Schwergewicht Ufa – nach der Produktion des 5 Millionen Reichsmark teuren Riesenspektakels „Metropolis“ und dessen Flop an den Kinokassen –³³⁸ in finanzielle Not geriet, aus welcher sie sich nicht mehr eigenständig befreien konnte. Das oft bemühte Schreckgespenst der „Überfremdung“ durch ausländische Investoren stand plötzlich im Raum, so wie die Möglichkeit eines Kaufs durch den Hugenberg-Konzern und damit einhergehend die Politisierung des wichtigsten deutschen Filmkonzerns durch den Deutschnationalen. Wie auch später beim Emelka-Kauf, war die drohende Insolvenz der Ufa Thema der Kabinettsitzungen und wie später bei der Emelka war auch die Option, die Ufa durch Steuergelder zu unterstützen, in diesem Falle durch einen staatlichen Kredit, im Gespräch. Allerdings kam Hugenberg der Reichsregierung zuvor:

„Auf Vortrag des Reichswirtschaftsministers beschloss das Reichskabinett, den Reichswirtschaftsminister grundsätzlich zu ermächtigen, in Verhandlungen über einen Kredit zu treten, der geeignet sei zu verhindern, daß die Filmindustrie völlig in amerikanische Hände übergehe. Über die Höhe des fraglichen Kredites solle auf Grund einer vom Reichswirtschaftsministerium demnächst einzubringenden Kabinettsvorlage nochmals im Reichskabinett verhandelt werden.“³³⁹

Der Ablauf des gescheiterten Rettungsversuches liest sich im Folgenden sehr unspektakulär. Nachdem das Reich über eine Kreditgarantie die Deutsche Bank zu einem erhöhten Darlehen für

³³⁷ Zensurkarte, Filmprüfstelle Berlin, Nr. 15402 vom 4. April 1927, ausgefertigt am 14. April 1927.

³³⁸ Die neuen Verantwortlichen der Ufa unter der Führung Hugengebgs, sowie seines Adjutanten Klitzsch, sahen den Hauptgrund für den finanziellen Ruin der Ufa übrigens nicht in misslungenen Filmproduktionen, sondern in erster Linie in der zu hohen Lustbarkeitssteuer. Vgl. Saekel, S. 186.

³³⁹ Protokoll der Kabinettsitzung Nr. 178 vom 31. Januar 1927, 12 Uhr „Stützungsaktion für die Ufa (außerhalb der Tagesordnung), in: http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/ma3/ma31p/kap1_2/kap2_178/para3_2.html?highlight=true&search=ufa*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm (Stand: 11. September 2020).

die Ufa bringen und im Gegenzug einen maßgeblichen Einfluss in die Geschäftsführung des Filmkonzerns wollte, ist vermerkt, dass das Reichswirtschaftsministerium starke Bedenken bezüglich der neuen Kreditlinie hatte und zunächst auf weitere Unterlagen zu den Vermögensverhältnissen der Ufa warten würde. Dieses Zögern nutze Alfred Hugenberg und schlug zu. Für den 31. Mai 1927 ist – wohlgermerkt trotz Beteiligung der DNVP an der Reichsregierung – in den Akten vermerkt: „Nach dem Verkauf der Ufa (an den Hugenberg-Konzern) komme eine Unterstützung der Ufa durch das Reich nicht mehr in Betracht.“³⁴⁰ Die Reichsregierung war nun also endgültig gezwungen, wollte sie aktiv Einfluss auf Wochenschauproduktionen nehmen, neue Partnerfirmen zu finden.

4.1.2. Phoebus und Emelka

Mit dem Übergang der Ufa in den Hugenberg-Konzern im Jahr 1927 war das geschehen, was von einigen Demokraten und Vernunftrepublikanern, sowie von linker Seite befürchtet worden war und mit großem Argwohn betrachtet wurde. Es stand nicht viel weniger als der größte und mächtigste Filmkonzern im Reich auf dem Spiel. Dessen politische Einfärbung rief bei vielen Beobachtern Unbehagen hervor und es dauerte nicht lange, bis die ersten sich bestätigt sahen:

„In seinen (Hugenbergs, d. Verf.) Spielfilmen waren ganz systematisch sogenannte patriotische Stücke aufgenommen, wie z.B. FRIDERICUS REX, KÖNIGIN LUISE, DIE EISERNE BRAUT und zwei große Filme des Weltkrieges - alles Darbietungen, die zwar zum Teil historische Gewänder trugen, in Wirklichkeit jedoch auf die einseitigste monarchistische Propaganda zugeschnitten waren. Viel bedenklicher waren noch die Wochenschauen. Ihre besondere Gefahr lag darin, daß sie noch durch den Austausch mit anderen Ländern internationale Verbreitung und Bedeutung bekamen.“³⁴¹

Carl Severing, im Kabinett Herrmann Müllers von 1928 bis 1930 Reichsinnenminister, vertrat jenen Flügel in der SPD, der sich nicht vorstellen wollte, was passieren würde, überließe man den Filmsektor den Rechten. Aus Angst vor hugenbergscher Übermacht, aber auch stets dem Bemühen

³⁴⁰ Protokoll der Kabinettsitzung Nr. 178 vom 31. Januar 1927, 12 Uhr „Stützungsaktion für die Ufa (außerhalb der Tagesordnung), in: http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/ma3/ma31p/kap1_2/kap2_178/para3_2.html?highlight=true&search=ufa*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm (Stand: 11. September 2020).

³⁴¹ Carl Severing: Mein Lebensweg. Band I. Im Auf und Ab der Republik. Köln 1950, S. 210.

geschuldet, die ab Mitte der 1920er immer stärker wankenden deutschen Filmkonzerne vor der immer wieder beschworenen Amerikanisierung zu schützen, begann deshalb bereits das Kabinett Marx III und IV 1927 sich wieder aktiver im Filmmarkt einzumischen, jenseits des bürokratischen Weges – etwa über die recht bedeutungslos gewordene Reichsfilmstelle – und entsprechend zunächst geheim. Der Erfolg blieb jedoch auch in diesem Fall überschaubar.

4.1.2.1. Das Reich als Anteilseigner - Ein Skandal und seine Folgen

Dass Filmpolitik bisweilen ein heikles Pflaster sein kann, zeigt sich ganz deutlich im sogenannten Lohmann-Skandal, der das Parlament und die Regierung Marx 1927/28 beschäftigte. So schwierig es ist, Nachweise für aktive und nachhaltige Filmpolitik der Reichsregierungen zu finden, so schnell kann man bei Recherchen zu diesem Thema über einen Herrn Walter Lohmann, Kapitän zur See und Leiter in der Seetransportabteilung der Marine, und dessen Verstrickung in die etwas undurchsichtige, letztlich gescheiterte Rettung der Filmproduktionsgesellschaft Phoebus, zu diesem Zeitpunkt die drittgrößte Filmproduktionsgesellschaft in Deutschland, stolpern. In erwähnenswertem Umfang daran beteiligt waren außerdem das Reichswehr- und das Reichsfinanzministerium.

Nachdem die Phoebus Film-A.G. zur Mitte der 20er Jahre hin in immer größere finanzielle Schwierigkeiten gerutscht, jedoch auch 1927 noch nicht Konkurs gegangen war, begann der Journalist Kurt Wenkel Nachforschungen anzustellen, da er sich verständlicherweise darüber wunderte, dass die Firma sich so lange hatte am Leben halten können. Schnell kam er über einen internen Informanten dahinter, dass Zahlungen seitens des Reichs geflossen waren, woraus er eine versuchte politische Einflussnahme ableitete und Sturm blies.³⁴² Bald begann die Presse, sich mit dem Fall eingehender zu beschäftigen und Schlüsse zu ziehen:

„[Man] bezweckte mit der Hergabe dieser Gelder, die Phoebus-Produktion 'national' umzugestalten und nur die Aufführung solcher Filme zuzulassen, die vaterländischen Interessen dienen. [...] So wurde das letzte oder vorletzte 3 Millionen Darlehen zu einer Zeit gegeben, als die Phoebus Film AG den bekannten russischen Revolutionsfilm 'Panzerkreuz Potemkin' vorführen wollte. Wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Darlehensvertrag ließ man dann die Absicht fallen. [...] Vergebens versuchte man diese Dinge zu dementieren.“³⁴³

³⁴² <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdf> (Stand: 11. September 2020).

³⁴³ Zeitungartikel zum Phoebus-Skandal: BArch R 8034 / II, fol.71.

Die Verbindung zwischen dem Film 'Panzerkreuz Potemkin' und der Zahlung eines scheinbar wiederholten Darlehens ist ein interessanter Aspekt, der sich jedoch leider kaum belegen lässt, da entsprechende Nachweise fehlen. Dass der Film innerhalb der Regierungsparteien auf Unmut stieß, ist indes bekannt und hinlänglich dokumentiert. Die Filmzensur der Weimarer Zeit und auch viele regionale Gerichte mussten sich mehrere Male mit dem Film auseinandersetzen, der erst von den Nationalsozialisten endgültig verboten werden sollte. Der journalistische Kunstgriff Wenkels, nämlich die Erstellung jener Verknüpfung zwischen Lohmanns Aktivitäten rund um die Phoebus und dem 'Panzerkreuz'-Verbot, zeigen aber doch, wie stark Eisensteins Werk und der Umgang mit großen politischen Filmen generell zu dieser Zeit Thema in der öffentlichen Berichterstattung waren und auch, dass zumindest die Befürchtung staatlicher Einflussnahme auf Medien und insbesondere auf den Film nicht abwegig schienen. Auch blieb die Vermutung, es habe sich um mehrere Zahlungen gehandelt bzw. es bestand die Möglichkeit, dass nicht nur eine Zahlung erfolgt war. Die Situation wirkt in jedem Fall undurchsichtig und von der journalistischen Berichterstattung nicht ausreichend beleuchtet. Aus den Akten des Bundesarchivs lässt sich rekonstruieren, dass Lohmann 1926 auf die Reichsregierung zugetreten war, eine Bürgschaft über 3 Millionen RM für die Phoebus-Film-AG zu übernehmen. Als Begründung – und später auch als Rechtfertigung – führte die Reichsregierung die bevorstehende Übernahme der Phoebus durch amerikanische Interessenten und damit einhergehend eine drohende Überfremdung des deutschen Filmmarktes an. Reichskanzler Marx persönlich versicherte in seiner ersten öffentlichen Stellungnahme zur Sache vor dem Reichstag am 20. Januar 1928:

„Mit der Unterstützung der Phoebus-AG bezweckte Lohmann, der Überfremdungsgefahr bei ihr vorzubeugen, um ihre nationale – nicht nationalistische – Einstellung sicherzustellen.

(Hört! Hört! bei den Kommunisten.)

Wenn in der Presse in Abrede gestellt wurde, daß Überfremdungsgefahr bestanden habe, so kann das ohne weiteres als unrichtig bezeichnet werden. Es ist bekannt, daß ausländisches Kapital bei allen deutschen Filmunternehmungen Einfluß gesucht hat.“³⁴⁴

Auch der parteilose Wilhelm Groener, ab Januar 1928 zurück auf dem Posten des Reichswehrministers, sprach in einer Stellungnahme zu den Tätigkeiten Lohmanns im Februar 1928 bemerkenswerterweise unter anderem davon, dass Lohmann das Ziel verfolgt habe, den deutschen Filmmarkt vor amerikanischer Überfremdung zu schützen und deswegen bereit gewesen sei, sich selbst der kränkelnden Phoebus AG anzunehmen.³⁴⁵ Wie panisch Lohmann als Einzelner nun

³⁴⁴ Reichstagsprotokoll vom 20. Januar 1928, 363. Sitzung, in: http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt2_w3_bsb00000078_00760.html (Stand: 11. September 2020).

³⁴⁵ Ernst Schneller: Phoebus-Skandal – Korruption und Geheimrüstungen, Berlin 1928, S. 6.

tatsächlich allein wegen einer drohenden Amerikanisierung handelte, lässt sich an dieser Stelle schwer nachvollziehen. Sicherlich waren seine Beweggründe weit vielschichtiger und auch von weit größerem Privatinteresse, als es sich aus solchen Aussagen entnehmen lässt. Da Regierungsgelder geflossen waren, blieb dem Reichskanzler und dem Reichswehrminister aber natürlich kaum etwas anderes übrig, als eine Handlungsabsicht im Sinne des Allgemeinwohls und zum Schutze der gesamten deutschen Filmindustrie zu betonen. Offensichtlich war diese „Bedrohung“ gerade im Filmsektor stets ein Thema und die Politik wurde auch diesmal nicht müde, zu betonen, dass der deutsche Filmmarkt einem zu starken amerikanischen Einfluss unterläge, den es zu minimieren gälte.

Im Jahr 1960 wurde in der Zeitschrift „Studies in Intelligence“, verlegt von einer Unterabteilung des CIA, ein Bericht über die Vorkommnisse um Lohmann veröffentlicht, der sich eingehend mit seiner Rolle als Drahtzieher innerhalb einer – nach Darstellung des Artikels – staatlich gedeckten, geheimen Aktion zur Aufrüstung beschäftigt. Lohmann, der im Rahmen des Artikels als „the victim of *Masslosigkeit*“³⁴⁶ bezeichnet wird, soll auf Grund seiner guten Beziehungen innerhalb der Marine – explizit genannt wird Admiral Paul Behnke – ab 1923 in der Position gewesen sein, geheime Marinefonds zu verwalten, ohne eine weitere Kontrollinstanz über sich fürchten zu müssen. Diese Blankovollmacht nutzte er wohl nicht zuletzt zu eigenen Zwecken, unter anderem sorgte er dafür, dass seine Geliebte, eine gewisse Else Ektimov, eine gut bezahlte Arbeitsstelle bei der Phoebus Film AG bekam.³⁴⁷ Sehr interessant ist die Erklärung, warum Lohmann sich der Phoebus zuwandte. Auf dem Bild des „maßlosen“ Kapitäns aufbauend, soll Lohmann mit der Filmproduktionsfirma, die ihm laut Artikel letztlich zum Verhängnis werden sollte, propagandistische Zwecke verfolgt haben:

„Lohmann's downfall stemmed from his relations with the Phoebus Film Company [...]. Beginning in 1924 Lohmann granted subsidies to this firm on condition that it produced films of a 'national' character designed to stimulate the 'fatherland consciousness' of the German people. He also hoped to use its overseas offices to establish an intelligence

³⁴⁶ <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdfm>
(Stand: 11. September 2020).

³⁴⁷ Die Darstellung des Kapitan Walter Lohmann ist hier durchweg wenig schmeichelhaft. Neben der Maßlosigkeit, die ihm letztlich laut dieser Darstellung zum Verhängnis geworden ist, werden noch mehr Beispiele der Vetternwirtschaft enthüllt: „The captain probably had personal reasons for supporting Phoebus as well. Prior to his association with the company he had become a close personal friend of one of the directors, and afterwards a member of a hunting club organized by him. Through this man Lohmann secured for his friend Frau Ektimov a position with Phoebus at a salary of 1000 marks a month, enough to enable her to support her aged mother and young son in comfort. Frau Ektimov, employed for 'representation', did no work, and she had apartments in a house purchased by Lohmann. Lohmann's personal relations with her are nevertheless officially said to have been above reproach, motivated solely by a desire to help her; and **honi soit qui mal y pense.**“
<https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdf>
(Stand: 11. September 2020)

network in former enemy countries where Germany was not allowed a naval attaché.“³⁴⁸

So schwer es ist, in deutschen Quellen Überlegungen zu versteckter, nationaler und vor allem staatlich gelenkter Propaganda durch die Einflussnahme auf Produktionsfirmen und Wochenschauen zu finden, so deutlich wird es hier ausgesprochen. Allein, dass gut 33 Jahre nach der Affäre eine amerikanische, dem CIA unterstehende Zeitschrift, das Thema noch einmal aufgegriffen hatte, während es in der deutschen Literatur unglaublich schwierig ist, ausführlichere Darstellungen der Affäre zu finden, ist möglicherweise ein Indiz dafür, dass die USA sich bereits eingehend mit dem Fall beschäftigt hatten, als er aktuell war. Dies würde allerdings die Befürchtungen der deutschen Regierung erklären, man könnte internationale Beziehungen gefährden. Nachdem Wenkel durch seinen Artikel die Öffentlichkeit aufgeschreckt hatte, war die Regierung Marx jedenfalls in Zugzwang geraten und hatte notgedrungen eine umfassende Aufklärung des Vorfalls gefordert. Reichssparkommissar Saemisch wurde beauftragt, sich der Sache anzunehmen und legte Ende 1927 seinen Bericht vor. Ein im Bundesarchiv zugänglich gemachter Dispositionsvorschlag für eine Besprechung einiger Parteiführer vom 7. März 1928 im Zuge des Antrags der KPD auf Veröffentlichung eben jenes Berichts zeigt jedoch die Sorge der führenden Politiker, die aufgefrischten außenpolitischen Beziehungen durch den Lohmann-Vorfall nachhaltig zu gefährden:

„Der Reichskanzler hat gegen die Veröffentlichung des Berichtes zweifache Bedenken. [...], daß in diesem schriftlichen Bericht und insbesondere auch bei den mündlichen Erläuterungen Dinge berührt werden, die aus außenpolitischen Gründen unbedingt weiter geheim gehalten werden müssen. [...] so mache es doch einen großen Unterschied, [...] ob seitens der deutschen Regierung mit der Bekanntgabe des Saemisch-Berichtes offiziell bestätigt würde, daß seitens der Reichsmarine Unternehmungen ins Leben gesetzt wären, die evtl. als ein Verstoß gegen den Friedensvertrag angesprochen werden könnten.“³⁴⁹

Gezwungen zu einer Aufklärung der Sachlage, wollte die Regierung Marx die Weste des Staates verständlicherweise so rein wie möglich halten. Eine komplette und umfassende Darlegung der Sachlage hätte offensichtlich bedeutet, dass die staatlichen Instanzen zu sehr in die Angelegenheiten verstrickt worden wären. Das Interesse an einer Einflussnahme auf Filmproduktionsfirmen war, wie bereits im Falle der Ufa gesehen, vorhanden. Es gibt weitere Äußerungen, die eine variierte Möglichkeit zur Einflussnahme offenlegen. Im Rahmen einer Ministerbesprechung zur Affäre und

³⁴⁸ <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdf>
(Stand: 11. September 2020)

³⁴⁹ Nr. 442 Dispositionsvorschlag für die Besprechung mit den Parteiführern am 7. März 1928, BArch R 43 I/603 fol. 250-255.

dem Saemisch-Bericht beispielsweise äußerte sich Staatssekretär Dr. Johannes Popitz am 28. Dezember 1927 dahingehend, dass man eben diese Phoebus Affäre besser nicht dazu benutzen solle, Einfluss auf die Filmindustrie zu nehmen. Dafür könne möglicherweise später über eine Senkung der Vergnügungssteuer noch ein Weg gefunden werden.³⁵⁰ Derartige Äußerungen zeigen überdeutlich, dass jedenfalls die vorhandenen Möglichkeiten abgewogen und im Auge behalten wurden. Nebenbei eingestreut wirken sie ganz so, als sei das Thema eine Selbstverständlichkeit gewesen.

Ein anderer Quellentext und gleichzeitig eines der wenigen auffindbaren, zeitgeschichtlichen Dokumente zum Skandal (neben den im Bundesarchiv archivierten Zeitungsartikeln) ist eine Wahlbroschüre der KPD aus dem Jahr 1928. Der vom kommunistischen Reichstagsabgeordneten Ernst Schneller verfasste Text beschäftigt sich eingehend mit Kapitän Lohmann und dessen diversen finanziellen Unternehmungen. Obwohl verschiedene Vergehen Lohmanns hier offengelegt werden, trägt die Broschüre den Haupttitel „Phöbus-Skandal“, möglicherweise war gerade die Affäre um die Filmproduktionsfirma in der Öffentlichkeit bekannt und deshalb ein guter Titel, um Aufmerksamkeit zu erhalten. Äußerst wichtig im Rahmen des Wahlkampfes ist es Schneller natürlich gewesen, die verantwortlichen Parteien an den Pranger zu stellen, im Besonderen die Sozialdemokraten hervorhebend.³⁵¹ Interessant ist ein aufgeführtes Zitat, dass von dem Anfang 1928 ins Amt des Reichswehrministers gekommenen Wilhelm Groener stammt:

„Die Fesseln des Vertrags von Versailles ließen in Kapitän Lohmann die Idee ausreifen, an dem durch den Friedensvertrag nicht verbotenen Kampf der Weltanschauungen sowie der Gestaltung der Vorstellungswelte innerhalb und außerhalb Deutschlands ein Interesse zu nehmen. Er sah eine Gelegenheit dafür auf dem Gebiete des Films, dessen propagandistische Bedeutsamkeit er insbesondere daraus erkannt zu haben glaubte, daß die Regierungen vieler anderer Länder schon seit Jahr und Tag dem Filmwesen ihre ständige Aufmerksamkeit widmen, und daß diese anderen Regierungen bemüht sind, sich dieses neuen Propagandamittels durch Einflußnahmen auf die Filmproduktion und die Filmvorführungen in steigendem Maße zur Wahrung nationaler Belange zu bedienen.“³⁵²

Dieses Zitat vom 10. Februar 1928 ist erneute eine Aussage, die sich zumindest damit

³⁵⁰ Nr. 386, Ministerbesprechung vom 28. Dezember 1927, 11:30 Uhr“, BArch R 43 I/1426 fol. 222-223.

³⁵¹ Das obligatorische Abgrenzen von den gegnerischen Parteien ist in dieser Wahlbroschüre selbstverständlich immer wieder zu finden, begleitet von den typischen, kommunistischen Anschuldigungen gegen das System der Weimarer Republik: „Im Phöbus-Fall haben sich die beteiligten Stellen die größte Mühe gegeben, um die schuldigen Personen zu schonen und die politischen Hintergründe zu verhüllen. Für die kommunistische Partei bot dieser Fall Gelegenheit, das korrupte System des kapitalistischen Staates und der imperialistischen Geheimrüstungen aufzudecken und dabei zugleich die Verantwortung aller Parteien von den Deutschnationalen bis zur Sozialdemokratie für dieses System und für die Vertuschung unzweideutig festzustellen.“ in Schneller, S. 3. Aus den Protokollen der Reichstagssitzungen geht hervor, dass die KPD tatsächlich als einzige Partei eine Darlegung der kompletten Machenschaften Lohmanns forderte und deswegen, wenn auch erfolglos, die Veröffentlichung des Saemisch-Berichts zu erreichen versuchte.

³⁵² Schneller, S. 5-6.

auseinandersetzt, Lohmann habe Einflussnahme auf die Phoebus zwecks propagandistischer Gestaltung der Filme verfolgt. Zudem wird hier wieder thematisiert, was bereits während und direkt nach dem Ersten Weltkrieg zu hören gewesen war, nämlich dass die deutschen Befehlsstellen es versäumt hatten, das Medium nachhaltig für eigene propagandistische Zwecke einzusetzen. Dass hier nun eine einzelne Person im Alleingang und unter illegalen Bedingungen ein solches Versäumnis beheben wollte, kann ein Zeichen für die Filmpolitik der Weimarer Regierungen sein, die sich vornehmlich auf restriktive Züge beschränkte und den aktiven, propagandistischen Nutzen des Films zumeist ausblendete oder nicht nachhaltig verfolgte.

In einer internen Besprechung der Regierungspartei DDP vom 13.12.1927 wurde noch eine weitere „Gefahr“ angesprochen, die man hatte verhindern wollen: „Abgeordneter Dr. Haas erklärte endlich, seine Fraktion lege Wert darauf, daß die Phoebus-Filmgesellschaft nun nicht gerade in die Hände von Hugenberg falle.“³⁵³ In den späteren öffentlichen Äußerungen von Regierungsvertretern kam diese Argumentation verständlicherweise so nicht mehr vor. Man konzentrierte sich stattdessen auf die Überfremdungsgefahr und versuchte sich, abgesehen von der 3 Mio Bürgschaft, die vom damaligen Reichsfinanzminister gegengezeichnet worden war, von allen weiteren Aktivitäten des Kapitän Lohmann abzugrenzen:

„Der Kredit, für den die Bürgschaft geleistet wurde, war von der Phoebus A.G. in regelmäßigen Raten abzutragen, was bisher auch geschehen ist, mit der Wirkung, daß der Kredit nahezu zur Hälfte abgedeckt ist. Über diese Bürgschaft hinaus hat aber, wie die Ermittlungen ergeben haben, Kapitän Lohmann der Phoebus A.G. weitere Bürgschaften in Höhe von 3,5 Millionen und 920 000 Reichsmark zu Lasten des Reiches gewährt.“³⁵⁴

Für Lohmann selbst nahm die Sache kein sonderlich positives Ende. Noch 1927 dem Amt enthoben, starb er bereits drei Jahre später, verarmt, an einem Herzinfarkt. Seine Witwe hatte nicht einmal mehr genug Geld für eine ordentliche Bestattung und auch Frau Ekimov war mittlerweile mittellos.³⁵⁵ Die Reichsregierung wiederum wollte die gesamte Angelegenheit so schnell wie möglich vom Tisch haben. Zur schnellen und halbwegs diskreten Abwicklung genehmigte der Reichstag 1928 Kosten in zweistelliger Millionenhöhe.³⁵⁶ Außerdem wurde Wenkel, der Journalist vom Tageblatt, der mit den Enthüllungen als erster an die Öffentlichkeit getreten war, durch Druck auf die Zeitung zum Schweigen gebracht.³⁵⁷ Der CIA-Bericht macht außerdem deutlich, dass

³⁵³ Interne Besprechung der Regierungspartei DDP vom 13.12.1927, in: BAArch R 43 I / 603, fol. 375.

³⁵⁴ Reichstagsprotokolle 1924/28,11, Bd. 394, 363. Sitzung vom 20. Januar 1928, S. 12246. S. auch https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt2_w3_bsb00000078_00759.html (Stand: 11. September 2020).

³⁵⁵ <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdf> (Stand: 11. September 2020)

³⁵⁶ Schneller spricht in seiner Wahlbroschüre von 35 Millionen Reichsmark, vgl. Schneller, S. 10-12.

³⁵⁷ <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdf> (Stand: 11. September 2020)

diverse Aktivitäten Lohmanns als Oberaufseher der Geheimfonds – auch jenseits der Phoebus-Affäre –, die zum Teil den Zweck einer geheimen Aufrüstung verfolgten, später von der Reichsregierung unter Oberaufsicht des Rechnungshofes sogar teilweise weitergeführt wurden. Damit hätte faktisch ein Bruch des Versailler Vertrages bestanden.³⁵⁸ Warum die Geheimdienste anderer Länder, die von der Sache offensichtlich wussten, schwiegen, wird nicht thematisiert. Einzig zur Lohmann-Affäre wird vermutet, dass dessen Selbstüberschätzung letztlich eher ein Grund für Spott gewesen sei, als dass man ihn wirklich als eine ernsthafte Bedrohung wahrgenommen habe.³⁵⁹ Ernst Schneller hat in seiner Wahlbroschüre jedenfalls eine penible Aufstellung veröffentlicht, laut der allein die Phoebus-Abwicklung 7 Millionen Reichsmark Steuergelder gefressen haben soll und auch er spricht von vertuschter Geheimrüstung.³⁶⁰ Dennoch hat der Fall bis heute weniger Beachtung gefunden, als andere Skandale der Weimarer Zeit.

Die Lohmann-Affäre brachte der Reichsregierung neben schlechter Presse und dem hohen Verlust an Steuergeldern noch ein erwähnenswertes Erbe ein: Emelka-Aktien im Wert von 500 000 RM. Diese waren aus der Liquidierung der Lohmann-Unternehmungen übrig geblieben und machten nun immerhin einen Anteil von 10% am Aktienkapital der Emelka aus.³⁶¹ Um den Umgang mit diesem Erbe soll es im folgenden Abschnitt gehen.

³⁵⁸ <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdf>
(Stand: 11. September 2020)

³⁵⁹ <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdf>
(Stand: 11. September 2020)

³⁶⁰ Schneller, S. 12-13. Auch hier bietet sich Schneller wieder die Gelegenheit die SPD hervorzuheben: „Die SPD allerdings hat sich etwas Besonderes geleistet. Sie ist durch ihren Vorsitzenden, Hermann Müller (Franken) [späterer Reichskanzler und verantwortlich für die Reichsbeteiligung an der Emelka], ausdrücklich schützend vor die Regierung getreten, um festzustellen, daß Geheimrüstungen nicht nachgewiesen werden konnten. Im selben Zusammenhang machte er ein Ablenkungsmanöver wegen angeblicher 'engeren Beziehungen zwischen deutschen und ruischen Flugzeug-Parks' und verlangte, daß die Regierung 'solche Beziehungen in Zukunft nicht mehr im geringsten zu knüpfen versuchen' soll.“ Schneller, S. 13.

³⁶¹ Protokoll Nr. 248 der Ministerbesprechung vom 6. Juli 1929, 18 Uhr“. Vgl. auch:
http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/mu2/mu21p/kap1_2/kap2_248/para3_3.html?highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm
(Stand: 11. September 2020).

4.1.2.2. Die Emelka – Ein letzter Versuch politischer Einflussnahme

Die Emelka ist ein vergleichsweise kurzes und wenig erfolgreiches Kapitel aktiver, reichsgesteuerter Filmpolitik, das nicht zuletzt auch davon zeugt, wie das Weimarer System immer wieder über seine eigenen Füße stolperte. Die Emelka-Episode kann, im Nachgang betrachtet, als eines der letzten Aufbäumen republikanischer Kräfte gegen den nahenden Untergang gelesen werden und sie ist letztlich doch ein weiteres gutes Beispiel dafür, wie sehr mangelnde Einigkeit innerhalb der Regierungskoalitionen zum politischen Problem wurden.

Die Emelka, eigentlich „Münchner Lichtspielkunst AG“, hatte sich seit ihrer Gründung 1919 innerhalb weniger Jahre zu einem wichtigen Bestandteil der deutschen Filmlandschaft entwickelt. Petra Putz hat in ihrer Arbeit zum Unternehmen darauf hingewiesen, dass es dabei durchaus bemerkenswert sei, wie sehr die Emelka in der Weimarer Zeit zwischen dem großen Film-Zentrum Berlin und seinem bayerischen Standort hin- und hergerissen war. Mit einer Beteiligung des Reiches musste damit auch ein politischer Konflikt zwischen Anteilseigner und Standort entstehen.³⁶² Als die Phoebus 1927 ins Wanken geraten war, hatte die Regierung daran gedacht, ihre Anteile zunächst an die Emelka weiterzuverkaufen. Dies geht aus dem Protokoll einer Ministerbesprechung Ende 1927 hervor.³⁶³ Zwar kam dieses Geschäft, wie wir bereits wissen, nicht zu Stande, dennoch war die Emelka mit der Phoebus anderweitig verbunden, was ihr nun, neben anderen Fehlspekulationen, zum finanziellen Verhängnis werden sollte. Es gilt als nachgewiesen, dass einer der Gründe, warum die Emelka 1929 in finanzielle Schwierigkeiten rutschte, der Ankauf verschiedener Phoebus-Theater gewesen war, statt das Geld in den neu aufkommenden Tonfilm zu investieren. Putz führt für das Jahr 1929 einen finanziellen Verlust von 367 954 RM allein durch die Phoebus Theater an, investiert worden waren 4 Millionen RM.³⁶⁴ Damit sind auch die 10% Reichsbeteiligung an der Emelka nach der Liquidierung der Phoebus-Geschäfte erklärt, die letztlich dazu beitrugen, dass die Regierung Müller 1929 nicht gewillt war, den Filmkonzern seinem Schicksal zu überlassen. Wieder spielten die Hauptängste einer Überfremdung auf der einen und eines neuerlichen Machtanstiegs durch Hugenberg auf der anderen Seite die Hauptrolle bei der Entscheidung der Regierung, die Emelka zu retten.³⁶⁵ In einer Ministerbesprechung am 6. Juli 1929

³⁶² Petra Putz: *Waterloo am Geislgasteig – Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919-1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich*, Trier, 1996, S. 15.

³⁶³ Protokoll Nr. 385 der Ministerbesprechung vom 22. Dezember 1927, 17 Uhr, http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/ma3/ma32p/kap1_1/kap2_143/para3_4.html?highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm. (Stand: 11. September 2020)

³⁶⁴ Putz, S. 104.

³⁶⁵ Putz, S. 77. Bzgl. der Überfremdung ist hier gar zu lesen, dass die staatliche bayerische Wirtschaftsstelle in Berlin die Reichsregierung noch einmal zusätzlich um deren Einschreiten gebeten hatte.

wurden die bestehenden Möglichkeiten ausdiskutiert, nämlich ob der 10%-ige Anteil verkauft werden solle und wenn ja, an wen:

„Der Reichspostminister warf die Frage auf, ob nicht inländische Käufer gefunden werden könnten.

Der Reichsminister der Finanzen antwortete, daß im Inlande nur an einen Erwerb durch die Ufa – Geheimrat Hugenberg – gedacht werden könnte. Eine etwaige Veräußerung an diese Stelle werde der Reichsregierung sicherlich größere Vorwürfe einbringen als ein Verkauf an Herrn von Lustig. Außerdem sei Herr von Lustig bereit, beim Weiterverkauf der Aktien nach England zur Bedingung zu machen, daß zum mindesten für die Dauer der Laufzeit seines eine Überfremdung verbietenden Vertrages mit der Reichsregierung Vorstand und Aufsichtsrat der Emelka in der Mehrheit aus deutschen Staatsangehörigen zu bestehen habe.

Das Reichskabinett erklärte sich auf Grund des Ergebnisses der Aussprache mit dem Vorschlage des Reichsministers der Finanzen auf Veräußerung der 500 000 M Aktien der Emelka an Herrn Lustig zum Kurse von 140 einverstanden. Beim Verkauf soll Herr Lustig die Verpflichtung auferlegt werden, bei einem Weiterverkauf seines Aktienpaketes die Bedingung auszumachen, daß mindestens für die Dauer der Laufzeit des Pool-Vertrages mit dem Reich Vorstand und Aufsichtsrat der Emelka in der Mehrheit aus Deutschen zusammengesetzt sein müsse.³⁶⁶

Offensichtlich wurden drohende ausländische Beteiligungen einem Machtzuwachs Hugenbergs gegenüber vorgezogen. Dieses Geschäft kam jedoch nicht zustande, da von Lustig sein Angebot zurückzog, und so sahen sich die Minister gezwungen, wollten sie die Beteiligung Hugenbergs verhindern, selbst aktiv zu werden. Im September 1929 erreichte das Kabinett die Nachricht, dass die Emelka in Verhandlungen mit der Ufa stand.³⁶⁷ Nun sah man kaum mehr eine Lösung, als selbst einzuschreiten.

Um die Öffentlichkeit nicht wissen zu lassen, wer den Kauf der Emelka durch die Ufa tatsächlich verhindert hatte, wurde eine Bankengruppe unter Führung der Commerz- und Privatbank eingesetzt, um die Aktienpakete anderer Großaktionäre aufzukaufen, namentlich 26% von der Lustig-Gruppe und 25% von einem Kommerzienrat Kraus.³⁶⁸ Ende 1929 lagen damit 61% der Aktien in der Hand des Reiches, wenn allerdings auch mit dem Mittler der Bankengruppe. Das Reich hatte zunächst nur ein Optionsrecht. Doch auch hier kam die Presse, diesmal frühzeitig, auf die richtige Spur. Bereits Ende Oktober 1929 standen die ersten Meldungen in der Zeitung. So berichtet die liberal ausgerichtete Vossische Zeitung am 19. Oktober 1929 relativ nüchtern:

³⁶⁶ Protokoll Nr. 248 der Ministerbesprechung vom 6. Juli 1929, 18 Uhr, http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/mu2/mu21p/kap1_2/kap2_248/para3_3.html?highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm (Stand: 11. September 2020)

³⁶⁷ Vgl. Protokoll Nr. 289 der Kabinettsitzung mit dem Preußischen Staatsministerium vom 12. September 1929, in: http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/mu2/mu22p/kap1_1/kap2_33/para3_2.html (Stand: 11. September 2020).

³⁶⁸ Putz, S. 77.

„Die Reichsregierung wollte, so betont das Reichsfinanzministerium, verhindern, daß der deutsche Film, der bereits ohnehin schon stark zentralisiert ist, durch weitere Konzentration in zu einseitigem politischen Sinne auf die öffentliche Meinung einzuwirken versuche. [...] Sehr wesentlich für den Entschluß der Reichsregierung war wohl die Tatsache, daß die Emelka-Wochenschau die einzige größere deutsche Wochenschau ist, die sich noch nicht in den Händen der Ufa befindet.“³⁶⁹

Erstaunlich offen werden hier die Intentionen, die dem Kauf zu Grunde lagen und so auch in den Besprechungen des Kabinetts immer wieder anklagen, dargelegt. Gerade die Bedeutung, die der letzten größeren, nicht deutschnational geprägten Wochenschau zugeschrieben wurde und die es vor dem Zugriff Hugenburgs zu schützen galt, ist zu beachten. Es zeigt auch, wie offen von einer Politisierung der Ufa-Wochenschauen auf Seiten der Gegner ausgegangen wurde. Tatsächlich wurde das Thema Emelka-Kauf in den Zeitungen, je nach ihrer politischen Ausrichtung, mit Eifer diskutiert und beurteilt. Die national-konservativ geprägte Berliner Börsen-Zeitung beurteilte die Situation entsprechend polemisch. Sie spricht in ihrer Ausgabe, ebenfalls vom 19. Oktober 1929, davon, dass das Reich die Emelka als „politisches Machtinstrument“ verwenden möchte und sieht sich bereits durch die Gestaltung der Emelka-Wochenschau bestätigt: „Wie diese Betätigung aussieht, davon bekommen wir bereits einen kleinen Vorgeschmack in der letzte Emelka-Wochenschau, in der der Innenminister Severing sich als neuester Filmstar produziert.“³⁷⁰ Die entsprechende Wochenschau ist leider nicht mehr überliefert, dennoch scheint, nimmt man die Schärfe aus dem Artikel, zumindest möglich, dass Severing, der nachweislich als Hauptmotor hinter dem Emelka-Kauf stand, versuchte, sich als Innenminister, medial in der Wochenschau in Szene zu setzen. Weiter heißt es in dem Artikel:

„In Kreisen der Kinobesitzer [...] [ist] man [...] sehr wenig darüber erfreut, daß, nachdem es seit Bestehen der Filmindustrie gelungen war, die Politik aus dem Kino fernzuhalten, sie nun von außen, und noch dazu von offizieller Seite, hineinzutragen versucht. Es ist bereits jetzt vielfach die Ansicht zu hören, daß man die Emelka-Wochenschau kündigen werde, wenn sie zu einem politischen Instrument ausgestaltet werden sollte.“³⁷¹

Wie und von wem diese Aussagen getätigt wurden, ist nicht überprüfbar, aber sie sind ein Beispiel dafür, wie auf der rechten Seite Stimmung gegen den Kauf gemacht wurde und sie ist außerdem ein weiteres Beispiel dafür, dass die Politisierung der Wochenschauen Thema im öffentlichen Diskurs war. Jedoch fand sie nach Auffassung der Zeitungen grundsätzlich und in erster Linie in den Reihen

³⁶⁹ Zeitungsartikel „Das Reich kauft die Emelka“, in: Vossische Zeitung, 19. Oktober 1929, BArch R 8034 II / 2802 fol. 7.

³⁷⁰ Zeitungsartikel in der Berliner Börsen-Zeitung vom 19. Oktober 1929, in: BArch R 8034 II / 2802 fol. 9.

³⁷¹ Zeitungsartikel in der Berliner Börsen-Zeitung vom 19. Oktober 1929, in: BArch R 8034 II / 2802 fol. 9.

der anderen statt. Auch die Allgemeine Zeitung schlägt diesen Ton an:

„Die Ufa hat – und das ist ihr gerade im eigenen Lager oft übel genommen worden – den Film keineswegs in besonderem Umfang politisch ausgenutzt. Vielmehr wird wahrscheinlich erst durch die neue Filmpolitik des Reiches in Zukunft eine verschärfte politische Note in den Film gebracht werden. Schon die letzten Emelka-Wochenschauen zeigen deutlich den neuen politischen Kurs.“³⁷²

In einer weit schwierigeren Situation als die national-konservativen Blätter war der sozialdemokratische Vorwärts, der die Schritte der eigenen Regierung zwar verteidigen musste, jedoch sicherlich derartige staatliche Eingriffe nicht gutheißen konnte. Entsprechend vorsichtig fällt dessen Beurteilung der Situation am 20. Oktober 1929 aus:

„Der politische Gegenstoß gegen ein deutschnationales Filmmonopol wird von allen republikanischen Kreisen sicherlich gebilligt; denn ebenso unerträglich wie ein deutschnationales Presse- oder Radiomonopol wäre ein deutschnationales Filmmonopol. Es bleibt jedoch nach wie vor zu prüfen, ob es als Reichsaufgabe angesehen werden kann, ein Filmgeschäft mit allgemeinen Steuermitteln zu betreiben, oder ob es nicht genügt, auf die Produktion und die Vorführung von Filmen den Einfluß geltend zu machen, der z.B. auch das Radio vor einseitiger Benutzung und politischem Mißbrauch bewahrt.“³⁷³

Die Euphorie blieb hier aus, zu direkt war die Einflussnahme der Regierung in diesem Falle ausgefallen, auch wenn der Hintergrund, aus dem heraus gehandelt worden war, als Grund akzeptiert wurde.

Wenn bereits die eigenen Zeitungen Probleme mit dem Vorgang hatten, obwohl er dazu hatte nutzen sollen, die deutschnationale Mediovorherrschaft wenigstens ein wenig aufzuhalten, standen die Chancen für eine langfristige Rettung der Emelka sicherlich nicht übermäßig gut. Hinzu kam, dass die Weltwirtschaftskrise gerade dabei war, ihren Höhepunkt zu erreichen, die finanzielle Unterstützung eines Filmkonzerns durch Steuergelder war folglich keine übermäßig gute Werbung für eine Regierung. Der Versuch, die Emelka in die Dienste der Reichspolitik zu stellen und so einen demokratischen Gegenpol zu Hugenberg's Medienmonopol aufzubauen, scheiterte dann auch wenig überraschend nach kurzer Zeit, in erster Linie wohl auf Grund mangelnder Zustimmung. Schon im Oktober 1930, also gerade einmal ein Jahr nach dem Kauf der Aktienrechte, wurde einem Verkauf wieder zugestimmt. Zu sehr war die Filmpolitik den parteiinternen Vorstellungen unterworfen. Im Kabinett Müller war die Beteiligung durch die SPD und hier besonders durch Reichsinnenminister Severing getragen worden, der den Film als ein notwendiges Medium für die

³⁷² Zeitungsartikel in der Allgemeinen Zeitung vom 29. Oktober 1929, in: BArch R 8034 II / 2802 fol. 19.

³⁷³ Zeitungsartikel im Vorwärts vom 20. Oktober 1929, in: BArch R 8034 II / 2802 fol. 14.

Reichspolitik verstand. Doch weder partei- noch regierungsintern traf er mit dieser Haltung auf unbegrenzte Zustimmung. Als nach der Reichstagswahl im Mai 1930 die große Koalition von SPD, Zentrum, BVP, DVP und DDP durch Brüning und sein Präsidialkabinett abgelöst worden war und im September 1930 die nächste Wahl einen deutlichen Rechtsruck im Parlament auslöste, stimmte das Kabinett bereits in einer Sitzung am 4. Oktober 1930 dem Verkauf der Emelka-Anteile ohne weitere Debatten zu.³⁷⁴ Verkauft wurde an Wilhelm Kraus, der bereits bei früheren Verhandlungen im Gespräch gewesen war. Nun übernahm er die Mehrheit an der Emelka, finanziert durch französische Mittel. Das Schreckgespenst „Überfremdung“ hatte letztlich doch gewonnen.³⁷⁵

4.2. Das Reich als Gesetzgeber

Es ist deutlich geworden, dass der Versuch verschiedener Regierungen – meist getragen von den Sozialdemokraten –, den Film für Reichsinteressen offen zu halten, immer weniger Erfolg hatte. Der stetige Machtzuwachs Hugenburgs und auch die vielen Wechsel der Regierungen verhinderten eine kontinuierliche Linie auf diesem Gebiet. Was zurückblieb, waren die hohen Kosten, sowie die öffentliche Empörung, die durch die Presse getragen wurde und dem demokratischen System damit letztlich keinen Gefallen getan haben dürfte.

Es gibt noch einen anderen Aspekt der Filmpolitik, welcher zu betrachten ist, um einen Überblick über die staatliche Filmpolitik und ihre Sicht auf das Medium zu erhalten, nämlich den restriktiven Ansatz. Film bedeutete nicht nur aktive Einflussnahme, sondern auch Reglementierung. Das Reich tritt nun in seiner Funktion als Gesetzgeber in den Mittelpunkt.

³⁷⁴ Protokoll Nr. 130 der Kabinettsitzung vom 4. Oktober 1930, in http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/bru/bru1p/kap1_2/kap2_130/para3_7.html?highlight=true&search=emelka**&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm (Stand: 11. September 2020).

³⁷⁵ Putz, S. 87.

4.2.1. Das Reichslichtspielgesetz - Der Prolog

Mit der Einführung des Reichslichtspielgesetzes (kurz: RLG) im Mai 1920 hatten sich wieder deutlich konservativere Kräfte Gehör verschafft, als es nach dem Ersten Weltkrieg mit der ausdrücklichen Vermeidung einer Filmzensur durch den Rat der Volksbeauftragten noch der Fall gewesen war. Dieser hatte sich bewusst gegen eine Zensur entschieden, einzig Vorstellungen für Jugendliche sollten weiterhin geprüft werden.³⁷⁶ Zwar hatten die Länder nach wie vor die Möglichkeit, eigene Regeln zu verfolgen – so hatte in Württemberg zunächst das regionale Zensurgesetz, das noch vor dem Ersten Weltkrieg erlassen worden war, auch nach 1918 weiter Bestand –,³⁷⁷ allerdings blieb diese Lösung eine absolute Ausnahme.

Hintergrund der Abschaffung von Zensurvorschriften war eine recht idealistisch anmutende Überlegung des sozialdemokratisch geprägten Rats, nach einer Zeit voller Restriktionen und Lenkungen der öffentlichen Meinung, wie sie der Weltkrieg mit sich gebracht hatte, eine „wahre Freiheit und edlen Sinn“ zu erschaffen.³⁷⁸ Doch die Realität holte auch an dieser Stelle die im Aufbruch begriffene Demokratie sehr schnell wieder ein. Statt der offensichtlich erhofften Entwicklung einer von kulturellen und gesellschaftlichen Idealen geprägten Filmlandschaft überschwemmte sehr bald eine bedeutend andere Art der Aufklärung die deutschen Kinosäle: Die sogenannten Aufklärungs- und Sittenfilme, bald nur noch „Schund- und Schmutzfilme“ genannt, ergossen ihre sexuell-erotischen Inhalte über das Land.³⁷⁹ Für diese Art der Unterhaltung jedoch hatten verständlicherweise die wenigsten Parteien öffentlich ein Herz, besonders laut und stark wehrten sich die National-Konservativen und so überrascht es auch nicht, dass bereits mit der Weimarer Reichsverfassung vom 19. August 1919 eine erste Abkehr vom Zensurverbot erfolgte. Artikel 118, Absatz 2 besagt:

„Eine Zensur findet nicht statt, doch können für Lichtspiele durch Gesetze abweichende Bestimmungen getroffen werden. Auch sind zur Bekämpfung der Schund- und Schmutzliteratur sowie zum Schutze der Jugend bei öffentlichen Schaustellungen und Darbietungen gesetzliche Maßnahmen zulässig.“³⁸⁰

³⁷⁶ Gerritt Binz: Filmzensur der deutschen Demokratie, Trier 2006, S. 95.

³⁷⁷ Jürgen Ludwigs: Theater- und Filmzensur unter der Weimarer Verfassung und heute, Dissertationsschrift, Heidelberg/Mannheim 1956, S. 28.

³⁷⁸ Zitiert nach Binz, S. 96.

³⁷⁹ Binz, S. 96.

³⁸⁰ Zitiert nach Binz, S. 100. Hier findet sich auch Absatz 1 des Artikels 118, der sich stärker auf die allgemeine Meinungsfreiheit konzentriert: „Jeder Deutsche hat das Recht, innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern. An diesem Rechte darf kein Arbeits- oder Anstellungsverhältnis hindern, und niemand darf ihn benachteiligen, wenn er von diesem Rechte Gebrauch macht.“ Ludwigs merkt hierzu an: „Es ist somit festzustellen, daß das Recht des einzelnen, seine

Dadurch blieb zumindest der Weg für eine Filmzensur frei, wenn auch zu diesem Zeitpunkt noch keine genauer definierten Gesetzestexte vorlagen.

Es sollte allerdings nicht mehr lange dauern. Keine neun Monate später wurde den mahnenden Stimmen Rechnung getragen. Der Zusatz „[...], doch können für Lichtspiele abweichende Bestimmungen getroffen werden“ hatte Spielräume gelassen, um eine Filmzensur einzuführen und diese wurde nun von vielen Seiten lautstark eingefordert. Eine der lautesten Personen war der DNVP-Politiker Reinhard Mumm.³⁸¹ In seinem umfangreichen, im Bundesarchiv archivierten Nachlass, finden sich Unmengen gesammelter, teils selbstverfasster Zeitungsartikel rund um das RLG. Mit brennendem Eifer schien er den Kampf gegen die „Schmutz- und Schundfilme“ aufgenommen zu haben:

„Wie bekannt, hat die öffentliche Meinung und eine deutschnationale Interpellation in der Nationalversammlung die Reichsregierung gezwungen, das in Artikel 118/2 vorgesehene Gesetz auf Wiedereinführung der Filmzensur alsbald vorzulegen. Die Schund- und Schmutzwelle, die hemmungslose Filmverfertiger, vielfach undeutschen Blutes, über unser deutsches Volk ergossen haben, hat bis weit in die sozialdemokratischen Reihen hinein das Gefühl wachgerufen, daß es nicht so weitergehen kann. Die durch die Revolution entstandenen Zustände der Zensurfreiheit sind schlechthin unerträglich.“³⁸²

Die stark parteipolitisch und wie beiläufig fremdenfeindlich eingefärbte Sprache darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass das RLG im Laufe der Weimarer Jahre einer der wenigen Punkte gewesen sein dürfte, bei denen man über die Parteigrenzen hinweg Einigkeit finden konnte, hier war es die Zustimmung zur Notwendigkeit einer Filmzensur. Die im Zeitungsartikel erwähnte Interpellation hatte Mumm in der Nationalversammlung im Oktober 1919 für seine Fraktion und auch für jene der DVP eingebracht. Inhalt war die Aufforderung an die Regierung „angesichts der bestehenden Mißstände ohne Verzug im Sinne der durch die Verfassung gegebenen Vollmachten gesetzgeberisch

Meinung durch Art. 118 RV grundsätzlich gewährleistet wurde, daß hierbei jedoch zum Schutze des Staates und des einzelnen gewisse Grenzen gezogen wurden, die nicht überschritten werden durften und durch die eine Gefährdung des Gemeinwohls und eine mißbräuchliche Ausnutzung der Meinungsäußerungsfreiheit verhindert werden sollte. Art. 48 RV bot allerdings die Handhabe zu einer vorübergehenden Außerkraftsetzung des Art. 118, wenn im deutschen Reich die öffentliche Sicherheit und Ordnung erheblich gefährdet oder gestört wurde.“ Vgl. Ludwigs, S. 40. Es macht durchaus Sinn, auch hier an den Art. 48 der Reichsverfassung zu erinnern, mit dessen Hilfe sogar das Recht auf Meinungsfreiheit – für uns heute ein Grundrecht – aufgehoben werden konnte. Die Zensur der freien Meinung auf diesem allgemeingültigen Niveau zeigt in letzter Konsequenz wie restriktiv die Republik in ihren Ausprägungen bisweilen sein konnte.

³⁸¹ Mumm nahm in vielen Dingen eine Gegenposition zu Medienmogul und Parteifreund Hugenberg ein, nicht zuletzt aufgrund seiner stark christlich-geprägten Orientierung. 1929 wechselte Mumm die Partei und wurde Mitglied des CSVD, der protestantisch-konservative Christlich-soziale Volksdienst.

³⁸² Zeitungsartikel „Das Lichtspielgesetz“ aus: „Korrespondenz der Deutschnationalen Volkspartei“, Nr. 19, 3. Jahrgang, 23.1.1920, in: BArch N 2203 / 174, fol. 79.

vorzugehen.“³⁸³ Laut Gerritt Binz hat Mumm im Verlauf dieser Rede nur aus zwei Fraktionen keinen Applaus erhalten, seitens der DDP und seitens der USPD. Entsprechend verwundert es nicht, dass der Interpellation ohne größeren Widerstand stattgegeben wurde. Tatsächlich gab die Reichsregierung selbst an, sie habe mit Vorarbeiten für eine Filmzensur bereits im September 1919 begonnen.³⁸⁴ Nur wenige Monate nachdem der Rat der Volksbeauftragten noch von einem generellen Zensurverbot gesprochen hatte, war der Weg für das Reichslichtspielgesetz endgültig frei geworden.

4.2.2. Das Reichslichtspielgesetz in Theorie und Praxis

Das RLG wurde in vier Abschnitte unterteilt:

- | | | |
|-----|--------------------------------|----------------------------|
| 1.) | Prüfung von Bildstreifen | §§ 1 – 7 |
| 2.) | Prüfungsstellen | §§ 8 – 10 |
| 3.) | Prüfungsverfahren | §§ 11 – 16 |
| 4.) | Übergangs- und Strafbestimmung | §§ 17 – 20. ³⁸⁵ |

Dem Prüfungsvorgang selbst kamen also eindeutig die meisten Verordnungen zu, er allein umfasst die Abschnitte 1 und 3, die Abschnitte mit den meisten Paragraphen. Jürgen Ludwigs sprach in seiner Dissertationsschrift zur Theater- und Filmzensur in der Weimarer Zeit und der Bundesrepublik aus dem Jahre 1956 davon, dass das RLG die sog. „Wirkungszensur“ zur Grundlage hatte.³⁸⁶ Anders als bei der „Inhalts-“ oder „Geschmackszensur“, ginge es hier in erster Linie darum, „unerwünschte (psychologisch-soziale) Auswirkungen“ zu verhindern, die nach der Sichtung eines Films potentiell hätten auftreten können.³⁸⁷ § 1 des RLG bezüglich des Verbotsfalls lautete entsprechend:

„Die Zulassung eines Bildstreifens [...] ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder

³⁸³ Zitiert nach Binz, S. 121.

³⁸⁴ Binz, S. 122-123.

³⁸⁵ Vgl. Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920, in: Neue Wege zur Bekämpfung des Lichtspieltheaters – Schrift des Kath. Frauenbundes Deutschlands, mit einem Kommentar von Julia Dünner, Berlin, 1920, S. 2.

³⁸⁶ Ludwigs, S. 61.

³⁸⁷ www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2jz02.htm#k4 (Stand: 11. September 2020).

die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden. Die Zulassung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden.³⁸⁸

Der Zusatz „als solcher“ wird von Georg Eckes in einem Aufsatz zur Zensur eines SPD-Wahlwerbefilms aus dem Jahr 2014 als „Tendenzklausel“ problematisiert.³⁸⁹ Dabei orientiert er sich am zeitgenössischen Filmkritiker Wolfgang Petzet, der 1930 schrieb:

„Niemand wird (...) den zwei kleinen Wörtchen ›als solcher‹ besondere Beachtung geschenkt haben. Während es voll sympathischer Biederkeit die Tendenzen zu stützen scheint, stiehlt es ihnen in Wirklichkeit Schmuck und Waffen und übergibt sie ihrem Feinde, dem alles verbietenden und zernichtenden Satze 2. Denn (...) wenn die Zulassung wegen einer Tendenz *als solcher* nicht versagt werden darf, [dann gilt die Klausel nicht, wenn gleichzeitig ein anderer Verbotgrund vorliegt.] Als solcher ist der soziale Tendenzfilm nicht verboten, wenn die tatsächlichen Verhältnisse übertrieben und verzerrt dargestellt sind. Er ist jedoch zu verbieten, wenn die durch die Darstellung sozialer Gegensätze in einer bestimmten Richtung beeinflussten Zuschauer dazu gereizt werden, mit ungesetzlichen Mitteln eine Änderung der bestehenden Zustände herbeizuführen.“³⁹⁰

Damit werden sowohl der Mechanismus der Wirkungszensur, als auch die daraus resultierenden Schwierigkeiten bei der Anwendung recht deutlich charakterisiert. Es handelt sich nämlich zu einem nicht unerheblichen Maß um eine eher schwammige und beinahe willkürliche Art der Zensur, da im Vorhinein darüber gemutmaßt werden muss, welche öffentlichen Reaktionen ein Film hervorrufen kann. Wie kann man überhaupt zielsicher derartige Vorhersagen treffen? Es muss beispielsweise ein Publikum definiert sein, das als potentiell gefährdetes Publikum fungieren kann. Tatsächlich gab die Oberprüfstelle hier Anhaltspunkte. Grundsätzlich galt, dass „vom Empfinden 'des normalen Durchschnittsmenschen' auszugehen war“.³⁹¹ Allein diese Definition ließ ohne Zweifel einen weiten Handlungsspielraum zu. Es scheint daher auch wahrscheinlich, dass bereits die Besetzung der Prüfstellen zu einem sehr hohen Maße ausschlaggebend dafür war, wie die Zensurentscheide ausfielen. Auch die Bedeutung des Begriffs „Wirkung“ selbst wurde begutachtet. Hierbei begannen bald einige Juristen und Kommentatoren, in „unmittelbare“ und „mittelbare“ Wirkung zu unterteilen. Während die unmittelbare Wirkung direkte Reaktionen nach einer Filmvorführung beschrieb, ausgelöst von jenen, die den Film gesehen hatten, war die Hinzuziehung

³⁸⁸ Dünner, S. 2.

³⁸⁹ Georg Eckes: Politische Filme – Politische Zensur? Die SPD als Zensurgesetzgeber und Filmproduzent in der Weimarer Republik, in: Kunst unter Kontrolle – Filmzensur in Europa, hg. v. Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning, München 2014, S. 67.

³⁹⁰ Zitiert nach Eckes, S. 67.

³⁹¹ Ludwigs, S. 62.

einer zusätzlichen, mittelbaren Wirkung, wie sie beispielsweise vom Frankfurter Amtsgerichtsrat Albert Hellwig verfochten wurde, weit weniger deutlich zu greifen, aber umso subtiler zu verstehen. Er berief sich dabei auf die „Inhomogenität eines großstädtischen Publikums, das den Film sieht und anderer sozialer Gruppen [...], die 'der Vorführung selbst gar nicht beigewohnt, sondern nur durch Erzählungen, Pressenachrichten, usw. vom Inhalt des Bildstreifens erfahren haben'.“³⁹² Selbstverständlich ließ diese Definition Entscheidungen noch weitläufiger werden, jedoch auch deutlich vager erscheinen.

Aus dem Verständnis der Macher des Gesetzes heraus lässt sich der Schritt der Wirkungszensur dennoch bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen. Die verhältnismäßig kurze Zeitspanne vom kompletten Negieren der Notwendigkeit einer Filmzensur, wie es noch vom Rat der Volksbeauftragten Anfang 1919 postuliert worden war, hin zum Erstellen und Inkrafttreten eines tatsächlichen Zensurgesetzes war sicherlich erheblich von der Überzeugung gelenkt gewesen, dass vor allem die „Schmutz und Schundfilme“ zu verhindern gewesen seien, da sie die öffentliche Ordnung und Sitte in Gefahr bringen konnten. Also lag der Fokus der Zensur zu einem großen Maße darauf, diese Gefahr einzuschränken. Was zunächst wie ein lobenswerter Versuch erscheinen mag, die Meinungsfreiheit zu schützen, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen aber leider als viel zu vage formulierte Verbotsgrundlage, die eine Ausnutzung je nach politischer Ansicht der Prüfer vermutlich noch vereinfacht haben dürfte. In Kapitel 4.2.2.2. und auch im Analyseteil sollen noch einige genauere Betrachtungen der Zensurentscheide zu Wochenschauen und Wahlwerbefilmen hinzugezogen werden, um diese These zu überprüfen.

Betrachtet man die Verbotspunkte des §1 genauer, so macht es Sinn, einige konkretere Aussagen³⁹³ heranzuziehen, um eine bessere Idee davon zu erhalten, was eigentlich als Gefahr verstanden wurde und deswegen dem Verständnis der Prüfer nach zu verbieten bzw. zu zensieren war. Eine Gefährdung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung erfolgte beispielsweise durch die „Verspottung von Landessitten“, eine „Verächtlichmachung der Richter“ oder „durch Darstellungen von militärischen Betätigungen, die durch den Vertrag von Versailles verboten waren, wenn durch die Vorführung der Eindruck erweckt werden konnte, daß diese Betätigungen tatsächlich stattfinden würden“. ³⁹⁴ Ob besagte Szenen im Nachgang durch Veränderungen der Schnitte oder ggf. variierte Texteinblendungen (im Falle von Stummfilmen) doch freigegeben wurden, ist für den Moment

³⁹² Zitiert nach: www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2jz02.htm#k4 (Stand: 11. September 2020).

³⁹³ Hier soll es zunächst um Spielfilme gehen, da diese einfacher zu finden sind und die Zensurentscheide der politischen Filme, die rekonstruiert werden konnten, erst im Analyseteil hinzugezogen werden. Für den Moment geht es vor allem um einen allgemeinen Zugang zur Zensur und deren Praxis.

³⁹⁴ Zitiert nach Ludwigs. Als Verweise nennt er 1. OPrSt Nr. 160 v. 22.9.1921, 2. OPrSt Nr. 1810 v. 29.1.1931, 3. OPrSt Nr. 874 v. 3.11.1928 und Nr. 1329 v. 18.12.1930.

nicht relevant. Wichtig ist vor allem, dass diese Entscheidungen nun also offiziell nicht wegen des Inhalts der jeweiligen Szenen erteilt wurden, sondern einzig und allein auf Grund ihrer Wirkung beim „Durchschnittsmenschen“. Diese Trennung von Wirkung und Inhalt, die die Wirkungszensur mit sich brachte, erscheint bei genauerem Hinsehen immer zweifelhafter. Natürlich läuft eine „Verspottung von Landessitten“ letztlich auf ein Verbot auf Grund des Inhaltes hinaus. Es war abermals Wolfgang Petzet, der bereits im Jahr 1931 darauf hinwies, dass viele der getätigten Vollverbote dann auch in erster Linie auf inhaltlichen, nämlich weltanschaulichen sowie ethisch-moralischen Tendenzen beruhten.³⁹⁵ Teil sittlicher, sowie ordnungsgefährdender Bedenken war auch die „Verletzung des religiösen Empfindens“. Ein interessantes Beispiel dafür, dass aus heutiger Sicht nachvollziehbarere Verbote sogar von weniger verständlichen Entscheidungen überlagert werden konnten, zeigt ein Entscheid zum Brecht-Film „Kuhle Wampe“ (1931/32). Der Film, dessen politische Ausrichtung allein auf Grund seines Machers eindeutig sein dürfte, wurde mit mehreren Verboten und Schnitten belegt, bevor man ihn 1932 zur Vorführung vor Erwachsenen frei gab.³⁹⁶ Unter anderem wurde eine kurze Szene verboten, in der einige Nudisten in einem Badeseeschwimmen. Das Verbot wurde nicht etwa direkt wegen der dargestellten Nacktheit erteilt, sondern weil im Hintergrund ein Kirchturm hinter den Bäumen hervorragte. Dadurch sah die Filmprüfstelle religiöses Empfinden verletzt.³⁹⁷ Solcherlei Entscheidungen, sowie die aufgezeigten Widersprüche innerhalb der Tendenzklausel, die eine echte Trennung zwischen Inhalt und Wirkung kaum vorstellbar erscheinen lassen, rücken das RLG zu einem nicht unerheblichen Maße in ein bedenkliches Licht. Angestrebt war der Versuch, die Gesellschaft vor unsittlichen und „verrohenden“ Einflüssen zu schützen, ohne die Meinungsfreiheit zu gefährden. Tatsächlich ließ das Gesetz genug Spielraum, um auch politische Überlegungen mit einfließen zu lassen, auch wenn dies laut Gesetzestext explizit ausgeschlossen war.

Ein weiterer Punkt, der noch zu betrachten ist, war die Problematik bei der Zusammensetzung der Filmprüfstellen. Hier entstand eine folgenschwere Festlegung, die ebenfalls dazu beiträgt, das RLG aus heutiger Sicht eher kritisch zu betrachten. Die Prüfstellen sollten sich laut §9 des RLG wie folgt zusammensetzen:

„Die Prüfungsstellen setzen sich aus beamteten Vorsitzenden und Beisitzern zusammen. Von den Beisitzern ist je ein Viertel den Kreisen des Lichtspielgewerbes und der auf den Gebieten der Kunst und Literatur bewanderten Personen, die Hälfte auf den Gebieten der Volkswohlfahrt, der Volksbildung oder der Jugendwohlfahrt besonders erfahrenen

³⁹⁵ www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2jz02.htm#k4 (Stand: 11. September 2020).

³⁹⁶ Vgl. <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f001509.htm> (Stand: 11. September 2020).

³⁹⁷ Siegfried Kracauer: „Kuhle Wampe“ verboten!, in: FZ v. 5.4.1932, in: Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt, 1979, S. 536 – 541.

Personen zu entnehmen.³⁹⁸

Auch hier wies Petzet seine Zeitgenossen auf den Knackpunkt hin. Anhand des Beispiels der Filmoberprüfstelle in Berlin, die die oberste Zensurinstanz darstellte und sich mit Einsprüchen gegen Zensurenentscheidungen befasste, verwies der Filmkritiker auf die Problematik, Beamte in den Schiedspositionen zu beschäftigen.³⁹⁹ Auch die Tatsache, dass der Reichsinnenminister die Beisitzer auf Grund von Listen der jeweiligen Verbände auswählte, zeigt nur, wie sehr politische Instanzen in den eigentlichen Entscheidungsprozess eingebunden waren. Für Petzelt war diese Regelung nicht korrekt, er nannte die Berliner Oberprüfstelle „janusköpfig“, da hier zugleich „Richter und Verwaltungsbeamte“ über die Filme entschieden, die Institution stand für ihn zwischen Exekutive und Judikative, keiner Seite eindeutig zuzuordnen.⁴⁰⁰

Das Deutsche Filmarchiv hat einen Brief des Bayerischen Innenministeriums an das Reichsinnenministerium archiviert, in dem die Zusammensetzung der Oberprüfstelle thematisiert wird:

„Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 bietet keine Handhabe, die Entscheidungen der Filmoberprüfstelle im Dienstaufsichtswege nachzuprüfen. Ebensowenig bin ich nach diesem Gesetz in der Lage, auf den Vorsitzenden dieser Dienststelle, wenn er auch Referent meines Ministeriums ist, hinsichtlich der Rechtsprechung der Filmoberprüfstelle einen Einfluß auszuüben; diese wird nach den durch §11 Abs.1 gegebenen Mehrheitsverhältnissen vielmehr durch die vier Beisitzer nicht unerheblich beeinflusst.“⁴⁰¹

Hier werden nun schließlich die gesetzlich festgelegten Beisitzer in den Mittelpunkt gerückt, die Sachverständigen aus den verschiedenen Ministerien werden mit keinem Wort erwähnt. In den Protokollen scheint es hingegen oft so, dass verstärkt die Sachverständigen – meistens vom Reichswehrministerium und dem Auswärtigen Amt – ihre Einschätzungen abgegeben hatten und die Beisitzer im Hintergrund blieben. Wie die genau Einflussnahme aussah, kann dennoch nicht mehr eindeutig rekonstruiert werden.⁴⁰²

³⁹⁸ Zitiert nach Dünner, S. 8-9. Die genaue Zusammensetzung findet sich auf der Seite des Archivs des Deutschen Filminstituts: „Die Prüfkommisionen bestanden aus einem leitenden Beamten und mehreren Kammern, die je fünf Mitglieder (einen Beamten als Vorsitzenden und vier Beisitzer) hatten. Die Beisitzer wurden auf Grund von Vorschlagslisten der beteiligten Verbände vom Reichsminister des Innern auf die Dauer von drei Jahren ernannt“: www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2jz02.htm#k4 (Stand: 11. September 2020).

³⁹⁹ www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2jz02.htm#k4 (Stand: 11. September 202).

⁴⁰⁰ www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2jz02.htm#k4 (Stand: 11. September 202).

⁴⁰¹ Brief des Reichsinnenminister Dr. Külz an das Bayerische Innenministerium, vom 2. Juni 1926, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/12088kox.pdf> (Stand: Stand: 11. September 202).

⁴⁰² In seiner Arbeit zur Weimarer Zensur aus dem Jahre 1995 führt Klaus Petersen an, dass eine direkte Einflussnahme seitens der Exekutive besonders einfach vorangetrieben werden konnte, da der Reichsinnenminister oft genug im Falle des Zulassungsantrages eines politischen Films mit eindeutigem Zündstoff die Möglichkeit hatte, vor dem

In jedem Fall diente das RLG bereits den Zeitgenossen für Diskussionsstoff. Gerade in seiner Entstehungsphase beschäftigten sich Fachzeitschriften zum Film mit der staatlich geregelten Zensur. In der „Lichtbild-Bühne“, neben dem aus dem Hause Hugenberg stammenden „Kinematograph“ eine der größten Filmfachzeitschriften der Weimarer Zeit, erschien am 22. Oktober 1921 der Artikel „Neue Wege der Reichs-Filmpolitik“. Darin enthalten der Ruf nach einer Überarbeitung des gerade einmal anderthalb Jahre alten Reichslichtspielgesetzes. Als Grund führte das Blatt auch Beispiele aus der Zensurpraxis an, die zeigen sollten, wie leicht das RLG und mit ihm der Gesetzgeber ad absurdum geführt werden konnten:

„Wie notwendig eine Revision des Lichtspielgesetzes ist, ergab sich zur Evidenz erst in jüngster Zeit aus einer Schöffengerichtsverhandlung. Ein Bildstreifen war von der Filmprüfstelle Berlin zur öffentlichen Vorführung zugelassen worden; die überstimmte Minorität der betreffenden Prüfkammer legte gegen den Spruch Beschwerde ein, und die Oberprüfstelle gab dieser statt, prüfte den Film nochmals und gelangte zu einem Verbot. Der Lichtspiel-Theaterbesitzer Zoch führte den Film trotzdem vor und erstattete gegen sich selbst Strafanzeige. Vor dem Schöffengericht Berlin-Mitte führte die Verteidigung aus, daß nach dem Wortlaut des §12 LG und nach dem Willen des Gesetzgebers Beschwerde nur gegen das Verbot eines Bildstreifens in erster Instanz eingelegt werden könne, nicht aber gegen seine Zulassung. Das Schöffengericht schloß sich dieser Auffassung an und gelangte zur Freisprechung des Herrn Zoch, stellte sich also als ordentliches Gericht in schroffen Gegensatz zu der Rechtsauffassung der Oberprüfstelle.“⁴⁰³

Tatsächlich besagt §12 nur, dass Beschwerde eingelegt werden kann, sofern „ein Bildstreifen [von der Filmprüfstelle] ganz oder teilweise verboten wird“.⁴⁰⁴ Im vorliegenden Fall hatte die Prüfstelle den Film jedoch zugelassen und wurde erst in zweiter Instanz durch die Oberprüfstelle verboten. Gegen deren Entscheid Beschwerde einzulegen war im RLG allerdings nicht vorgesehen, ebenso wenig, Beschwerde gegen die Erlaubnis eines Films einzulegen, nur der Verbotsfall wird angesprochen. Sofern der Fall sich so zugetragen hatte, ist also auch er ein weiteres Indiz dafür, dass die Gesetzesgrundlage des RLG deutliche Lücken aufwies, die in der Fachpresse öffentlich thematisiert wurden.

eigentlichen Zulassungsverfahren Vorführungen vor verschiedenen Reichsministerien sowie Ländervertretungen zu organisieren. Sogar der Reichskanzler konnte an diesen Vorführungen teilnehmen. „Fiel die Entscheidung [des offiziellen Zulassungsverfahrens] dann nicht wie gewünscht aus, so konnte sie im Wege eines von Landeszentralbehörden – seit der Notverordnung vom 6. Oktober 1931 auch vom Reichsinnenminister – beantragten Widerrufsverfahrens aufgehoben werden.“ Vgl. Petersen, S. 247. Vgl. auch Fußnote 336. Hier wird ein Brief des Reichsinnenministers von Keudell zitiert, der dieses Vorgehen belegt. Allerdings dürfte es sich hierbei, wie oben auch schon erläutert, um eine zeitlich begrenzte Möglichkeit der Beeinflussung gehandelt haben, da der Übergang der Regierungsverantwortung in sozialdemokratische Hände im Mai 1928 bedeutet hat, dass die hugenbergsche Ufa die Zusammenarbeit beendete. Vgl. hierzu auch Bucher 1990, S. 330.

⁴⁰³ „Neue Wege der Reichsfilmpolitik“ von Dr. Hans Wollenberg, Lichtbildbühne vom 22. Oktober 1921, BArch R 901 / 72202 fol. 67b + rs.

⁴⁰⁴ Dünner, S. 9.

4.2.2.1. Fridericus Rex – Ein Beispiel

Auch wenn es sich um eine Spielfilmreihe handelt, so sollen nun die Fridericus Rex-Filme in ihren Zensurenentscheiden betrachtet werden, da diese ein gutes Beispiel darstellen, wie nachhaltig in der Praxis die Störung der öffentlichen Ordnung als Verbotgrund angeführt wurde. Zudem stehen die Filme bis heute synonym für eine rechtskonservative, monarchistisch-geprägte Ausrichtung des Weimarer Unterhaltungskinos, die bis heute immer wieder dazu herangezogen wird, um zu zeigen, welche Gefahren für das demokratische System auch noch in ganz alltäglichen Situationen lauerten.

Mit „Fridericus Rex“ brachte die Ufa 1922 einen abendfüllenden Spielfilm in die Lichtspieltheater des Landes, der von Beginn an viel Aufmerksamkeit auf sich zog. Kreimeier gibt eine kurze Zusammenfassung des Inhalts:

„Der erste Teil des Films heißt **Sturm und Drang** und zeigt die Lotterjahre des jungen Fritz. Österreich und England, die europäischen Großmächte, bieten eheliche Verbindungen mit dem preußischen Kronprinzen an - der aber hat nur sein Flötenspiel und sein Techtelmechtel mit der hübschen Potsdamer Kantorstochter im Kopf; überdies macht er Schulden. Helfershelfer seiner Eskapaden ist sein Freund, der lockere Leutnant von Katte. Fritzens Vater, der ›Soldatenkönig‹, kommt dem Luftikus auf die Spur und stellt ihn unter Kuratel. Eine Reise nach Süddeutschland will der Flötist nutzen, um vor seinem rauhbeinigen Vater und dem Preußen-Syndrom Reißaus zu nehmen, aber seine Flucht wird vereitelt; in Berlin stellt der König seinen Sohn vors Kriegsgesicht, das Urteil lautet: Fritz und Katte müssen sterben. Ende des ersten Teils, Fortsetzung folgt.“⁴⁰⁵

Das persönliche Schicksal eines über die Jahrhunderte immer stärker verklärten preußischen Königs war in der Weimarer Republik einer der Kassenschlager. So viele Misserfolge die Ufa auch im Laufe der Jahre über die Leinwände flimmern ließ, die Filme über Friedrich den Zweiten waren sogar in Zeiten größter wirtschaftlicher Not ein kommerzieller Erfolg.

In heutigen Untersuchungen der Filmreihe um den alten Fritz ist sich die Wissenschaft weitestgehend darin einig, dass die Fridericus Rex-Reihe deutliche monarchistische Tendenzen beinhaltet, die in der oftmals angespannten politischen Lage der Weimarer Republik ohne Weiteres dazu geeignet waren, das herrschende republikanische System mit der dargestellten Herrschaft des Einen, militärisches Genie und Vaterfigur einer ganzen Nation, zu vergleichen und in Erklärungsnot zu bringen. Besonders der Film „Das Flötenkonzert von Sanssouci“ (Regie: Gustav Usicky, 1930)

⁴⁰⁵ Klaus Kreimeier: Fridericus Rex, ein Königsschicksal – Filmwerk in vier Teilen, in: Ufa-Magazin Nr. 3, hg.v. Rainer Rother, Berlin, 1992, S. 1.

wurde und wird hierbei immer wieder angeführt:

„ [...] einen Abenteuer- und Unterhaltungsfilm, dessen Premiere nach dem vorangegangenen Verbot des Remarque-Films nur unter Polizeischutz stattfinden konnte und als rechtsextremistische Kundgebung endete.

Die Botschaft des Films war eindeutig die, daß eine Nation in Gefahr gut daran tut, ihr Schicksal in die Hände einer allwissenden Vaterfigur zu legen. Sie bestätigte den Ruf nach dem starken Mann, der sich den Wählern zu dieser Zeit in den Biersälen bereits als Retter des Vaterlandes empfahl.“⁴⁰⁶

Tatsächlich brachte gerade das Flötenkonzert viele auf die Straße, Befürworter und auch Gegner. In proletarisch geprägten Stadtteilen der großen Städte waren die Vorführungen nur unter größeren Sicherheitsvorkehrungen möglich. So sind im Textarchiv des Deutschen Filmmuseums verschiedene Ausschnitte aus Tageszeitungen zu dem Geschehen archiviert, beispielsweise jene aus dem demokratiefreundlichen⁴⁰⁷ Berliner Tageblatt, datiert auf den 14., 15., 16., 17. und 21. Februar 1931. Diese Berichte handeln alle von anhaltenden Protesten gegen den Film während der Vorstellungen und dem anschließenden Einsatz der Polizei gegen die Demonstranten:

„In dem in der Hauptstrasse befindlichen Kino ‚Titania-Palast‘ kam es gestern abend während der zweiten Vorstellung des Hugenberg-Films ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ zu lebhaften Protestkundgebungen des Publikums. Schon während der ersten Akte machte sich Unruhe bemerkbar, und es wurden Zwischenrufe laut. Als auf der Leinwand ein Parademarsch der langen Grenadiere gezeigt wurde, sprangen zahlreiche Zuschauer auf und protestierten mit den Rufen ‚Nie wieder Krieg!‘ und ‚Wir marschieren nicht mehr mit!‘ gegen den Film.

Die Polizei entwickelte nun einen ungewöhnlichen Eifer. Zuschauer, deren Kritik sich durchaus in den Grenzen des Erlaubten hielt, wurden unsanft zu den Ausgängen gedrängt. Es erfolgten sogar einige Feststellungen.

Unter den Verhafteten befand sich auch der sozialdemokratische Landtagsabgeordnete Erich Kuttner.

Die Kundgebungen nahmen auf der Strasse ihren Fortgang. [...]

Der Abgeordnete Kuttner wurde sehr bald entlassen, nachdem sich herausgestellt hatte, dass er das Opfer einer Personenverwechslung geworden war. [...]

Im Excelsior-Kino in Neukölln, wo ebenfalls der Hugenberg-Film gespielt wurde, waren bereits in der ersten Vorstellung die Protestkundgebungen sehr stark. Das Publikum stieß gellende Pfiffe aus, als Fridericus-Gebühr auf der Leinwand erschien. Stinkbomben und mit Tinte gefüllte Eier wurden gegen die Leinwand geschleudert.“⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Gerhard Schoenberner: Preußen als Filmthema – Ein Überblick, in: Ufa-Magazin Nr. 3, hg.v. Rainer Rother, Berlin 1992, S. 4-5.

⁴⁰⁷ Deak, Istvan: Political Groups, Social Classes, and Social Issues in Weimar Germany, in Film and Politics in the Weimar Republic, hg.v. Thomas G. Plummer u.a., Minnesota 1982, S. 13.

⁴⁰⁸ Berliner Tageblatt, 14.2.1931. Überschrift: „Protest gegen Flötenkonzert – Demonstrationen in Schöneberg und Neukölln“.

Dennoch lief der Film ohne Verbot und wurde erneut ein großer kommerzieller Erfolg. Friedrich lockte die Menschen in die Kinos. Die hier dargestellte Gefährdung der öffentlichen Ordnung war zwar möglicherweise im Zeitungsbericht überspizter formuliert worden, als es die Realität hergegeben hatte, aber sie war ohne Zweifel gegeben und hätte so, dem oft bemühten §1 des RLG entsprechend, zum Verbot des Films führen können. Dies geschah jedoch nicht, der große Ufa-Erfolg wurde bezeichnenderweise erst nach dem 2. Weltkrieg durch die Amerikaner verboten.⁴⁰⁹

Dies bedeutet allerdings nicht, dass niemand bei den Prüfstellen die monarchistischen Tendenzen wahrgenommen hätte. Interessant ist, dass bereits die ersten Fridericus Filme durchaus dazu geführt hatten, die Bedenken einiger Verantwortlichen bei den Filmprüfstellen sowie bei Politikern zu wecken, der Film könne die öffentliche Ordnung auf den Straßen nachhaltig gefährden und somit gegen §1 des RLG verstoßen. Die „Tendenzklausel“ war wieder einmal Grundlage einer Verbotsdiskussion geworden. Das Deutsche Filminstitut hat Zensurgutachten archiviert und digitalisiert, die einige Entscheidung der Prüfstellen Berlin und München, sowie der Oberprüfstelle in Berlin dokumentieren.⁴¹⁰ Zu der Produktion „Fridericus Rex Teil I und II“, die von der Firma Cserépy-Film Co. GmbH produziert und durch die Ufa vertrieben wurde, ist jene Sitzung der Filmoberprüfstelle dokumentiert, die auf ein Verbotsgesuch des hessischen Innenministeriums folgte. Der Freistaat sah in dem Film das Potential gegeben, dass durch seine monarchistische Tendenz – sie wurde bereits bei den Zeitgenossen immer wieder heiß diskutiert - nach der Ermordung Rathenaus Unruhen in den sozialistischen Teilen der Bevölkerung hätten folgen können. Angeführt wurden erste Proteste in Offenbach am Main.⁴¹¹ Die Oberprüfstelle lehnte den Antrag des hessischen Innenministeriums mit der Begründung ab, der Film sei bereits in weiten Teilen des Landes ohne Probleme für die öffentliche Sicherheit und Ordnung ausgestrahlt worden, was als Beweis diene, diese sei nicht in Gefahr. (Offensichtlich war die Situation auf den Straßen acht Jahre später, pünktlich zum Flötenkonzert, nicht mehr so entspannt. Nun war die Filmreihe jedoch bereits derart etabliert gewesen, dass eine Vorführung ohne Weiteres erlaubt werden konnte.) Tatsächlich führte die Oberprüfstelle unter Vorsitz des Oberregierungsrates Bulcke zum Fridericus Film Teil I aus, wie der Begriff „Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit“ verstanden wurde:

„Danach steht die Oberprüfstelle auf dem Standpunkt, dass die Möglichkeit einer nur vorübergehenden Störung als eine solche Gefährdung der öffentlichen Ordnung nicht bezeichnet werden kann. Ihr vorzubeugen und sie zu beseitigen, ist

⁴⁰⁹ Bauer, Alfred: Deutscher Spielfilmalmanach 1929 – 1950, Berlin, 1950, S. 10.

⁴¹⁰ Vgl. <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tai01.htm>. Unter dem Link „Alle Zensurenentscheidungen im Überblick“ lassen sich die alphabetisch geordneten Einträge finden. (Stand: 11. September 2020)

⁴¹¹ Protokoll der Sitzung vom 21.7.1922, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. A.49.22, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb374z.pdf> (Stand: 11. September 2020).

Aufgabe der Polizeibehörden. Unter dem Begriff der Gefährdung der öffentlichen Ordnung im Sinne des Lichtspielgesetzes muss eine solche Gefährdung als ein Dauerzustand aufgefasst werden, als eine Angelegenheit, welche die Allgemeinheit erfasst und erregt; nicht aber die Auswirkung eines aussergewöhnlichen Ereignisses, welches die Bevölkerung zu einer plötzlichen Erregung hinreisst und, wie die Erfahrung lehrt, bald wieder abschwilt.“⁴¹²

Hier wird nun plötzlich ein zeitlicher Aspekt mit hineingenommen, der im Gesetzestext so nicht zu finden ist.⁴¹³ Die Befürchtung einer einmaligen Ausschreitung einer einzelnen Gruppe reicht für die Prüfstelle nicht aus. Dass die Arbeiterschaft durchaus dazu in der Lage war, fortdauernde Proteste zu organisieren und durchzuführen und dass Aktionen der Arbeiter möglicherweise Gegenreaktionen politisch anderweitig orientierter Gruppen mit sich gebracht hätten, wird nicht thematisiert. Einzig nachvollziehbar scheint der Verweis auf die weitestgehend unproblematischen Vorführungen in anderen Städten. Dennoch wirkt die Begründung teils etwas befremdlich und dazu geeignet, Spekulationen darüber aufzugreifen, ob nicht doch von höchster Stelle versucht wurde, die Position der Ufa zu schützen, auch im Hinblick auf den Versuch, den größten Filmkonzern der Weimarer Zeit nicht zu verstimmen. Außerdem hatte der Staat selbst finanziell etwas von dem Kassenschlager, nämlich über die Einnahmen aus der relativ hohen Lustbarkeitssteuer, die in Kapitel 4.2.3. noch kurz zu behandeln sein wird. Entsprechend verwundert es nicht übermäßig, dass der Film *Fridericus Rex* eine besondere Behandlung erfuhr.

Im bereits angeführten Brief des bayerischen Innenministers an den Reichsinnenminister wird jene Beobachtung unfreiwillig gestützt. Auf Klagen des bayerischen Innenministeriums reagierend, merkt der Reichsinnenminister Dr. Külz auf die Beschwerde, der Versagungsgrund bezüglich der öffentlichen Ordnung sei von der Oberprüfstelle kaum noch angewendet worden, an:

„[...] ist allerdings zuzugeben, dass gelegentlich der Zulassung des Bildstreifens 'Fridericus Rex' die Oberprüfstelle sich erstmalig auf den Standpunkt gestellt hat, das auf Kundgebung ein Beifall oder Missfallen beruhende, nur vorübergehende Störungen als Gefährdung der öffentlichen Ordnung nicht anzusehen und ihnen vorzubeugen und sie zu beseitigen Aufgabe der Polizei sei [...].“⁴¹⁴

⁴¹² Protokoll der Sitzung vom 21.7.1922, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. A.49.22, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb374z.pdf> (Stand: 11. September 2020). Die Begründung der Oberprüfstelle wird mit einem Beispiel ergänzt, das für den Vertreter des hessischen Ministeriums nicht so geklungen haben dürfte, als sei die Beschwerde des Freistaates auf übermäßig viel Verständnis gestoßen: „Wenn beispielsweise in dem bayerischen Wallfahrtsort Altötting am Tage einer Wallfahrt in einem Lichtspieltheater ein Film vorgeführt wird, in dem der Lebenswandel einer Dirne gezeigt wird, so wird unbedenklich die Polizeiverwaltung für diesen Tag die Vorführung eines solchen Films zu verhindern haben, da eine vorübergehende Störung der öffentlichen Ordnung wahrscheinlich sein wird.“ Die Gruppe aufgebrachter Wallfahrer mit der Befürchtung des Innenministeriums, dass Ausschreitungen in der Arbeiterschaft geschehen könnten, gleichzusetzen, klingt auch nach mehrmaligem Lesen so, als habe man die Bedenken nicht wirklich ernst genommen.

⁴¹³ Zum besseren Vergleich noch einmal der Gesetzestext: „Die Zulassung eines Bildstreifens [...] ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung zu verletzen [...].“ Zitiert nach Dünner.

⁴¹⁴ Brief des Reichsinnenminister Dr. Külz an das Bayerische Innenministerium, vom 2. Juni 1926,

Diese Beobachtung, die für den Film *Fridericus Rex* die Ausnahme bestätigt, vorübergehende Beeinträchtigungen der öffentlichen Ordnung allein der Polizei zu überlassen, festigen die Vermutung, dass hier intern Sonderregeln für die große Ufa-Reihe angesetzt worden waren.

Auch die weiteren Teile der Reihe riefen Beschwerden und Verbotersuche auf den Plan. Besonders Teil 4, mit dem einprägsamen Namen „Schicksalswende“, der den 7-jährigen Krieg thematisiert, wurde diskutiert. Bei der Vorführung des Films am 10. März 1923 war es sogar die Vorsitzende höchstpersönlich, ein Fräulein Sachenheim, das sich gegen die Genehmigung des Filmes aussprach, da er Tendenzen beinhalte, die den Verfechtern der Dolchstoßlegende in die Hände hätten spielen können:

„[Zitat Friedrichs auf die Idee, den Krieg vorzeitig zu beenden, da sich das Heer am Ende seiner Kräfte befinde]: 'Gehen Sie, das sind Zwischenfälle, die Weltgeschichte geht darüber hinweg. Wenn er zu früh Frieden schließt, können keine Kanäle gezogen, keine Handelswege erschlossen, kann die Justiz nicht gerecht gemacht, dem Land keine Schulen geschaffen, Kunst und Wissenschaft nicht gefördert werden. General Fink und seine Armee werden für wahnsinnig erklärt, weil sie die Waffen zu früh gestreckt haben, die Soldaten an die einstigen Siege erinnert. Das zähe Durchhalten führt schließlich zum Sieg.' Dass es sich dabei zum Teil um historische Tatsachen handelt, ist für die Wirkung belanglos. Es ist zweifellos [...], dass der Bildstreifen bisher noch nicht dagewesene Kundgebungen zur Folge haben wird. Sie werden von denen hervorgerufen werden, die der Meinung sind, das Deutsche Heer sei 1918 von hinten erdolcht worden. Und diese werden einen Teil des Publikums, besonders in der gegenwärtigen Zeit, mitreißen. Es kann allen denjenigen, die den leidenschaftlichen Kampf um die sogenannte Dolchstoßlegende verfolgt haben, nicht zweifelhaft sein, dass sich der Teil des Publikums, der darüber anderer Meinung ist, als der vorgenannte diese Kundgebungen nicht ruhig gefallen lassen, sondern zu Gegenkundgebungen schreiten wird. Diese Kundgebungen und Gegenkundgebungen werden umso heftiger sein, als der Bildstreifen auch Ovationen für Monarchie und Militär hervorrufen wird. [...]

In einer politisch so erregten Zeit wie der unseren werden dargestellte historische Szenen vom Publikum immer auf die eigene Lage des Volkes bezogen.“⁴¹⁵

Gerade der letzte Satz ist bemerkenswert, da hier ganz klar die Verbindung gezogen wird, zwischen der akuten politischen Situation, die sich im März 1923 noch um die Rheinlandbesetzung und die Reparationsfrage drehte, sowie jenem vierten Film über Friedrich den Zweiten, dessen vorangegangene Teile bereits Millionen Deutsche in die Kinosäle des Landes gelockt hatten. Die Vorsitzende der Sitzung spricht aus, was in der heutigen Wissenschaft viele Filmhistoriker jederzeit unterstreichen würden, damals hingegen vornehmlich in der linksgerichteten Presse zu finden war. Auch der direkte Bezug auf die Dolchstoßlegende ist bemerkenswert. Diese Warnungen und Bedenken waren selten in den gesichteten Zensurgutachten zu finden, vor allem nicht bei solch

<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/12088kox.pdf> (Stand: 11. September 2020).

⁴¹⁵ Protokoll der Sitzung vom 10. März 1923, Filmprüfstelle Berlin Nr. 7057, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb376zb.pdf> (Stand: 11. September 2020).

großen Spielfilmen.

Letztlich haben die Bedenken der Vorsitzenden relativ wenig genutzt. Die Filmoberprüfstelle Berlin hat in einer Sitzung nur zwei Tage später, am 12.3.1923, den Film erneut genehmigt. Die kurze Zeitspanne zwischen Erst- und Zweitgutachten ist auffällig, meist liegen wenigstens ein bis zwei Wochen zwischen dem Einspruch gegen eine Entscheidung und dem endgültigen Schiedsspruch der Oberprüfstelle. Hier schien es wichtig gewesen zu sein, dass eine schnelle Genehmigung erfolgte und die Behörde hatte dies ermöglicht.

Als Grund für die Genehmigung wurde zunächst angeführt, dass die Oberprüfstelle – diesmal unter Vorsitz des Oberregierungsrates Bulcke – keinen Anlass gegeben sah, es könnte eine ernste Gefährdung der öffentlichen Ordnung gegeben sein. Dabei wurde darauf verwiesen, dass der vierte Teil in seiner Art den ersten beiden Filmen entspräche, die ihrerseits keine gefährlichen Situationen nach sich gezogen hätten.⁴¹⁶ Erst im zweiten Punkt wird auf die Dolchstoßlegende eingegangen. Dabei geht die Oberprüfstelle nicht davon aus, dass der Zuschauer Parallelen zur politischen Lage 1923 ziehen könnte: „Der Beschauer wird vielmehr die Wirkung in sich aufnehmen, dass ein Gegensatz zur Jetztzeit wohl geschildert werden sollte, dass der Film sich aber davon fernhält, an der Jetztzeit böswillig Kritik zu üben.“⁴¹⁷ Diese angeführte Begründung wirkt eher dünn im Vergleich zum mit Zitaten belegten Einspruch der Vorsitzenden der ersten Sitzung. Die Oberprüfstelle geht noch einen Schritt weiter:

„Ebensowenig kann, was den beiden ersten Abschnitten von einem Teil der Presse zum Vorwurf gemacht wurde, in diesem IV. Teil eine monarchistische Tendenz festgestellt werden. Unter einer monarchistischen Tendenz ist die Absicht zu verstehen, der republikanischen Verfassung des Deutschen Reiches die frühere konstitutionelle Verfassung Preußens und des Reichs in einer Form gegenüberzustellen, die einer königlichen Regierung vor einer republikanischen Regierung den Vorrang gibt. Eine solche Ansicht war in der Gesamtwirkung des Films nicht zu erkennen.“⁴¹⁸

Im weiteren Verlauf wird klargestellt, dass die einzige Tendenz, die erkannt werden kann, eine vaterländische sei und diese ließe sich nach Auffassung der Oberprüfstellen „sehr wohl mit republikanischer Weltanschauung“ in Verbindung bringen.⁴¹⁹ Dem Film keine monarchistische Tendenz zu unterstellen ist nach heutiger Sicht kaum mehr vorstellbar. Für die Filmoberprüfstelle war dies hingegen keine Schwierigkeit. Die Sichtung der archivierten Protokolle zu den ersten vier

⁴¹⁶ Protokoll der Sitzung vom 12. März 1923, Filmoberprüfstelle Berlin Nr. B.V. 17.23, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb376z.pdf> (Stand: 11. September 2020).

⁴¹⁷ Protokoll der Sitzung vom 12. März 1923, Filmoberprüfstelle Berlin Nr. B.V. 17.23, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb376z.pdf> (Stand: 11. September 2020).

⁴¹⁸ Protokoll der Sitzung vom 12. März 1923, Filmoberprüfstelle Berlin Nr. B.V. 17.23, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb376z.pdf> (Stand: 11. September 2020).

⁴¹⁹ Protokoll der Sitzung vom 12. März 1923, Filmoberprüfstelle Berlin Nr. B.V. 17.23, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb376z.pdf> (Stand: 11. September 2020).

Teilen der großen Fridericus Rex-Reihe zeigen eindeutig, dass hier zu Gunsten der Produktion gesetzliche Regularien differenzierter ausgelegt wurden, als in anderen Fällen. Interessanterweise beweist die Sichtung weiterer Protokolle, dass den Filmprüfstellen dabei keineswegs pauschal eine generelle Neigung nach Rechts vorgeworfen werden könnte.

4.2.2.2. Weitere Beispiele aus der Zensurpraxis

Während bezüglich des Zensurverfahrens bei Wochenschauen leider nichts Weiterführendes zu finden war, gab es einige Informationen zu Filmen, die als politisch eingestuft werden können oder wenigstens nicht unter dem Genre Unterhaltungs- oder Spielfilm laufen. Im Jahr 1924 wurde der mit 466 m relativ kurze Bericht über die Moltke-Denkmalweihe - der Film trägt den Titel „Der deutsche Tag in Halle“ - von der Produktionsfirma Theater Max Künzel aus Leipzig zur Zulassung vorgelegt. Am 22.5.1924 hatte die Filmprüfstelle Berlin ein Jugendverbot ausgesprochen, dem zwei weitere Sitzungen folgten, wobei ein bemerkenswerter zeitlicher Unterschied zwischen dem ersten und dem dritten Entscheid lag. Am 30.6.1926, also erst ganze zwei Jahre später, erfolgte ein Kompletterverbot des Films durch die Berliner Prüfstelle, welches zwei Wochen später, am 15.7., durch die Oberprüfstelle bestätigt wurde.⁴²⁰ Höchstwahrscheinlich hatten die veränderten politischen Rahmenbedingungen, der Übergang von den ersten Krisenjahren hin zu einer recht stabilen Phase des Landes, auch Umdenken bei der Bewertung dieses Films mit sich gebracht. Fakt ist, dass Vertreter des Preußischen Ministeriums des Innern in der Sitzung am 30.6.1926 davor gewarnt hatten, der Film könne „böses Blut“ machen und die „Staatsautorität untergraben“.⁴²¹ Auch die öffentliche Ordnung schien in Gefahr. Zum Inhalt des Films gibt der Entscheid der Oberprüfstelle ein wenig Hilfestellung:

„Die Oberprüfstelle hat sich ausser Stande gesehen, den von den Sachverständigen des Auswärtigen Amtes und des Reichswehrministeriums geäußerten Bedenken durch Teilverbote zu begegnen, da das Auftreten von Stahlhelm und von Angehörigen der Reichswehr fast den ganzen Film hindurch geht.“⁴²²

⁴²⁰ Vgl. www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f035071.htm (Stand: 11. September 2020). Hier findet sich eine Auflistung der Entscheidungen der Prüfstellen inklusive Datum und Link zu den jeweiligen Protokollen.

⁴²¹ Protokoll der Sitzung der Filmprüfstelle Berlin vom 30. Juni 1926, Nr. 13161, www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb274zb.pdf (Stand: 11. September 2020).

⁴²² Protokoll der Sitzung der Film-Oberprüfstelle Berlin vom 15. Juli 1926, Nr. 662, <http://www.difarchiv.deutsches->

Diese Bedenken, die vom Auswärtigen Amt geteilt wurden, sind nur ein Beispiel dafür, dass die Filmprüfstellen durchaus auch im rechten Lager darauf achteten, dass der Bogen in der Darstellung nicht überspannt werden würde. Die Beobachtungen bezüglich der Zeitverzögerung ändern an dieser Tatsache nichts.

Ein weiteres Zensurgutachten das sich mit klaren politischen Tendenzen befassen muss, liegt vor für den Film „Gauparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei“ von 1930. Dessen Verbot wurde am 27.6.1930 durch die Filmprüfstelle Berlin erteilt und knapp zwei Wochen später am 14.7.1930 durch die Oberprüfstelle bestätigt.⁴²³ Grundlage des Verbots bietet hierbei einzig und allein das sogenannte Uniformverbot, das in weiten Teilen Deutschlands geherrscht hatte:

„Die Vorführung des Gauparteitages dieser Partei, wo die Nationalsozialisten in geschlossener Formation in Uniform aufmarschieren, im Film muss daher in der Öffentlichkeit den Eindruck erwecken, als ob das Uniformverbot missachtet und dem Verbot zuwider von Nationalsozialisten Uniform bei ihren Veranstaltungen getragen wird. Der Film muss dazu anreizen, verbotswidrig Uniform zu tragen, und kann Anlass zu Skandalen geben, vor allem, wenn Angehörige des Rotfrontkämpferbundes, der verboten ist, von dem Film Kenntnis bekommen, da sie zu der Ansicht gelangen können, dass die Nationalsozialisten sich über das Verbot hinweggesetzt haben oder dass von den Behörden die Parität nicht gewahrt ist.“⁴²⁴

Der Filmarbeit der gefährlich erstarkenden NSDAP wurde der Verweis auf die Gefährdung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung in den Weg gestellt und dadurch ein Kompletterbot durchgesetzt.

Linksgerichtete Filme teilten dieses Schicksal oft genug. Ein Film aus dem linken Lager trägt den Titel „Die Fahne von Baku“ und stammt aus dem Jahr 1923. Auch er wurde, nach dreimaliger Prüfung, komplett verboten. Interessant ist die Urteilsbegründung des endgültigen Verbots vom 3.12.1923. Erneut wird §1 des RLG herangezogen und als Grundlage genutzt, wie eigentlich in jedem Verbotsfall bisher auch. Diesmal allerdings ist der Rückbezug auf die politischen Bedenken weit deutlicher herauszulesen:

filminstitut.de/zengut/df2tb274z.pdf (Stand: 11. September 2020).

⁴²³ Vgl. <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f035141.htm> (Stand: 23. September 2020).

⁴²⁴ Protokoll der Sitzung vom 14.7.1930, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. O.00746, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb414z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

„Im übrigen hat der Film [...] die Absicht [...], für das Zusammenarbeiten des russischen Bolschewismus mit dem deutschen Kommunismus Propaganda zu machen. Der deutsche Kommunismus bezweckt den Umsturz der Staatsordnung; sein Wirken, auch dargestellt im Film, ist staatsgefährdend, also die öffentliche Ordnung, auch im Sinne des Reichslichtspielgesetzes, störend. Die Oberprüfstelle stellte grundsätzlich fest, dass unter dem Begriff der Gefährdung der öffentlichen Ordnung im Sinne des Lichtspielgesetzes auch jede Störung zu verstehen ist, die dem Bestehen des Reichs und den Grundlagen der Verfassung in irgend einer Form abträglich sind.“⁴²⁵

Hier wird diesmal ganz eindeutig mit Hilfe der öffentlichen Ordnung eine andere Regelung des RLG umgangen, nämlich dass die Zulassung „wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt“ werden darf.⁴²⁶ Die bereits thematisierte „Tendenzklausel“ erhält hier nun in der praktischen Anwendung ihre Bestimmung, denn sie konnte dazu genutzt werden, Filme auch wegen ihrer politischen Tendenzen zu verbieten, obwohl dies laut §1 des RLG eigentlich nicht zulässig war. Es ist wenig verwunderlich, dass die Oberprüfstelle unter Vorsitz des konservativen Oberregierungsrates Bulcke und u.a. einem Sachverständigen vom Auswärtigen Amt sowie einem Vertreter des Reichskommissars für die Überwachung der öffentlichen Ordnung ein komplettes Verbot eines kommunistisch geprägten Films verfolgte, der wahrscheinlich als eine Art Dokumentarfilm laufen sollte oder sich in Ausschnitten für Wochenschauen geeignet hätte.

Interessant wird es nun, wenn man einen politischen Film betrachtet, bei dem der Titel vermuten lässt, es könne sich hier ebenfalls nur um ein Kompletต์verbot gehandelt haben, was in der Realität jedoch nicht der Fall gewesen war. Ein solches Beispiel ist der Film „Fahnenweihe des Roten Frontkämpferbundes Berlin“ aus dem Jahre 1925. Nachdem die Filmprüfstelle Berlin zunächst ein Verbot verhängt hatte, machte die Oberprüfstelle diese Entscheidung fünf Tage später, am 8.6.1925 wieder rückgängig und ließ den Film sogar zur Vorführung vor Jugendlichen zu.⁴²⁷ Während die Vertretung des Auswärtigen Amtes immer noch durch jenen Dr. Sievers erfolgte, der bereits bei der Fahne von Baku zugegen gewesen war, war die Leitung der Oberprüfstelle 1924 an Ernst Seeger übergegangen. Seegers, dem es später gelang, seine Arbeit im Nationalsozialismus weiterzuführen, war hier nun für folgende Entscheidung mitverantwortlich:

⁴²⁵ Protokoll der Sitzung vom 3.12.1923, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. B.103, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb330z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

⁴²⁶ Zitiert nach Dünner.

⁴²⁷ Vgl. Überblick Zensurbescheide „Fahnenweihe des Roten Frontkämpferbundes“, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f035107.htm> (Stand: 23. September 2020).

„Die Oberprüfstelle hat sich das Ergebnis der Beweisaufnahme zu eigen gemacht und bei der Zulassung insbesondere berücksichtigt, dass der Bildstreifen eine obrigkeitlich genehmigte Veranstaltung zur Darstellung bringt, die, wie den Zug vorausfahrende Kraftwagen der Schutzpolizei erkennen lassen, unter polizeilichem Schutz vor sich gegangen ist und, wie von den zuständigen Sachverständigen bestätigt worden ist, zu einer Störung der öffentlichen Ordnung keinerlei Anlass gegeben hat. Dass gelegentlich der Vorführung eines Bildstreifens von einem Teil der Zuschauer geäußerte Beifalls- und Missfallensäußerungen eines anderen Teils höchstens eine vorübergehende Störung enthalten und nicht als eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung angesehen werden können, hat die Oberprüfstelle in wiederholten Entscheidungen festgestellt.“⁴²⁸

Diese Entscheidung überrascht zunächst und zwingt dazu, die Arbeit der Prüfstellen, auch im Hinblick auf ihre Vorsitzenden und übrigen Teilnehmer, doch ein wenig differenzierter zu betrachten, als es die vorangegangenen Entscheide zugelassen haben. Allein schon das Personal spricht dafür, dass ein Verbot aus politischen Motiven zumindest nicht unwahrscheinlich gewesen wäre. Stattdessen wird das Verbot nun jedoch aufgehoben. Die öffentliche Ordnung ist in dem Moment nicht mehr gefährdet, in dem eine vom Staat genehmigte Veranstaltung gezeigt wird. Damit wird auch die staatliche Entscheidungsmacht in Schutz genommen. Der Verweis auf die Schutzpolizei reicht aus, um deutlich zu machen, dass hier eine genehmigte und gesicherte Veranstaltung gezeigt wird. Dass derartige Bilder überzeugte Gegner der Veranstaltung sicherlich nicht gehindert hätten, nach dem Film ihrem Unmut Ausdruck zu verleihen, wird nicht mitberücksichtigt, es zählt die demonstrierte Überwachung der Situation durch den Staat. Aus ähnlichen Beweggründen heraus wurde bereits 1924 „Im Zeichen des Hakenkreuzes“ nach einem Verbotsantrag durch die Filmprüfstelle von der Oberprüfstelle unter Schnittaufgaben wieder freigegeben, erneut mit Seeger im Vorsitz und Sievers als Vertreter des Auswärtigen Amtes. Hatte im bereits besprochenen Film „Gauparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei“ von 1930 das Uniformverbot ermöglicht, diesen zu verbieten, so gab es jene Entscheidungshilfe 1924 in dieser Form noch nicht. Stattdessen wurde sich nun wieder auf die Akzeptanz durch die Obrigkeit berufen:

„In Uebereinstimmung mit dem Gutachter des Vertreters des Reichskommissariats für Ueberwachung der öffentlichen Ordnung ist die Oberprüfstelle der Auffassung, dass in der Propaganda für eine obrigkeitlich geduldete Bewegung als solcher, ein Verstoss gegen die öffentliche Ordnung nicht erblickt werden kann.“⁴²⁹

⁴²⁸ Protokoll der Sitzung vom 8.6.1925, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. O.00301, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb331z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

⁴²⁹ Protokoll der Sitzung vom 1. Dezember.1924, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. O.00550, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb573z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

Kaum verwunderlich hatte das Amt im Jahr 1930 auf die Darstellung nationalsozialistischer Aufmärsche anders reagiert als sechs Jahre zuvor. Im Schatten der heranziehenden NSDAP und ihrer plötzlichen Erstarkung, versuchte die staatliche Instanz nun wohl, das eigene System zu schützen. 1924 hingegen war die NSDAP noch eine kleinere Bewegung, die zwar viel Getöse machte, jedoch noch nicht übermäßig ernst genommen wurde. Entsprechend konnte hier eine eingeschränkte Genehmigung erteilt werden. Ganz ohne Bedenken bezüglich Uniformen ging es jedoch auch hier nicht. Verboten wurde nämlich die Darstellung der Sturmabteilung und zwar auf Grund ihrer uniformähnlichen Aufmachung. Was später zum Kompletterbot reichen sollte, war nun mehr zwar als „ordnungsgefährdend“⁴³⁰ eingestuft und wurde deswegen herausgeschnitten, schien jedoch nicht ausreichend, den gesamten Film auf seine Gesinnung hin für gefährlich zu erklären. Die Zeit war noch nicht reif für einen stärkeren Schutz des demokratischen Systems gegenüber antirepublikanischen Aufmärschen auf der Leinwand. Zu vermerken ist noch, dass bereits im Jahr 1932 die Wahlfilme der NSDAP kaum noch mit Problemen bei der Zensur zu kämpfen hatten. So kamen aufgenommene Reden zur Reichstagswahl im Juli 1932, eine unter anderem von Joseph Goebbels mit dem Titel „Dr. Goebbels spricht über 14 Jahre System“, durch die Zensur. Auch wenn es hier um keine Aufmärsche ging, so zeigt doch bereits der Titel dieser Rede, dass es sich um eine Positionierung gegen das System handeln würde. Goebbels zählt unter anderem die Misserfolge der Weimarer Republik auf, die es nicht geschafft habe, wirtschaftlichen Wohlstand zu erreichen, und deren Vertreter nun vom Throne zu stoßen seien.⁴³¹ Scheinbar griffen hier die Regularien des Zensurgesetzes nicht ausreichend oder aber, was noch verheerender wäre, es bestand überhaupt kein Interesse mehr daran, Stimmen, die das System angriffen, zu regulieren.

Schon diese kurzen Beispiele zeigen, dass die Filmentscheide einzeln zu betrachten sind. Nicht zuletzt die aktuellen zeitlichen Umstände waren mit ausschlaggebend dafür, wie entschieden wurde, bis 1924 unter dem Vorsitz Bulckes, danach unter Dr. Ernst Seeger. Eindeutig allerdings stehen gerade jene dokumentarischen Filme und Berichte im Kreuzfeuer, die politische Aussagen beinhalteten. Stets kreiste um sie die Frage nach ihrer potentiellen Gefahr für die Ordnung und Sicherheit auf den Straßen, jenem Allzweckparagrafen, der, wie bereits gezeigt, selbst von den Zeitgenossen kritisch gesehen wurde.

⁴³⁰ Protokoll der Sitzung vom 1. Dezember.1924, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. O.00550, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb573z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

⁴³¹ Eine genauere Betrachtung der Rede erfolgt im Analyseteil. Vgl. https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm – 1932, Zensurdatum bekannt (Stand: 8. September 2019).

4.2.3. Die Lustbarkeitssteuer

Natürlich versuchte der Staat vom Kino als boomendem Geschäft, das auch in Krisenzeiten halbwegs stabile Einnahmen verbuchen konnte, finanziell zu profitieren. Die Höhe der sogenannten Lustbarkeitssteuer (oder auch Vergnügungssteuer), die unter anderem auch auf die Filmeinnahmen der Lichtspieltheater erhoben wurde, variiert dabei in der Literatur leicht, wird allerdings durchgängig als hoch bezeichnet, zieht man andere Filmmärkte wie den amerikanischen oder den übrigen europäischen Sektor zum Vergleich hinzu. Claudius Torp spricht in seiner Ausführung zu Konsum und Politik von einem Steuersatz zwischen 15 und 30%, je nach Region und Stadt. Im Durchschnitt habe in Deutschland bis in die Mitte der 20er Jahre die Lustbarkeitssteuer 20% betragen. Im Vergleich dazu seien günstige Tickets in den USA beispielsweise komplett von der Steuer befreit worden, um den Film auch für Geringverdiener attraktiv zu machen. Erst 1926 sank laut Torp durch eine Neuregelung im Länderfinanzausgleich die Steuer auf reichsweite 15%, 1929 erfolgte noch einmal eine Senkung auf 12,5%.⁴³² Ursula Saekel spricht in ihrer Arbeit zum US-Film in der Weimarer Republik von 18% Lustbarkeitssteuer, die vom Staat erhoben worden waren und im Jahr 1927/28 beispielsweise ganze 40 Millionen Reichsmark in die Staatskassen spülten.⁴³³

Immer wieder in der Presse diskutiert und sowohl hier, als auch von den Filmfirmen gefordert, war die Senkung der Lustbarkeitssteuer zwecks Erleichterung der deutschen Kinobetreiber und Unterstützung des deutschen Films ein zentraler Punkt. Besonders die Filmfachzeitschriften, die sich als Interessenvertreter und Sprachrohr der Filmwirtschaft sahen, wünschten regelmäßig die Entlastung der Filmbranche. Thematisiert wurde eine Senkung in den Kabinetts- und Reichstagsitzungen allerdings nur sporadisch und meist dann, wenn man sich davon einen Vorteil an anderer Stelle versprach. Beispielsweise wird bei den Diskussionen über eine mögliche Rettung der Ufa durch Reichsbeteiligung, noch vor dem Hugenbergkauf, daran erinnert, dem Konzern durch die Senkung der Lustbarkeitssteuer zu helfen.⁴³⁴ Laut Torp erfolgte erst 1929 eine leichte Senkung. Es scheint allerdings unwahrscheinlich, dass diese noch mit dem Hauptziel durchgesetzt wurde, der Ufa entgegenzukommen. Vielmehr wäre der Versuch denkbar, dadurch der taumelnden Emelka unter die Arme zu greifen oder aber der deutschen Filmindustrie in Zeiten der Weltwirtschaftskrise und der Umstellung auf den teuren Tonfilm schlussendlich doch ein

⁴³² Claudius Torp: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, Göttingen 2011, S. 272-273.

⁴³³ Saekel, 2011, S. 148.

⁴³⁴ Protokoll der Kabinettsitzung Nr. 178 vom 31. Januar 1927, 12 Uhr, in: http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0120/ma3/ma31p/kap1_2/kap2_178/para3_2.html?highlight=true&search=Lustbarkeitssteuer&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm (Stand: 11. September 2020).

wenig entgegenzukommen. Grundsätzlich jedoch blieb der Film vergnügungssteuerpflichtig, die Reichsregierungen waren nicht gewillt, diese sichere Einnahmequelle versiegen zu lassen.

4.3. Die verpasste Chance? – Ein erstes Fazit

Das Bewusstsein für die Wirkung filmischen Auftretens war auch in den Weimarer Regierungen vorhanden. Gerade SPD-geführte Regierungen haben versucht, Wege zu finden, über Beziehungen zu Filmfirmen in der Wochenschau-Produktion nicht gänzlich außen vor gelassen zu werden. Was jedoch schwer wiegt, ist die Erkenntnis, dass die Regierungen sich im Rahmen der Filmpolitik den vorhandenen Möglichkeiten zur Selbstinszenierungen durch den Film letztlich nicht ausreichend geöffnet und damit entscheidende Chancen zu einer indirekten, medialen Werbung für den Staat verspielt hatten. Diese Beobachtung soll durch die Sichtung der Wochenschauen im Analyseteil weitere Belege finden. Die Bemühungen waren ungenügend oder aber äußerst ungeschickt gewesen, man denke nur an die Lohmann-Affäre. Es gab immer wieder Politiker in führenden Positionen, die um die Möglichkeiten des Mediums wussten und versuchten, sie für die Demokratie in der Praxis nutzbar zu machen, doch es gelang niemals, eine Position zu erreichen, von der aus man etwa einem Alfred Hugenberg gleichwertig hätte entgegentreten können. Natürlich konnte der Staat nicht öffentlich in das private Filmgeschäft eingreifen, wohin dieses Bestreben führen würde, hat die Emelka-Episode ansatzweise gezeigt. Die Versuche jedoch, die unternommen wurden, um über nicht-öffentliche Wege einen Zugang zum Medium und zur Arbeit der Filmfirmen, insbesondere zu den als nützlich angesehenen Wochenschauen zu erhalten, waren von wenig nachhaltigem Erfolg gekrönt und zeichneten sich eher durch eine Abhängigkeit seitens der Regierung vom aktuellen Filmmarkt aus. Die wenigen Versuche verliefen entweder im Sande, wie mit der Messter-Wochenschau und später der Emelka, weil hier Alfred Hugenberg der Spagat zwischen Politik und Film nachhaltig gelungen war, oder sie endeten, wie der Phoebus-Fall zeigt, in einem politischen und finanziellen Fiasko, das auch in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde und dem Auftreten der Regierungen nicht zuträglich sein konnte. Zwielfichtige Geschäfte und Skandale prägten dadurch die öffentliche Wahrnehmung in einem nicht gerade unbedeutenden Maße, befeuert und breitgetreten durch die unumgängliche hugenbergsche Presse. Auch in Zensurfragen fehlte bisweilen eine klare Linie. Durch die unklare Tendenzklausel konnten antidemokratische Kräfte Filme, die ihnen nicht passten, verbieten lassen, indem sie Unruhen in

Kinosälen provozierten, während seichte Unterhaltung und monarchieverherrlichende Filme aus dem Hause Ufa ohne größere Probleme in die Kinos gelangten. Außerdem wurden im Laufe der Jahre, in denen die Tendenzklausel griff, rein äußerliche Merkmale wie Aufmärsche oder Uniformen zum Anlass genommen, einen Film zu verbieten, nicht die dargestellten Inhalte. Somit standen nicht die eigentlichen Themen zur Debatte, sondern letztlich die Reaktionen des Publikums, wodurch erneut demokratiefördernde und konstruktive Diskurse behindert werden konnten.

Dabei war gerade die Grundidee, einen Körper zu schaffen, dem es gelingen konnte, das staatliche Erscheinungsbild auch durch den Film medial zu unterstützen, ein wichtiger Schritt, das demokratische System in der gesellschaftlichen Wahrnehmung ein wenig stärker zu verankern. Was der Monarchie noch gelungen war, der unbestreitbar ein großes Ausmaß an Repräsentation und Bildlichkeit zu eigen ist, konnte nun nicht mehr ohne Probleme weitergeführt werden. Als der Rechtsruck in der Gesellschaft ab 1930 auch parlamentarisch zum Ausdruck kam, war es bereits zu spät, an diesem Defizit noch etwas entscheidend zu ändern. Stattdessen waren es parteipolitisch Getriebene und, was noch viel schlimmer war, antidemokratisch Denkende, die das Medium aufgriffen und weiterführten.

4.4. Die Parteien

Im Vergleich zur regierungsgetragenen Filmpolitik erweist sich der Blick auf die Parteien und ihre Position zum Film als Propagandamittel als ungleich schwerer, da die Quellenlage deutlich schlechter ist. Von den Parteien selbst ist wenig bis nichts überliefert, die Hauptarbeit musste über die Sichtung theoretischer Texte einzelner Parteigrößen, verschiedener Nachlässe und vereinzelter Zeitungs- sowie Zeitschriftenartikel geschehen. Dadurch wird der Blickwinkel auf die gesamte Partei und deren Positionierung zum politischen Film selbstverständlich zu Gunsten einzelner Personen verzerrt. Am breitesten gefächert ist die Überlieferung der SPD, wenn auch Primärquellen zum spannendsten Abschnitt – dem parteiinternen Film- und Lichtbilddienst – nicht mehr zu finden waren. Was bleibt, sind viele überlieferte Artikel und theoretische Abhandlungen zum Film als Kulturvermittler. Kaum eine andere Partei der 20er Jahre erweist sich nach Sichtung der überlieferten Quellen in diesem Bereich als so produktiv. Die Frage, die erst im Analyseteil beantwortet werden kann, ist, inwieweit diese Überlegungen in die Praxis umgesetzt werden

konnten. Als zentraler Denker im Rahmen der Kulturfilm wird Siegfried Nestriepke kurz zu beleuchten sein, während mit Carl Severing bereits ein Sozialdemokrat vorgestellt wurde, der sich zwar ebenfalls intensiv mit dem Film auseinandersetzte, allerdings bezogen auf den Einsatz des Mediums durch die Regierung.

Auch die KPD kann nurmehr über theoretische Schriften und Aufsätze beleuchtet werden, konkrete Aufzeichnungen zu parteiinterner Filmarbeit sind nicht mehr zu finden. Als zentrale Kraft kommunistischer Filmarbeit ist Willi Münzenberg zu nennen, der beispielsweise bereits 1925 das Traktat "Erobert den Film!" veröffentlichte, wobei er sich zu diesem Zeitpunkt noch viel Gegenwind aus der eigenen Partei ausgesetzt sah, da der Film hier Mitte der 1920er noch als reaktionäres, amerikanisiertes Medium verstanden wurde. Erst langsam entdeckten auch die deutschen Kommunisten die Möglichkeiten der Leinwand, was nicht zuletzt mit den berühmten Sowjetfilmen wie "Panzerkreuz Potemkin" (ebenfalls aus dem Jahr 1925) zusammenhing. Tatsächlich wurde Münzenbergs Einsatz im Bereich des Films letztlich so groß, dass er zum Ende der Weimarer Republik hin der einzige war, der mit dem hugenbergschen Medienmonopol noch einigermaßen mithalten konnte.⁴³⁵

Was die DNVP betrifft, so konnten immerhin die Nachlässe zweier Personen Hilfestellung geben, die innerhalb der Partei bald gegensätzliche Positionen einnahmen und zur Abtrennung des CSVD führen sollten. Auf der einen Seite befindet sich selbstverständlich Alfred Hugenberg, dessen Medienmonopol die Weimarer Zeitungslandschaft und bald auch die Filmindustrie beherrschen sollte. Auf der anderen Seite steht der Nachlass von Reinhard Mumm, jenem strenggläubigen und konservativen Pfarrer, der sich stark mit Parteipropaganda und in diesem Rahmen auch mit dem Medium Film auseinandergesetzt hatte. Sein Hauptpunkt bei der Nutzung des Films war, wohl aufgrund seiner religiös-konservativen Prägung, der Kampf gegen "Schmutz und Schund", weshalb er sich auch als überzeugter Befürworter einer Wiedereinführung der Filmzensur zeigte und entsprechend am Beginn der Weimarer Republik dafür kämpfte.

Für die NSDAP wird zunächst Hitlers allgemeine Propagandabetrachtung näher untersucht werden, die sich in seinem ideologischen Traktat findet. Erst im zweiten Schritt werden die Tagebuchaufzeichnungen Goebbels' hinzugezogen, da sie neben seiner persönlichen Sicht auf die Geschehnisse und seinen persönlichen Vorlieben – Goebbels ging regelmäßig ins Kino und sah die unterschiedlichsten Produktionen – auch einige wenige, interessante Informationen über die ersten

⁴³⁵ Zu Münzenberg und seiner Arbeit s. auch Babette Gross: Willi Münzenberg – Eine politische Biografie, Leipzig 1991. Tania Schlie: Willi Münzenberg – 1889-1940 – Ein deutscher Kommunist im Spannungsfeld zwischen Stalinismus und Antifaschismus, Frankfurt am Main 1995. Rolf Surmann: Die Münzenberg-Legende – Zur Publizistik der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung 1921-1933, Köln 1983. Außerdem von Münzenberg selbst überliefert: Propaganda als Waffe – Ausgewählte Schriften 1919-1940, Frankfurt am Main 1977 und Die Dritte Front – Autobiographische Aufzeichnungen, Berlin 1931, Neuauflage Frankfurt am Main 1972.

Versuche filmischer Arbeit innerhalb der NSDAP liefern.

Der Mangel an parteibezogenen Quellen aus der Weimarer Zeit ist ein generelles Problem. Wenige Dokumente haben die Zeit des Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg überlebt. Zudem existiert von den Weimarer Parteien heute nur noch die SPD. Die Nachfolgeparteien der übrigen größeren Weimarer Gruppierungen haben einen vergleichsweise geringen Überlieferungsbestand vorzuweisen, die meisten Parteiarchive nehmen erst nach 1945 Fahrt auf. Damit ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich die Filmarbeit der Weimarer Parteien an Hand von Schriftquellen noch ausreichend rekonstruieren lässt, relativ gering. Die vergleichsweise hohe Zahl an erhaltenen Schriftstücken zu theoretischen Überlegungen und Aufrufen zum Nutzen des neuen Mediums lädt jedoch auch zu der Schlussfolgerung ein, man habe sich parteiintern zwar auf der geistigen Ebene verstärkt mit dem Medium befasst, aber nur innerhalb bestimmter Personenkreise. Allerdings ist dabei auch zu bedenken, dass Artikel und Traktate über allgemeine Archive und Bibliotheken besser überliefert werden konnten, als rein parteiinternes und unveröffentlichtes Schriftgut. Letztlich werden allein die gedrehten und überlieferten Filme wirklich Auskunft über diesen Punkt geben können und wenigstens bis zu einem gewissen Grad aufzeigen, wie die Parteien dem neuen Medium gegenüberstanden.

Entsprechend den angeführten Rechercheergebnissen, lohnt es, dieses Unterkapitel in zwei thematisch getrennte Blöcke zu unterteilen. Zum einen sind da die praktisch ausschließlich auf Schriften basierenden Untersuchungsergebnisse für SPD, KPD und auch NSDAP. Auf der anderen Seite steht die DNVP, die in erster Linie über die Nachlässe von Mumm und Hugenberg betrachtet werden musste. DDP, DVP und Zentrum, die bereits bei der Anzahl der überlieferten Filme weit hinter den anderen genannten Parteien zurückliegen, sollen in einem abschließenden Abschnitt des Kapitels wenigstens skizziert werden.

4.4.1. Die SPD

Mit der SPD kann nachfolgend die einzige Weimarer Partei betrachtet werden, die bis heute existiert und ein halbwegs gut erhaltenes Parteiarchiv zur Weimarer Zeit aufweisen kann. Die Sozialdemokraten bemühten sich in der Weimarer Zeit nicht nur verstärkt um den Film und dessen demokratische Ausrichtung, wenn sie in der Regierungspflicht standen – dies ist besonders im bereits dargestellten Emelka-Kauf deutlich geworden. Sie versuchten ihn auch zu parteieigenen

Zwecken zu nutzen. Hierbei könnte zwischen dem Film als Teil kultureller Aufklärung und Bildung, dem sogenannten Kulturfilm, und der rein politisch motivierten Filmarbeit unterschieden werden. Die Übergänge sind jedoch fließend, schließlich zeigt auch der Blick auf den sozialdemokratischen Kulturfilm und besonders auf jene Diskussionen und Überlegungen, die sich um ihn herum entfachten, die parteiinterne Positionierung zum Medium Film, das auch und gerade in der SPD als Massenmedium und damit als potentieller Mittler zwischen der Partei und der arbeitenden Masse verstanden werden konnte. Da der Film ursprünglich aus dem Arbeitermilieu kam und zunächst auf Jahrmärkten zur allgemeinen Unterhaltung vorgeführt wurde, scheint seine Verankerung im sozialdemokratischen Wählerpool zunächst besonders deutlich und legt nahe, dass die Sozialdemokraten versuchten, diese Vorteile aufzugreifen. Allerdings hatte sich der Film in der Zwischenzeit vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die 1920er Jahre hinein aus den Jahrmarktstuden und Arbeitervierteln heraus in die großen Metropolen der Welt vorgearbeitet und immer mehr Gesellschaftsschichten erschlossen. Die zusätzliche Frage, die sich beim Blick auf die SPD stellt, ist entsprechend, inwieweit man aus der gemeinsamen Verbindung mit der Arbeiterschaft Nutzen ziehen konnte und ob derartige Überlegungen überhaupt thematisiert wurden.

4.4.1.1. Der Kulturfilm – Auf dem Weg zum mündigen Bürger

Der Film als Kulturvermittler war frühzeitig Thema bei den Sozialdemokraten, allerdings in erster Linie in den auf die Kulturarbeit ausgerichteten Kreisen. Sie sahen im Film eine Möglichkeit, um dem Arbeiterstand auf breiter Front einen weiteren Weg zu flächendeckender Bildung aufzuzeigen. Schließlich war die Erziehung und Bildung des Arbeiters ein zentrales Thema der Partei gewesen:

"Eine Massenbewegung des Proletariats muß sich durch selbständiges geistiges Leben, durch aktive Teilnahme des einzelnen von einer Massenbewegung unter Führung einer herrschenden Klasse grundlegend unterscheiden. Diese Wahrheit gerät nur zu leicht in Vergessenheit, sowohl bei Massen wie Führern in einem Lande, das man als Musterland des Untertanen bezeichnet hat."⁴³⁶

Hin zum mündigen und aktiven Staatsbürger, dorthin führt für den Verfasser dieses Artikels nur eine ausreichende Kulturarbeit. Typisch sind die deutlich anklagenden Worte gegen die politischen

⁴³⁶ O. Jossen: Kulturreaktion und Massenbewegung, in "Kulturwille", 4. Jhrg., Nr. 5, undatiert, S. 90.

Gegner, welche ebenfalls ständig angeführt werden, sobald es um die Monopolstellung Hugenbergs auf dem Filmmarkt geht. Interessant ist, dass das Erreichen eines selbständig geistigen Lebens des Proletariats hier ebenso über die Le Bonsche Idee der Massenbeeinflussung zu laufen hat:

"Die Reaktion auf dem Gebiete des Films, der künstlerischen Veranstaltungen, nicht nur des Theaters, der Massenlektüre und der Erziehung von Kind und Jugendlichen betrifft zwei Gebiete: die Beeinflussung der Gefühle der Massen Erwachsener und die Beeinflussung der Erziehung des Nachwuchses der arbeitenden Klasse und verwandter Schichten. [...] Wir können mit unserer so notwendigen politischen und soziologischen Bildungsarbeit nur eine Oberschicht zu verstandesmäßiger Schulung erfassen. So wird die Gefühls- und Willensbeeinflussung organisierter und unorganisierter Massen als Ergänzung immer wichtiger. Gerade diese künstlerisch-pädagogische und im größten Sinne des Wortes politische Beeinflussung fürchtet die Reaktion."⁴³⁷

Nicht nur, dass Jenssens Ausführungen zeigen, in welchem Ausmaß die Ideen Le Bons über Parteigrenzen hinweg allgemein anerkannt und nicht weiter hinterfragt scheinen, ist es auch erwähnenswert, dass die Stärkung des geistigen Lebens der Arbeiterklasse und damit idealerweise einhergehend das stetig näher kommende Ende der Vorherrschaft der bürgerlichen Schicht durch Beeinflussung stattfinden sollte. Bildung der Arbeiterklasse und Veränderung der Gesellschaftsordnung durch Beeinflussung der Masse zu erreichen – der Film sollte Jenssens Meinung nach in diesen bemerkenswert manipulativen Moment eingebunden werden, möglicherweise, da er sich auf Grund seiner Beliebtheit beim Volk und nicht zuletzt dank seiner Visualisierungsmöglichkeiten besonders gut eignen könnte, die Massen anzusprechen. Was die technischen Vorteile betrifft, so hat sich Heinrich Soffner in einem anderen Artikel der Zeitschrift besonders enthusiastisch geäußert:

"Auf dem Gebiet der Filmproduktion ergeben sich für die sozialistische Bewegung tausend ergiebige Möglichkeiten erfolgreichen Wirkens. Erste Ansätze, die es da und dort gibt, z.B. Wahlfilme, haben es bewiesen. Die Argumente der sozialistischen Propaganda sind viel eindrucksvoller zu sehen als zu lesen: proletarische Elendsviertel, unterernährte Arbeiterjugend, die marschierende Masse, imperialistische Kriegsrüstungen usw. Auch der Trickfilm, die gefilmte Bildstatistik sind wichtige Aufklärungsmittel."⁴³⁸

Im Glauben an die Überzeugungskraft der bewegten Bilder sind die Argumente für die Nutzung des Films nicht nur zu rein kulturspezifischen, sondern auch und gerade zu politischen Aufklärungszwecken in den Artikeln des Kulturwillens immer wieder zu finden. Die Grenzen

⁴³⁷ Jenssen, S. 90/91.

⁴³⁸ Heinrich Soffner: Sozialistische Filmkritik oder sozialistische Filmproduktion, in: Kulturwille, Heft 7/8, Juli/August 1930 zum Thema "Film und Funk", S. 130-132 / hier: S. 130.

zwischen Kulturfilm und politischer Werbung verschwimmen zum Teil, zurück bleibt der Versuch einer Einbindung des Films im rein parteilich-propagandistischen Sinne. Es bleibt allein die Frage zurück, wie repräsentativ diese Stellungnahmen letztlich tatsächlich sind.

Walther Victor hat im Jahr 1925 einen Artikel für den "Kulturwillen" verfasst, in dem er sich eingehend mit der Notwendigkeit der Ausweitung des sozialistischen Bildungsfilms auf Vorführräume und -möglichkeiten im ganzen Land befasst.⁴³⁹ Hierfür konzentriert er sich auf einen nachhaltigen Einsatz des Films, bezogen auf eine größere Reichweite. Mehr Menschen sollen die Möglichkeit haben, sozialistische Filme jedweder Art zu sehen. Zunächst bemerkt auch Victor die politische Ungleichverteilung der Möglichkeiten im filmischen Bereich:

"Obgleich sicherlich die politischen Interessenten der Reaktion dank ihrer Finanzkraft auch auf dem Gebiet der Filmpropaganda ganz anders arbeiten als wir – und unsere Beschäftigung mit dem Problem des Films steckt überhaupt noch in den Anfangsgründen –, so ist doch sehr wesentlich bei der Prüfung der herrschenden Verhältnisse das Interesse der Filmindustrie in Betracht zu ziehen. Das richtet sich, wie sich von selbst versteht, nach dem Profit, nach der Gängigkeit des hergestellten Filmes und also letzten Endes nach dem Filmpublikum von heute. Hier hat jede Untersuchung einzusetzen, die uns klarlegen soll, was wir auf dem Gebiete des Filmes zu tun haben."⁴⁴⁰

Inwiefern Victor hier dafür plädiert, ebenfalls mit einer Gewinnausrichtung an die Filmarbeit heranzutreten, bleibt offen. Der Ruf nach einer effektiveren Nutzung des Mediums, auch finanziell betrachtet, wurde jedoch gerade im Vergleich mit den konservativen Kräften, die bereits 1925 den Fuß im Filmgeschäft hatten, immer wieder von verschiedenen Sozialdemokraten geäußert. Allerdings waren die finanziellen Ungleichverteilungen deutlich spürbar und der teils sehr bildungspolitisch-kulturelle Anspruch, den zumindest die Kulturabteilung der SPD immer wieder stellte, musste eigentlich der Idee, aus dem Film Profit zu schlagen, im Wege stehen. Auch wenn beispielsweise auf Wahlversammlungen mit Filmvorführungen immer wieder kleinere Eintrittsgelder verlangt wurden, so blieb in Bezug auf den Film vor allem die Umerziehung der Masse im Vordergrund:

"Wir müssen die Masse forterziehen vom reaktionär-tendenziösen, aber auch vom Kitsch-Film, wir müssen zum Vergleichen erziehen, Gegensätze herauschälen und den Weg zum Guten weisen. Dazu ist allerdings auch notwendig, daß wir selbst wissen, was wir wollen, daß wir unbekümmert um das Geschrei von Interessenten und 'nationalen' Blättern die Mängel der deutschen Filmproduktion und die Vorzüge der ausländischen nachweisen und nicht müde werden, dem Film sein ureigenes Gebiet klarzumachen, ihn als Theaterersatz zu diffamieren und, indem wir anknüpfen an manches schon außerordentlich Gute (Charlie-Chaplin-Filme), den Weg zu ebnen, auf dem der Film, der die Welt

⁴³⁹ Walther Victor: Film und sozialistische Propaganda, in: Horst-Dieter Iske: Die Film- und Rundfunkpolitik der SPD in der Weimarer Republik, Berlin 1985, S. D14-D18.

⁴⁴⁰ Victor, S. D14.

umspannt, auch ein Mittel wird, um die Grenzen und die Klassen zu beseitigen."⁴⁴¹

Diese pädagogischen Überlegungen dienten also letztlich allein einem politisch-gesellschaftlichen Zweck, nämlich der Forderung nach einer Überwindung der Klassengrenzen. Auch sie waren immer wieder ein gewichtiger Teil in der theoretischen Diskussion um das Medium. Doch wie so oft innerhalb solcher Ausführungen, gab es zwar viele Rufe nach Veränderung und Nutzbarmachung, allerdings wenige konkrete Vorschläge. Einer soll im Nachfolgenden kurz beleuchtet werden, um zu zeigen, wie weit Vorstellungen und Realität dabei voneinander entfernt sein konnten.

Ein schönes Beispiel für die Haltung in praktischen Filmfragen kommt von Siegfried Nestriepke. In einer Schrift für den Verband der deutschen Volksbühnenvereine aus dem Jahr 1927 beschäftigt er sich ausführlich mit den möglichen Wegen, die in der Filmarbeit für die Zukunft gangbar sein könnten. Dabei verbindet er eben jene Gegensätze miteinander, die das neue Medium im politischen Bereich oft ausmachten, nämlich die Hoffnungen neuer Darstellungsmöglichkeiten und größeren Publikums mit den vornehmlich finanziellen Schwierigkeiten, die die Nutzung des Films mit sich bringen würde. Nestriepke, der einer der führenden Vertreter der Volksbühnenbewegung war,⁴⁴² stand der neuen Technik mit einer etwas stärkeren Grundskepsis gegenüber als andere, dennoch erkannte auch er Potential im Film:

„Es ist verhältnismäßig müßig, darüber zu streiten, ob man Filme als Kunstwerke betrachten darf. Gewiß ist, daß es wertvolle Filme gibt, die ein halbwegs gebildeter Geschmack ablehnen muß. Gewiß ist, daß es Filme gibt, die für eine große Idee wirken, im besten Sinne aufklärend und entwicklungsfördernd wirken, und andere Bildstreifen, die für reaktionäre, kulturfeindliche Bestrebungen werben wollen. Gewiß ist endlich, daß der Film als Mittler künstlerischer Gestaltungskraft, wie als Instrument der Werbung für große Fortschrittsideen noch gewaltige Entwicklungsmöglichkeiten besitzt.“⁴⁴³

Der Angriff auf die kapitalistische Nutzung des Films ist auch diesmal wieder eine der sozialdemokratischen Standardargumentationen im Kampf gegen die zeitgenössischen Kinogewohnheiten im alltäglichen Leben der Gesellschaft. Doch der Autor scheint bereit – auch als Verfechter der Bühne – dem Medium selbst durchaus künstlerische und damit verbunden gestaltende Möglichkeiten zuzugestehen. In der Tradition der Volksbühnen allerdings versucht Nestriepke das dringendste Problem der Filmmutzung auf eine Art und Weise lösen zu wollen, das

⁴⁴¹ Victor, S. D15-16.

⁴⁴² Vgl. beispielsweise Siegfried Nestriepke: Geschichte der deutschen Volksbühne Berlin, Berlin 1930. Die Nähe zur Volksbühne lässt zwar vermuten, dass Nestriepke einige Bedenken bzgl. des Films und der Lichtspielhäuser als Konkurrent zum Theater gehabt haben dürfte, dennoch zeigt sie auch, dass der Verfasser des Artikels grundsätzlich die künstlerische Darstellung wichtiger Themen für die Allgemeinheit befürwortete.

⁴⁴³ Siegfried Nestriepke: Wege zu neuer Filmkultur, Berlin, 1927, zitiert nach Iske, S. D24.

aus heutiger Sicht recht utopisch erscheinen mag. Das Problem ist auch hier wieder die Finanzierung der Filmproduktionen und -vorstellungen und die Lösung ist eine parteilich gesteuerte und geschäftsmäßig betriebene Einbindung der Kinobetreiber, deren Vorführungsräume und bereits existierender Filme. Bei der Darstellung seiner Pläne nimmt sich Nestriepke dann auch akribisch das Für und Wider seiner Idee vor: Was eine SPD-eigene Filmproduktion betrifft, so bevorzugt Nestriepke eindeutig bereits produzierte, im sozialdemokratischen Sinne brauchbare Filme, da die finanziellen Investitionen seiner Ansicht nach zu hoch ausfallen würden.⁴⁴⁴ Bei der Nutzung von Kinosälen durchdenkt er zunächst die Möglichkeit staatlich betriebener Kinosäle, die für politische Zwecke freigegeben werden könnten, denn

"[d]er Gedanke, dem Schundfilm durch systematische Vorführung guter Filme aus der vorhandenen Produktion entgegenzuwirken, müßte städtischen und staatlichen Behörden eher schmackhaft zu machen zu sein als die Bereitstellung von Mitteln für die Produktion neuer Filme."⁴⁴⁵

Dass eine staatliche Einrichtung so derart offensichtlich für parteipolitische Zwecke genutzt werden sollte, ist bereits erwähnenswert. Richtig schlussfolgert Nestriepke die hier entstehenden Probleme:

"Allerdings ist zu berücksichtigen, daß derartige städtische und staatliche Einrichtungen auch leicht unter den Einfluß von Kräften kommen können, die das Gute in sein Gegenteil wandeln. Weniger besteht vielleicht die Gefahr, daß anstelle ästhetisch einwandfreier Bildstreifen minderwertige gespielt werden; aber wenn in einer Verwaltung reaktionäre Persönlichkeiten maßgebend sind, so wird es für diese nahe liegen, die Auswahl wesentlich aus der Masse jener Bildstreifen zu treffen, die einer rückschrittlichen Tendenz dienen."⁴⁴⁶

Nestriepke geht nicht soweit, den Einsatz staatlicher Einrichtung mit parteipolitisch gebundenen Auswahlkriterien zu verlangen, dies wäre Wasser auf die Mühlen der Systemgegner gewesen. Die Gefahr, dass solcherlei Propagandatempel bei einer Wahlniederlage in die Hände des Gegners gefallen wären, war eindeutig zu groß. Entsprechend blieben diese Gedanken theoretischer Natur. Aber Nestriepke gibt in seinem Text nicht auf. Es sind die Kinobesitzer, auf die er seinen Fokus im Folgenden richtet, die, im Sinne der Volksbühnenbewegung, in eine parteiliche Organisation einzubinden seien. Vertraglich geregelt scheint es Nestriepke gangbar, wenn Kinobesitzer sich verpflichten würden, wenigstens monatlich für "die Organisation" (gemeint ist damit eine noch zu gründende Vereinigung, die zunächst genügend Mitglieder aus dem Arbeitermilieu zu akquirieren hätte) brauchbare Filme aufzuführen. Im Gegenzug würde sich diese Organisation dazu

⁴⁴⁴ Nestriepke, S. D25.

⁴⁴⁵ Nestriepke, S. D28.

⁴⁴⁶ Nestriepke, S. D28.

verpflichten, dass ihre Mitglieder die Kinos aufsuchen würden. Wo genau der finanzielle Mehrwert für den an Profit interessierten Kinobetreiber sein soll, der einen derartigen Ablauf rechtfertigen könnte, wird aus Nestriepkes Überlegungen nicht wirklich ersichtlich. Die Mitglieder der Organisation würden zwar, neben dem Vereinsbeitrag wohlgerne, Eintritt zahlen müssen, allerdings fordert der Autor eine grundsätzliche Ermäßigung für die Mitglieder bei den entsprechenden Vorstellungen:

"[...] die Vereinbarung muß einen Passus erhalten, wonach die Mitglieder der Organisation bei jenen Vorführungen, die mit ihrem Einverständnis erfolgen, eine besondere Ermäßigung des Besuchspreises erhalten. Dabei wird der Kinobesitzer nur scheinbar ein Opfer bringen. Denn wenn die Organisation ihren Mitgliedern bei bestimmten Vorstellungen verbilligte Eintrittspreise bieten kann, so ist dies die denkbar stärkste Propaganda für den Besuch der betreffenden Veranstaltungen. Mit anderen Worten: Was das Filmtheater vielleicht durch Ermäßigung der Eintrittspreise einbüßt, gewinnt es auf der anderen Seite in der wachsenden Zahl von Besuchern."⁴⁴⁷

Diese Überlegungen sind nicht ohne Risiko. Es hätte einige der SPD und dem Kulturfilm zugetane und darüber hinaus finanziell besser ausgestattete Kinobetreiber bedurft, um diese Pläne in die Tat umzusetzen. Es gab keine Garantie, dass im Verlauf einer solchen Aktion mehr Kunden angezogen werden konnten. Eine kurze Randbemerkung zeigt jedoch noch eindrucksvoller, dass Nestriepkes bisweilen sehr idealistisch argumentierte: "Vielleicht wird der Unternehmer [=Kinobetreiber] Schwierigkeiten durch die Verträge haben, die er mit seiner Filmverleih-Firma eingehen muß. Aber bei gutem Willen lassen sich diese Schwierigkeiten sicherlich überwinden."⁴⁴⁸ Guter Wille allein dürfte sicherlich nicht gereicht haben, die vertragliche Anbindung an eine profitorientierte Verleihfirma auszusetzen.

Der Kulturfilm blieb zwar Thema im sozialdemokratischen Umfeld, allerdings verlor er sich, nicht zuletzt auch durch seine Offenheit künstlerisch-experimentellen Spielraums gegenüber, oft in Diskussionen und Überlegungen, ohne in die Tat umgesetzt zu werden. Dem Diskurs zu eigen blieb die Verwischung kulturfilmischer Grenzen mit jenen der bildungspolitischen Ansprüche der Zeit. Auch der Kulturfilm sollte in letzter Konsequenz dazu beitragen, die politischen Ziele der Sozialdemokraten zu stützen und die Masse dahingehend zu beeinflussen.

⁴⁴⁷ Nestriepke, S. D. 30/31.

⁴⁴⁸ Nestriepke, S. D30.

4.4.1.2. Der FuL

Wie in den Schriften zum Kulturfilm deutlich geworden ist, gab es trotz der Hoffnungen, die in den Film gesetzt worden sind, ein nicht wegzudiskutierendes Argument gegen eine parteiinterne Produktion, nämlich die hohen Kosten. Auch wenn die SPD eine der mitgliedsstärkeren und finanzkräftigeren Parteien der Zeit war, schien die Kosten-Nutzen-Rechnung lange Zeit gegen den Film gemacht zu werden. Erst gegen Mitte der 20er Jahre entwickelte sich parteiintern eine aktive, gezielte Filmpolitik, vertreten in Form einer eigenen Filmabteilung, dem sogenannten Film- und Lichtbilddienst. Viel ist heute nicht mehr überliefert, es sind in erster Linie die erhaltenen Filme, die die Arbeit des FuL dokumentieren. Dirk Lau hat in seiner Arbeit zu den Wahlkämpfen in der Weimarer Demokratie zwischen 1924 und 1930 allerdings ein paar Zahlen genannt, die die Entwicklung der Abteilung verdeutlichen können. Sie stammen aus der von der SPD selbst verlegten Schrift „Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928“. So betrug der Etat des FuL 1926 noch verhältnismäßig überschaubare 21.000 Reichsmark⁴⁴⁹, wobei gerade einmal 15 Ausleihen verbucht werden konnten. Im Vergleich dazu war der Etat im Jahr 1930 bereits auf 454.000 RM angewachsen und die Zahl der Ausleihen war mit 2.645 innerhalb dieser vier Jahre überproportional angestiegen.⁴⁵⁰ Damit hatte die SPD eine eigenständige Abteilung für Filmproduktion, die sich auf die parteiliche Filmarbeit konzentrierte und wenn auch weitere Zahlen und Angaben bezüglich Struktur und Vorgehensweise fehlen, so ist dies doch ein wichtiger Faktor bei der Betrachtung des Stellenwertes, den das Medium innerhalb der parteilichen Propagandaarbeit einnahm.

4.4.2. Die KPD

Was den Quellenbestand der KPD betrifft, so ist die Überlieferungssituation mehr als dürftig. In den einschlägigen Archiven lassen sich keine Akten mehr finden und auch der Nachlass des wichtigsten kommunistischen Propagandisten, Willi Münzenberg, konnte die Hoffnungen auf etwaige Quellen nur enttäuschen, da er bis auf einige wenige persönliche Aufzeichnungen praktisch

⁴⁴⁹ Um den Versuch einer Einordnung dieses Betrages zu geben: Für das Jahr 1928 ist im Bundesarchiv ein parteiinternes Schreiben der DNVP archiviert, in dem es um die Möglichkeiten von Propaganda per Wahlfilm und die Kosten von Vorführungsapparaten geht. Ein Apparat wird hier mit rund 1200 RM angegeben. Vgl. Rundschreiben Nr. 28 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände, vom 28. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol. 23(rs). Siehe auch Kapitel 4.4.4.

⁴⁵⁰ Dirk Lau, S. 237.

nicht mehr vorhanden ist. Dennoch soll Münzenberg betrachtet werden, da er maßgeblich in der Kommunistischen Partei für den Einsatz massenmedialer Propaganda und Parteiwerbung kämpfte. Im Mittelpunkt stehen seine Schrift "Erobert den Film!" aus dem Jahr 1925, in welcher er als einer der ersten in seinen Reihen das neue Medium als Waffe im Kampf gegen den politischen Gegner hervorhebt, sowie "Propaganda als Waffe", welche zwar aus dem Jahr 1937 stammt, jedoch ebenfalls die Weimarer Zeit beleuchtet und zudem einige interessante Beobachtungen und Interpretationen der nationalsozialistischen Filmarbeit beinhaltet.

Denkt man heute an kommunistische Filmarbeit, fällt der Name Münzenberg früher oder später automatisch. Gerade "Erobert den Film!" ist bereits dem Namen nach eine ideale Quelle, möchte man sich mit der kommunistischen Filmpropaganda in ihrer Theorie beschäftigen. Allerdings ermahnt Rolf Surmann in seiner Arbeit "Die Münzenberg-Legende" aus dem Jahr 1983 dazu, in Münzenberg nicht den theoretischen Vorreiter zu sehen, als den er sich wahrscheinlich gerne präsentiert hat. Vielmehr nennt Surmann Klara Zetkin, die sich ebenfalls mit dem Medium auseinandersetzte, dies laut Surmann allerdings weitaus differenzierter getan habe:

"Auch in späteren Jahren war es nicht Münzenberg, der die entscheidenden Anstöße gab: Es war Zetkin, die die Bedeutung der Intellektuellen erneut hervorhob; Schneller und Kuusinen entwickelten die Notwendigkeit einer weiteren Differenzierung von Agitation und Propaganda; für die Entwicklung ab 1929 – Stichwort u.a.: Agitpropisierung des Films - ist dies noch offensichtlicher. Damit soll von Münzenberg nicht das Bild eines bloßen Administrators, etwa in der Art einer Gruberschen 'grauen Eminenz', gezeichnet werden: Münzenberg war auch führender Politiker der deutschen Arbeiterbewegung.

Hierfür stehen jedoch weniger seine 'Propaganda-theoretischen' Schriften wie 'Erobert den Film!' oder seine Ausführungen über die publizistischen Unternehmungen der IAH. Denn besonders an seiner Begründung für eine intensive Nutzung des Films durch die Arbeiterbewegung war deutlich geworden, daß Münzenberg im Vergleich etwa zu Zetkin dieses Thema viel weniger differenziert analysierte. Im Vordergrund steht bei ihm – wie es der Titel seiner Broschüre ja auch anschaulich zeigt – der Aspekt der dringend notwendigen Entwicklung neuer massenwirksamer Formen von Agitation und Propaganda, weniger die genaue Analyse des Zwecks und damit der für die politischen Ziele der Arbeiterbewegung adäquaten Form. Die Konsequenz ist dann theoretische Verflachung und die zum Teil unkritische Übernahme bürgerlicher Presse- und Werbemethoden."⁴⁵¹

Sicherlich ist es immer gefährlich, eine Person in den Status des Vordenkers zu erheben, allerdings bleibt es fraglich, ob mit dieser Form der Darstellung Münzenbergs Einsatz Rechnung getragen wird. Filmtheoretische Schriften von Linksintellektuellen gab es viele, aber wenige waren so eng mit der Kommunistischen Partei verbunden und aktiv für diese tätig. Klara Zetkin ihrerseits

⁴⁵¹ Surmann, S. 216.

beschäftigte sich mit dem Film, allerdings war ihr Interesse als Buchautorin eher dem Feminismus gewidmet, ihre Texte zum Film beliefen sich meist auf Zeitungsartikel. Außerdem ist die als Vorwurf formulierte Tatsache, dass Münzenberg teils kritiklos bürgerliche Werbemethoden übernahm, nichtsdestotrotz aufschlussreich in Bezug auf sein Verständnis medialer Wirksamkeit. Um mehr Erkenntnisse zu erlangen, lohnt es, die Schrift "Erobert den Film!" im folgenden hinzuzuziehen.

Die Diskussion zur richtigen Nutzung des Films schwelte in der KPD seit dem Beginn des Weimarer Parlamentarismus. Dabei waren besonders die Bedenkenträger zu vernehmen, die das neue Medium weniger aus seiner Nützlichkeit heraus verstanden, sondern viel mehr als Symbol und Hoheitsgebiet reaktionärer Kräfte ansahen. Sicherlich noch durch den Ersten Weltkrieg geprägt, in dem das Kino zu einem hohen Maße als Unterhaltung und Ablenkung genutzt wurde, schrieb Klara Zetkin 1919 für die Zeitschrift "Der Sozialdemokrat" folgende Zeilen:

"Das Kinowesen raubt karge Mußestunden, vernichtet wertvollste Kräfte, die dem Befreiungskampf des Proletariats gehören müssten. [...] Arbeiter und Angestellte, bei denen es nie reicht, Beiträge für eine wirtschaftliche und politische Kampfes- oder Bildungsorganisation zu entrichten, verausgaben allwöchentlich Mark auf Mark für den Besuch der Kinotheater. Und das Schlimmste: Sie verlassen die Veranstaltungen mit geschwächten Kräften, die Seele besudelt, krankhafte Triebe fieberhaft gesteigert, Frische der Entschließung, Wagemut, Kraftüberschuß in verderbliche Bahnen gelenkt."⁴⁵²

Dieses Argumentationsmuster vom kräfteraubenden Medium, das den Blick des Arbeiters auf die entscheidenden, politischen Situationen und Anforderungen seiner Zeit vernebelt, war grundsätzlich mit Schuldzuweisungen in Richtung des politischen Gegners versehen: "Das Kino, im Besitz der Bourgeoisie, ist das stärkste Mittel, um die Volksmassen zu betrügen."⁴⁵³ Hier noch in der typischen Rhetorik sozialistisch-kommunistischer Denker relativ allgemein gehalten, sind die Formulierungen bei Münzenberg präziser gefasst:

„Im Großen und Ganzen haben die Arbeiterorganisationen und selbst die kommunistischen Parteien und Gruppen dieses wirkungsvollste Mittel der Agitation und Propaganda fast restlos dem Gegner zur Ausnutzung überlassen. Die bürgerlichen und unter ihnen vor allen Dingen die extremnationalistischen und militaristischen Kreise haben sehr frühzeitig die Bedeutung des Films als Propagandamittel erkannt und sich seiner stets in ausgiebiger Weise bedient.“⁴⁵⁴

⁴⁵² zitiert nach: Ko, Youkyoung, S. 201.

⁴⁵³ Zitat von Grigori Jewsejewitsch Sinowjew, der in den 1920ern unter anderem Chef des Komintern gewesen war – undatiert. Zitiert nach: Münzenberg: Erobert den Film, Berlin 1925. Online einsehbar auf: <http://www.trend.infopartisan.net/trd1099/t351099.html> (Stand: 23. September 2020).

⁴⁵⁴ Münzenberg, 1925.

Der Text aus dem Jahr 1925 zeigt, dass innerhalb der Partei langsam ein Umdenken begonnen hatte. Parallel zu Münzenbergs Schrift kehrten nun auch andere Parteigrößen der Idee den Rücken, der Film als Medium sei nur dazu gut, die Arbeiterschaft zu entkräften und finanziell auszunehmen und beschäftigten sich mit den Möglichkeiten, die die Leinwand für die eigene Sache zu bieten hatte. Beispielhaft für das Umdenken soll nun noch einmal Klara Zetkin zitiert werden:

"Wir müssen [...] die im Lichtbild ruhenden großen kulturellen Möglichkeiten in revolutionärem Sinne entwickeln. Im revolutionären Sinne, das bedeutet freilich nicht, daß wir einfach den bürgerlichen Film mit umgekehrten Vorzeichen spielen, den Bourgeois als Teufel, den Proletarier als Engel zeigen. Der Film soll die soziale Wirklichkeit widerspiegeln, statt der Lügen und Märchen darüber, mit denen das bürgerliche Massenkino die Werktätigen betört und betrügt. Die soziale Wirklichkeit aber wird gestaltet durch den Klassengegensatz zwischen Proletariern und Bourgeoisie und durch die Auswirkungen dieses Klassengesetzes."⁴⁵⁵

Der Vorwurf, die bürgerlichen Schichten missbrauchten ihr Unterhaltungsmonopol, um die Arbeiterschaft zu lähmen und zu schwächen, ist nach wie vor ein zentrales Argument, welches nun jedoch anders weitergedacht wird. Anstatt das gesamte Medium aus Prinzip zu verteufeln, wird es nun differenzierter betrachtet und explizit über den Eigennutzen nachgedacht. Dabei war in erster Linie die Realität des Arbeiters Thema der Linken. Der Film als neutral-objektiver Spiegel, die Gesellschaft im Mittelpunkt, sollte die Arbeiter wachrütteln, ihnen die herrschenden gesellschaftlichen Probleme vor Augen führen und so dazu beitragen, dass die Menschen sich erheben würden, um ihre gegenwärtige Realität zu ändern. Der Film sollte aktiv in den notwendigen Klassenkampf integriert werden:

"Der Film revolutionären Inhaltes muß daher Erkenntnis der proletarischen Klassenlage vermitteln, das proletarische Klassenbewußtsein entwickeln, die Entschlossenheit und Opferfreudigkeit für den revolutionären Kampf wecken und starten. Er soll den Ausgebeuteten das umwälzende, aufbauende, schöpferische Leben vorführen, das dort sich zu regen und aufzublühen beginnt, wo das Proletariat, wie in Sowjetrußland, die Macht der Besitzenden im Staate niedergeworfen hat."⁴⁵⁶

Im Verständnis von Wirkungsweise und Einflussnahme den politischen Gegnern nun tatsächlich nicht mehr unähnlich, soll der Film endlich Teil im Kampf der Arbeiterschaft werden. Grundsätzlich sind hier auch Parallelen zur SPD zu sehen, die ebenfalls ein Einbinden des Mediums in die Parteiarbeit und ihre Kommunikation mit dem Volk forderte. Allerdings zeigt ein kleiner Querschnitt der verfügbaren und gesichteten Zitate, dass die Aufklärung und Bildung des Arbeiters

⁴⁵⁵ Münzenberg, 1925.

⁴⁵⁶ Münzenberg, 1925.

– auch im kulturellen Bereich – zwecks Veränderung der herrschenden Verhältnisse bei den Sozialdemokraten vermehrt betont wird, während der kommunistische Wortlaut allgemein revolutionärer gehalten ist. In jedem Fall ist das Umdenken innerhalb der Partei an der Person Klara Zetkin gut zu erkennen, man wollte das Medium Film seinen politischen Gegnern nicht überlassen und das Interesse der Wählerschaft für die bewegten Bilder auch im eigenen Sinne nutzen.

Dieser Ansatz wurde durch die Tatsache gestützt, dass gerade der große Bruder der KPD, Sowjetrußland, begann, den Film für eigene Zwecke zu nutzen und in die propagandistische Arbeit einzubinden. Den Aufführungen russischer Filme standen allerdings einige Hindernisse im Weg, die Münzenberg in seinem Text "Erobert den Film!" erläutert. In erster Linie erschwerten laut Münzenberg die gegen links ausgerichtete Zensur und verschärfte Kontingentbestimmungen bei der Einfuhr ausländischer Filme⁴⁵⁷ auf den deutschen Markt die Vorführung der russischen Werke,⁴⁵⁸ die im übrigen – wenig verwunderlich – grundsätzlich in Bezug auf ihre Aussage sowie Machart als herausragend und einzigartig dargestellt wurden. Ein drittes Problem, das Münzenberg in seiner Schrift anspricht und welches sich nun nicht mehr direkt auf die russischen Filme bezieht, sind schließlich die Probleme, die bei der Eigenproduktion entstehen, also vor allem Kosten und Vorführungsmöglichkeiten. Bei mitgliedstarken Parteien wie den Sozialdemokraten und auch den Kommunisten war die Finanzierung, verglichen mit kleineren Parteien, sicherlich etwas leichter, da durch Mitgliedsbeiträge regelmäßig größere Summen in die Parteikassen kamen. Tatsächlich versuchte die KPD auch aktiv aus dieser großen Anhängerschaft für den Film Vorteile zu ziehen. In vielen größeren Städten wurden ab etwa 1927/28 vermehrt Ortsgruppen des Volks-Film-Verbandes gegründet, die versuchten, regelmäßig sozialistische Filme aus der Sowjetunion und später auch vereinzelt eigene Produktionen zu zeigen.⁴⁵⁹ Zudem konnte die Partei sicherlich bis zu einem gewissen Grad auch mit der Unterstützung aus dem russischen „Mutterland“ rechnen, wenn schon nicht finanziell, dann doch wenigstens strukturell, beim Aufbau von parteiinternen oder -nahen Institutionen. Münzenberg nennt in seinem Text die "Internationale Arbeiterhilfe" – kurz IAH –,

⁴⁵⁷ Das Kontingentgesetz, stand in Verbindung mit der befürchteten Amerikanisierung des deutschen Filmmarktes steht, ist noch anzumerken. 1921 war die Efa (European Film Alliance) 1921 nach dem Modell der Ufa gegründet worden, eine deutsch-amerikanische Produktionsfirma, finanziert von der Paramount und dadurch schnell Teil amerikanischer Interessenspolitik. Sie entwickelte sich laut Horak zu einer der wichtigsten Filmproduktionsstätten Europas (S. 52). Allerdings kam der Kollaps bereits 1922, zum einen wegen der Inflation („Reichsmark were not convertible to dollars“, S. 53) und zum anderen, weil die Paramount zwar viel investierte, aber mit der Situation nicht umgehen konnte (S. 54). Ab 1925 galt zudem das „Kontingentgesetz“, das die Einfuhr fremdländischer Filme regulierte und versuchte kleinzuhalten, um den deutschen Markt zu schützen: „Any film company could now import films into Weimar, as long as it produced an equal number of German films.“ (S. 54). In: Jan-Christopher Horak: Rin-Tin-Tin in Berlin or American Cinema in Weimar, in: Film History Band 5 Nr.1 vom März 1993, S. 49-62, hier: S. 52-54.

⁴⁵⁸ Münzenberg, 1925.

⁴⁵⁹ Mitteilung, in: Film und Volk, Heft 3/4, Berlin, Juni 1928, S. 22. In jeder Ausgabe von "Film und Volk" stehen am Ende Kurzmitteilungen der verschiedenen Ortsgruppen zu bevorstehenden oder bereits abgehaltenen Versammlungen und Treffen, sowie Filmvorführungen oder Mitgliederzahl.

eine parteinahe Organisation, deren Vorsitz in Deutschland er selbst seit der Gründung 1921 innehatte und die sich unter anderem aktiv für Propaganda, auch Filmpropaganda, einsetzte. Münzenberg führt seinen Aufenthalt in Moskau und die Unterstützung der russischen Mutterpartei als ausschlaggebend für die erfolgreiche Gründung und Arbeit der IAH an. Durch deren Initiative hielt der Propagandist Münzenberg es beispielsweise für möglich, in ländlicheren Gegenden parteifreundliche Filmvorführungen zu organisieren:

"Besonders in der Provinz gibt es eine ganze Anzahl kleinerer und verhältnismäßig noch unabhängiger Filmtheaterbesitzer. Es besteht die Möglichkeit, mit diesen in Verbindung zu treten, um einen proletarischen Film auf einige Abende unterzubringen. Das hat die I.A.H. in Deutschland mit Erfolg im rheinischen Gebiet und Gebieten Mitteldeutschlands getan. Diesen Weg zu gehen, wird sich besonders aussichtsreich zeigen in Ausgesprochenen Arbeitergebieten, Industriegebieten oder auch in Städten und Orten, wo [...] die kommunistische Partei einen entscheidenden Einfluß oder gar die Mehrheit in den Gemeindebehörden und Gemeindepapamenten hat."⁴⁶⁰

Münzenbergs Ausführungen fußen auf der Tatsache, dass die überwiegende Mehrheit von Kinobesitzern an Filmverleiher und Produktionsfirmen – explizit genannt wird an anderer Stelle die UFA – gebunden waren. Die Möglichkeit zur Aufführung sozialistischer Filme wurde dadurch eingeschränkt: "Allein in Berlin besitzt die UFA heute fast 20 Theater, im Verhältnis so viel wie Aschinger Bierquellen."⁴⁶¹ Dass die UFA einen überdimensionalen Einfluss auf den deutschen Filmmarkt hatte, steht außer Frage. Jedoch reicht dieser Faktor sicherlich nicht aus, um die Schwierigkeiten, sozialistische Filme zur Aufführung zu bringen, hinreichend zu erklären. Neben Zensurfragen hatten viele Kinobesitzer auch ganz pragmatische Bedenken. Nicht nur die eigenen politischen Positionen waren dabei ausschlaggebend, auch wirtschaftliche Überlegungen mussten mitbedacht werden. Man zeigte Filme, die massenkompatibel waren und wer sein Kino nicht gerade in einem absoluten Arbeiterviertel hatte, konzentrierte sich mit Sicherheit auf die Aufführung politisch neutralerer Filme oder wenigstens jener Werke, die wenigstens nicht auf den ersten Blick politisch eingeordnet werden konnten. Neben der Gefahr des Ausbleibens von Besuchern stieg zum Ende der 20er Jahre hin nämlich auch die Gewaltbereitschaft auf den Straßen wieder an und die Aufführung einiger Filme zog Tumulte auf den Straßen nach sich. Gerade die Nationalsozialisten setzten ihre SA-Truppen ein, um die Vorstellungen von Filmen mit unerwünschten Themen oder politischen Ausrichtungen empfindlich zu stören oder einen Abbruch zu erwirken. Ein berühmtes Beispiel dafür sind die zahlreichen Aktionen gegen den Film „Im Westen nichts Neues“ von 1930, die vornehmlich unter der Leitung des damaligen Propagandachefs der NSDAP Joseph Goebbels

⁴⁶⁰ Münzenberg, 1925.

⁴⁶¹ Münzenberg, 1925.

durchgeführt wurden. Mit Hilfe der SA wurden Massenaufläufe und Krawalle vor und in den Kinos organisiert und inszeniert, während in den Kinos selbst SA-Leute in Zivil während einzelner Vorstellungen des Films Rauch- oder Stinkbomben warfen, sowie Mäuse frei ließen.⁴⁶² Auch wenn die Krawalle auf Dauer unterbunden wurden, sie zeigen, wie organisiert das Vorgehen der NSDAP bereits gegen ideologisch Andersgesinnte ablief und erklären, warum die Zensurbehörden Filme, welche als potentieller Unruhestifter angesehen werden konnten, verboten. Dass dadurch verstärkt eben jene Filme mit kommunistischer, sowie pazifistischer Botschaft Gefahr liefen, verboten zu werden, da die rechten Kräfte im Land immer weiter zunahmen, liegt auf der Hand.

Mit der IAH entwickelte sich nun also seit Beginn der 1920er Jahre eine Organisation in Deutschland, deren ursprüngliche Aufgabe darin bestand, Hunger sowie damit einhergehenden Ernährungsmissstand innerhalb der Arbeiterschaft – insbesondere in Russland – zu bekämpfen. Schnell nutzte Münzenberg jedoch, nachdem er den Vorsitz für Deutschland übernommen hatte, seine Position, um über die IAH auch sowjetrussische Filme zu importieren und zu verteilen, sowie die Eigenproduktion sozialistisch-proletarischer Filme voranzutreiben. Nach wie vor eingeschränkt durch die enormen Kosten, die eine Filmproduktion verschlang, war der Fokus doch stets auf die massenpropagandistischen Möglichkeiten gelegt und damit zumindest in der Theorie auf Münzenbergs Agenda:

"Auf organisatorischem Gebiet wurden sogenannte 'indirekte Leitungsmethoden' entwickelt, die u.a. die Unterstützung und den Aufbau überparteilicher Organisationen umfaßten: 'Nicht nur Agitation und Propaganda, nicht nur die politische Mobilisierung der Massen organisieren, sondern den Masseneinfluß der Kommunistischen Partei auch organisatorisch erfassen. Nicht nur direkte neue Mitglieder für die Partei werden, sondern auch parteilose sympathisierende Massenorganisationen für spezielle Zwecke aufbauen' – wodurch ein 'Sonnensystem von Organisationen und kleineren Komitees um die Kommunistische Partei herum' entstehen sollte."⁴⁶³

Zwecks Stärkung der Partei und des kommunistischen Gedankens sowie dessen Verbreitung sollte die Organisation ebenfalls agieren. Dabei wurde das Medium Film möglicherweise durch Münzenbergs persönliches Interesse verstärkt in den Fokus gerückt, in jedem Fall zeigen verschiedene Maßnahmen auf dem Gebiet der Vorführung, dass die Notwendigkeit des Einsatzes und der Verbreitung politischer Filme anerkannt wurde:

⁴⁶² Andrew Kelly: *Filming All Quiet on the Western Front* – 'Brutal Cutting, Stupid Censors, Bigoted Politicos', London / New York, 1998, S. 122.

⁴⁶³ Bericht der Kommission für Massenarbeit, in: Protokoll. Erweiterte Exekutive der KI, Moskau, 17. Februar bis 15. März 1926, Hamburg o.J., S. 541, zitiert nach: Rolf Surmann, S. 64/65.

"Erweitert wurden auch die Möglichkeiten, Filme und Lichtbilder einzusetzen: die Bezirksorganisationen schafften Vorführgeräte, 'Filmautos' und Lichtbildapparate an, um – in Form von Wanderkinos – vor allem in Kleinstädten und Dörfern sowjetische und andere, die Arbeiterbewegung unterstützende Filme zeigen zu können und gleichzeitig für die IAH neue Mitglieder zu gewinnen. Gezeigt wurden, auf diese Weise u.a. 'Die Mutter', 'Panzerkreuz Potemkin', 'Sein Mahnruf', 'Das Ende von St. Petersburg' und 'Das Dokument von Shanghai' – aber auch Streifen, in denen die Klassenkämpfe im eigenen Land dokumentiert wurden, so den im Zusammenhang mit der Unterstützungsaktion für die streikenden Arbeiter an der Ruhr und in Hamburg 1928 von der IAH gedrehten Agitationsfilm 'Hunderttausende im Kampf'.⁴⁶⁴

Die Arbeit mit Filmautos ist, wenn überhaupt, in erster Linie für die Sozialdemokraten belegt, die es sich leisten konnten, Autos mit Vorführgeräten in ländliche Regionen zu schicken und dort Wahl- sowie Spielfilme aufzuführen. Entsprechend sind kaum Zahlen zu finden, die eine Aussage zulassen, ob solcherlei Möglichkeiten ausgiebiger genutzt wurden oder eher unter "ferner liefern" zu verbuchen sind.

Die ersten Versuche im filmischen Bereich unternahm die IAH also im Verleih. 1924 beteiligte sie sich mit 26.000 Rubeln⁴⁶⁵ an der „Meschrabpom-Russ“, einer russischen Genossenschaft. Meschrabpom ist ein Akronym für den russischen Namen der Internationalen Arbeiterhilfe IAH. Die Genossenschaft hatte ihren Sitz in Russland. Neben einer Künstlergemeinschaft hielten auch russische Banken und damit der russische Staat selbst Anteile.⁴⁶⁶ Zwischen 1924 und 1928 produzierte und vertrieb die „Meschrabpom-Russ“ verschiedene Filme, einige von ihnen sind bis heute bekannt. So wurde 1926 der Film „Die Mutter“ nach einem Roman von Maxim Gorki verfilmt und ein Jahr später „Das Ende von St. Petersburg“. Thematisch bewegten sich die Spielfilme oft in einer Mischung aus persönlichen Schicksalen innerhalb der Arbeiterschaft, verbunden mit historischen Ereignissen, erstgenannter Film spielt beispielsweise im Revolutionsjahr 1905, zweitgenannter kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Ob diese Filme jenseits eines durch seine Milieuzugehörigkeit politisch vorgeprägten Publikums oder aber – im Falle der Literaturverfilmungen – künstlerisch interessierten Zuschauers größeren Anklang fanden, bleibt fraglich. Zum Film „Die Mutter“ zitiert Surmann aus einem Bericht der IAH selbst, die ihn natürlich „als wichtigen Beitrag in ihrem Bemühen, über die wirklichen Verhältnisse [...] aufzuklären“⁴⁶⁷ verstand. In jedem Fall waren durch diese Vorgehensweise für die IAH einige entscheidenden Hürden bei der Filmarbeit noch nicht überwunden, die Kontingentbestimmungen

⁴⁶⁴ Surmann, S. 73/74.

⁴⁶⁵ Da im März 1924 in der Sowjetunion eine Währungsreform stattgefunden hatte, ist es ohne konkretes Kaufdatum kaum möglich, eine sichere Aussage über den Realwert dieser 26.000 Rubel, die die IAH bereit war zu investieren, zu tätigen.

⁴⁶⁶ Surmann, S. 115.

⁴⁶⁷ Surmann, S. 115.

galten nach wie vor. 1928 schieden die beteiligten russischen Geldgeber aus der Genossenschaft aus und sie wurde von der IAH durch eine Kapitalerhöhung auf insgesamt 1.200.000 Rubel komplett übernommen. Dies hatte die besondere Situation zur Folge, dass zwar die IAH selbst in Berlin saß, die Produktion jedoch weiterhin in Russland stattfand. Auch damit war das Problem der beschränkten Einfuhr russischer Filme nicht beseitigt. Der IAH blieb folglich nur noch die Option, im Inland produzieren zu lassen. Hierfür wurden gleich zwei Firmen herangezogen bzw. neugegründet.

Zunächst kurz zu nennen ist die „Prometheus Film“, die 1926 von Münzenberg als Vertriebs- und Verleihfirma gegründet worden war. Laut Surmann „schuf diese [...] Gesellschaft die vertriebstechnischen Voraussetzungen, damit alle Organisationen der revolutionären Arbeiterbewegung den Film in der Agitation und Propaganda erfolgreicher umsetzen konnten.“⁴⁶⁸ Außerdem sollte die „Prometheus“ wohl auch versuchen, Kontakte zu Kinobesitzern zu pflegen.⁴⁶⁹ Mit der Zeit allerdings entwickelte sich die „Prometheus“ selbst zu einer Produktionsfirma für linksgerichtete Spielfilme, ihre bekanntesten und bis heute zu beziehenden Werke sind „Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?“ von 1931/32, dessen Drehbuch unter anderem aus der Feder von Bertolt Brecht stammte, sowie „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ aus dem Jahr 1929. 1928 wurde außerdem die Filmgesellschaft „Weltfilm“ von der IAH gegründet, die sich vor allem auf Dokumentarfilme konzentrieren sollte, sowie den Vertrieb proletarischer Filme an Vereine oder Schulen zu organisieren hatte.⁴⁷⁰ Die Arbeit der Weltfilm wäre für diese Untersuchungen besonders interessant, da sie sich mit jenen Streifen auseinandersetzte, die sicherlich auch in Propagandafilmen, sowie in den kommunistischen Wochenschauen wiederfanden, denn die KPD versuchte ebenfalls einen Fuß in die Wochenschau-Produktion zu bekommen, brachte jedoch nur je einmal am 26. Juli und am 22. August 1930 jeweils einen „Weltfilmbericht – Welt der Arbeit“ Teil 1 und 2 heraus. Außerdem produzierte sie zwischen dem 2. und 15. Januar 1931 vier weitere Ausgaben unter diesem Titel.⁴⁷¹ Woran genau eine regelmäßige Produktion scheiterte, ob an vorhandenen Vorführungsmöglichkeiten oder an finanziellen Überlegungen, ist nicht zu sagen. Fest steht, dass die Kommunistische Partei sich dank des Einsatzes von Münzenberg und der IAH dem Film öffnete und gemeinsam mit der SPD auf parteilicher Ebene versuchte, den Film aktiv in Wahlkampf und Propagandamaßnahmen einzubauen.

⁴⁶⁸ Surmann, S. 116. Bruce Murray schreibt, dass die IAH für den Zweck einer neuen Firma mit Produktionsmöglichkeiten die Deko-Compagnie Schatz & Co. aus Berlin mit ins Boot holte, die bereits zuvor einige Produktionen für die KPD bzw. KPD-nahe Organisationen getätigt hatte. Vgl. Bruce Murray: *Film and the German Left in the Weimar Republic – From Caligari to Kuhle Wampe*, Austin 1990, S. 120.

⁴⁶⁹ Surmann, S. 116.

⁴⁷⁰ Surmann, S. 119.

⁴⁷¹ Bucher 1990, S. 333.

4.4.3. Die NSDAP

In Hinblick auf das nationalsozialistische Verständnis vom Umgang mit Propaganda im Allgemeinen und dem Einsatz von Massenmedien im Besonderen bietet es sich an, Hitlers erst vor einigen Jahren der Öffentlichkeit frei zugänglich gemachtes, ideologisches Traktat "Mein Kampf" etwas genauer unter die Lupe zu nehmen. Denn noch bevor Goebbels den Part des vordersten Anpeitschers übernahm, malte Hitler sich selbst in den schillerndsten Farben als Chefagitator und Vorreiter der propagandistischen Idee für seine Partei, die seinem Verständnis nach einerseits nur die fähige und als wertvoll erachtete Elite umfassen sollte, andererseits jedoch auch die Massen anwerben musste und so zur einzig existenzberechtigten Volkspartei heranwachsen wollte. In diesem Widerspruch wurde Propaganda gewissermaßen das Lockmittel für die Menschenmassen:

"Jede Bewegung wird das von ihr gewonnene Menschenmaterial zunächst in zwei große Gruppen zu sichten haben: in Anhänger und Mitglieder. Aufgabe der Propaganda ist es, Anhänger zu werben, Aufgabe der Organisation, Mitglieder zu gewinnen. Anhänger einer Bewegung ist, wer sich mit ihren Zielen einverstanden erklärt, Mitglied ist, wer für sie kämpft. Der Anhänger wird einer Bewegung durch die Propaganda geneigt gemacht. Das Mitglied wird durch die Organisation veranlaßt, selbst mitzuwirken zur Werbung neuer Anhänger, aus denen sich dann wieder Mitglieder herausbilden können."⁴⁷²

Letztlich öffnete die NSDAP sich der Masse weit mehr, als es hier herauszulesen ist. Eine Entwicklung wird in den Kommentaren genannt:

"In der zweiten Jahreshälfte 1926, als Hitler dieses Kapitel schrieb, lag die Zahl der NSDAP-Mitglieder – laut interner Zählung – zwischen 40.000 und 50.000. Diese Zahl wuchs von 80.000 (April 1928) auf 100.000 (Oktober 1928) und schließlich auf 200.000 (Februar 1930). Danach sollte die Mitgliederzahl der NSDAP noch rascher in die Höhe schnellen: 300.000 (September 1930), 500.000 (Juni 1931), 800.000 (Dezember 1931), 1.000.000 (April 1932), bis sie schließlich Ende Januar 1933 einen Stand von 1.435.000 Mitgliedern erreichte. Diese Zahlen sind indes nicht mit dem tatsächlichen Mitgliederstand gleichzusetzen. Da frei werdende Nummern nicht neu vergeben und mehrere Zahlenblöcke ausgelassen wurden, ist der tatsächliche Mitgliederstand vermutlich 10-15% niedriger anzusetzen. Ohne jede Rücksicht auf das, was er noch in "Mein Kampf" propagiert hatte, bezeichnete Hitler im Oktober 1932 die NSDAP als 'die größte Organisation, die Deutschlands politisches Leben überhaupt gekannt hat'; mit ihren über eine Million Parteigenossen sei die NSDAP 'Symbol einer neu werdenden Volksgemeinschaft'.⁴⁷³

⁴⁷² Adolf Hitler: "Mein Kampf" – Eine Kritische Edition, Band 2, München/Berlin 2016/2019, S. 1475. In der Originalausgabe von 1926 war dieser Teil allerdings noch gesperrt und wurde erst in einer späteren Ausgabe hinzugefügt.

⁴⁷³ Hitler, "Mein Kampf", Band 2, Anmerkung 24, S. 1482.

Es erscheint wenig verwunderlich, dass die Partei auf lange Sicht gesehen beschloss, sich zu vergrößern, schließlich musste diese Entwicklung auch einen enormen finanziellen Aufschwung bedeuten.⁴⁷⁴ Dies passte nicht zuletzt zu der Gigantomanie, die Hitler vor sich hertrug und die sich in den unterschiedlichsten Momenten zeigte, man bedenke seine architektonischen Ideen für die Reichshauptstadt Germania. Die Masse, das Große, alles, was dazu dienen konnte, auf einen Betrachter den Eindruck des Allmächtigen zu machen, waren ihm gerade gut genug. Und es war die Propaganda, in der er den Weg sah, die Menschenmassen für die eigene Sache zu gewinnen. Fast scheint es so, als sollte die Masse gar nicht von den Inhalten und deren Richtigkeit überzeugt werden und dahinter stehen, es reichte, wenn der Großteil begeistert akzeptierte:

"Die Propaganda versucht eine Lehre dem ganzen Volke aufzuzwingen [...].

Die Propaganda bearbeitet die Gesamtheit im Sinne einer Idee und macht sie reif für die Zeit des Sieges dieser Idee [...]."⁴⁷⁵

Diese Aussage ist mehr als bezeichnend für Hitlers Meinung zur Masse. Passiv und bis zu einem gewissen Maß auch wehrlos, soll sie die Ideen, die die Propaganda liefert, annehmen. Doch die Mitgliedschaft ist hier noch nicht gewünscht:

"Wenn die Propaganda ein ganzes Volk mit einer Idee erfüllt hat, kann die Organisation mit einer Handvoll Menschen die Konsequenzen ziehen. Propaganda und Organisation, also Anhänger und Mitglieder, stehen damit in einem bestimmten gegenseitigen Verhältnis. Je besser die Propaganda gearbeitet hat, um so kleiner kann die Organisation sein, und je größer die Zahl der Anhänger ist, um so bescheidener kann die Zahl der Mitglieder sein und umgekehrt: Je schlechter die Propaganda ist, um so größer muß und wird die Organisation sein, und je kleiner die Anhängerschaft einer Bewegung bleibt, um so umfangreicher muß deren Mitgliederzahl werden, wenn sie überhaupt noch auf einen Erfolg rechnen will."⁴⁷⁶

Anhänger sind also für Hitler die Nicht-Mitglieder, die passiv bleiben sollen, laut seiner Darstellung "träge und feige"⁴⁷⁷ sind und die Ideen der Propaganda einfach zu schlucken haben. Dass sich diese Idee nicht ohne Weiteres durchsetzte, zeigen die bereits genannten Mitgliedszahlen recht nachhaltig. Organisation wiederum stand für den Führungsapparat der Partei, der die Mitglieder aus der Anhängerschaft herausfiltern musste. Dieses wechselseitige Verhältnis hat nun in der theoretischen Beschreibung Hitlers auch auf die Propaganda Auswirkung, bzw. haben Qualität und Funktionalität

⁴⁷⁴ Die Beitragssätze waren verhältnismäßig hoch, ebenso die Eintrittspreise zu Veranstaltungen. Vgl. Götz Aly: Warum die Deutschen? Warum die Juden? Gleichheit, Neid und Rassenhass, Frankfurt am Main, 2011, S. 252.

⁴⁷⁵ Hitler, Band 2, S. 1477.

⁴⁷⁶ Hitler, Band 2, S. 1479.

⁴⁷⁷ Hitler, Band 2, S. 1477.

der Propaganda vor allem Auswirkung auf die Organisation. Die Darstellung dieser Wechselwirkung geht noch weiter:

"Die erste Aufgabe der Propaganda ist die Gewinnung von Menschen für die spätere Organisation; die erste Aufgabe der Organisation ist die Gewinnung von Menschen zur Fortführung der Propaganda. Die zweite Aufgabe der Propaganda ist die Zersetzung des bestehenden Zustandes und die Durchsetzung dieses Zustandes mit der neuen Lehre, während die zweite Aufgabe der Organisation der Kampf um die Macht sein muß, um durch sie den endgültigen Erfolg der Lehre zu erreichen."⁴⁷⁸

Ob diese theoretischen Ansätze tatsächlich in die reale Propagandaarbeit Einzug fanden, darf bezweifelt werden. Fest steht, dass der Propaganda eine zentrale Rolle bei der Gewinnung von Anhängerschaft zugesprochen wurde und dass eine schwache Propaganda ungleich mehr Arbeit in anderen Teilen der Partei nach sich gezogen hätte, weswegen noch in den 1920ern das Augenmerk immer stärker auf Agitation und Propaganda gelegt wurde:

"In jeder wirklich großen weltumwälzenden Bewegung wird die Propaganda zunächst die Idee dieser Bewegung zu verbreiten haben. Sie wird also unermüdlich versuchen, die neuen Gedankengänge den anderen klarzumachen, diese mithin auf ihren Boden herüberzuziehen oder doch in ihrer eigenen bisherigen Überzeugung unsicher zu machen."⁴⁷⁹

Mit dieser Aufgabenbeschreibung wird die Propaganda praktisch als Grundvoraussetzung an den Anfang einer erfolgreichen Partei gestellt, unumgänglich, um dauerhaft an Bedeutung zu gewinnen. Dabei sind es nicht die Inhalte, die überzeugen sollen, es sind die Mechanismen der Propaganda selbst, die die passive Masse ködern sollen.

Aber Hitlers Ausführungen bleiben schwammig. Auch wenn er sich gerne als der große Vordenker präsentiert hat, letztlich waren seine Kommentare wenig mehr als ein Gemisch aus seinem menschenverachtenden Wesen, nationaler Gesinnung und den gängigsten massenpsychologischen Theorien seiner Zeit. Um sich der Praxis zu nähern, bleibt eine andere Figur.

Dem Chefagitator Goebbels selbst kann man sich in Bezug auf das Thema Film während der Weimarer Zeit gut über dessen Tagebücher nähern. Zwar ging es in ihnen kaum um echte Parteiarbeit mit dem Film – meist wurden parteibezogene Filmarbeiten nur nebenbei angesprochen –, dennoch zeigt sich durch seine Aufzeichnungen zum einen, dass Joseph Goebbels sich gerne und viel mit dem Thema Film beschäftigte und zum anderen, dass er frühzeitig davon überzeugt war,

⁴⁷⁸ Hitler, Band 2, S. 1479.

⁴⁷⁹ Hitler, Band 2, S. 1481.

dass dieses Medium im Bereich der parteibezogenen Propaganda eine echte Chance darstellte.

Zur Menge und inhaltlichen Ausrichtung der von Goebbels rezipierten Filme lässt sich bereits nach genauerer Durchsicht der Jahre 1924 bis 1928 sagen, dass er durchaus versuchte, sich regelmäßig Filme unterschiedlichster Ausrichtungen – auch vom Klassenfeind – anzusehen. So findet sich für den 26. April 1928:

„Abends sehe ich Eisensteins Film '10 Tage, die die Welt erschütterten'. Zu stark forciert und deshalb um seine besten Szenen gebracht. Einige Massenaufnahmen sehr gut. Das ist also Revolution. Man kann von den Bolschewisten, vor allem in Anfachen, in der Propaganda viel lernen. Der Film ist zu sehr Partei. Weniger wäre mehr.“⁴⁸⁰

Unter dem Datum 30. Juni 1928 stand unter anderem folgender Eintrag:

„Abends sahen wir den 'Potemkin'. Ich muss schon sagen, dieser Film ist fabelhaft gemacht. Mit ganz prachtvollen Massenszenen. Technische und landschaftliche Aufnahmen von prägnanter Durchschlagskraft. Und die Bombenparolen so geschickt formuliert, daß man keinen Widerstand erheben kann. Das ist das eigentlich Gefährliche an diesem Film. Ich möchte, wir hätten einen solchen.“⁴⁸¹

Dass er politische Filme auch nach deren Wirkung sah, gleichgültig ob Rechts oder Links, wird hier ebenso deutlich, wie die einfache Tatsache, dass die Kommunisten über ihre Mutterpartei in Russland und deren Unterstützung auf dem Gebiet des Films den Nationalsozialisten lange deutlich überlegen waren und dass sich Goebbels dieser Tatsache schmerzlich bewusst war. Doch auch, wenn die Mittel der NSDAP beschränkt waren, bereits ein Jahr später wurden die ersten Versuche gestartet, auch die eigene Partei filmisch in Szenen zu setzen:

„10. Februar 1929 - Wir fahren heraus nach Bernau zur S.A., um Filmaufnahmen zu machen. Der Film wird wohl sehr gut.“⁴⁸²

„3. März 1929 - Abends sehen wir zum ersten Male unseren Film im kleinsten Kreise. Er ist wirklich ausgezeichnet gelungen, vor alle in Anbetracht dessen, daß nur Amateure ihn gedreht haben. Nun wird er zensiert, und dann auf die Menschheit losgelassen. Die Zensur wird noch einige Schwierigkeiten machen.“⁴⁸³

Um welchen Film genau es sich bei dieser Eigenproduktion handelte, wird leider nicht ganz klar, möglicherweise geht es um den Film „Kampf um Berlin – Kampf ums Dritte Reich“, der einige

⁴⁸⁰ Joseph Goebbels: Tagebücher, Band 1 1924-1928, München, London u.a. 1987, S. 218.

⁴⁸¹ Goebbels Tagebücher, Band 1, S. 240-241.

⁴⁸² Goebbels Tagebücher, Band 1, S. 330.

⁴⁸³ Goebbels Tagebücher, Band 1, S. 339.

Aufnahmen von Goebbels und der S.A. beinhaltet. Dieser Streifen sollte zwei Jahre später in einer überarbeiteten Fassung noch einmal auf den Markt kommen. Für den 24. Oktober findet sich entsprechend folgender Eintrag:

„Abends im Lehrervereinshaus Filmvorführung. Der zweite Nürnbergfilm ist doch besser, als ich zuerst annahm. Aber es fehlt ihm die propagandistische Note. Die hat in hervorragendem Maße unser Berliner Kampffilm. Es war überfüllt.“⁴⁸⁴

Nach ersten Sichtungen von Parteifilmen lässt sich zu diesem Zeitpunkt der Arbeit bereits sagen, dass das, was Goebbels hier als propagandistische Note noch lobt, in keinem Vergleich und auch in keinem Verhältnis mehr zu den Riefenstahlfilmen Mitte der 1930er steht. Jene Filme, die in ihrer Gigantomanie und Massenszenerie bis heute weltweit bekannt sind, waren natürlich auf einem anderen finanziellen Fundament gebaut als die Filme von 1929. Der Film „Kampf um Berlin“ ist allerdings nicht viel mehr als eine Aneinanderreihung von Szenen eines S.A.-Aufmarschs, sowie einer Autofahrt durch Berlin, gefolgt von einem Braunhemden-Aufmarsch, wobei insbesondere die geringe Anzahl an S.A. in einem extremen Kontrast zu den später inszenierten Massenaufmärschen steht.⁴⁸⁵ Dennoch fand er bei Goebbels Anklang, im Gegensatz zu einem anderen. Jener Nürnbergfilm fand bereits einen Monat zuvor Beachtung:

„28. September 1929 – Abends: Sportpalast überfüllt. Eine Massendemonstration im wahrsten Sinne des Wortes. Goering spricht gut. Parteitagfilm ist herzlich schlecht. Münchener Kitsch.“⁴⁸⁶

Es ist möglich, dass sich hier ein kleiner Standortkampf bezüglich der Produktionsstätten München und Berlin zeigte. Jedenfalls hatte die Partei bereits zum Parteitag im August 1929 in Nürnberg die Filmkamera aufgestellt und versucht, einen Film zu drehen, der nicht nur den Parteitag selbst, sondern auch die Vorbereitungen auf die Leinwand bringen wollte und zudem einige Szenen im Büro enthält. Das Werk selbst ist im Internet einsehbar⁴⁸⁷ und zeigt in den einführenden Texttafeln, dass die Aufnahmeleitung Baldur von Schirach übertragen worden war.⁴⁸⁸ Ursula Cerha spricht in ihrem Buch „Ewald Balsler (1898-1978) - Theater, das berührt, verführt und verändert“ von der Rivalität zwischen von Schirach und Goebbels, welche sich in den 1940ern dahingehend zuspitzte,

⁴⁸⁴ Goebbels Tagebücher, Band 1, S. 445.

⁴⁸⁵ Diese Eindrücke basieren auf einer erstmaligen Sichtung, welche im Analyseteil der Arbeit selbstverständlich zu vertiefen sein werden. Die schwache Darstellung in diesem Beispiel verwundert ein wenig, da selbst andere NS-Filme der Weimarer Zeit über stärkere Gruppenszenen verfügen.

⁴⁸⁶ Goebbels Tagebücher, Band 1, S. 431.

⁴⁸⁷ NSDAP – Der Nürnberger Parteitag 1929: <http://www.archiv-akh.de/filme/1291#1> (Stand: 23. September 2020).

⁴⁸⁸ Vgl. Ursula Cerha: Ewald Balsler (1898-1978) - Theater, das berührt, verführt und verändert, Wien/Köln/Weimar, 2004, S. 157.

als dass von Schirach versuchte, Wien zur neuen „Reichskulturhauptstadt“ zu machen und damit auf kulturellem Gebiet Berlin den Rang abzulaufen. In diesen späteren Grabenkampf würden die anfänglichen Abneigungen Goebbels' gegen den Nürnberger Parteitagfilm durchaus passen, auch wenn er seine Meinung im nachfolgenden Tagebucheintrag revidierte. Goebbels selbst wird in dem fast einstündigen Parteitagfilm übrigens kaum gezeigt und spielt keine größere Rolle.

Andere Meinungen zu Filmen wurde ebenfalls im Tagebuch festgehalten, hier kurz zu nachfolgenden Werken:

„3. Februar 1930 - Gestern mittag Roxy-Palast Coronel-Film. Fabelhaft gut in Aufnahme und Auffassung. Ich war aufs Tiefste ergriffen. Unsere ersten Filme – Angriff-Film und 'Deutschland erwacht' gute Anfänge. Stellenweise etwas zu langatmig, aber das lässt sich ja wohl noch herauskorrigieren.“⁴⁸⁹

Was den Coronel-Film betrifft, so ließ sich nach eingehenden Recherchen nur eine britische Produktion finden, nämlich „The Battles of Coronel and Falkland Islands“ aus dem Jahr 1927 – ein Dokumentarfilm, welcher sich, wie der Titel bereits erahnen lässt, mit den beiden Seeschlachten bei Coronel und den Falklandinseln während des Ersten Weltkriegs auseinandersetzt. Während sich beim erstgenannten Gefecht die Deutsche Marine durchsetzen konnte, entschieden die Briten das zweite Gefecht deutlich für sich.⁴⁹⁰ Es verwundert ein wenig, dass Goebbels, falls tatsächlich die britische Produktion gemeint ist, sich zu derart positiven Worten hinreißen ließ. Möglicherweise war der Film durch entsprechende Schnitte auf den deutschen Markt gekommen, um durch die siegreiche Schlacht bei Coronel den einstigen Stolz Kaiser Wilhelms und des Deutschen Reichs, die Marine, in Erinnerung zu rufen. In einer kurzen Rezension des Films von Bryony Dixon heißt es nämlich in Bezug auf das britische Original: „If not exactly propagandist, they were certainly patriotic [...]“⁴⁹¹ Dixon verweist außerdem auf eine vorangegangene deutsche Produktion, „Unsere Emden“ aus dem Jahr 1926, auf die „The Battles of Coronel and Falkland Islands“ teilweise eine Antwort darstellen sollte. Auch zu einem „Emdenfilm“ findet sich in Goebbels Tagebuch ein Eintrag, allerdings im Jahr 1929:

„Gestern: morgens Emdenfilm im Phoebuspalast. Gut besucht und sehr ansprechend. Goering hat ausgezeichnet geredet. Der Emdenfilm ist z.T. nur patriotisch, z.T. aber ausgesprochen national. An dem Heldentum des Krieges

⁴⁸⁹ Goebbels Tagebücher, Band 1, S. 494.

⁴⁹⁰ Informationen zur Schlacht von Coronel 1914:
https://web.archive.org/web/20160513162234/https://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/04383/index.html.de (Stand: 23. September 2020).

⁴⁹¹ Zur Verfilmung der Schlacht von Coronel:
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/443264/> (Stand: 23. September 2020).

erkennen wir erst, wie viel wir verloren haben. Selbst wir vergessen das oft.“⁴⁹²

Ob tatsächlich die vermuteten Filme gemeint sind, lässt sich nicht hundertprozentig klären, allerdings wäre im Falle des Coronel-Films erstaunlich, dass die englische Produktion hier zu den beiden nationalsozialistischen Filmen gezeigt wurde.

Aber es waren nicht nur Filme eindeutig politischer Ausrichtung, die Goebbels besuchte. Es finden sich ebenfalls regelmäßige Einträge zu leichten Unterhaltungsfilmen, die er mit seinen Liebschaften besuchte, etwa den Film „Piz Palü“ mit der jungen Leni Riefenstahl, damals noch vor der Kamera: „Ein herrliches Kind! Voll von Grazie und Anmut.“⁴⁹³ Nach Longerich sollte sich diese Bewunderung später relativieren, nachdem Riefenstahl den Film „Triumph des Willens“ (1934) ohne Einflussnahme durch die Reichspropagandaleitung herstellen durfte und damit Goebbels in diesem Falle außen vor war. Longerich hält in seiner Goebbels Biographie entsprechend fest:

„Es kann nicht verwundern, daß der auf diese Weise umgangene Goebbels dem Projekt nur bedingte Sympathie entgegenbrachte. Vor Beginn der Dreharbeiten unkte er: ‚Das wird ja nicht viel. Sie ist zu fahrig.‘“⁴⁹⁴

Dass Goebbels mit dieser Einschätzung daneben lag, ist allgemein bekannt. „Triumph des Willens“ wurde neben Riefenstahls Film zur Olympiade in Berlin der wohl bekannteste Propagandafilm der NSDAP und maßgeblich für die filmische Darstellung des Regimes:

„Der Film [...] unterschied sich von konventionellen Dokumentarfilmen durch eine äußerst bewegliche Kameraführung und ungewohnte, ja spektakuläre Einstellungen, durch Schnittfolgen, die man eher aus dem Spielfilm kannte. Perfekt war nicht nur die technische Gestaltung des Films, sondern perfekt traten auch die Abläufe der Veranstaltung hervor. [...] Die ‚Ornamentierung der Massen‘ im Nationalsozialismus ist wohl nie eindrücklicher vorgeführt worden als in dem Film Riefenstahls.“⁴⁹⁵

Goebbels Reaktion blieb kurz: „Er attestierte zwar ‚Lenis große[n] Erfolg‘, sah aber doch Längen in dem Film.“⁴⁹⁶ Wenn er auch bereits in den 20ern mit großer Hingabe von der Inszenierung von Massenszenen und Menschenmengen, etwa im Zusammenhang mit „Panzerkreuzer Potemkin“, von solcherlei Darstellung geschwärmt und sie sich für seine eigene Partei erhofft hatte, so blieb der Ruhm auf diesem Gebiet doch Leni Riefenstahl vorbehalten.

Longerich sieht bei Goebbels und dessen Propagandaverständnis nichtsdestotrotz

⁴⁹² Goebbels Tagebücher, Band 1, S. 417.

⁴⁹³ Goebbels Tagebücher, Band 1, Eintrag vom 1. Dezember 1929, S. 464.

⁴⁹⁴ Peter Longerich: Joseph Goebbels – Biographie, München 2010, S. S. 275-276.

⁴⁹⁵ Longerich, 2010, S. 276.

⁴⁹⁶ Longerich, 2010, S. 276.

interessanterweise einen sehr modernen Zug, den dieser so wohl vielen seiner Zeitgenossen voraus hatte. Der Chefpropagandist stützte sich nach eigenen Aussagen weder auf altbekannte Theorien noch besaß er nach eigenen Aussagen eine „eigenständige Methode“⁴⁹⁷ sondern er war, anders als sein großes Vorbild Hitler, der wie bereits betrachtet mit weitestgehend inhaltsleeren, ideologisch aufgeladenen Theorien um sich warf, vor allem funktional ausgerichtet und zwar mit einem einzigen Ziel:

„Eroberung der Masse. Jedes Mittel, das diesem Ziel dient, ist gut. Und jedes Mittel, das an diesem Ziel vorbeigeht, ist schlecht. [...] Die Methoden der Propaganda entwickeln sich ursächlich aus diesem Tageskampf selbst heraus.“ [...]

Goebbels ließ sich bei der Entwicklung dieser Grundsätze, wie es scheint, gar nicht so sehr von dem zeitgenössischen theoretischen Schrifttum über das viel diskutierte Schlagwort der politischen Propaganda leiten [...]. Er orientierte sich ganz am Vorbild der Geschäftsreklame, deren Methoden sich in Deutschland nirgendwo besser studieren ließen, als im Berliner Alltag, der in den ‚goldenen Zwanzigern‘ so etwas wie ein Versuchslabor geworden war.“⁴⁹⁸

Diese Einschätzung geht einher mit der Neugestaltung der nationalsozialistischen Kampagnen, die zum einen verstärkt auf optische Merkmale wie die Symbole, Farbe, Uniformierung sowie die reine Wiederholung von kurzen, prägnanten Slogans setzte.⁴⁹⁹ Allerdings wäre es falsch hier ein Alleinstellungsmerkmal der nationalsozialistischen Propaganda zu sehen. Auch andere Parteien nutzten wiederholende Slogans oder eingehende Bilder, um sich zu bewerben. In den überlieferten Wahlfilmen zu den Wahlen von 1928 und 1930 etwa fällt auf, dass der Listenplatz der einzelnen Parteien auf den Wahlzetteln verstärkt in die Aufrufe einging und beispielsweise durch eine ausgestreckte Hand und die dem Platz entsprechende Anzahl der gezeigten Finger unterstrichen wurde.⁵⁰⁰ Die DNVP nutzte auf Wahlplakaten gerne die Dolchstoßlegende, die sich sehr gut zeichnerisch darstellen ließ und der einfache Arbeiter fand sowohl bei SPD, als auch KPD und NSDAP immer wieder ein darstellerisches Zuhause. Auffällig ist allerdings auch, dass gerade die linksgerichteten Parteien versuchten, durch ein entsprechend bearbeitetes Hakenkreuz das Symbol der Nationalsozialisten aufzugreifen und in ein Zeichen für Niedergang und Schreckensherrschaft umzudeuten. Inwiefern dieses Art des Negative Campaigning letztlich nicht sogar der NSDAP half – ganz im Sinne der alten Weisheit: Jede Werbung ist gute Werbung –, bleibt zu überlegen.⁵⁰¹ Sicher

⁴⁹⁷ Longerich, 2010, S. 93.

⁴⁹⁸ Longerich, 2010, S. 93-94.

⁴⁹⁹ Vgl. Longerich, 2010, S. 94.

⁵⁰⁰ Nähere Erläuterungen folgen in Kapitel 5 bei der Analyse der gesichteten Filme.

⁵⁰¹ Dazu entsprechend ein Ausspruch Goebbels, hier zitiert nach Longerich: „Man fing an von uns zu reden. Man konnte uns nicht mehr totsichweigen oder mit eisiger Verachtung an uns vorbeigehen. Man mußte, wenn auch widerwillig und mit zornigem Ingrim, unsere Namen nennen.“, Longerich, S. 96. Auch passt eine Bemerkung von Goebbels in seinem Tagebuch dazu: „18. Juni 1930 - [...] Reichstag. Großer Klamauk. Frick spricht gegen Wirth. Überfülltes Haus. Wir stehen zu fünf gegen den ganzen Stall. Frick setzt sich durch. Zuerst fliegt Dreher, dann ich heraus. Es ist ein Hexensabbath (!), aber am Ende für uns eine Mordspropaganda. Sie kennen das Volk nicht, die

ist, dass die von Longerich herausgestellte Reklameorientierung von Goebbels zumindest beim neuen Medium Film im Rahmen der Filmanalyse noch einer eingehenderen Prüfung unterzogen werden muss.

Zu guter Letzt ist noch ein kurzer Blick auf die stetige Systematisierung der Filmarbeit innerhalb der Partei zu werfen, die sich allerdings erst zum Ende der Weimarer Republik hin entwickelte. So wurde im November 1930 unter der Leitung der Berliner Gaupropagandaleitung die „Reichsfilmstelle“ gegründet, welche Parteiorganisationen im ganzen Land mit teils selbst produzierten Filmen belieferte. Zuvor hatten sich die Gaue meist selbst um die filmische Arbeit gegründet. Allerdings hatte die Abteilung nicht lange Bestand, sie wurde bereits im Juni des darauffolgenden Jahres wieder geschlossen und erst ab Oktober konnte eine Filmabteilung gegründet werden, die direkt der Reichspropagandaleitung unterstand und sich dauerhaft etablieren konnte. Landesfilmstellen hatten weiterhin Bestand.⁵⁰² In Goebbels Tagebüchern werden gerade im Jahr 1932 immer wieder Dreharbeiten für neue Propagandafilme erwähnt, die allerdings nicht näher erläutert werden. Diese Art der Darstellung lässt vermuten, dass es bei der Produktion in erster Linie um Schnelligkeit ging und nicht um hohe Qualität. Die relativ kurzfristig angesetzten Wahltermine, die einen extrem intensiven und kurzen Wahlkampf mit sich brachten, stützen diese Vermutung. Im Laufe des Jahres 1932 konnte, laut Rösch, die Filmstelle bereits über 20 Filme liefern, wobei nicht explizit gesagt wird, ob selbst produziert oder nicht.⁵⁰³ In jedem Fall spricht auch diese Zahl für Schnelligkeit. Schnell bedeutete allerdings nicht zwingend, dass bei der Aufführung kein Aufwand betrieben wurde. Rösch erwähnt „aufwendig inszenierte Filmvorführungen [...], die meist von Ansprachen prominenter Parteiführer begleitet“⁵⁰⁴ wurden.

4.4.4. Die DNVP

In Bezug auf die DNVP helfen nun keine theoretischen Schriften mehr weiter, da die großen Köpfe der Partei auf diesem Gebiet wenig erarbeitet haben. Dafür konnten in diesem Fall die Nachlässe zweier Parteimitglieder herangezogen werden. Als erstes ist Alfred Hugenberg zu nennen, der nicht nur viele Jahre Parteivorsitzender der Deutschnationalen war, sondern auch dem Medienimperium der Weimarer Republik vorstand und auf dieser Ebene als einer der geistigen

da oben.“, Band 1, S. 562.

⁵⁰² Mathias Rösch: Die Münchner NSDAP 1925-1933 – Eine Untersuchung zur inneren Struktur der NSDAP in der Weimarer Republik, München 2002, S. 316.

⁵⁰³ Rösch, S. 317.

⁵⁰⁴ Rösch, S. 317.

Wegbereiter für den Nationalsozialismus gesehen wird.⁵⁰⁵ Man könnte vermuten, dass die Partei über diese hochrangige und einflussreiche Verbindungsperson einige Vorteile bei der Produktion und dem Vertrieb von Filmen hatte. Tatsächlich lässt sich über Hugenbergs Nachlass selbst fast nichts diesbezüglich finden. Einzig ein Vertragsentwurf für Josef Coböken, der 1922 neuer Vorstandsvorsitzender bei der Deulig werden sollte, enthält einen interessanten Abschnitt:

„Sie erhalten auf Auftragsfilme, das sind Propagandafilme, zu deren Herstellung von interessierten Stellen Zuschüsse gegeben werden, oder aber deren Herstellung von solchen Stellen unmittelbar bezahlt wird, eine Umsatz-Tantieme von 2½ %, die unmittelbar nach Eingang des Auftrages fällig ist. Es ist vierteljährlich festzustellen, welche von diesen Aufträgen zur Ausführung gelangt und bezahlt worden sind. Für diejenigen Aufträge, die nicht ausgeführt sind oder für die keine Bezahlung zu erlangen war, sind die zuviel gezahlten Beträge auf die nächste Umsatz-Tantieme zu verrechnen. Aufträge, die auf Verbreitung von Filmen lauten, sind diejenigen auf Herstellung von Filmen gleich zu erachten.“⁵⁰⁶

Im Entwurf, der wohl von Coböken selbst verfasst worden war, werden explizit Propagandafilme als Auftragsfilme genannt und wenn auch nicht näher beschrieben wird, von welcher Seite diese kommen und ob es sich um Spielfilme oder Aufnahmen von Versammlungen oder Parteiveranstaltungen für die Wochenschau handelt, so lässt sich zumindest herauslesen, dass Coböken sie für wichtig genug hielt, explizit in seinen Vertrag aufgenommen zu werden. Die hier angesprochenen Vergünstigen zeigen aber auch, dass nach wie vor in erster Linie wirtschaftliche Interessen eine dominierende Rolle spielten. In einem Brief von Klitzsch an Hugenberg vom 16. November 1922 heißt es in Bezug auf den Vertragsentwurf:

„Neu ist die Abfassung des Absatzes b auf Seite 4 betreffend Umsatztantieme auf Auftragsfilme. Mit diesem Vorschlag könnte man sich einverstanden erklären, da eventuelle Vorschüsse auf nicht ausgeführte oder nicht bezahlte Filme innerhalb eines Vierteljahres zurückverrechnet werden. Ich schätze die durchschnittlichen Einnahmen auf etwa 20.-30.000 Mark monatlich.“⁵⁰⁷

Dass es sich also offensichtlich um einen neuen Abschnitt im Vertrag handelte, ist durchaus interessant und spricht ebenfalls dafür, dass sich die Arbeit mit Propagandafilmen nun doch schon soweit herausgebildet hatte, dass sie wichtig genug waren, um vertraglich aufgenommen zu werden und so dem neuen Vorsitzenden gegebenenfalls einen wirtschaftlichen Zuschuss zu ermöglichen.

⁵⁰⁵ Vgl. u.a. Heidrun Holzbach: Das System Hugenberg – Die Organisation bürgerlicher Sammlungspolitik vor dem Aufstieg der NSDAP, Stuttgart 1981. Außerdem John A. Leopold: Alfred Hugenberg – The Radical Nationalist Campaign against the Weimar Republic, New Haven 1977.

⁵⁰⁶ Abschrift eines Vertragsentwurfs, undatiert, vermutlich von 1922, BArch N 1231 / 588, fol. 9(rs)+14.

⁵⁰⁷ Brief von Ludwig Klitzsch an Alfred Hugenberg, vom 16. November 1922, BArch N 1231 / 588, fol. 10(rs)-11.

Die zweite Person, deren Nachlass wenigstens ein wenig Aufschluss über parteiliche Filmarbeit bei den Nationalkonservativen liefern kann, ist Reinhard Mumm. Der evangelische Theologe war einer jener Vertreter innerhalb der DNVP, die sich besonders nachdrücklich für eine Filmzensur, insbesondere zum Schutz der Jugend, eingesetzt hatten. Ein Konflikt mit Alfred Hugenberg und dessen wirtschaftlich ausgeprägter Positionierung brachte Mumm im Jahr 1929 dazu, die DNVP zu verlassen und sich dem CSVD (Christlich-Sozialer Volksdienst) anzuschließen.⁵⁰⁸ In Mumm's Nachlass finden sich diverse von ihm verfasste Zeitungsartikel, in welchen er immer wieder versuchte aufzuzeigen, welche Gefahren von einer unkontrollierten, auf Unterhaltung und Gewinn ausgerichteten Filmindustrie ausgingen:

„Wieviele Filmdramen dienen der Verflachung! Eine recht wirbelige Handlung, im Grunde sinnlos, aber im Moment verblüffend, hinterlässt keinerlei Erhebung, keinerlei Klärung des Geistes. Auch wer der breiten Masse Fröhlichkeit und schlicht Verständliches gern gönnt, kann nur mit tiefem Bedauern auf die Flachkultur schauen, die durch unsere Filme in den Massen wesentlich gefördert wird. [...]

Wir haben seit fünf Jahren im Deutschen Reich ein Lichtspielzensurgesetz. Und niemand soll mir sagen, dass es nichts genützt habe. Es ist doch manches dem deutschen Volke und vornehmlich der deutschen Jugend ferngehalten worden, das sie sonst vergiftet hätte. Wir haben auch bereits vor Jahr und Tag einige besonders dringenden Verbesserungen des Gesetzes vorgenommen und wir stehen vor einem nicht unbedeutenden Ausbau des Gesetzes.“⁵⁰⁹

Die für das gegenwärtige Empfinden überspitzte Wortwahl entspricht anderen, von ihm verfassten Zeitungsartikeln und Reden, in denen er immer wieder betonte, welche Schlechtigkeit vom Film ausgehen kann, gern mit einem nationalen Ton verfeinert, oder wenn an anderer Stelle auf eine vermeintliche Überschwemmung des deutschen Filmmarktes durch amerikanische Produktionen hingewiesen wurde.⁵¹⁰

Diese Abneigung gegen den Unterhaltungsfilm bedeutet interessanterweise dennoch nicht, dass Mumm ein generelles Problem mit dem Medium Film hatte. Im Gegenteil, es war der Kultur- und Lehrfilm, in den er ein gutes Maß an Hoffnung setzte, die Gesellschaft weiterbilden zu können:

„Und dabei könnte der Film soviel Gutes tun: den an die Scholle Gefesselten die Welt des Hochgebirges und fremde Länder näher bringen, könnte das Grosse der deutschen Vergangenheit, die Herrlichkeiten deutscher Landschaften an die Seelen bringen. Man sagt, dass neuerdings durch Silhouettenfilme hohe künstlerische Wirkungen erzielt werde; man weiß, dass manches Kunstwerk, z.B. dass die Statuen des Naumburger Doms besser durch den Film wie durch die

⁵⁰⁸ Helmut Busch: Mumm, Reinhard, in: Neue Deutsche Biographie, Band 18, Berlin 1997, S. 587.

⁵⁰⁹ Rohfassung eines Artikels von Mumm aus dem Jahr 1925: „Das kommende Lichtspielgesetz“, in: BArch N 2203 / 214, fol. 167-168.

⁵¹⁰ Vgl. beispielsweise „Vom deutschen Film“, vom 15.2.1926, in: BArch N 2203 / 186, fol. 77. „Das kommende Lichtspielgesetz“, in: BArch N 2203 / 214 fol. 166-169.

Wirklichkeit in aller ihrer Schönheit offenbar werden. Und wieviel vermöchte der Lehrfilm!“⁵¹¹

In jenem überzogenen Maße, in dem er den Unterhaltungsfilm verteufelt, wird der Bildungsfilm überhöht. Das Medium als solches war also alles andere als unerwünscht. Wo lässt sich in diesem schwarz-weiß gemalten Verständnis nun der politische Film verorten? Davon ausgehend, dass Wahlwerbung im Sinne der Partei weit mehr mit Volksbildung als mit Unterhaltung zu tun haben sollte, ist zu vermuten, dass Mumm der Nutzung des Mediums nicht abgeneigt war, wenn auch sicherlich darauf bedacht, stets im Rahmen des Sittlichen zu agieren. Es fehlen leider genauere Informationen zu seiner Positionierung zum Wahlwerbefilm, dafür hat Mumm akribisch Korrespondenzen zur parteiinternen Planung von filmischer Arbeit für den Wahlkampf 1928 aufbewahrt, welche einen Eindruck geben, mit welchen Bedenken und Schwierigkeiten sich die Parteien auseinandersetzen mussten.

Am 21. März 1928, wohlgemerkt nur zwei Monate vor der Wahl, ging von der Hauptgeschäftsstelle das Rundschreiben 25 an die Landesverbände und Kreisvereine der DNVP, in welchem diese davon in Kenntnis gesetzt wurde, dass bereits mehrere von Ihnen mit der Bitte, einen eigenen Wahlfilm zu produzieren, an die Hauptgeschäftsstelle herangetreten seien. Welche Produktionsfirma in diesen Prozess eingeschaltet werden sollte, verwundert kaum:

„Wir haben nach wiederholten Besprechungen mit der 'UFA' anliegende beide Manuskripte herstellen lassen, die wir für sehr wirkungsvoll halten. Es sollen keine Trickfilme sein, sondern Spielfilme mit ersten Kräften, da nur hierdurch eine gute Wirkung erzielt werden kann.“⁵¹²

Auch wenn bis zur Wahl nur noch sehr wenig Zeit blieb, so mussten dennoch erst einmal die demokratischen Wege gegangen und die Nachfrage selbst geklärt werden: „Da die Herstellung vier Wochen beansprucht, müssen wir bis Dienstag, den 27.3. im Besitz der Bestellung sein unter genauer Angabe, welchen Film Sie wünschen: (I. Bauernnot – Volkesnot!, II. Wie wähle ich?) oder beide.“⁵¹³ Dem Rundschreiben beigelegt war das Manuskript für den Film „Wie wähle ich?“ sowie die Information, dass die Filmkopien für einen Film für 300 Mark verkauft werden sollten, von einer Leihoption wird nichts genannt. Als Gesamtproduktionskosten werden 10-12.000 Mark veranschlagt, Dauer rund 10 Minuten.⁵¹⁴ Dass die Resonanz eher zögerlich war, lässt das Rundschreiben 28 vermuten, welches am 28. März 1928, dieses Mal nur an die Landesverbände,

⁵¹¹ „Das kommende Lichtspielgesetz“, in: BArch N 2203 / 214, fol. 167.

⁵¹² Rundschreiben Nr. 25 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 21. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol. 10.

⁵¹³ Rundschreiben Nr. 25 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 21. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol. 10.

⁵¹⁴ Rundschreiben Nr. 25 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 21. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol. 10.

geschickt wurde. Einen Tag nach der zuvor gesetzten Frist, musste die Hauptgeschäftsstelle auf Fragen reagieren, welche Möglichkeiten der Vorführung bestanden:

„Zu unserem Rundschreiben vom 21.3. betreffs Wahlfilm bemerken wir, um etwaigen Zweifeln zu begegnen, dass die Vorführung der Wahlfilme vor allem in Wahlversammlungen in Frage kommt. Falls die Parteiorganisationen keine eigenen Apparate besitzen, müssten sie versuchen, sich einen solchen leihweise zu beschaffen, oder käuflich zu erwerben. In Frage kämen auch Vorführungen der Wahlfilme in Filmtheatern. So hat zum Beispiel der Kreisverein des Landesverbandes Frankfurt/Oder sich für mehrere Tage ein Kinotheater gemietet und dort nationale Filme spielen lassen; der Eintritt war gegen geringes Entgelt jedem gestattet.“⁵¹⁵

Offensichtlich hatten die Landesverbände und Kreisvereine auf Grund der hohen Kosten und der technischen Anforderungen verhalten reagiert, was verständlich ist, als Kosten für ein Abspielgerät, welches bei der Ufa erworben werden könne, werden nämlich im weiteren Verlauf des Rundschreibens 1200 Mark angegeben.⁵¹⁶ Mit dem Kauf des Films sowie des Apparates wären also 1500 Mark aus der Verbandskasse geflossen.⁵¹⁷ Von einer Leihoption wird hier erst gar nicht gesprochen. Ob mögliche Eintrittsgelder bei Wahlversammlungen inklusive Filmvorführung das Geld schnell wieder eingebracht hätten, ist nicht mehr rekonstruierbar, erscheint jedoch problematisch. denn dann hätten die einzelnen Kreisvereine in einem sehr kurzen Zeitraum eine relativ hohe Anzahl an regelmäßigen und gut besuchten Versammlungen in ihrem Wahlkreis organisieren müssen.⁵¹⁸ Des Weiteren hätte der Wahlfilm mit der Wahl am 20. Mai 1928 für längere Zeit seine Legitimation verloren und wäre sicherlich nur noch sporadisch vorgeführt worden. Die Risiken, die dieses finanzielle Projekt barg, haben höchstwahrscheinlich einige Landesverbände abgeschreckt. Allerdings belegt der im Bundesarchiv archivierte und für diese Arbeit analysierte Film „Wohin wir treiben“ (Wahlwerbefilm für die DNVP / 1928), der von der Kulturabteilung der

⁵¹⁵ Rundschreiben Nr. 28 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände, vom 28. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol. 23(rs).

⁵¹⁶ Rundschreiben Nr. 28 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände, vom 28. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol. 23(rs).

⁵¹⁷ Tatsächlich dürfte vor allem die Kasse der Kreisvereine gelitten haben. In einer Informationsbroschüre zum Wahlkampf für das Jahr 1928, welche nur an die Landesverbände gerichtet war, heißt es nämlich: „Der Etat des Landesverbandes wird fast überall durch die Beiträge der Kreisvereine gedeckt werden. Er wird für den Wahlkampf nicht allzu viel Gelder benötigen, da der Schwerpunkt des Kampfes nicht beim Landesverband, sondern bei den Kreisvereinen liegt; deren Tätigkeit entscheidet den Erfolg. [...] Es scheint grundfalsch, erst kurz vor den Wahlen Geld zu fordern; unsere Mitglieder sagen dann mit Recht: 'Jetzt sind sie endlich aufgewacht!' Wenn wir derartige Beiträge sammeln, so muß der Geldgeber unbedingt den Eindruck haben, daß dieses Geld nicht planlos im letzten Moment vergeudet wird, sondern nach einem bestimmten Plan zur Verwendung gelangt.“ BArch N 2203 / 250, fol. 596 (rs).

⁵¹⁸ Ebenfalls in der Informationsbroschüre zum Wahlkampf heißt es: „Die Partei darf bei Geldsammlungen nicht als Bittstellerin erscheinen, sondern als Wahrerin der allgemeinen Interessen, die ihre Pflicht tut, wenn sie viel fordert.“ Wie genau dies in der Realität ausgesehen haben soll, darüber kann nur spekuliert werden. In jedem Fall zeigt es, dass auch für das Sammeln von Geld gewisse Grenzen zumindest in der Theorie bestanden, die die Finanzierung von Filmen erschwert haben könnten. BArch N 2203 / 250, fol. 596 (rs).

Ufa produziert wurde, dass nicht nur das finanzielle Risiko auf sich genommen wurde, sondern dass auch die Ufa als Produktionsfirma für DNVP-Werbung zum Einsatz kam. In einem Rundschreiben der Hauptgeschäftsstelle an alle Landesverbände und Kreisvereine wird neben dem Verweis auf den Wahlwerbefilm außerdem der Film „Hindenburgs Ehrentage“ hingewiesen, der von der Logos-Filmgesellschaft auf die Wahl zurechtgeschnitten und von der Zensur nicht mit einem Aufführungsverbot vor Jugendlichen belegt worden sei.⁵¹⁹ Hier zeigt sich einerseits, wie die DNVP von der Figur Hindenburg suchte zu profitieren, auch von dessen Symbolkraft, die sich über die Filme sehr gut inszenieren ließ. Andererseits verweist diese Information darauf, dass die Partei versuchte, auch jenseits von Filmen, die klar als Partei- und Wahlwerbefilme gekennzeichnet waren, indirekte Propaganda zu verbreiten.

Die vorangegangenen Beobachtungen lassen zwar die Vermutung zu, dass die Verbindung zur Ufa für die Partei – zumindest für die Mitglieder an der Basis – in Bezug auf Wahlfilme letztlich etwas weniger Vorteile brachte, als zunächst gedacht, Verbindungen jedoch eindeutig bestanden. Was national eingefärbte Spielfilme betraf, so hatte das Rundschreiben 28 eine weitere, interessante Information: „Der 'Ufa-Verleih' Berlin [...] bietet unserer Parteiorganisation den Film 'Fridericus-Rex' 4. Teil (Schlacht bei Leuthen) bei einer Mietzeit von wenigstens 30 Tagen zum Vorzugspreise von insgesamt Mark 1.400 an.“⁵²⁰ Diese Summe mag nun mehr als verwundern, schließlich ist damit das Leihen eines Spielfilms nur unwesentlich günstiger als das Kaufen eines Wahlfilms inklusive Vorführapparatur. Jedoch war der Fridericus Film sicherlich auf längere Zeit gesehen eine Option, um gezeigt zu werden und dadurch Eintrittsgelder einzunehmen. Gerade in ländlichen Gegenden, in denen es nur sehr wenige oder gar keine Kinos gab, waren solche Veranstaltungen eine gerngesehene Möglichkeit der Freizeitgestaltung. In jedem Fall wirkt vor allem eine Seite hier wie der finanzielle Gewinner und das war die Produktions- und Verleihfirma Ufa.

4.4.5. Zentrum und DDP

Den Weg vom Rummel in die Politik hatte der Film, wie bereits gesehen, während des Ersten Weltkrieges erfolgreich hinter sich gebracht. Dennoch gab es ein Hauptargument, das gegen seine Nutzung im demokratischen Wahlkampf sprach und das im Rahmen der parteilichen

⁵¹⁹ Rundschreiben Nr. 61 der Hauptgeschäftsstelle an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 2. Mai 1928, in: BArch N 2203 / 44.

⁵²⁰ Rundschreiben Nr. 28 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände, vom 28. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol. 23(rs).

Filmarbeit grundsätzlich vorgetragen wurde, egal bei welcher Partei: die hohen Kosten. Vor allem beim Zentrum wurden diese Argumente mit weltanschaulichen Bedenken gepaart. Hier hatte man sich vermutlich erst für die Wahl im Mai 1928 – nach der reinen Anzahl an Parteifilmen zu schließen Hochphase bei der parteilichen Filmarbeit, da die meisten Eigenproduktionen zur Wahl im Mai 1928⁵²¹ angefertigt wurden – dazu entschlossen, den Film in den eigenen Wahlkampf mit einzubinden und dies auch nur sehr zögerlich.⁵²² Da kein Film überliefert ist, lässt sich das Gegenteil nicht mehr beweisen. Die Ursache für diese Zurückhaltung lag stets in sittlichen Bedenken gegen technische Hilfsmittel, deren Nutzung in den Augen der Traditionalisten zu sehr einer Amerikanisierung gleichkam und deswegen grundsätzlich zu verwerfen war. Im Bereich des Films blieb das Zentrum weit hinter den Möglichkeiten zurück, fast alle anderen bürgerlichen Parteien hatten sich vor 1928 intensiver mit dem Medium auseinandergesetzt.⁵²³ Dass die Wahlen im Mai 1928 für das Zentrum nicht wie gewünscht verliefen – man war zwar mit 61 Mandaten drittstärkste Kraft geworden, hatte allerdings 8 Sitze eingebüßt – ⁵²⁴ war für die meisten Mitglieder der Partei schließlich ein willkommener Grund, die Mittel der modernen Propagandamethoden von neuem anzugreifen und sich damit vom Gebrauch des Films endgültig zu distanzieren. Stellvertretend für diese Sicht der Dinge kritisierte Pfarrer Carl Ulitzka, Reichstagsabgeordneter der Zentrumsparterie, die Propaganda vor den Wahlen sei „zu sehr nach ‚amerikanischen Muster‘ [...] betrieben“ worden.⁵²⁵ Das Zentrum blieb in seiner Wahlkampfführung damit auch bis zum Ende der Weimarer Republik dabei, technische Hilfsmittel weitestgehend zu verwerfen.⁵²⁶

Andere Parteien waren insbesondere auf Grund der hohen Kosten dazu gezwungen, die Filmarbeit einzuschränken und hinter dem möglicherweise gewünschten Maß an Eigenproduktionen und Filmvorführungen zurückzubleiben. Aus diversen Einzelinformationen zu Kosten im Bereich Produktion, Verkauf sowie Verleih, die vor allem Dirk Lau zusammengetragen hat, lässt sich ein halbwegs klares Bild bezüglich der finanziellen Belastung zeichnen. Was die Zahlen für 1928 betrifft, so versuchte die DDP beispielsweise mit Hilfe von zwei komplett neu produzierten Filmen, dem zehnminütigen Trickfilm „Der erlösende Traum“ sowie dem vierzigminütigen Spielfilm „In diesem Zeichen wirst du siegen!“, ⁵²⁷ den Wahlkampf medial zu gestalten. Die Gesamtkosten beliefen sich nach Schätzungen des Hauptgeschäftsführers auf rund 40.000 RM, wobei wohl rund die Hälfte dieses Betrags für die Produktion selbst ausgegeben

⁵²¹ Dass 1930 die Zahl an Eigenproduktionen wieder stark zurückgegangen war, dürfte mit der Weltwirtschaftskrise und den damit einhergehenden finanziellen Problemen zusammenhängen.

⁵²² Dirk Lau, S. 170.

⁵²³ Dirk Lau, S. 170.

⁵²⁴ Ulrich Kluge: Die Weimarer Republik, Paderborn, 2006, S. 276.

⁵²⁵ Dirk Lau, S. 169.

⁵²⁶ Dirk Lau, S. 170.

⁵²⁷ Der Film ist im Bundesfilmarchiv archiviert, allerdings in einer Fassung von nur mehr 25 Minuten.

worden war.⁵²⁸ Es bleibt zu fragen, ob die Partei davon ausging, dass sich derartige Ausgaben auch rentierten, schließlich waren an die Filme konkrete Hoffnungen und Ziele in Bezug auf die Wahlergebnisse geknüpft und die DDP gehörte nicht gerade zu den großen und finanzstärkeren Parteien, so wie die DNVP oder die SPD. Als Vergleichszahl sei hier die Summe des Filmetats genannt, den der SPD-interne Film- und Lichtbilddienst im Jahre 1930, also sogar im Jahr nach dem Schwarzen Freitag, zur Verfügung stehen hatte, nämlich 454.000 Reichsmark.⁵²⁹ Ausgehend von diesen Überlegungen und der Tatsache, dass die DDP zum Ende der Weimarer Republik quasi in die Bedeutungslosigkeit abrutschte, gilt zu vermuten, dass der Wahlfilm für die Partei keine größere Rolle mehr spielte.

4.4.6. Parteiliche Filmarbeit – Ein zweites Fazit

Wie bereits zu Beginn des Parteienabschnitts angedeutet, war es mit den vorhandenen Quellen kaum möglich, ein eindeutiges und einheitliches Bild von der parteilichen Filmarbeit zu zeichnen. Während bei DNVP und NSDAP einige konkretere Informationen vorlagen, mussten die Abschnitte zur KPD und vor allem zur SPD über theoretischere Überlegungen getragen werden. Dies ist mehr als ärgerlich, da beide Parteien mit der IAH und der Weltfilm, bzw. mit dem FuL interessante Möglichkeiten zu filmischer Wahlpropaganda, im Falle der KPD wohl sogar zu einer parteilich gebundenen Wochenschauproduktion entwickelt hatten. Dennoch konnte zumindest nachgewiesen werden, dass der Film für die größeren Parteien ins Blickfeld propagandistischer Tätigkeiten gerückt war. Dabei stechen vor allem die SPD mit ihrem eigenen Produktionsdienst und die NSDAP mit einer schnellen Lernkurve und gezieltem Fokus auf filmische Propagandaarbeit hervor. Gerade in den Reihen der SPD plädierten einige dafür, sich über Kulturfilme einen alternativen Zugang zum Medium offen zu halten und ihre politische Forderung nach Bildung für die Arbeiter auch filmisch umzusetzen. Daneben setzte sie sich intensiv mit Wahlwerbung auseinander, was die hohe Anzahl an überlieferten Produktionen im Bundesarchiv belegt. Die NSDAP ihrerseits kämpfte zwar parteiintern einige Kompetenzen aus, erkannte jedoch den Film als Propagandawerkzeug unbedingt an und band ihn entsprechend auch mit steigender Bedeutung immer mehr in die Parteiarbeit ein. Dass Joseph Goebbels als großer Filmfan letztlich gerade auf

⁵²⁸ Dirk Lau, S. 241.

⁵²⁹ Dirk Lau, S. 237.

diesem Gebiet mit Leni Riefenstahl und ihren weitestgehend selbständig produzierten Filmen eine unabhängige Konkurrentin hatte, mag ihn persönlich verärgert haben, ändert jedoch nichts an der stetig wachsenden Arbeit mit dem Film. Die umfassende Nazipropaganda musste das Medium ohnehin in Beschlag nehmen, sie konnte es sich gar nicht leisten, hier Boden zu verlieren und einen öffentlichen Kanal nicht zu bespielen, wollte sie ihre Ideologie in der Gesellschaft verbreiten. Bezüglich der DNVP lässt sich feststellen, dass die Verbindung zur Ufa durchaus zum Tragen kam, wenn auch nicht so offensichtlich und nachhaltig wie möglicherweise erwartet. Zwar nutze die Partei ihre Verbindungsperson Hugenberg, allerdings schien zumindest das Genre Wahlwerbung an sich weniger Interesse zu wecken. Die finanzielle Belastung konnte auch mit der Anbindung an die größte deutsche Produktionsfirma nicht verhindert werden, wie das stockende Interesse vieler Landes- und Kreisverbände am eigens für die Wahl 1928 produzierten Film „Wohin wir treiben“ belegt. Die Ufa als Wirtschaftsunternehmen war nach wie vor profitorientiert und konnte oder wollte sich entsprechend keine bedingungslose Unterstützung im Wahlkampf leisten. Hierfür dürften sich eher Genres angeboten haben, die auch im regulären Kinoprogramm gezeigt werden konnten, unter anderem die Wochenschauen.

5. Das Medium Film in der Praxis

Die Visualisierung des Alltags durch eine zunehmende Präsenz von Bildern ist ein wiederkehrendes Thema in den 20er Jahren. Die Schriftlichkeit scheint zu einem gewissen Grad der Bildlichkeit zu weichen, bzw. muss sich neu mit ihr arrangieren. Erich Burger verweist in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1929 darauf, dass das Wort „Bild“ zum Schlüsselwort der Zeit geworden ist, egal ob Photographie oder bewegte Bilder. Das Bild hat es geschafft, vom Museum in den Alltag der Menschen zu rutschen.⁵³⁰ Dass sich bestimmte Bereiche davor verschlossen, die daraus Nutzen hätten ziehen können, belegt das in Kapitel 4 erwähnte Verbot, Filmbilder von Reichstagsdebatten zu produzieren und zu verbreiten. Bis heute wird der Weimarer Demokratie vorgehalten, dass sie sich nicht genug inszeniert habe und dadurch die Oberhoheit der Bilder letztlich ihren Gegnern überließ. Dazu gehört nicht nur der Aufstieg Adolf Hitlers als allgegenwärtige, entschlossene Führungsfigur, die sich vom gesichtslosen Parlament abhebt. Auch die (Selbst-)Inszenierung Hindenburgs als großer Feldherr und väterliches Oberhaupt, das sein Volk nicht im Stich lässt und als eine Art Ersatzkaiser über die Republik wacht, beeinflusste die Bildlichkeit der Weimarer Politik nachhaltig.⁵³¹

Dem Bild, insbesondere dem gefilmten, wurde lange Zeit ein Anspruch auf absolute und objektive Wahrheit zugesprochen.⁵³² Dass auch Bilder manipuliert werden können und nur einen Teil der Wahrheit, zumeist die subjektive Wahrheit des Filmemachers, zeigen, ist kein Geheimnis mehr. Umso wichtiger war und ist es bis heute, dass man die Bilder kontrolliert, die veröffentlicht werden. Hierzu gehören sowohl die Kenntnis über die rein technischen Mittel, als auch über die Möglichkeit, in Symbolen und Metaphern die Wahrnehmung des Zuschauers unbewusster und dadurch vielleicht auch nachdrücklicher mitzuformen. Beide Ebenen werden in diesem Kapitel betrachtet, um einen Zugang zu den technischen Werkzeugen zu erhalten, mit denen die Filmanalyse im Anschluss durchgeführt werden soll.

⁵³⁰ Erich Burger: Bilder Bilder, in „Film Photos wie noch nie“, hg. v. Edmund Bucher und Albrecht Kindt, Gießen 1929, S. 11-12, hier in: *The Promise of Cinema*, S. 64-66, hier S. 64-65.

⁵³¹ Im Unterkapitel 5.2. zu symbolischer Politik und auch in der Analyse der Wahlwerbefilme und der Wochenschauen wird dieser Gedanken aufgegriffen und weitergeführt.

⁵³² Vgl. beispielsweise Nicholas Kaufmann: *Filmtechnik und Kultur*, Stuttgart/Berlin 1931, S. 48: „Diese getreuliche Fixierung von wesentlichen Teilen unseres Weltbildes, die so objektiv ist, wie eine Zusammenarbeit zwischen der absolut objektiven photographischen Linse, dem unbestechlichen Mikrophon und dem allerdings nie ganz restlos objektiven Menschenhirn überhaupt nur sein kann, ist bestimmt eine der kulturell bedeutendsten Errungenschaften des Tonfilms.“

5.1. Die technischen Besonderheiten des Mediums Film

Für die Analyse von Filmen aus einer Zeit, in der viele Filmtechniken und Analyseverfahren erst noch entwickelt werden sollten oder gerade dabei waren, sich zu entwickeln, ist es fraglich oder zumindest nicht ganz einfach, die Analyse der Wochenschauen und Wahlwerbung so aufzubauen und einzuschränken, dass sie sich nicht nur auf inhaltliche Fragen bezieht, aber sich auch nicht in Analysetechniken verliert, die für den zeitgenössischen Produktionsstandard von Wochenschau und Wahlwerbung zu hoch angesetzt sind. Immerhin handelt die nachfolgende Analyse nicht von Hollywood-Spielfilmen, sondern zu einem Großteil von dokumentarischen Szenen und teils einfachem Schauspiel. Dennoch ist bei der Sichtung der Filme klar geworden, dass technische Kategorien nicht komplett vernachlässigt werden dürfen, da sie gerade bei den Wahlwerbefilmen bewusst eingesetzt worden sind, um die inhaltliche Botschaft zu verstärken. Insofern wurde versucht, in den wichtigsten Kategorien eine Grundlage zu erarbeiten, auf der aufbauend die politischen Filme untersucht werden können. Dabei handelt es sich – bezogen auf das Bild – um die Kamera, welche in verschiedene Unterkategorien unterteilt werden kann und Schnitt- und Montagetechniken, die bereits in den 20er Jahren sehr wichtig waren.

Die Kategorie „Kamera“ soll hier 4 Punkte beinhalten:

Einstellungsgröße: Diese bezeichnet den Unterschied Nähe und Distanz, denn die Entfernung der Kamera vom Geschehen regelt insbesondere das Verhältnis des Zuschauers zum gezeigten Ereignis. Es wird eine „fiktive Nähe“ (oder Entfernung) erzeugt, die nicht zuletzt die emotionale Involviertheit steuern kann. Beim Filmdreh kann dabei zwischen bis zu acht Einstellungsgrößen unterschieden werden. In der Analyse werden nicht alle zum Zuge kommen, da es sich, wie bereits erwähnt, um keine Spielfilme im eigentlichen Sinn handelt. Dennoch sollten sie hier kurz vorgestellt werden:

1. WEIT (W) Landschaftsaufnahmen; lassen Menschen „darin verschwindend klein“ werdenden
2. TOTALE (T) Handlungsraum, in dem der Mensch nach wie vor untergeordnet ist (Bsp. Große Stadt); soll dem Zuschauer alle für den Film relevanten Elemente zeigen können
3. HALBTOTALE (HT) menschlicher Körper von Kopf bis Fuß; eignet sich insbesondere für Menschengruppen und körperbetonte Aktionen

4. AMERIKANISCH (A)

zeigt in etwa drei Viertel des Körpers, um sowohl das Gesicht, als auch die Handlungen mit der Hand erkennen zu können; eine Einstellung, die sich durch den Western entwickelt hat und meist speziell dort genutzt wird, die deswegen hier vernachlässigt werden kann

5. HALBNAH (HN)

zeigt den Menschen von der Hüfte an aufwärts, ohne dabei die Umgebung zu vernachlässigen; konzentriert sich auf das Situative und den menschlichen Oberkörper als Handlungsraum

6. NAH (N) Mensch wird von Kopf bis Mitte des Oberkörpers gezeigt, um mimisch und gestische Elemente in den Vordergrund zu stellen

7. GROß (G) fokussiert den Kopf des Darstellers, um die Mimik hervorzuheben und dadurch auch intime Regungen zu zeigen, wodurch der Zuschauer sich besser mit der Figur identifizieren kann⁵³³

8. DETAIL (D) Menschen oder Gegenstände werden nur noch zum Teil gezeigt, es wird auf einen bestimmten Ausschnitt fokussiert.⁵³⁴

Die zu betrachtenden Filme werden auch auf Einstellungen hin untersucht werden, da dies zum einen Aufschluss darüber gibt, wie professionell bereits gearbeitet wurde und zum anderen zu untersuchen ist, wie die Kameraeinstellung die Botschaft des Films unterstreicht. Die Kamera ist im Prinzip das Auge des Zuschauers und entscheidet, was er zu sehen bekommt und was nicht. Entsprechend ist ihre Position entscheidend dafür, wie sehr der Zuschauer sich in die Handlung einbezogen fühlt und wie viel er von der Handlung überhaupt sehen kann, sie ist sowohl für Emotionen als auch für Informationen verantwortlich.

⁵³³ Siehe auch Béla Balázs: Die Großaufnahme, in: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien/Leipzig, S. 73-86, zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 492-498. S. 492: „[...] this lens allows us once again to feel the material and substance of concrete life.“ S. 493: „In a good film, the decisive moment of the real action is never in a long shot. For an overview can never show us what is really happening. The long shot serves only to orient the spectator.“ Großaufnahme ist ein Mittel des Regisseurs, unseren Blick und unsere Aufmerksamkeit zu lenken. (aber das sind ja eigentlich alle Aufnahmen) „The close-up is the art of emphasis in film. It points silently to important and significant elements and thus interprets the life shown on the screen.“ S. 494: „Close-ups should not cause us to stray from the dramatic path and gaze idly at the side of the road. For the individual elements do not always have the same atmosphere and the same sense as the whole.“ „[...] one of the subtle techniques of film directing is to use little details shot in close-up to lend a specific atmosphere to a scene.“ „The close-up is the director's profound gaze, his sensitivity. The close-up is the poetry of film.“ S. 495: „A good director will show the living physiognomy of the crowd – the play of expressions on the mass face – only in close-ups, which never allow the individual to disappear or be forgotten. In this way, the mass formation will not appear as dull, lifeless element like a rock slide or a lava flow [...]. In such close ups we can feel the living, psychic, spiritual material of which the great masses are composed.“

⁵³⁴ Aufzählung nach Knuth Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2007, S. 55-57. Vgl. auch Werner Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, Paderborn 2013.

Perspektive: Die Position der Kamera war in den ersten Filmen um die Jahrhundertwende meist über ein Stativ fixiert. Bald jedoch begann man damit, die Kamera im Raum zu bewegen, wodurch der Blickwinkel des Zuschauers überall sein konnte (und bis heute kann). Generell sind drei Perspektiven zu unterscheiden. Zunächst die Normalsicht, bei der die Kamera auf gleicher Höhe mit den handelnden Figuren positioniert ist. Als nächstes kommt die Aufsicht (oder auch Vogelperspektive), die einen Blick von oben herab auf das Geschehen gibt, um zum Beispiel entweder Landschaften oder Szenen mit Menschenmassen besser einfangen zu können und dadurch monumentaler wirken zu lassen. Es kann sich aber auch um geringere Entfernungen handeln, etwa wenn man ein Gespräch mit einem Kind darstellen möchte und die Kamera dafür von Normalsicht nach unten filmen lässt. Logischerweise besteht die dritte Perspektive in der Untersicht, bei der die Kamera von unten nach oben filmt. Damit lassen sich besonders gut Figuren darstellen, die sich über andere erheben oder aber der Blick von Kindern auf Erwachsene.

Bewegung: Was die Kamerabewegung betrifft, so war die Zeit der Weimarer Republik durchaus experimentierfreudig. Karl Freund entwickelte die sogenannte „entfesselte Kamera“. Zuvor konnten Kamerafahrten nur vertikal geschehen, etwa von fahrenden Autos oder Zügen. Freund brachte über Kräne oder Schaukeln mehr Eigenbewegung in die Kameraaufnahmen. Auch war Freund der erste, der sich selbst die Kamera für Aufnahmen umschnallte und so menschliche Bewegungen nachempfand.⁵³⁵ Für den Zuschauer konnten so spektakulärere Bilder und Szenen geschaffen werden, die ihn noch stärker in das Geschehen involvieren können. Knuth Hickethier unterteilt die Bewegung der Kamera in den Schwenk, d.h. die Bewegung der Kamera um eine Achse, ohne dass diese ihre Position ändert – so können Figuren in ihrer Bewegung begleitet oder Blicke nachgestellt werden; dann die Kamerafahrt als Erweiterung des Schwenks – beispielsweise durch ein Auto oder einen Kran; die Subjektive Kamera⁵³⁶, auch Handkamera genannt, bei der der Kameramann (wie Karl Freund) die Kamera ohne Stativ mit sich führt und dadurch verwackelte und hektische Bilder erzeugen kann; der Zoom, eine unechte Kamerabewegung, bei der mit Hilfe des Objektivs „der Eindruck von Bewegung erzeugt wird“ und schließlich die Kombination, bei der mehrere kleine

⁵³⁵ Guido Seeber: Die taumelnde Kamera, in: „Die Filmtechnik“, Nr. 5, 1925, S. 92-93, in: The Promise of Cinema, S. 503-505; vgl. auch Karl Freund „Hinter meinem Kurbelkasten – Neue Möglichkeiten der Filmaufnahme“, in: Uhu Jhrg. 3, Nr. 9, Juni 1927, S. 64-71, in: The Promise, S. 509-511, hier S. 510-511: „If we want to show an optical process, an excerpt of human life as seen from a particular angle, we will look for a certain standpoint from which the image will have a definite effect on the spectator. This is where *camera direction* diverges from what we commonly know as film direction.“

⁵³⁶ Lothar Holland hat bereits 1927 die Vorzüge einer subjektiven Kamera gelobt: „Through its expressive power, subjective movement – in a combined form of action movements and affective movements – is able to attain the highest degree of autonomy. Thus the camera can act out entire segments of the plot in the actor's stead.“ Lothar Holland: Subjektive Bewegung, in: Filmtechnik Jhrg. 3, Nr. 23, November 1927, S. 407-8, in: The Promise of Cinema, S. 512-515, hier S. 512

Kameras aufgehängt werden, die die Grundformen der Bewegung kombinieren und dadurch besonders für actiongeladene Szenen geeignet sind. Diese Art der Bewegung hat sich erst in den letzten Jahren entwickelt, wodurch sie für diese Arbeit zu vernachlässigen ist.⁵³⁷ Von der Kamerabewegung zu unterscheiden ist noch die Objektbewegung. Darunter fallen Zeitlupenaufnahmen sowie der Zeitraffer, um Bewegungsabläufe künstlich zu beschleunigen. Auch über Schnitte und Montagen, die als nächstes zu betrachten sind, können Objektbewegungen simuliert oder suggeriert werden.⁵³⁸

Schnitt und Montage werden oft synonym verstanden, sind es aber nicht. Vereinfacht gesprochen beendet der Schnitt die Einstellung, während die Montage einzelne, geschnittene Einstellungen zusammenfügt, um so letztlich die Geschichte zu erhalten. Diese Techniken waren ab den 1920er Jahren ein zentrales Mittel in der Filmproduktion und wurden auch von den Theoretikern der Zeit bereits thematisiert. Entsprechend ist auch in der gegenwärtigen Fachliteratur zur Analyse von Filmen die Lehre von Montage und Schnitt ein wichtiger Bestandteil. Da dies für die Weimarer Zeit schon aktuell war, muss das Thema in die Analyse mit einfließen. Ein Film, der bis heute von Filmtheoretikern und -analysten als Beispiel für besondere Montagetechnik genannt wird, ist einmal mehr „Panzerkreuzer Potemkin“ von Sergei Eisenstein.⁵³⁹ Bereits 1924 hatte Eisenstein in seiner Schrift „Montage der Filmattraktionen“ deutlich gemacht, dass er nicht vom Medium, sondern vom Zuschauer aus denkt. Film muss, seinem Ansatz nach, vor allem das Publikum erregen. Der Zuschauer soll durch den Film, den er betrachtet, u.a. geformt, seine Stimmung soll beeinflusst werden und er soll die ideologische Aussage hinter dem Film erkennen.⁵⁴⁰ Um diese Effekte zu erreichen, konzentrierte sich Eisenstein weniger auf den Ausbau der Handlung, sondern vielmehr auf Schnitt- und Montageeffekte. Montage wird meistens dazu genutzt, um den Handlungsfluss so ungestört wie möglich laufen zu lassen. Besonders der unsichtbare Schnitt wurde und wird dafür bis heute verwendet. Mit fließenden, zueinander passenden Übergängen zwischen zwei Einstellungen, soll der Zuschauer möglichst nicht bemerken, wenn Schnitte und Montagen vorliegen. Das Gezeigte soll ohne Irritationen und Unterbrechungen ablaufen, ganz so, als sei man vor Ort, als handle es sich um eine reale Situation. Gerade das Gegenteil setzt Eisenstein als filmisches Mittel ein. Brüche zwischen den Einstellungen halfen beispielsweise dabei, den Zuschauer dazu zu bringen, Situationen miteinander zu vergleichen und Assoziationen zu entwickeln. Im Film „Streik“ zeigt Eisenstein zuerst Vieh, das geschlachtet wird, und setzt direkt dahinter eine Szene, in der Arbeiter

⁵³⁷ Hickethier, S. 60.

⁵³⁸ Hickethier, S. 61.

⁵³⁹ Hickethier, S. 139.

⁵⁴⁰ Felix Lenz: Sergej Eisenstein – Montagezeit – Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos, München 2008, S. 49.

von Kapitalisten getötet werden.⁵⁴¹ Dadurch entsteht eine Analogie, die den Arbeiter mit Vieh und den Kapitalisten mit Schlächtern gleichsetzt, ohne dass dabei ein einziges Wort gesprochen werden muss. Die Technik der Montage fand in den 20er Jahren besonders bei Filmen aus dem linken Spektrum Zugang. Es wird interessant sein, zu sehen, ob und wenn ja, wie diese Technik auch in den zu untersuchenden Filmen genutzt wurde.

Eine Tricktechnik, die hier noch kurz betrachtet werden soll, ist der Zeichentrick. Die Technik selbst stammt noch aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, aber zu Kriegszeiten und vor allem danach begann der Zeichentrick einen Siegeszug, der heute für die meisten durch die abendfüllenden Trickfilme aus den Disneystudios seinen Höhepunkt fand. In den 20ern interessierte sich aber nicht nur der junge Walt Disney für diese Technik. Nicht zuletzt im politischen Filmbereich erkannte einige das Potential des Zeichentricks. Besonders der FuL arbeitete vermehrt mit gemalten Figuren, allein im Jahr 1930 wurden zwei komplett gezeichnete Wahlfilme („Ins Dritte Reich“ und „Ritter Kiekebusch“) produziert und aufgeführt. Es gab einige entscheidende Vorteile, die durch den Zeichentrick erreicht wurden. Zum einen war der Unterhaltungswert besonders hoch, da die Technik es erlaubt, die Realität zu brechen und eine parallele Welt zu schaffen, in der Gesetze wie beispielsweise die Schwerkraft nicht mehr gelten oder Figuren sich auflösen oder ihre Gestalt verändern können.⁵⁴² Außerdem ermöglicht das Zeichnen es, Figuren deutlicher und stereotypischer zu charakterisieren, sowie Gegenstände zum Leben zu erwecken. Durch all diese Optionen entstanden und entstehen neue Erzähltechniken und -möglichkeiten. Transformationen besitzen beim Zeichentrickfilm eine zentrale narrative Funktion, da sie eine dynamische Struktur bringen:

„Sie ermöglichen verschiedene Perspektiven auf einen Darstellungsinhalt, verdeutlichen bestimmte Aspekte, erlauben metaphorische Umschreibungen von Geschehnissen und Sachverhalten, dienen der Hervorhebung oder der besonderen Markierung bestimmter Erzählaspekte, erzeugen einen Eindruck formaler oder inhaltlicher Realistik etc.“⁵⁴³

Durch die Erweiterung der metaphorischen und auch symbolischen Ebenen eignet sich der Zeichentrickfilm besonders gut, im politischen Rahmen zu agieren, Zielgruppen anzusprechen, die eigene Partei in einem guten Licht zu präsentieren und den politischen Gegner zu diffamieren.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ „Streik“ von Sergei Eisenstein (UdSSR/1925). Vgl. auch David Bordwell: The Cinema of Eisenstein, Cambridge/London 1993.

⁵⁴² Matthias C. Hänselmann: Der Zeichentrickfilm – Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation, Schüren 2016, S. 416.

⁵⁴³ Hänselmann, S. 481.

⁵⁴⁴ Ein bekanntes Beispiel für den Einsatz von Zeichentrickfilm als Propaganda zur Diffamierung des politischen Gegners ist der Walt Disney Film „The Fuehrers Face“ aus dem Jahr 1943, der als antideutsche Kriegspropaganda

Neben diesen eher künstlerisch-interpretativen Möglichkeiten, kann Tricktechnik außerdem Statistiken, Diagramme oder gezeichnete Landkarten in die Handlung einbauen, um dadurch Zahlen und anderweitige Informationen möglichst verständlich aufzubereiten. Für die zu untersuchenden Filme wird es wichtig sein, zu sehen, auf welche Art und Weise die Technik angewandt wurde und wer überhaupt die Möglichkeiten besaß, damit zu arbeiten.

5.2. Die Visualisierung des Politischen – Symbolische Politik

Wolfram Pyta beschreibt in seiner Arbeit über Paul von Hindenburg den neueren Blick der Nationalismusforschung auf die Nation, nämlich dass es sich bei diesem Konstrukt nicht um eine natürliche Einheit handle, die sich aus sich selbst heraus erschaffen habe, sondern dass Nationen "in erster Linie Produkte kultureller Sinnschöpfungen" seien und "damit von der Autonomie kultureller Selbstzuschreibung" zeugten. Jedoch fänden derlei Konstruktionsprozesse nicht ohne Herrschaftsverbände statt, "die über einen längeren Zeitraum hinweg ein Territorium staatlich durchdringen, dadurch Traditionen generieren und oft auch sprachlich vereinheitlichend wirken".⁵⁴⁵ Für den Weimarer Staat lässt diese Definition nichts Gutes erahnen, zum einen war der Moment der Autonomie kultureller Selbstzuschreibung elementar gestört, was an seiner von außen auferlegten und auf einer verheerenden Kriegsniederlage basierenden Entstehungsgeschichte lag, zum anderen entstammte der im Gedächtnis verankerte Herrschaftsverband, der Traditionen hätte generieren können, einem gänzlich anderen Herrschaftssystem, nämlich der hohenzollerschen Monarchie. Im Hinblick auf das Selbstbild der Deutschen nach dem Ersten Weltkrieg und ihrem Blick auf den neuen Weimarer Staat, der durch das Abtreten deutschsprachiger Gebiete entsprechend der Bestimmungen des Versailler Vertrages einen Angriff auf das für viele sehr zentrale nationale Verständnis der zerschlagenen Monarchie ertragen musste, scheint die Frage nach nationaler Einheit für die Weimarer Republik überlebenswichtig und die Demokratie hatte die schwere Aufgabe, eine Antwort zu finden. Wäre es ihr geglückt, das erschütterte nationale Selbstbild der Deutschen wieder aufzubauen und den demokratischen Herrschaftsverband als neuen Traditionengeber zu etablieren, wäre es ihr möglicherweise auch gelungen, sich als Nation von innen heraus neu aufzurichten und damit einen emotionaleren Zusammenhalt zu schaffen. Dies wäre nicht nur eine hervorzuhebende

im Kino lief und in dem Donald Duck träumt, er lebe und arbeite im Dritten Reich. Der Film arbeitet zum Beispiel gekonnt mit dem Hakenkreuz als allgegenwärtiges Symbol (Tapete, Wolken, Zaun etc.), er personifiziert Gegenstände wie Waffen, die plötzlich Heil schreien und er lässt auch Adolf Hitler erscheinen, in den sich Donald Duck verwandelt hat.

⁵⁴⁵ Wolfram Pyta: Hindenburg – Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler, München 2007, S. 58.

Leistung sondern auch eine gewisse Lebensversicherung gewesen. Zur Etablierung eines Traditionengebers für eine gefestigte Nation verweist Pyta, sich auf Ernst Cassirer beziehend, auf die symbolische Politik:

"Symbole sind manifest gewordene Entäußerungen sonst nicht greifbarer Sinnordnungen. [...] Die Erzeugung und Rezeption von Symbolen ist somit elementar für das Verständnis von Kultur als 'handlungsorientierende Sinnkonfiguration'. [...] Mit Hilfe von Symbolen wird jenes Maß an Verständigung über gemeinsame Weltbilder hergestellt, das für das Funktionieren von Gemeinschaften unentbehrlich ist. Zum anderen haftet diesem Prozeß ein genuin politischer Charakter an. Wenn die symbolische Verdichtung kollektiver Deutungsmuster ein Resultat gezielten Handelns ist, dann fällt die damit möglich gewordene Produktion und Aneignung von Symbolen in das Hoheitsgebiet der Politik, sofern man den Politikbegriff kulturgeschichtlich erweitert."⁵⁴⁶

Wenig später wird Pyta noch deutlicher in Bezug auf die Verbindung von Symbol und Politik: "Symbolproduktion wie der gezielte Einsatz von Symbolen zu politischen Zwecken fallen in den Bereich der Symbolpolitik, die damit essentieller Bestandteil des eminent politischen Kampfes um die Deutungshoheit ist."⁵⁴⁷ Symbolische Politik als das Verbindungsstück der Gesellschaft zu ihrem Staat – welches Medium wäre besser geeignet als der Film, um diesen Prozess zu unterstützen?

Bei der Frage nach der genaueren Definition von Symbolen im politischen Kontext, bzw. symbolischer Politik als mittlerweile feststehendem Begriff trifft man auf viele Ansätze, wobei für den deutschen Sprachraum in den vergangenen Jahren insbesondere die Arbeiten des Politologen Ulrich Sarcinelli zu erwähnen sind, der sich mit politischer Kommunikation allgemein und in diesem Kontext auch mit der symbolischen Politik im Besonderen beschäftigt hat und dessen Ideen seit den 1980ern immer wieder als Referenzrahmen für symbolische Politik in der modernen Mediendemokratie herangezogen werden. Sarcinelli unterscheidet zunächst zwischen politischer Symbolik und symbolischer Politik. Während der erste Ausdruck für den optischen, sprachlichen oder gestischen Zeichenvorrat aus dem politischen Bereich als solches steht, bezieht sich die zweite Bezeichnung auf die Verwendung eines bestimmten Zeichenvorrats zum Zweck einer politisch-strategischen Kommunikation.⁵⁴⁸ In der Tradition Ernst Cassirers versteht auch Sarcinelli Symbole als Zeichen, die nicht einfach einen bereits vorhanden Gegenstand beschreiben, sondern ihn überhaupt erst erschließen und verständlich werden lassen.⁵⁴⁹ Ohne Symbole wäre es dem Menschen nicht möglich, die Realität zu verstehen, da sie zu komplex auftritt. Entsprechend helfen

⁵⁴⁶ Pyta, S. 59-60.

⁵⁴⁷ Pyta, S. 62.

⁵⁴⁸ Ulrich Sarcinelli: Politische Kommunikation in Deutschland – Medien und Politikvermittlung im demokratischen System, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2011, S. 137.

⁵⁴⁹ Sarcinelli, 2011, S. 139.

Symbole im Politischen die äußerst komplexen Handlungsstränge und Situationen auch für den ansonsten überforderten Wähler greifbar zu machen.⁵⁵⁰ Diese Idee schließt an Walter Lippmann an, der sich bereits in den 1920er Jahren mit der Frage danach beschäftigt hatte, wie man die für den Durchschnittsbürger schwer zu überschauende komplexe politische Realität verständlicher gestalten könnte. Auch wenn er den Begriff „Symbolische Politik“ noch nicht genutzt hatte, so war doch die Grundidee gleich.⁵⁵¹ Lippmann, der unter anderem federführend an den Versailler Friedensverhandlungen mitgewirkt hatte und darüber hinaus maßgeblich an Woodrow Wilsons 14-Punkte-Plan beteiligt war, glaubte dabei nicht nur an eine Vereinfachung durch Symbolik, sondern vielmehr an die Fähigkeit der Symbole, politischen Konsens in der Wählerschaft zu stärken, da sie in der Lage seien, unterschiedliche politische Meinung zu kompensieren, um so ein geschlossenes politisches Ziel propagieren zu können, das so viele Menschen wie möglich ansprechen würde, ohne dabei konkret werden zu müssen.⁵⁵² Lippmann sah als Konsequenz in erster Linie den manipulierenden Charakter bei der Symbolverwendung und glaubte besonders beim Bild an dessen symbolische Fähigkeiten.⁵⁵³ Nach ihm beschäftigte sich der Politologe Murray Edelman genauer mit der Frage nach Symbolen in der Politik und er war es auch, der letztlich den Begriff „Symbolische Politik“ in die Wissenschaft einbrachte.⁵⁵⁴ Edelman baut auf Lippmanns Ansatz, dass Politik zu komplex für den Durchschnittsbürger sei, auf und führt zwei verschiedene Realitätsebenen ein, nämlich jene, der politischen Wirklichkeit, in der eine Elite versucht, im Geheimen Politik zu eigenen Vorteilen und nach eigenem Verständnis zu gestalten. Dem gegenüber steht die Inszenierung für die Öffentlichkeit, in welche auch die Nutzung von allgemein verständlichen Symbolen fällt.⁵⁵⁵ Edelman betrachtet in diesem Kontext z.B. die Technik der Personalisierung genauer. Da der Wähler gerne in Stereotypen und Vereinfachungen denke, springe er darauf an, wenn eine Person verschiedene positive Bedeutungen auf sich vereine. Hierbei gehe es in erster Linie um Gemeinschaftssymbole. Zudem arbeiten Symbole gerne mit Emotionen, negativen wie positiven, also beispielsweise mit Angst und wehmütigen Erinnerungen an die Vergangenheit oder aber mit Freiheit und mit nationaler Einheit.⁵⁵⁶ Sarcinelli wiederum greift den Gedanken der beiden Ebenen auf und führt ihn weiter, ohne jedoch in den negativen Tonfall seiner Vorgänger zu verfallen. Aus der Ebene der politischen Wirklichkeit wird der Nennwert einer politischen Handlung. Dieser bezeichnet alle politischen Überlegungen und Entscheidungen. Aus der

⁵⁵⁰ Jochen Voß: *Symbolische Politik im Wahlkampf – Eine vergleichende Analyse der Bundestagswahlkämpfe 1998 und 2002 von CDU und SPD*, Marburg 2007, S. 71.

⁵⁵¹ Voß, S. 50.

⁵⁵² Voß, S. 50.

⁵⁵³ Voß, S. 52.

⁵⁵⁴ Vgl. Sarcinelli, 2011, S. 142.

⁵⁵⁵ Vgl. Sarcinelli, 2011, S. 143 und auch Voß, S. 53.

⁵⁵⁶ Voß, S. 54.

Inszenierung des Politischen wird der Symbolwert. Es ist gewissermaßen die „Dramaturgie“ aller im Nennwert entstandenen Ideen und Entscheidungen für die Öffentlichkeit. Die eine Ebene existiert nicht ohne die andere und bei der Betrachtung politischen Handelns müssen auch grundsätzlich beide Ebenen berücksichtigt werden.⁵⁵⁷ Letztlich diene die symbolische Politik aber nicht nur dazu, zu vereinfachen und zu inszenieren, ihr Ziel sei nicht nur die Sinnggebung allein, sondern auch die Durchsetzung der eigenen Realitätsdeutung und -konstruktion vor jener der Gegner.⁵⁵⁸ Das macht sie zu einem wichtigen Gegenstand dieser Analyse. Jochen Voß will aus Sarcinellis frühen Arbeiten über die symbolische Politik im Zuge von Wahlkampf und Propagandafunktion drei Merkmale herauslesen. Zum ersten habe sie die Aufgabe, bestimmte, dem Wahlkampf inhärente Probleme zu lösen. So solle sie durch das Schlechtmachen des Gegners die Distanz zwischen jenem und den Wählern vergrößern. Die hier (und auch in anderem Kontext bereits) angesprochene Technik trägt den Namen des Negative Campaigning und hat eine lange Tradition. Unter Rekurs auf den Gegner können so aber auch eigene Unzulänglichkeiten vernachlässigt, sowie eine Projektionsfläche für kommende Fehler und Probleme kreiert werden, die ebenfalls dabei helfen kann, komplexe Probleme zu vereinfachen.⁵⁵⁹ Der Antisemitismus des Dritten Reichs ist ein extremes Beispiel für diese Technik. Heutzutage ist das Negative Campaigning bei Wahlkampagnen eigentlich eher in den Hintergrund getreten, wobei einige Kampagnen der jüngeren Vergangenheit zeigen, dass es dabei ist, den Weg zurück auf die großen Politikbühnen dieser Welt zu schaffen. Der Angriff auf den politischen Gegner erfolgt allerdings nach wie vor noch am häufigsten bei direkten Konfrontationen im parlamentarischen Diskurs oder aber bei politischen Talkshows, nicht bei Wahlkampagnen. Des Weiteren versuchten die Parteien durch die Vereinfachung von den eigentlichen Themen abzulenken und einen Nebenschauplatz zu eröffnen, um den sich die Diskussion dreht. So kann jenseits der Öffentlichkeit Politik betrieben werden. Auch hier komme verstärkt Symbolik ins Spiel. Außerdem wird durch die Benennung eines Gegners die Identifikationsmöglichkeit der eigenen Gruppe unter Exklusion der anderen vorangetrieben. Dadurch wird der Zusammenhalt und auch das Selbstbewusstsein der eigenen Gruppe gestärkt.⁵⁶⁰ Das zweite Merkmal sei die ausgezeichnete Nutzung symbolischer Politik als ideologiebildendes und sinnstiftendes Mittel. Durch die Vereinfachung, die offensichtlich eine zentrale Rolle bei der Wirkweise symbolischer Politik einnimmt, falle es besonders leicht, bestimmte abstrakte und für eine Gesellschaft positiv konnotierte Begriffe darzustellen,

⁵⁵⁷ Voß, S. 57.

⁵⁵⁸ Vgl. Sarcinelli, 2011, S. 141.

⁵⁵⁹ Vgl. Dirk Wendt: Feindbild – Seine biologischen und psychologischen Ursachen, in: Politik der Symbole – Symbole der Politik, hg. v. Rüdiger Voigt, Opladen 1989, S. 73 – 87, hier: S. 84.

⁵⁶⁰ Rüdiger Voigt: Mythen, Rituale und Symbole in der Politik, in: Politik der Symbole – Symbole der Politik, hg. v. Rüdiger Voigt, Opladen 1989, S. 9-37, hier S. 14.

beispielsweise Frieden, Freiheit oder Sicherheit. Statt einer ausführlichen und komplizierten Erörterung der Themen reiche es, eine von jedem Wähler direkt zu verstehende weiße Taube als Symbol des Friedens zu zeigen und schon stellt sich die jeweilige Partei als Verteidiger des Friedens dar. Drittens diene die symbolische Politik besonders der Personalisierung. Imagekampagnen lassen einen Spitzenkandidaten zur Identifikations- und Galleonsfigur werden, die Partei wird mit einem einzelnen Gesicht zusammengefasst und beendet dadurch das Problem der Anonymität, das einer großen Gruppierung von Menschen bis zu einem gewissen Grad immer zu eigen ist. Mit der Personalisierung haben die Wähler einen Ansprechpartner und eine Identifikationsfigur, die Partei ist nicht mehr dispers, sondern klar zu greifen.⁵⁶¹ Für das vorliegende Thema ist die Fixierung auf eine Person insofern von zentraler Bedeutung, als dass sie zum einen für die Person Hindenburg als Reichspräsident und gleichzeitig Verkörperung des Generalfeldmarschalls und Kriegshelden zentral ist und da sie außerdem in Bezug auf das Erstarken des Nationalsozialismus und dem damit einhergehenden Führerkult in der Forschung als Paradebeispiel dafür gilt, wie eine Partei sich auf eine einzelne Person konzentrierte und diese in den Stand des politischen Heilsbringers erhob, bis schließlich ein ganzes Land dieser Idee gefolgt ist. Der Begriff "Personalisierung" indes erwies sich nach Einarbeitung in den Forschungsstand als kompliziert, da er sehr weitläufig definiert wird. Barbara Hans hat versucht, ein wenig Licht ins Dunkel zu bringen und den Begriff sowohl auf den Ebenen der Politik, der Medien und der Wähler untersucht, als auch innerhalb der Dimensionen "Personalisierung der Politik" und „Personalisierung des Politikers“.⁵⁶² Entsprechend wird der Themenkomplex für die vorliegende Arbeit auf den Begriff "Führungsfigur" reduziert, um Ungenauigkeiten bei der Begriffsnutzung und der darauf aufbauenden Analyse zu umgehen. Schließlich war und ist der Ruf nach der richtigen Führung des Landes immer Teil von Wahlwerbung, der Anspruch jeder Partei, diese Position am besten auszufüllen, ist eine der Grundlagen von Propaganda und demokratischem Wahlkampf. Wer versuchte, diesen Anspruch in seinen Kampagnen auf einzelne Figuren zu reduzieren und so einer parteipolitischen und / oder ideologischen Ausrichtung ein Gesicht geben wollte, wird die Analyse zeigen.

Sarcinelli selbst beschreibt in seinem Standardlehrwerk von 2011 – also zwei Jahre nach Voß' Untersuchung – eine eigene, etwas abgewandelte Aufteilung. Er spricht der symbolischen Politik hier vier Merkmale zu: Erstens hat die symbolische Politik eine Signalfunktion und dient damit als „kommunikatives Steuerungsmittel zur Initiierung von Aufmerksamkeit. So dient sie so als Ordnungstifter. Zweitens dient sie als Regulativ bei der Bewältigung großer Informationsmengen, da sie die Komplexität der Informationen reduzieren kann. Drittens benennt

⁵⁶¹ Vgl. Voß, S. 60-62.

⁵⁶² Barbara Hans: Inszenierung von Politik – Zur Funktion von Privatheit, Authentizität, Personalisierung und Vertrauen, Wiesbaden 2017.

sie eine bestimmte Weltsicht und kann dadurch zu deren Durchsetzung beitragen. Insbesondere die Suggestivkraft der symbolischen Politik ist hier von Nutzen. Schließlich, und das ist die wichtigste Neuinformation für diese Arbeit, emotionalisiert sie. Da die symbolische Politik nicht allein die Ratio anspricht, kann sie in bestimmten Situationen jenseits des politischen Alltags zu Orientierung und politischer Besinnung beitragen, wodurch die emotionale Bindung zwischen Wähler und Politik verstärkt wird.⁵⁶³ Manfred Prisching verweist in einem Aufsatz zu Mythen, Ritualen und Symbolen in Wahlkämpfen darauf, dass gerade die Emotionalisierung, etwa der Verweis auf die eigenen Kinder und welche Zukunft man sich für diese wünscht, gewisse Probleme erst "in den Verständnishorizont des Wählers" bringe, da informationsgesteuerte Ansätze über Zahlen und Statistiken oft nicht verstanden werden. Der Wähler braucht einen realen Bezug zu seinem alltäglichen Leben. Dieser kann über einfache Emotionen wie Angst oder Liebe hergestellt werden.⁵⁶⁴

Für die Analyse soll das Augenmerk nun nicht nur auf der Verwendung des Negative Campaigning, der Personalisierung – oder speziell in dieser Arbeit der Führungsfigur – und der Emotionalisierung liegen (symbolische Politik), sondern auch auf dem Versuch, weitere konkrete Symbole herauszufiltern (politische Symbole wie Flaggen oder Parteisymbole) und in ihrem inhaltlich-chronologischen Kontext einzuordnen, um ein besseres Verständnis von der Wirkweise der Filme zu erlangen. Hinzu kommen Überlegungen zur Nutzung von Riten und Mythen. Voigt definiert den Mythos als sinnstiftend, da dieser die Gegenwart mit einer als sinnvoll angesehenen Vergangenheit verknüpft. Gerade in unsicheren Zeiten würden diese Mythen, darunter fallen Ereignisse ebenso wie historische Persönlichkeiten, oft bemüht, um dem Individuum innerhalb der Gruppe, zu der er sich über den Mythos zugehörig fühlt, emotionalen Halt und Identifikationsmöglichkeiten zu liefern, aber auch, um die eigene Machtbasis auszubauen. Der Mythos rund um eine historische Persönlichkeit oder auch eine lebende Person, die sich in der Vergangenheit einen Namen gemacht hatte, brachte schon immer viele weitere politische Akteure mit sich, die sich an diesen Mythos hefteten, um sich so eine „kulturelle Legitimationsgrundlage im politischen Meinungskampf“ zu ermöglichen.⁵⁶⁵ In der Analyse wird zu sehen sein, dass gerade rechtsgerichtete und konservative Politiker und Parteien mit dieser Technik arbeiteten, besonders der Preußenmythos und die Figur Friedrichs II. boten hierfür ausreichend Möglichkeiten, während die Kommunisten sich an Karl Marx abarbeiten konnten und die Sozialdemokraten an August Bebel. Verstärkt werde die Funktionsweise des Mythos unter anderem durch das Ritual.

⁵⁶³ Sarcineli, 2011, S. 145-146.

⁵⁶⁴ Vgl. Manfred Prisching: Wahlkämpfe – Bilder, Mythen, Rituale, in: Wahlkämpfe – Sprache und Politik, hg.v. Oswald Panagl / Robert Kriechbaumer, Wien 2002, S. 11-48, hier: S. 23-24.

⁵⁶⁵ Pyta, S. 66.

Beispielsweise begeht jede Nation jährlich wiederkehrende Gedenkfeiern und Feste, um so die nationale Einheit oder die Entstehung des Staates zu feiern und so die Menschen auch emotional stärker zu binden.⁵⁶⁶ Laut Sarcinelli hat bereits Edelman diese Begriffe betrachtet, allerdings einmal mehr in einem negativen Kontext betrachtet. So wird der Mythos nicht hinterfragt sondern einfach angenommen. Er ist ein „Realitätsersatz“.⁵⁶⁷ Das Ritual indes verkommt zur Inszenierung von Politik, bei der es nur darum geht, elitäre Interessen durchzusetzen und die Legitimation der eigenen Herrschaft zu untermauern.⁵⁶⁸ Die rein negative Deutung Edelmanns wurde in den nachfolgenden Jahren weitestgehend verworfen, zu eindeutig ist die Notwendigkeit herausgestellt worden, dass Politik dafür sorgen muss, gesehen und angenommen zu werden⁵⁶⁹ und auch für die vorliegende Arbeit besteht kein Interesse, symbolische Politik negativ zu bewerten. Sie soll vielmehr als Instrumentarium dienen, um die versuchten Identifikationsangebote und Erklärungsversuche, die die Filme liefern wollten, zu erkennen und zu entschlüsseln.

Jenseits der genannten, theoretischen Forschungsliteratur haben Symbole zur politischen Nutzung immer wieder Einzug in Betrachtungen und Untersuchungen gefunden. So schrieb ein Journalist im KPD-nahen „Der Kämpfer“ zur Reichstagswahl im Juli 1932:

„So ist der Kampf um Deutschland zu einem Symbol des ringenden Proletariats geworden, und die Tatsache, daß es um die einfachsten, die grundlegenden Fragen des Lebens geht, drückt sich in der Art des Kampfes aus. Symbol ist, wie gekämpft wird, Symbole sind es, unter denen gekämpft wird. Eine Unzahl von Parteien hatten Listen für die Reichstagswahl eingereicht. Aber doch stehen sich im Bewußtsein der Masse und auch äußerlich an den Plakatwänden, auf den Fahnen drei Symbole gegenüber: Hakenkreuz, Hammer und Sichel und die drei Eisernen Pfeile.“⁵⁷⁰

Der Reichstagswahlkampf wird hier vom visuellen Standpunkt aus betrachtet, auf den Kampf um die Gunst der Arbeiterklasse heruntergebrochen und tatsächlich handelt es sich dabei um eine der Zielgruppen, die sehr fleißig umworben wurden. Die Weimarer Zeit war nämlich nicht arm an Symbolen, gerade die Symbolik des Nationalsozialismus beschäftigt die Wissenschaft bis heute. Der Historiker Malcolm Quinn hat in den 90ern ein komplettes Buch dem Hakenkreuz gewidmet. Darin verweist er auf den Ursprung des Symbols und beschäftigt sich damit, dass es dem Nationalsozialismus gelingen konnte, es für die eigene Ideologie in Anspruch zu nehmen und, mit

⁵⁶⁶ Voigt, S. 11-12, S. 14, vgl. auch Voß, S. 55 – 56.

⁵⁶⁷ Sarcinelli, 2011, S. 143.

⁵⁶⁸ Sarcinelli, 2011, S. 143.

⁵⁶⁹ Vgl. beispielsweise Sarcinelli, 2011, S. 144.

⁵⁷⁰ „Der Kämpfer“, Nr. 8, 9. Jahrg, August 1932, S. 6, zitiert nach: Horst Ueberhorst: Feste, Fahnen, Feiern – Die Bedeutung politischer Symbole und Rituale im Nationalsozialismus, in: Politik der Symbole – Symbole der Politik, hg. v. Rüdiger Voigt, Opladen 1989, S. 157 – 178, hier: S. 157.

Wirkung bis in die Jetztzeit, fast komplett zu besetzen. Die besondere Leistung, die es den Nationalsozialisten ermöglichte, ein altes Symbol so konsequent zum eigenen Nutzen umzudeuten, war dabei weniger, es als erste mit Antisemitismus und Rassismus in Verbindung zu bringen. Das war bereits im 19. Jahrhundert geschehen. Dem Nationalsozialismus gelang es, das Symbol einzubinden und weiterzudenken, nämlich durch den Gebrauch der Reichsfarben, Schwarz, Rot und Weiß, womit man sich einerseits in die politische Geschichte des untergegangenen Reiches einordnete, andererseits durch das Symbol eine für Deutschland neue politische Dimension einbrachte, mit der man sich von der Niederlage der Monarchie abheben konnte.⁵⁷¹ Aber nicht nur der Rückbezug auf das untergegangene Reich gelang, auffällig war auch die Nutzung von Motiven und Schemata aus der Arbeiterbewegung:

„Mit der Verwendung des 'Riesen Proletariat' sowie der Farbe 'Rot' tarnte sich der Faschismus als Arbeiterpartei, obwohl es nicht in seiner Absicht lag, die bestehenden Besitzverhältnisse zu verändern, sondern – im Gegenteil – die Revision von erkämpften Rechten der Arbeiter zu betreiben: Auflösung der freien Gewerkschaften und der Betriebsräte.“⁵⁷²

Wie der Nationalsozialismus sich auch aus der Arbeiterschaft speiste, wurde bereits im dritten Kapitel diskutiert. Die ständige Verwendung bekannter Symbole und Farbschemata ermöglichte es der Partei, an bereits bestehende Emotionen und politische Meinungen anzuknüpfen⁵⁷³ und sich so in der gesellschaftlichen Wahrnehmung optisch festzusetzen. Das Hakenkreuz funktioniert bis heute über die Grenzen Deutschlands hinaus als symbolischer Stellvertreter für Adolf Hitler, für die NSDAP sowie für die Gräueltaten des Nationalsozialismus. Ihm gegenübergestellt wurden in Weimar auf demokratischer Seite unter anderem die Farben der Republik, bekanntermaßen Schwarz, Rot und Gold, gestellt, die allerdings durch die gesamte Zeit der Republik hindurch mit Anerkennung zu kämpfen hatten. Demokratische Symbole generell sahen sich bisweilen mit Legitimationsproblemen konfrontiert. Der bereits kurz erwähnte Flaggenstreit 1926 führte zum Sturz des Kabinetts Luther II, nachdem ein heftiger Streit entbrannt war, ob Gesandtschaften und Konsulate im Ausland neben der schwarz-rot-goldenen Reichs- auch die schwarz-weiß-rote Handelsflagge mit schwarz-rot-goldenem Obereck nebeneinander führen sollten. Der parteilose Reichskanzler wollte als eine Art Entgegenkommen für die national-konservativen Kräfte erlauben, die Handelsflagge gleichberechtigt neben Schwarz-Rot-Gold zu hissen, woraufhin SPD, DDP und das Zentrum, sowie

⁵⁷¹ Vgl. Malcolm Quinn: *The Swastika – Constructing the Symbol*, Florenz 2005, S. 146-147.

⁵⁷² Daniela Janusch: *Die plakative Propaganda der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands zu den Reichstagswahlen 1928 bis 1932*, Bochum 1989, S. 91.

⁵⁷³ Vgl. auch Janusch, S. 92 – zitiert nach Friedrich Medebach: *Das Kampfplakat – Aufgabe, Wesen und Gesetzmäßigkeit des politischen Plakats*, nachgewiesen an den Plakaten der Kampfbahre 1918-1933, Frankfurt am Main 1941, S. 35.

Gewerkschaften und das Reichsbanner Sturm liefen. Luther wurde kurz darauf per Misstrauensvotum gestürzt, die Flaggenregelung indes blieb in Kraft.⁵⁷⁴ Dies zeigt, wie zentral die Farben des Kaiserreichs nach wie vor politisch waren und wie emotional sie aufgeladen waren, ebenso wie die Farben der Weimarer Republik. Ein weiteres Beispiel für den erschwerten Stand demokratisch-nationaler Symbole war der Verfassungstag am 11. August zur Unterzeichnung der Weimarer Verfassung, der es nie geschafft hatte, zum reichsweiten Feiertag erklärt zu werden. Auch über die Verfassungsfeiern wird übereinstimmend berichtet, dass man sich lange schwer tat, eine angemessene Form zu entwickeln. Von zurückhaltenden und nüchternen Anfängen wird berichtet, die es verhinderten, dass der Tag selbst an Popularität gewinnen konnte.⁵⁷⁵ Dabei können gerade Gedenktage und nationale Feiern – wie bereits weiter oben kurz angemerkt – dazu genutzt werden, staatliche Identitätsbildung und -bewahrung zu unterstützen, denn mit dem Rückgriff auf geschaffene nationale Mythen gelingt ein Zusammengehörigkeitsgefühl, das als Gegengewicht zu Unsicherheiten und Zukunftsängsten verwendet werden und so auch die innere Einheit eines Landes unterstützen kann.⁵⁷⁶ Ein weiteres Symbol für die demokratische Gesinnung war schließlich das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold, ein politischer Wehrverband, der sich insbesondere aus Veteranen des Ersten Weltkriegs zusammensetzte und eine enge Bindung an die Sozialdemokraten pflegte.⁵⁷⁷ Carl von Ossietzky sah in ihm 1924, kurz nach der Gründung des Verbandes, endlich ein Mittel, sich dem Straßenterror, der von Rechts aufkam, zu stellen und die Republik zu verteidigen.⁵⁷⁸ Der Verband selbst gab sein bestes, um auf den Straßen nicht den Republikgegnern die Vorherrschaft zu überlassen. 1931 folgte, auf das rasante Erstarken der NSDAP und auch auf den Zulauf, den die Kommunisten verzeichneten, der Zusammenschluss des Reichsbanners mit dem „Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund“, dem „Allgemeinen Deutschen Angestelltenbund“ und dem „Arbeiter-Turn-Sport-Bund“ zur sogenannten „Eisernen Front“, die als Symbol die drei im Artikel des Kämpfers genannten drei Pfeile trug. Mit diesem Zusammenschluss hatten die demokratischen Kräfte zwar erkannt, dass es höchste Zeit war, sich den Republikgegnern gegenüberzustellen und sie handelten unter anderem auch auf symbolischer Ebene. So nutzte man die drei Pfeile, um Hakenkreuze an Wänden zu übermalen.⁵⁷⁹ All diese demokratisch konnotierten Symbole sollten

⁵⁷⁴ Vgl. beispielsweise Winkler, S. 311-312.

⁵⁷⁵ Vgl. beispielsweise Peter Hoeres: Vor „Mainhattan“: Frankfurt am Main als amerikanische Stadt in der Weimarer Republik, in: Mythos USA - „Amerikanisierung“ in Deutschland seit 1900, hg.v. Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker, Frankfurt am Main, 2006, S. 71-97, hier: S. 77. Er bezeichnet den Verfassungstag als meist viel geschmäht und kaum beachtet.

⁵⁷⁶ Voigt, S. 11-12.

⁵⁷⁷ Zum Reichsbanner beispielsweise Benjamin Ziemann: Die Zukunft der Republik? Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold 1924-1933, Bonn 2011.

⁵⁷⁸ Carl von Ossietzky: Schutz der Republik – Die große Macht, in: Das Tagebuch 37, vom 13. September 1924, S. 1291-1293, zitiert nach: The Weimar Sourcebook., S. 110-112, hier: S. 110.

⁵⁷⁹ Die TU-Darmstadt stellt online ein Plakat der Eisernen Front zur Verfügung, auf dem der Versuch zu erkennen ist: http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Plak10_02/0001 (Stand: 23. September 2020).

dazu dienen, den nationalen Zusammenhalt der Weimarer Demokratie zu stärken und einheitsstiftend zu wirken. Man versuchte sogar von Beginn der Republik an, ihre symbolischen Kräfte organisatorisch zu bündeln, indem man das Amt des Reichskunstwarts schuf, die gesamte Weimarer Zeit von dem Kunsthistoriker Edwin Redslob bekleidet. Redslob war verantwortlich für die Verfassungsfeier sowie für die Inszenierung des Staatsbegräbnisses Walter Rathenaus 1922. In der Hoffnung, es würde ihm gelingen, eine neue, demokratische Symbolgebung anzuführen, die die immense Symbolhaftigkeit der Monarchie vergessen lassen würde, versuchte die Weimarer Republik also aktiv das Problem der Selbstinszenierung anzugehen, wenn auch mit zu wenig Nachdruck, wie Redslobs Werdegang zeigt. Er blieb zwar bis 1933 im Amt, hatte allerdings 1924 nur mit viel Glück die Streichung seiner Abteilung im Zuge von Sparmaßnahmen der Regierung verhindern können. Danach arbeitete er mit einem einzigen weiteren Kollegen weiter, ohne größer aufzufallen.⁵⁸⁰ Vielleicht wurde dem Thema in letzter Konsequenz zu wenig Bedeutung beigemessen oder man entschied sich schließlich dazu, den Fokus auf andere Dinge zu legen, in der Hoffnung, eine eigene Bildsprache würde sich mit der Zeit einstellen. Zudem wurde unterschätzt, dass trotz aller Versuche der Neuordnung, die alten Sehgewohnheiten geblieben waren und es kaum möglich war, sich komplett aus den visuellen Traditionen zu lösen. Etwa bei Staatsempfängen oder Banketten, regelmäßig stattfindenden Regierungserklärungen oder dem Abschreiten des roten Teppichs zur Hymne wird bis heute deutlich, dass Demokratien unter anderem vom „Zeichenrepertoire vordemokratischer, monarchisch-höfischer Regierungsformen“ leben.⁵⁸¹ Dieses Dilemma wurde in der Weimarer Republik besonders deutlich in der Figur des Reichspräsidenten Hindenburg, der nun diese übernommenen und nur teils veränderten Zeichenformen des demokratischen Staates mit seiner Person als Kriegsheld und übriggebliebenem Monarchisten verband.

Die Frage nach der wirksamsten ästhetischen Repräsentation eines demokratischen Systems ist auch nach der Weimarer Republik immer wieder aufgekommen, da die Grundprämisse nicht nur in der Darstellung des Systems liegt, sondern auch in der Beschaffenheit der zu repräsentierenden heterogenen Öffentlichkeit.⁵⁸² Wie soll eine derart große Gruppe angesprochen und emotional einbezogen werden, die sich auf relativ wenige Gemeinsamkeiten herunterbrechen lässt? Das Kollektiv der demokratischen Gesellschaft unterscheidet sich in vielen Punkten, seien es

⁵⁸⁰ Zur Person Edwin Redslob: Gisbert Laube: Der Reichskunstwart - Geschichte einer Kulturbehörde 1919-1933, in: Rechtshistorische Reihe, Band 164, Frankfurt am Main 1997. Christian Welzbacher: Edwin Redslob – Biografie eines unverbesserlichen Idealisten, Berlin 2009.

⁵⁸¹ Hans Vorländer: Demokratie und Ästhetik – Zur Rehabilitierung eines problematischen Zusammenhangs, in: Zur Ästhetik der Demokratie – Formen der politischen Selbstdarstellung, hg. v. Hans Vorländer, Stuttgart/München 2003, S. 11-26, hier: S. 25.

⁵⁸² Vorländer, S. 25.

biologische Aspekte wie Alter und Geschlecht (s. u.a. den Generationenansatz nach Peukert), Aspekte des Standes oder der Berufsgruppe, oder aber der religiösen Zugehörigkeit. Sie alle müssen über die Symbolik eines demokratischen Staates die Möglichkeit finden, sich mit ihm zu identifizieren. Während die Monarchie sich insbesondere auf sich selbst rückbezieht und ihr Dasein in historisch-religiösen Strukturen und Erbfolgen rechtfertigen kann, versucht die Demokratie den Bezug zu den Bürgern stärker herzustellen, da sie ihre Legitimation auf ihnen gründet. Ohne den Rückhalt in der Bevölkerung wird es für jedes staatliche System schwer, sich dauerhaft zu behaupten, aber die Demokratie kann sich offene autoritäre Züge aufgrund ihres Selbstverständnisses einer freien und gleichen Gesellschaft am wenigsten erlauben und ist deshalb durch mangelnden Rückhalt in der Bevölkerung sehr verwundbar. Parteien wiederum müssen zwar auch so viele Wähler wie möglich ansprechen, haben es jedoch insofern leichter, als dass sie – unter Berufung auf ihre politische Ausrichtung – ihre Zielgruppe stärker eingrenzen können. Hinzu kommt im Wettstreit des Wahlkampfes die Möglichkeit, Feindbilder zu entwickeln und Gegner zu erschaffen (s. Negative Campaigning), um sich so besser abgrenzen und das eigene Profil stärken zu können. Systemfeindliche Parteien, wie die NSDAP und die KPD in der Weimarer Republik, konnten sich darüber hinaus gegen das gesamte System positionieren und hatten so nicht nur einen großen Fundus an nationalen und staatlichen Symbolen, an denen sie sich und ihre Feindpropaganda abarbeiten konnten, sondern auch die Möglichkeit, alle Unzufriedenen, egal welcher Schicht, welchen Alters und welchen Geschlechts auf ihre Seite zu ziehen. Damit konnten sie sich bis zu einem gewissen Grad von der Problematik der heterogenen Gesellschaft befreien. Während die KPD dennoch durch einen starken Bezug zu Russland und eine klare Vorstellung der Arbeiterschaft ihre Zielgruppe deutlicher begrenzte, gelang es der NSDAP sich trotz ihrer Namensgebung („Arbeiterpartei“) einen großen Rückhalt in der Bevölkerung zu erarbeiten. Durch die verbindende Unzufriedenheit mit der herrschenden Situation, aber auch durch eine klare Bildsprache und ein für die Weimarer Gesellschaft neues visuelles Angebot, das sich aus alten Ideen speiste (s. die Farbgebung des Hakenkreuzes), konnte sich die Partei mit der Zeit schichtenübergreifend zeigen und etablieren. In der Analyse werden diese Werkzeuge genauer beleuchtet werden.

Für die vorliegende Arbeit ist es, nach Sichtung der wichtigsten Forschungsliteratur, in jedem Fall sinnvoll, Symbole in die Analyse mitaufzunehmen. Dabei gilt es, herauszufinden, nach welchen Kriterien sich diese am besten unterteilen lassen. Was lässt sich aus den gewonnenen Erkenntnissen über politische Symbole und symbolische Politik für die nachfolgende Analyse festhalten? Was die wissenschaftlich betrachtete Verbindung zwischen Symbolik und Politik betrifft,

so sind sämtliche theoretische Ansätze, außer jene des US-Amerikaners Lippman, erst nach der Weimarer Republik entstanden. Das bedeutet, dass die Zeitgenossen weitestgehend nach eigenen Regeln agierten, nach dem, was sie aus der Propagandaführung des Weltkriegs bereits wussten und dem, was Werbung und Propagandaforschung in den 20er Jahren an Erkenntnissen mit sich brachten (s. Kapitel 2). Mit der Grundlage der Symbolischen Politik als durchgehendem Teil politischer Darstellungen und dem in der Forschungsliteratur immer wieder herausgestrichenen Nutzen einer vereinfachten Darstellung komplexer Handlungen, sowie der Eigenschaft zur Sinngebung und Inszenierung, sollen auch in der Analyse selbst sowohl visuelle als auch sprachliche oder akustische Symbole registriert und untersucht werden. Unter visuell fallen etwa einheitsstiftende Symbole wie Flaggen oder Abzeichen, aber auch Darstellungen von emotionalisierenden Themen, beispielsweise Armut, Freiheit oder Familie. Neben der Nutzung von optischen Verallgemeinerungen, durch die bestimmte Ziel- bzw. Wählergruppen angesprochen werden sollten, ist auch die Führungsfigur als Teil der symbolischen Politik zu verstehen. Eine weitere Form bildet das Negative Campaigning, welches sich auf die negative Darstellung des politischen Gegners konzentrierte. Akustische Symbole betreffen in erster Linie musikalische Einlagen wie Märsche oder Hymnen, die ebenfalls mit dem Prädikat einheitsstiftend versehen werden können. Sprachliche Symbole schließlich beziehen sich auf die Nutzung von Schlagwörtern oder Slogans, die über die Werbung in die Politik Einzug gefunden hatten und als solche eine sprachliche Vereinfachung der politischen Botschaften und Standpunkte der verschiedenen Parteien widerspiegeln.

5.3. Der Ton – Technischer Fortschritt in Zeiten der Wirtschaftskrise

Mit den zuvor erwähnten abschließenden Punkten der Symbolik betreten wir gleichzeitig eine zweite Ebene der Filmentwicklung, die sich gegen Ende der 1920er Jahre durchzusetzen begann, nämlich die Möglichkeit Bild und Ton gemeinsam aufzunehmen⁵⁸³. Aus den stummen Darstellern wurden sprechende und singende Schauspieler, wodurch neue Genres wie

⁵⁸³ Wie genau sich die technische Entwicklung vollzogen hat, was in vielen verfügbaren Primär- und Sekundärquellen eines der Hauptthemen im Bereich Tonfilm zu sein schien, ist für das nachfolgende Kapitel wenig von Interesse. Es reicht der Verweis darauf, dass es zwar bereits vor der Weimarer Zeit erste Entwicklungsversuche auf diesem Bereich gab, unter anderem von Thomas Alva Edison, und das Prinzip als solches nicht aus heiterem Himmel kam, dass sich jedoch erst mit dem sogenannten Lichttonverfahren, bei dem sich die Tonspur ebenfalls auf dem Filmstreifen befindet, der Tonfilm zum Ende der 20er Jahre hin durchsetzen konnte. Vgl. Claudia Bullerjahn: *The Jazz Singer – Der neue Klang des Tonfilms*, in: *Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bonn 2013, S. 128-133.

Operettenfilme bald ihren Weg auf die Leinwand fanden. Durch das Stummsein ergeben sich nun allerdings zusätzliche Schwierigkeiten für einige der zu sichtenden Filme und dementsprechend für die Analyse der akustischen Symbole. Da sich der Film erst spät zum Tonfilm entwickelte, ist die Sachlage für den Großteil der Weimarer Republik unsicher. In erster Linie fällt Musik unter den wichtigen Bereich der politischen Symbolik, also beispielsweise Arbeiterlieder, die Nationalhymne oder militärische Märsche. Sie konnten gerade im Bereich der Identifikation mit einer politisch-ideologischen Gruppe oder der eigenen Nation starke Gefühle aufbauen. Von Bedeutung sind aber auch Emotionen transportierende Stücke, die das Gezeigte dramaturgisch unterstützen konnten, so wie es bis heute in Spielfilmen und Fernsehserien typisch ist. So lange es keine feste Tonspur gab, existierten zwei zentrale Möglichkeiten, die Filme akustisch zu untermalen, entweder durch einen bzw. mehrere Musiker, die parallel zum Gezeigten diverse Musikstücke spielten und teils improvisierten, oder aber durch den Einsatz von einer Schallplatte und einem Grammophon. Diese Techniken waren verhältnismäßig willkürlich in dem, was sie lieferten, je nachdem welcher Musiker oder welche Schallplatte zum Einsatz kamen. Eigens komponierte Stücke wurden seltener arrangiert und verbreitet, oft da die Hausmusiker sich weigerten, die Werke fremder Komponisten zu spielen und lieber ihre eigenen Arrangements zum Besten gaben oder aber da Zeitdruck und Aufwand beim Schreiben und Einstudieren schlichtweg zu hoch waren und sich nicht rentierten.⁵⁸⁴ Für die Analyse der Stummfilme bedeutet dies eine starke Einschränkung. An jenen Stellen, an denen kein Ton vorhanden ist, darf und kann auch nicht versucht werden, etwas zu rekonstruieren. Dies gilt sowohl für die Wochenschauen, als auch für die Wahlwerbefilme. Da zu den Filmen keine Vorschläge bezüglich musikalischer Untermalung mit überliefert sind, müssen hier folglich Lücken bleiben. Aber es sollten nichtsdestoweniger einige begleitende Umstände der Stummfilmzeit zumindest kurz erläutert werden, denn durch die variierenden Mittel der Tonspuren ergaben sich in der Wiedergabe einige Besonderheiten, die die Rezeption beeinflusst haben dürften und die es Wert

⁵⁸⁴ Rainer Fabich: Von Kinokapellen und Klavierillustrationen – Die Ära der Stummfilmmusik, in: Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bonn 2013, S. 92-97, hier: S. 95. Zur Problematik der originalen Filmkomposition vgl. auch Giuseppe Becce: Der Film und die Musik – Illustration oder Komposition?, in: Melos – Zeitschrift für Musik, Jhr. 7, Nr. 4, April 1928, S. 170-172, in: Kaes „The Promise...“, S. 515 - 517, hier: S. 516: „In practical terms, most films make use only of common illustration. The nature of film production generally is such that the illustrator has very little time for a film's musical accompaniment. But what is an illustration? Today, we understand it to mean the assembly of extant pieces of music, which provide a background for the respective filmic music. In the past, illustration was a primitive affair. The illustrator took pieces from operas, operettas, symphonies, and so on and patched the whole thing together into 'accompanying music', which did not shy away from any form of tastelessness or lack of style. The musical barbarity has not yet been entirely stamped out. However, in the larger film theaters at least, illustration has now taken a step forward. [...] Here and there, some producers of artistic films have recognized the need for an original composition, and thus in the last fourteen years, some film music has been created that raised the level of film illustration. Unfortunately, these original compositions [...] can be heard in only a few large film theaters, sometimes in only one single theater, while the film is left to its usual cruel fate in its travels to smaller theaters.“ Becce, einer der führenden Filmmusikkomponisten seiner Zeit, beschreibt hier eindrücklich den Qualitätsunterschied bezüglich der Filmmusik zwischen großen und kleinen Kinos.

sind, dass man sie sich einmal kurz vor Augen führt. So ist überliefert, dass die Qualität der untermalenden Musik sehr stark von der Größe und der Ausstattung der Kinos abhängig war.⁵⁸⁵ Bei jenen Aufführungen, die von Berufsmusikern live begleitet wurden, war darüber hinaus das Talent der jeweiligen Künstler von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Viele große Kinos besaßen ein kleines Orchester oder wenigstens einen Piano- oder Harmoniumspieler, der sich mit nichts anderem als der musikalischen Untermalung beschäftigte. Manchmal gab es gar sogenannte Geräuschemacher oder Erzähler, die entweder die gezeigten Ereignisse nachvertonten oder die Sprechszenen auf der Leinwand mit Hilfe verschiedener Stimmlagen mitsprachen, sodass eine Art Live-Synchronisation stattfand.⁵⁸⁶ Für die Wochenschauen muss sich damit ein Unterschied ergeben haben, ob sie in einem großen oder in einem kleineren Hause gezeigt wurden, da dadurch auch die musikalische Begleitung in ihrer Qualität geschwankt haben dürfte. Allerdings scheint dieser Aspekt bei stummen Wochenschauen weniger zentral, da sie von sich aus in erster Linie auf die gezeigten Bilder und nicht auf Geräusche und Musik ausgerichtet waren. Erst die Ton-Wochenschauen konnten durch den Klang wirklich neuartig von Geschehnissen berichten, etwa Reden übertragen oder den Jubel aus einem großen Stadion auf die Leinwand transportieren und dadurch eine andere Ebene der Berichterstattung betreten. Emil Jannings, zur damaligen Zeit einer von Deutschlands berühmtesten Schauspielern, war von der Ufa engagiert worden, die Einleitung zur ersten Tonwoche der Firma im Jahre 1930 zu sprechen. Seine Darstellung mag aus werbetechnischen Gründen etwas überspitzt formuliert sein, gibt aber dennoch mit Sicherheit einen Eindruck von den durch den Ton möglichen Veränderungen im Bereich der Wochenschau:

„[...] Sie wissen, wie bisher eine Wochenschau aussah. Das war zum Beispiel so: Der Außenminister von Afghanistan hält eine Rede. Das Volk jubelt ihm begeistert zu. Dazu hat dann eine schüchterne Orgel 'Die schöne blaue Donau' oder 'Holde Aida' gespielt. In der stummen Wochenschau haben Sie gesehen, wie zwei Ozeanflieger starteten. Die Propeller rasten, die Maschinen zitterten, die Menge tobt vor Begeisterung. Was haben Sie gehört? Ihr Nachbar hat mit dem Stullenpapier geraschelt. Ein origineller Kinobesitzer drehte bei dieser Gelegenheit wenigstens den Ventilator an. Oder, Sie haben amerikanische Flottenmanöver gesehen. Kanonen donnern, mächtige Einschläge wirbeln das Wasser auf. Was haben Sie gehört? Saure Drops, Schokoladen, Eis, Pfefferminz gefällig? Diese Zeiten sind vorbei! [...]“⁵⁸⁷

Hier wird erst gar nicht vom Versuch einer begleitenden Musik gesprochen, stattdessen stehen, natürlich auch aus humoristischen Gründen, die durch die Zuschauer verursachten

⁵⁸⁵ Vgl. Fabich, S. 94.

⁵⁸⁶ Fabich, S. 92.

⁵⁸⁷ Zitiert nach: Hans Traub (wissenschaftlicher Leiter der Ufa-Lehrschau): Zur Entwicklungsgeschichte der Ufa-Wochenschauen, in: „25 Jahre Wochenschau der Ufa – Geschichte der Ufa-Wochenschauen und Geschichten der Wochenschau-Arbeit“, hg.v. Ufa-Lehrschau unter Mitarbeit der Pressestelle der Ufa Film-AG und der Ufa-Wochenschau, Berlin 1939, S. 10-31, hier S. 19.

Hintergrundgeräusche im Mittelpunkt. Da das Kinoerlebnis der Stummfilmära, wie bereits erwähnt, ohnehin stärker durch die Gespräche und Kommentare des Publikums begleitet wurde, wundert auch dieser Verweis auf Papierrascheln und Eisverkäufer wenig. Mit dem Tonfilm wurde nicht nur die Hintergrundbeschallung weniger, es traten andere Dinge in den Vordergrund:

„From now on, therefore, whatever happens in the world will happen again as often as we need or desire it to, we will be able to experience what we did not experience; whoever once screamed (whether from desparation or for any other reason) will scream again on demand; events will come to those who were not present; and incidents will find witnesses they did not have. You see, my son, time is becoming space here. [...] The first audible newsreel presented, among other things, the genuine sounds of Indians crying out in pain as they were pummeled by the English police in the streets of Bombay; it showed life-size – or actually death-size – images of a yuong American pilot fatally plunging from his airplane. Both numbers enjoyed great sucess; both gripped the public and earned great critical favor for the company that had the honor of presenting them. True to life, the Indians whimpered and writhed beneath the blows of the civil militia, and the young pilot fell 'in heavy, slow somersaults' into the ocean. His misfortune was Fox's good luck. Nobody asked the pilot whether he wanted himself and his demise to be recorded in sound and image. And so today, for a paying public, although earning no royalties himself, he continues to plunge, over and over, in heavy, slow somersaults into the ocean – twice on workdays and three times on Sundays.“⁵⁸⁸

Wenn auch satirisch-zugespitzt, so zeigt diese Darstellung des Schriftstellers und Kritikers Alfred Polgar dennoch, dass die erlebte Nähe zum Geschehenen und die dauerhafte Verbreitung des Gezeigten eine neue Dimension der Wochenschauen eröffneten – unabhängig davon, für wie geschmackvoll man die Darstellung diverser Sensationsbeiträge erachten mochte oder nicht. Die Hinzufügung des Tons machte die Bilder realistischer und konnte so noch mehr Aufmerksamkeit generieren.

Wahlwerbefilme hingegen waren sicherlich davon beeinträchtigt, dass sie seltener in einem großen Kinosaal mit einem professionellen Kino gezeigt wurden. Bei den Wahlveranstaltungen waren die äußeren Gegebenheiten oft improvisiert, und ob sich eine Partei neben der teuren Spielfilmproduktion noch ein mehrköpfiges Orchester für regelmäßige musikalische Begleitung leisten konnte, bleibt fraglich und lässt sich nicht mehr rekonstruieren, da auch die zeitgenössischen Quellen hier erst gar nicht auf die Begleitmusik eingingen. Diese stand nur für Spielfilme mit im Fokus. Hierfür gab es ganze Beilagen in auflagenstarken Filmfachzeitschriften, die sich mit verschiedensten musikalischen Untermalungen größerer Kinos beschäftigten, etwa „Das Kino-Orchester“ der Lichtbildbühne oder eine Sonderbeilage des Kinematographen. Hier wurden nicht nur Auftritte kritisch besprochen, sondern auch Musikstücke theoretisiert und vorgestellt. Die

⁵⁸⁸ Alfred Polgar: Panik der Wirklichkeit, in: Das Tage-Buch Nr. 38 vom 20. September 1930, S. 1524-5, in: The Promise of Cinema, S. 66-67, hier: S. 67.

Zeitschriften richteten sich dementsprechend eher an ein Fachpublikum, zeigen aber, welche Bedeutung dem Ton beim Spielfilm in dieser Zeit beigemessen wurde. Es besteht Grund zur Vermutung, dass Filme, deren musikalische Begleitung von geringerer Qualität war, auch beim Publikum weniger Anklang fanden oder zumindest die Rezeption dadurch beeinflusst werden konnte. Auch die Frage, ob ein Musiker, der live zu dem Gezeigten spielte, sich eher auf dramatische oder ruhige Musik fokussierte, konnte das Publikum in seiner Wahrnehmung bis zu einem gewissen Grad lenken. Es verwundert dementsprechend wenig, dass der Tonfilm, sobald er erste Erfolge feiern konnte, den Stummfilm letztlich deutlich schneller verdrängte, als es viele vorausgesagt hatten. Während ein Dr. Karl Teucke in der Filmfachzeitschrift „Die Kinotechnik“ 1929 noch verlauten ließ, „daß der Tonfilm für absehbare Zeit, möglicherweise auch für immer, den stummen Film ebenso wenig beseitigen kann, wie beispielsweise das Kino das Theater, oder der Rundfunk das Theater oder die Sprechmaschine beseitigt oder überflüssig gemacht hat“⁵⁸⁹, waren bereits 1932 so gut wie alle größeren Kinos auf den Ton umgerüstet und die Nachfrage nach Stummfilm kaum noch vorhanden. Selbst die anfänglichen Vermutung, dass die Sprachbarrieren der unterschiedlichen Filmmärkte sich als Problem für den Filmexport im großen Stil erweisen würden, waren unbegründet. Die Technik des Synchronisierens wurde schnell weiterentwickelt und ermöglichte dem Tonfilm dadurch seinen weiteren internationalen Siegeszug, allerdings teils mit persönlichen Schicksalen.⁵⁹⁰ Der Ton blieb, was auch Béla Balázs dazu veranlasste, daran zu erinnern, dass von nun an jedes Geräusch und jede Melodie unwiderruflich mit dem jeweiligen Film verbunden wäre und der künstlerische Wille des jeweiligen Komponisten für immer bis ins letzte Detail festgeschrieben sei. Hier scheint auch die Idee der Einschränkung künstlerischer Freiheit mitzuschwingen.⁵⁹¹ Tatsächlich aber konnte dies an vielen Stellen eine Qualitätssteigerung

⁵⁸⁹ Dr. Karl Teucke: Tonfilmprognosen, in: Die Kinotechnik, Heft Nr. 20, vom 20. Oktober 1929, S. 543-547, hier: S. 543.

⁵⁹⁰ Vgl. hierzu Erich Pommer: The International Talking Film (Tonfilm und Internationalität), in: Universal Filmlexikon 1932: Europa, hg. v. Frank Arnau, Berlin/London 1932, S. 13-16: „Paradoxical as it may sound, the international talking film is an accomplished fact. During the first year of the new medium neither the experts nor the public believed this to be possible. It was thought that the internationality of silence could not be adequately replaced by the national limitation of language. The spoken word appeared to have become an insurmountable barrier. It was considered that the end of the international film had arrived and, at the same time, the end of the film as the incomparable medium of culture and propaganda that it had been. [...] Producers of all nationalities were already faced with the difficulty of training the silent stars for the talking film. They only succeeded in rare cases.“ Pommer verweist unter anderem auf das Schicksal des bereits erwähnten Emil Jannings, bemerkenswerterweise dem ersten männlichen Oscar-Gewinner als bester Hauptdarsteller, der nach dem Beginn des Tonfilms gezwungen war, Hollywood zu verlassen, da sein Englisch für eine weitere Filmkarriere dort nicht ausreichend war. Somit wurde er zu einem gefragten Schauspieler während des Dritten Reichs. Noch 1945 belegten ihn die Alliierten aufgrund seiner Nähe zum Hitlerregime mit einem Auftrittsverbot. Andere Stars des Stummfilms schafften es nicht einmal national erfolgreich zu bleiben, da ihre Stimme oder ihre Sprechtechnik für das neue Medium generell nicht ausreichten. Der Tonfilm veränderte also nicht nur die akustische Ebene der Kinoerfahrung, sondern teils auch die Gesichter auf der Leinwand.

⁵⁹¹ Béla Balázs: Abschied vom stummen Film, in: Der Querschnitt, Jhrg. 10, Nr. 4, April 1930, S. 248-250, in: The Promise of Cinema, S. 517-519, hier: S. 519.

bedeuten, denn selbst, wenn die Technik der Wiedergabegeräte vor Ort qualitativ vielleicht nicht immer die beste war, so war man nun dennoch nicht mehr auf viele verschiedene Einzelinterpretationen angewiesen, sondern bekam immer die ursprünglich geplante Fassung präsentiert. Für einen Wahlwerbefilm konnte dies bedeuten, dass inhaltliche Botschaften nun präziser und persönlicher, durch die direkte Ansprache eines Politikers zum Publikum, vermittelt werden konnten.

Der Tonfilm veränderte mehr als auf den ersten Blick ersichtlich. Ein Resultat war beispielsweise, dass seine Einführung viele kleinere Kinos zur Schließung zwang, da eine Umrüstung des Kinosaals ihre finanziellen Möglichkeiten überstiegen hätte. Dies baute die Monopolstellung Hugenberg's auf dem Kinomarkt weiter aus⁵⁹² und gab auch den Wochenschauen aus seinem Hause immer mehr Spielzeit. Gerade im Zusammenhang mit dem erstarkenden Nationalsozialismus wurde die Erfindung des Tonfilms und die massenweise Verbreitung von Tonaufnahmen zu einem zentralen Ereignis. Die relativ unkomplizierte Vervielfachung und Übertragung der nationalsozialistischen Reden im gesamten Land wird bisweilen als einer der initialen Katalysatoren für das schnelle Erstarken der NSDAP gesehen. Hitler selbst sprach davon, dass seine Bewegung Deutschland ohne das Mikrofon wohl nie erobert hätte und sah im Ton eine besonders starke suggestive Kraft.⁵⁹³ Victor Klemperer wiederum verweist in seinem Buch LTI im Kontext der Reden Hitlers und Mussolinis darauf, dass die Rede ein besonders guter Moment für eine Führungsfigur ist, sich volksnah zu präsentieren. Wer direkt zum Volk spricht, hat den Kontakt noch nicht verloren: „Der Tonfilm überträgt dieses Gesamtkunstwerk in seiner Ganzheit; [...]“.⁵⁹⁴ Außerdem sorgte die neue Technik dafür, dass es irgendwann kein Entrinnen mehr gab. Selbst als es Klemperer als Juden bereits nicht mehr gestattet war, ins Kino zu gehen und Tonfilme zu sehen, da hörte er die Reden Hitlers und Goebbels zunächst immer noch per Radio und später über Straßenlautsprecher oder durch Übertragungen in der Fabrik, in der er arbeitete. Entgehen konnte er ihnen nicht.⁵⁹⁵

Dass die Nazis den Ton nachhaltig in ihre Propaganda integrierten, ist kein Geheimnis. Die Frage ist, wie sehr andere Parteien am Ende der Weimarer Republik – ohne zu wissen, dass sie sich in einer Endphase befanden, vielmehr musste die Erfindung des Tonfilms auf künstlerischer und propagandistischer Ebene wie ein neuer Meilenstein erschienen sein – mit dieser Technik umgingen

⁵⁹² Ursula Büttner: Weimar – Die überforderte Republik 1918-1933, Stuttgart 2008, S. 330.

⁵⁹³ Nach Gerhard Paul: (Zwangs-)Beschallung und Stille – Klanglandschaften der 1930er und 1940er Jahre, von S. 176, in: Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bonn 2013, S. 176-179.

⁵⁹⁴ Victor Klemperer: LTI – Notizbuch eines Philologen, Stuttgart 1947/2018, S. 64. In den Wochenschauen ist zwar keine Rede Adolf Hitlers überliefert, sehr wohl aber eine Rede Mussolinis vor deutschem Publikum, gehalten auf Deutsch. Vgl. Kapitel 6.

⁵⁹⁵ Klemperer, S. 66.

und wie die Wochenschauen mit den sich ihnen nun eröffnenden Möglichkeiten arbeiteten. Neben den bereits erwähnten musikalischen Momenten (Parteilieder, Hymnen, gezielt eingesetzte dramaturgische Stücke), interessiert auch die Nutzung zur Verbreitung von Reden zu Propagandazwecken, entweder vor Publikum oder direkt für eine Fernsehkamera. Wurden diese nur zu Wahlen von Parteien produziert oder versuchten auch Teile der Regierung das Volk durch Ansprachen direkt zu kontaktieren? Sprechtechniken und Art des Auftritts sollen dabei ebenfalls analysiert werden.

Ein kurzer Abschnitt ist an dieser Stelle noch einem Bereich zu widmen, welcher als Pendant zur politischen Symbolik gesehen werden kann und mit dieser in enger Verbindung steht. Es ist die politische Sprache. Was hier zunächst auffällt, ist das Ungleichgewicht in der Forschung. Während der Rhetorik der NSDAP unzählige Schriften gewidmet sind, bleiben andere Parteien und Gruppierungen hinter diesen deutlich zurück. Allein die Arbeiterbewegung als solche wurde in der Forschung betrachtet. Für die vorliegende Arbeit ist die Sprache als Teil symbolischer Nutzung wichtig. Dabei ist nicht entscheiden, dass viele der zu betrachtenden Filme Stummfilme sind. Auch über die Texttafeln konnten rhetorische Botschaften und Feinheiten transportiert werden. Die Sprache der Filme gliedert sich ein in die visuelle Darstellung, über die Sprache der Filme konnten zum einen parteipolitische Parolen wiederholt und auf die Leinwand gebracht werden, es konnten die Diffamierungen und Angriffe, die aus Parteizeitungen bekannt waren, wieder aufgegriffen und einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden, es konnte Angst geschürt werden ebenso wie Hoffnung oder Zuversicht. Entsprechend gelten in der vorliegenden Arbeit für die genutzten Worte die gleichen Rahmenbedingungen wie für die gedrehten Bilder. Sowohl die besprochenen Methoden, insbesondere das Negative Campaigning und die Emotionalisierung, als auch und vor allem die Arbeit mit Schlüsselbegriffen und den dadurch gezeichneten Bildern vom Weimarer Staat und dem demokratischen System werden in die Analyse mit einfließen.

5.4. Die Analyse

Von Beginn an stand fest, dass es in dieser Arbeit nur über einen interdisziplinären Ansatz gelingen würde, die Wochenschauen und Wahlwerbungen so zu analysieren, dass man zu einem Ergebnis kommen könnte, welches die Aufgabenstellung hinreichend beantworten kann. So kamen Theorien zu medialer Kommunikation im Allgemeinen, zur symbolischen Politik im Besonderen, aus der Medienwirkungsforschung und zum abschließenden Teil nun auch aus der Filmwissenschaft

zum Zuge. Außerdem kommen für die Analyse der Filme Ideen aus der Diskursanalyse hinzu. Heiko Bollmeyer hat in seiner Arbeit zur Analyse der Protokolle rund um die Weimarer Nationalversammlung, sowie der Debatte um das Republikenschutzgesetz versucht, im Sinne der Diskursanalyse verschiedene Begriffe des Bereichs „Demokratie“ aus den Protokollen von Debatten in Ausschüssen, im Reichstag und in der Nationalversammlung herauszusuchen und in ihrem jeweiligen Kontext zu analysieren. Untersucht wurde dabei nicht nur der Begriffskomplex „Demokratie / demokratisch“. Bollmeyer hat versucht, unter der Prämisse, den Weg zum demokratischen System nachzuzeichnen, verschiedene Bereiche aus diesem Kontext in die Analyse aufzunehmen. Insgesamt hat er vier weitere Komplexe ausgemacht, 1. „Demokratie“/„demokratisch“, 2. „Volk“, „Wähler“, „Masse“, 3. „Abgeordnete“, „Parteien“, „Volksvertretung“, 4. „Regierung“, „Reichsleitung“, „Parlament“.⁵⁹⁶ Ausgehend von jeder Nennung, dem entsprechenden inhaltlichen Kontext und dem Sprecher, versucht Bollmeyer, so die Begriffe in ihrer damaligen Nutzung zu greifen und dadurch verständlicher zu machen. Auch für die vorliegende Arbeit war es notwendig, einige Schlüsselbegriffe herauszufiltern, die dann in ihrem Kontext verstanden und analysiert werden sollen. Einige Begriffe scheinen auch in Bezug auf die übergeordnete Fragestellung von vorrangiger Bedeutung, was nicht ausschließt, dass durch die Sichtung der Filme weitere Schlüsselbegriffe hinzukommen könnten: zu nennen sind Begriffe aus dem Bereich "Demokratie/demokratisch", "Partei", "Monarch/Monarchie/Kaiser", "Wähler", "Parlament", "Gegner" bzw. der politische Feind im In- und Ausland generell, sowie "Nation/national". Nun handelt es sich bei den vorliegenden Quellen allerdings nicht um Transkripte von Debatten und Verhandlungen in Ausschüssen, sondern um Selbst- bzw. Fremddarstellung zu Propaganda- und Informationszwecken. Außerdem sind die vorliegenden Quellen nicht verschriftlicht, sondern visuell. Auf dieser Grundlage lohnt es sich, den Ansatz der Schlüsselbegriffe weiterzudenken. Es ergaben sich letztlich einige Leitfragen, die bereits in den vorangegangenen Kapiteln erarbeitet worden sind und nun mit der Idee von Schlüsselbegriffen und Symbolik kombiniert werden sollen. Nach eingehender Betrachtung konnten die wichtigsten Aspekte in Bezug auf die übergeordnete Fragestellung in den folgenden fünf Leitfragen zusammengefasst werden:

1. Welche Zielgruppen werden angesprochen, sowohl durch Eigen- als auch Feinddarstellung?
2. Welche Themen werden gezeigt? Welche wiederholen sich?

⁵⁹⁶ Heiko Bollmeyer: Der steinige Weg zur Demokratie – Die Weimarer Nationalversammlung, Frankfurt am Main 2007, S. 14.

3. Welche technischen und filmischen Mittel stechen heraus?
4. Welche der genannten Methoden (Negative Campaigning / Führungsfigur / Emotionalisierung) werden genutzt?
5. Welche Symbole kommen in welchem Kontext zum Einsatz, visuell und sprachlich? (Fokus auf explizit demokratischen Symbolen, parteilichen Symbolen, generell politischen Symbolen und historischen Rückbezügen)

Über die Betrachtung der Symbole sollen die Schlüsselbegriffe neben der textlichen auf eine visuelle Ebene gehoben und dadurch mehrdimensional aufgenommen und betrachtet werden können. Durch die Besonderheit des Mediums Film sind auch und ganz besonders die visuell-narrativen Darstellungen zu beachten, weswegen vor der Beantwortung der Leitfragen eine wissenschaftlicher Filmanalyse mit Hilfe ausführlicher Transkripte und Interpretationen durchzuführen war.

Alle Werbefilme wurden gesichtet und transkribiert. Bei den Wochenschauen war dies aufgrund der sich häufig wiederholenden, weniger innovativen und thematisch unauffälligeren Aufnahmen nicht immer notwendig. Hier reichten Zusammenfassungen zur Themenerschließung und sofern Besonderheiten vorlagen, wurden diese detaillierter untersucht. Zur Sichtung bzw. für ein adäquates Transkript wurde ein Analysebogen mit mehreren Kategorien entwickelt, entnommen der Filmwissenschaft und kombiniert mit spezifisch für diese Arbeit relevanten Informationen. Folgende Kategorien enthält der Analysebogen:

Nummerierung der Einstellung:

In der Filmwissenschaft gibt es mehrere Möglichkeiten, den Film zu unterteilen. Die einfachste ist die Einstellung. Diese beschreibt das Filmmaterial zwischen zwei Schnitten. In Abgrenzung zur Szene, die sich auf eine Handlungseinheit bezieht, ist dies die deutlichste und am wenigsten kontroverse Art, den Film einzuteilen. Anders verhält es sich mit der Sequenz. Hier gibt es unterschiedliche Ansätze, Lange vergleicht diese mit einem Romankapitel als eine größere, abgeschlossene Einheit im Narrativ⁵⁹⁷ und auch Hickethier spricht von der Einheit des Geschehens.⁵⁹⁸ Für die vorliegende Arbeit hilft eine Nummerierung der Einstellungen vor allem dabei, einen Überblick über das gesichtete Material zu wahren.

Zeit – Start:

⁵⁹⁷ Sigrid Lange: Einführung in die Filmwissenschaft, Darmstadt, 2007, S. 56-60.

⁵⁹⁸ Hickethier, S. 141.

In dieser Kategorie wird notiert, wann eine neue Einstellung beginnt, was in erster Linie für den Prozess der Sichtung selbst hilfreich ist.

Dauer:

Die Dauer einer Einstellung kann bereits erste inhaltliche Erkenntnisse liefern, da man vergleichen kann, welchen Themen wie viel Zeit gewidmet wird und wie intensiv dadurch Themen werden können.

Kameraeinstellung:

Auch die Entfernung der Kamera vom Geschehen wird notiert, weniger um nachzuverfolgen, inwiefern bereits moderne Techniken angewendet wurden, sondern in erster Linie, um mögliche Wirkungen durch die Kameraeinstellung zu beachten. Gerade bei den Wahlwerbefilmen wird dies interessant sein, das Wochenschaumaterial ist teilweise etwas stärker auf äußere Umstände angewiesen, etwa wenn die Aufnahmen von anderen Produktionsfirmen übernommen wurden und vor allem, wenn Ereignisse außerhalb des Studios gedreht wurden, bei denen die Kameraeinstellung nicht so sehr variiert werden konnten wie bei einem Film nach Drehbuch, beispielsweise bei Aufnahmen von Schiffsmanövern, Sportereignissen oder Festlichkeiten.

Figuren:

Das Augenmerk bei den auftretenden Figuren, sowohl bei Schauspielern, die eine Rolle spielen, als auch bei Aufnahmen von nicht-fiktiven, realen Persönlichkeiten aus Politik und Gesellschaft, liegt neben dem Äußeren, also ihrer Charakterisierung und Typologie, darauf, in welcher Konstellation zu anderen Figuren sie auftreten und wie genau sie konstruiert wurden. Damit sind Merkmale einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder politischen Ausrichtung ebenso gemeint, wie charakteristische Kleidung oder das Hervorheben körperlicher Merkmale.

Inhalt:

An dieser Stelle erfolgt eine prägnante Zusammenfassung des inhaltlichen Geschehens inklusive des gesprochenen Textes. Sofern Texttafeln eingebettet sind, werden sie ebenfalls hier wiedergegeben.

Tricktechnik / Montage:

Sowohl Zeichentrick als auch besondere Momente der Montage, aber auch andere mögliche Tricktechniken wie Zeitlupe oder Zeitraffer fallen in diese Kategorie und werden hier festgehalten.

Zeichen und Symbolik:

Die bereits im Unterkapitel näher aufgeführten Symbole wie Parteiabzeichen, Flaggen, aber auch akustische wie die Nationalhymne werden hier vermerkt.

Erzählmethoden:

Die ebenfalls im Unterkapitel zur Symbolik näher beschriebenen Methoden der Darstellung einer

Führungsfigur, Emotionalisierung und des Negative Campaigning bekommen einen gesonderten Platz, da sie zentrale Motive der Weimarer Propaganda darstellen.

Schlagwörter:

Für einen besseren Überblick werden auch die genutzten Schlagwörter vermerkt. Außerdem soll in dieser Kategorie noch Platz sein für weitere Anmerkungen und Gedanken.

Zum Abschluss eines jeden Films wurden außerdem noch die angeführten Leitfragen explizit für die Quelle beantwortet und ein kurzes Fazit gezogen. Außerdem wurde versucht, noch an Informationen rund um die Aufführungssituation zu gelangen. Sofern diese von Bedeutung für die Rezeption eines Films gewesen sein könnten, sollen diese Anmerkungen ebenfalls aufgeführt werden. Dies war für die Wahlwerbefilme natürlich etwas leichter, da es hier zu einigen Filmen besondere Geschehnisse gab, die aufgezeichnet wurden. Bei Wochenschauen ist dies kaum der Fall, da es rund um die Aufführungen kaum Diskussionen gab und die Rezeption zumeist klassisch im Kino vor einem Spielfilm stattfand, weswegen hier andere Bedingungen galten.

All die angeführten Schritte waren für die Analysearbeit unerlässlich, würden den Rahmen des vorliegenden Kapitels jedoch mehr als sprengen. Hier müssen die Ergebnisse im Vordergrund stehen. Bei deren Niederschrift wurde zwischen Wahlwerbefilmen und Wochenschauen unterteilt, da eine Vermischung beider Bereiche wenig zielführend gewesen wäre, zu unterschiedlich sind sie in ihrer Machart, in ihrem Aufführungsumfeld und in ihrer Aufgabe. Stattdessen sollen beide Bereiche gesondert im Hinblick auf die Leitfragen untersucht werden. Zunächst geht es nun um die Wahlwerbefilme, unterteilt nach den Leitfragen und im Fließtext auch noch einmal grob unterteilt nach den jeweiligen Parteien, von denen Filme betrachtet werden konnten. Hierbei ergaben sich manchmal Überschneidungen bei Leitfragen und auch einige Mehrfachnennungen desselben Films in unterschiedlichen Themenkomplexen war unumgänglich. Bei den Wochenschauen, die im übernächsten Unterkapitel besprochen werden, wurde nach Themengebieten unterteilt, da dies sich im Hinblick auf die Fragestellung als aufschlussreichste Variante darstellte. Angaben zu Anzahl und besonderen Informationen der jeweiligen Partei bzw. Produktionsfirma werden den Analysen vorangestellt. Für beide Genres wurden die wichtigsten Ergebnisse gesondert festgehalten, so dass im letzten Teil der Arbeit schließlich der abschließende Vergleich für die notwendigen Schlussfolgerungen im Hinblick auf die übergeordnete Fragestellung stattfinden kann.

5.4.1. Partei- und Wahlwerbefilme

Für das Genre der Wahlwerbefilme war es nicht mehr möglich über die allgemeinen Filmfachzeitschriften zu recherchieren. Der Wunsch nach politisch neutralen Bildstreifen in den öffentlichen Kinos hatte, wie bereits mehrfach erwähnt, dafür gesorgt, dass politische Wahlwerbefilme ausschließlich auf geschlossenen Wahlversammlungen der jeweiligen Parteien lief. Folglich war es für einige Hintergrundinformationen nun notwendig, sich mit Wahlkämpfen und parteiinternem Schriftverkehr auseinanderzusetzen, sowie genereller Sekundärliteratur zum Genre Partei- und Wahlwerbefilm. Neben den besonderen Aufführungssituationen fällt ein weiterer Unterschied direkt ins Auge: Wahlwerbefilme konnten mit ganz anderen Filmtechniken arbeiten als Wochenschauen. Da es um Filme nach Drehbuch ging und nicht um den Versuch, sich live abspielende Ereignisse dokumentarisch einzufangen, konnte ganz anders mit Tricktechniken und geplanter Montage gearbeitet werden als mit den Aufnahmen für Aktualitäten. Dadurch stiegen allerdings auch die Kosten. Der finanzielle Stand der Parteien und der Zugang zu Filmfirmen bestimmte entsprechend die filmische Wahlpropaganda. Ganz vorne mit dabei waren folglich die SPD mit dem FuL sowie die DNVP mit ihrer Verbindung zur Ufa und auch die KPD verfügte über gute Kontakte zur Filmproduktion durch Weltfilm und Prometheus.

Um einen Blick auf die Praxis der Wahlwerbefilme und ihrer Vorführungsweisen gewinnen zu können, hilft ein ein sehr interessantes Dokument aus dem Jahr 1928, mit dessen Hilfe der Parteivorstand der SPD versucht hatte, den Wahlkampf der Partei zur Reichstagswahl zu bewerten und für die nachfolgenden Wahlen Erkenntnisse zu gewinnen. Die 47 Seiten lange Schrift "Die Sozialdemokratie im Wahlkampf" besteht zu mehr als zwei Drittel aus Berichten aus einzelnen Wahlbezirken, die ihr Erfahrungen mit den unterschiedlichen Agitationsmethoden festhalten. Ein Unterpunkt dabei lautete explizit "Film". Einige bewerteten die einzelnen Bezirke das Medium eindeutig positiv. So berichtete der Bezirk Mittelschlesien aus Breslau: "85 Film und Lichtbildvorführungen fanden in den Wochen vor der Wahl statt. Der Film hat überall sehr gut angesprochen, man verlangt schon jetzt eine Fortsetzung dieser Propagandaart",⁵⁹⁹ und der Wahlbezirk Groß-Thüringen mit Hauptsitz in Weimar gibt an:

"Der Wahlfilm 'Dein Schicksal' wurde 139mal vorgeführt. Behördliche Schwierigkeiten entstanden nicht. Die Wirkung des Films auf die Zuschauer war außerordentlich, besonders bei einzelnen packenden Szenen. Im Unterbezirk Altenburg waren die Urteile, die nach der Vorstellung in persönlichen Gesprächen laut wurden, ausschließlich günstig. Jena, Erfurt und Arnstadt berichteten ebenfalls, daß der Film sehr gut aufgenommen wurde."⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, hg.v. Parteivorstand, Berlin 1928, S. 10.

⁶⁰⁰ Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, S. 12.

Die am häufigsten auftretende Bemerkung lautete schlicht, dass der Film im Allgemeinen gut aufgenommen worden sei. Einige wenige stellten sich dem entgegen, so beanstandete der Wahlbezirk Schleswig-Holstein aus Kiel: "Der Wahlfilm hat keinen großen Eindruck hinterlassen. Der positive Teil des Films ist nach unserer Auffassung zu kurz gekommen. Eine gekürzte Kopie des Wahlfilms haben wir längere Zeit in Kiel mit besserer Wirkung laufen lassen."⁶⁰¹ Auffällig bei diesen Sammlungen kurzer Einschätzungen ist unter anderem die ungleiche Verteilung der Aufführungen. Einige Wahlbezirke boten mehrere Filmvorführungen an, z.B.: Niederrhein mit 95 Vorführungen, Obere Rheinprovinz 83 Film- und Lichtbildvorführungen insgesamt, 54 mal den Wahlfilm ("Dein Schicksal"), der Bezirk Leipzig spricht von 550 Wahlveranstaltungen mit Film- und Lichtbildvorführungen, Chemnitz von 103 Filmaufführungen und Zwickau von 237 Filmabenden insgesamt, davon 162 mal der Wahlfilm ("Dein Schicksal").⁶⁰² Laut Vorstand gab es überhaupt nur zwei Bezirke, die sich kritisch geäußert hätten, Halle und Nürnberg. Als Grund hierfür wird interessanterweise unter anderem vom Parteivorstand bemängelt, dass beide Bezirke den Film ohne musikalische Begleitung aufgeführt hätten, welche in anderen Bezirken die Rezeption des Films deutlich positiv beeinflusst habe – eine Beobachtung, die zu den vorangegangenen Überlegungen zum Tonfilm passen würde.⁶⁰³ Interessant an diesem Bericht ist außerdem, dass die Filme zum Teil durch Referate begleitet wurden, die 30 bis 45 Minuten dauern konnten.⁶⁰⁴ Es ist nicht weiter überliefert, ob es sich dabei um explizite Erklärungen des Gezeigten handelte und ob es nur um den Wahlfilm „Dein Schicksal“ oder noch weitere Filme ging. Aber es entsteht langsam ein Eindruck davon, wie das Medium bei Wahlveranstaltungen zum Einsatz kam. Für das Jahr 1928 errechnet der Parteivorstand für 26 Wahlbezirke, die an der parteiinternen Umfrage teilgenommen hatten, dass bei 75 gelieferten Kopien jede Kopie im Durchschnitt 18 mal verwendet worden ist. Insgesamt seien 118 Kopien des Wahlfilms „Dein Schicksal“ im Umlauf gewesen, 63 davon wurden vom Parteivorstand kostenlos zur Verfügung gestellt, im Durchschnitt zwei pro Bezirk, 50 Kopien haben die Bezirke insgesamt käuflich erworben und fünf Kopien besaß der Film- und Lichtbilddienst für den gelegentlichen Verleih.⁶⁰⁵ Zwar fehlen für andere Parteien Vergleichsstatistiken, dennoch kann festgestellt werden, dass der Wahlwerbefilm im Jahr 1928 angekommen war.

⁶⁰¹ Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, S. 14. Zwar wird hier nicht explizit genannt, um welchen Film es sich handelt, allerdings sprechen die Berichte der meisten anderen Wahlbezirke, wenn sie einen Film namentlich erwähnen, so wie der Bezirk Groß-Thüringen vom für die Wahl 1928 produzierten Film "Dein Schicksal" und der Parteivorstand selbst erklärt auf S. 42/43 der Schrift, dass der Wahlfilm "Dein Schicksal" "zu fast jeder Filmveranstaltung der Partei lief". Die Vermutung liegt also sehr nah, dass auch in Kiel und Umgebung dieser Wahlfilm zur Aufführung kam.

⁶⁰² Vgl. Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928.

⁶⁰³ Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, S. 43.

⁶⁰⁴ Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, S. 26.

⁶⁰⁵ Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, S. 43.

Eine weitere Möglichkeit, die man beim Wahlfilm hatte, war die Wiederverwendung. Je weniger tagespolitisch die gezeigten Themen waren, desto eher ließen sich Sequenzen oder ganze Filme für spätere Wahlen wieder verwerten. Von der DNVP ist überliefert, dass sie überlegte, den Film „Wohin wir treiben“ aus dem Jahr 1928 für die Wahl 1930 umarbeiten zu lassen. Darüber hinaus schlug die Parteispitze ihren Organisationen vor, verstärkt auf unpolitische Filme zurückzugreifen und sich hierfür mit dem Ufa-Filmverleih in Verbindung zu setzen, ein weiteres Indiz für die Kontakte zwischen DNVP und Ufa.⁶⁰⁶

Über das Bundesfilmarchiv in Berlin/Lichterfelde sind bis zum heutigen Tage eine größere Zahl an Wahlwerbefilmen aus der Weimarer Zeit zugänglich. Weniger erfolgreich hingegen war der Versuch, über Parteiarchive an weitere Filme oder alternative Schnitffassungen zu gelangen, da diese Stellen ihr Kontingent an das Bundesarchiv übergeben haben. Auch über Stadt- und Landesarchive konnten keine relevanten Filme eingesehen werden. Die meisten Filme sind von der SPD und der NSDAP überliefert. Bei der SPD könnte dies daran liegen, dass sie als einzige Partei aus dieser Zeit nach wie vor existiert und bereits in der damaligen Zeit so gut ausgebaut war, dass es einige Möglichkeiten gab, die Filme durch das Dritte Reich hindurch zu retten. Zum anderen dürfte es aber vor allem daran gelegen haben, dass die Produktion bei der SPD im Verhältnis zu den anderen Parteien sehr hoch war. Für diese Arbeit konnten insgesamt 13 Filme der SPD analysiert werden, und auch von der NSDAP lagen 13 Filmquellen vor, wobei hier anzumerken ist, dass deren Filmarbeit relativ spät einsetzte und dann quasi parallel zum Zugewinn an Bedeutung in der deutschen Politik auch die Produktionszahlen anwuchsen. Von der KPD standen 5 als Partei- und Wahlwerbefilme auszumachende Quellen zur Verfügung, auch wenn diese manchmal andere Titel trugen, wie beispielsweise Reportagefilme, von der DNVP 3, wobei sich eine Filmrolle als eine Art Ergänzung zum Film „Wohin wir treiben“ herausstellte, und von der DDP ist ein Film überliefert. Zu Hindenburg und dessen Wahlkämpfen 1925 sowie 1932 liegen ebenfalls 3 Filme vor. Einige der Filme beziehen sich nicht auf eine Reichstagswahl, sondern auf die preußische Landtagswahl 1932. Entsprechend hatte sich die Landesregierung 1932 in einer Art Werbe- bzw. Aufklärungsfilm versucht. Die dazugehörigen Filme wurden dennoch jeweils den einzelnen Parteien zugeordnet, im Rahmen der Analyse allerdings gesondert vermerkt. Das macht eine Gesamtzahl von 37 relevanten, verwertbaren Filmen,⁶⁰⁷ wobei ein Film der NSDAP hier doppelte gezählt werden musste, da es sich

⁶⁰⁶ Dirk Lau, S. 241.

⁶⁰⁷ Nicht in die Betrachtung mit einbezogen wurden Filme, die entweder nicht eindeutig zuzuordnen waren, welchem Genre sie angehörten und zu welchen Anlässen sie gespielt wurden, oder jene, die nur in Fragmenten vorlagen. Außerdem wurde bei der KPD versucht abzuwägen, welche der genannten Filme wirklich in den Bereich der Untersuchungen passten, da hier die Benennungen der Filme oft nicht ganz klar waren. Ein Film, der für die DNVP aufgelistet ist, ist zwar kein Wahlwerbefilm im eigentlichen Sinn, jedoch als Propagandafilm, der die Positionen der Deutschnationalen voll vertritt, auszumachen und als solcher für die vorliegende Arbeit relevant.

um eine Neuauflage eines älteren Werkes handelte, und der dritte DNVP-Film nicht in die abschließende Rechnung mit hinein gezählt wurde, da er eher als Erweiterung einzelner Reden von Parteimitgliedern gesehen werden kann. Auch wenn die Überlieferungslage ungleich ist, können die Werke im Vergleich der Parteien untereinander dennoch zusätzliche Informationen liefern, einerseits zum Verständnis in der Arbeit mit dem neuen Medium Film, andererseits im Umgang mit Eigen- und Fremddarstellung im dennoch recht neuen Modus demokratischer Wahlwerbung. Notwendig anzumerken ist noch, dass der früheste Film aus dem Jahr 1925 stammt und zur Wahl Hindenburgs gedreht worden ist. Die meisten der überlieferten Filme stammen aus den Jahren 1928 und 1932, bedienen also sowohl den Stumm- als auch den Spielfilm.

Leitfrage 1 - Welche Zielgruppen werden angesprochen, sowohl durch Eigen- als auch Feinddarstellung?

Was die Darstellung der Charaktere und damit auch der Zielgruppen betrifft, so sind verschiedene Techniken genutzt worden. Zum einen gab es die Option, Schauspieler mit stereotypisierten Merkmalen und Eigenschaften einer Gesellschaftsschicht oder eines Berufszweiges auszustatten und so einem bestimmten parteilichen Milieu zuzuordnen. Ein gutes Beispiel hierfür sind die verschiedenen Referenzen an die Arbeiterklasse, die vor allem von der SPD und der KPD genutzt wurden. Die linken Parteien, die natürlich in der Arbeiterklasse ihr wichtigstes Wählerklientel verorteten, bemühten sich dabei meist sehr nachdrücklich und emotional, die Lebenssituation der Arbeiter sowohl in den Fabriken als auch zu Hause nachzuzeichnen und in die Handlungen der Filme einfließen zu lassen. So zeigt der SPD-Film "Zwei Welten" aus dem Jahr 1929/30 – produziert vom Filmregisseur Werner Hochbaum – eine Arbeiterfamilie in mehreren Einstellungen, welche immer im Wechsel mit einem wohlhabenden Ehepaar gezeigt werden, das in einer Villa lebt und dessen Erlebnisse lose an jene der Arbeiter angelehnt sind. Die Arbeiter zeichnen sich dabei durch die klassische Schiebermütze aus, sowie eine einfache, oft leicht schmutzige Kleidung und schwere, alte Schuhe. Die Frauen tragen alte Schürzen und Haarknoten, keinerlei Schmuck geschweige denn Makeup. Zudem wird versucht, verschiedene Generationen und beide Geschlechter abzudecken. Dabei ist der Mann derjenige, der müde von der Werkstatt nach Hause kommt, wo Großvater und Großmutter, sowie ein kleines Mädchen und die kranke Ehefrau auf ihn warten. Ihre Not wird sichtbar, allein beim Blick in die Kamera, mit dem die Schauspieler versuchen, möglichst viel Elend und Trauer zu transportieren,

um Mitleid beim Zuschauer zu wecken. Es gibt eine Nahaufnahme der kranken Ehefrau und Mutter, die von Husten geplagt im Bett liegt und nach einem weiteren Hustenanfall erschöpft zurück ins Kissen sinkt. Auch die Wohnung, in der sie leben, ist sehr schlicht eingerichtet, wenn etwas gezeigt wird, ist es ein Tisch, ein Bett und ein leeres Essensregal. Ein ganz ähnliches Bild ergibt sich aus der Darstellung der Arbeiter in dem Wahlfilm "Was wählst du?" aus dem Jahr 1928, ebenfalls von der SPD. Kleidung und Wohnung ähneln stark den Bildern aus "Zwei Welten", ebenso die Familie. Der Mann kommt traurig nach Hause, nachdem der Fabrikbesitzer die Aussperrung beschlossen hat. In einer Einstellung wird daraufhin die junge Tochter des Arbeiters gezeigt, ein vielleicht 5-jähriges Mädchen, das das letzte Brot aus dem Lebensmittelschrank bekommt und dann in Nahaufnahme frontal in die Kamera blickt, während sie traurig das Brot isst. In einer späteren Sequenz steht eine Gruppe von Männern, Frauen und Kindern aus der Arbeiterschicht vor einem weißen Hintergrund und schaut in die Kamera. Die Texttafel "Brot!" verdeutlicht ihr Elend und ihren Hunger, ebenso die flehentlich gehobenen Hände in Richtung Zuschauer. Dabei bleibt die Darstellungsweise gleich, die Personen wirken schmutzig, sie sind einfach gekleidet und ihre Gesichter sind ernst. Zudem blicken sie die meiste Zeit frontal in die Kamera, wodurch der Zuschauer sich noch stärker angesprochen fühlt.

Auch die DDP hat mit ihrem überlieferten Werbefilm "In diesem Zeichen wirst du siegen" versucht, unter anderem die Arbeiterklasse anzusprechen. Der kurze Spielfilm aus dem Jahr 1928 dauert 25 min 10 sek und handelt von Erika Wengen, Tochter eines Majors a.D., die sich für die DDP stark macht und letztlich sogar ihren Vater von der Partei überzeugen kann. Ihr Partner Karl ist bislang nicht aus dem Krieg zurückgekommen. Kurz darauf erfährt man, dass besagter Karl mit seinem Freund Fritz endlich auf dem Weg zurück in die Heimat ist und während Karl sich direkt zu Erika begibt, geht Fritz zurück in seine alte Fabrik, in der er vor dem Krieg gearbeitet hat und erkennt, wie ungerecht Arbeiter behandelt werden. Auch Fritz trägt die typische einfache Kleidung mitsamt der stereotypen Mütze. Wie bei vielen Arbeiterfiguren in den SPD-Filmen, die oft einzig zur Verdeutlichung der schwierigen Lebensbedingungen gezeigt werden und dadurch zu eher passiven Figuren degradiert werden, wird er hier im Spielfilm zwar anders in die Handlung eingebunden, aber letztlich nur durch das beherzte Engagement von Erika, die ihm versichert, dass sie (und damit die DDP, für die sie stellvertretend agiert) ihm helfen werde, nachdem der Fabrikbesitzer seine deutschen Arbeiter gegen Polen ausgetauscht hat. Der Arbeiter bekommt hier einen kleineren Raum und es fehlen Bilder, die die wirtschaftliche Not visualisieren könnten, wie jene der hungernden und kranken Familienmitglieder. Der DDP-Spielfilm wirkt dadurch nüchterner und rückt den Arbeiter als Klasse etwas mehr an den Rand der Handlung, jedoch ohne ihn ganz auszublenden. Bemerkenswert ist, dass hier eine Frau der handelnde Charakter ist und die Männer

in ihrer Umgebung von der Partei überzeugen kann – auf die Frauen als Zielgruppe wird gleich noch einzugehen sein –, meist spielt ein Mann die Hauptrolle in den Wahlwerbefilmen. Im SPD-Film "Opfer des Volkes" von 1929 wird ein Arbeiter namens Krafft in den Mittelpunkt der Handlung gerückt, an dessen Beispiel gezeigt werden soll, dass die Arbeiter gegen die Willkür der Vorgesetzten vorgehen können, wenn sie sich organisieren. Er löst sich etwas vom passiv handelnden Statisten und dient als Motivator beim Prozess einer einheitlich vorgehenden Arbeiterfront. Zu Beginn des Films erhält der Zuschauer die Information, dass alle Darsteller SPD-Mitglieder sind, was natürlich die Überzeugungskraft steigern und den Film ein wenig von der an sich gespielten Handlung in den Bereich der Darstellung realer Tatsachen bewegen soll. Arbeiter Krafft – ein symbolischer Nachname, da er die Organisation der Arbeiterschaft aktiv vorantreibt –, der seine Arbeit in einer Fabrik verliert, nachdem er zum Streik aufgerufen hat, um die Arbeitsbedingungen zu verbessern, wird durch die Hilfe der Organisation wieder eingestellt. Im Folgenden spricht er auf Versammlungen engagiert und emotional von der Notwendigkeit, dass die Arbeiterschaft sich organisieren muss, um die Ungerechtigkeiten, die ihr durch ihre Vorgesetzten drohen, zu bekämpfen. Im Vergleich zu den meisten anderen Arbeiterdarstellungen in SPD-Filmen wird hier nicht nur Elend und Not gezeigt, sondern auf einen konkreten Ausweg hingewiesen, entscheidend ermöglicht durch den aktiven und engagierten Arbeiter.

Ähnlich emotionalisierend wie die SPD hat die KPD die Darstellung der Arbeiterklasse genutzt. Ihr Reportagefilm⁶⁰⁸ "Zeitprobleme: Die Not der Arbeiter" aus dem Jahr 1930 mit einer Dauer von 11 Minuten dreht sich ausschließlich um die Lebensbedingungen der Arbeiter in den Großstädten und arbeitet teils mit Aufnahmen realer Situationen, teils mit Spielfilmaufnahmen. Dabei unterscheidet sich die Darstellung der Arbeiter ebenso wenig von den SPD-Filmen, wie die Gegenüberstellung der Wohnsituation, Hinterhöfe und Hochhausblöcke werden zwischen Stadtvillen und Vorgärten eingeblendet. Allerdings wird hier die Empathie des Zuschauers teils noch stärker gefordert, besonders die Darstellungen der hungernden Kinder sind noch drastischer und wirken mithin so, als seien die Aufnahmen nicht gestellt, sondern vor Ort in Armutsvierteln gedreht und in den Kontext der inhaltlichen Handlung gesetzt worden. Selbst bei der DNVP lassen sich ähnliche Bilder finden, im Film "Wohin wir treiben" von 1928 wird der Barmat-Skandal aufgegriffen, um indirekt der SPD Verrat an ihrer eigenen Wählerklientel vorzuwerfen. Während die SPD-Größen laut Film in Reichtum und Luxus leben, werden für die Zuschauer die sonst von den SPD-Filmen bekannten Szenen hungernder Kinder und trostloser Hinterhöfe von heruntergekommenen Mietshauskasernen in einer Sequenz des Films hintereinander geschnitten.

⁶⁰⁸ Die Bezeichnung "Reportagefilm" lässt darauf schließen, dass es sich hier um keinen konkret für eine Wahl gedrehten Film handelt. Allerdings deutet die Machart darauf hin, dass ein Propagandafilm vorliegt, der auf internen Veranstaltungen aufgeführt wurde.

Die inhaltliche Umkehrung der ansonsten von den Sozialdemokraten und den Kommunisten genutzten Darstellungstechnik (direkte Gegenüberstellung der unterschiedlichen Lebenssituationen) ist hierbei hervorzuheben, da es hier gelingt, dem politischen Gegner SPD Scheinheiligkeit im Umgang mit Armut und Reichtum vorzuwerfen. Besonders wenn man die Machart der sozialdemokratischen Filme kennt, verstärkt sich dieser Eindruck.

Zu erwähnen ist noch, dass im Vergleich dazu in den Filmen der NSDAP kaum Bezug genommen wird auf die Arbeiterschaft im Sinne einer abgebildeten Zielgruppe. Anders als auf vielen NSDAP-Plakaten, auf welchen oft Arbeiter und Wahlvolk abgebildet waren, drehen sich die Filme der NSDAP aus den 20er und frühen 30er Jahren hauptsächlich um die Partei selbst, deren führenden Köpfe, aber auch deren ausführenden Organe, insbesondere die SA. Hierauf wird etwas später noch einzugehen sein.

Eine weitere Technik, die zur Darstellung des Arbeiters genutzt wurde, war die Tricktechnik. Der Film "Ins Dritte Reich" der SPD aus dem Jahr 1931 ist ein reiner Zeichentrickfilm und beschäftigt sich mit der NSDAP und ihrer Gefahr für den deutschen Arbeiter. Hier wird der Arbeiter ebenfalls durch seine Schiebermütze und einen starken Körper mit breiten Schultern kenntlich gemacht, klare Linienführungen stehen für ein attraktives und ehrliches Gesicht. Im Gegensatz dazu wird der Nationalsozialist, der den Arbeiter politisch verführen und hintergehen will, als tumber und hässlicher Schläger porträtiert, während der Chef des Arbeiters, der ihn mit Hilfe des Nazis klein halten möchte, dem Stereotypen des bequemen Geschäftsmannes entspricht, gut gekleidet und mit einem dicken Bauch, sowie einem breiten Grinsen, wenn er den Arbeiter mal wieder austricksen konnte. Die Überzeichnungen der jeweiligen Charaktere, die durch die Tricktechnik besonders gut realisiert werden können, fungieren hier als unterhaltende Elemente und können beim Zuschauer gleichzeitig leicht Grundsympathien und entsprechend Abneigungen entstehen lassen, da sie leicht verständlich sind und die recht einfache Handlung von der Ausbeutung des Arbeiters durch Großindustrielle und deren ausführendem Arm in Form des Nationalsozialismus vervollständigen.

Neben fiktiven Szenen und Trickfilmen wurden außerdem Szenen aus Wochenschauen oder Dokumentarfilmen gezeigt, um durch die richtige Montage der Einstellungen einen gewünschten Effekt zu erzielen. Ein gutes Beispiel hierfür in Bezug auf die Zielgruppe des einfachen Arbeiters ist der Film "Land unterm Kreuz" aus dem Jahr 1926/27, der inhaltlich der Ideologie der DNVP zugerechnet werden kann. Als Kurzdokumentation geführt, diente der Film, welcher von der Ufa

unter Regie des Dokumentarfilmers Ulrich Kayser⁶⁰⁹ produziert worden war, dennoch als Propagandawerk, wenn auch nicht speziell für eine Wahl oder eine Partei produziert. Behandelt wird die Abtretung von Teilen Oberschlesiens an Polen, die 1921 per Volksabstimmung eingeleitet und 1922 schließlich durchgeführt wurde. Der Film lässt sich grob in zwei Hälften unterteilen, wobei der erste Teil dokumentarisch arbeitet und das tägliche Leben der deutsch geprägten Landbevölkerung Oberschlesiens zeigt. In diesem Kontext gibt es zunächst viele Einstellungen aus dem Bergbau sowie der Eisen- und Stahlindustrie. Hier werden neben den Fabriken und den Aufnahmen unter Tage die Arbeiter bei ihrer Arbeit gezeigt, ohne sie dabei näher vorzustellen oder in eine Handlung einzubauen. Die einzigen inhaltlichen Konnotationen sind die Frömmigkeit der Menschen, wenn sie nach der Arbeit beim Gottesdienst und im Gebet gezeigt werden, sowie die harten körperlichen und teils gefährlichen Tätigkeiten. In der Sequenz zum Kohleabbau ist ein Arbeitsunfall dokumentiert, bei welchem einer der Arbeiter auf einer Leiter stehend versucht, mit einem langen Stecken Kohle von den Wänden zu lösen. An einer Stelle löst sich plötzlich ein großer Teil der Wand ab, reißt den Arbeiter mit sich in die Tiefe und begräbt ihn. Auf Grund der äußerst realistischen Bilder kann nicht von einer Spielfilmeinstellung ausgegangen werden. In der nachfolgenden Szene wird der reglose Mann auf einer Bahre aus dem Schacht getragen. Ohne näher auf das Schicksal des Arbeiters einzugehen, wodurch diese Sequenz etwas an ihrer Eindringlichkeit einbüßt und letztlich nicht richtig in die ansonsten harmlosen Szenen passt, lautet die einzige Texttafel an dieser Stelle: "Und dennoch: Glück auf!". Jenseits dieses Schreckmoments versucht der Film in teils sehr gut konzipierten und auch ästhetisch ansprechenden Bildern die industrielle Bedeutung der Region herauszuarbeiten. Dabei reichen die Bilder rauchender Schloten und dampfender Kessel aus, mit Text wird kaum gearbeitet. Zwar werden in den geschilderten Aufnahmen die harten Arbeitsbedingungen deutlich, unter denen die Menschen auf den Feldern und in Kohleminen arbeiten müssen, allerdings werden durch eben jene Szenen wie vom Kirchgang, aber auch vom Gemeindeleben und traditionell-christlichen Festen, sowie positiven Texteinblendungen im Zusammenhang mit den Wirtschaftszweigen Stahl- und Kohleindustrie die Lebensbedingungen und die harte Arbeit im Kontext der Idee vom Land als Grundpfeiler der Gesellschaft und des Staates porträtiert. Der Film verfolgt offensichtlich die Intention, die Landabtretungen an Polen und den damit einhergehenden Verlust von wichtigen Industrie- und Agrarstandorten zu verurteilen und dem Weimarer Staat als Ergebnis des Versailler Vertrages anzulasten, denn mit der Unterzeichnung des Vertrags hatte das Deutsche Reich nicht nur die

⁶⁰⁹ Es gibt ein paar wenige Informationen zu Kayser, der als Dokumentarfilmer vor, während und nach dem Krieg in Deutschland tätig war und unter anderem auch für die NSDAP zu Beginn der 40er einen Lehrfilm über die medizinischen Fortschritte bei der Behandlung von Kriegsverletzten gedreht hatte. Allerdings waren keine persönlichen Informationen auffindbar, weswegen über die politische Gesinnung letztlich nichts gesagt werden kann. Vgl. hierzu Kay Weniger: Das große Personenlexikon des Films, Berlin 2001, S. 438.

Kriegsschuld eingestanden und sich zu jahrzehntelangen Reparationszahlungen verpflichtet, sondern musste auch diverse Landabtretungen hinnehmen. Die Konditionen bargen enormen gesellschaftlichen Sprengstoff und wurden bald fester Bestandteil antirepublikanischer Narrative. Aber nicht nur Kritiker und Gegner Weimars arbeiteten sich an Versailles und seinen Folgen ab. Nach jahrelanger Hetze und Kriegspropaganda gegen die Alliierten vor 1918, die sich in der deutschen Bevölkerung und deren Weltbild verfestigt hatte, war nun, von eben jenen Erzfeinden, eine Grundlage geschaffen worden, Deutschland finanziell und moralisch auf lange Zeit hin betrachtet zur Verantwortung zu ziehen:

„Die alliierten und assoziierten Regierungen erklären, und Deutschland erkennt an, daß Deutschland und seine Verbündeten als Urheber für alle Verluste und Schäden verantwortlich sind, die die alliierten und assoziierten Regierungen und ihre Staatsangehörigen infolge des Krieges, der ihnen durch den Angriff Deutschlands und seiner Verbündeten aufgezwungen wurde, erlitten haben.“⁶¹⁰

Der Terminus „aufgezwungen“ musste besonders schmerzhaft sein, hatte die Kriegspropaganda doch immer davon gesprochen, dass das Deutsche Reich und seine Verbündeten Opfer waren, keine Täter. Es musste sich im Kollektiv wie himmelschreiendes Unrecht anfühlen, gefolgt von der Tatsache, dass man nun auch finanziell völlig vom Wohlwollen der Sieger abhängig war. Der Verlust der eigenen politischen Souveränität, die gerade ein paar Jahrzehnte zuvor erkämpft worden war, wurde eng gekoppelt an jenen Vertrag, der die Niederlage amtlich und damit unumkehrbar machte. Dieser wurde im Reich praktisch einstimmig abgelehnt. Damit war das Schießen gegen den Vertrag eine Möglichkeit, beim Zuschauer Konsens zu erreichen. Das Herausstellen des entstandenen Schadens für bestimmte Bevölkerungsgruppen indes konnte die Aussage des Films verständlicher und emotionaler werden lassen. Die Landbevölkerung, der die DNVP in ihrem Wahlkampf 1928 eine stabilisierende und zentrale Rolle zukommen ließ (s. Leitfrage 3), wird in diesem Filmbeispiel zum Opfer des Systems, das mit der Abtretung von Teilen Oberschlesiens zudem Deutschland in seiner Gesamtheit als Nation gefährdet. Damit wertet der Film nicht nur die Rolle der Landbevölkerung auf, er rückt gleichzeitig den Weimarer Staat eng an den negativ konnotierten Versailler Vertrag heran und er greift die Weimarer Demokratie als solche an. Denn obwohl die erste Volksabstimmung 1921 eigentlich zugunsten eines deutschen Oberschlesiens ausgefallen war, wurde schließlich die Kompromisslösung einer teilweisen Abtrennung oberschlesischer Gebiete beschlossen. Damit entstand der Eindruck, Berlin habe sich über den demokratischen Volksentscheid und die Mehrheit des Wählerwillens hinweggesetzt, um einen

⁶¹⁰ Artikel 231, der sogenannte „Kriegsschuldartikel“, des Friedensvertrags von Versailles, <http://www.documentarchiv.de/wr/vv08.html> (Stand: 23. August 2020).

vielfach verhassten und angefeindeten, auferzwungenen Vertrag durchzusetzen. Dadurch hatte die Demokratie letztlich ihre Einwohner und sich selbst verraten, so die Botschaft des Films. Der zweite Teil des Films enthält dementsprechend die eigentliche politische Aussage. Nach dem vermeintlich dokumentarischen Teil werden nun Sequenzen mit Spielfilmhandlungen eingebaut, die sich auf die Schlechtigkeit des polnischen Teils der Administrative und der Bevölkerung konzentrieren. Hintergrund ist die Befragung der oberschlesischen Bevölkerung, welche, wie im Versailler Vertrag festgesetzt, den Grenzverlauf zwischen polnischem und deutschem Gebiet regeln sollte. Mit dem Versailler Vertrag lag hier bereits einer der Knackpunkte vor, auf den auch die DNVP sich immer wieder bezog und gegen den sie regelmäßig Sturm lief. Die Abstimmung selbst wird nun als von polnischer Seite mit großem Druck und Gewalt durchgeführte Aktion gegen die deutschsprachige Bevölkerung dargestellt. Es wurden Sequenzen gedreht, in denen die Polizei kommt und Deutsche verhaftet, während kleine Kinder und töpeltend wirkende Zuschauer ihnen dabei zujubeln. Außerdem werden zerstörte Häuser gezeigt. In einer Einstellung sieht man, wie zwei Bilder übereinander gelegt sind, zunächst sieht man rauchende Fabrikschornsteine und kurz darauf erscheinen zwei Hände, die sich über die Schornsteine legen. Außerdem erscheint die Titelseite der "Morgenpost", ein an sich als neutral geltendes Blatt aus dem Ullstein Verlag, mit der Hauptschlagzeile: "Polnischer Abstimmungs-Fälschungsversuch". Ohne anhand einer einzelnen Figur die polnische Bevölkerung direkt zu karikieren und dadurch zu diskreditieren, waren die Angriffe gegen Polen als Aggressor so deutlich, dass der Film zunächst ein Aufführungsverbot erhielt, welches kurze Zeit später allerdings aufgehoben wurde.⁶¹¹ 1927 jedoch kam es in Gleiwitz – einer der betroffenen Städte, die auch im Film kurz gezeigt werden – zu einer Aufführung im Rahmen der Erinnerung an den Abstimmungstag. Dies führte sogar zu einer diplomatischen Krise mit Polen,⁶¹² was die inhaltliche Sprengkraft des Films beweist. Auch wenn er der DNVP nicht offiziell zugeordnet werden kann, so soll er hier doch aufgeführt werden, da die inhaltlichen Schwerpunkte massiv den deutsch-nationalen Themen in die Hände spielten. Auch fällt der Film in den Zeitraum des Ufa-Kaufs durch Hugenberg, er wird allerdings auf dem Filmportal mit den Produktionsjahren 1926/27 geführt, die Idee scheint also älter zu sein, als die Übernahme durch den Hugenberg-Konzern. Der Film macht durch diese Hintergrundgeschichte recht nachdrücklich deutlich, wie selbst in so genannten Dokumentarfilmen politische Meinungen Einzug fanden.

Ein Thema, das in erster Linie KPD und SPD interessierte und wiederholt dargestellt wurde, waren, wie bereits gesehen, die Lebenssituationen der Arbeiter, allerdings handelte es sich in

⁶¹¹ Zensurbescheid „Land unterm Kreuz“: https://www.filmportal.de/sites/default/files/Land%20unterm%20Kreuz_O.00333_1927.pdf (Stand: 23. September 2020)

⁶¹² Informationen zum Film „Land unterm Kreuz“: https://www.filmportal.de/film/land-unterm-kreuz_565091db3b7147ada56d40f56b4761d9 (Stand: 23. September 2020).

erster Linie um die Arbeiter in der Stadt. Landarbeiter werden von linker und sozialdemokratischer Seite kaum gezeigt, mit Ausnahme des SPD-Films "Der Weg einer Proletarierin" von 1929, in dem eine Landarbeiterin, alleinstehend und schwanger, vom Land in die Stadt zieht, da es dort eine bessere Versorgung für sie und ihr Kind geben würde, erkämpft von der Arbeiterschaft. Auch ohne Parteinennung wird in dem Moment, da ein Schild mit der Aufschrift "August-Bebel-Kinderheim" erscheint, klar, dass es sich um soziale Errungenschaften durch SPD-Arbeit handeln muss. Insgesamt betrachtet allerdings bleibt als Botschaft zurück, dass das Landleben für Arbeiter und insbesondere für Arbeiterinnen eines der schwersten Lose darstellte und die Hoffnung in der Stadt zu suchen war, wo die Arbeiterschaft sich zumindest besser organisieren konnte.

Damit leitet dieser Film nun zu einer weiteren Zielgruppe über, die besonders für SPD und KPD von Interesse war, nämlich die Frauen. Mit dem nach dem Krieg neu gewonnenen Wahlrecht für Frauen war eine enorme Vergrößerung der Wählerschaft einhergegangen und diese galt es, für sich zu nutzen.⁶¹³ Tatsächlich waren Frauen in den Wahlwerbefilmen jedoch verhältnismäßig selten Thema. Die SPD produzierte "Der Weg einer Proletarierin" im Jahr 1928 und betitelte ihn explizit als Werbung für weibliche Mitglieder. Der knapp 20-minütige Film erzählt die Geschichte von Martha, die schwanger und ohne Mann auf dem Land ihr Leben verbringt, jedoch nach dem guten Zureden eines alten Landarbeiters in die Stadt geht, um dort zu arbeiten und ihr Kind mit der Hilfe der Arbeitergemeinschaft großzuziehen. Im zweiten Teil des Films ist – so eine Texttafel – nach einigen Jahren aus der Landarbeiterin eine Fabrikarbeiterin und Mutter geworden. Sie sitzt gemeinsam mit ihrer kleinen Tochter Hanne in einer karg eingerichteten, aber sauberen Kellerwohnung und träumt von einer besseren Zukunft für ihr Kind, die nur durch den stetigen Kampf der Arbeiter verwirklicht werden könne, so der alte Landarbeiter im ersten Teil und Martha selbst im zweiten:

Tochter: "Mutter, müssen alle Menschen im Keller leben?"

Mutter: "Es wird auch mal anders sein. Viele Männer und Frauen kämpfen dafür, daß es besser wird. Später wirst du es besser verstehen."

⁶¹³ Eine nach dem Geschlecht aufgeschlüsselte Tabelle zu den Ergebnissen der Reichstagswahlen zwischen 1920 und 1930 bei Jürgen Falter belegt, dass Frauen sich durchaus für die SPD entschieden, allerdings stand gerade zu Beginn auch das Zentrum hoch im Kurs bei der weiblichen Wählerschaft. 1920 hatte die SPD unter der weiblichen Wählerschaft einen Anteil von 19,2% und das Zentrum von 28,8%. Während die Sozialdemokraten die Zahlen bis 1930 ausbauen konnten (1928: 31,5% und 1930 immerhin noch 28,0%), verlor das Zentrum mit jeder Wahl an Stimmenanteilen und konnte 1930 nur noch 8,3% der weiblichen Wähler auf sich vereinigen, während die NSDAP 15,3% aufwies und die KPD sogar 18,1%. Damit zeigte sich, dass auch Frauen durchaus bereit waren, radikaler zu wählen. Vgl. Jürgen Falter: Wahlen und Abstimmungen in der Weimarer Republik, München 1986, S. 83.

Die konkreten Schwierigkeiten einer alleinerziehenden Fabrikarbeiterin werden in diesem Film nicht näher erläutert, auch wenn es dafür sicherlich mehrere Beispiele geben würde. Dadurch scheint in diesem Film der Fokus etwas weniger auf der starken Emotionalisierung zu liegen, die viele andere Arbeiterdarstellungen, insbesondere von Kindern, mit sich bringen. Nur an einer weiteren Stelle wird neben der Wohnsituation noch ein weiteres Beispiel für Marthas Lebensrealität gegeben, als eingeblendet wird, wie das Mädchen vor einem Süßwarenladen stehen bleibt, die Mutter sie jedoch weiterzieht. Der Mangel an Geld und Lebensqualität ist allerdings nichts, was der Zuschauer sich nicht hätte dazudenken können. Der Fokus liegt in diesem Film vor allem auf den immer wieder genannten und mit Aufnahmen unterlegten Errungenschaften der Arbeiterbewegung wie Kinderheimen und Krankenhäusern. Auffällig in Bezug auf die Hauptfigur ist demnach in erster Linie eine Form von Passivität, die Martha bestimmt. Auch wenn sie es geschafft hat vom Land in die Stadt zu ziehen und dort als alleinerziehende Mutter zu leben, so bleibt sie hier dennoch auf die Hilfsangebote in der Stadt angewiesen. Der Fokus liegt zunächst auf Leistungen der Arbeiterbewegung und nicht des jeweiligen Arbeiters bzw. In diesem Fall der einzelnen Arbeiterin.

Ein anderer Film, der sich explizit mit der Frau auseinandersetzt, ist der Film "Frauensorgen", produziert von 1930 und so wie der bereits vorgestellte KPD-Titel "Zeitprobleme" als kommunistischer Reportagefilm vertrieben. Bei beiden Filmen fehlt eine konkrete Nennung der Partei, allerdings legt die Bezeichnung "kommunistischer Reportagefilm" sowie die Tatsache, dass die Filme vom Filmkartell "Weltbild" produziert wurden, die logische Verbindung zur KPD nahe. Der Film ist mit 6 Minuten 20 Sekunden vergleichsweise kurz und arbeitet ausschließlich mit der Technik des Gegenüberstellens von Damen und ihren Beschäftigungen. Jeder Beschäftigung wird eine kurze prägnante Überschrift zugeordnet, so beginnt der Film mit der Texttafel "Morgenritt" und zeigt eine Frau, die auf einem Pferd posiert. Verglichen wird jede Situation mit den Entsprechungen aus dem Leben von Arbeiterfrauen, wobei die Vergleiche zum Teil sarkastisch ausfallen, der Morgenritt beispielsweise zeigt einen vollen Zug an einem Bahnsteig, um zu verdeutlichen, dass die arbeitenden Frauen jeden Morgen zur Arbeit fahren müssen. Die Darstellung der wohlhabenden Damen konzentriert sich durchgängig auf private Veranstaltungen und Vergnügungen, so werden unter der Überschrift "Hausfreuden" Paare beim Tanzen gezeigt und unter "Vorbereitungen zum Abend" einige Aufnahmen davon, wie eine Dame sich schminkt und teuren Schmuck anlegt. Als Kontrast hingegen zeigen die "Hausfreuden" der Arbeiterin, wie sie ihren kranken Kindern Medizin gibt, diese sich anschließend wieder ins Bett legen und wie unter "Abendvorbereitungen" eine mehrköpfige Familie in einem kleinen, engen und dreckigen Raum die Zeit gemeinsam verbringt. In der im Bundesarchiv eingelagerten Version fehlen konkrete Aufrufe zur Wahl einer bestimmten politischen Partei und damit Versuche einer Lösung, allerdings dürfte dies im Falle der Vorführung

auf einer Wahl- oder anderweitigen Parteiveranstaltung auch nicht nötig gewesen sein. Es geht hier um die rein emotionalisierende Darstellung zweier entgegengesetzter Welten, die die eine Frauenwelt als naiv und oberflächlich charakterisiert, die zweite als mühsam und von Hilflosigkeit bestimmt. Beide Filme präsentieren die Frauen hier weniger als politisch aktive Gruppen. Martha aus dem SPD-Film besticht in erster Linie durch ihre Rolle als arbeitende Mutter, während der handelnde Teil in der Geschichte die Partei als Gruppierung ist, die soziale Einrichtungen für arme Kinder hervorgebracht hat. Der Film der KPD konzentriert sich wieder nur auf das Elend und die Not von Frau und Kind. Die Damen aus der wohlhabenden Schicht hingegen werden eher als Schmuckstück ihrer reichen Männer porträtiert, die sich nur für Freizeit, Vergnügen und teuren Schmuck interessieren. Der einzige Film, bei dem eine Frau in den Mittelpunkt der Handlung rückt und aktiv am politischen Geschehen teilnimmt, ist der bereits erwähnte DDP-Film "In diesem Zeichen wirst du siegen!". Hier ist es Erika, die auf Podiumsdiskussionen spricht und ihrem Umfeld die Errungenschaften der Partei näherbringt. Dass sie zum Schluss selbst ihren Vater, einen Major a.D., von der Partei überzeugen kann, stellt den dramaturgischen Schlusspunkt der Handlung dar und soll wohl verdeutlichen, welchen Stellenwert die DDP der Frau in der Familie und auch in der Gesellschaft zugesteht. Diese Einstellung passt zur liberalen Grundidee der DDP. So warb sie bereits 1919 auf einem Wahlplakat mit dem Namen "Das Frauenrecht ist ein Hauptziel der Deutschen Demokratischen Partei" für eine gesellschaftliche Besserstellung und das demokratische Wahlrecht der Frau.⁶¹⁴

Ein Versuch, die Frauen anzusprechen, kann auch bei der DNVP festgestellt werden. In einer Sammlung kurzer Reden von hohen Parteimitgliedern, auf welche im Verlauf von Leitfrage 2 und 3 noch ausführlicher Bezug genommen wird, befindet sich auch die Rede von Frau Dr. Margarete Behm, Mitbegründerin der Partei. In dem knapp einminütigen Einspieler, der noch als Stummfilm produziert wurde und Texttafeln für die Wiedergabe des Gesprochenen nutzt, versucht die Rednerin, die Rolle der Frau im politischen Kampf der DNVP zu verorten:

"Im November 1918 ging ich zu den Männern und brachte ihnen die Mitarbeit der Frau!

[Behm im Bild]

Ohne Hilfe der Frauen kann kein Volk auferstehen.

[Behm im Bild]

Noch ist das deutsche Volk und das deutsche Reich nicht frei! Darum wollen und müssen wir Frauen mit aller Lebenskraft und Entschlossenheit Seite an Seite mit den Männern kämpfen, bis das Ziel erreicht ist!"

⁶¹⁴ Vgl. <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/pl007163> (Stand: 23. September 2020). Auf der Zeichnung sieht man eine Frau in lockerer Kleidung, angelehnt an die Kleidung der Frauenrechtlerinnen der Zeit, die Gitterstäbe auseinander biegt und so aus dem Gefängnis heraustritt. Hinter ihr sieht man eine Vielzahl anderer Frauen, die ihr folgen wollen.

Der Aufruf zur Befreiung des deutschen Volkes lässt sich in mehreren der aufgenommenen Reden wiederfinden, neu ist in diesem Fall der direkte Verweis auf die Rolle der Frau beim nationalen Freiheitskampf.

Frauen wurden, wie dargestellt, oft in der Mutterrolle präsentiert. Bis auf Erika Wengen dominiert die Frau als besorgte Mutter, die sich um ihre kranken und hungernden Kinder kümmert. Die Antagonistinnen aus den hohen Schichten werden nicht in dieser Rolle gezeigt, sie sind komplett auf sich konzentriert. Darüber hinaus allerdings fehlt ein Bezug zu Kindern oder Jugendlichen als Zielgruppe in den Wahlwerbefilmen. Generell werden verschiedene Generationen wenig konkret thematisiert, sondern sie sind Teil der Geschichte. So findet man sie in der Darstellung hungernder Arbeiterfamilien, bei denen drei Generationen unter der Situation leiden und entsprechend in Szene gesetzt werden. Kinder als solche werden in SPD Filmen wie „Was wir schufen“ besonders inszeniert, um zu zeigen, welche sozialen Verbesserungen auch für die Hilflosesten durch die Anstrengung der Sozialdemokraten erreicht wurden. Ansonsten dienen Bilder von Kindern oder alten Leuten in erster Linie für emotionalisierende Darstellungen.

Eine Gruppe, die in den Überlegungen zur Weimarer Gesellschaft immer wieder thematisiert wird und die in den Filmen praktisch gar nicht vorkommt, ist die bereits in Kapitel 3 besprochene Schicht der Angestellten. Den Wandel der Klassengesellschaft repräsentierend war zu vermuten, dass die neue Schicht auch in den Filmen der Parteien sichtbar wird. Allerdings passierte dies eher in Ausnahmefällen. Die SPD produzierte im Jahr 1931 einen sehr aufwendigen Stummfilm namens "Des Geistes Schwert".⁶¹⁵ Der einstündige Film, der eine kurze Spielfilmsequenz als Rahmenhandlung aufweist und zum überwiegenden Teil aus Tricktechniken und Montagen besteht, zeichnet die Entwicklung des Kapitalismus und der Ausbeutung der Menschen nach, beginnend bei den alten Kulturen und einer Urform des Kommunismus und endend nach dem Ersten Weltkrieg. Rahmenhandlung ist der Versuch eines Büroangestellten, nach dem Gespräch mit einem Kollegen mehr über den Marxismus herauszufinden. Zu diesem Zweck geht er in eine Buchhandlung und kauft sich ein Buch, um sein Wissen zu erweitern. Zu Hause angekommen setzt er sich in seinen Sessel und beginnt fasziniert zu lesen. Es werden auf diese Art keinerlei Versuche unternommen, eine emotionale Verbindung des Zuschauers zum Angestellten aufzubauen. Er ist lediglich eine Nebenfigur, auf deren Lebenssituation nur unspezifisch Bezug

⁶¹⁵ Leider war es nicht möglich, mehr über die Aufführungssituation des Films herauszufinden. Seine extrem didaktische Art lässt darauf schließen, dass es sich vor allem um einen Kulturfilm handelte, der in Parteiwerbung übergang, da am Ende des Streifens die Gründung und die Arbeit der SPD mehrere Minuten lang hervorgehoben wird. Im Findbuch des Bundesarchivs ist er als Dokumentarfilm gekennzeichnet, was möglicherweise darauf hinweist, wie der Film vertrieben und gezeigt wurde.

Vgl. https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm (Stand: 23. September 2020).

genommen wird, da auch er sich positiv von den Ideen des Marxismus und dem Kampf der SPD für mehr Gerechtigkeit angesprochen fühlt. Eine echte Handlung allerdings erhält er nicht, wodurch er auch nicht als Identifikationsfigur auftritt.

Im Wahlwerbefilm "Was wir schufen" von der SPD werden am Ende des 28-minütigen Streifens einige Menschen gezeigt, die sich mit der Frage auseinandersetzen sollen, was sie wählen. Unter ihnen befindet sich ebenfalls ein Büroangestellter. Übrige Verweise auf neu zu erschließende Schichten bleiben äußerst vage. Bei den anderen Parteien fehlen explizite Bezüge praktisch vollständig.

Ein letzter Punkt soll kurz der Darstellung gegnerischer Gesellschaftsgruppen gewidmet sein. Am auffälligsten ist hierbei die Darstellung des Antagonisten zum Arbeiter, nämlich der Fabrikdirektor als Stellvertreter für Großindustrielle und Vertreter des Kapitalismus. Ihre Rolle ist in den Filmen der SPD immer sehr ähnlich, egal ob gezeichnet wie in "Ins Dritte Reich" oder "Dem deutschen Volke" oder durch Schauspieler dargestellt wie in "Dein Schicksal", "Opfer des Volkes" oder "Was wählst du?". Immer wird ein übergewichtiger Mann an seinem Schreibtisch gezeigt, gut gekleidet und meist noch mit einem Monokel. Entweder er ist dabei zu essen, während seine Arbeiter schufteten müssen, was die Dekadenz der Klasse visuell unterstreicht, oder er spricht mit einem Privatsekretär oder den Angestellten und macht ihnen recht deutlich klar, dass es keine besseren Arbeitsbedingungen geben kann. Durch die Gegenüberstellung der hungernden Arbeiterfamilie wird die Problematik des Kapitalismus hier personifiziert und kann die Wut des Zuschauers schüren. Auch der Nationalsozialist taucht in den späteren Filmen der SPD oft als Feind der Arbeiterschaft auf, meist indem er entweder als Handlanger der Industrie dargestellt wird ("Ins Dritte Reich") oder wenn der Adel mit nationalsozialistischen Ideen in Verbindung gebracht wird. Da dies bereits deutlich in den Bereich des politischen Negative Campaigning hineinspielt, sollen die dazugehörigen Beobachtungen in der vierten Leitfrage erörtert werden.

Beobachtungen zu Darstellung der Zielgruppe und der Feinde:

Was die angesprochenen Zielgruppen betrifft, so fällt bei den vorliegenden Filmen auf, dass dem Arbeiter eine hervorgehobene, teils recht stereotypisierte Rolle zukommt, was aber natürlich im Besonderen an der verhältnismäßig großen Anzahl an SPD-Filmen liegt. Als Antagonist erscheint entsprechend oft der Großindustrielle und Fabrikbesitzer, der seine Arbeiter ausbeutet und nur durch gemeinschaftliches Handeln aller Arbeiter und unter Mithilfe der dem Arbeiter wohlgesonnenen Partei gestoppt werden kann. Entsprechend tritt auch die antagonistisch eingesetzte Gruppe des Fabrikbesitzers als Vertreter des Kapitalismus und der Großindustriellen häufig in Erscheinung.

Hierbei zeigen sich wenig Kreativität und Abwechslung in der Darstellungsweise, allerdings gelingt es dem Medium Film sehr leicht, die Gegensätze beider Gruppen darzustellen und dadurch einen Schuldigen für die schwierigen Lebensbedingungen der Arbeiterschaft auszumachen, in der Hoffnung bei all jenen Zuschauern Zustimmung hervorzurufen, die in ähnlich schwierigen Lebensbedingungen leben und sich somit verstanden fühlen.

Wenig Aufmerksamkeit in den gesichteten Filmen bekamen hingegen andere soziale Schichten und Berufsklassen. Es sei an die sich neu herausbildende Schicht der Angestellten erinnert, die in sich, bedenkt man die unterschiedlichen Berufe und die große Einkommensspanne, ein sehr heterogenes Bild aufwies und dadurch möglicherweise auch schwieriger darzustellen und entsprechend als Zielgruppe anzusprechen war. Wenn sie vorkamen, dann nur am Ende von Filmen, in denen eine Reihe verschiedener Menschen bei verschiedenen Tätigkeiten eingeblendet wurden, darunter auch Menschen in einem Büro. Neben den Schwierigkeiten einer konkreten Darstellung bestimmter Zielgruppen und ihrer Lebenssituationen könnte dies allerdings noch einen weiteren Grund haben, der Wunsch, sich nicht zu genau auf eine bestimmte Wählergruppe festlegen zu wollen.⁶¹⁶ Die Nutzung des Films nicht als Ausrichtung auf eine Wählergruppe sondern als Medium zur Darstellung der eigenen Stärke könnte diesen Vorteil weiter befeuert haben, selbst wenn die Darstellungsweisen in Machart und Tricktechnik zum Teil deutlich hinter jenen der SPD und dem FuL zurückstanden, aber auch hinter den Möglichkeiten der DNVP und ihrer Verbindung zur Ufa. Näheres dazu folgt bei Leitfrage 3.

Erwähnenswert ist außerdem eine gewisse Passivität, die sich bei vielen Charakteren zeigt. Auch wenn es aktive Figuren gibt (etwa Arbeiter Krafft aus dem SPD-Film "Opfer des Volkes" oder Erika Wengen aus dem DDP-Film "In diesem Zeichen wirst du siegen!"), so verbleiben doch viele andere in einem passiven Zustand, in dem sie Hilfe von Außen benötigen. Bei SPD, KPD und DNVP stellt die jeweilige Partei diesen Anker dar. Welche Personen und vor allem Themen die NSDAP stattdessen in den Vordergrund stellt, gehört zur nächsten Leitfrage.

⁶¹⁶ Die NSDAP selbst verwies in ihrem Film "Kampf um Berlin" aus dem Jahr 1929/31 auf den schichtenübergreifenden Erfolg der Partei bei den vorangegangenen Reichstagswahlen. Dirk Lau merkt allerdings an, dass die Partei zum Teil versuchte, mithilfe von „pseudosozialistischen Parolen“ die Arbeiterschaft anzusprechen. Vgl. Dirk Lau, S. 373. Dennoch zeigen die hier betrachteten Filme, dass die Partei weniger mit klarer, auf bestimmte soziale Milieus zugeschnittener Propaganda arbeitete, sondern insbesondere die Idee der Einheit des deutschen Volkes und die Stärke des Kollektivs propagierte.

Leitfrage 2 – Welche Themen werden gezeigt und wiederholt aufgegriffen?

Während sich die Macharten auf Seiten der beiden linken Arbeiterparteien sehr ähnelten in ihrer Darstellung der schlechten Lebensbedingungen der Arbeiterklasse und ihrer Parteien als Helfer in der Not, verfolgte die NSDAP ein zwar ähnliches Konzept des Selbstverständnisses, jedoch anders in der Machart. Sie richtete sich zu Beginn ihrer filmischen Aktivitäten weniger auf eine bestimmte Zielgruppe aus, sondern versuchte insbesondere Stärke und Größe der eigenen Bewegung zu demonstrieren. Ein gutes Beispiel dafür sind die Aufnahmen verschiedener SA- und SS-Aufmärsche in deutschen Großstädten in dem 39-minütigen Film "Kampf um Berlin" aus dem Jahr 1929/31⁶¹⁷. Nach knapp 30 Minuten Aufnahmen von Berliner Straßen erscheint ein SA-Trupp, der sich in einer ländlichen Gegend zu sammeln beginnt. "Befriedigt mustert der oberste SA-Führer von Pfeffer⁶¹⁸ seine tapfere SA." Nach einigen Einstellungen mit Fahnenkolonnen und sportlichen Leibesübungen folgt schließlich die Information: "Und nun gibt der abrollende graue Opel unseres unerschrockenen Gauleiters Dr. Goebbels das Signal zum Einmarsch in die Hauptstadt, der von 5000 Braunhemden in mustergültiger Weise vollzogen wird." Der Tenor, Berlin befreien zu wollen, schwingt deutlich mit, auch wenn die Einstellungen nicht vermuten lassen, dass es sich tatsächlich um 5000 Mann handelt. Die gewählten Worte möchten die Stärke und die Größe der Bewegung beweisen. Die Endsequenz formuliert schließlich noch einmal mit Hilfe kurzer, prägnanter Slogans, die auch mit nationalen Symbolen spielen, wofür die nationalsozialistische Bewegung steht:

"Wir marschieren für Adolf Hitler!"

[Man sieht einen SA-Trupp, der durch die Straßen läuft.]

"Wir marschieren für ein deutsches Berlin."

[Der Trupp läuft.]

"Wir marschieren für das Dritte Reich."

[Der Trupp läuft, diesmal in Nahaufnahme.]

"Deutschland erwache!"

[Hakenkreuzfahne]

"Deutschland, Deutschland über alles und im Unglück nun erst recht!"

Das wiederholte Zeigen und Formulieren des Marschierens verstärkt den Eindruck der politischen Bewegung und der Energie, die dahinter steht. Man ist nicht bereit in der Opferrolle zu bleiben. In

⁶¹⁷ Der Film wird für 1929 unter dem Titel "Kampf um Berlin – Kampf ums Dritte Reich" geführt und für 1931 unter der umgedrehten Variante "Kampf ums Dritte Reich – Kampf um Berlin" in leicht bearbeiteter Fassung. Vgl. https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm. (Stand: 23. September 2020)

⁶¹⁸ Eigentlich lautete der Name Franz Pfeffer von Salomon, doch der Name wurde geändert, möglicherweise da er sonst zu jüdisch geklungen hätte. Vgl. Hermann Weiß: Franz von Pfeffer, in: Neue deutsche Biographie, Band 20, Berlin 2001, S. 310-311.

einem anderen NSDAP-Film, der aus Aufnahmen der Fox-Tönende Wochenschau unter dem Titel "Volk und Führer" wohl für das Jahr 1932 zusammengeschnitten wurde, wird der Fokus auf die Begegnungen und Massenveranstaltungen der Parteilite mit Anhängern gelegt. Auch dadurch werden Stärke und Größe der Partei unterstrichen. Die Bilder jubelnder Menschen, die den Hitlergruß präsentieren und Platz auf der Straße machen, damit das Auto mit Adolf Hitler durch die Menge fahren kann, prägten auch die Außendarstellung der Partei lange nach 1933. Der hier zusammengeschnittene Film verfügt bereits über Ton, wodurch eine Rede Hitlers auch auf die Leinwand übertragen wird. Passend zu den Bildern der winkenden Menschenmasse betont er hier, dass sich die Bewegung "aus dem Nichts" geschaffen und in allen Ständen hindurch etabliert habe. Die zu demonstrierende Einigkeit all dessen, was wirklich Deutsch ist und durch den Nationalsozialismus repräsentiert werden sollte, wurde so endgültig auf die filmische Ebene gehoben und durch die Bilder des jubelnden Volkes unterstrichen. Hier lassen sich keine Gruppenzugehörigkeiten mehr erkennen, es gilt nur noch, ob man gegen den Nationalsozialismus und Adolf Hitler ist oder für ihn – so wie die vielen jubelnden Massen. Der Film "Volk und Führer", der bereits im Titel diese klare Botschaft der Einheit in sich trägt, zeigt außerdem den bis heute zitierten Satz Hitlers: "Sie können uns unterdrücken, sie können uns meinetwegen töten, kapitulieren werden wir nicht!"⁶¹⁹ woraufhin anhaltender Jubel ertönt. Die gleiche Szene findet sich außerdem noch in dem Film "Der Führer" aus demselben Jahr, der die Versammlung im Berliner Lustgarten allein thematisiert. Die eigene Stärke wird auch durch solch martialische Sätze in den Vordergrund gedrängt, visuell unterstützt durch die jubelnden Menschenmassen. Was Hitler dem parlamentarischen System immer vorwarf, dass es wegen seiner Zersplitterung zu nichts zu gebrauchen sei, sollte hier filmisch seinen Gegenpart erhalten. Unterstützt wurden diese Bilder durch eine ab 1930 wachsende Zahl an Filmen über Parteiversammlungen und Gauparteitagen, die grundsätzlich den gleichen Aufbau verfolgten, die vielen Anhänger, teils in Uniform, teils zivil zu zeigen, die Adolf Hitler und anderen Parteigrößen zujubelten und ihre Bewunderung entgegenbrachten.⁶²⁰

Auch wenn das Thema erst nach der Weimarer Zeit in den Fokus der Wissenschaft gerückt ist und der Bundesrepublik als Beispiel dafür dienen sollte, was eine Demokratie schwächen kann,

⁶¹⁹ Der Satz entstammte der sogenannten Rede "Appell an die Nation", die Hitler bei einer Wahlkampfkundgebung zur Präsidentenwahl 1932 hielt. Da laut Bundesarchiv die Aufnahmen aus Wochenschau-Aufnahmen der Fox Tönenden Wochenschau stammten, ist hier ein Hinweis dafür vorhanden, dass zumindest zu späteren Zeitpunkten Wochenschaukameras auch zu parteilichen Veranstaltungen gingen und filmten.

⁶²⁰ Beispiele hierfür sind nicht näher zu betrachtende, da in ihrem Aufbau immer gleiche Filme wie: "Gauparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei" (1930), "Die Dritte Gaugeschäftsstelle" (1931), "Hitlers Kampf um Deutschland" (1931) oder "NSDAP – Schlesischer Gauparteitag in Brieg" (1932).

so ist die Vielzahl der Parteien, die es auf Grund der fehlenden 5%-Hürde deutlich leichter in den Reichstag schaffen konnten, auch in der Weimarer Zeit nicht unumstritten gewesen. Nicht nur Adolf Hitler und die NSDAP griffen das Thema immer wieder als Argument gegen die parlamentarische Demokratie generell auf. Andere Parteien thematisierten dies ebenfalls, wenn auch im Film eher beiläufig. Im SPD-Film "Dem Deutschen Volke" wird die Menge der Kleinstparteien nur kurz karikiert. Mit dem Wahlauf Ruf "Entscheide dich!" wird dem deutschen Arbeiter die Chance auf Veränderung in Form eines Wahlzettels gegeben, nachdem mehrere Interessensgruppierungen als vom Staat bevorzugt dargestellt wurden. Die Positionen eins bis fünf des Wahlzettels können gelesen werden, danach verschimmt die Schrift. Erst auf Platz 24 kann der Parteiname wieder entziffert werden, hier steht "Partei der Meier mit 'ei'" und auf Platz 25 "Partei der Meyer mit 'ey'". Dass die Anzahl der Parteien der SPD durchaus aufgefallen war, lässt sich schon im Film "Dein Schicksal!" aus dem Jahr 1928 und damit zwei Jahre vor "Dem Deutschen Volke" ablesen. Gleich zu Beginn des Films, der eine Mischung aus Realszenen und Trickfilm ist, wird der Aufruf "Wählt!" in den Mittelpunkt gestellt, gefolgt von der Aufnahme eines Stimmzettels. Durch die Größe des Zettels und die Menge der Parteien, die darauf stehen, drängt sich unter anderem die Frage auf, wen man bei dieser Menge wählen soll?⁶²¹ Kritische Stimmen zur Menge an Parteien im Reichstag ist man aus der Literatur an sich eher von Rechts gewohnt, weswegen die hier gezeigte kurzen Passagen fast ein wenig überraschen, schließlich war es die SPD, die von Beginn an versuchte, das Weimarer System zu stützen. Vermutlich sind die Aufnahmen nicht zuletzt auf das Genre des Filmes zurückzuführen und der Notwendigkeit eines Werbefilms, sich aus einer Menge an Parteien herausstellen zu müssen.

Dass die Sozialdemokraten tatsächlich nicht vorhatten, das Konzept des demokratischen Staatssystems an sich zu diskreditieren, lässt sich an einer anderen Szene des Films "Dein Schicksal" erkennen. Denn nach der Auseinandersetzung mit dem Gegner erfolgt letztlich der Übergang zur Eigendarstellung der SPD. Diese wird hier eng verknüpft mit der Republik. Ganz zum Schluss des Films wird zunächst ein Papier mit der Aufschrift "Reichsverfassung" eingeblendet, gefolgt von einem Bild Friedrich Eberts. Per Tricktechnik erscheint schließlich der

⁶²¹ Der Film arbeitet im Folgenden mit diesem Gedanken weiter, da er sich darauf konzentriert, die gegnerischen großen Parteien (DNVP und NSDAP unter dem Oberbegriff "deutschvölkisch", die DDP unter dem Begriff "demokratisch", die KPD und das Zentrum) zu diskreditieren, so dass am Ende nur die SPD als echte Wahlmöglichkeit zurückbleibt. Dass der Begriff "demokratisch" hier stellvertretend für die DDP genutzt wird, ist interessant, sprach doch auch die SPD sich für die Demokratie als Staatssystem aus. Statt nun den Parteinamen DDP als Abgrenzung zur eigenen Position zu nutzen, wird "demokratisch" zum Gegenpunkt. Man könnte einen zynischen Unterton hineinlesen, da im Folgenden das Gesetz gegen Schmutz und Schund angegriffen wird, welches durch den Reichsinnenminister Dr. Wilhelm Külz, DDP-Politiker, gestützt wurde. SPD und KPD stellten sich gegen dieses Gesetz, das vor allem Jugendliche vor moralisch fragwürdiger Literatur schützen sollte, allerdings laut deren Kritiker nicht klar genug definierte, was genau diese Literatur ausmache. Damit konnte dieses Gesetz in den Augen seiner Gegner als willkürliches Instrument der Zensur eingesetzt werden, was das demokratische Grundprinzip freier Meinungsäußerung und Kunstfreiheit letztlich ad absurdum führte.

Text: "Das Deutsche Reich ist eine Republik. Die Staatsgewalt geht vom Volke aus." Dies ist der erste Artikel der Weimarer Reichsverfassung und zeigt nun, dass sich die SPD in Bezug auf die Reichsverfassung positiv positioniert, symbolisiert durch das Bild Eberts als sozialdemokratischem Reichspräsidenten. Außerdem liegt der Fokus, wie auch schon im vorangegangenen Teil des Films, auf der Wahl als Grundlage des Staates. Dies ist nicht der einzige Zugang zum Thema Wahl als legitimierender Vorgang. Auch in anderen Filmen geht die SPD positiv auf die Thematik ein. Der Film "Was wählst du?", eine Kurzfassung von "Dein Schicksal", trägt die entscheidende Frage des demokratisch aktiven Bürgers bereits in seinem Titel. "Zwei Welten" von 1929 enthält am Ende eine Sequenz, in der verschiedene Personen nacheinander angesprochen werden mit dem Satz "Du entscheidest" und der Aufforderung "Wählt Liste 1", der Listenplatz der SPD. Am Schluss der Sequenz erscheint noch einmal der Imperativ "Wählt!", gefolgt von Wahlzetteln, die zu einem Stapel auf dem Boden liegen, während von oben noch mehr Wahlzettel angefliegen kommen und von der Seite viele Hände nach ihnen greifen. Das Wählen steht hier im Vordergrund, um einen funktionierenden Staat zu konstruieren und es ist die Aufgabe des Volkes. Konstrukte wie die Schicksalsgemeinschaft bei den Deutschnationalen fehlen hingegen. Es scheint, als sei der Wähler, der durch seine Entscheidung die Regierung ermächtigt, bei den Sozialdemokraten fast eine Art Gegenkonzept zur von Rechts viel beschworenen nationalen Einheit. Auch die DDP hat in ihrem Wahlfilm "In diesem Zeichen wirst du siegen!" den Wahlakt hervorgehoben. Neben einem Wahlzettel, der wieder in die Kamera gehalten wird, erhalten die beiden männlichen Hauptfiguren Fritz und Karl von der überzeugten DDP-Anhängerin Erika ein Parteiprogramm der Deutschdemokraten, auf dem zu lesen ist: "Es ist Staatsbürgerpflicht, sich politisch zu organisieren." Hier wird die Aufgabe des Bürgers sogar noch weiter getrieben als nur zum Wahlgang, die Arbeit in einer politischen Gruppierung wird zur Pflicht ernannt. Man versuchte den potentiellen Wählern offensichtlich zu verdeutlichen, dass die Republik auf politisches Engagement angewiesen war. Von Seiten der Sozialdemokraten und der DDP werden so politische Strukturen und Ordnungen vor Identifikationsmustern wie Nationalität oder Konfession in den Vordergrund gestellt, ein Weg, der mehr an die Vernunft und das Pflichtbewusstsein appellierte als an das Gefühl.

Auf national-konservativer Seite erfolgte der Zugang zu Deutschland auf einer deutlich emotionaleren Ebene. Nicht das Staatssystem oder der Akt der Wahl nahmen einen zentralen Platz in den Filmen ein, sondern das Konzept der Heimat und diese insbesondere eng verbunden mit dem Land und der Landwirtschaft. Es liegen einige Kurzbeiträge von Politikern der Deutschnationalen Volkspartei vor, 4 Stück als Teil eines größeren Wahlwerbefilms aus dem Jahr 1928 mit Namen "Wohin wir treiben", weitere 5 Stück auf einer separaten Filmrolle ohne Angaben zu einer weiteren Einbindung in einen Film oder in anderweitige Film- und Propagandaprojekte. Diese kurzen Reden

arbeiten mit unterschiedlichen Themen der Weimarer Zeit und geben einen guten Eindruck, wie die Einschränkung durch wenig Zeit – die Länge der Streifen liegt zwischen 2 und 3 Minuten – und fehlende technische Hilfsmittel dazu führt, mit schlagwortartigem Inhalt das Interesse der Zuschauer an sich zu binden. Da es sich noch um Stummfilmaufnahmen handelt, bleiben die Texteinblendungen relativ kurz und sind inhaltlich entsprechend eher allgemein gehalten. Nachfolgend sollen einige Diskurse kurz genannt werden. Der erste Sprecher, Reichsernährungsminister Schiele konzentrierte sich auf die Landwirtschaft und die Bauern als Grundpfeiler einer starken Wirtschaft und einer starken Nation:

"Der Weg zu einer gesunden deutschen Wirtschaft aus Verschuldung, Arbeitslosigkeit, Nahrungsunfreiheit und Abhängigkeit vom Auslande heraus, führt nur über eine erstarkende deutsche Landwirtschaft. [...] Nur ein baumstarkes Bauerntum, verbunden mit dem deutschen Gewerbe, und ein natürliches Verhältnis zwischen Stadt und Land sichert den Weg zur deutschen Freiheit."

Der Bauer als Freiheitskämpfer der deutschen Nation, diese Thematik findet sich oft bei der DNVP, zumal die Zusicherung, dass die deutsche Landwirtschaft vor billigem Import aus dem Ausland zu schützen sei, stark den Absicherungsbedürfnissen der Agrarier entsprach. Winkler verweist darauf, dass dies ein Punkt war, der sowohl Großagrariern als auch kleineren und mittleren Betrieben, egal ob Getreide oder Viehzucht, am Herzen lag, auch wenn ansonsten die Landwirtschaft interessenspolitisch in zwei Lager aufgespalten war, nämlich in den in Nord- und Ostdeutschland vom Großgrundbesitz geprägten Reichslandbund und in die katholisch geprägten Bauernvereine, die in Westfalen, dem Rheinland und Bayern verwurzelt waren. Sie alle einte die Angst vor billigem Import, der ihre Produktion in Gefahr bringen musste.⁶²² Sprachlich ist die Alliteration "baumstarkes Bauerntum" hervorzuheben, die einmal durch die gleichen Anfangsbuchstaben hervorsteht und so Aufmerksamkeit erzeugt und zum anderen als gekonnte Metapher das Bild des fest in Deutschland verwurzelten und mächtigen Bauerns bedient. Für den Wahlkampf zur Reichstagswahl im November 1932 nahm nun auch die NSDAP zwei kurze Reden auf, eine davon mit Walther Darré, SS-Mitglied und Agrarpolitiker der Nationalsozialisten. Er stellte die Rolle der unabhängigen deutschen Landwirtschaft für die sichere Versorgung der gesamten deutschen Bevölkerung noch direkter heraus, "weil der Nationalsozialist die Unabhängigkeit des Volkes erstrebt". Damit möchte er der Kritik der Städter begegnen, warum es immer wieder explizit um das Thema Landwirtschaft gehe. Die Einheit des Volkes wird so durch die internen Rollenverteilungen und paradoxerweise die dadurch entstandenen Abhängigkeiten unmissverständlich unterstrichen. Für die außenpolitischen Ziele der NSDAP waren diese Überlegungen zum autarken Staat ohnehin

⁶²² Winkler, S. 292.

unumgänglich.

Der nächste DNVP-Redner, der Parteivorsitzende Westarp, konzentriert sich ebenfalls auf das Bauerntum und die Landwirtschaft, indem er versucht, Nicht-Agrariern ihre Abhängigkeit und Verbundenheit mit dem Bauern vor Augen zu führen:

"Bauernot ist Volkes Not! Sie bedroht Absatz und Arbeitsgelegenheit des Städters. Sie gefährdet die deutsche Währung. [...] Eine gesunde Wirtschaft ist unentbehrliche Voraussetzung jeder sozialen Hilfe für alle Stände und Berufe."

Kurz darauf arbeitet er mit einer interessanten Vokabel: die Schicksalsgemeinschaft. Westarp nutzt den Begriff unter anderem, um sich gegen die SPD zu positionieren:

"Das Leitwort der sozialdemokratischen Internationale ist: trügerischer Pazifismus nach außen und Klassenkampf gegen den eigenen Volksgenossen.

Unser Leitwort heißt: treue Schicksalsgemeinschaft des ganzen deutschen Volkes und fester Wille zu Ehre und Freiheit der Nation."

Die Schicksalsgemeinschaft vermittelt, dass Deutschsein jenseits der Tatsache der Zugehörigkeit zu einer Nation eine hoch emotionale und elementare Bedeutung in sich trägt. Das Schicksal hat die Nation zusammengeführt, Einheit ist also notwendig für das Überleben und nichts, was in Frage gestellt werden kann. Anders die Sozialdemokraten, die das Land im Inneren spalten wollten. Damit bewegt sich Westarp hier zum einen in der Terminologie, die Pyta bei Hindenburg und dessen Sprache herausstellt – die Einheit des Volkes –, und zum anderen arbeitet er mit einem Begriff, den auch die Nationalsozialisten für sich in Anspruch nahmen und während des gesamten Dritten Reichs als Propagandabegriff prägten, um sich und Deutschland in Abgrenzung zu anderen Ethnien, Religionen und Nationalitäten aufzuwerten. Mit der Nutzung im Rahmen einer demokratischen Wahl gelingt es Westarp nun, die Bedeutung des Wählens zu emotionalisieren und in gewisser Hinsicht zu dramatisieren. Deutschland braucht eine Einheit, nur so können Frieden und Ehre gewahrt werden, eben genau das, was die SPD durch im Inneren angezettelte Kämpfe verhindert, so die Darstellung von Rechts.

Eben jenen Begriff der Schicksalsgemeinschaft nutzte im gleichen Zeitraum übrigens auch die Sozialdemokratie, allerdings nicht, um gegen die DNVP zu schießen. In einer etwas längeren Sequenz im Wahlwerbefilm "Dein Schicksal!" aus dem Jahr 1928 wird ein Studienrat im Gespräch mit einem Großindustriellen gezeigt, wobei der Studienrat eindeutig der Hörige ist. So verlässt er das Zimmer sich verbeugend und rückwärtslaufend, wie es bis dato in der Monarchie dem Kaiser gegenüber üblich war. Damit wird zum einen der Großindustrielle in die Nähe des Adels gesetzt, zum anderen entbehrt die Szene nicht einer gewissen Komik, da sie mit dem Stilmittel der

Übertreibung arbeitet. Als nächstes sieht man den Studienrat am Lehrerpult stehen und sprechen, vor ihm aufmerksam mitschreibende Schüler. Abwechselnd zur Nahaufnahme des Lehrenden wird ein Papagei eingeblendet, der ebenfalls den Mund bzw. den Schnabel bewegt. Die Texttafel erläutert, was hier gelehrt wird: „Volksgemeinschaft = Schicksalsgemeinschaft“. Der Papagei steht für das Nachplappern des Studienrats von den Dingen, die er vom Fabrikbesitzer und Großindustriellen kennt. Die Szene rund um den Papagei fand ein Jahr später im Wahlwerbefilm "Was wählst du?" erneut Einzug, in beiden Fällen rund um die Frage "Wählst du Deutsche Volkspartei?". Damit wird hier nun nicht gegen die DNVP sondern gegen die DVP und ihren Spitzenkandidaten Gustav Stresemann gearbeitet, mitsamt dem Vorwurf, der Großindustrie hörig zu sein und so auch jungen Menschen deutschnationale Ideen in den Kopf zu setzen.

Westarp nimmt sich in seiner kurzen Rede noch zwei weiterer Themen mit jeweils einem parolenartigen Ausruf an. Einmal, um den Demokratiegegnern in der Partei zu genügen: "Wir kämpfen gegen den Absolutismus parlamentarischer Parteiherrschaft für die freie Führerpersönlichkeit." Diese Aussage ist in sich etwas widersinnig, denn während der Absolutismus eine monarchische Staatsform ist, wird er hier gleichgesetzt mit dem demokratisch gewählten Parlament. Die an sich monarchistisch ausgerichtete Partei vergleicht nun also das Parlament mit einer Willkürherrschaft gegen das eigene Volk und fordert eine "freie Führerpersönlichkeit", was sich durchaus auf eine Rückeinführung der Monarchie und des Kaisers beziehen lässt, allerdings so vage und offen formuliert ist, dass jedem selbst überlassen bleibt, wie genau er diese Führungsfigur definiert wissen möchte. In jedem Fall handelt es sich um eine Einzelperson, was dem absolutistischen System eigentlich näher kommt, als es das Prinzip des Parlaments als Volksvertretung könnte. Direkt im nächsten Satz widmet er sich noch der religiösen Wählerbasis: "Wir kämpfen gegen den Materialismus des Tages für die christliche Kultur des deutschen Volkes!" Mit einem Leitspruch gegen den materiellen Konsum und für eine Rückbesinnung auf christlich-traditionelle Werte hat er nun innerhalb weniger Minuten auch eine dritte wichtige Wählerbasis der Deutschnationalen angesprochen. Dies zeigt, dass es bei diesen Aufnahmen weniger um Inhalt, sondern mehr um Stimmungsmache und Wählergruppen ging. Auf Westarp folgt als letztes Großadmiral von Tirpitz, der maßgeblich am deutschen Flottenausbau vor dem Ersten Weltkrieg beteiligt war und als strammer Nationalist gesehen werden kann. Dieser konzentrierte sich in seiner Rede dann auch wenig überraschend auf Erreichtes des demokratischen Weimarer Staates, was seiner Meinung nach schwächend auf Deutschland als Nation gewirkt habe:

"Die Methode auf bloße schöne Worte hin unseren Feinden nachzulaufen, hat uns von den 14 Punkten Wilsons an über Locarno und Toiry bis zum heutigen Tage nicht vorwärts geholfen.

[Einblendung von Tirpitz]

Ein gewisser Mangel an Haltung unsererseits ließ uns häufig vergessen, daß die Handlungen unserer Feinde sich nach deren Interessen und nicht nach unseren Wünschen richten."

Das Gefühl, vom Ausland ungerecht behandelt zu werden, zieht sich ebenso durch die Rhetorik der Deutschnationalen, wie die ständigen Verweise auf vergangene, bessere Zeiten und Symbolfiguren:

"Möge der nächste Reichstag dem Wunsch Bismarcks vollkommen gerecht werden, das nationale Gewissen des deutschen Volkes zu sein!"

Mit der Idee, Bismarck selbst wirke noch bis zum gegenwärtigen Reichstag und der parlamentarischen Arbeit nach und habe gewissermaßen ein Vermächtnis mit auf den Weg gegeben, wird eine enge Verbindung zu einer der Lichtgestalten des zweiten deutschen Reichs hergestellt, der das demokratische Parlament bis dato nicht gerecht geworden ist, so die Darstellung des Großadmirals. Diese Beobachtung wird in Leitfrage 5 noch genauer thematisiert werden, in der es darum geht, politische Symbole und ihren Kontext zu untersuchen. Der ständige Vergleich der Weimarer Republik mit vorangegangenen Monarchien, die meist – im Gegensatz zum vielköpfigen und dadurch relativ gesichtslosen Parlament – durch eine Lichtgestalt wie Bismarck oder auch Friedrich dem II. personifiziert dargestellt wurden, war gerade im filmischen Bereich eine gängige Technik der Monarchisten und Konservativen, um ihren Unmut dem neuen System gegenüber prägnant zu formulieren.

Interessant ist, dass der Film "Wohin wir treiben" im Jahr 1928 die Zensur passieren konnte (lediglich zur Vorführung vor Jugendlichen wurde er nicht zugelassen, wobei in einem Rundschreiben der DNVP angemerkt wird, dass er dieses Schicksal mit jedem Wahlfilm jedweder Partei teilte)⁶²³, im Jahr 1931 allerdings nachträglich verboten wurde. Auch eine Beschwerde der Ufa bei der Prüfstelle änderte das Urteil nicht. Als Begründung wurde angeführt:

"Der Bildstreifen kennzeichnet sich als Angriffsfilm gegen die Sozialdemokratische Partei und als Hetzfilm gegen den gegenwärtigen Staat überhaupt, den er für alles Leid und jede Not, die seit dem Zusammenbruch über Deutschland gekommen sind, haftbar macht, und der selbst vor persönlicher Verunglimpfung ehemaliger Führer dieses Staates nicht zurückschreckt. Es hat nicht erst einer Wiederholung der in erster Instanz stattgehabten Beweisaufnahme bedurft, um festzustellen, daß die Zulassung eines solchen verhetzenden Bildstreifens in der gegenwärtigen innerpolitischen Situation zu schweren Störungen der öffentlichen Ordnung Anlaß geben würde.

[...] Der Einwand der in der Verhandlung verlesenen Schutzschrift der Auftraggeberin des Bildstreifens, der Deutschnationalen Volkspartei, daß diese Erwägungen außerhalb des Inhalts des Bildstreifens gelegen seien, hat sich

⁶²³ Rundschreiben Nr. 61 der Hauptgeschäftsstelle an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 2. Mai 1928, in: BArch N 2203 / 44.

durch seine Besichtigung erledigt, die einwandfrei ergeben hat, daß die verhetzende, die Wahrung der öffentlichen Ordnung dauernd gefährdende Wirkung sich unmittelbar aus dem Bildstreifen selbst ergibt."⁶²⁴

Dirk Lau verweist darauf, dass der Film noch im Jahr vor seinem Verbot von der DNVP für die Reichstagswahl 1930 in leicht abgeänderter Form für Wahlwerbung genutzt wurde.⁶²⁵ Das zeigt, wie sehr sich der Film damit beschäftigte, von den National-Konservativen gepflegte Diskurse rund um Heimat und nationale Einheit zu befeuern, anstatt sich auf konkrete Maßnahmen und aktuelle politische Diskurse zu fokussieren. Dass die Filmprüfstelle 1931 plötzlich etwas dagegen unternahm, ändert nichts mehr daran, dass der Film zuvor über drei Jahre hinweg aufgeführt wurde. Einige mit der zweiten Filmrolle überlieferte Kurzreden, widmen sich ähnlichen Themen. Erwähnenswert ist zum einen eine starke Betonung der Heimat und der nationalen Grenzen, die vom stellvertretenden Parteivorsitzenden Wallraf mit Verweis auf den Rhein erfolgt: "Der Rhein ist Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze!" und zum anderen der Heimat als schützenswertes Gut bei von Keudell: "Wir wollen der Heimat dienen mit reinen Händen." Heimat, Landwirtschaft, die Einheit der Nation und die Misstände in Deutschland, hervorgerufen durch den schwachen demokratischen Staat – dies sind die vorherrschenden Themen der Kurzreden aus dem Jahr 1928, die so auch in anderen Kontexten zum Zuge kamen.

Die Niederlage von 1918 und die daraus entstehenden Folgen waren immer wieder Teile filmischer Diskurse. Besonders der DNVP-Stummfilm "Wohin wir treiben" von 1928 setzte sich dramaturgisch mit dem Ende des Ersten Weltkriegs auseinander und versuchte, die rechte Interpretation der innerdeutschen Revolution zu propagieren, ein Bezug zur sogenannten Dolchstoßlegende, auf die kurz einzugehen ist. In seiner Untersuchung zur Dolchstoßlegende aus dem Jahr 2003 beschäftigt sich Boris Barth ausführlich mit der Entstehung und Funktion des Mythos nach dem Ersten Weltkrieg.⁶²⁶ Die Idee vom im Felde ungeschlagenen Heer, das von einigen Verrätern in der eigenen Bevölkerung den Dolch in den Rücken gestoßen bekommt, wodurch das gesamte Land die Schmach der Niederlage ertragen muss, ist von diversen Gruppierungen immer wieder genutzt worden, um den Hass gegen das herrschende System zu schüren und die eigene systemablehnende Haltung zu rechtfertigen. Denn die Dolchstoßlegende lieferte ein einprägsames und leicht verständliches, darüber hinaus einfach zu präsentierendes

⁶²⁴ Protokoll der Film-Oberprüfstelle unter Vorsitz des Ministerialrats Dr. Seeger vom 1. April 1931, S. 3. https://www.filmportal.de/sites/default/files/Wohin%20wir%20treiben_O.02108_1928.pdf (Stand: 23. September 2020).

⁶²⁵ Dirk Lau, S. 241.

⁶²⁶ Boris Barth: Dolchstoßlegende und politische Desintegration - Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914-1933, Düsseldorf 2003. Weitere Literatur zur Dolchstoßlegende: Gerd Krumeich: Die unbewältigte Niederlage – Das Trauma des Ersten Weltkriegs und die Weimarer Republik, Freiburg 2018; Gerhard Paul Groß: Das Ende des Ersten Weltkriegs und die Dolchstoßlegende, Ditzingen 2018.

Erklärungsmuster für die Niederlage, welche für große Teile der Bevölkerung unvermittelt, praktisch aus heiterem Himmel über das Land hereingebrochen war. Jahrelang hatte die Reichspropaganda den Sieg versprochen, doch innerhalb eines kurzen Zeitraumes musste das Land lernen, sich mit der alleinigen Kriegsschuld und einer verheerenden Niederlage auseinandersetzen.⁶²⁷ Dieser von vielen unerwartete Kriegsverlauf wollte erklärt werden und die Dolchstoßlegende lieferte diese Erklärung. Geprägt von der OHL wurde sie von Beginn an von großen politischen und in der Öffentlichkeit angesehenen Persönlichkeiten wie Paul von Hindenburg lanciert und verteidigt,⁶²⁸ was ihr natürlich zusätzliche Strahlkraft verlieh und vor allem Legitimation verschaffte. Frühzeitig verstanden es rechte Gruppierungen, allen voran die DNVP,⁶²⁹ die Legende für die eigene antirepublikanische Argumentation zu vereinnahmen, ohne dass es den republiktreuen und linken Parteien gelungen wäre, die Dolchstoßlegende so weit zu entkräften, dass sie ihren Platz in der nationalkonservativen Propaganda verloren hätte. Ganz im Gegenteil stellt Barth in seiner Abhandlung dar, dass die Republiknahen mit der Zeit den Rechten die Oberhoheit über das Narrativ überließen und damit die Legende zu einem politischen Fakt werden konnte, dessen Richtigkeit fortan nicht mehr in Frage gestellt werden musste, sondern stattdessen ab diesem Zeitpunkt von den Republikgegnern, ohne eine Form der Gegenwehr, für ihre antidemokratische und antirepublikanische Propaganda genutzt werden konnte.⁶³⁰ Der vorliegende Film ist ein Beispiel für diese Aneignung. Er verwendet den Begriff "Dolchstoßlegende" als solchen nämlich gar nicht mehr, sondern lässt stattdessen zunächst Bilder sprechen. „Wohin wir treiben!“ beginnt mit einer längeren Spielfilmsequenz, die den Titel "Verführtes Volk" trägt. Gezeigt werden verschiedene Kampfszenen, einige der Männer tragen eine Matrosenuniform. Sie erhalten zu Beginn Waffen und beginnen auf einen noch nicht gezeigten Gegner zu schießen. Erst nach 2 Minuten 49 Sekunden erkennt man das Ziel des Angriffs. Ein kleiner Transporter, auf dem mehrere Soldaten sitzen, fährt die Straße entlang. Die aufständischen Matrosen werfen aus dem Hinterhalt eine Handgranate auf das Auto und übernehmen den Transporter. Es folgen weitere Szenen, in denen die Aufständischen aus dem oberen Stock eines Hauses schießen. Die Sequenz endet mit einer Jubelszene und dem Textteil: "Was waren die Folgen dieses chaotischen-selbsterfleischenden Wahnsinns?". Auch wenn der Dolchstoß selbst in dieser Szene nie bemüht wird, die Kleidung der Schauspieler –

⁶²⁷ Barth, S. 445. Zitat nach Georg Gothein von der DDP, der die alte Kriegspropaganda des Kaiserreichs dafür verantwortlich machte, dass das Volk die Niederlage als relativ überraschend wahrnahm: "Eine liebdienerische Pressezensur, gefärbte Kriegsberichte und ein verlogenes Kriegspresseamt hätten das Volk bis zum Zusammenbruch in dem Glauben gewiegt, der Sieg sei nur eine Frage der Zeit."

⁶²⁸ Ulrich Heinemann: Die Last der Vergangenheit – Zur politischen Bedeutung der Kriegsschuld- und Dolchstoßdiskussion, in: Die Weimarer Republik 1918-1933 – Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, hg. v. Karl Dietrich Bracher / Manfred Funke / Hans-Adolf Jacobsen, Bonn 1998, S. 371 – 386, hier: 379.

⁶²⁹ Joachim Petzold: Die Dolchstoßlegende, Berlin 1963, S. 49.

⁶³⁰ Barth, S. 517.

Matrosenuniformen und militärische Ausrüstungen – und die Darstellung des Angriffs aus dem Hinterhalt reichten und reichen völlig aus, um die gedankliche Verbindung zur Dolchstoßlegende herzustellen. Im Anschluss an diese Sequenz wird als Folge dieses Kriegsendes der Spiegelsaal zu Versailles gezeigt. Hierbei nutzt die Ufa dieselbe Aufnahme, wie bereits im offiziell nicht parteipolitisch motivierten Film "Unterm Kreuz". Nach dem Versailler Spiegelsaal folgt nun noch eine Tricksequenz, bei der mehrere Hände Teile einer Deutschlandkarte auseinanderreißen, darunter Elsass-Lothringen und Oberschlesien. Dazu wird der Text eingeblendet: "Für fünf Milliarden Kriegsmaterial wurde verschoben." Der vermeintliche Dolchstoß und Versailles sind in der deutschnationalen Lesart auch im Film Ausgangspunkte von Verlust und Armut. Diese Interpretationen hatten 1928 längst jenen Punkt erreicht, an dem zur Visualisierung einfache kurze Bilder und Spielfilmszenen ausreichten, um den an sich komplexen Vorgang der Kriegsniederlage und der Entstehung der ersten deutschen Republik im Sinne der DNVP und auch anderer rechter Parteien vereinfacht und einseitig darzustellen. Diese Deutungshoheit über Bilder war ein großer Vorteil für die Deutschnationalen, von dem auch die Nationalsozialisten profitieren konnten. In den Filmen anderer Parteien wurde zu dieser Legende darüber hinaus überhaupt keine Stellung genommen. Offensichtlich ist hier der Sichtweise Barths zu folgen, der festhält, dass die republiknahen Parteien den Nationalkonservativen beizeiten das Feld überließen und nicht mehr versuchten, argumentativ dagegenzuhalten.⁶³¹

Auch die KPD soll kurz betrachtet werden, deren Wahlpropaganda bisweilen schwerer von dokumentarischen Filmen und Wochenschau-Aufnahmen abzugrenzen ist, da sie zum einen oft nur fragmentarisch überliefert sind, ohne in einen filmischen Kontext eingebunden zu sein und darüber hinaus auch oft als Reportage oder Dokumentation deklariert sind, allerdings eindeutig propagandistische Züge tragen. Dennoch zeigen auch einzelne Aufnahmen, welche Bilder die KPD in die Welt hinausschicken wollte. Sie setzte in ihren Filmen neben der Darstellung der Arbeitersituation ebenfalls auf die Demonstration von Stärke, der Größe der Bewegung und den Rückhalt aus der Sowjetunion. So sind Aufnahmen von der Deko-Compagnie Schatz & Co.⁶³² aus dem Jahr 1925, die die Fahnenweihe des Rotfrontkämpferbundes einer aus Moskau gestifteten Fahne zeigen. Im Findbuch des Bundesarchivs ist angemerkt, dass die Szenen von der Zensur verboten worden sind.⁶³³ In dem "Berichtfilm" "Die Rote Front marschert" aus dem Jahr 1927, produziert von der Prometheus-Film, werden in verschiedenen Sequenzen Aufmärsche,

⁶³¹ Barth, S. 517.

⁶³² In Kapitel 4.4.2. wurde bereits auf diese Filmfirma verwiesen, da sie laut Bruce Murray Ende 1925 mit der IAH zusammen die neue Prometheus-Film hervorbrachte, welche sich auf die Produktion und den Vertrieb kommunistischer Filme in Deutschland konzentrieren sollte.

⁶³³ https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm (Stand: 23. September 2020).

Demonstrationen und Propagandafahrten einzelner Unterabteilungen des Rotfrontbundes mit der Kamera begleitet. Regisseur war Phil Jutzi,⁶³⁴ einer der bekanntesten Macher propagandistischer Spielfilme auf kommunistischer Seite.

Die Demonstration von Stärke war in gewisser Weise auch in den SPD-Filmen vorhanden, die nach einer geeinten und organisierten Arbeiterschaft riefen, allerdings nutzten die Sozialdemokraten Menschenmengen meist eingebunden in dramaturgische Momente, wie in dem Film "Opfer des Volkes" von 1929, in dem der Arbeiter Krafft seinem Kollegen die Notwendigkeit zur Organisation klarmacht, da der einzelne Arbeiter gegen die Willkür der Industriellen und Fabrikbesitzer nichts ausrichten kann. Stärke bedeutet hier durch aktive Organisation und Engagement sich gegen Ungerechtigkeiten auflehnen zu können und so die eigenen Lebensbedingungen zu verbessern. Dafür wollte die Sozialdemokratie stehen.

Die Stärke des Einzelnen fand am zentralsten in einer Person noch eine ganz eigene Konnotation. Mit der Kandidatur Paul von Hindenburgs für das Amt des Reichspräsidenten konnten die national-konservativen Kräfte 1925 und auch wieder 1932 vom Konzept des geeinten Volkes ausgehend dem Parlament die Idee des starken, zentralen Individuums gegenüberstellen. Der sogenannte Held von Tannenberg arbeitete nachhaltig mit diesem um ihn entstandenen Mythos und machte in erster Linie sich selbst zum Thema seiner Wahlwerbefilme, was natürlich auch der Tatsache geschuldet war, dass er für das Präsidentenamt kandidierte und ausdrücklich keiner Partei angehörte. Dabei wechselten sich Bilder vom Privatmann Hindenburg mit Aufnahmen in Uniform als Generalfeldmarschall ab, bei denen er beispielsweise Gedenkveranstaltungen für gefallene Soldaten besuchte. Der Wahlwerbefilm "Heimkehr" für die Reichspräsidentenwahl 1932 arbeitet daneben auch mit Spiel- und Trickfilmsequenzen. Im Mittelpunkt der Handlung steht eine Familie, deren Onkel aus den USA zu Besuch ist und sich über den Streit sorgt, der in allen Schichten der Gesellschaft ausgebrochen zu sein scheint: "Aber dieser ewige Streit, der nagt an den Grundfesten unseres Reiches." Um seiner Nichte und seinem Neffen die Gefahr dahinter zu erklären, wenn eine Gesellschaft zerstritten ist, nimmt er einen dünnen Ast und zerbricht ihn. Erst als er viele Äste zu einem Bündel zusammengelegt hat. Gelingt es ihm nicht mehr, den Ast zu zerbrechen. Auf dem Weg zu einer Wahlversammlung, die er mit den beiden Kindern besuchen möchte, wird er zudem aufmerksam auf die vielen Plakate und Flugzettel, die die Straßen pflastern: "Sehr ihr, das ist das Resultat." Die unüberschaubare Menge an Parteien und Meinungen wird mit dem Streit in der

⁶³⁴ Unter anderem war er verantwortlich für den Film Mutter Krausens Fahrt ins Glück und er arbeitete auch an der deutschen Tonfassung mit, die ab 1930 über eine parallel zum Film mitlaufende Schallplatte erhältlich war. Von 1928 bis 1929 war er kurzzeitig Mitglied der KPD, trat jedoch 1933 in die NSDAP ein und verbrachte den Rest seiner Karriere mit der Regie bei Spielfilmen und später auf Grund immer weniger Nachfrage mit Kameraarbeiten. Vgl. beispielsweise Michael Hanisch: Phil Jutzi - Bausteine für eine Biografie, In: Prisma 5, hg. v. Horst Knietzsch, Berlin 1974, S. 257-283.

Gesellschaft gleichgesetzt. Die Lösung steht für den Besucher aus Amerika fest: "Wir brauchen einen Führer, an den wir glauben." Auf die Frage, wer dies denn sein solle, antwortet er schließlich: "Kennt ihr wirklich nicht mehr den Mann, der uns geholfen hat in schwerer Not?". Daraufhin wird ein Bild von Tannenberg eingeblendet und Hindenburg erscheint langsam. Dazu läuft die Hymne. Im Jahr 1932 war Hindenburg bereits 7 Jahre lang Reichspräsident gewesen und die Stimmung in der Gesellschaft war tatsächlich deutlich aufgeheizter als noch Ende der 20er Jahre. Das Erstarken der Rechten gab auch der radikalen Linken wieder einen Schub, die Straßenkämpfe nahmen wieder zu. Aber das Bild von ihm als dem einzigen, der die Nation wieder vereinen kann, hielt sich auch in der Propaganda gegen Adolf Hitler.

Auf der Suche nach konkreten Maßnahmen im Falle einer Regierungsbeteiligung ist wenn überhaupt der DDP-Film "In diesem Zeichen wirst du siegen!" zu erwähnen. Hier wird – wenn auch nur sehr kurz – etwas ausgesprochen, was die Partei durchsetzen möchte. Eva Wengen, der Tochter des Majors a.D. Hans Wengen, wird bei einer Ansprache vor einer Versammlung gezeigt und sagt: "Wir werden den Kleinrentnern einen Rechtsanspruch auf Versorgung erkämpfen!". Ansonsten konzentrieren sich Wahlwerbefilme weniger auf konkret geplante Maßnahmen. Die SPD versuchte das Medium zu nutzen, um Bilder von bereits erreichten Einrichtungen und Baumaßnahmen für die Arbeiterschaft und die Gesellschaft generell herauszustreichen. So zeigt der Film "Was wir schufen" von 1928, der innerhalb der verschiedenen thematischen Sequenzen immer eine kleine fiktive Rahmenhandlung setzt, einige dokumentarische Aufnahmen verschiedener Einrichtungen und öffentlicher Dienste zu zeigen. Er beginnt beim Ausbau des öffentlichen Nahverkehrs in Berlin, damit die Arbeiterschaft bequemer und günstiger zur Arbeit fahren kann, und konzentriert sich anschließend auf die Unterstützung junger Mütter in Säuglingsheimen und das Leben von Waisenkindern in Kinderheimen. Außerdem wird die Arbeit in einem Arbeitsamt mit Berufsberatung und Weiterbildungsmöglichkeiten vorgestellt, getrennt nach Männern und Frauen, aber immerhin für beide Geschlechter. Darüberhinaus werden neue, moderne Arbeitersiedlungen gezeigt, die mehr Platz, Komfort und Sauberkeit versprechen. Meist bleiben die Ortsangaben vage, es wird von "einer sozialistischen Stadt Norddeutschlands" gesprochen oder "einer süddeutschen Kleinstadt unter sozialistischer Leitung", manchmal fallen Städte- bzw. Stadtteilnamen wie Dortmund oder Neukölln. In jedem Fall wird durch diese breite Fächerung der Eindruck unterstrichen, es gebe diese Einrichtungen und Hilfsangebote in ganz Deutschland. Der Einsatz einer Deutschlandkarte, auf der immer mehr Punkte entstehen, die für sozialdemokratisch unterstützte soziale Einrichtungen stehen, verstärkt die Botschaft auch visuell. Der Versuch, solche Errungenschaften beiläufig in die Handlung eines Films einzubauen, wird im Film "Der Weg einer

Proletarierin" realisiert, als Marthe vom Land in die Stadt zieht, da dort die Versorgungslage für alleinerziehende Mütter durch sozialdemokratische Hilfe besser ist. Die Themen Armut und Arbeitslosigkeit der Arbeiterfamilien werden jedoch in der vierten Leitfrage noch einmal genauer untersucht werden, da hier der emotionalisierende Moment der entsprechenden Darstellungen eine gesonderte Betrachtung verlangt.

Kaum zu finden waren Themen, die sich auch speziell auf jüngere Wähler konzentrierten. Weder die hohe Arbeitslosigkeit in der „überflüssigen Generation“ wurde thematisiert noch anderweitige Bereiche wie Lehre oder Universität. Einzig der Film „Was wir schufen“ der SPD zeigt einige Errungenschaften, die sich allerdings verstärkt auf Kinder und Jugendliche beziehen und somit in erster Linie Eltern ansprechen konnten. Es bleibt zu vermuten, dass entsprechend Bewegungen, die Zusammenhalt, Gemeinschaft und Stärke in den Mittelpunkt ihrer Propaganda stellten, bessere Anknüpfungsmöglichkeiten für junge Menschen besaßen.

Beobachtungen zur Themenauswahl:

Insgesamt betrachtet blieb die Themenauswahl für jede Partei auf einige bestimmte charakteristische Punkte beschränkt. Dabei waren die Themen selbst relativ allgemein gehalten, konkrete Angaben zu politischen Entscheidungen ließen sich praktisch nicht finden. Während SPD und KPD versuchten, das Leben der Arbeiter nachzustellen und die Notwendigkeit einer geeinten Arbeiterschaft zu unterstreichen, fokussierte sich die DNVP auf die Schlechtigkeit der bestehenden Ordnung und die Ungerechtigkeiten, die das deutsche Volk nach dem Ersten Weltkrieg ertragen musste, sei es der Versailler Vertrag, der Verrat am deutschen Soldaten durch die Novemberrevolution oder die Abtretung Oberschlesiens wie in dem Film "Unterm Kreuz". Auch hat die DNVP verstärkt versucht, eine nationale Einheit des Volkes, bisweilen unter dem Begriff der Schicksalsgemeinschaft, zu propagieren. Die SPD hingegen versuchte durchaus auch positiv konnotierte Botschaften in Bezug auf das demokratische System zu verbreiten, insbesondere der Wahlakt als Möglichkeit eines jeden, sich aktiv in die Politik einzubringen, wurde im Zuge der filmischen Arbeiten aufgegriffen und in die meisten Filme als Schlussappell an den Zuschauer eingebaut. Dennoch blieben diese Versuche auf einer inhaltlich allgemeinen Ebene stehen. Der einzige Film, in dem ansatzweise versucht wurde, eine realpolitische Anregung zu geben, war der Wahlwerbefilm der DDP "In diesem Zeichen wirst du siegen", allerdings auch hier nur oberflächlich.

Der Themenkomplex Stärke wurde zwar von mehreren Parteien abgedeckt, allerdings auf unterschiedliche Art und Weise. Während die NSDAP und auch die KPD in erster Linie die Größe und Bedeutung der eigenen Bewegung herausstreichen und zeigen wollten, dass an ihnen kein Weg

vorbeiführt, riefen die SPD und auch die DDP in ihrem einzig überlieferten Film dazu auf, dass der demokratische Wahlakt und die gemeinschaftliche Organisation zu politischen Interessensgruppierungen, sei es Partei oder Gewerkschaft, der beste Weg für den Einzelnen seien, etwas an der Lage im Land zu verändern. Aktive Partizipation am demokratischen System stand hier gegen jubelnde Menschenmengen und Demonstrationenzüge sowie paramilitärische Aufmärsche. Eine konkrete Benennung bzw. Zuschreibung verschiedener Attribute für das demokratische System erfolgte indes nicht. Stattdessen nutzte man die Möglichkeit des Films, die Bilder verschiedener Gesinnungsgruppen in einem visuellen Kampf gegeneinander antreten zu lassen.

Leitfrage 3 - Welche technischen und filmischen Mittel stechen heraus?

Zunächst besonders zu erwähnen ist der Zeichentrickfilm. Die SPD hat in drei jeweils knapp 11-minütigen Wahlwerbefilmen die Technik genutzt, außerdem gibt es mehrere Filme der Sozialdemokraten, in denen Zeichentrick zumindest in verschiedenen Sequenzen verwendet wurde. Damit ist sie in diesem speziellen Bereich tatsächlich die einzige Partei mit einer derart ausgeprägten Nutzung. Während die Montage verschiedener Bilder und kurze Tricktechniksequenzen, beispielsweise das Überblenden verschiedener Aufnahmen, um ein neues Bild zu erzeugen, auch bei DNVP und DDP zu finden sind, ist der reine Zeichentrick als erzählender Handlungsstrang ein Alleinstellungsmerkmal des FuL und der SPD. Das zeigt zum einen, dass die technischen und künstlerischen Möglichkeiten⁶³⁵ der Partei vermutlich besser waren, als bei anderen und es legt auch nah, dass die SPD experimentierfreudiger war als andere. Der vielleicht interessanteste reine Trickfilm ist der bereits erwähnte Film "Ins Dritte Reich" aus dem Jahr 1931, der nur durch verschiedene Schnitte die Zensurstelle passieren konnte. Wie der Titel bereits erahnen lässt, ist der Film ein Angriff auf die NSDAP und könnte als solcher auch im Zusammenhang mit Leitfrage 4 besprochen werden. Da allerdings die zeichentricktechnischen Arbeiten hier den entscheidenden Anteil am Negative Campaigning leisten, soll der Film im Folgenden betrachtet werden. Hauptfigur ist ein Arbeiter, gezeichnet als starker und einfacher Mann

⁶³⁵ Im ersten Zensurenentscheid vom 29. Januar 1931 zum Film „Ins Dritte Reich“, mit dem der Film verboten wurde, halten die Mitarbeiter der Filmoberprüfstelle dem Film zugute, "dass anerkannte Künstler bei der Herstellung der Trickzeichnung des Bildstreifen mitgewirkt haben", was allerdings nichts an der Tatsache geändert habe, dass der Film den Ansprüchen eines künstlerisch wertvollen Films, der wenigstens für einen begrenzten Personenkreis zugelassen werden könne, nicht genüge. Vgl. https://www.filmportal.de/sites/default/files/Ins%20dritte%20Reich_O.01810_1931.pdf (Stand: 23. September 2020)

(s. Leitfrage 1), der im Gegensatz steht zu einem großen und durch ein hässliches Gesicht tumb wirkenden Nationalsozialisten, sowie einem dicken, gut gekleideten und gierig auftretenden Fabrikbesitzer, leicht zum Sympathieträger der Figuren wird. Der Fabrikbesitzer wird durch seinen zum Leben erweckten Geldtresor als Kapitalist kenntlich gemacht. Der Tresor erhält ein Gesicht und Arme und agiert wie ein Mensch, beispielsweise beginnt er zu schwitzen und schaut verängstigt, sobald der Arbeiter für seine Tätigkeit mehr Lohn fordert oder er freut sich gemeinsam mit dem Fabrikbesitzer, als es ihnen gelingt, durch Zusammenarbeit mit dem Nationalsozialisten den Arbeiter in eine schwierige Situation zu bringen. Hier liegt auch die Hauptaussage der Handlung: Der Nationalsozialist wird vom Fabrikchef – also der Personifizierung von Industrie und Wirtschaft – beauftragt, den Arbeiter außer Gefecht zu setzen. Dazu stiftet der Nazi den Arbeiter an, als Protestform die Scheibe eines Geschäftes mit einem Pflasterstein einzuschlagen. Nachdem ein Schutzmann dies gesehen hat, wird der Arbeiter verhaftet. Es folgt eine Einstellung, in der der Nazi, der Tresor und der Fabrikchef gemeinsam lachen und tanzen, gefolgt von der Texteinblendung: "Gefesselt, wehrlos ausgesetzt der Pein, dies wird dein Los im Dritten Reiche sein!" Nach dieser Einblendung bekommen die drei Figuren jedoch plötzlich Angst und laufen weg, denn es erscheint ein neuer Schriftzug: "Zerbrecht das Hakenkreuz!", gefolgt von Männerhänden, die ein Hakenkreuz in die Hand nehmen und der Aufforderung folgen, sowie Realfilmaufnahmen einer Demonstration mit verschiedenen Bannern und Schildern gegen den Faschismus und gegen die Unterdrückung der Arbeiterschaft. Der Parteiname wird praktisch nicht genannt, erst ganz zum Schluss erscheinen die Aufschriften "Stärkt die antifaschistische Sozialdemokratie" und "Her zu Sozialdemokratie". Der Film ist in besonderem Maße unterhaltend und arbeitet auch mit verschiedenen kleinen Details, die den Zeichentrickfilm ausmachen. So zerspringt die Fensterscheibe, nachdem der Arbeiter den Pflasterstein geworfen hat, in der Form eines Hakenkreuzes. An einer anderen Stelle stellt der Nazi einem vorbeilaufenden Mann ein Bein und lacht diesen aus, als er auf dem Boden liegt. Als im nächsten Moment jedoch ein Polizist vorbeiläuft, verwandelt sich der Nazi zu einem kleinen unschuldigen Jungen. Die Transformation von Figuren sowie die Vermenschlichung von Gegenständen (s. Geldschrank) sind einige der wichtigsten Merkmale des Zeichentrickfilms. Die dadurch entstehende bildliche Symbolebene ermöglicht es, die Botschaft ("Der Nationalsozialismus ist gefährlich für die deutsche Arbeiterschaft!") auf unterhaltsame, einprägsame und vor allem vereinfachte Weise darzustellen. Die geschaffenen Analogien sind relativ leicht verständlich, unterstützt durch kurze Reime, die ebenfalls zum unterhaltenden Ton des Films passen. So ist zwar der Angriff auf den Nationalsozialismus und dessen Verbindung zur Industrie das Hauptthema, aber ein Seitenhieb auf einen anderen politischen Gegner kann sich der Film ebenfalls nicht verkneifen. Nachdem der

Nationalsozialist sich beim Fabrikchef vorgestellt hat, erscheint der Text: "Gestern war er Kommunist, heute Nationalsozialist. Gewiss – so sind nicht alle, jedoch in manchem Falle." Auch wenn hier versucht wird, den Angriff direkt wieder zu relativieren, so wird die KPD dennoch in die Nähe der NSDAP gerückt. Im Kontext der Arbeiterschaft als Hauptwählergruppe war es notwendig, sich möglichst gut von den gegnerischen Arbeiterparteien abzugrenzen. Dieser kurze Vierzeiler versucht dies auf humoristische Weise. Die Überzeichnung des Nationalsozialisten, der von der Statur her ein wenig an einen Gorilla erinnert, unterstützt den Versuch, den politischen Gegner ins Lächerliche zu ziehen. Nachdem der Film im Januar 1931 noch verboten worden war,⁶³⁶ da die Oberprüfstelle unter anderem die Gefahr gegeben sah, dass der Film die öffentliche Ordnung gefährden könne,⁶³⁷ erkannte die Prüfstelle am 13. März des gleichen Jahres nach Sichtung einer geschnittenen Version an, dass es sich hier um einen "Trickfilm mit satirisch-grotesker Wirkung" handele, was dem Genre des Wahl- und Parteiwerbefilms wiederum entspreche und dadurch nicht durch das Reichslichtspielgesetz verboten werden könne.⁶³⁸ Zu konkreten Aufführungen des Films waren leider keine Hinweise zu finden, allerdings kann zumindest vermutet werden, dass er sich gerade auf Grund seiner Kürze und seines Unterhaltungswertes sehr gut zur Aufführung bei Parteiveranstaltungen oder Treffen verschiedener der SPD zuzuordnenden Organisationen eignete.

Ein ähnlicher Film dieser Machart trägt den Titel „Ritter Kiekebusch kämpft um Preußen“ aus dem Jahr 1932, welcher ebenfalls 11 Minuten dauert und eine unterhaltende Kurzgeschichte allein durch die Zeichentricktechnik erzählt. Allerdings geht es hier inhaltlich nicht um eine Reichstagswahl sondern konkret um Preußen und den Versuch der Nationalsozialisten und Deutschnationalen den sozialdemokratischen Ministerpräsidenten erst zu verhindern und schließlich den Landtag durch einen Volksentscheid auflösen zu lassen. Der Film zeichnet die Geschichte Preußens in ganz knappen Zügen nach. Um die Gefahr von Seiten der Konservativen und Traditionalisten aufzuzeigen, werden zunächst zwei Hauptfiguren eingeführt, der märkische Raubritter von Kiekebusch Senior und dessen Knappe Schluckebier Senior. Für den Ritter werden sogar fiktive Lebensdaten angegeben, 1367-1432, wohl um den Eindruck des Realen zu verstärken. Beide Figuren werden vor den Augen des Zuschauers gezeichnet. Nachdem Schluckebier fertig ist, zieht er kurz sein Barett. Direkt darauf verwandeln sich beide Figuren, aus dem Ritter in der

⁶³⁶ Wenig verwunderlich hatte die erste Entscheidung vom Januar seitens der Parteipresse viel Ungemach hervorgerufen, so zeigte die Titelseite des Vorwärts am 30. Januar 1931, also bereits einen Tag nach dem Entscheid, zwei Artikel mit den Überschriften: "Skandal der Filmzensur!" und "Republik wird verboten – Von der Filmprüfstelle". Vgl. Vorwärts, Nr. 49, vom 30. Januar 1931, Jhrg. 48, S. 1.

⁶³⁷ Zensurbescheid „Ins Dritte Reich“:
https://www.filmportal.de/sites/default/files/Ins%20dritte%20Reich_O.01810_1931.pdf (Stand: 23. September 2020)

⁶³⁸ Zensurbescheid „Ins Dritte Reich“:
https://www.filmportal.de/sites/default/files/Ins%20dritte%20Reich_O.01810_1931.pdf (Stand: 23. September 2020)

Ritterrüstung mit einer Lanze in der Hand wird dessen "Uhr-Uhr-Uhrenkel"⁶³⁹ Ritter von Kiekebusch Junior, Mitglied des preußischen Herrenhauses. Gekleidet in einer Art Reiteruniform und mit einem kleinen Stock in der Hand, repräsentiert der Junior das adelige Preußen, das sich auf seinem Erbrecht ausruht, auch wenn der Vorfahre wenig schmeichelnd als Raubritter dargestellt wurde und somit das Stehlen von Geld und Land in der Familie zu liegen scheint, so jedenfalls die Botschaft. Aus dem Knappen wird der Gutsinspektor Schluckebier Junior, der eine Art Uniform trägt und einen Knüppel mit sich führt. Später wird diese Transformation auf eine weitere Ebene gehoben, nämlich wenn Kiekebusch und Schluckebier, die nach dem 9. November (1918) aus dem Landtag vertrieben wurden, versuchen, sich Preußen, das als Trutzburg auf einem Hügel mit wehender Deutschlandfahne dargestellt wird, von Otto Braun zurückzuholen. Erkennend, dass sie auf die altmodische Art der Eroberung zu Pferde nicht vorwärts kommen, möchte Kiekebusch es durch Anpassung an die moderne Zeit versuchen. Er, der für die Adelsklasse steht, verwandelt sich nun optisch in einen Frontsoldaten, während sein Begleiter Schluckebier eine Naziuniform erhält, gut zu erkennen an Hand der Hakenkreuzarmbinde. Hier werden die Nationalsozialisten also in erster Linie als Handlanger des deutschnationalen Lagers gesehen, da sie der Figur des Knappen und des Gutsinspektors zugeordnet werden.

Die Idee der Transformation verwendet auch die entgegengesetzte politische Richtung. Dies zeigt der Film "Wohin wir treiben" von der Ufa-Kulturabteilung, produziert im Auftrag der DNVP. Unter der Ankündigung "So sähe die Reichswehr aus, wenn sie nach sozialistischen Gesichtspunkten reformiert würde," wird vor den Augen des Zuschauers wieder eine Figur auf weißem Hintergrund gezeichnet. Sie trägt diesmal ein Halstuch und raucht eine Zigarre, hat die Hände lässig in den Hosentaschen und statt eines Helmes trägt die Figur eine Mütze auf dem Kopf, so dass sie dem Stereotyp eines linken Revolutionskämpfers ähnelt. Bei dieser Darstellung schwingt neben dem unterhaltenden Element klar der Versuch mit, die Zuschauer zu emotionalisieren, zu verängstigen oder möglicherweise auch wütend zu machen. Die ohnehin durch den Versailler Vertrag stark eingegrenzte Reichswehr verliert in dieser Zeichnung auch die letzte Ernsthaftigkeit und Schlagkraft.

Im Film "Was wählst du?" ist eine etwas längere Trickfilmsequenz eingearbeitet, die sich in abgewandelter Form auch in dem Film "Dein Schicksal" wiederfindet, der SPD-Wahlfilm für das Jahr 1928, zu dem die Berichte aus den Wahlbezirken überliefert sind. Diese Tricksequenz verlangt, etwa im Gegensatz zum Film "Ins Dritte Reich", etwas mehr Hintergrundwissen. Der Film arbeitet

⁶³⁹ Ob es sich bei dieser Schreibweise um einen Fehler aus Absicht oder Unwissenheit handelt, oder ob es gar eine veraltete Schreibweise ist, war nicht mehr rekonstruierbar.

sehr geschickt mit der Zeichentricketechnik, indem er stark metaphorisiert und karikiert. Er beschäftigt sich in erster Linie mit dem Zentrum und dessen nach Meinung der Filmemacher fragwürdiger Einstellung zur Demokratie. Die Sozialdemokraten machten das Zentrum hier zu einer rein opportunistisch agierenden Partei, indem sie sie in Form einer Zielscheibe zeichnete und daneben die Schrift erscheinen ließ: „Zentrum – weder republikanisch – noch monarchistisch – nur verfassungstreu“. Ergänzend dazu verdoppelt sich das Bullseye der Zielscheibe und zeigt zweimal Wilhelm Marx, einmal mit Zylinder und einmal mit Pickelhaube, um fehlende politische Überzeugungen und reines Machtinteresse in Person des Reichskanzlers und symbolischen Kopfbedeckungen zu unterstreichen. Außerdem bekommt sie einen Kopf, Arme und Beine. Ihr eine echte politische Haltung absprechend, wird die Partei im Folgenden nun zu einem Handlanger der BVP degradiert, nachdem aus der ersten Zielscheibe ein Punkt entspringt und eine zweite Scheibe mitsamt Kopf, Armen und Beinen geformt wird, welche die Aufschrift BVP trägt. Anfänglich noch deutlich kleiner, wächst die BVP, während das Zentrum plötzlich schrumpft und nun die BVP die große Schwesterpartei des Zentrums zu sein scheint. Hintergrund ist dabei, dass sich Zentrum und BVP auf Grund ihrer religiösen Nähe auch immer wieder politisch nahe standen. So hatte 1927 eine Annäherung stattgefunden, weswegen die SPD hier ihrem ehemaligen Koalitionspartner in gewisser Weise Verrat an den republikanischen Werten der ehemaligen Weimarer Koalition vorwarf. Die beiden Parteien Zentrum und BVP laufen nämlich im Folgenden Hand in Hand zu einer Ordnungszelle, aus der sie nacheinander verschiedene Persönlichkeiten der Zeit entlassen, deren Namen mit eingeblendet werden, so dass jeder Zuschauer weiß, wer dargestellt wird. Als erstes kommt Adolf Hitler aus der Zelle, gefolgt von Erich von Ludendorff, Hermann Ehrhardt⁶⁴⁰, Gustav von Kahr, Otto von Lossow und mehreren Soldaten. Hier wird zweifelsohne auf den laxen Umgang der Münchner Justiz mit Republikgegnern, stellvertretend durch den Hitler-Ludendorff-Putsch von 1923 und den darauf folgenden Gerichtsprozess in München angespielt. Obwohl für den Prozess eigentlich der Staatsgerichtshof in Leipzig verantwortlich gewesen wäre, da dieser verfassungsgefährdende Straftaten bearbeitete, hatte die unter anderem von der BVP getragene bayerische Landesregierung dafür gesorgt, den Fall in München zu verhandeln, um unter anderem Generalstaatskommissar von Kahr und den anfänglich mit Hitler sympathisierenden Generalleutnant von Lossow schützen zu können. Beide waren in Ereignisse im Bürgerbräukeller am Abend vor dem Hitlerputsch verwickelt gewesen und auch wenn sie sich letztlich nicht aktiv am Putsch beteiligt hatten, war es der Landesregierung wichtig gewesen, beide aus der Schusslinie zu nehmen. Ludendorff wurde freigesprochen und Hitler zu einer fünfjährigen Haft verurteilt, die ihm jedoch nach wenigen Monaten wieder erlassen wurde. Außerdem wurde er als Ausländer nicht

⁶⁴⁰ Deutschnationaler Freikorpsführer und Teil des Kapp-Putsches sowie Teil der Organisation Consul.

ausgewiesen, was nach dem Republikenschutzgesetz eigentlich hätte geschehen müssen. Letztlich gilt die Rechtsprechung im Fall des Hitler-Ludendorff-Putsches bis heute als Beispiel für die geistige Nähe der bayrischen Justiz zum damals aufkeimenden Nationalsozialismus und eine Unterwanderung der Weimarer Verfassung im Sinne autoritärer Kräfte. Bereits die Zeitgenossen kritisierten das Urteil scharf, Hugo Preuß von der DDP, der an der Weimarer Staatsverfassung mitgewirkt hatte, sprach beispielsweise von einer „Münchner Justiztravestie“ und der nationalkonservative Staatsrechtslehrer Alexander Graf zu Dohna (DVP), der den Angeklagten zu Gute hielt, dass es ihnen doch immerhin um die Erweckung der Nation gegangen sei, verurteilte den nicht ausreichenden Schutz der Staatsordnung und die Nichtausweisung Hitlers.⁶⁴¹ Der Wahlwerbefilm, der hier ein vier Jahre altes Ereignis wieder aufgriff, thematisierte also vor allem die Rolle der BVP und die Schwäche des Zentrums als Handlanger für bayerische Politik im Sinne verfassungsfeindlicher und staatsgefährdender Entscheidungen – schließlich wurden neben den führenden Köpfen auch Soldaten und damit potentielle Kämpfer wieder entlassen. Zuletzt tritt eine adelig gekleidete Figur mit Monokel und Orden aus der Gefängniszelle und heftet der BVP-Figur einen Orden in Form eines Hakenkreuzes an die Brust. Es handelt sich hier um den Kronprinzen Rupprecht von Bayern, der letzte bayerische Kronprinz. Ohne es auszusprechen werden so deutliche Schuldzuweisungen an das Zentrum visualisiert, den 1928 wiedererstarkenden Nationalsozialismus nicht verhindert zu haben, sondern monarchistisch geprägte Interessen der eigentlich kleinen Schwesterpartei aus Bayern akzeptiert und mitgetragen zu haben, die letztlich den Nationalsozialisten zu Gute kamen. Am Ende der Trickfilmsequenz erscheint eine Karte von Deutschland auf schwarzem Hintergrund, quer über das Land steht geschrieben: „Das Deutsche Reich ist eine Republik.“ Im nächsten Moment kommt eine Hand mit dem Ärmel einer Uniform und wischt das Wort „Republik“ weg. Daraufhin erscheinen die Umrisse des Freistaates Bayern und eine dort eingezeichnete Krone, die immer größer wird und so das Erstarken der bayrischen Monarchie in Abgrenzung zum Rest Deutschlands verdeutlichen soll. Zum Schluss werden wieder die beiden Männchen, die für das Zentrum und die BVP stehen, gezeigt, wie sie wieder die gleiche Größe erreichen, sich umarmen und schließlich wieder zu einem Männchen werden. Der Wunsch nach Separation ist erreicht. Es erscheint der Schriftzug: „Glücklich vereint.“ Bemerkenswert aufgrund seiner Machart und der technischen Fertigkeiten, die gezeigt werden, erlauben die vom Parteivorstand gesammelten Berichte aus den Wahlbezirken eine Schlussfolgerung, die durch die Sichtung bestätigt wurde. Der Film erfordert ein relativ hohes Maß an Hintergrundwissen. Tatsächlich berichtet der Bezirk Obere Rheinprovinz:

⁶⁴¹ Vgl. https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Hitler-Ludendorff-Prozess,_1924#Das_Urteil (Stand: 23. September 2020)

"Er [der Wahlfilm] wurde im allgemeinen beifällig aufgenommen, war allerdings für die ländliche Bevölkerung in manchen Partien unverständlich. Weniger symbolische Darstellung, mehr Handlung und schriftliche Erklärungen im Bildtext sind erwünscht."⁶⁴²

Die Erfahrungen aus dem Bezirk Groß-Thüringen ergänzen diese Beschreibung: "Der Meiniger Unterbezirk teilte mit, daß das Verständnis für den Film in den Städten sichtbar stärker war als auf dem Land."⁶⁴³ Offensichtlich war das Medium Film allein nicht unbedingt Garant für einen unterhaltsamen Abend. Durch die Überfrachtung der Symbolebene und der Bildlichkeit, die besonders durch den Zeichentrick für künstlerisch geschulte Filmemacher ein wahres Paradies darstellte, entstand die Gefahr, jene zu verlieren, die sich nicht übermäßig mit den aktuellen politischen Geschehen und Personen auskannten. Dies scheint auf dem Land verstärkt der Fall gewesen zu sein. Auch wenn die meisten anderen Bezirke von einem Erfolg sprachen, wäre es zumindest nicht verwunderlich, wenn vereinzelt auch hier Stimmen laut geworden sind, die sich eher kritisch äußerten. Ein für alle Zuschauer zugänglicherer Ansatz scheint hier bisweilen gefehlt zu haben.

Ein Beispiel für den künstlerisch-unterhaltenden Nutzen von Montage liefert die in Leitfrage 2 bereits dargelegte Sequenz aus "Was wählst du? / "Dein Schicksal", in der ein Oberstudienrat vor der Klasse nur noch nachspricht, was er zuvor vom Fabrikdirektor und Großindustriellen vorgesagt bekommen hat und dessen Schüler alles aufschreiben. Dadurch dass auf die Aufnahme des sprechenden Oberstudienrates direkt ein Papagei folgt, der stetig den Mund bewegt, entsteht geschickt die Botschaft, dass die Schulausbildung der Kinder von der herrschenden Klasse beeinflusst wird. Diese Technik entspricht der in Kapitel 5.2.1. vorgestellten Technik der "Attraktions-Montage" nach Eisenstein und dient hier eindeutig dazu, über Bilder klare ideologische Interpretationen der aktuellen Situation an Schulen zu transportieren. Der Zuschauer erhält keine Spielfilmhandlung, bei der durch unsichtbare Schnitte und Montagen der Eindruck von realen Abläufen entsteht, sondern er fokussiert sich gerade auf die Montagen und die dadurch transportierten Botschaften. Dass der FuL hier bereits mit solch künstlerischen Schnitten experimentierte, spricht einmal mehr für den Versuch der sozialdemokratischen Produktionsfirma, auch anspruchsvoll zu arbeiten und das Medium Film in seiner vielfältigen Breite auszunutzen. Ein anderer Einsatz der Montagetechnik als inhaltstransportierender Teil des Films ist die bereits erwähnte ständige Gegenüberstellung der Lebenssituation von Arbeitern und Wohlhabenden. Durch die Montage sich ähnelnder Situationen im direkten Vergleich gelingt es, die Darstellung von

⁶⁴² Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, S. 18.

⁶⁴³ Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, S. 12.

ungerechten Lebensbedingungen noch drastischer erscheinen zu lassen. Neben dem bereits erwähnten kommunistischen Film "Frauensorgen" ist ein besonders gutes Beispiel für diese Technik der sozialdemokratische Film "Zwei Welten". Eine typische Schnittabfolge ist im Nachfolgenden zu lesen:

Speisekarte mit vier Gängen wird gezeigt -

Detailaufnahme eines Weinglases, in das eingeschenkt wird -

Mann mit Monokel (zuvor als Nationalsozialist gezeigt), stößt mit einem anderen Herren an -

Schwäne schwimmen auf dem See -

eine alte Frau schält Kartoffeln -

der gedeckte Tisch der Herren wird in mehreren Einstellungen gezeigt -

die Arbeiterfamilie sitzt am Tisch und isst die Kartoffeln, rechts im Bett liegt die kranke Mutter und Ehefrau -

die Herren rauchen -

leere Teller -

Nahaufnahme: eine Uhr -

die kranke Mutter liegt im Bett und hustet -

Nahaufnahme: sie hustet Blut -

die alte Frau läuft langsam zur Kranken ans Bett -

Nahaufnahme: die alte Frau stellt Medizin auf den Tisch -

die Alte Frau streichelt die Hand der Kranken -

Nahaufnahme: die Hände -

Nahaufnahme: das erschöpfte Gesicht der kranken Frau -

Nahaufnahme: Sektgläser -

die Herren trinken

Hier sorgt die Montage geschickt dafür, das Empfinden für Ungerechtigkeit beim Zuschauer noch zu steigern. Insbesondere der direkte Kontrast der Blut hustenden und auf Medizin angewiesenen Frau auf der einen und der unmäßig schlemmenden und trinkenden Männer auf der anderen Seite treibt die Emotionen der Zuschauer voran. Unterstützt wird die Emotionalisierung durch den richtigen Einsatz von sich abwechselnden Kameraeinstellungen in Groß-, Nah- und Halbnahaufnahmen, denn diese verstärken den erzählerisch-dramaturgischen Einsatz der Montage. Speziell für den Stummfilm war die Fokussierung auf eine detaillierte Handlung oder Situation wichtig, die durch einen entsprechenden Schnitt mitten in eine Szene hineingesetzt wurde, damit der Zuschauer über das Bild zusätzliche Informationen bekam, die ihm beim Tonfilm über gesprochene Sprache vermittelt werden können. Ein ganz typisches Beispiel hierfür bezieht sich auf die Darstellung der finanziellen Not vieler Arbeiterfamilien. Die gerade beschriebene Szene der Vergleiche arbeitet auch mit dieser Thematik:

der Mann (zuvor als Nationalsozialist gezeigt) in halbnah und redet, wie bei einer Rede -

viele Arbeitslose -

eine Frau mit zwei Babys -

Text.: "Den Wöchnerinnen nehmen sie die Milch"-

Milchflaschen werden der Frau weggenommen -

Text : "Den Kranken..." -

Nahaufnahme: die kranke Frau liegt im Bett -

Text: "besteuern sie die Medizin"-

Nahaufnahme: Medizinflasche -

Text: "Den Krüppeln..." -

Detailaufnahme: Münzen liegen auf einem Tisch; von der Seite erscheint eine Holzhand, die nach den Münzen greift, es aber nicht schafft -

Text: "kürzen sie die Renten" -

viele Arbeitslose -

Text: "Und euch..."

viele Arbeitslose -

Text: Lohn und Unterstützung."-

die Herren stoßen wieder an

Diese rasche Schnittfolge und die immer wieder eingesetzten unterschiedlichen Kameraeinstellungen der handelnden Personen, der Medizin und des Geldes, nach dem eine Holzhand vergeblich greift, verstärken die Wirkung der Gegenüberstellung und unterstreichen dadurch die inhaltliche Handlung. Während die Nationalsozialisten in ihren überlieferten Filmen zum allergrößten Teil sich selbst thematisierten und dadurch den konkreten Vergleich verschiedener Lebenssituationen so wie hier beschrieben nicht nutzten, kann eine ähnliche Sequenz nur noch im DNVP-Film "Wohin wir treiben" gesehen werden, nämlich die bereits beschriebene Gegenüberstellung des Barmat-Skandals. Gezeigt werden unter den Schlagwörtern "Verarmung! Obdachlosigkeit! Wohnungsnot!" zunächst arme Familien, trostlose Hinterhöfe und Baracken, sowie hungernde Kinder, gefolgt von einer Villa, wo Barmat mit seinen schlemmenden "roten Helfern" gefeiert haben soll. Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Sequenzen aus den SPD-Filmen wird hier nur mit einer einzigen gegenüberstellenden Montage gearbeitet, wodurch die Eindrücklichkeit schwächer ausgeprägt ist. Allerdings ist die Grundidee gleich, die moralische Schlechtigkeit des politisch-ideologischen Gegners, der selbst ein gutes Leben führt, während seine vermeintliche Wählerschaft Not leidet, steht im Mittelpunkt.

Ein Film der SPD, der noch kurz Erwähnung finden sollte, ist der halb dokumentarisch aufgebaute Film "Des Geistes Schwert – Ein Film vom Sein und Werden der menschlichen

Gesellschaft" aus dem Jahr 1931, der in Leitfrage 1 kurz angesprochen wurde. Der Film dauert 1 Stunde und 14 Minuten und besteht zum allergrößten Teil aus einer Aneinanderreihung von unterschiedlichen Tricktechniken, wie Zeichentrickfilm und Grafiken. Eingeleitet wird der Film durch eine Spielfilmsequenz, in der ein Angestellter im Büro sitzt und sich nach der Lektüre eines Zeitungsartikels mit der Überschrift "Der Verrat durch den Marxismus" fragt, was eigentlich genau der Marxismus sei. Er kauft sich schließlich ein Buch mit dem Titel "Einführung in den Kapitalismus". Zu Hause angekommen, beginnt er zu lesen. Nach einem Marx-Zitat, wechselt der Film nun in den Trickmodus, zeigt die die Sonne umkreisende Erde und beginnt schließlich bei der Entstehung des Menschen. Hierzu wächst ein animierter Stammbaum vor dem Auge des Zuschauers, dem mehrere Arten entspringen, bis ganz oben der Mensch auftaucht – "Der Mensch – Die Krone der 'Schöpfung'". Es folgen Informationen über afrikanische Stämme bei der Landarbeit, die den Anbeginn des menschlichen Zusammenlebens als Gemeinschaft darstellen sollen: "Der Lebensbedarf wurde gemeinsam erzeugt und gemeinsam verteilt." Eine Grafik unterstützt die Aussage, indem einem gezeichneten Menschen jeweils ein Kreis zugeordnet wird, was die Ernteerträge symbolisieren soll. In einer späteren Grafik zum kapitalistischen System fällt die Verteilung der Erträge deutlich ungleicher aus. Der Film versucht im Folgenden die Entwicklung der Gesellschaften von der miteinander teilenden Gesellschaft hin zum Kapitalismus und zur Industrialisierung nachzuzeichnen. Dies tut er über eine fast 40-minütig dauernde Sequenz, in der Infografiken, reale Aufnahmen und Bilder sowie Montagen zusammengefügt werden. Im letzten Drittel wechselt der Film recht unvermittelt vom rein informativen Teil zum Werbefilm für die SPD, er stellt durch Spielfilmaufnahmen den Kampf der Arbeiterschaft gegen Bismarck und die Gründung der Partei nach und zeigt, wieder mit Hilfe verschiedener Infografiken, das Anwachsen der Partei hin zu ihrer parlamentarischen Bedeutung. In seiner Machart ist der Film eindeutig aufwendiger produziert. Die vielen Infografiken und Zahlen erwecken eher den Anschein eines Lehrfilms als eines parteipolitischen Werbefilms für die SPD, mit Ausnahme des letzten Drittels. Leider sind keine weiteren Informationen zum Film überliefert. Einzig zur Vorführungssituation hilft ein Artikel aus dem Vorwärts weiter. Im September 1931 wurde "Des Geistes Schwert" in Berlin vorgeführt, veranstaltet vom Kartell für Arbeitersport und Körperpflege vom Bezirk Charlottenburg. Es fehlt eine Kritik, lediglich eine kurze Inhaltsangabe erscheint. Direkt im Anschluss an diesen sehr informativen und detaillierten Film wurde dann der Filmstreifen "Die Wiener Arbeiter-Olympiade" gezeigt.⁶⁴⁴ Vermutlich verfolgten die Sozialdemokraten und ihre Unterverbände mit solchen Filmen und Veranstaltungen durchaus die von ihnen proklamierte Verbreitung von Aufklärung und Bildung im Rahmen der Arbeiterschaft. Dabei ist deutlich zu

⁶⁴⁴ „Wien in Charlottenburg“, in: Vorwärts, Nr. 456 vom 29. September 1931, Jhrg. 48, S. 6.

erkennen, wie parteipolitisch gefärbt zumindest der vorliegende Film noch war.

Sonderbetrachtung Ton:

Die Neuerung Tonfilm wurde bereits in Kapitel 5.3. in ihrer Bedeutung für die Veränderung der Sehgewohnheiten thematisiert. Im Folgenden gilt es nun, die praktische Nutzung der Technik für die zu betrachtenden Filme herauszustellen.

Bei den Wahlwerbefilmen verfügt ein Großteil des überlieferten und gesichteten Materials noch nicht über Ton. Grund hierfür dürfte zum einen einmal mehr das Kostenargument gewesen sein, zum anderen die Tatsache, dass zum ersten Höhepunkt der Werbefilmproduktion 1928-30 das System noch nicht fertig entwickelt bzw. gerade erst angelaufen war. Die Häufung von Tonfilmaufnahmen für die Landtagswahl in Preußen und die beiden Reichstagswahlen 1932 beweist allerdings, dass auch im Bereich der parteilichen Filmarbeit die Umstellung verhältnismäßig schnell erfolgte. Ganze 12 Tonaufnahmen von hohen Politikern zu Wahlkampfwerbezwecken aus dem Jahr 1932 können im Bundesarchiv eingesehen werden, zusätzlich dazu eine mitgeschnittene Rede vor großem Publikum und drei Reden, die für Wochenschauen aufgenommen worden sind. Ein Argument für das gesteigerte Interesse am Ton dürfte nicht zuletzt die relativ einfache Produktionsweise gewesen sein, sofern man das Geld aufgebracht und ein Aufnahmegerät mit entsprechender Technik besorgt hatte. Im Gegensatz zu Spiel- und Trickfilmen beschränkte sich das Setting hier nämlich fast immer auf einen einfarbigen Hintergrund, ein Laken oder eine einfarbige Wand, so wie manchmal ein Rednerpult. Die einzige agierende Person war dabei grundsätzlich der sprechende Politiker. Die SPD nutzte diese Art des Werbefilms mit Reden des preußischen Innenministers Severing und des Ministerpräsidenten Otto Braun.⁶⁴⁵ Beide stehen an einem Pult und sind zunächst zu drei Vierteln zu sehen. Im Laufe beider Filmaufnahmen nähert sich die Kamera stufenweise an den Redner an, so dass die Person zum Schluss in Nahaufnahme zu sehen ist. Bei Braun, dessen Rede 6 Minuten 35 Sekunden dauert, wechselt sie zwischen dem Blick auf den halben und den gesamten Oberkörper im Mittelteil noch einmal hin und her, bis sie zum Ende schließlich auch in die Nahaufnahme übergeht. Mit dieser einfachen, aber wirksamen Methode konnten die Filmemacher in die ansonsten äußerst statischen Aufnahmen, der Fokus lag schließlich auf dem Gesprochenen und nicht so sehr den Bildern, Bewegung einbauen. Das Gefühl, dem Politiker während seiner Rede plötzlich näher kommen zu können, so nah, wie es beim Besuch einer Rede auf einer überfüllten Wahlversammlung niemals möglich gewesen wäre, ermöglicht

⁶⁴⁵ Die Filme von Severing und Braun wurden allerdings nicht mehr vom FuL produziert, sondern von der Tobis-Melofilm, ebenso eine Rede des stellvertretenden preußischen Ministerpräsidenten und Zentrums politiklers Heinrich Hirtsiefer. Das lässt darauf schließen, dass es sich hier weniger um eine rein parteiliche Planung und Produktion handelte, sondern regierungintern hergestellt worden war, wodurch nun auch wieder andere Parteien in der Filmarbeit vertreten worden waren.

dadurch trotz des Mediums als Mittler das Gefühl des unmittelbaren Zusammenseins. Der Redner spricht in die Kamera, er sieht den Zuschauer also an, während er spricht. Diese Technik ermöglicht es, die Ansprache so persönlich wie möglich zu gestalten, auch wenn an sich sowohl räumliche als auch zeitliche Distanz zwischen dem Gezeigten und dem Zuschauer liegt. Der Inhalt der Rede unterstreicht deren intendierte Eindringlichkeit. Braun, der während des Sprechens relativ unruhig wirkt und sich viel hin und her bewegt – möglicherweise war für ihn diese Art der Wahlpropaganda zu ungewohnt –, appelliert an den Wähler, sich bei der Wahl in Preußen nicht von den Versprechungen der Nationalsozialisten blenden zu lassen. Diese würden "Politik mit doppeltem Boden" betreiben. Stattdessen laute die Parole "Alle Mann heran gegen den Ansturm der Zerstörung des Volkes". Auch in diesem Film verweist die Sozialdemokratie wieder auf die Bürgerpflicht des Wählens: Der Sieg sei sicher, "wenn die Bürger ihre Pflicht tun." (s. Leitfrage 2) Auch Severing, dessen Rede nur knapp 4 Minuten dauert, verweist auf das Stimmrecht als Recht und Pflicht des Bürgers, das in vollem Umfang zu nutzen sei, denn nur durch die demokratische Wahl seien die Nationalsozialisten zu verhindern: "Wollt ihr, dass die umstürzlerischen Pläne der Nationalsozialisten, die bisher gescheitert sind, durch die Wahl in Preußen Wirklichkeit werden?" Severing der ruhiger steht beim Sprechen, wird ebenfalls über die Kameraeinstellung Schritt für Schritt näher an den Zuschauer herangeholt, wodurch der Eindruck von geringer werdender Distanz entsteht. Leider ist jedoch die Tonspur der Aufnahme zum Teil stark beschädigt, weswegen der Großteil des Inhaltes nicht mehr rekonstruiert werden kann. Dennoch wird aus den restlichen, verständlichen Stücken der Rede deutlich, dass auch Severing, so wie Braun, insbesondere den Aufstieg der Sozialdemokraten fürchtet und den Zuschauer von der Notwendigkeit seines entscheidenden Grundrechts, der Wahl, überzeugen möchte.

Von der NSDAP sind für dasselbe Jahr 1932 ebenfalls Reden übermittelt, nämlich zum einen "Zinsknechtschaft – Gottfried Federer spricht", "Gottfried Federer spricht zur Wahl am 31. Juli 1932", "Adolf Wagner, Gauleiter Oberbayern, spricht über Kirche und Staat", "Darré spricht über Stadt und Land", "Bauer in Not" (ebenfalls mit Darré) sowie "Dr. Goebbels spricht über 14 Jahre System". Die Filme haben einen Vor- und einen Abspann. Zunächst ertönt jeweils Marschmusik, dazu erscheint bei Federer nach knapp 38 Sekunden der Name der Produktionsfirma "Deutsche Aufnahmegesellschaft für Bild und Ton m.b.H." und schließlich noch der Titel des Films. Nur bei "Gottfried Federer spricht zur Wahl" wird die Filmabteilung der NSDAP-Reichsleitung als Produzent angeführt. Bei Darré und Goebbels wird außerdem angemerkt: "Ein Tonfilm im Auftrage der NSDAP". Zum Abspann des 11-minütigen Films mit Federer sowie nach dem Film mit Adolf Wagner erscheint: "Schafft euch Arbeit und Brot durch Liste 2", nach den Filmen von Darré (5 Minuten bzw. knapp 15 Minuten) und Goebbels (8 Minuten 48 Sekunden) erscheint: "Adolf Hitler

zur Macht! Wählt Liste 1". Die unterschiedlichen Listenplätze lassen zunächst darauf schließen, dass die Filme mit Federer und Wagner für die Reichstagswahl im Juli 1932 gedreht wurde, während die beiden anderen Filme für die Wahl im November 1932 produziert worden sind, bei welcher die NSDAP den ersten Listenplatz von der SPD übernommen hatte. Im Findbuch des Bundesfilmarchivs ist unter allen hier aufgeführten NSDAP-Filmen des Jahres vermerkt, dass es sich nach Hanna-Daoud um eine Serie von Wahltonfilmen handele, die von der NSDAP im Juni und Juli 1932 in Auftrag gegeben worden sei.⁶⁴⁶ Zudem liegen alle Zensurdaten im Juli 1932. Dies könnte bedeuten, dass die Filme nach der siegreichen Wahl im Sommer 1932 mit einem neuen Abspann ausgestattet und noch einmal verwendet wurden. Außerdem wird bei Federer noch die Partei genannt, der Abspann bei Darré und Goebbels konzentriert jedoch nur noch auf Adolf Hitler als Zugpferd der Bewegung. Die Kamera bleibt gleich auf die Redner fokussiert, sie nähert sich nicht im Verlauf des Films an. Damit fällt auch die letzte Möglichkeit, die Rede durch filmische Hilfsmittel aktiver zu inszenieren, im Mittelpunkt stehen nur noch Redner und Rede. Entsprechend arbeiten sowohl Darré als auch Goebbels besonders mit ihrer Stimme und ihrem Körper. Darré spricht an entscheidenden inhaltlichen Punkten langsamer, Goebbels arbeitet sowohl mit der Schnelligkeit als auch mit der Variation in der Lautstärke. So wird er zum Ende seiner Rede hinaus immer lauter, bis er ganz zum Schluss wieder in eine durchschnittliche Lautstärke übergeht. Dadurch wird der inhaltliche Aufbau seiner Forderung, das System, das den Menschen nur Arbeitslosigkeit und Not gebracht habe, durch die Herrschaft der Nationalsozialisten zu beenden, durch die Lautstärke dramatisch unterstrichen. Die NSDAP hat „dem System den Kampf angesagt“, er nimmt weder den Begriff „Demokratie“ noch „Parlament“ in den Mund, sondern verwendet abwertend die übergeordnete Vokabel des „Systems“. Dazu wird er nicht nur lauter, sondern schlägt auch immer wieder bestimmend mit der geballten Faust von oben nach unten durch die Luft, als hämmere er auf einen Tisch. So unterstreicht er sowohl durch seine Stimme als auch durch seine Körperbewegung mit Nachdruck seinen Willen, eine Änderung herbeizuführen, ohne dass Kamera, Schnitttechnik oder dramatische Musik ihn dabei unterstützen. Es wird deutlich, dass gerade Goebbels hier sehr bewusst mit dem Medium Tonfilm umgeht, um seine Botschaft vom Kampf gegen das Weimarer System schnell zu verbreiten und gleichzeitig potentielle Wähler direkt ansprechen zu können.

Zwei Filme des Genres Wahlkampfrede, allerdings aus der Stummfilmzeit bzw. der Übergangsphase, sollten an dieser Stelle noch erwähnt werden, denn auch wenn sie nicht mit Ton

⁶⁴⁶ Vgl. https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm – Jahr 1932 (Stand: 23. September 2020); vgl. Thomas Hanna-Daoud: Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung, Köln 1996, S. 318ff.

gesichtet werden konnten, zeigen sie, auf welche Weise das Problem der Politikerrede als akustische Propaganda im stummen Film noch angegangen wurde. Bereits im Jahre 1928 produzierte die Kulturabteilung der UFA den Film "Wohin wir treiben" (s. Leitfrage 1 und 2), eine Mischung aus Spielfilmsequenzen, Tricktechnik und Montage, sowie die Aufnahmen verschiedener kurzer Politikerreden nacheinander. Diese waren so aufgebaut, dass man sie auch jenseits des Films als Einzelfilme auf Veranstaltungen oder Versammlungen einspielen konnte. Sie waren stumm und konzentrierten sich aufgrund dieser Einschränkung auf kurze und wesentliche Details, die immer wieder per Texttafeln eingeblendet wurden. Neben Reichsinnenminister Martin Schiele treten der Parteivorsitzende Graf Westarp sowie Großadmiral von Tirpitz auf. Eine weitere überlieferte Filmrolle mit dem Titel "Deutschnationale Volkspartei" zeigt zudem bei gleichem Hintergrund und auch sonst gleicher Machart kurze Reden von Margarete Behm, Mitbegründerin der DNVP, Ludwig Wallraf, Staatsminister im Innenministerium, Reichsjustizminister Oskar Hergt, Reichsverkehrsminister Dr. Koch und Minister Walter von Keudell. Alle beschäftigten sich in ihren Aufnahmen, die jeweils zwischen 2 und 3 Minuten Dauer liegen, recht oberflächlich mit einzelnen Themen, was verständlich ist, denn durch die Technik der Texttafeln blieben weder Zeit noch Platz, inhaltlich ins Detail zu gehen. Vielmehr ermöglichte die Kürze der Auftritte propagandistisch clever mit Schlagworten und Parolen zu arbeiten. Diese Kurzfilme mit persönlichen Ansprachen hoher Parteimitglieder sind die ersten ihrer Art, die für eine Wahlfilmproduktion noch überliefert sind und eingesehen werden können.⁶⁴⁷ Dass sie von der Ufa-Kulturabteilung stammen, spricht für eine engere Verknüpfung des Filmkonzerns mit der Partei Hugenburgs oder zumindest dafür, dass die Dienste Deutschlands größter Produktionsfirma in Anspruch genommen wurden.

Ein anderer Film, der in die Kategorie der Filmreden fällt, heißt "Die Sozialdemokratie im Reichstagswahlkampf", produziert vom FuL, und stammt aus dem Jahr 1930. Das Besondere an diesem Film, ist dass er offensichtlich mit einem älteren Tonverfahren aufgenommen wurde. Möglicherweise hatte man die sprechenden und singenden Akteure dieses Films parallel zur Filmaufnahme auch akustisch aufgenommen, um später Film und Ton mit dem Hilfsmittel einer Schallplatte wieder synchron abspielen zu lassen. Leider ist diesbezüglich nichts weiter überliefert, weswegen der Film stumm bleibt und man lediglich sitzende und stehende Menschen sieht, die ihren Mund bewegen und in die Kamera sprechen. In der Einstellungssequenz sieht man vier an

⁶⁴⁷ In einem bereits an anderer Stelle erwähnten Rundschreiben der Hauptgeschäftsstelle an die Landesverbände und Kreisvereine vom 2. Mai 1928 wird erwähnt, dass diese Filme entweder gesondert oder in Verbindung mit dem Spielfilm „Wohin wir treiben“ abgespielt werden konnten und für den Preis von 0,65 Mark pro Meter bei der Hauptgeschäftsstelle ausgeliehen werden konnten. Leider gibt es keine Angaben zur Häufigkeit der tatsächlichen Nutzung. Vgl. Rundschreiben Nr. 61 der Hauptgeschäftsstelle an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 2. Mai 1928, in: BArch N 2203 / 44.

einem Tisch sitzende Personen, drei Männer und eine Frau,⁶⁴⁸ hinter ihnen stehen vier Männer. Aufgrund der gleichförmigen Lippenbewegung lässt sich erahnen, dass die vier stehenden Personen ein Lied singen, möglicherweise ein Arbeiter- und/oder Parteilied. Diese Einstellung dauert ganze 3 Minuten. Im Anschluss daran geht der Chor ab und die Herren erheben sich nacheinander, um zu sprechen. Meist wird nach etwa 3 bis 3:50 Minuten bei ihnen von der Halbnah- zur Nahaufnahme gewechselt. Auffällig ist, dass die Frau, die noch am Anfang ganz links am Tisch sitzt, hier nicht zu Wort kommt. Dies muss allerdings nicht bedeuten, dass sie gar nicht aufgezeichnet wurde. Möglicherweise gibt es auch von dieser Szenerie mehrere Versionen, um so viele Parteimitglieder wie möglich sprechen zu lassen, ohne dass alle Sequenzen überliefert wurden. Des Weiteren ist erwähnenswert, wie unterschiedlich die jeweiligen Redner ihre Arbeit verrichten. Während die erste Person angestrengt und hochkonzentriert wirkt, tritt der dritte Redner äußerst leidenschaftlich auf, er gestikuliert nicht nur viel mit den Händen, er schlägt auch immer wieder energisch mit der Faust von oben nach unten durch die Luft. Die Bewegungen wirken wie von einem Bühnenredner, vermutlich war er es gewohnt, bei Versammlungen auf der Bühne zu stehen. Es fehlen leider jegliche Texteinblendungen, weshalb der Inhalt nicht mehr rekonstruiert werden kann. Dennoch ist der Einsatz von Musik zur Identifikation mit der Partei deutlich geworden, sowie der Versuch, die Reden wichtiger Parteimitglieder im ganzen Land zu verbreiten und dadurch vom Unterhaltungsmedium weg zu kommen und den Film verstärkt als Informationsmedium zu nutzen.

Auch wenn Musik kaum Teil der Filme ist, da viele in der Zeit der Stummfilme produziert wurden, versuchte Tobis-Melofilm 1932, die den Film "Einer für alle" für die Wiederwahl Hindenburgs produzierte, Musik als Hintergrundbegleitung einzusetzen. Die erste Sequenz thematisiert den Beginn des Ersten Weltkriegs. Zum Text: "Russenüberfall auf Ostpreußen" werden Bilder von ausgebrannten Häusern und Schutt gezeigt, danach folgt eine Landkarte, an der seitlich der Schatten von Josef Stalin zu erkennen ist. Dazu läuft bedrohliche Musik. Als Kontrast folgt darauf eine Sequenz, bei der Hindenburg seiner Truppe einen Besuch abstattet, während Fanfaren ertönen. Die musikalische Begleitung ist hier sehr offensichtlich gewählt und versucht den ideologischen Kontext der Botschaft zu unterstreichen. Auch an anderer Stelle im Film "Heimkehr" wird zu Bildern Hindenburgs, diesmal als Reichspräsident und begleitet von jubelndem Volk, Musik unterlegt, einmal fröhlich, ein anderes Mal beginnt die Hymne zu spielen, die dann aber in eine etwas leichtere Musik übergeht. Ebenfalls von der Hymne begleitet wurden die Kurzreden der

⁶⁴⁸ Es werden leider keine Namen eingeblendet, laut Findbuch des Bundesarchivs handelt es sich bei den Rednern im Verlauf des Films u.a. um Rudolf Wissell, Paul Hertz und Rudolf Breitscheid – vgl. https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm – 1930 / Zensurdatum bekannt (Stand: 23. September 2020).

NSDAP-Politiker von 1932, allerdings am Anfang des Films und nicht am Ende. Im Film "Volk & Führer", bei dem wohl Wochenschau-Aufnahmen zusammengeschnitten wurden, wird für den Vorspann eine Marschmusik und für den Abspann parallel zum Zeigen der Hakenkreuzfahne die deutsche Hymne abgespielt. Grundsätzlich aber beschränkte sich die musikalische Untermalung der Nationalsozialisten auf diese beiden Elemente. Die Identifikation mit Deutschland erhielt hier bei den National-Konservativen und den Nationalsozialisten eine untergeordnete, begleitende Funktion und unterstützte so akustisch den Ruf nach nationaler Einheit.

Ergebnisse technische Mittel und Ton:

Zunächst ist festzuhalten, dass für die Partei- und Wahlwerbefilme teils mit künstlerischem Anspruch, teils mit informativem Anspruch gearbeitet und viel ausprobiert worden ist. Besonders die SPD versuchte auf diesem Bereich einiges, so produzierte sie als einzige Partei reine Zeichentrickfilme für den Wahlkampf, entwickelte mit "Des Geistes Schwert" einen 1-stündigen Dokumentar- und parteipolitischen Propagandafilm sowie drei knapp 11-minütige Kurzspielfilme, die besonders unterhaltsam und kreativ die Gefahren durch Nationalsozialismus ("Ins Dritte Reich") und Kapitalismus ("Dem deutschen Volke") sowie die Bedeutung eines sozialdemokratisch geführten Preußens darstellten. Diese Filme wirken dabei durch die lustige Machart, die vielen Transformationen und zeichentrick-typischen Übertreibungen eher unterhaltsam als wirklich tief in eine Materie eintauchend. Sie konnten allerdings, wenn man die Symbolebene und die zeichentrick-technischen Mittel zu weit treibt, schwerer verständlicher werden, wie die Sequenz in "Dein Schicksal" zeigt. Insgesamt scheint der Zeichentrick aber dennoch ein guter Weg gewesen zu sein, um Aufmerksamkeit zu erhalten. Dass die SPD ganze drei Zeichentrickfilme produzieren ließ, spricht zumindest dafür.

Eine besonders beliebte Technik war außerdem die Gegenüberstellung verschiedener Lebenssituationen, insbesondere die SPD arbeitete damit. Der Lebenssituation des Arbeiters wurde das Leben von Großindustriellen oder Wohlhabenden teils mit Verbindungen zum Nationalsozialismus gegenübergestellt, wodurch die ungleichen Lebensweisen besonders nachdrücklich erscheinen. Es gibt weitere kürzere Montagetechniken, die genutzt wurden, um im Eisensteinschen Sinn die ideologische Botschaft zu unterstreichen und zu transportieren. Generell jedoch dienten die meisten Schnitte eher dem Vorankommen der Handlung.

Neben den Tricktechniken wurde später auch mit dem Ton gearbeitet. Dabei fällt auf, dass mit dem Tonfilm plötzlich der Fokus verstärkt auf Politikerreden gelegt wurde. Auch wenn dies bereits im Stummfilm ausprobiert worden war (siehe "Die Sozialdemokratie im Reichstagswahlkampf" oder die DNVP mit "Wohin wir treiben"), stieg die Zahl dieses Subgenres

für das Jahr 1932 deutlich an. Nicht nur die SPD begann, Vorträge und Wähleransprachen von hochrangigen Politikern aufzuzeichnen, auch die NSDAP verfolgte diesen Plan und selbst von einem Zentrums-Minister war ein Film überliefert. Dabei wurden die Filme von SPD und Zentrum offensichtlich für die preußische Landtagswahl gedreht, bei der man versuchte, die Wähler von der Bedeutung ihrer Stimme für die Sicherstellung der Ordnung im Land und im Kampf gegen den Nationalsozialismus zu überzeugen. Dagegen liefen die Filme der NSDAP bereits im Reichstagswahlkampf und zeigten, wie Walther Darré und vor allem Joseph Goebbels bereits dazu in der Lage waren, mit einfachen Mitteln der Sprechweise und des richtigen Auftretens vor der Kamera nachdrücklich zum Publikum zu sprechen. Damit eignete sich die neue Technik sehr gut, endlich die Reden, die sonst auf Wahlveranstaltungen gehalten worden wären, ins ganze Land zu tragen und gleichzeitig eine vermeintlich spezielle Form der persönlicheren Verbindung zwischen Sprecher und Zuhörer bzw. Zuschauer herzustellen.

Wenig zum Einsatz in den Tonfilmen kam Musik. Im Film "Die Sozialdemokratie im Wahlkampf", bei dem die Tonspur verloren gegangen ist, kann rekonstruiert werden, dass der Film mit einer Gesangseinlage von mehreren Minuten beginnt und die NSDAP nutzte ein Marschlied, um ihre Reden für das Wahljahr 1932 zu beginnen, und machte auch von der Hymne Gebrauch. Am Ende der Filme "Einer für alle" und "Heimkehr" aus dem Jahr 1932 zur Reichspräsidentenwahl erscheint ganz zum Schluss Paul von Hindenburg in Nahaufnahme, dazu wird die Nationalhymne gespielt. Hier wurde sie eingesetzt, um den Ruf nach einer geeinten Nation unter dem alten Reichspräsidenten zu unterstreichen. Dies entspricht in dieser spezifischen Situation eher dem letzten Aufbäumen des demokratischen Systems statt einer überzeugten Nutzung dieses an sich zentralen Symbols eines Staates. Weitere Versuche waren darüber hinaus nicht auszumachen.

All dies zeigt, dass die Filme durchaus professionell produziert wurden. Besonders die SPD probierte viel aus und nutzte die finanziellen Mittel, die sie besaß, auch auf dem technisch-künstlerischen Bereich. Die DNVP mit ihren Verbindungen zur Ufa blieb zwar mengenmäßig und auch tricktechnisch deutlich hinter den Sozialdemokraten zurück, versuchte aber beispielsweise als erste Partei in einem Wahlwerbefilm, trotz des Stummfilms, Politiker direkt zum Wahlvolk sprechen zu lassen. Letztlich brachte der Ton einen entscheidenden neuen Impuls, der es erlaubte, die Selbstdarstellung auf eine neue Ebene zu heben. Dass die Nationalsozialisten dies relativ früh verstanden haben, zeigen nicht nur die Tonfilmaufnahmen aus dem Sommer 1932, sondern auch das Hitler zugesprochene Zitat: "Ohne Lautsprecher hätten wir Deutschland nicht erobert."⁶⁴⁹ Der Wissenschaftler Gerhard Paul kommentiert zudem: "Zugleich veränderten umgekehrt Mikrofon und

⁶⁴⁹ Zitiert nach Gerhard Paul: Zwangsbeschallung und Stille – Klanglandschaften der 1930er und 1940er Jahre, in: Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schöck, Bonn 2013, S. 176-179, hier: S. 176.

Lautsprecher den Charakter der politischen Rede und die Stimmen des Sprechers in der Wahrnehmung der Zeitgenossen wie der Nachgeborenen. Zum Ende der Republik hatte die Politik die neuen Soundtechniken entdeckt.⁶⁵⁰

Leitfrage 4 - Welche der genannten Methoden (Negative Campaigning / Führungsfigur / Emotionalisierung) werden genutzt?

Beim Begriff "Emotionalisierend" ist im weiteren Verlauf zu unterscheiden, da Emotion selbstverständlich nicht gleich Emotion ist. So gibt es Szenen, die darauf abzielen, den Zuschauer zu unterhalten und zum Lachen zu bringen (s. Trickfilm), andere möchten Empathie auslösen. Auch ein gewisses Maß an Hilflosigkeit kann durch Filmbilder erzeugt werden, was entweder in Trauer oder in Wut umschlagen kann. Gerade die Bilder hungriger kleiner Kinder sind hierfür geeignet, aber auch die insbesondere von der KPD und der SPD genutzten Darstellungen der Lebenssituation notleidender Arbeiterfamilien. Diese Form der Gegenüberstellung kann bisweilen zynisch werden, etwa in dem KPD-Film "Frauensorgen". Unter der Überschrift "Fünf-Uhr-Tee" sieht man einige Kinder, die ihre Mutter weinend um ein Stück Brot anbetteln. Die gegebenen Umstände erlauben es der Frau nicht einmal, richtig für ihre Kinder zu sorgen. Auch Arbeitslosigkeit war ein Thema der Filme. In dem Film "Zwei Welten", der viel mit der Gegenüberstellung verschiedener Lebenssituationen arbeitet, werden zunächst Szenen eines Damentennis-Turniers gezeigt, wobei es danach aussieht, als wären diese extra für den Film gedreht worden und nicht von Wochenschau-Aufnahmen übernommen. Per Montage werden Zeitungsschlagzeilen zum Turnier zwischen Einstellungen vom Tennisplatz, dem Spiel, teuren Autos und den jubelnden Zuschauern eingeblendet. Nachdem der Siegerin der Pokal überreicht wurde, schwenkt die Kamera auf die Beine und Füße und zeigt, wie mehrere Damen sich entfernen. Nach diesem Bild werden direkt im Anschluss marschierende Füße gezeigt, die auf Grund der einfachen Kleidung und der schweren Schuhe darauf schließen lassen, dass es sich um laufende Arbeiter handelt. Die Kamera schwenkt zu den Gesichtern der Männer, es erscheint das Wort „Arbeitslose!“ und auf einer nächsten Texttafel „3 Millionen Arbeitslose“. Als nächstes werden wieder die marschierenden Füße gezeigt und schließlich erhält der Zuschauer die Information: „11 Tage und 18 Stunden braucht dieses Heer des Elends, um an dir vorüberzuschreiten.“ Diese Darstellung ist bemerkenswert, da so auf der einen

⁶⁵⁰ Gerhard Paul: Klangwelten der Moderne – Die Roaring Twenties, in: Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bonn 2013, S. 100 - 105, hier: S. 105.

Seite sehr gut und vereinfacht erläutert wird, wie viele Menschen von der Arbeitslosigkeit betroffen waren und es dadurch zudem gelingt, die Bestürzung über diese Zahl zu verstärken. Mit der Gegenmontage der Füße der wohlhabenden, Tennis spielenden Damen, wird die Emotionalisierung außerdem fortgeführt, da der Vergleich die Ungerechtigkeit in der Lebensweise greifbarer macht. Der Film "Was wir schufen" zeigt schließlich die langen Schlangen bei einer Arbeitsvermittlung in Norddeutschland, verweist allerdings darauf, dass hier die Sozialdemokraten bereits ein funktionierendes Amt eingerichtet haben, um den Menschen wieder Weiterbildungsmöglichkeiten und Arbeit zu bringen.

Hoffnung ist eine weitere Emotion, die in den Filmen immer wieder bemüht wurde. Sie stellt sich ein, wenn bereits erreichte Errungenschaften gezeigt werden können. Der Film "Was wir schufen" von 1928 baut komplett auf diesem Konzept auf. Er zeigt nicht nur Arbeitsämter, sondern auch unter sozialdemokratischer Führung errichtete Säuglings- und Kinderheime, Arbeiterviertel und er stellt die neue Schule vor. Zunächst zeigt er einen Klassenraum, in dem der Lehrer vor den Schülern sitzt und redet. Die Schüler, ausschließlich Jungen, sitzen mit gefalteten Händen vor ihm, hören zu und erheben sich und sprechen nur, sobald sie dazu aufgefordert werden. An der Tafel steht in Sütterlin ein Satz, von dem leider nur der Anfang zu lesen ist. Dort steht: "Der Kaiser ist ein guter Mann...". In der nächsten kurzen Sequenz sieht man einen Mann in einem Talar an einem leicht erhöht stehenden Schreibtisch sitzen. Vor ihn tritt ein Junge. Während der Mann auf ihn einredet, kurz aufsteht und auch den Zeigefinger in Richtung des Jungen erhebt, senkt dieser traurig den Kopf. Eine Texteinblendung folgt: "Baut der Jugend Paläste, und ihr spart Zuchthäuser." Das neue Schulkonzept der Weimarer Zeit, das die SPD im Anschluss daran vorstellt, zeigt eine Klasse, in der Jungen und Mädchen gemeinsam in einer Art Kreis sitzen und miteinander diskutieren. Der Lehrer sitzt in der Ecke, hört viel zu und wirkt generell eher wie ein Moderator. Die Schule wird hier als Bildungsort für neugierige und engagierte junge Menschen vorgestellt, nicht als die autoritär geprägte Erziehungseinrichtung der Kaiserzeit.

Besonders gut im Fokussieren auf negative Emotionen waren die rechten und nationalkonservativen Parteien. Sowohl durch Bilder als auch durch die verwendete Sprache haben die DNVP und in noch stärkerem Maße die NSDAP es verstanden, ihre Rhetorik von Wahlkampfveranstaltungen und Zeitungen auf die Leinwand zu übertragen. Ein gutes Beispiel hierfür ist der bereits in Leitfrage 2 erwähnte Film "Kampf um Berlin". Anstelle einer erzählten Handlung oder Geschichte konzentriert sich der Film in 30 von 39 Minuten darauf, die Straßen und Sehenswürdigkeiten Berlins zu zeigen. Damit verbunden diskreditieren die Texttafeln an mehreren Stellen die liberale Großstadt und Hauptstadt der Republik: "Hirnlose Spießler bevölkern die Stätten asiatischer Kultur..." Es erscheint ein Plakat mit Werbung für eine Bühnenshow namens "Rasputins

Liebesabenteuer". "... und verirrte Volksgenossen laufen in Theater, die den letzten Rest deutschen Empfindens töten...". Weitere Plakate werden gezeigt, einmal von der Komischen Oper, einmal von der Haller-Revue. Außerdem erscheint eine Außenaufnahme des Admirals-Palasts, einer der größten Revue-Theater in Berlin. "... oder sie studieren bei Mokka die Berliner Asphaltpresse." Nun werden Außenaufnahmen verschiedener Cafes gezeigt. Anschließend fährt die Kamera weiter durch die Straßen Berlins, ein Mann wird beim Zeitunglesen gefilmt und man sieht eine Einstellung des damaligen Berliner Funkturms. Die Vermischung realer Aufnahmen mit herabwürdigenden Beschreibungen und Interpretationen der Szenerie konnten bei einem Zuschauer, der wenig von der Großstadt und dem Leben dort wusste, dazu beitragen, Vorurteile weiter aufzubauen und zu pflegen. Neben der Darstellung der Verkommenheit der deutschen Hauptstadt, wird außerdem bei den geistigen Anhängern, die den Film sahen, versucht, den Hass auf die politischen Gegner zu verstärken und sich selbst in der Opferrolle zu präsentieren. So wird zu Aufnahmen eines SA-Aufmarsches plötzlich folgende Texttafel eingeblendet: "An dieser Stelle wurde unser Kameramann vom Pöbel am Weiterfilmen gehindert. Der Sturm der Kommunisten auf den Sportpalast ist noch in aller Erinnerung." Es ist aus den Filmszenen nicht ersichtlich, wer und ob überhaupt jemand den Kameramann angegriffen hat. Jedoch wird diese Möglichkeit genutzt, um plötzlich auf ein gänzlich anderes Ereignis zu verweisen. Mit dem "Sportpalast" ist eine Rede Hitlers aus dem Jahr 1928 gemeint: "Unermüdlich kämpft unser Gau in Berlin. Am 16. November 1928 sprach Adolf Hitler im überfüllten Sportpalast vor ca. 18.000 Deutschen." Es folgt eine Fotografie Hitlers auf der Bühne und eine des Publikums. Ein Sturm auf den Sportpalast ist nicht überliefert. Allerdings verstarb an jenem Abend das SA-Mitglied Hans Georg Küttemeyer. Quellen sprechen davon, dass er in betrunkenem Zustand nach einem Zusammenstoß mit Bauarbeitern eine Kopfverletzung erhielt und in Folge dieser Verletzung auf seinem Heimweg in einen nahe gelegenen Fluss gefallen war,⁶⁵¹ von einem Sturm auf den Sportpalast kann also nicht die Rede sein. Der Tod des jungen Mannes wird hier jedoch im Sinne der nationalsozialistischen Heldenverehrung früh verstorbener Mitglieder auf- und ausgebaut: "Am Ende der Veranstaltung wurde unser Pg. Küttemeyer das Opfer eines

⁶⁵¹ Sven Felix Kellerhoff: Berlin unterm Hakenkreuz, Berlin 2006. Vgl. auch „Unfall oder Verbrechen? - Der rätselhafte Tod des Nationalsozialisten Küttemeyers“, in: Vorwärts, Nr. 547, Jhrg. 45 vom 18.11.1928, S. 4, und „Der Hakenkreuzlerzug verboten – Kein Spektakelstück mit einer Leiche“, in: Vorwärts, Nr. 554, Jhrg. 45 vom 23.11.1928, S. 2. - Nach polizeilichen Ermittlungen hatte sich ergeben, dass Küttemeyer, der als Order bei der Versammlung gearbeitet hatte, im Anschluss mit einigen weiteren Parteileuten und Kollegen getrunken hatte. Scheinbar gerieten sie auf dem Heimweg in eine Auseinandersetzung mit Bauarbeitern, deren politische Ausrichtung in den Quellen des Vorwärts jedoch nicht erwähnt wurde. Bei diesen Auseinandersetzungen traf Küttemeyer ein Backstein im Gesicht, der wohl auch zu inneren Verletzungen führte. Auf dem Weg soll er laut Zeugenaussagen über Kopfschmerzen geklagt haben. Die Polizei kam zu dem Schluss, dass er später, während er am Fluss entlang lief, als Folge der Kopfverletzung irgendwann das Gleichgewicht verloren haben und in den Fluss gefallen sein muss, wo er schließlich ertrank. Spätere Berichte sprachen von Tod entweder durch Suizid oder auf Grund des starken Alkoholeinflusses. Die Zeitungsartikel berichten jedoch auch weiter, dass die Nationalsozialisten damals bereits augenblicklich die Chance ergriffen und ihre politischen Gegner vor Vergeltungsmaßnahmen warnten.

Überfalls." Auf ein Zeitungsbild des Verstorbenen folgt die Mahnung und das Versprechen: „Wir werden ihn nie vergessen.“ „Hier erfolgte der Überfall auf Küttemeyer.“ Zu sehen ist ein nicht näher beschriebener Ort an einer Straße, die von Bahnschienen gekreuzt wird. Jene Art der Heldenverehrung, die sich der Nationalsozialismus früh zu eigen machte, sorgte auch dafür, dass sich die NSDAP in eine Opfer- und Märtyrerrolle begeben konnte und so die Möglichkeit erhielt, eine Rechtfertigung für ihr aggressives Auftreten zu konstruieren.

Ein besonderes Gefühl wurde schließlich noch durch die Wahlwerbung für Paul von Hindenburg angesprochen. Durch den Rekurs auf die siegreiche Schlacht bei Tannenberg konnte man sich von der ansonsten negativ besetzten Kriegsniederlage und den schmerzhaften Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg abheben. Wenn er im Film "Das Lied vom deutschen Manne" von 1925 einen Kranz vor einem Kriegsdenkmal für die Gefallenen des Krieges ablegt, zeigt dies, dass er die toten Soldaten nicht vergessen hat und ihre Opfer in Ehren hält. Entsprechend oft werden Verweise auf Hindenburgs Zeit als Generalfeldmarschall angeführt, auch wenn es bei ihm grundsätzlich bereits reichte, ihn als Person ohne größeren Kontext zu zeigen. Sein Ruf stand für die meisten außer Zweifel. Einige Aufnahmen aus Hindenburgs Wahlwerbefilmen porträtieren dann auch beispielsweise den Privatmann Hindenburg, um seine Bodenständigkeit zu zeigen. So sieht man ihn im Film "Das Lied vom Deutschen Manne" mit seiner Familie am Kaffeetisch sitzen oder einen Spaziergang unternehmen. Im Film "Heimkehr" ist es der Onkel aus den USA, der verstanden hat, dass nur Hindenburg es schaffen kann, die zerstrittene deutsche Nation wieder zu einen und der dies an Nichte und Neffe weitergibt. Die künftige Generation wurde gerade bei Aufnahmen von Hindenburg propagandawirksam in Szene gesetzt, in mehreren Einstellungen, sowohl in Wahlwerbefilmen als auch in Wochenschauen, sieht man junge Mädchen, die dem greisen Staatsoberhaupt Blumen reichen. Seine Beliebtheit im Volk lieferte genug Filmmaterial, um Hindenburg als achtsame und liebende Führer-, fast schon gealterte Vaterfigur, darzustellen.

Negative Campaigning:

Den politischen Gegner auf diskreditierende Weise darzustellen, ist in den vergangenen Jahrzehnten in den Wahlkämpfen der Bundesrepublik weitestgehend aus der parteilichen Wahlwerbung verschwunden. Wenn Politiker ihre Kontrahenten angehen, geschieht dies meist eher in Parlamentssitzungen, in Talkshows oder auf Wahlveranstaltungen. In den Partei- und Wahlwerbefilmen der Weimarer Republik war der Fokus auf den politischen Gegner noch eine der typischsten Methoden des Wahlkampfes.

Der SPD-Film "Dein Schicksal" (1928) ist beinahe eine Art Rundumschlag des Negative Campaigning. Während es in den späteren Arbeiten aus dem Jahr 1932 insbesondere gegen die

NSDAP ging und die übrigen Parteien ein wenig vernachlässigt wurden, geht der große und im ganzen Land verbreitete Wahlfilm auf jede der großen Parteien ein, die die SPD im Jahr 1928 als potentiellen Gegner ansah. Die bereits vorgestellte Szene mit dem Oberstudienrat, der durch Montage mit einem Papagei verglichen wird, der alles nachplappert, was ihm eingeflüstert wurde, bezieht sich auf die DVP. Die DDP wird, wenn auch verhältnismäßig kurz, auf Grund ihrer Mitarbeit am Schmutz und Schund Gesetz diskreditiert. Die Kommunisten werden in einer längeren Sequenz behandelt. Mit Hilfe von Tricktechnik werden kleine Figuren auf einem Pappkarussell gezeigt, welches sich dreht. Die Figuren tragen die Namen und Gesichter von Lenin, Trotzky, Karl Radek – ein Kommunist aus Österreich-Ungarn, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch in der deutschen und russischen Sozialdemokratie stark gemacht hatte; später war er Anhänger Lenins und galt als eine der Verbindungsfiguren zwischen Moskau und der deutschen KPD⁶⁵² – und Grigori Sinowjew – ein alter Weggefährte Stalins, Chef des Exekutivkomitees der Komintern und in dieser Rolle ebenfalls mit engen Verbindungen zur KPD Weimars⁶⁵³ –, sie alle drehen sich mit dem Karussell, mit ihnen der Spruch: "Wir führen euch!". Trotzki, Radek und Sinowjew haben gemein, dass sie sich letztlich nicht gegen Stalin und dessen Führungsanspruch hatten durchsetzen können. Schließlich kommen vier weitere Köpfe hinzu, wieder namentlich benannt: Rosenberg, Schlecht, Scholem, Urbahns. Arthur Rosenberg, Historiker und Hochschullehrer, war 1920 von der USPD in die KPD übergetreten, welche er jedoch 1927 wieder verließ. Ab 1924 saß er außerdem im Reichstag, zunächst als KPD-Abgeordneter, 1927 und 1928 fraktions- und parteilos. Daneben konzentrierte er sich auf Publikationen und Lehre.⁶⁵⁴ Paul Schlecht war ebenfalls zunächst SPD-, später USPD-Mitglied und trat 1920 mit zur KPD über. Er gehörte anschließend dem linken Flügel um Ruth Fischer an und wurde bereits 1927 unter der neuen Führung von Thälmann wieder aus der Partei ausgeschlossen.⁶⁵⁵ Auch Werner Scholem kam ursprünglich von der USPD und wurde 1926 wieder aus der KPD ausgeschlossen, nachdem er sich dem linken Flügel zugeordnet hatte, welcher eine Bolschewisierung der KPD forderte.⁶⁵⁶ Ein ähnliches Schicksal wie das der anderen drei trifft auch auf Hugo Urbahns zu, der zwar keinen Umweg über SPD und USPD machte, allerdings ebenfalls zum linken Flügel gehörte, die radikal-bolschewistische Linie Ruth Fischers unterstützte und ebenso wie Scholem 1926 ausgeschlossen wurde.⁶⁵⁷ Bis auf Rosenberg, der selbst aus der Partei

⁶⁵² Vgl. Hildegard Kochanek: Karl Radek, in: Neue Deutsche Biografie, Band 21, Berlin 2003, S. 89.

⁶⁵³ Siehe auch: Unpersonen – Wer waren sie wirklich?, aus dem Russischen übersetzt von: Barbara Heitkam, Berlin 1990.

⁶⁵⁴ <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363;-1424.html?ID=5003> (Stand: 23. September 2020).

⁶⁵⁵ <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363;-1424.html?ID=5079> (Stand: 23. September 2020).

⁶⁵⁶ <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363%3B-1424.html?ID=5122> (Stand: 23. September 2020).

⁶⁵⁷ <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363;-1424.html?ID=5326> (Stand: 23.

ausgetreten war, hatten alle genannten Personen also gemein, dass sie sich dem linken Flügel zuordneten und versucht hatten, die Partei stärker auf dieser Linie auszurichten, bis sie innerparteilichen Widerständen zum Opfer fielen. Außerdem waren drei von ihnen ehemalige SPD-Mitglieder oder wenigstens über die USPD ursprünglich mit der Sozialdemokratie verbunden gewesen. Auch sie erhalten in dem Film die Überschrift "Wir führen euch!", während sie sich acht Figuren symbolträchtig weiter im Kreis drehen. In einer anderen Einstellung gehen alle nacheinander zu einer Garderobe mit dem Auftrag "Bitte die Köpfe hier abgeben". Erneut mit der Überschrift "Wir führen euch!" versehen, wobei das "führen" kaum noch zu lesen ist, läuft wenig später einer der mittlerweile kopflosen Kommunisten auf einen Abgrund zu, hinter ihm befindet sich viele Menschen, die ihrerseits die Augen verbunden haben und ihm blind folgen. Dieser Vorwurf kopfloser Führung wird im Anschluss inhaltlich konkretisiert durch die Texttafel: "Moskauer Parole 1924: Heraus aus den Gewerkschaften!" und "Moskauer Parole 1925: Hinein in die Gewerkschaften!". Insgesamt steht in erster Linie der Vorwurf von Planlosigkeit, zu viel innerparteilichen Spannungen und blindem Gehorsam Moskaus gegenüber im Vordergrund der Anschuldigungen. Allerdings waren alle Anspielungen auf Ereignisse und insbesondere Persönlichkeiten vermutlich nur bekannt für Zuschauer, die sich verstärkt mit Politik auseinandersetzten und Zeitungen lasen, zu viele Köpfe und zu viele Hintergrundgeschichten waren mit dieser Darstellung verbunden. Hier sei erwähnt, dass auch die KPD die Feinddarstellung der Sozialdemokraten in ihren Filmen nutzte. Einer davon ist der Film "Rote Jugend auf roter Erde", ebenfalls aus dem Jahr 1928, der für den Eintritt in die KPD wirbt und sich in erster Linie gegen die SPD wendet. An einer Stelle erscheint eine Texttafel mit der Aufschrift: "Was die SPD aus Karl Marx gemacht hat... den Reichsbannerkameraden Wilhelm Marx." Im Anschluss folgt eine Tricksequenz. Zunächst sieht man ein Portrait von Karl Marx, welches jedoch mit einer Karikatur von Wilhelm Marx überdeckt wird. Neben dem Gemälde steht ein SPD-Genosse mit einem Hammer in der Hand, außerdem abwertend dargestellt mit einer Säufernase. Er hat das Bild von Wilhelm Marx angebracht.⁶⁵⁸

Neben der KPD wird in dem SPD-Film auch das Zentrum durch die in Leitfrage 3 erläuterte Trickfilmsequenz negativ dargestellt. Sie wird hier als opportunistische Partei dargestellt, die sich als Fähnchen im Winde erweist und keine konkreten republikanischen Grundhaltungen vertritt. DNVP und NSDAP werden schließlich unter dem Begriff "deutschvölkisch" zusammengefasst und in ihrem Militarismus als Gefahr für die Gesellschaft nachgezeichnet. Auf die Frage „Wählst du deutschvölkisch?“ wird ein blinder Mann gezeigt, der an der Hand eines jungen

September 2020)

⁶⁵⁸ Vgl. auch https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm – 1928, Zensurdatum bekannt (Stand: 23. September 2020).

Mädchens durch die Straßen läuft. Als beide an einem Plakat der DNVP vorbeikommen und das Mädchen ihm davon erzählt, geht der Mann zum Plakat und reißt es von der Wand. Erneut erfolgt die anklagende Frage "Wählst du deutschvölkisch?". Nun sieht man den alten Mann und das Mädchen in Nahaufnahme Blumen pflanzen. In der nächsten Einstellung werden Füße gezeigt, die auf der Stelle marschieren. Kurz darauf laufen sie los und zerstören durch ihr Marschieren die frisch gepflanzten Blumen, während der alte Mann das junge Mädchen schützend im Arm hält. Auf diese eindeutige Szene folgen mehrere Hakenkreuze, die nacheinander eingeblendet werden, bis schließlich ein Mann aus der aristokratischen Schicht – zu erkennen an seiner Kleidung – und ein Mann vom Militär erscheinen und sich die Hand geben. Sie symbolisieren nun die Verbindung von DNVP und NSDAP und die Gefahr, die für die Zukunft der jungen Republik von diesem deutschvölkischen Bündnis ausgeht. Der Film spielt hier einmal mehr geschickt mit der wachsenden Nähe der beiden Parteien zum Ende der Weimarer Republik hin und mit der zerstörerischen Kraft, die von dieser Verbindung letztlich tatsächlich ausging.

In dem sozialdemokratischen Film "Zwei Welten", der die Lebenssituationen eines wohlhabenden Mannes und einer armen Arbeiterfamilie mit relativ drastischen und zynischen Bildern vergleicht, wird mit parteipolitischen Anschuldigungen geschickt bis zu einem etwas späteren Zeitpunkt im Film gewartet. Zunächst werden beide Realitäten ausführlich nebeneinander gestellt: Während reiche Damen Tennis spielen, marschiert das Heer der Arbeitslosen (vgl. Leitfrage 4 - Emotionalisierung). Zum Schluss dieser Sequenz stoßen die reichen Herrschaften lachend mit Champagner an. Bis zu diesem Punkt fehlen noch konkrete parteipolitische Verweise wie ein Parteesymbol oder ein Name. Doch nach einer kurzen Einstiegseinstellung, in der einer der Arbeiter nach Hause kommt und vor einem kaputten Spiegel mit traurigem Gesichtsausdruck seine Jacke ganz langsam auszieht, wird wieder in direkter Gegenüberstellung der Golfspieler gezeigt, der nun zu Hause in seiner Villa vor einem teuren Spiegel steht und sich schwungvoll anzieht. Die beiden werden durch die gegensätzliche Darstellung gleicher Lebensbereiche zu Pro- und Antagonist stilisiert, darin gipfelnd, dass der Besitzende – ohne in diesem Fall zu wissen, womit genau er sein Geld verdient – sich schließlich in zwei Detailaufnahmen Orden ansteckt und schlussendlich eine Hakenkreuzbinde über den Arm zieht. Damit wird der Fokus über die Kameraeinstellung unvermittelt sowohl auf das Militär als auch die Nationalsozialisten gelenkt und die ursprünglich entwickelte Abneigung wird mit politischen Richtungen verbunden. Unterhaltsam und einprägsam ist die nachfolgende Szene, in der der Mann sich in Uniform vor seiner Frau aufbaut, die mit einem gelangweilten Gesichtsausdruck auf einer Chaiselongue liegt und desinteressiert eine kleine Statue betrachtet. Als ihr Ehemann neben ihr auftaucht, legt sie die Statue weg und beginnt, ihm gespannt

zuzuhören. Man bekommt keine Informationen dazu, was er sagt, aber Körpersprache, Gestik und Mimik reichen aus, um zu erkennen, wie er versucht, eine Rede im Stil Adolf Hitlers oder Josef Goebbels nachzuahmen. Diese Art des Negative Campaigning dürfte auf den sozialdemokratischen Zuschauer wie eine schlechte Parodie gewirkt, zumal der Mann im Wohnzimmer steht und sein einziger Zuhörer seine Ehefrau ist. Im Kontrast dazu werden direkt im Anschluss die Wohnverhältnisse des Arbeiters und seiner Familie gezeigt. Die Lächerlichkeit in der Darstellung des nationalsozialistischen Anhängers wäre ohne die Armut des Arbeiters eher komisch, durch die verwendete Gegenüberstellung erhält sie einen zynischen Unterton, der den ideologischen Inhalt verstärkt.

Eine Person, die von den Sozialdemokraten zwei Mal konkret angegriffen wurde, ist Alfred Hugenberg. Sowohl in dem Zeichentrickfilm "Ritter Kiekebusch kämpft um Preußen", bei dem Hugenberg als Pudel gezeichnet ist, der sich dem Ritter und dessen nationalsozialistischem Handlanger Schluckebier beim Versuch per Volksentscheid die preußische Regierung unter Otto Braun zu stürzen anschließt, als auch in dem Zeichentrickfilm "Dem deutschen Volke" wird er karikiert. Hugenberg tritt hier auf, nachdem ein verängstigter "Kapitalist" sich wiederholt fragen muss, wer wohl den Kapitalismus retten könne. Der gezeichnete Hugenberg erscheint, in der Hand eine Aktentasche aus der ein Kreuz schaut, als Anspielung auf den christlichen Schwerpunkt seiner Partei. Auf die Frage des Kapitalisten antwortet er: "Ich, Alfred Hugenberg!". Auf die Texteinblendung "Diktatur!" zieht er am Kreuz, das in Wirklichkeit ein Schwert ist, dessen Griff aus der Tasche geschaut hatte. Plötzlich zerplatzt er und zurück bleibt ein dünner, schlackernder Hugenberg, möglicherweise das sozialdemokratische Bild dafür, dass der Medienmogul einer echten Gefahr wenig entgegenzusetzen hatte.

Aber nicht nur innenpolitische Gegner wurden thematisiert. Neben den bereits vorgestellten Angriffen auf die Sowjetunion durch die SPD oder die DNVP gab es auch Szenen, in denen die Alliierten das Ziel der Propaganda wurden. Im DNVP-Film „Wohin wir treiben“ erfolgt die Instrumentalisierung des Barmat-Skandals für politische Propaganda gegen das In- und das Ausland. Im Anschluss an Barmat und dessen Villa erscheint die Texttafel: "Die Deutschen machten sich zu Helfern der Entente". Danach wird ein Ausschnitt von Scheidemann bei seiner berühmten Ausrufung der Republik gezeigt. Besonders wirksam dürften in diesem Film zudem die Arbeit mit Zitaten aus dem Vorwärts sein. Im Zusammenhang mit der Kontrollkommission zur Einhaltung des Versailler Vertrages wird der Vorwärts vom 1.2.1925 zitiert mit den Worten: "Viele der von den Kontrollkommissionen angeordneten Schließungen von Betrieben waren reine Willkürlichkeiten, die Tausende von Arbeitern brotlos gemacht haben!" Im Online-Archiv des Vorwärts war der Artikel nicht zu finden, was den Wahrheitsgehalt der Quelle natürlich anzweifeln lässt. In jedem

Fall diente der Einsatz eines vermeintlichen Zitats aus dem sozialdemokratischen Presseorgan dazu, die Wut auf die Geschehnisse im Rheinland seitens der Arbeiterkreise zu verstärken und dadurch indirekt die Wählerschaft der Sozialdemokraten zu elektrisieren.

Ein anderes Beispiel für Propaganda gegen die Alliierten liefert der Film "Das Lied vom deutschen Manne" für die Wahl Hindenburgs 1925. Bereits die Person Hindenburg konnte in gewisser Weise eine kleine Provokation gegen die Gegner des Ersten Weltkriegs darstellen, schließlich galt er als Repräsentant eines stolzen deutschen Reichs, auch wenn der Krieg an sich verloren ging. Zunächst folgt der Film dem Narrativ von den Alliierten als Auslöser des Krieges und dem deutschen Reich als das Opfer. So wird, nach einigen Bildern zum wirtschaftlich florierenden deutschen Kaiserreich, plötzlich der Text eingeblendet: "Aber...!" "Es kann der Beste nicht in Frieden leben, wenn es dem bösen Nachbarn nicht gefällt!" Darauf erscheint ein Schützengraben aus dem Ersten Weltkrieg und man sieht die Jahreszahl 1914, die immer größer wird und dadurch den Eindruck erweckt, sie fliege unweigerlich auf den Zuschauer zu, so dass er ihr nicht mehr ausweichen kann. Die Sequenz rund um Hindenburg im Ersten Weltkrieg (auch Ludendorff wird gezeigt) ist verhältnismäßig lang und endet mit der Botschaft, Hindenburg habe sich schließlich in den wohlverdienten Ruhestand auf seinem Gut zurückgezogen. Im Anschluss daran sieht man ihn an der privaten Kaffeetafel mit seiner Familie sitzen, wobei diese Einstellung mit 19 Sekunden im Verhältnis zu den durchschnittlichen Einstellungen bemerkenswert lang ist. Ihm entgegengesetzt wird nun Poincaré, denn er "hatte den Einmarsch im Ruhrgebiet befohlen". Mit dem expliziten Verweis auf Frankreich als Bedrohung des deutschen Volkes und Hindenburgs Alter, das ihn durchaus berechtigen würde, im Ruhestand zu bleiben, wird die Rückkehr zu einem Beweis seiner Liebe zu Deutschland inszeniert und er selbst zum Helden, der der französischen Bedrohung die Stirn bieten kann. Die Entspannung durch den Vertrag von Locarno folgte erst über ein halbes Jahr später. Zu diesem Zeitpunkt war Hindenburg bereits Reichskanzler. Möglicherweise waren die angeschlagenen Töne in seinen Wahlwerbefilmen 1932 aus diesem Grund nicht mehr so scharf gegen das Ausland gerichtet.

Führungsfigur:

In Bezug auf die in der symbolischen Politik etablierten Strategie der Personalisierung soll die Analyse im Folgenden, wie in Kapitel 5 dargelegt, auf die Idee der Führungsfigur fokussieren und überlegen, welche Eigenschaften die jeweiligen Kampagnen ihren Führungspersonlichkeiten zuschrieben, um so der eigenen Ausrichtung ein Gesicht und dem Wähler eine Identifikationsfigur zu geben. Die nachdrücklichsten Kampagnenbeispiele, die eine Person in den Vordergrund gestellt haben, sind einerseits Kampagnen zur Wahl des Reichspräsidenten, an deren erster Stelle

Hindenburg aber auch Hitler stehen, sowie andererseits der Versuch einer Partei, eine Einzelperson in den Vordergrund zu stellen. Hier fällt selbstverständlich als erstes die NSDAP ein, die frühzeitig gezielt begann, ihre komplette innere Struktur hierarchisch auf Adolf Hitler auszurichten und diesen entsprechend in den Fokus ihrer Propaganda zu stellen. Nach Sichtung der überlieferten Quellen war allerdings bemerkenswert, dass sich diese Art der nationalsozialistischen Propaganda im Film zum Ende der Weimarer Republik verglichen mit den späteren Jahren noch etwas zurückhielt. Zumindest die im Bundesarchiv einsehbaren Filme zeigen keine speziellen Reden von Hitler zum konkreten Zwecke eines Wahlwerbefilms, wie sie etwa Goebbels oder Darré aufnehmen ließen. Nur im Film "Volk und Führer", der laut Findbuch des Bundesfilmarchivs aus Wochenschau-Ausschnitten zusammengestellt wurde,⁶⁵⁹ sieht man einen Ausschnitt aus einer Rede von Adolf Hitler. Ähnlich wie Hindenburg, der nur im Film "Einer für alle" kurz zum Zuschauer spricht, um den Deutschen zu versichern, dass sie keine Schuld am Ersten Weltkrieg treffe,⁶⁶⁰ blieb auch Hitler in der Außendarstellung für die Filmzuschauer vor 1933 eher auf Distanz. Erwähnenswert sind die jeweiligen Schlussbemerkungen der Wahlfilme Hindenburgs, welche auf die Führungspersönlichkeiten verweisen:

- | | | |
|-------------------------------|---|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| "Das Lied vom deutschen Manne | → | Zitat Hindenburgs: "Es ist unsere Pflicht, auch in schwärzester Nacht stark im Hoffen zu bleiben. Dann folgt auf Harren und Hoffen Sieg." |
| "Einer für alle | → | "Das makellose Beispiels von Pflichterfüllung" (im Abspann folgt die Nationalhymne) |
| "Heimkehr" | → | "Kennt ihr wirklich nicht mehr den Mann, der uns geholfen hat in der Not?" (im Abspann folgt die Nationalhymne) |

Hindenburg arbeitet immer wieder mit den ihm von vielen Seiten zugesprochenen Eigenschaften des treuen Dieners seines Staates, für den die Erfüllung der Pflicht an erster Stelle steht und der seine Landsleute trösten will, indem er ihnen wieder Hoffnung gibt. Dieses Motiv wurde in allen möglichen Formulierungen und Bildern ab 1925 stetig unter die Wählerschaft gebracht. Hindenburgs Rolle im Ersten Weltkrieg und sein geschicktes Vorgehen nach dem Ende des Krieges,

⁶⁵⁹ Vgl. https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm, 1932 – Zensurdatum bekannt (Stand: 23. September 2020).

⁶⁶⁰ In diesem Film wendet sich Hindenburg ganz am Ende kurz direkt an das Kinopublikum mit dem Ziel, ihnen die moralische Schuld an der Kriegsniederlage zu nehmen, indem er darauf hinweist, dass Deutschland reinen Herzens ausgezogen sei, um das Vaterland zu verteidigen und deswegen auch nicht schuld am Krieg sei.

das es ihm ermöglichte, verhältnismäßig unbeschadet aus dem Niedergang des Kaiserreiches hervorzugehen,⁶⁶¹ spielten ihm und seinen politischen Anhängern nun in die Hände. Er konnte den Erfolg von Tannenberg als Beweis für seine Stärke anführen und so seine Entscheidung, in der Weimarer Republik seinen wohlverdienten Ruhestand für ein politisches Amt aufzugeben, als Liebe zum deutschen Volke und unbedingtem Wunsch, dem Land in schweren Zeiten beizustehen, als eine Art Opferbereitschaft darstellen. Ironischerweise erwies Hindenburg sich 1932 tatsächlich für viele als so etwas wie die letzte Hoffnung, nämlich die letzte Bastion gegen den Nationalsozialismus, allerdings gelang es ihm nur äußerst kurz und letztlich wenig überzeugend, dieses Bild aufrecht zu erhalten.

Auch Adolf Hitler sollte zur Hoffnung stilisiert werden, allerdings vor allem als Hoffnung auf einen Neuanfang Deutschlands. Während Hindenburg für Beständigkeit stand, bedeutete Hitler Aufbruch. Die Rede von Goebbels zeugt von diesem Ansatz. Schon der Titel "Dr. Goebbels spricht über 14 Jahre System" zeigt die Überzeugung, dass Veränderung notwendig und unumgänglich sei. Allerdings wurde die Rede für die Reichstagswahlen produziert und nicht für die Präsidentenwahl. Hier fehlt folglich der direkte Fokus auf Hitler, stattdessen steht die Bewegung selbst wieder im Mittelpunkt. Am Schluss der Reden von Goebbels und Darré heißt es jedoch: "Adolf Hitler zur Macht!" Man fokussierte sich auf eine einprägsame Parole, ohne dass Hitler in den Filmen selbst zu den Menschen sprach. Er ließ seine Parteifreunde für ihn sprechen. Filme für Hitlers Präsidentschaftswahlkampf fehlen leider, die überlieferten Arbeiten lassen sich alle auf die Zeit nach der Reichstagswahl datieren, weswegen konkrete Aussagen zur filmischen Propaganda für den Reichstagswahlkampf nicht getroffen werden können. Die überlieferten Bilder für den Wahlkampf zu den Reichstagswahlen zeigen aber, dass er im visuellen Kampf mit Hindenburg mithalten konnte, sich möglicherweise daran orientierte. Beispiel dafür ist erneut der Film "Volk & Führer" aus dem Jahr 1932, aber auch Werke aus den Jahren 1930 und 1931, beispielsweise: "Gauparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei" (1930), "Die Dritte Gaugeschäftsstelle" (1931), "Hitlers Kampf um Deutschland" (1931) oder "NSDAP – Schlesischer Gauparteitag in Brieg" (1932). Die Film konzentrierten sich auf Adolf Hitler bei Parteiveranstaltungen und offiziellen Reden vor einer großen Anhängerschaft, ohne den Inhalt länger zu thematisieren.⁶⁶² Mit dem Aufstieg der Partei und dem Anwachsen der Anhängerschaft wurden schließlich auch die symbolträchtigen Bilder jubelnder Menschenmassen und blumenschenkender Kinder mehr. Hier ähneln sich die Aufnahmen der beiden Führungsfiguren deutlich. Die Personifikation Hitlers als neue Hoffnung, als Symbol für einen Aufbruch der nationalen Bewegung, findet sich unter anderem

⁶⁶¹ Vgl. Pyta.

⁶⁶² Manchmal zeigten sie noch einige Büros und Arbeitsräume verschiedener Gaue.

im Bild einer Hakenkreuzfahne mit der dazu gehörigen Aufschrift "Deutschland erwache" im Film "Volk & Führer". Grundsätzlich ist anzunehmen, dass die filmische Arbeit rund um Adolf Hitler als Heilsbringer der Nation hier ihren Anfang gefunden hatte.

Auch andere politische Parteien verfügten über Spitzenpolitiker, die zur Repräsentation eingesetzt werden konnten. Heutzutage sind wir es gewohnt, dass die großen Volksparteien ihre Spitzenkandidaten für die Kanzlerschaft im Rahmen der Bundestagswahl in den Vordergrund rücken. Die modernen parteilichen Wahlkämpfe sind in diesem Sinne teils etwas stärker personalisiert als in den 20er Jahren. Das bedeutet nicht, dass die damaligen Parteien, neben der NSDAP, keinerlei Gesichter hatten, die sie in die erste Reihe stellen konnten. Die SPD versuchte es 1932 mit dem Zeichentrickfilm "Ritter von Kiekebusch" für die preußische Landtagswahl, bei der Otto Braun als demokratische Trutzburg im ehemaligen Kernland der Monarchie, Preußen, tapfer gegen Angriffe von Rechts standhielt. Die DDP zeigte am Ende des Films "In diesem Zeichen wirst du siegen" einige ihrer wichtigsten Persönlichkeiten erst der Parteivergangenheit mit Walther Rathenau und Hugo Preuss, und auch der Reichstagsfraktion mitsamt der Position, etwa Anton Erkelenz oder Erich Koch-Weser. Diese Herangehensweise zeigt jedoch, dass es hier nicht um eine einzelne Führungsfigur ging, auf die die Partei sich ausrichtete, sondern dass man im demokratischen Prinzip verortet war und mehrere Köpfe herausstellten. Hier fehlte der den Rest überstrahlende Persönlichkeit, die die NSDAP trotz ihrer verhältnismäßig kurzen Geschichte zu diesem Zeitpunkt bereits hervorgebracht hatte.

Beurteilung der Methoden:

Die Emotionalisierung war eine der zentralen Methoden der Parteien. Dabei wurden unterschiedliche Emotionen bespielt. Nach Sarcinelli dient diese Methode dazu, jenseits rationaler Überlegungen dem Wähler Orientierung zwischen all den politischen Fakten und Zahlen zu liefern, um es ihm so letztlich leichter zu machen, zwischen den vielen vorhandenen politischen Parteien eine Entscheidung zu treffen. Das Spektrum reicht von der in der damaligen Zeit sehr aktuellen Thematik der Armut und der Arbeitslosigkeit, insbesondere der Arbeiter, über Hoffnung beim Anblick dessen, was man bereits geschafft hatte und schließlich Wut, aus der heraus sich die Stärke einer neuen nationalen Bewegung generieren konnte. Gerade der Film und seine Visualität eigneten sich dabei besonders gut, die emotionale Bandbreite für den Wähler zu bespielen, sowohl in Spielfilmsequenzen als auch in Realfilmaufnahmen.

Auch das Negative Campaigning stellte einen ganz zentralen Punkt der Weimarer Filmpropaganda dar. Dabei zeichnete sich gerade die SPD dadurch aus, in ihrem ersten großen

Wahlfilm "Dein Schicksal" sich jede der großen Parteien und auch bereits die Nationalsozialisten, die 1928 bei weitem noch nicht ihre Größe der späteren Jahre erreicht hatten, vorzunehmen. Erst in den späteren Filmen – hervorzuheben sind hier die Tonfilme für die Wahl zum preußischen Landtag 1932 oder der Trickfilm "Ins Dritte Reich" aus dem Jahr 1931 – konzentrierte sich die Sozialdemokratie verstärkt auf den Nationalsozialismus als Feindbild, zu einem Zeitpunkt, da im Parlament bereits so gut wie kein Weg mehr an der NSDAP vorbeiführte. Dabei gelang sogar die konkrete Fokussierung auf ihr altes Zielpublikum der Arbeiterschaft zum Schluss ein wenig in den Hintergrund, insbesondere bei den Tonfilmen. Die Diskussion, inwieweit die zusätzliche Thematisierung des Gegners diesem letztlich vor allem nutzt, indem er vermehrt Aufmerksamkeit erhält, wird bis heute geführt. Die durch eine derartige Feinddarstellung angesprochene Zielgruppe jedenfalls dürfte eher heterogen ausgefallen sein, denn so wie es Anhänger des Nationalsozialismus in jeglicher sozialen Schicht, in jeder Generation und bei jedem Geschlecht gab, so gab es dort auch Gegner. Dadurch wurde eine nicht näher definierte bzw. ausdifferenziertere und dadurch schwerer greifbare Zielgruppe angesprochen, die sich vielleicht weniger mit der darstellenden Partei identifizieren konnte, als vielmehr über einen einzelnen gemeinsamen Nenner, die Abneigung gegenüber der NSDAP. Ein Nenner, der keine enge Bindung an eine Partei garantierte.

Im Bereich der hervorgehobenen Politiker sticht ganz klar Paul von Hindenburg hervor. Nicht nur durch seine Kampagnen für den Reichstagspräsidenten, auch durch seine bereits seit dem Krieg aufgebaute Reputation und natürlich auch seine Verweigerung einer Partei überhaupt beizutreten, war er für viele Zeitgenossen und ebenfalls für den Blick aus der heutigen Zeit eine Figur, die aus der Menge der Politiker herausragte. Seine Filme zeigen, dass er und sein Umfeld sich dessen bewusst waren und diese Karte gezielt ausspielten. Hindenburg brauchte keine Partei, er nutzte die im Krieg erarbeitete Reputation des treuen Dieners für das Vaterland geschickt aus und baute auf dieser auf. Hitler hingegen, der über diesen Hintergrund nicht verfügte, musste sich seine eigene Geschichte kreieren. Das Bild des Aufbruchs, einer neuen Zeit entgegen und gegen das alte, verhasste System prägten den ehemaligen Putschisten, der sich gegen alle Widerstände nach oben gearbeitet hatte, dabei ebenso, wie die stetig wachsende Anhängerschaft, die ebenfalls in den um ihn gebauten Führerkult eingearbeitet wurde und mit der es sich wunderbar visuell arbeiten ließ. Die übrigen Parteien versäumten es indes, geeignete Protagonisten aufzubauen, die sich der Führungsfigur Hitler in den Weg stellen konnten, insbesondere im Film.

Leitfrage 5 – Welche Symbole kommen zum Einsatz und in welchem Kontext?

Ein besonders gutes Beispiel für die Arbeit mit dem Preußen-Mythos ist der Wahlfilm "Das Lied vom deutschen Manne" aus dem Jahr 1925, angefertigt für die Wahl Paul von Hindenburgs zum Reichspräsidenten. Hindenburg wird in diesem Film in eine Reihe mit Persönlichkeiten der deutschen Geschichte gestellt und damit als Hüter und Repräsentant alten deutschen Heldentums aufgebaut. Dieses Bild, das Hindenburg in der Öffentlichkeit von sich zeigen wollte, entspricht den Beobachtungen Wolfram Pytas in seiner ausführlichen Arbeit zum Generalfeldmarschall und späterem Reichspräsidenten. Pyta kommt frühzeitig zu dem Schluss, dass Hindenburg die Bedeutung symbolpolitischer Aktivitäten bereits während des Ersten Weltkriegs deutlich erkannt hatte und sich entsprechend verstärkt um eine richtige Selbstinszenierung nach Außen bemühte, während Ludendorff die eigentliche militärische Arbeit im Hintergrund leistete.⁶⁶³ Im Folgenden erläutert Pyta Hindenburgs Fokus auf die Portraitmalerei schon während des Krieges, den hierbei bewussten Einsatz seines markanten Erscheinungsbildes auf Fotografien und den Versuch, nach dem verloren gegangenen Weltkrieg so gut wie möglich die eigene Person vor Schaden in der öffentlichen Wahrnehmung zu schützen, indem er sich vor allem darum bemühte, nach außen hin zu nationaler Einheit zu rufen und zu mahnen,⁶⁶⁴ anstatt sich, wie etwa Ludendorff, auf die Zerschlagung des neuen Systems zu fokussieren. So verurteilte er zwar öffentlich den Versailler Vertrag, hatte jedoch im Hintergrund die Unterzeichnung des Friedensvertrages maßgeblich unterstützt,⁶⁶⁵ um letztlich, unter Bezugnahme auf seine Pflichterfüllung, die Monarchie weiter aufrecht zu erhalten, nachdem der Kaiser ins Exil hatte fliehen müssen, eine symbolische Brücke zwischen dem alten und dem neuen System darstellen zu können, was er nur zu gerne erfüllen wollte.⁶⁶⁶ Diese Rolle war es, die ihm große Sympathie in weiten Teilen der Bevölkerung einbrachte und ihm, im Gegensatz zu vielen seiner Gefährten aus dem ersten Weltkrieg, eine führende politische Rolle im republikanischen Dienst nach dem Krieg ermöglichte – und diese Rolle war es, die er im Film "Das Lied vom deutschen Manne" für sich nutzen wusste.

Direkt zu Beginn des Films werden mehrere historische Persönlichkeiten auf unterschiedliche Art und Weise präsentiert. Als erstes erscheint Friedrich der Große, dargestellt von einem Schauspieler.⁶⁶⁷ Die Konnotationen rund um seine Person sind selbstverständlich positiv und

⁶⁶³ Pyta, S. 150.

⁶⁶⁴ Pyta, S. 383/391.

⁶⁶⁵ Pyta, S. 402.

⁶⁶⁶ Pyta, S. 383.

⁶⁶⁷ Die Darstellung Friedrichs des Großen war in dieser Zeit bereits das Markenzeichen von Otto Gebühr, der in praktisch allen großen Fridericus Rex Filmen der Ufa Reihe den Herrscher porträtierte. In diesem Film allerdings nahm eine andere Person die Rolle ein.

auf den Preußenmythos zugeschnitten, können aber auch auf eine mit Sicherheit beabsichtigte Interpretation der aktuellen Lage übertragen werden. Die erste Texttafel lautet: "Als in Deutschland die Kaisermacht zerbrach, fertigte Friedrich der Große die Staatsgewalt in Preußen." Friedrich als derjenige, der nach großem Chaos und dem Ende der Monarchie eine neue Ordnung ermöglichte, passt zum Bild des eine neue nationale Einheit schaffenden Hindenburgs. Es folgt das berühmte Zitat "Ich bin der erste Diener meines Staates", sowie ein Standbild des Schauspielers in halbtotale Einstellung und Pose. Die positive Übertragung des pflichtbewussten Staatsdieners auf Hindenburg entspricht ebenso dem gewollten Vorantreiben des Hindenburg-Mythos, wie die letzte Texttafel über Friedrich: "Für Staatsgeschäfte braucht man weder Vorurteile noch Leidenschaft, die einzige, die man haben darf, ist die Liebe zum allgemeinen Besten." Darauf folgt eine Nahaufnahme des Schauspielers von Friedrich dem Großen, der mit ernstem Blick in die Kamera schaut. Die Verbindung zur preußischen Geschichte im Besonderen wird weitergetrieben. Auf Friedrich folgt eine kurze Spielfilmsequenz, eingeleitet durch die Information „1813“. Mehrere gut, aber auch schlichter gekleidete Herren und Damen stehen um einen Tisch herum, auf dem sich Geld und teure Gegenstände befinden. Ein kleines Kind betritt den Raum. Als Erläuterung gibt es nur zwei Texttafeln, zunächst: "Seine Saat trug herrliche Früchte in der Not." Daraufhin kommt eine Großaufnahme, wie das Kind einen silbernen Becher auf den Tisch stellt. Es folgt die Einblendung: "Alle, die opferten, besaßen sie: Die Liebe zum allgemeinen Besten." Es folgen mehrere Kinder, die Geldsäcke und weitere wertvolle Gegenstände zum Tisch tragen. Die Szene ist eine Veranschaulichung eines Aufrufs des preußischen Königs an sein Volk im März 1813, für einen Befreiungskrieg gegen Napoleon in die Schlacht zu ziehen, in dessen Zusammenhang auch ein Spendenaufruf stattfand.⁶⁶⁸ Die Opferbereitschaft des Volkes unter der Überschrift "die Liebe zum allgemeinen Besten" greift hier als Leitmotiv auch den Staatsdienst Friedrichs wieder auf und wird weitergeführt mit einer Referenz zu Immanuel Kant und den kategorischen Imperativ, so wie Turnvater Jahn: "Mein Schild: Einheit, Freiheit, Vaterland." Alle Personen werden mit Namen genannt, während die Spielfilmsequenz eine etwas genauere Kenntnis der Geschehnisse von 1813 voraussetzte. Auffällig ist die Fokussierung auf Preußen und den Weg der preußischen Monarchie, sowie die Nationalbewegung. Entsprechend folgt eine weitere kurze Sequenz mit Außenaufnahmen der Frankfurter Paulskirche bei einer Gedenkfeier: "...brach sich der Einheitsgedanke auch im Volke Bahn", sowie – gewissermaßen als vorläufiger Höhepunkt – die Erinnerung an den ersten deutschen Kanzler: "Doch erst das Jahr 1871 brachte die Erfüllung des Einheitsgedankens unter der schwarz-weiß-roten Flagge." Anstelle eines Schauspielers wird Bismarck nun allerdings durch ein

⁶⁶⁸ Für eine ausführliche Darstellung s. beispielsweise Alexandra Bleyer: Auf gegen Napoleon! Mythos Volkskriege, Darmstadt 2013.

Monument, welches ihn zeigt, für den Film porträtiert. Die Sonne steht hinter dem Monument, so dass der Zuschauer nur die Umrisse sieht. Die heroisierende Wirkung durch diese Art der Darstellung ist ebenso auffällig wie der Verweis auf die Farben der Flagge des Kaiserreichs als einzige Farben, die für ein vereintes Deutschland stehen würden. Die Farben schwarz-rot-gold, die rund um die Frankfurter Nationalversammlung an Bedeutung gewannen, werden hingegen ignoriert. Die Wiederholung des Einheitsgedankens des deutschen Volkes verdeutlicht, wie sehr Hindenburg mit dieser Idee in Verbindung gebracht werden wollte. Der Verweis auf Bismarck als Gründer des Deutschen Reichs war in der Weimarer Republik nach wie vor besonders von national-konservativer Seite ein probates Mittel, um die Abneigung gegenüber der Republik auszudrücken, ohne dies explizit formulieren zu müssen. Linksliberale und Republikbefürworter hatten dies frühzeitig erkannt und vor den Gefahren eines vermeintlich harmlosen Bismarck-Mythos' gewarnt. So verwies die Weltbühne schon 1921 in einem Artikel mit dem Namen "Bismarck-Legende" auf die gefährliche politische Aufladung der Person Bismarck als eine versteckte Aufforderung nach einem neuen großen Führer diesen Formats. Ergo könne die Republik sich nur festigen, wenn sie sich endlich vom ehemaligen Reichskanzler lösen würde.⁶⁶⁹ Robert Gerwarth verweist in einem Artikel für die Bundeszentrale für politische Bildung noch darauf, dass die Überhöhung des Bismarck-Mythos gleichzeitig auch die Republikbefürworter und Verteidiger des Versailler Friedens besonders stark diskreditierte, da es dieser Vertrag war, der das bismarcksche Reich zum Einsturz gebracht hatte. Mit der Überhöhung Bismarcks war die Abwertung der Republik damit stärker, als es auf den ersten Blick erscheinen mag.⁶⁷⁰ Hindenburg jedoch konnte keinerlei Interesse daran haben, den ehemaligen Reichskanzler und -gründer aus dem öffentlichen Gedächtnis zu tilgen, ihm nutzte er als Ankerpunkt in der preußischen Vergangenheit, aus der heraus Hindenburg seine Legitimation zog, als letzte Hoffnung auf ein einheitliches Deutschland erscheinen zu können.

Ein anderer Film und eine andere Partei, die mit dem Bismarck-Mythos arbeitet, ist die NSDAP in dem Film "Kampf um Berlin". Der Film, dessen im Bundesarchiv eingelagerte Version 38 Minuten dauert, besteht zum Großteil aus Aufnahmen von Berliner Straßen und Sehenswürdigkeiten, die teils vom fahrenden Auto aufgenommen wurden. Eine dieser Aufnahmen

⁶⁶⁹ Robert Gerwarth: Bismarck und die Weimarer Republik:
http://www.bpb.de/apuz/30785/bismarck-und-die-weimarer-republik?p=all#footnodeid_1-1%20%E2%80%93
(Stand: 23. September 2020).

Vgl. Richard Lewinsohn: Die Bismarck-Legende, in: Die Weltbühne Nr. 17, von 1921, S. 33-35. Vgl. zu diesem Beitrag ausführlich: Robert Gerwarth: Der Bismarck-Mythos – Die Deutschen und der Eiserne Kanzler, München 2007, S. 9.

⁶⁷⁰ Gerwarth, Bismarck und die Weimarer Republik:
http://www.bpb.de/apuz/30785/bismarck-und-die-weimarer-republik?p=all#footnodeid_1-1%20%E2%80%93
(Stand: 23. September 2020).

Vgl. zu diesem Beitrag ausführlich: Robert Gerwarth: Der Bismarck-Mythos – Die Deutschen und der Eiserne Kanzler, München 2007.

zeigt ein Denkmal von Bismarck, gefolgt von der Bemerkung "Wehmütig stimmt der Anblick der Siegestsäule" und einigen Aufnahmen eben der Siegestsäule. Auch hier wird wieder der Verweis auf das Kaiserreich und die hohenzollersche Monarchie, sowie die nationale Einheit Deutschlands unter Bismarck gemacht, denn die Siegestsäule wurde 1873 im Gedenken an die Siege im Deutsch-Dänischen Krieg 1864, gegen Österreich 1866, sowie 1870/71 im Deutsch-Französischen Krieg eingeweiht. Die Partei selbst schlägt sich damit, wenn auch nur in einer relativ kurzen Sequenz, auf die Seite jener, die den Bismarck-Mythos befeuerten, und trägt mit ihrer Republikfeindlichkeit dazu bei, die von Gerwarth erwähnte Abwertung des herrschenden Staates durch die Überhöhung des Vergangenen zu stärken.

Ein Beispiel für den Versuch, einen Übergang von Monarchie zu Demokratie darzustellen, liefert der Trickfilm "Ritter Kiekebusch kämpft um Preußen" der SPD aus dem Jahre 1932. Preußen wird hier als Trutzburg auf einem hohen Berg dargestellt. Das Dach eines der Burgtürme hat die Form einer Königskrone, repräsentiert also die Monarchie. Nach dem 9. November, der dem preußischen Herrenhaus und dem Dreiklassenwahlrecht ein Ende bereitet. Nun öffnet sich das Dach und statt der Krone erscheint Otto Braun, der eine schwarz-rot-goldene Fahne hisst. Braun, der fast die gesamte Zeit der Weimarer Republik hindurch Ministerpräsident Preußens war und immer wieder auf eine verhältnismäßig stabile Mehrheit zurückgreifen konnte, ist hierbei der Verteidiger der deutschen Demokratie in Preußen und außerdem das Gesicht einer starken Sozialdemokratie – anders als im Reich, wo die Mehrheit der SPD über die Jahre stetig zurückgegangen war. Er bleibt im Film Herrscher der Burg und lässt die Deutschlandfahne gehisst. Das Symbol der Monarchie, die Burg, ist hier von demokratischen Symbolen und Persönlichkeiten übernommen worden.

Neben der Trutzburg als Symbol Preußens und des sozialdemokratischen Widerstands gegen Rechts, thematisiert der 11-minütige Zeichentrickfilm außerdem einige Aspekte des Wahlsystems aus Zeiten des Kaiserreichs, sowie der Weimarer Republik in Form eines Volksentscheids. Das Wahlsystem vor 1918, das sogenannte Dreiklassenwahlrecht, wird eindrücklich angegriffen. Zunächst wird das Herrenhaus gezeigt, das Äquivalent zum späteren Landtag. Am Tag der Wahl zum Herrenhaus, dem königlich-preußischen Pendant zum Landtag, wird ein Wahllokal dargestellt. Der Wahlhelfer sitzt rechts an einem Schreibtisch und ruft die Wähler der 3. Klasse zur Stimmabgabe. Die Klassen des Wahlsystems wurden nach Steueraufkommen eingeteilt. Jene mit den niedrigsten Zahlungen bildeten die dritte Klasse, die deutliche Mehrheit. Von links wird ein Balken ins Bild geschoben, auf dem viele gleichförmig gezeichnete Männchen stehen. Im Gegensatz zur sonstigen Darstellung der Arbeiterklasse entfallen

hier nun typische Merkmal, es soll eine Gleichförmigkeit geschaffen werden, vielleicht auch, da man bei dem Problem der darzustellenden Gruppe des Wahlvolks keine derartige Einschränkung mehr machen wollte. Dieser Eindruck wird unterstützt durch die Schrift auf dem Balken: "150 Wähler 3. Klasse". Auf die Frage des Wahlhelfers: "Wen wählt ihr?" drehen alle Männchen ihren Kopf nach rechts oben, erheben ihre Hände und rufen einhellig: "Den Buchdrucker Otto Braun". Ohne Nennung der Partei – dies dürfte allerdings bei Braun auf Grund seiner jahrelangen Arbeit als preußischer Ministerpräsident auch nicht mehr nötig gewesen sein – erscheint nun der gezeichnete Kopf Otto Brauns. Daraufhin ruft der Wahlhelfer die Wähler der ersten Klasse. Vor die 3. Klasse wird ein weiterer Balken geschoben, auf welchem einzig Kiekebusch Junior steht, Aufschrift des Balkens diesmal: "1 Wähler 1. Klasse". Während die 3. Klasse geduzt wurde, lautet die Frage nun höflich: "Wen wählen Sie?", woraufhin Kiekebusch nach kurzem Zögern seinen Gutsinspektor Schluckebier nennt. Die Ungerechtigkeiten des Dreiklassenwahlrechts, bei dem die 3. Klasse trotz deutlicher Mehrheit in der Gesellschaft letztlich an der Entscheidung nichts machen konnte, unterstreicht indirekt, welchen Zugewinn die Arbeiterschaft durch das Weimarer Wahlrecht erhalten hatte. Ihre Stimmen zählten nun, Otto Braun an der Spitze Preußens konnte Beweis genug in den Augen der sozialdemokratischen Anhängerschaft sein. Das demokratische Wahlsystem wird hier also, wenn auch nicht explizit erklärt oder erwähnt, über die Darstellung eines ungerechten Wahlsystems aus der Kaiserzeit gewürdigt. Etwas anders scheint eine weitere Sequenz. Hier geht es nun um das Volksbegehren des preußischen Landtags, welches 1931 durch DNVP und DVP nach dem Verbot des Stahlhelms initiiert wurde. Dieses wird im Film von Ritter Kiekebusch repräsentiert, der mittlerweile in eine Uniform geschlüpft ist und einen Stahlhelm auf dem Kopf trägt. Die Unterstützung des Begehrens durch die NSDAP symbolisiert die Darstellung Schluckebiers in Parteidress mitsamt Hakenkreuzbinde (s. auch Leitfrage 3). Sie sitzen in einem Auto und möchten nun die Burg wieder erklimmen. Bei sich haben sie eine Flagge mit der Aufschrift "Volksentscheid gegen Braun" und eine Hakenkreuzfahne. Als plötzlich hinter ihnen eine Sprechblase mit den Lauten "Wau Wau" erscheint drehen sie sich um und sehen, dass ihnen ein Pudelnachläufer, der den Kopf Hugenbergs besitzt. Dieser steht hier sicherlich für die DNVP und möglicherweise auch für die Unterstützung der Kampagne zum Volksbegehren durch sein Medienmonopol. Auch Hugenberg springt in den Wagen, verwandelt sich in einen Menschen und fährt mit Kiekebusch und Schluckebier den Berg hinauf. Unterwegs passieren sie verschiedene Grenzmarkierungen, die allerdings keine Distanz nach Kilometern aufzeigen, sondern die erzielten Stimmen nach Millionen. Auf dem Weg in Richtung 5 Millionen Stimmen, welche notwendig waren, um das Volksbegehren durchzuführen, verlieren sie ihren Vorder- und ihren Hinterreifen. Stattdessen zeigt sich nun, dass das Auto auf abgerundeten Hakenkreuzen fährt. Die zunehmende

Unterstützung der Nazis, auch gezeigt dadurch, dass Schluckebier der Fahrer ist, wird hier noch einmal auf humoristische Weise karikiert. Knapp hinter der Markierung zu 5 Millionen kommen sie zum Stehen. Im wahren Leben gelang es den Befürwortern ebenfalls nur mühsam auf die erforderlichen 20% Zustimmung der Wahlberechtigten zu stoßen. Letztlich hatten sich 5,96 Millionen Stimmberechtigte für das Begehren ausgesprochen, 5,27 Millionen waren nötig gewesen. Der SPD-Film dramatisiert damit ein wenig das knappe Ergebnis, indem er das Auto nicht in die Nähe des 6 Millionen lässt, sondern ihnen bereits kurz nach der 5 Millionen die Puste ausgeht. Hier steht nun auch ein Schild mit der Aufschrift: „Volksbegehren notwendige 5 Millionen Stimmen“, die drei im Auto freuen sich, Schluckebier tanzt sogar. Doch plötzlich verschwindet die Aufschrift, stattdessen steht dort nun: "Volksbegehren – Notwendig 12 Millionen Stimmen“. Da die drei Figuren nicht damit gerechnet haben, beginnen sie sich nun zu ärgern und fahren schließlich langsam weiter. Der Film stellt die Situation ein bisschen so dar, als sei die Regelung plötzlich geändert worden, oder als hätten die Antragssteller nicht verstanden, dass es bei der 5 Millionengrenze noch nicht um die Entscheidung selbst sondern nur um deren Zulassung ging. Dies dürfte im wahren Leben kaum der Fall gewesen sein. Im Film werden sie dadurch und durch ihre verärgerte Reaktion stärker ins Lächerliche gezogen. Ein weiterer Seitenhieb auf einen politischen Gegner erfolgt kurz nach der 6 Millionen Markierung. Als der Weg holpriger wird und das Auto zum Stehen kommt, kommt ihnen ein Kommunist zu Hilfe, der am Wegesrand stand und sie beobachtet hat. Gekennzeichnet ist er durch eine Mütze mit dem Symbol der Sowjetunion, charakteristisch an der Figur ist sein Dreitage-Bart, der ein etwas ungepflegtes Auftreten suggerieren soll. Nach Aufforderung der drei Passagiere beginnt er, das Auto anzuschieben und wieder weiter nach vorn zu bringen. Hintergrund hierbei ist, dass nach der Zulassung zur Abstimmung die KPD schließlich auch das Volksbegehren unterstützte, tatsächlich auf Anweisung von Stalin persönlich. Die Feindschaft zur SPD als Klassenfeind war letztlich wichtiger als die Abneigung gegen Rechts. Dass die SPD hier eher eine Instrumentalisierung sah, verdeutlicht die Szene nachdem der KPDler zu müde ist, um weiter anzuschieben. Er trocknet seine Schweißperlen mit einem Tuch, welches ihm Ritter Kiekebusch aus der Hand nimmt und die Augen damit verbindet. Auf seiner Augenbinde steht nun: "Roter Volksentscheid". Unter dem Vorwand, der Volksentscheid sei eine Idee der KPD und würde ihren Wünschen dienen, lassen die drei den blinden KPDler lachend zurück und fahren weiter. Das verfassungsrechtlich verankerte Mittel des Volksbegehrs, welches in der Weimarer Republik zwar nicht häufig doch an einigen wichtigen Stellen genutzt wurde (z.B das Begehren gegen den Young-Plan) wird hier in einfacher Bildsprache, verbunden mit einer Vielzahl an Negative Campaigning gegen den politischen Gegner und visueller Symbolik (Hakenkreuze, Hugenberg als geschorener Pudel, der Stahlhelm auf dem Kopf des

Ritters) so verständlich gemacht, dass man mit Basiswissen zum Thema des preußischen Volksentscheids vermutlich den größten Teil des Films gut verstehen konnte. Gleichzeitig stellt sich aber auch die Frage, ob nicht die Verbindung zwischen der negativen Darstellung des gegen die SPD gerichteten Volksentscheids letztlich das demokratisch legitimierte Mittel an sich ein wenig diskreditierte. Schließlich war es die SPD, die in ihren vielen Wahlwerbefilmen immer wieder auf das Recht und die daraus entstehende Pflicht des Wählens verwies, hier jedoch ohne relativierenden Kontext den Volksentscheid als ein Instrument der Rechten gegen die eigene Regierung erscheinen ließ. Abgesehen davon beweist der Zeichentrickfilm als Genre, dass er durch einfache erzählerische Mittel und Bilder politische Abläufe unterhaltsam nachzeichnen kann und gerade in Bezug auf die Arbeit mit Symbolen und daraus entstehenden Analogien bisweilen eine bemerkenswerte und für wahlpropagandistische Zwecke sehr interessante Bildsprache entwickelt, sofern es ihm gelingt, nicht zu kompliziert zu werden (s. Leitfrage 3 – "Dein Schicksal" und die Auseinandersetzung der SPD mit dem Zentrum). Zur Nutzung des Hakenkreuzes als Symbol für den Nationalsozialismus sei noch angemerkt, dass auch in Spielfilmproduktionen wie etwa "Zwei Welten" oder "Dein Schicksal" im Rahmen des Negative Campaigning immer wieder Hakenkreuze einen Weg in SPD-Filme fanden. Da der Stummfilm sich besonders gut für derart symbollastige Arbeit eignete und Negative Campaigning darüber hinaus eine gängige Art der Wahlpropaganda war, ist diese Ansammlung an Hakenkreuzen wohl verständlich. In der Analyse hat dies erneut bestätigt, dass die Nationalsozialisten damit tatsächlich frühzeitig und nachhaltig über ein äußerst einprägsames Parteyymbol verfügten, das andere Parteien so nicht aufweisen konnten – vielleicht mit Ausnahme der KPD, gegen die jedoch weniger gearbeitet wurde. Aufgrund dieser Einprägsamkeit schaffte es das Symbol so in der Zeit der Weimarer Republik auf viel mehr Leinwände, als es die NSDAP allein hätte erreichen können.

Zu demokratischen Symbolen soll noch ein letzter Film genannt werden, ebenfalls von der SPD und ebenfalls ein Zeichentrickfilm. Er trägt den Titel "Dem deutschen Volke" und stammt aus dem Jahr 1930. Etwas weniger künstlerisch in der Machart und ohne eine Spielfilmhandlung wie bei "Ritter Kiekebusch" und "Ins Dritte Reich" beschäftigt sich dieser Film mit der ungerechten Verteilung von Geldern durch den demokratischen Staat. Dabei werden auch demokratische Symbole in einem negativen Kontext genutzt. Das Reichstagsgebäude dient als Ausgangsszenario. Schwarz auf weiß gezeichnet kommt aus seinem Dach eine Figur, die vom Aussehen her an Heinrich Brüning erinnert. Im folgenden kommen Vertreter unterschiedlicher Klassen und Berufsgruppen und erbeten Geld, darunter der Großindustrielle und der Großagrарier. Alle erhalten bereitwillig Geld vom Mann aus dem Reichstag, d.h. unter Brüning hatte die Regierung keine Probleme Groß- und Besserverdiener zu subventionieren. Erst als am Schluss ein Arbeiter auftritt

(typisch gezeichnet mit Weste und Schiebemütze sowie einem Hammer in der Hand), ist kein Geld mehr übrig. Offensichtlich war auch eine die Demokratie tragende Partei wie die SPD unempfindlich gegenüber dem Ansatz, demokratische Symbole wie den Reichstag in negative Propaganda einzubinden, sobald die falsche Regierung im Reichstag saß. Es besteht Grund zur Annahme, dass solche Bilder unbewusst dazu beitragen konnten, das System als solches in Misskredit zu bringen. Die parteiliche Feindschaft gegen das Zentrum und Brüning stand hier über der Idee, dass man in einer Demokratie ihre Symbole möglichst unangetastet lassen sollte, um schädliche Bilder in den Köpfen der Wähler zu vermeiden. In Leitfrage 2 war im Rahmen der angesprochenen und sich wiederholenden Themen eine Szene aus dem Film "Dein Schicksal" vorgestellt worden. Zum Schluss des Films erscheint ein Papier mit der Aufschrift "Reichsverfassung", gefolgt von Friedrich Ebert. Als nächstes wird der Text des ersten Artikels der Reichsverfassung eingeblendet: "Das Deutsche Reich ist eine Republik. Die Staatsgewalt geht vom Volke aus." Hier war einer der wenigen, eindeutigen Momente, in denen eine Partei sich ganz klar positiv und offen zu einer demokratischen Errungenschaft äußerte und auch wenn die Reichsverfassung an sich kein einfaches Symbol darstellt, sollte sie hier doch erwähnt werden, da sie hier filmisch für eine positive Identifikation mit dem Weimarer Staat verwendet wurde und da es außer dieser Sequenz wenig weitere positive Momente gibt.

Die KPD, deren für die Fragestellung verwertbare Filmauswahl recht klein war, wurde symbolisch sogar mehr im Rahmen sozialdemokratischer Negativkampagnen vertreten als durch eigene Arbeiten. Bei den beiden als Reportagefilm titulierten Werbefilmen "Zeitprobleme" und "Frauensorgen" fehlen kommunistische Symbole gänzlich. Bis auf eine Einstellung, in der die Parteizeitschrift "Die Rote Fahne" überblendet wird, ist es schwierig herauszulesen, welche Partei hier beworben wird. Der Film "Rote Jugend auf roter Erde" von 1928, der für den Einstieg in die KPD werben sollte, arbeitet ebenfalls zum Schluss mit dem Presseorgan "Die Rote Fahne", indem er einen Aufruf startet, dass diese gelesen werden solle, "[...] die einzige Tageszeitung des klassenbewußten Proletariats". Zum Schluss des Films erscheint ein Demonstrationzug mit Fahnen und Transparenten, der sich in Richtung des Horizonts bewegt. Über ihnen erscheint Lenin und zeigt ihnen mit ausgestrecktem Arm den richtigen Weg, dem sie zu folgen haben. Der Symbolisierung der russischen Mutterpartei, der gefolgt werden muss, steht genau gegensätzlich zum sozialdemokratischen Vorwurf in "Dein Schicksal", in welchem die führenden KPD-Politiker die Menschen ebenfalls dazu aufrufen, ihnen zu folgen, diese jedoch blind auf einen Abgrund zulaufen.

Beurteilung der Symbole:

Die Nutzung politischer Symbole für Identifikationszwecke und Negative Campaigning sowie für historische Rückbezüge, wurde als erzählerisches Mittel insbesondere von der SPD und ihren Zeichentrickfilmen bespielt. Man kann dabei sagen, dass das Hakenkreuz in den SPD-Filmen mindestens genauso oft zum Zuge kam – im Sinne des Negative Campaigning – wie in nationalsozialistischen Filmen. Der SPD selbst mangelte es dabei ironischerweise an einem derartigen Alleinstellungsmerkmal, sie arbeitete zwar grundsätzlich mit der Typologisierung des Arbeiters, aber ein Parteisymbol wie das Hakenkreuz fiel nicht auf. Auch bei der KPD waren kaum Parteisymbole zu sehen, was aber durchaus in erster Linie an der geringen Anzahl an überlieferten und passenden Filmen liegen könnte. Als stark in symbolischer, insbesondere auf Mythen basierender Arbeit ist Hindenburg anzusehen, der es verstand, auch ohne Parteisymbole allein durch historische Rückbezüge auf die preußische Monarchie und eine geschickte Darstellung der Ereignisse rund um den Ersten Weltkrieg sich selbst zum Symbol zu machen und als solches überparteilich betrachtet zu werden. Dadurch war er letztlich perfekt für die Rolle des Reichspräsidenten und nebenbei sorgte er so auch dafür, dass die preußische Monarchie mit positiven Konnotationen weiter im Gedächtnis existieren konnte, und zwar nicht nur im Gedächtnis jener, die sich nicht von ihr trennen wollten.

Die Demokratie und der Weimarer Staat indes wurden in den Partei- und Wahlwerbefilmen recht wenig thematisiert. Die Farben Schwarz-rot-Gold wurden zwar von der SPD genutzt und sowohl in "Ritter Kiekebusch" auf der preußischen Burg gehisst als auch in dem Film "Was wir schufen" an einer Stelle wehend über einer der sozialdemokratischen Einrichtungen gezeigt, jedoch war die Anzahl dennoch überschaubar und auch die schwarz-weiß-rote Kaiserflagge war in Hindenburg-Wahlwerbung nach wie vor zugegen. Andere Symbole, wie beispielsweise der Reichstag, wurden in dem Film "Dem Deutschen Volke" mit Fehlleistungen der Brüning'schen Regierung gleichgesetzt, so dass der Reichstag als stellvertretend für das demokratische System zum Geldgeber von Großagrariern und Großindustriellen verkam, und auch die Volksabstimmung als demokratisches Instrument wurde negativ aufgegriffen und als Instrument gegen die preußische Landesregierung gezeichnet. Kaum zu sehen waren positive Momente, abgesehen vielleicht von der Sequenz rund um die Reichsverfassung, welche zuvor angesprochen wurde. Damit bestätigt sich auch in den Partei- und Wahlwerbefilmen, dass es der Demokratie an positiven und sinnstiftenden Symbolen und Diskursen fehlte, die von der Politik in die Gesellschaft getragen werden konnten.

5.4.2. Wochenschauen

So sehr auch die Presselandschaft der 20er Jahre in die Forschung Einzug gehalten hat, die Wochenschauen aus der Weimarer Zeit sind selten Teil wissenschaftlicher Diskurse. Das mag zunächst daran liegen, dass sie auf den ersten Blick recht wenig Inhalt zu liefern scheinen. Jenseits von Sportereignissen, Katastrophen in fremden Ländern oder militärischen Manövern gab es hier, so zumindest lange Zeit die Meinung, keinerlei Informationsgehalt.⁶⁷¹ Insbesondere im Bereich der politischen Berichterstattung erscheint dieses Genre auf den ersten Blick denkbar ungeeignet, konkrete inhaltliche Informationen zu liefern, da wenige Themen explizit politisch sind und da die Möglichkeit der Informationswiedergabe in den kurzen Einspielern beschränkt war, die zudem oft von verschiedenen Produktionsfirmen zusammengekauft wurden, beispielsweise wenn über Ereignisse im Ausland berichtet wurde.⁶⁷² Die Produktionsfirmen hatten also oft weniger Hoheit darüber, was gedreht wurde, lediglich darüber, welche Streifen wie zusammengesetzt und kommentiert wurden. Des Weiteren bemühten sich viele Angehörige der Filmbranche und hier insbesondere die Kinobesitzer so wenig offene politische Inhalte wiederzugeben, wie möglich, da man Angst hatte, dass politisch andersdenkende Kinozuschauer in der Folge dem eigenen Haus fernbleiben würden.⁶⁷³ Sollte doch einmal eine Wochenschau offensichtlich aus dem Raster fallen, so schreckte dies nicht selten Teile der Fachpresse auf, die um die Wahrung der politischen Neutralität ihre Branche bemüht war:

"In einem Kino in Friedenau soll es nach dem 'Berliner Tageblatt' gelegentlich einer Wochenschau zu einer antiitalienischen Kundgebung gekommen sein. Faschistische italienische Zeitungen protestierten mit vollen Backen, als ob es ein Problem 'Südtirol' überhaupt nicht gäbe. Die zum Himmel schreienden Unterdrückungen des Deutschtums in Südtirol können wohl auch einem harmlosen Kinobesucher die Zunge lösen, obgleich wir es für besser halten, wenn jede Gelegenheit zu politischen Kundgebungen von der Leinwand verschwindet. In dieser Zeit, in der sich Deutschland außenpolitisch in einer so schweren Lage befindet, ist es bestimmt richtiger, alle Vorführungen zu vermeiden, und das gilt insbesondere für Aktualitäten, die das politische Empfinden zu irgendwelchen Aktionen aufreizen können."⁶⁷⁴

⁶⁷¹ Siegfried Kracauer war ähnlicher Ansicht. In einem Artikel aus dem Jahr 1931 greift er die vielen verschiedenen Produktionsfirmen von Wochenschauen, namentlich genannt Ufa, Fox und Paramount, auf und beklagt den Missstand der vielen Falschinformationen und verdrehten Darstellungen, egal welcher Wochenschau, wodurch dem Zuschauer der Blick auf eine gestellte und geschönte Welt gegeben wird, die so überhaupt nicht existiert. Gezeigt werden, laut Kracauer, alle Ereignisse, die übrig bleiben, wenn die wichtigen Dinge bereits geschehen sind. Vgl. Siegfried Kracauer: Die Filmwochenschau, in: Die neue Rundschau, Heft 42, Nr. 2, vom Oktober 1931, S. 573 – 575. In: The Promise of Cinema, S. 70 – 73, hier: S. 71.

⁶⁷² Die Analyse wird zeigen, ob viele Wochenschauberichte verschiedenster Produktionsfirmen nicht deutscher Herkunft waren.

⁶⁷³ Die Gründe für die Bevorzugung unpolitischer Filme wurden bereits an mehreren Stellen in dieser Arbeit erläutert, etwa im Kontext mit dem Film „Im Westen nichts Neues“ in Kapitel 4.4.2. oder im Zusammenhang mit dem Kauf der Emelka durch die Reichsregierung in Kapitel 4.1.2.2.

⁶⁷⁴ „Große Politik im Kino!“, in: Lichtbild-Bühne Nr. 18, vom 22. Januar 1926, 19. Jhrg., S.1.

Abgesehen davon, dass der Bericht bereits Hinweis darauf gibt, dass es durchaus zu politisch eingefärbter Berichterstattung bei Wochenschauen kam, werden hier von der Filmpresse als Argument gegen politische Filme potenzielle Probleme mit dem Ausland angeführt, die Filmemacher daran erinnern sollten, neutral zu bleiben, auch wenn der Autor inhaltlich Sympathie dem Gezeigten gegenüber offenbart. Ein Jahr zuvor, schrieb ein Autor, ebenfalls für die Lichtbild-Bühne:

„Man mag politisch auf einem Boden stehen, wie immer man auch will, so wird man doch, sofern man die Interessen der deutschen Filmindustrie allein im Auge hat, derartig einseitig-tendenziöse Werke nicht gerade für taktisch nützlich halten können. [...] Wir haben von jeher die Politik im Kino als schädlich bekämpft, ganz gleich, ob sie von rechts oder von links kommt. [...] Fort mit allen politischen Filmen, fort aber auch mit allem irgendwie moralisch und ethisch Abstoßendem!“⁶⁷⁵

Der Artikel wurde im Zusammenhang mit der Zensurgesetzgebung verfasst und zeigt die Befürchtungen, die sich bei vielen, die ihre Arbeit im Umfeld des Films verrichteten, entwickelt hatten. Politische Filme konnten für die Branche bedeuten, dass sich die politischen Kämpfe, die innerhalb der Gesellschaft ausgetragen wurden, auch auf das Kino übertragen konnten. Deswegen schien vielen Filmjournalisten eine neutrale Ausrichtung der Lichtspielhäuser und der gezeigten Filme und Wochenschauen sinnvoll. Dies bedeutete im Umkehrschluss für Filmproduzenten, die politische Tendenz einbauen wollten, dass sie dies nicht allzu offensichtlich tun konnten, da sie sonst Gefahr liefen, nicht mehr gespielt zu werden. Ab dem Moment allerdings, in dem die Wochenschauen von der Ufa und vom Hugenberg-Konzern dominiert wurden, bleibt es fraglich, ob diese Ausrichtung so strikt aufrechtzuerhalten war oder ob es der Produktionsfirma einen direkteren Umgang mit politischen Tendenz ermöglichte. Auch die Einführung des Tonfilms lieferte neue Möglichkeiten, das Medium stärker politisch einzusetzen. Die Übertragung von Reden und Versammlungen hätten erlaubt, „die gesellschaftlichen Vorgänge deutlich und unmittelbar akzentuieren“ zu können.⁶⁷⁶ Sogar einige Zeitgenossen schienen sich dessen bewusst und forderten nun, entgegen der Idee des unpolitischen Kinos, im Angesicht des drohenden Aufstiegs der NSDAP, auch die Wochenschauen in die Öffentlichkeitsarbeit der Weimarer Regierungen mit einzubauen und so „regulierend in die öffentliche Diskussion über bestimmte Fragen eingreifen zu können“⁶⁷⁷:

⁶⁷⁵ „Film und Gesetzgeber“, in: Lichtbild-Bühne Nr. 147 vom 8. August 1925, 18. Jhrg., S. 26.

⁶⁷⁶ Jaeger, u.a., S. 113.

⁶⁷⁷ Jaeger u.a., S. 113.

„Man sieht sich die neuen Programme unserer vier Wochenschauen durch und ist etwas verwundert. Von Schmelings Rückkehr bis zum Kreuzerbesuch, vom Schwimmfest in Miami bis zum Kavallerietag in Dresden ist so ziemlich alles vertreten, nur über das, was heute die Menschen angeht, über unsere Wirtschaftslage befindet sich in keiner Wochenschau auch nur ein Meter. Kein Appell gegen das unvernünftige Bargeldhamstern, keine plausible Darlegung der Gründe für die Zahlungsnot, keine Abwehr des Gefasels über eine kommende Inflation. Es ist ein unverzeihliches Versäumnis der Reichsregierung, auf das neben dem Rundfunk wichtigste Propagandamittel unserer Zeit, auf den Tonfilm zu verzichten.“⁶⁷⁸

Offensichtlich bedeutete die Angst der einen, durch politische Tendenzen Unruhen ins Kino zu bringen, für die anderen ein Maß an Gleichgültigkeit, das letztlich das Potential in sich trug, das ganze Land in Unruhen zu stürzen. Für den Moment bleibt festzuhalten, dass politisch ausgerichtete Filme die Gefahr beinhalteten, zu Spannungen im und vor dem Kino zu führen, was die Produktion von Wochenschauen beeinflusst haben mag. Auf der anderen Seite aber waren die Möglichkeiten der Einflussnahme auf die öffentliche Meinung, die dem Genre zu eigen war, längst nicht unerkannt. Welches Ausmaß an politischer Einfärbung letztlich umgesetzt wurde, wird die Analyse zeigen müssen.

Unterhaltsam ist ein Bericht aus dem Vorwärts, der bereits im Zusammenhang mit den Wanderkino-Vorstellungen zitiert wurde. Teil dieser Vorführung war nämlich auch eine Wochenschau, die ihrem landläufigen Zweitnamen „Aktualitäten“ ganz offensichtlich nicht gerecht wurde:

„Aber zuerst kommt eine Wochenschau – eine, wie die Beschriftung verkündet, sogar 'hochaktuelle Wochenschau'. Diese Wochenschau ist, nach meiner Schätzung, allermindestens drei Jahre alt. Es werden allerlei Ozeanflüge, Paraden und Parlamentswahlen gezeigt, die vor drei Jahren dem Vernehmen nach einmal stattgefunden haben; die Zuschauer indes sind der festen Ueberzeugung, all das sei gestern geschehen, und sie sind nicht einmal geschädigt; denn die wenigen Wissenden stellen mit Befriedigung fest, daß sich seither nichts Wesentliches in der Welt geändert hat, insonderheit was Ozeanflüge, Paraden und Parlamentswahlen anbetrifft.“⁶⁷⁹

Abgesehen vom etwas überheblichen Ton des städtischen Journalisten gegenüber dem mangelnden Wissen und dem mangelnden Interesse an Neuigkeiten in der Welt seitens der Dorfbewohner, verdeutlicht diese Szene auch einen statischen Bildaufbau und die immer gleiche Themenauswahl der Wochenschauen, schließlich nahmen alle Zuschauer bereitwillig das alte Programm als Neuigkeiten an. Die Gleichförmigkeit von Themen und Bildern scheint nichts Ungewöhnliches gewesen zu sein.

⁶⁷⁸ „Filmkurier“ vom 17.7.1931, zitiert nach: Jaeger u.a., S. 113-114.

⁶⁷⁹ Gerhart Herrmann Mostar: Kino auf dem Dorfe, in: Vorwärts, Spätausgabe vom 28. Mai 1932, Jhrg. 49, S. 5.

Eine andere Quelle findet sich bei Theodor Zondek, der eine Jugendzeitschrift verlegte und in diesem Zusammenhang auch einige Kinder und Jugendliche zum Thema Film interviewte. Auf die Wochenschau angesprochen fand eine Befragte recht deutliche Worte:

„Der Inhalt einer jeden Wochenschau, von welcher Gesellschaft sie auch gedreht sein mag, ist immer der gleiche und sieht statistisch ausgedrückt ungefähr so aus: 40% Militärschau zu Wasser, zu Lande und in der Luft; 35% Sport, je nach der Saison; 15% Stapelläufe, Gedenkfeiern, Eröffnungen (incl. Hochzeiten, Beerdigungen usw. der damit zusammenhängenden Prominenz); 5% Katastrophen; 4% Tiere; 2% Überraschungen. Ab und zu verschiebt sich das Verhältnis zu Ungunsten der Überraschungen.“⁶⁸⁰

Die Wochenschauen scheinen sich damit mehr oder weniger nahtlos in das Bild des Unterhaltungsmediums Film einzureihen. Doch wenn man sich die Aufzählung des befragten Mädchens einmal genauer ansieht, lohnt es, nachzuhaken. Natürlich sind diese Zahlen keine empirisch erhobenen Daten der Zuschauerin, dennoch beschreiben sie einige zentrale Themen der regelmäßig laufenden Sendungen. Die Interviews stammen aus dem Zeitraum 1929 bis 1933. Zu diesem Zeitpunkt gehörte ein Großteil der regelmäßig gespielten Wochenschauen zur Ufa und damit zum Hugenberg-Konzern.⁶⁸¹ Bereits 1925, noch nicht zu Hugenberg gehörend, hatte die Ufa die „Europa-Chronik“ und die „Terra-Gaumont- Woche“ gekauft, 1928 folgte die Übernahme der „Trianon-Auslandswoche“ und der „Opel-Woche“ und schließlich der „DLS-Wochenschau“.⁶⁸² Zum Schluss war die einzige der größeren Wochenschauen, die nicht eingegliedert worden war, die im Zusammenhang mit der Reichsregierung besprochene Emelka-Wochenschau gewesen. Ein Hang zu militärischen Themen im Rahmen dieser Aktualitäten, auch wenn dies nachfolgend noch verifiziert werden muss, passt insofern durchaus zu einer Wochenschau aus einem eher konservativ ausgerichteten Haus, dessen Chef gleichzeitig Parteivorsitzender bei der DNVP und überzeugter Monarchist gewesen war. Zudem gibt es in überlieferten zeitgenössischen Zeitungsartikeln und auch in verschiedenen, neueren Studien immer wieder Anmerkungen zu einer politischen Ausrichtung der vielen Wochenschauen, wenn auch propagandistisch eher indirekt verpackt. In der linken „Arbeiterbühne und Film“ aus dem Jahr 1930 findet sich ein Artikel, welcher den Wochenschauen von Hugenberg sowie der „Severing-Emelka“⁶⁸³ vorwirft, sie versuchten ausschließlich eine bourgeoise Welt zu propagieren und würden sich vor der Lebensrealität der

⁶⁸⁰ Theodor Zondek: Stellung der jungen Generation zu Film – Ein Rückblick auf die Jahre 1929-1933, zusammengestellt im Juli/August 1933 von Theodor Zondek (Herausgeber und Gründer der Jugendzeitschrift „Die Weiße Maus“) - als Manuskript überliefert. S. 20. Zugänglich über das Deutsche Filmarchiv / Frankfurt am Main.

⁶⁸¹ Eine Werbeanzeige aus dem Jahr 1928 spricht davon, dass zu diesem Zeitpunkt bereits vier von fünf Wochenschauen aus dem Hause Hugenberg kamen. Vgl. Bartels, S. 33.

⁶⁸² Bartels, S. 32.

⁶⁸³ s. erneut Kapitel 4.1.2.2. Severing war der Reichsinnenminister und eine der treibendsten Kräfte hinter dem Aufkauf der Emelka durch die Reichsregierung.

Arbeiterklasse verschließen.⁶⁸⁴ Des Weiteren ist im Vorwärts ein Artikel überliefert, in dem der Verfasser anmerkt, dass bei der Berichterstattung der Verfassungsfeiern in den Wochenschauen Hugenberg's republikanisch-demokratische Zeichen ausgespart worden seien und stattdessen schwarz-weiß-rote Ansichten vorgeherrscht hätten.⁶⁸⁵ Dies deckt sich mit einem Bericht der Lichtbild-Bühne, die moniert, die Bilder der Deulig-Woche aus dem Hause Hugenberg hätten sich ausschließlich auf den Aufmarsch der Reichswehr und überhaupt nicht auf die Menge an verfassungstreuen Symbolen und Menschen:

„Nirgends aber auch nur eine Andeutung von dem Umfang der Verfassungsdemonstrationen, von den Massen, die vor dem Reichstag dem neuen Deutschen Reich huldigten, von der Reichsregierung, ihren Ministern und sonstigen Vertretern, von der repräsentativen Ausschmückung des Platzes der Republik, von den Straßen Berlins im schwarz-rot-goldenen Fahnenschmuck, von dem gewaltigen Fackelzug der Fünfzigtausend, von den Feiern im Reichstag und bei Kroll, den Feiern im Luna-Park und im Grunewald-Stadion.“⁶⁸⁶

Dies entspräche einem Punkt der indirekten politischen Propaganda, der ganz entscheidend ist, nämlich welche Themen gezeigt und welche verschwiegen bzw. ignoriert werden. Durch die Überbetonung bestimmter Bilder und das Weglassen anderer Informationen hätten die Wochenschauen im ganzen Land täglich gezielt Themen setzen können (s. auch Agenda-Setting, Kap. 3), die den Blick auf Deutschland und die Welt mitformen konnten. Deswegen reicht es auch nicht, die Aktualitätenschaun als unterhaltendes Beiwerk einer Kinovorführung abzutun, man muss sie und ihre Themensetzung genauer betrachten. Ulrike Saekel merkt hierzu generell an:

„Film wirkt [...] prägend und gestaltend auf lokale Welten und hat die Macht, individuelle wie auch kollektive Denkmuster zu beeinflussen. Unabhängig davon, ob Filmen bewusst ideologisierende Inhalte eingeschrieben werden oder sich in ihnen mehr oder weniger unbeabsichtigte Werthaltungen, Trends, kulturelle oder politische Positionen reflektieren – Filme sind immer ein Abbild der bewussten und unbewussten kulturellen und politischen Befindlichkeiten ihrer jeweiligen Zeit und ihres lebensweltlichen Kontextes.“⁶⁸⁷

Somit könnte die genauere Analyse der Weimarer Wochenschauen einen Einblick liefern, wie die Filmproduzenten versuchten, ihr Weltbild und ihre Werte mit Hilfe eines alltäglichen und zunächst nicht zwingend für den politischen Gebrauch gedachten Genres zu verbreiten. Besonders der Übergang zum vom Hugenberg-Imperium beherrschten Wochenschaumarkt kann dabei eine Zäsur

⁶⁸⁴ Vgl. „Weltfilm-Bericht“, in: Arbeiterbühne und Film, Nr. 6, Juni 1930, S. 22, zitiert nach: The Promise of Cinema, S. 368-369, hier: S. 369.

⁶⁸⁵ „Schwarzweißrot ist Trumpf!“, in: Vorwärts, Nr. 391 vom 19. August 1928, Jhg. 45, S.3.

⁶⁸⁶ Lichtbild-Bühne Nr. 197, vom 16. August 1928. Vgl.: Ralf Hecht: Die modernen Medien der Weimarer Republik, Marburg 1995, online zugänglich über: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/2456> (Stand: 23. September 2020).

⁶⁸⁷ Saekel, S. 224.

darstellen.

Im Bundesarchiv Berlin liegen laut dem Finbuch Peter Buchers⁶⁸⁸ für den relevanten Zeitraum 97 teils vollständig erhaltene Wochenschauen, oft jedoch lediglich zusammengeschnittene Sujets vor. Sendungen von 5 verschiedenen Produktionsfirmen, sowohl aus der Zeit des Ton- als auch aus der Zeit des Stummfilms sind zu finden:

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| Emelka-Wochenschau: | 32 Sendungen |
| Deulig-Tonwoche: | 20 Sendungen |
| Deulig-Wochenschau: | 16 Sendungen |
| Opel-Wochenschau: | 6 Sendungen |
| Emelka-Ton: | 5 Sendungen |
| Messter-Woche: | 4 Sendungen |
| Ufa-Tonwoche: | 3 Sendungen |
| Ufa-Woche: | 2 Sendungen |
| Eildienste / nicht zuzuordnen: | 2 Sendungen |
| vermischte Einzelberichte / Sujets (darunter auch Phoebus und Tobis-Melofilm): | 7 Sendungen |

Die Veränderungen der Besitzverhältnisse im Laufe der Jahre durch die Monopolisierung des Hugenberg-Konzerns machen es notwendig, noch eine weitere Unterteilung zu treffen. Die in Klammern angegebenen Jahreszahlen beziehen sich ausschließlich auf den Zeitraum der überlieferten Sendungen, nicht den Zeitraum ihrer Produktion:

mit dem Hugenberg-Konzern verbunden:

| | |
|---------------------------|--------------|
| Deulig-Woche (1924-1930): | 16 Sendungen |
| Ufa-Woche (1930/31) : | 2 Sendungen |
| Ufa-Tonwoche (1930-1932): | 3 Sendungen |
| Deulig-Tonwoche (1932): | 20 Sendungen |

Die hier aufgeführten Zahlen machen – ähnlich wie bei den Wahlwerbefilmen und der zahlenmäßigen Überlegenheit der Sozialdemokraten – das Übergewicht einer Seite deutlich, in diesem Fall das Übergewicht der Wochenschauen aus hugenbergschem Hause. Dies soll die

⁶⁸⁸ Peter Bucher: Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895-1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv, Koblenz 1984. https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/Finden/Film/wochenschauen-dokfilme.pdf?__blob=publicationFile (Stand: 23. September 2020).

vorliegenden Untersuchungen nicht schmälern. Die zahlenmäßige Überlegenheit der Wochenschauen aus dem Haus Hugenberg spiegelt sich letztlich in der Überlieferungssituation wider.⁶⁸⁹

Um bei der Analyse nicht den Überblick zu verlieren und Gefahr zu laufen, sich in Details zu verlieren, wurde die Vorgehensweise der Wahlwerbeanalyse verschlankt und angepasst. Die Vorwürfe, dass Wochenschauen an sich unpolitische, leichte Kost gewesen sei, kam nicht von ungefähr. Es galt, die entscheidenden Tendenzen der Sendungen zwischen den vielen Sport- und Katastrophenberichten nicht aus den Augen zu verlieren. Für diesen Zweck half nicht nur die Sichtung, sondern auch das bereits erwähnte Findbuch von Peter Bucher, der die wichtigsten Themen bereits schlagwortartig zusammengefasst hat. Daraus entstand die erste und zugleich auch wichtigste Frage danach, welche Themen die Wochenschauen bestimmten. Da Wochenschauen für ein heterogeneres Publikum gemacht waren als Wahlwerbung und sich auch keine übermäßige Polarisierung erlauben konnten, um den Frieden im Kinosaal zu wahren, war für die vorliegende Arbeit eine zusätzliche Betrachtung dargestellter Zielgruppen nicht dienlich. Stattdessen geht es um die Frage, ob es sich ausschließlich um Unterhaltung handelte oder ob davon ausgegangen werden kann, dass auch politische oder ideologische Ideen transportiert wurden. Entsprechend wird auch die Frage zu technischen und filmischen Hilfsmitteln zu bearbeiten sein, wenn auch in geringerem Ausmaß, da – wie bereits festgestellt – die Möglichkeit einer geplanten Aufnahme bei Wochenschauen deutlich geringer war. Abgesehen davon, dass viele Aufnahmen aus dem Ausland oder von anderen Firmen angekauft und dann nur noch zusammengeschnitten wurden, sind spontane Aufnahmen generell anders zu bewerten als solche, die im Studio oder nach einem Drehbuch inszeniert waren. Entsprechend können im vorliegenden Fall Kameraeinstellungen, Montagen und größtenteils auch der Dauer einzelner thematischer Abschnitte weniger Aussagekraft zugesprochen werden, da das vorhandene Material für die Filmemacher im Vorhinein kaum planbar war. Dennoch sollen auffällige Sequenzen dieser Kategorie angesprochen werden, da sie eventuell Aufschluss über mögliche Wirkungsweisen von Bildern liefern kann. Sowohl die Frage nach Personalisierung bzw. Führungsfiguren, Emotionalisierung und Negative Camapigning als auch jene nach besonderen Symbolen und ihren Kontexten bleiben bestehen. Allerdings wird der Aufbau dieses Kapitels sich ausschließlich an den gezeigten Themen orientieren und Auffälligkeiten bezüglich der Filmtechnik, der Methoden und der Symbolik im Rahmen der einzelnen Themen untersuchen, da die Menge an hervorhebenswertem Material im Vergleich zu den Wahlwerbefilmen geringer ausfällt und somit eine gesonderte Betrachtung jedes einzelnen Punktes

⁶⁸⁹ Leider nicht ausreichend überliefert oder einwandfrei zuzuordnen waren zusammenhängende Aufnahmen der KPD-eigenen Wochenschau, weswegen diese im nachfolgenden Analyseteil vernachlässigt werden musste.

in eigenen Unterkapitel nicht zielführend wäre.

5.4.2.1. Themen

Für die Themenauswahl wurden neben der Sichtung der Filme auch die Aufzeichnungen Buchers hinzugezogen, um einen umfassenden Überblick zu erhalten. Es stellten sich dabei früh einige zentrale Themengebiete heraus, die deutlich häufiger gezeigt wurden als andere. Nach Sichtung der Sendungen und Lektüre des Findbuchs von Peter Bucher ergaben sich einige Hauptthemen, die aufgrund ihrer häufigen Wiederholung in den Vordergrund rückten. Auch hier gab es wieder – wie bereits bei den Wahlwerbefilmen – einige Überschneidungen in den Themenbereichen. Für die erhobene Statistik der meistgenutzten Themen wurde beschlossen, jeden Bericht nur einer Kategorie zuzuordnen, nämlich der jeweils inhaltlich vorherrschenden Thematik entsprechend. Falls eine Zuordnung gar nicht möglich war, wurde der Bericht extra vermerkt und als "divers" kategorisiert. Die wichtigsten herausgearbeiteten Themengebiete werden im Folgenden besprochen:

Militär:

Die Wochenschauen zeigten auffällig viele Berichte von Manövern und anderweitigen Truppenübungen der USA und Großbritanniens, mit einem besonderen Augenmerk auf der Marine. Bei Zählung aufgeführter Berichte über entsprechende Ereignisse enthielten ganze 31 der 97 Inhaltsangaben zu den Wochenschauen Bilder nur von Flottenübungen und Schlachtschiffen, nicht mitgerechnet Erinnerungen im Rahmen des Ersten Weltkriegs oder sportliche Auseinandersetzungen zu Wasser. Zwar muss man in Betracht ziehen, dass die deutschen Wochenschauen viele Filmberichte der US-amerikanischen und britischen Filmfirmen kauften, allerdings spricht die Tatsache, dass dieses Thema im Vergleich die meisten Berichte erhielt, dafür, dass Militärisches, zumal die nach wie vor vorhandene Rüstung der ehemaligen Kriegsgegner, von gesteigertem Interesse war oder wenigstens das Thema durch die Wochenschauen nicht in Vergessenheit geraten konnte. Die Überbetonung von Schlachtschiffen und Marinethemen könnte dahingehend interpretiert werden, dass gerade der Verlust der vor dem Ersten Weltkrieg rasant gewachsenen deutschen Flotte nach wie vor nicht vergessen war und dass entsprechende Berichte nicht immer gleichgültig aufgenommen wurden.

Belege für diese emotionalisierende Tendenz, liefert nicht nur die Menge sondern auch der Inhalt einiger Berichte. Die Deulig-Tonwoche Nr. 44 vom 2.11.1932, vier Tage vor der Reichstagswahl, beschäftigte sich im Zuge der Rüstungsdebatten mit der Frage nach dem Ungleichgewicht zwischen Deutschland und seinen Nachbarn sowie ehemaligen Gegnern. Neben einer Tricktechnik, bei der eine Karte von Deutschland gezeigt wird, an deren Außengrenzen immer mehr Soldaten erscheinen, um die wachsende Bedrohung des quasi unbewaffneten Deutschlands im Verhältnis zu seinen Nachbarn zu untermauern, folgt der gesprochene Text: "Der Antrag Deutschlands auf Gleichberechtigung in der Rüstung bewegt in zunehmendem Maße auch die übrigen Länder." Es folgen Ausschnitte aus Reden zur Frage der Abrüstung, unter anderem von Mussolini, allerdings ohne dass eine Übersetzung dazu geliefert wird, so dass der Zuschauer, der die Sprachen nicht versteht, sich nur auf die Bilder der jubelnden Menschenmenge konzentrieren kann. Ob und wie Mussolini sich tatsächlich zum Thema äußert, war nicht herauszuhören, einzig der Satzsatz "La vittoria é per noi" ["Der Sieg ist unser."] ist zu verstehen und deutet auf eine offensive Ausrichtung hin. Zum Schluss werden wieder Bilder von der amerikanischen Flotte und Fliegerstaffeln gezeigt, unterlegt mit dem Text: "Amerika, welches den Anspruch auf die Abrüstung seit Jahren vertritt, gab für den Fall des Scheiterns der Genfer Abrüstungsverhandlungen die Notwendigkeit der Aufrüstung kund." Das Heraufbeschwören einer steigenden Gefahr für Deutschland durch das Ausland, sollte es nicht bald in der Lage sein, die eigene Aufrüstung voranzutreiben, wird hier eindeutig impliziert. In einer stummen Ufa-Wochenschau aus demselben Jahr⁶⁹⁰ heißt es: "Immer furchtbarere Kriegswaffen – In Amerika wurde ein Tank konstruiert der 90 km in der Stunde auf jedem Gelände fahren kann", dazu sieht man, wie ein Panzer startet und stetig beschleunigt. Vom Bundesarchiv ist auch ein Sujet aus Deulig-Aufnahmen von 1924/25 überliefert, in dem vier Berichte verschiedener Truppenübungen zu Wasser aus den USA und Schweden gezeigt werden. Die Nutzung der Kanonen wird ebenso hervorgehoben, wie die Größe, mit welcher die US-Amerikaner operierten. Nach der Texttafel: "Amerika ließ das größte Flugzeug-Mutterschiff der Welt vom Stapel laufen" erscheinen imposante Bilder des Schiffes in der Werft kurz vor dem Stapellauf. Dazu erhält der Zuschauer die Information: "Mit seinen 33.000 tons kann der Riese 72 Wasser-Großflugzeuge beherbergen." Mit solchen Bildern gelang eine eindrucksvolle Demonstration der Stärke amerikanischer Streitkräfte, wobei die Wiederholung und Variation solcher Aufnahmen sicherlich nicht nur Staunen und gegebenenfalls Neid hervorriefen, sondern auch die Furcht der Zuschauer befeuern konnte, bei einem möglichen Angriff aus dem Ausland durch die ehemaligen Kriegsgegner nicht vorbereitet zu sein, da es eben jene waren, die Deutschland nach dem Krieg zur Abrüstung gezwungen hatten. Auffällig ist außerdem eine

⁶⁹⁰ Ufa-Wochenschau von 1932, BArch: 1360.

Verschärfung des Tons bei den späteren Wochenschauen. Die Emelka-Woche zeigt – überliefert in einem Sujet verschiedener Berichte aus dem Zeitraum 1928 bis 1931, weswegen eine genaue Zuordnung auch im Hinblick auf die Aktienmehrheit durch die Regierung 1929/30 nicht mehr stattfinden kann – Bilder aus einem vermutlich amerikanischen Trainingscamp, in dem junge Menschen auf einen Gasangriff vorbereitet werden. Die Texttafel dazu lautet: "Zweierlei Maß – Über die Hamburger Gasvorräte große Entrüstung – Aber im eigenen Lande Ausbildung im Gaskrieg"⁶⁹¹ und befeuert hier somit nicht nur die Angst vor gut ausgebildeten und ausgerüsteten Alliierten, sondern auch das Gefühl einer skandalösen Behandlung, das im Zuge der Debatte um Ab- und Aufrüstung die Weimarer Republik immer wieder aufkam.

Auch im Bereich der Fliegerei sind einige Berichte erhalten. Über das Bundesarchiv ist ein Sujet zugänglich gemacht, das verschiedene Aufnahmen dazu zusammengestellt hat, ohne diese jedoch exakt datieren zu können.⁶⁹² Darin enthalten sind unter anderem Ufa-Stummfilmaufnahmen unter dem Titel "Amerikanisches Luftschiff schießt einen Fesselballon ab." Vom Abschuss selbst sieht man dabei nichts, stattdessen fliegt ein Kleinflugzeug um den abgeschossenen Flugkörper, der von seiner Form her eher selbst einem Luftschiff gleicht. Inhaltliche Begründungen für die Szene fehlen gänzlich, stattdessen wird, teils in Luftaufnahmen, der brennende, zu Boden stürzende Ballon gezeigt. Ebenso sieht man, wie der Pilot des Ballons sich in letzter Sekunde per Fallschirm retten kann. Unten am Boden scheint eine Flugshow oder etwas ähnliches stattzufinden, der Ballon stürzt über einem Stadion ab und landet inmitten vieler geparkter Autos. Die fehlenden Erklärungen zu diesem Video erschweren jedoch eine zweifelsfreie Einordnung der Situation. Aus einem Artikel im Vorwärts geht hervor, dass es im Rahmen einer Flugkunstshow in den USA tatsächlich einen nachgestellten Luftkampf gegeben hatte, bei dem mehrere Flugzeuge für die Show einen Fesselballon abschoßen.⁶⁹³ Die Darstellungsweise der Wochenschau allerdings lässt eher auf einen Un- oder gar Überfall schließen. Offensichtlich wurde der Versuch der Unterhaltung bisweilen auch bis hin zum Erschrecken des Zuschauers getrieben, in diesem Fall wieder verbunden mit amerikanischen Waffen.

Demgegenüber steht eine geringere Berichterstattung über das eigene Militär, gleichmäßig verteilt auf alle Wochenschauen. Es gibt beispielsweise einen Emelka-Bericht über das Herbstmanöver der 3. Division in Meseritz⁶⁹⁴ und sie zeigt auch, im Jahr 1931, die feierliche Einweihung des Marinekreuzers "Köln" im Zuge eines gut besuchten Festaktes mitsamt Aufmarsch

⁶⁹¹ Emelka-Woche, <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/580858?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

⁶⁹² Fliegerei in den 20er Jahren I. Teil: <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/574160?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

⁶⁹³ „Osterflugtag in Staaten“, in: Vorwärts, Nr. 159, Jhrg. 48, vom 6.4.1926, S. 3.

⁶⁹⁴ Emelka-Wochenschau-Sujet 20er Jahre, BArch.: 1297. Vgl. Bucher, 1984, S. 10.

von Marine und Reichswehr.⁶⁹⁵ Die Indienstnahme der „Königsberg“, die in der Texttafel als „der jüngste Kreuzer unserer feierlichen Marine“ vorgestellt wird, wird durch Aufnahmen vom Hissen der schwarz-weiß-roten Flagge mit großem Eisernem Kreuz begleitet.⁶⁹⁶ Ein größerer, überlieferter Komplex wurde dem Segelschiff Niobe gewidmet, das 1932 vor Fehmarn unterging. So wurde die Beisetzung von 22 geborgenen Besatzungsmitgliedern in einer Ufa-Tonwoche aus dem Jahr 1932 gezeigt. Außerdem sieht man den Auszug aus der Trauerrede eines hochrangigen Mitglieds der Marine: „Sie seien uns ein leuchtendes Vorbild alle Zeit. Im Sinne des Wortes des großen Preußenkönigs: 'Es ist nicht nötig, dass ich lebe, wohl aber, dass ich meine Pflicht tue.'⁶⁹⁷ Zusätzlich zu dieser Rede, die den Heldentod des treuen deutschen Soldaten stilisiert, wurde auch hier das Hissen der schwarz-weiß-roten Flagge mit einem zentrierten und übergroßen Eisernen Kreuz gefilmt. Zwar war die Handelsflagge, die von der Marine geführt wurde, offiziell die alte Flagge des Kaiserreichs, mit den Farben der Republik im linken oberen Eck, sowie einem kleinen Eisernen Kreuz über den republikanischen Farben, jedoch ist aus den Wochenschaubildern nicht ersichtlich, dass diese Regel hier wirklich eingehalten wurde. Die Flagge selbst scheint einzig jene aus den Zeiten des Kaiserreichs zu sein. Die starke Anbindung an die Symbole des vergangenen Staates und die monarchische Grundordnung wurde hier also auch filmisch in die Kinosäle übertragen.

Grundsätzlich jedoch steht die Zahl der deutschen Berichte hinter jenen der ausländischen zurück. Ob dieser Unterschied ausschließlich damit zusammenhängt, dass die das deutsche Militär geringer aufgestellt war oder auch damit, dass nicht der Anschein erweckt werden sollte, Deutschland sei wieder militärisch aktiv, bleibt im Bereich des Spekulativen. In jedem Fall spricht die deutliche Anzahl der beschriebenen Videos für ein nach wie vor ungebrochenes Interesse an militärischen Themen.

1. Weltkrieg:

Entsprechend bleibt auch der Erste Weltkrieg Teil der Berichterstattung, hauptsächlich allerdings in Form von Berichten über Gedenkveranstaltungen, etwa zu Ehren der gefallenen Soldaten oder dem Jahrestag des Friedensschlusses, oder eben rein militärischer Berichterstattung wie zuvor aufgezeigt. Bilder aus dem vergangenen Krieg selbst wurden nicht mehr gezeigt, stattdessen wird der Fokus – wenn er direkt angesprochen wird – auf die Erinnerung gelegt. Die Opel-Woche zeigt

⁶⁹⁵ Emelka-Woche 1931, Teil eines Einzelsujets Emelka- und Tobismelofilmwchenschauen ca. 1928-1931, vgl. <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/580858?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

⁶⁹⁶ Emelka-Woche Nr. 18 vom 24.4.1929, BArch.: 499. Vgl. Bucher, 1984, S. 17.

⁶⁹⁷ Ufa-Tonwoche Nr. 103 von 1932, BArch: UTW 32/0103.

etwa die Einweihung eines Ehrenmals für die Gefallenen in Ypern⁶⁹⁸, die Emelka liefert Bilder aus Verdun, wo 1929 zum zehnjährigen Kriegsende ein Denkmal für die Gefallenen eingeweiht wurde,⁶⁹⁹ die Deulig sendet Aufnahmen aus dem Reichstag zur Gefallenengedenkfeier im Reichstag 1932⁷⁰⁰ und aus einem Sujet von Ufa- und Deulig-Aufnahmen ist ein Bericht über die Einweihung eines Mahnmals zu Ehren der Gefallenen in Wiesbaden überliefert.⁷⁰¹ Kritische Töne bleiben, wenig verwunderlich, aus. Eine kleine Ausnahme bilden einige Sequenzen zu den Leipziger Kriegsverbrecherprozessen von 1921. Sowohl der englische Generalstaatsanwalt als auch der deutsche Oberreichsanwalt Dr. Ebermayer, der die Verhandlungen leitet, werden per Namen und Bild vorgestellt.⁷⁰² Auch wenn keine inhaltliche Stellungnahme zu den Prozessen erfolgt, in der Allgemeinheit wurden die Ereignisse durchaus rezipiert und auch wenn die Entscheidungen des Gerichtes im Ausland als deutlich zu milde beurteilt wurden und die Prozesse heute als ein Beispiel missglückter Aufarbeitung von Kriegsverbrechen gelten,⁷⁰³ so diente der Themenkomplex an sich dennoch dazu, erste Überlegungen zu Schuldfragen und einer Art Aufarbeitung wenigstens in den öffentlichen Diskurs mit einzubringen. Überliefert ist auch ein Festakt zum 11. Jahrestag des Waffenstillstandes, allerdings nicht aus Deutschland sondern aus London inklusive einer Kranzniederlegung am Grabe des "unbekannten Soldaten", wo "eine große Gedenkfeier statt[fand]".⁷⁰⁴ Diese Aufnahmen stammen aus einer Emelka-Wochenschau, wenige Wochen nach dem Kauf der Anteile durch die Reichsregierung. In derselben Wochenschau wird ein Bericht zum 11. Geburtstag Österreichs gezeigt. Die Reihenfolge der Berichte ist außerdem erwähnenswert: Während an erster Stelle in der Wochenschau ein Hausfrauenverein gezeigt wird, der die Vorteile elektrischer Küchengeräte vor einem großen Publikum präsentiert und der dritte Bericht von japanischen Frauen handelt, die – als Geisha gekleidet – Billard spielen, werden die Berichte zu den Feierlichkeiten als letzte abgespielt. Auch wenn die komplett überlieferten Wochenschauen generell wenig Hinweis darauf geben, ob die Anordnung der Berichte eine thematische Gewichtung der Macher widerspiegelte,⁷⁰⁵ verwundert die hier beschriebene Abfolge berichtenswerter Geschehnisse

⁶⁹⁸ Opel-Wochenschau von 1927, BArch.: 1366.

⁶⁹⁹ Emelka-Woche Nr. 28 vom 3.7. 1929, BArch. : 500.

⁷⁰⁰ Deulig-Tonwoche Nr. 8 vom 24.2.1932, BArch.: DTW 8/1932. Vgl. Bucher, 1984, S. 21. Leider konnte die Kasette, auf der die Aufnahmen überliefert waren, nicht mehr abgespielt werden, weswegen eine Sichtung nicht erfolgen konnte.

⁷⁰¹ Ufa- und Deulig-Sujets, 1928-30, BArch.: 1506.

⁷⁰² Messter-Woche Nr. 23 von 1921, BArch.: 1343.

⁷⁰³ Vgl. hierzu bspw. Dirk von Selle: Prolog zu Nürnberg – Die Leipziger Kriegsverbrecherprozesse vor dem Reichsgericht, in: Zeitschrift für Neuere Rechtsgeschichte, Band 3/4, 1997, S. 192-209.

⁷⁰⁴ Emelka-Woche, Nr. 48 vom 19.11.1929, BArch 502.

⁷⁰⁵ Die meisten Wochenschauen wirken eher so, als handele es sich um eine willkürlichere Anordnung. Das moderne Prinzip nach dem Nachrichten, die als besonders aktuell oder wichtig erachtet werden, an erster Stelle kommen, lässt sich auf die Wochenschauen der Weimarer Zeit nicht anwenden. Ein Grund kann sein, dass sie – wie bereits erwähnt – nicht als Informationsmedium Nummer Eins gesehen wurden, sondern diese Rolle noch immer der Presse zukam.

trotzdem. Zudem behandeln die beiden Berichte zum Gedenken ausschließlich Ereignisse im Ausland. Dies kann daran liegen, dass überhaupt keine entsprechende Veranstaltung in Deutschland stattfand, weswegen auch keine Bilder deutscher Feierlichkeiten gezeigt werden konnten. Da die Kriegsniederlage in Deutschland schlechterdings ein Ereignis war, das als positiver Erinnerungsmythos verstanden wurde, und die Weimarer Republik stattdessen im August mit dem Verfassungstag eine Gedenkveranstaltung hatte,⁷⁰⁶ wäre dies nicht verwunderlich. Dass durch Bilder von den Feierlichkeiten der Siegermächte die Erinnerung an das Ende des Krieges dennoch einen Weg in die deutschen Kinosäle fand, zeigt allerdings weiterhin vorhandenes Interesse am Thema, möglicherweise auch an der Erinnerungskultur anderer Nationen.

Sport:

Gerade die Dauerpräsenz einfacher Sportthemen ist einer der Hauptgründe, weswegen den Wochenschauen der Zeit relativ lang eine eher unbedeutende Rolle in Bezug auf politische Propaganda zugeschrieben wurde.⁷⁰⁷ Dass dies zu kurz gegriffen ist, beweisen unter anderem die unterschiedlichen Arten von Sportveranstaltungen, die porträtiert werden. So zeigt die Deulig im Jahr 1928 ein "Reichswehr-Sportfest in Berlin", gleiches berichtet die Opel-Wochenschau ein Jahr zuvor mit "Sportmeisterschaften der Reichswehr in Berlin".⁷⁰⁸ In einer Messter-Woche aus dem Sommer 1921 hingegen werden Bilder eines Arbeitersportfestes gezeigt.⁷⁰⁹ Die Bilder einer Deulig-Woche aus dem Jahr 1925, bei der junge Männer in Formation und synchron einige Runden über die Aschenbahn laufen, indem sie traben und dabei die Knie besonders hoch ziehen, lässt eher an ein militärisches Lager erinnern, als eine Sportveranstaltung.⁷¹⁰ Zudem erinnern einige Aufnahmen von Athleten und insbesondere von Gymnasten an die spätere Ästhetik der Riefenstahl-Produktionen mit Massenaufnahmen sowie der Inszenierung des menschlichen Körpers. Hier wird eine Schule in der Berlin besucht, in der „Musik und Bewegung im Dienste moderner Gymnastik stehen“. Einige Schülerinnen der Gruppe führen eine einstudierte Übung mit einem Gymnastikball vor. In einer Einstellung werden lediglich die Schatten der Frauen auf dem Asphaltboden gefilmt.⁷¹¹

⁷⁰⁶ Emelka-Woche Nr. 28 vom 3.7.1929, BArch: 500. Eine genauere Betrachtung des Berichts erfolgt im Themenschwerpunkt Demokratie und Weimarer Republik.

⁷⁰⁷ Vgl. Zum Beispiel Hoffmann, S. 188 oder auch Mergel, 2007, S. 541.

⁷⁰⁸ Bucher, 1984, S. 14-15.

⁷⁰⁹ Bucher, 1984, S. 8.

⁷¹⁰ Deulig-Woche Nr. 52 von 1925. Online verfügbar auf: https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/B650622?q=Wochenschau&xm=AND&xf%5B0%5D=_fulltext&xo%5B0%5D=CONTAINS&xv%5B0%5D= (Stand: 23. September 2020). Die Aufnahmen werden auch noch einmal in Zeitlupe wiederholt, wohl um einen besseren Blick auf den Bewegungsablauf zu bekommen. Der Eindruck eines militärischen Konditionstrainings bleibt dabei jedoch bestehen.

⁷¹¹ Ufa-Tonwoche Nr. 1 vom 10.9. 1930, BArch: 636. Lt. Bucher, 1984, S. 19: UTW 1/1930. In der Emelka-Woche Nr. 37 vom 4.9.1929, BArch: 982, werden Männer einer „Hochschule für Leibesübungen“ bei verschiedenen Turnübungen mit freiem Oberkörper gezeigt. Auch hier entsteht eine optische Verbindungslinie zu den späteren Propagandafilmen der Nationalsozialisten.

Aufnahmen eines Turnfestes in Italien zu Ehren Mussolinis werfen den Schatten der nationalsozialistischen Ästhetik von Massenveranstaltungen endgültig voraus in die Weimarer Kinosäle. Neben den Turnübungen in Reih und Glied mehrerer hundert Sportler wird auch der Einmarsch der Sportler in die Arena gezeigt, sowie der faschistische Gruß von den Tribünen und von Mussolini selbst.⁷¹² Hier ist der Sport bereits klar politisch aufgeladen, was ohne Bedenken der Kinobesitzer in den Kinosälen lief, möglicherweise da es sich um ausländische Berichterstattung handelte.

Es wurde in der Forschung bereits darauf hingewiesen, dass eben jene Überbetonung der Leibesertüchtigung und sportlicher Wettkämpfe als ein Erbe aus der Kaiserzeit gesehen werden kann und darüber hinaus mit dem militärischen Wettstreit sowie dem Grundprinzip des gedrillten jungen Kämpfers während des Dritten Reiches durchaus in Verbindung steht.⁷¹³ Auch die Vorwürfe, Sport diene dazu, den Menschen in erster Linie von politisch- und gesellschaftsrelevanten Themen abzulenken, ist bis heute zugegen. Gerade diese Aktualität dieser Diskussion aber erschwert es nun, in Bezug auf die Wochenschauen eine politische Lesart zu implizieren, die von einem strikten Versuch autoritärer Einflussnahme ausgeht. Denn der sportliche Wettkampf hat Zuschauer jedweden Alters auch immer fasziniert und nimmt somit bis heute eine Sonderstellung in der Berichterstattung ein. Jedoch konnte die Darstellung von Sportmeisterschaften, Trainingseinheiten und erfolgreichen Sportlern in seiner Menge und Zentralität innerhalb der Sendungen die Empfänglichkeit des Zuschauers für kämpferischen Wettstreit als entfernte Vorstufe militärischer Auseinandersetzungen zumindest erhöhen.

Feste und Traditionen:

Verhältnismäßig oft wurden Ausschnitte entweder aus Jubiläumsfeiern alter deutscher Städte gezeigt (Bsp. 700 Jahrfeier der Stadt Lübeck⁷¹⁴, 1000 Jahrfeier in Meißen⁷¹⁵, u.a. Allein das Findbuch Peter Buchers listet insgesamt entsprechende 35 Berichte für den Zeitraum von 1919 bis 1932 auf, 10 bei der Emelka, vier allein für die Deulig-Tonwochen aus dem Jahr 1932.) oder von Vorbereitungen zu christlichen Festen, etwa Weihnachten und Ostern. Im Rahmen eines Sujets aus Emelka- und Deulig-Aufnahmen sind einige Bilder zu Fronleichnams-Feierlichkeiten überliefert, einmal am Chiemsee und einmal direkt in München. Neben einer traditionellen SeeprozeSSION rund

⁷¹² Der Bericht stammt aus einer Deulig-Wochenschau und wurde im Rahmen eines Sujets überliefert: Emelka-Trianon-Deulig-Ufa-Woche von ca. 1924-1926, BArch: 1296.

⁷¹³ Vgl. beispielsweise Peter Zimmermann: Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda – Der Kulturfilm im Dritten Reich, in: Triumph der Bilder – Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich, hg.v. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann, Konstanz 2003, S. 59-73, hier: S. 65.

⁷¹⁴ Deulig-Woche 1926, BArch.: 887.

⁷¹⁵ Deulig-Woche 1920er, BArch.: 1217.

um die Fraueninsel, sieht man, wie in München geistliche Würdenträger und auch eine Militärparade über den Platz vor dem Rathaus an einer jubelnden Menge vorbeiziehen.⁷¹⁶ Gerade die Stadtfeiern sowie Berichte über Volkstänze oder traditionelle Kleidung zeigen hier eine Tendenz, traditionell-kulturelle Ausprägungen Deutschlands zu thematisieren. Auch zeigt es, dass regionale Gegenden bei den Wochenschauen nicht vergessen wurden, ganz im Gegenteil. Da dieses Sendungsformat gerade in den Großstädten konsumiert wurde, könnte dies für den Versuch sprechen, den ungewohnteren Lebensbereich etwas näher vorzustellen und dadurch vielleicht sogar Stadt und Land einander etwas verständlicher zu machen.

Allerdings, dies darf hier nicht vergessen werden, gab es von Zeit zu Zeit auch Berichte über fremde Kulturen und Traditionen, beispielsweise über indische Volkstänze⁷¹⁷ oder das Vishnu-Fest.⁷¹⁸ Das meist dokumentarisch gedachte Vorstellen anderer Bräuche war ebenfalls immer wieder Teil der Wochenschauen und macht eine rein politisch instrumentalisierte Interpretation dieses Themenkreises natürlich schwieriger, was nicht bedeuten kann, dass die starke Betonung der eigenen Tradition, die in deutlich häufigerer Frequenz vorlag, von den Machern nicht intendiert war. Hinzu kommt teils die Machart der Darstellung. So zeigt der Tonfall manchmal eine gewisse Überheblichkeit im Umgang mit fremden Völkern. In einem Bericht, der erneut einem Sujet entstammt und leider keiner Produktionsfirma zweifelsfrei zugeordnet werden kann, lautet die erste Texttafel: „Wie wir uns den 'dunklen Erdteil' gewöhnlich immer vorstellen“, gefolgt von Aufnahmen eines für die Kamera tanzenden Stammes sowie einigen, möglicherweise für einen Spielfilm gestellten Szenen, in denen ein Europäer mit einigen Indigenen auf Jagd ist. Es folgt die Bemerkung: „Afrika hat aber auch noch ein anderes Gesicht“, woraufhin Bilder aus einer nicht näher benannten modernen, afrikanischen Großstadt gezeigt werden.⁷¹⁹ Auch falls hier in erster Linie beabsichtigt war, die deutschen Zuschauer im Sinne des Kultur- und Lehrfilms zu unterrichten, bleibt der überhebliche Unterton in der gemachten Gegenüberstellung. Außerdem zeigt sich die bis heute anhaltende Tendenz, ohne nähere Ausführung von Ländern und verschiedenen Kulturen schlicht von „Afrika“ zu sprechen. Eine Deulig-Woche aus dem Jahr 1926 beginnt mit dem Bericht „Schwarze Gäste in Deutschland! - Eine Abessinier-Truppe im Zoologischen Garten von Hannover“.⁷²⁰ Die dazugehörigen Aufnahmen zeigen Menschen in traditionellen Gewändern, die vor Holzhütten stehen oder auf Pferden reiten. Die Bilder erinnern dabei stark an die im Kaiserreich üblichen Ausstellungen von Stämmen aus afrikanischen Ländern. Wenn auch vielleicht nicht stärker politisch konnotiert, so können diese Berichte dennoch als Beispiel für den

⁷¹⁶ Emelka-Deulig-Wochenschau-Sujets von ca. 1925, BArch: 538.

⁷¹⁷ Deulig-Woche Nr. 43 vom 19.10.1926, BArch: 524.

⁷¹⁸ Emelka-Woche Nr. 37 vom 4.9.1929, BArch: 982.

⁷¹⁹ Emelka-Deulig-Wochenschau-Sujets von ca. 1925, BArch: 538.

⁷²⁰ Deulig-Woche von 1926, BArch: 887.

vorherrschenden Zeitgeist und die auch in der Weimarer Republik noch existierende Überzeugung von der Überlegenheit der eigenen Kultur dienen.

Katastrophen und Unfälle:

In den Bereich von Berichten, die auch heute noch in den Nachrichten laufen, fallen Aufnahmen von Flutkatastrophen, Gasexplosionen oder Unfällen mit Verkehrsmitteln. Auch in der Weimarer Republik nahmen sie einen erwähnenswerten Stellenwert bei der Berichterstattung ein, sind jedoch als solche für die vorliegende Arbeit nicht weiter auffällig.

Deutsche Industrie und Produktion:

Die hier angeführte Kategorie umfasst ein relativ breites Themengebiet, da Industrie und Produktion in mehrere Bereiche hineinspielen. Mit der Betonung auf den Errungenschaften deutscher Produktion sind beispielsweise Berichte über den Bau eines Zeppelins⁷²¹ oder eines neuen Kreuzers für Vergnügungszwecke wie der „Cap Arcona“⁷²² gemeint, aber auch landwirtschaftliche Produktionen wurden hier dazu gezählt. Auch die Arbeit eines explizit deutschen Drehkrans⁷²³ wird gezeigt. Außerdem gibt es einen Bericht, der bereits stark den Eindruck eines Werbefilms vermittelt oder aber, auch wenn die einleitende Texttafel etwas anderes suggerieren möchte, nicht ganz ernst zu nehmen ist. In einer Emelka-Woche erscheint die Texttafel: „Kein Aprilscherz! Die Lufthansa hat Flug-Droschken in Dienst gestellt, die jedem für Wochenend-Ausflüge zur Verfügung stehen.“ Es folgt eine Einstellung, in der ein gut gekleidetes Paar in eine kleine Maschine der Lufthansa steigt – die Aufschrift ist deutlich im Bild eingefangen – und losfliegt. Nach einigen Bildern aus der Luft, landet das Flugzeug direkt neben einem vorbereiteten Picknick, zu dem sich schon einige Freunde des Pärchens gesellt haben. Zu guter Letzt trinken alle Anwesenden, der Pilot der Maschine wohlgerückt mit eingeschlossen, Sekt und genießen ihren Ausflug.⁷²⁴ Die hier beschriebenen Szenen sind als gestellt zu bewerten und entsprechend bleibt die Frage offen, ob hier Werbezeit gekauft wurde. Da diese Sequenz nicht im Rahmen einer komplett überlieferten Wochenschau überliefert ist, fehlen aber leider Informationen und zusätzliche Szenen, die die Vermutung eines

⁷²¹ Emelka-Woche Nr. 47 vom 15.11.1927, BArch: 492. Das Filmportal erwähnt in einem Artikel über die Geschichte der Wochenschau, dass mit Beginn des Austauschs von Produktionen mit verschiedenen Ländern auch einige national-stereotype Bilder entwickelt wurden, wobei der Zeppelin als typisch deutsche Errungenschaft gefeiert und über die Wochenschauen auch buldlich ins Ausland getragen werden sollte. Vgl. <http://www.filmportal.de/thema/ein-spiegel-der-zeitgeschichte-die-deutsche-wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

⁷²² Der Bericht stammt aus einer Emelka-Woche und wurde im Rahmen eines Sujets überliefert: Emelka-Trianon-Deulig-Ufa-Woche von ca. 1924-1926, BArch: 1296.

⁷²³ Emelka-Woche von 1928, BArch: B-119039. Die dazugehörige Texttafel lautet: „Ein Mammut unter den Maschinen – Ein neuer deutscher Dreh-Kran, der in der Stunde selbsttätig 12 Waggons ausladen kann.“

⁷²⁴ Emelka-Woche-Einzelsujets von 1926-1931, BArch: 29851.

Werbeblocks untermauern könnten. Dass die Wochenschauen zu Werbezwecken genutzt wurden, legt eine Emelka-Woche nah, in der plötzlich mitten in der Sendung Winterpelzmäntel für Damen beworben werden. Nachdem einige Modelle gezeigt wurden, kann der Zuschauer auch den Namen des Verkaufshauses lesen. Direkt im Anschluss geht es weiter mit einigen Einstellungen zur Arbeit in einem Stahlwerk, ohne dass auf das Ende eines möglichen Werbeblocks aufmerksam gemacht worden ist.⁷²⁵ Allerdings, auch das ist zu vermerken, sind während der Sichtung der Wochenschauen keine weiteren verdächtigen Sequenzen aufgetaucht. Dies liegt entweder daran, dass die überlieferten Sendungen an dieser Stelle nicht vollständig sind oder aber, dass es schlichtweg nicht gängig war, Werbung auf diese Art und Weise zu platzieren. Da auch in der Sekundärliteratur kein Hinweis auf eine Antwort dieser Frage zu finden ist, bleibt es beim Hervorheben der gefundenen Sequenzen.

Der Produktionsstandort Deutschland im Film ist in vielen Kulturfilmen insbesondere der Ufa-Kulturabteilung gesondert thematisiert worden und stellt ebenfalls eine indirekte Form von Inlandspropaganda dar. Zum einen wurde so gezeigt, dass das Land nach dem Krieg wieder dabei war, sich zu erholen, zum anderen konnten so lokale Produktionsstätten und Regionen zusätzlich Aufmerksamkeit generieren. Da auch deutsche Filmaufnahmen von ausländischen Wochenschauproduktionen gekauft werden konnten, ermöglichte somit das Kino eine verstärkte Sichtbarkeit mit größerer Reichweite.

Eine interessante Schlussfolgerung trat bei der Untersuchung eines für diesen Themenpunkt relevanten Berichtes zu Tage, nämlich dass Inhalte konservativer Wahlwerbung ihren Weg in die Wochenschauen schafften. So zeigt die Deulig-Tonwoche⁷²⁶ einen Bericht über die deutsche Landwirtschaft, der im Ton den Wahlaufufen der DNVP und auch der NSDAP stark ähnelt, die zur Unabhängigkeit von ausländischen Importen und der Stärkung der eigenen Landwirtschaft aufrufen:

"Die Sicherstellung der Ernährung des deutschen Volkes zu für jedermann erträglichen Preisen erfordert Unabhängigkeit vom Auslande. Deshalb ist die Steigerung der Leistungsfähigkeit der deutschen Landwirtschaft von größter nationaler Bedeutung. Seit Generationen betriebene wissenschaftliche Forschungen sowie Liebe und Opferfreudigkeit [...] haben bereits Leistungen gebracht, welche die Erreichung dieses Ziels als möglich erscheinen lassen."

Die Bewertung einer unabhängigen Landwirtschaft als elementar für das gesamte Land entspricht hier in abgeschwächter, jedoch eindeutiger Form den Rufen der Deutschnationalen und Nationalsozialisten. Dass besagte Wochenschau laut Findbuch im Sommer 1932 veröffentlicht

⁷²⁵ Emelka-Woche von 1928, BArch: B-119039.

⁷²⁶ Deulig-Tonwoche Nr. 22 vom 1.6.1932, BArch: DTW 22/1932.

wurde, ist ein Indiz dafür, dass sich das Sendeformat aus dem Hause Hugenberg in das sich radikalisierte politische Klima der Zeit und entsprechend der Ansichten des DNVP-nahen Politikers einfügen musste.

Wollte man einen entsprechenden Vergleich zwischen einem Wochenschaubericht und der zeitgenössischen Wahlwerbung eines anderen politischen Lagers ziehen, so bietet sich lediglich eine längere Sequenz aus dem Jahr 1930 in der Emelka-Woche an, in der es zwar nicht um deutsche Industrie und Produktion geht, die jedoch durch ihre Machart einen ähnlichen Unterton besitzt, wie der zuvor vorgestellte Bericht. Hier wird ein Blindenheim für Kinder der Stadt Berlin vorgestellt. In der Machart erinnert der Film sehr stark an jene Wahlwerbefilme der SPD, in denen die Partei die Errungenschaften sozialdemokratischer Politik für das öffentliche Leben und die deutsche Gesellschaft bewirbt. Teils in Detailaufnahmen wird gezeigt, wie Kinder große Modellbauten von einer Kirche betasten und dadurch erkennen, ebenso wie ausgestopfte Tiere, einen Reliefglobus und Bücher lesen mit Hilfe der Brailleschrift. Sogar eigenständige Textproduktion durch das Pressen der Blindenschrift in das Papier wird gezeigt.⁷²⁷ Es fehlen selbstverständlich die für die Wahlwerbung typischen Texteinblendungen, die auf eine Partei verweisen. Stattdessen bleibt die naheliegende Schlussfolgerung, ein Blindenheim für Kinder als Leistung der Behörden und der Stadtverwaltung anzuerkennen, schließlich heißt es auch in der ersten Texttafel: „Ein Besuch im Blindenheim der Stadt Berlin“ und die Reichsregierung hielt zum Zeitpunkt dieser Sendung noch die Aktienmehrheit über die Emelka. Insgesamt betrachtet sind solcherlei Berichte jedoch sehr selten und wenn, dann tendenziell in den 1930er Jahren, nicht in den 20ern.

Politische Verbindungen Deutschlands:

Neben kurzen Berichten zu Botschafterbesuchen in Berlin, meist bei Hindenburg, gehören hierzu insbesondere Aufnahmen von wichtigen internationalen Konferenzen. So ist Wochenschaumaterial zur Vollversammlung des Völkerbundes in Genf 1927 überliefert, ein Bericht der Emelka-Woche von der Ersten Haager Konferenz im August 1929, auf der die Reparationsfrage neu verhandelt wurde,⁷²⁸ sowie eine Tonfilmsendung der Deulig zur Reparationskonferenz 1932 in Lausanne. Teil dieser Aufnahme ist unter anderem eine eigens für die Wochenschauen eingesprochene Rede des Reichskanzlers von Papen, gehalten in einem schönen Garten am Rande der Konferenz. Während die Stummfilm-Wochenschauen sich meist auf die Bilder konzentrierten und Inhalte von Reden kaum bis überhaupt nicht Teil der Berichterstattung waren (Beispiel hierfür ist die Emelka-Woche Nr. 48 zur Genfer Konferenz 1927, bei der Stresemann eine vielbeachtete Rede hielt, die allerdings

⁷²⁷ Emelka-Woche Nr. 6 vom 29.1.1930, BArch: 1379.

⁷²⁸ Emelka-Woche Nr. 37 vom 4.9.1929, BArch: 982.

inhaltlich nicht wiedergegeben wurde – einzig der Applaus des Publikums und Stresemann, der für Kameras posierte, wurden diesbezüglich gezeigt), ermöglichte die Tonaufnahme nun einen inhaltlich stärkeren Zugang zu den Ereignissen:

"Mit dem harten Ringen um Deutschlands Schicksal, das zugleich das Schicksal der gesamten Welt ist, weiß sich die deutsche Delegation in Lausanne eins mit dem geschlossenen festen Willen des gesamten deutschen Volkes. Zu oft ist das Hoffen der Völker enttäuscht worden. Zu oft sind die Entscheidungen vertagt worden. Diese Methoden haben Deutschland und die Welt in immer größeres Unglück getan. Die verantwortlichen Staatsmänner werden in Lausanne zu einem Ergebnis kommen müssen, das in klarer Erkenntnis gleicher Rechte und gleicher Pflichten aller Staaten der Welt den Frieden zurückgibt. [Kamera rückt näher] Nur ein Frieden kann Bestand haben, der das Interesse des einzelnen Volkes und das Gesamtwohl in Einklang bringt. Deutschlands Schicksal ist das Schicksal der Welt. Deutsche Not ist die Not der Welt. Der Wohlstand der einzelnen Nationen der Wohlstand der Gesamtheit. Die Arbeit der verantwortlichen Staatsmänner in Lausanne muss den Weg frei machen für eine positive Zusammenarbeit, die uns allein einer besseren Zukunft entgegenführen kann."⁷²⁹

Mit den gewählten Worten werden zwar keine konkreten inhaltlichen Ereignisse der Konferenz wiedergegeben, es wird jedoch versucht, die Filmaufnahme ein wenig wie bei Wahlwerbefilmen zu nutzen, nämlich indem indirekt an das ausländische Publikum appelliert wird, wenn das Schicksal des deutschen Volkes mit der ganzen Welt untrennbar verbunden wird. Außerdem bleibt von Papen in der Rhetorik der Einheit des deutschen Volkes, die von den Rechtskonservativen so oft und nachdrücklich beschworen worden ist. In einer anderen Rede, die einzeln im Bundesarchiv archiviert ist, hält der von Papen vorangegangene Kanzler Brüning ebenfalls 1932 eine Rede, allerdings auf Englisch. Er versucht, die alliierten Mächte davon zu überzeugen, weltweit abzurüsten und verweist auf den durch den Versailler Vertrag verursachten schlechten Zustand des deutschen Heeres. Ob das Dokument überhaupt in US-amerikanischen oder britischen Wochenschauen gezeigt wurde, war nicht feststellbar. Dass Brüning hier, trotz deutlicher Defizite in der Aussprache, die Botschaft auf Englisch übermittelt, zeigt jedoch, wie Filmaufnahmen genutzt wurden, um direkte Verbindungen ins Ausland über das Kino herzustellen.

Aus der diesbezüglich inhaltsärmeren Stummfilmzeit soll ebenfalls ein Beispiel angeführt werden. Es ist eine Sendung von 1921 aus dem Hause Messter überliefert, die sich komplett mit den Verhandlungen in Spa beschäftigt, allerdings inhaltlich nicht tiefer geht. Stattdessen werden in 21 Zwischentiteln wichtige teilnehmende Persönlichkeiten beim Aussteigen ihres Auto oder Betreten eines Gebäudes gezeigt, u.a. Rathenau, von Straus und Hugo Stinnes, aber auch Vertreter der britischen und französischen Delegation. Hier erscheint die Wochenschauen wieder eher als eine Art visuelles Beiwerk zu Zeitungsartikeln, das den Zuschauern lediglich einige Bilder mit an die Hand

⁷²⁹ Deulig Tonwoche Nr. 25 vom 22.6.1932, BArch: DTW 25/1932.

gibt. Beide Berichterstattungen gegenübergestellt zeugen von den inhaltlichen und technischen Veränderungen, die das Genre innerhalb der Weimarer Republik durchlaufen hatte. Gerade der Tonfilm ermöglichte eine deutlich tiefergehendere Berichterstattung, auch wenn diese nach wie vor erst im Entstehen begriffen war.

Deutsche Politiker:

In Bezug auf Personen blieben Wochenschauen inhaltlich meist relativ zurückhaltend. Dies passt auch zum immer wieder aufkommenden Vorwurf der fehlenden Sichtbarkeit oder eher einer Art Gesichtslosigkeit der Weimarer Demokratie. Betrachtet wurden für diese Arbeit alle Auftritte deutscher Politiker, wobei schnell deutlich wurde, dass tatsächlich Paul von Hindenburg in seiner Funktion als Reichspräsident ab 1925 im Verhältnis regelmäßiger filmisch festgehalten wurde als andere.⁷³⁰ Dabei handelte es sich insbesondere um Auftritte bei Feiern oder Gedenkveranstaltungen, sowie um Staatsbesuch ausländischer Politiker oder Besuche des Präsidenten in verschiedenen deutschen Städten. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Berichterstattung zu Hindenburgs Besuch in Braunschweig 1926. Die Deulig-Woche zeigt Aufnahmen mit einer Gesamtdauer von 1 Minute 19 Sekunden, die Hindenburg dabei zeigen, wie er von einer jubelnden Menschenmenge begrüßt wird, Blumen von einem kleinen Mädchen entgegennimmt oder aber eine Reihe salutierender Soldaten entlang geht.⁷³¹ Die Bilder wollen zeigen, wie beliebt Hindenburg beim Volk war, und sie machen zudem deutlich, wie wichtig es der Deulig war, diesen Eindruck weiter zu transportieren. Dafür sprechen die vielen verschiedenen Einstellungen und die vergleichsweise überdurchschnittliche Länge des Berichts über seinen Besuch. Andere berühmte Politiker, die gezeigt werden, sind beispielsweise Friedrich Ebert, Gustav Stresemann, Carl Severing und Wilhelm Marx, sie alle jedoch mit deutlich weniger und kürzeren Auftritten als Hindenburg.

Insbesondere in Bezug auf die älteren überlieferten Wochenschauen fällt auf, wie wenig Inhalt durch das Zeigen der Politiker und Staatsmänner transportiert wurde. Außer bisweilen einer Texttafel mit dem Namen der gezeigten Person und ggf. dem jeweiligen gerade ausgeführten Amt sowie einigen Aufnahmen, die die besagte Person entweder beim Verlassen oder Betreten eines Gebäudes sowie in einer Menschengruppe bei einer Unterhaltung zeigen, wird wenig versucht und experimentiert. Von der Messter-Woche Nr. 48 von 1918⁷³² sind Aufnahmen überliefert, die sich rund um die Gedenkfeierlichkeiten der Revolutionsopfer drehen. In mehreren Einstellungen wird Friedrich Ebert im Gespräch gezeigt, unter anderem mit Scheidemann sowie einem Journalisten des "Vorwärts". Die Kamera bleibt auf Distanz, wodurch es sich im Endeffekt um rein beobachtende

⁷³⁰ Vgl. Bucher, 1984.

⁷³¹ Deulig-Woche Nr. 43 vom 19. Oktober 1926, BArch.: 524.

⁷³² Messter-Woche Nr. 48 von 1918, BArch.: 507.

Szenen einiger sich unterhaltender Männer handelt. Weder persönliche Statements noch zusätzliche Erklärungen werden geliefert, wer die Politiker nicht vom Gesicht her kannte, konnte bei dieser Darstellungsweise folglich Schwierigkeiten bekommen, immer jede Person zweifelsfrei zuzuordnen. Zwei Jahre später zeigt die Messter-Woche Aufnahmen Eberts am Filmset des UFA-Films "Anna Boleyn", allerdings nur kurz, der Großteil des Berichtes handelt von der Filmproduktion selbst und deren Stars Henny Porten und Emil Jannings.⁷³³ Da die Messter-Woche zur Ufa gehörte, handelte es sich hierbei wohl in erster Linie um praktische Eigenwerbung. Die Emelka-Woche nutzte die Grundsteinlegung der Friedrich-Ebert-Stiftung in Berlin, um vier Jahre nach dem Tod des ehemaligen Reichspräsidenten an ihn zu erinnern, indem sie eine Großaufnahme der Gedenkplatte sowie einige Aufnahmen von den Feierlichkeiten zeigte, allerdings auch hier ohne nähere Erläuterung der gezeigten Gesichter.⁷³⁴ Auch Stresemann wurde gezeigt, so posierte er im Rahmen der Genfer Vollversammlung 1927 für die Wochenschaukameras, ebenso bei einem Besuch gemeinsam mit Wilhelm Marx bei der österreichischen Regierung in Wien. Doch es fehlen längere Aufnahmen oder Erklärungen. In einer Sequenz aus einer Emelka-Woche von 1928 wird er gemeinsam mit dem US-amerikanischen Botschafter Schurman gezeigt. Beide erhielten 1928 den Ehrendokortitel der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg.⁷³⁵ Erneut wird für die Kameras posiert, während nähere inhaltliche Angaben zu den Feierlichkeiten oder zum Verhältnis zwischen Stresemann und Schurman fehlen. In einer anderen Sequenz, die über ein Sujet überliefert ist, ist Stresemann ohne jeglichen Kontext in einem Park und posiert allein für die Kameras. Man sieht, dass er den Mund bewegt und scheinbar mit den Journalisten redet. Da zu diesem Ausschnitt eine Texttafel fehlt, gibt es keinen inhaltlichen Kontext.⁷³⁶ Betrachtet man nur die Art der Pose und den Hintergrund, wirkt diese Szene wie ein Pressetermin für eine der vielen Illustrierten Zeitungen, die Menschen des öffentlichen Lebens abbildeten. Der einzige vorhandene Bericht, der länger von Gustav Stresemann handelt, ist jener über seine Beisetzung, ausgegeben als "Eildienst der Wochenschau".⁷³⁷ Unkommentiert werden Bilder des Trauerzuges am Brandenburger Tor gezeigt, gefolgt von Kavallerie und einer Militärkapelle. Der Tonfilm zeigte sich später praktischer auf diesem Gebiet. Es gibt beispielsweise eine Vorstellung des neuen Reichskabinettes von Papen in der Deulig-Tonwoche⁷³⁸ und Bilder einiger Delegierten bei der Konferenz zu Lausanne.⁷³⁹ Nun konnten durch den Sprecher die gezeigten Personen eindeutiger benannt werden. Insgesamt jedoch erweist

⁷³³ Messter-Sujet 1920, <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/59730?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

⁷³⁴ Emelka-Woche Nr. 18 vom 24.4.1929, BArch: 499.

⁷³⁵ Emelka-Woche von 1928, BArch: B-119039.

⁷³⁶ Opel-Deulig-Ufa-Wochenschau-Sujet aus den 20er Jahren, BArch: 1294.

⁷³⁷ Eildienst der Wochenschau vom 8.10.1929, BArch.: 298.

⁷³⁸ Deulig-Tonwoche Nr. 23 vom 9.6.1932, BArch.: DTW 23/1932.

⁷³⁹ Deulig-Tonwoche Nr. 25 vom 22.6.1932, BArch.: DTW 25/1932.

sich der Vorwurf mangelnder Präsenz wichtiger demokratischer Politiker durchaus als haltbar.

An dieser Stelle zu erwähnen ist auch, dass die Möglichkeit besteht, dass Aufnahmen von Politikern produziert und jenseits der Wochenschauen Verwendung fanden. Der bereits bei den Wahlwerbefilmen besprochene Film „Volk und Führer“, der sich laut des Findbuchs „Filmdokumente zur politischen Geschichte der Weimarer Republik“⁷⁴⁰ des Bundesfilmarchivs aus Tonaufnahmen der Fox Tönenden Wochenschau zusammensetzt, lässt darauf schließen, dass entweder entsprechende Aufnahmen Hitlers zum Ende der Weimarer Zeit hin produziert und in Wochenschauen gezeigt wurden, was für eine zunehmende Politisierung der Hugenberg-Wochenschauen spricht, oder aber dass Wochenschau-Aufnahmen auch verkauft und für politische Zwecke bearbeitet wurden.

Demokratie und Weimarer Republik:

Die Tatsache, dass beide Begriffe hier bereits zusammengefasst werden, zeigt, dass die reinen Zahlen relativ klein ausfallen. Das demokratische System selbst wurde nicht thematisiert. Allein über die Sichtbarkeit staatlicher Symbole oder republikanischer Politiker ließ sich ein einigermaßen regelmäßiger Inhalt in den Wochenschauen rekonstruieren.

Politisch inhaltlich aufgeladen waren die Aufnahmen selten, selbst wenn es um wichtige Themen ging. Die Messter-Sendungen aus den Anfangsjahren 1918/19 beispielsweise fokussierten sich zwar tatsächlich auf die aktuellen politischen Ereignisse und zeigten sowohl Bilder von einer Ansprache Karl Liebknechts und Demonstrationen in Berlin vor dem preußischen Abgeordnetenhaus im Dezember 1918,⁷⁴¹ als auch die Totenfeier für die Opfer der Novemberrevolution sowie einige Mitglieder des Rates der Volksbeauftragten. Dennoch blieben Kommentare oder Einschätzungen ebenso aus, wie Aufnahmen einprägsamer Momente. Was die Trauerfeier betrifft, so besteht der Großteil der gezeigten Bilder aus Politikern wie Ebert, die sich mit anderen Personen unterhalten.⁷⁴² Es erscheinen keine politischen Symbole und auch keine weiteren Bezüge zu den aktuellen Ereignissen. Im Findbuch aufgelistet sind einige wenige weitere Berichte, die eine filmische Auseinandersetzung oder zumindest eine Darstellung des politischen Systems und dessen Symbole vermuten lassen, nämlich ein Bericht der Emelka-Woche zum "10. Jahrestag der Unterzeichnung des Versailler Vertrages" sowie zum "10. Jahrestage der Reichsverfassung" aus dem Sommer 1929.⁷⁴³ Dass die Berichte direkt in den Zeitraum des Aufkaufs der Emelka-Aktien durch die Reichsregierung fallen, kann Zufall sein, es fällt jedoch sofort ins

⁷⁴⁰ https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm – 1932, Zensurdatum bekannt (Stand: 23. September 2020).

⁷⁴¹ Messter-Woche Nr. 52, 1918, BArch 1622.

⁷⁴² Messter-Woche Nr. 48, 1918, BArch 507.

⁷⁴³ Emelka-Woche Nr. 28 vom 3.7.1929, BArch.: 500.

Auge. Leider konnte die Kasette, auf der die Aufnahmen überliefert sind, nicht abgespielt werden, weswegen Aussagen zum Inhalt nicht mehr getroffen werden können.

Ein etwas überraschender Bericht ist im Rahmen eines Sujets aus Emelka-, Opel- und Ufa-Wochenschauen überliefert, dem allerdings eine einführende Texttafel fehlt, so dass nicht mehr nachvollzogen werden kann, in welcher Sendung er tatsächlich gezeigt wurde. Auch zum Jahr fehlen grundsätzlich Angaben. Der Bericht zeigt einen Protestzug, zunächst von Kindern und Jugendlichen, durch ein Waldstück. Die demonstrierenden Personen halten Schilder und nicht zu erkennende Fahnen in die Luft. Auf den Schildern stehen Forderungen nach mehr Geld für Schulen und Schullandheime. Außerdem ist am Ende von mehreren Schildern ein Aufruf an die Eltern zu lesen, die direkt angesprochen werden: „Eltern [...] Wählt Feld 2!“⁷⁴⁴ Offensichtlich handelt es sich hier weniger um eine echte Demonstration als vielmehr um eine Art Wahlaufruf, der durch die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen eine werbewirksame Note erhält. Welche Partei jedoch gemeint ist, lässt sich nicht herauslesen. Auf Grund des genannten Listenplatzes könnte es sich unter anderem um die SPD oder die DNVP handeln.

Italien und Mussolini:

Ein Thema aus dem außenpolitischen Bereich, das die Berichterstatter beschäftigte, war der Aufstieg des italienischen Faschismus. Auch wenn Italien und Mussolini nicht das einzige Land waren, von dem berichtet wurde, so war doch die Menge der Berichte über Geschehnisse im Land selbst, sowie Reden Mussolinis im gesichteten Material höher als über andere Ländern. Zum Vergleich: Die USA traten in den Berichten vor allem durch ihre Rüstung und Truppenübungen in Erscheinung, kaum durch innenpolitische Vorkommnisse oder Reden führender Politiker. Insbesondere die Deulig-Tonwoche, die nur aus dem Jahr 1932 überliefert ist, jedoch allein für dieses Jahr laut Findbuch 4 Berichte über Mussolini und Italien aufweisen kann, zeigt, dass hier vermehrt Berichterstattung stattfand. Der faschistische Aufstieg generierte Interesse. Bemerkenswert daran ist, dass es dabei wenig Inhaltliches zu berichten gab, sondern dass die Darstellung sich verstärkt auf die Bilder konzentrierte. In einer Deulig-Woche von 1925 liefen hintereinander Aufnahmen von Mussolini zunächst bei einer Rede, danach im Urlaub und schließlich an Bord eines Schlachtschiffs.⁷⁴⁵ Im Mittelpunkt stand hier weder Politik noch aktuelle Ereignisse. Im Stile einer Illustrierten konnte der italienische Diktator für die Wochenschau-Kameras posieren. In einer Deulig-Tonwoche vom November 1932 wurde ein Ausschnitt aus einer Rede Mussolinis vor einer jubelnden Menschenmenge zu Fragen der Abrüstung gezeigt. Allerdings

⁷⁴⁴ Emelka-Opel-Ufa-Sujets, BArch B-105670.

⁷⁴⁵ Deulig-Woche von 1925, BArch: 513.

fehlte bei diesem Bericht die Übersetzung, so dass das deutsche Publikum sich auf die jubelnden Unterstützer Mussolinis konzentrieren und die Bilder allein auf sich wirken lassen musste. Die optische Ähnlichkeit zur Demonstration der eigenen Stärke bei Hitler mag für einige Zuschauer dabei auffällig gewesen sein, allerdings sind bei den überlieferten Wochenschauen selbst keine Bilder von Großkundgebungen der NSDAP vorhanden.⁷⁴⁶ Damit dürfte ein Vergleich etwas schwerer gefallen sein, es sei denn, die Zuschauer kannten entsprechende Bilder von Fotografien oder aus Wahlwerbefilmen.

Eine Besonderheit im gesichteten Material stellt eine Filmaufnahme der Ufa-Tonwoche dar, ebenfalls von 1932. Eingeleitet durch die Texttafel: „Mussolini ehrt Goethe. Bei der Einweihung des Goethehauses in Rom hielt Mussolini eine Rede in deutscher Sprache“, werden im Anschluss einige Sätze dieser Rede dem deutschen Zuschauer vorgespielt. Mussolini ist allein im Bild zu sehen, halbnah und mit einem Zettel in der Hand, von dem er abliest. Das Publikum ist nicht im Bild, aus der ersten Einstellung weiß man allerdings, dass es sich hierbei um keine Wahlkampfveranstaltung handelt, bei der Menschen ihm zujubeln, sondern dass es ein offizieller Akt ist. In recht gut verständlichem Deutsch ehrt der italienische Diktator das deutsche Volk als eine Kulturnation:

„[...] Es freut mich, Ihm [=Goethe] in kurzen Worten in jener Sprache zu huldigen, welche er zur wundervollen Gestaltung seiner unsterblichen Werke verwendet hat. Jedes große Volk hat seine höchste Äußerung in einer genialen Gestalt gefunden. In Goethe sind die [*unverständlich*] der Kultur und der Zivilisation des deutschen Volkes vereint.“⁷⁴⁷

Diese Form der Anerkennung durch einen ausländischen Führer, der zudem zumindest in den Wochenschauen immer wieder Aufmerksamkeit erhielt, hatte möglicherweise auch 14 Jahre nach dem Ende des Krieges für viele deutsche Zuschauer noch eine besondere Bedeutung.

Monarchie:

Erwähnenswert ist noch die Thematisierung der vergangenen Staatsform. Zum preußischen Königshaus konnte nur noch einziger Wochenschaubericht gesichtet werden, nämlich vom Begräbnis der 1921 verstorbenen einstigen Königin Viktoria in Berlin.⁷⁴⁸ Dieser besteht jedoch aus mehreren Aufnahmen und Texttafeln. Unter anderem wird eine kurze Aufnahme des Schlosses in

⁷⁴⁶ Es ist allerdings anzumerken, dass laut Findbuch des Bundesarchivs bei einigen Partei- und Propagandafilmen der NSDAP wohl auch Ausschnitte aus Wochenschauen verwendet wurden. Somit ist nicht auszuschließen, dass Aufnahmen von Hitler bei einer Massenkundgebung auch in den deutschen Kinosälen liefen. Vgl. https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm, beispielsweise „Hitlerkundgebung im Jahre 1932 in Berlin und München“, 1932 unzensiert (Stand: 23. September 1920).

⁷⁴⁷ Ufa-Tonwoche Nr. 103 von 1932, BArch: UTW 32/0103.

⁷⁴⁸ Messter-Woche von 1921, BArch 285.

den Niederlanden gezeigt, wo Viktoria verstorben war, gemeinsam mit der Texttafel: "Die Rückseite des Schlosses (die beiden geschlossenen Fensterläden bezeichnen das Sterbezimmer der Königin)". Darauf erfolgt noch eine weitere Aufnahme des gleichen Schlosses, in der man in größerer Distanz zwei Menschen spazieren sehen kann, dazu der Text: "Der Kaiser und sein Adjutant auf einem Abendspaziergang im Schloßpark, begleitet von seinen bekannten Dachshunden". Auch wenn die Szene hier in erster Linie an Berichterstattung aus Klatschmagazinen erinnert, so zeigt sie das nach wie vor bestehende Interesse an Wilhelm im Exil. Dass der Familie nach wie vor Ehrerbietungen dargebracht wurden, beweist die Texttafel: "Elten (Deutsche Grenze) – Die tote Kaiserin kehrt auf deutschen Boden zurück. Veteranen-, Krieger- und Frauenvereine, Zollbeamte und Schulen stehen Spalier." Weniger die Tatsache der großen Anteilnahme verwundert hier, schließlich liegt das Ende des Kaiserreichs zu diesem Zeitpunkt gerade einmal drei Jahre zurück, jedoch lassen sowohl die Nennung von Zollbeamten als auch von Schulkindern aufhorchen. Auch wenn viele Zollbeamte aus der Zeit der Monarchie übernommen worden waren, so zeigt ihre Anwesenheit nicht als Privatperson sondern als Beamte des neuen Staates ihre nach wie vor enge Verbindung zum Kaiserhaus. Auch dass Schulen ihre Schüler schickten, zeigt eine noch immer vorhandene Verbundenheit. Im Folgenden werden nun verschiedenste Aufnahmen von Menschen gezeigt, die dem Leichnam die letzte Ehre erweisen wollen, insbesondere Vertreter aus Königshäusern und mit militärischem Hintergrund. Die preußischen Pickelhauben dominieren den Trauerzug. Gesonderte Aufnahmen werden unter anderem gezeigt von Paul von Hindenburg, zu diesem Zeitpunkt noch Privatmann, sowie Großadmiral von Tirpitz und auch Erich Ludendorff. Hervorzuheben ist in diesem Kontext vor allem die Dauer der gemachten Aufnahmen. Wenn diese Sequenzen so in der kompletten Wochenschau liefen, sind sie mit einer Dauer von 7 Minuten 13 Sekunden überdurchschnittlich lang⁷⁴⁹ und sprechen dafür, dass auch im Kinopublikum das Interesse an diesen Bildern größer war. Die Deulig-Woche Nr. 16 vom 15.4.1924⁷⁵⁰ zeigt außerdem direkt zu Beginn einen kurzen Bericht vom Besuch des Kronprinzen Oskar von Preußen am Grab seiner Mutter zu ihrem dritten Todestag. Auch auf diesen Bildern sind wieder mehrere Besucher der kleinen Trauerveranstaltung zu sehen. Erinnerung und Gedenken nicht nur an den Ersten Weltkrieg und die gefallenen Menschen werden auch über die Wochenschauen weiter transportiert. Zum Vergleich: In derselben Sendung gibt es als sechsten Bericht "Das neue Ministerium", ohne genauere Angaben zu den daraufhin gezeigten Personen oder dem dazugehörigen Ministerium. Auch die Dauer des Berichts ist mit 18 Sekunden kürzer als der Bericht über den Todestag der Kaiserin mit 24 Sekunden. Es scheint in dieser Sendung relativ deutlich, welche Nachricht einen höheren

⁷⁴⁹ Die durchschnittliche Länge der Aufnahmen lag zwischen 40 Sekunden und 1 Minute.

⁷⁵⁰ Deulig-Woche Nr 16 vom 15.4.1924, BArch.: 523.

Stellenwert bekommt.⁷⁵¹

Des Weiteren tauchen immer wieder kürzere Berichte über Krönungen oder Ereignisse anderer Königshäuser auf. Gerne gezeigt wurde unter anderem das englische Königshaus. So liefen in einer Deulig-Woche aus dem Jahr 1925 Aufnahmen vom Besuch des englischen Königs George V. und seiner Frau in Wembley zur Weltausstellung. Neben Aufnahmen der offiziellen Eröffnung und der Begrüßung des Königspaares durch Salutschüsse und eine Fliegerstaffel, sieht man auch beide Monarchen mit einem Kinderzug fahren: „Das englische Königspaar auf einer Fahrt mit dem Wembley-Express“.⁷⁵² Trotz des hier eher spöttelnden Untertons und den zugegebenermaßen unterhaltenden Bildern ist die Dauer an Sendezeit zu bemerken. Generell lässt sich festhalten, dass, obwohl es sich inhaltlich um keine politische Berichterstattung handelte, dennoch die Überlegung bleibt, dass auch die Bilder anderer Monarchien ein gewisses Maß an Erinnerungspotential in sich trugen. Eine Plattform zur Repräsentation auch in der Weimarer Republik jedoch erhielt die hohenzollersche Dynastie nicht mehr. In dieser Hinsicht blieb das Medium verhältnismäßig unpolitisch.

Divers:

Im Rahmen eines Sujets aus dem Jahr 1925 der Deulig-Woche⁷⁵³ sind einige kleinere Aufnahmen gezeigt, die ein wenig mit Tricktechnik experimentiert haben. So werden hier zunächst Zeichnungen eines gut angezogenen Herren gezeigt („Einer, der die neueste Mode trägt“), bis plötzlich Realaufnahmen über ihn gelegt werden und er sich in einen älteren Mann mit schlechter Kleidung und Werbeschild auf dem Rücken verwandelt hat. Die gleiche, zeitgenössisch-humoristische Art der Transformation passiert mit dem gezeichneten Kopf einer jungen Frau, um sie herum ein gezeichneter Blumenstrauß, bis plötzlich die Blumen verschwinden und die gezeichnete Dame sich in eine ältere Blumenverkäuferin am Potsdamer Platz verwandelt hat. In einer anderen Deulig-Woche erscheint nach den Bildern zu einem indischen Volksfest die Texttafel: "Die Flamme". Im Anschluss tanzt ein per Tricktechnik animiertes Männchen (weiß auf schwarzem Grund) mit Flammen in den Händen einen kurzen Tanz, bis es selbst komplett zur Flamme wird. Die Sequenz wird vom Bundesarchiv als kurze Beigabe zur Wochenschau eingeordnet.⁷⁵⁴ Die unterhaltende Arbeit mit der Tricktechnik wurde zumindest in der Deulig also ausgetestet.

⁷⁵¹ Auch wenn man vermutlich nicht ohne weiteres die Bedeutung des ersten Beitrages einer Wochenschau mit dem Stellenwert der Einstiegsberichte in heutigen Nachrichtensendungen vergleichen kann, so spricht die Reihenfolge dennoch für eine bestimmte Gewichtung in Bezug auf die zugeschriebene Bedeutung der Information.

⁷⁵² Deulig-Woche von 1925, BArch: 513.

⁷⁵³ Deulig-Woche von 1925, BArch.: 513.

⁷⁵⁴ Deulig-Woche vom 1.11.1926, BArch.: 864, vgl. auch <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/578959?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

Eine Technik, die ebenfalls häufiger angewendet wurde, war die Zeitlupe. Gerade in Berichten, die vermutlich auch in Dokumentarfilmen verwendet wurden, gab es immer wieder Zeitlupeneinstellungen, etwa um Bewegungsabläufe oder akrobatische Übungen zu fokussieren. So werden junge Männer mit freiem Oberkörper beim Gymnastiktraining gezeigt,⁷⁵⁵ wobei die Optik erneut an die späteren Riefenstahlfilme zur Berliner Olympiade erinnert. Außerdem gibt es an anderer Stelle Aufnahmen einiger in der Gruppe und im Gleichschritt trainierender Sportler, ebenfalls in Zeitlupe.⁷⁵⁶ Diese Aufnahmen belegen, wie die Wochenschauen auch auf technischem Weg versuchten, die Zuschauer zu unterhalten und dass viele Berichte nicht nur aus dem Ausland gekauft waren, sondern dass auch viel aus anderen Genres übernommen wurde. In einer Deulig-Tonaufnahme gibt es eine kleine Sequenz, in der ein dressierter Kakadu ein Reifenventil öffnet.⁷⁵⁷ Die Art der Aufnahme und die Produktionsqualität lassen vermuten, dass die Szene aus einem Spielfilm entnommen und als unterhaltender Beitrag in einer Wochenschau eingefügt wurde.

Zumindest erwähnt werden sollte auch der Tonfall mancher Texttafeln und Bildmontagen, der aus der Zeit heraus wohl als humoristisch-karikierende Unterhaltung verstanden werden muss. So werden die Bilder einer Herde gestrandeter, gestorbener Wale kommentiert mit dem Satz "Wertvolles Strandgut! - Eine Herde 'Dummkopf-Wale' folgt ihrem Leittier stumpfsinnig ins Verderben."⁷⁵⁸ In der Deulig-Woche 52 aus dem Jahr 1925 werden übergewichtige Frauen beim Sporttreiben gezeigt und mit der Texttafel kommentiert: "Der weibliche Sportverein 'Überflüssiges Fett' – Endkampf im 1000 Meter Lauf!".⁷⁵⁹ Dieser Sequenz nachfolgend werden weibliche Leichtathletinnen bei einem Sportwettkampf in Witzleben gezeigt, wodurch mit Hilfe der direkten Gegenüberstellung der Spott über die übergewichtigen Frauen verstärkt werden soll. Selbst politisch wurden manchmal kleine Seitenhiebe verteilt, die Emelka-Woche berichtet 1929 vom deutschen Katholikentag mit der Überschrift "Das Zentrum tagt... Katholikentag in Freiburg". Wenn auch der eigentliche Aufkauf der Mehrheit der Emelka-Aktien durch die sozialdemokratische Reichsregierung erst nach dem Katholikentag Ende August stattfand, so passt diese kleine Bemerkung doch in die Propaganda der späten Weimarer SPD, als sie sich zunehmend auch in ihrer Wahlwerbung gegen das Zentrum positionierte (s. "Dein Schicksal!"). Insgesamt betrachtet gibt diese Art des Kommentierens nicht nur eine Idee vom zeitgenössischen Humor, sondern sie belegt

⁷⁵⁵ Emelka-Woche 37 vom 4.9.1929, BArch.: 982.

⁷⁵⁶ Deulig-Woche Nr. 52 von 1925, über:
https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/B650622?q=Wochenschau&xm=AND&xf%5B0%5D=_fulltext&xv%5B0%5D=CONTAINS&xv%5B0%5D= (Stand: 23. September 2020).

⁷⁵⁷ Deulig-Tonwoche Nr. 44 vom 2.11.1932, BArch.: DTW 44/1932.

⁷⁵⁸ Emelka-Deulig-Sujets 1925, BArch.: 538.

⁷⁵⁹ Deulig-Woche Nr. 52 von 1925, über:
https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/B650622?q=Wochenschau&xm=AND&xf%5B0%5D=_fulltext&xv%5B0%5D=CONTAINS&xv%5B0%5D= (Stand: 23. September 2020).

vor allem, in welcher Weise die Wochenschauen versuchten, unterhaltende Elemente in ihre Sendungen auch über Texttafeln zu integrieren. Im Sinne einer Zeitung, in der auch immer wieder ernstere Themen mit Kommentaren und Satiren gemischt wurden, brachte die Wochenschau dieser Art der Unterhaltung nun auf die Leinwand und in die Kinosäle der Nation.

Die bereits als relativierend angemahnte, jedoch immer wieder notwendige Erinnerung daran, dass viele Bilder aus dem Ausland eingekauft wurden, kann hier noch durch eine interessante Auffälligkeit ergänzt werden. Jenseits der Benennung der militärischen Schlachtschiffe und Berichte über Sportveranstaltungen, wird in den Wochenschauen oft nicht erwähnt, dass es sich um keine Aufnahmen aus Deutschland handelt. Man kann jedoch bisweilen an den Hintergründen bei Straßenszenen und anderen Außenaufnahmen erkennen, ob die Filme aus einem anderen Land stammen. Tatsächlich ist sogar eine Texttafel überliefert, die darauf schließen lässt, dass manchmal mit voller Absicht versucht wurde, den Eindruck zu erwecken, es handele sich um Ereignisse in Deutschland. So möchte eine Opel-Woche aus dem Jahr 1927 einige Bilder von jungen Matrosen bei akrobatischen Übungen auf einem Segelschiff zeigen und hat dabei entweder bei der Erstellung der Texttafel einen Fehler gemacht oder versucht, einen älteren Bericht noch einmal zu nutzen. In jedem Fall lautet der Text: "Bei den blauen Jungens! Sportvorführungen Matrosenschüler." Mit einem gezeichneten weißen Balken weitestgehend unkenntlich gemacht ist dabei das Wort "englischer". Offensichtlich wollte man suggerieren, dass es sich entweder um deutschen Matrosennachwuchs handele oder zumindest sollte keine Verbindung zu einem anderen Land hergestellt werden können. Dass es sich indes tatsächlich um Großbritannien handeln muss, lässt sich aus einer nachfolgenden Einstellung erschließen, bei der einige Marineoffiziere und Matrosen an Deck marschieren und dabei eine eingerollte jedoch als Union Jack auszumachende Fahne bei sich tragen. Welche Intention genau hinter der Abänderung steckt, ist nicht nachvollziehbar. Zudem handelt es sich um eine relativ schlechte Vorgehensweise, denn sowohl das Wort "englischer" war noch zu erkennen, als auch die britische Flagge.

Die vorangegangenen Überlegungen zur Themenauswahl offenbaren eine große Schwachstelle. Es fehlt die repräsentative Menge an überlieferten Sendungen, um die nun aufgezeigten Tendenzen mit absoluter Sicherheit zu belegen. Mit der Emelka-Woche und der Deulig-Tonwoche sind zumindest die beiden meistüberlieferten Wochenschauen auf zwei entscheidenden Ebenen gegensätzlich. Neben dem Faktum, dass die Emelka im Stummfilmformat produziert wurde und dadurch erstens einen früheren Zeitraum abdeckt und zweitens in der technischen Ausführung einige Unterschiede aufweist, ist die Emelka-Wochenschau als einzige der größeren Wochenschauen nicht Teil des Hugenbergkonzerns gewesen, anders als die Deulig-

Tonwoche. Hierdurch bietet es sich an, den Fokus noch einmal kurz auf beide Wochenschauen im direkten Vergleich zu legen. Für die Emelka-Woche sind 32 Sendungen aus dem Zeitraum 1925-1931 überliefert. Demgegenüber steht die Deulig-Tonwoche mit 20 Sendungen aus dem Jahr 1932. Die dritthäufigste Wochenschau ist die stumme Version der Deulig mit einem Überlieferungszeitraum von 1924 bis 1930 und 16 Sendungen. Damit würde sie sich bezüglich eines direkten Themenvergleichs theoretisch besser als die Tonwoche eignen. Da allerdings keine parallel produzierten Ausgaben erhalten sind, ist ein konkreter Darstellungsvergleich identischer Ereignisse nicht möglich. Stattdessen soll die generelle Themenauswahl der beiden meistüberlieferten Sendungen nun noch einmal kurz in Zahlen betrachtet werden, wobei die Deulig-Woche ihr Tonwochenpendant in einem weiteren Schritt ergänzen wird. Nicht in diesem Schritt berücksichtigt werden die Filmberichte, die in einem Sujet verschiedener Sendungen überliefert sind und dadurch nicht einwandfrei einer Produktionsfirma zugeordnet werden können.

Basierend auf der Liste Buchers lassen sich folgende Zahlen finden:

| | Emelka (32 Sendungen) | Deulig-Tonwoche (20 Send.) / Deulig (16 Sendungen) |
|------------------------------------------------------------------------|------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| Militär Ausland/Deutschland | 16 / 2 | 5 / 4 2 / 2 |
| Sport | 13 | 11 / 4 |
| Feste / Traditionen | 9 | 4 / 5 |
| Politische Themen Ausland | 6 | 8 / 2 |
| Katastrophen (Unfälle, Naturereignisse) | 7 | 1 / 1 |
| Erinnerung 1. WK | 6 | 7 / - |
| Politische Beziehungen Deutschlands mit anderen Ländern | 6 | 3 / 1 |
| Politiker / davon Hindenburg | 5 / 3 | 4 / 1 3 / 3 |
| Deutsche Industrie | 5 | 5 / 1 |
| Italien und Mussolini | 3 | 4 / 1 |
| Demokratie | 1 | - |
| Monarchie (davon Deutschland) | 2 / 0 | - / 2 |

Die größte Auffälligkeit ist, dass sich das verhältnismäßig starke Interesse an militärischen

Übungen ausländischer Truppen gerade bei der Emelka bestätigte. Obwohl die Produktionsfirma nie zum Hugenbergkonzern gehörte, wurden hier militärische Themen sowohl in Form von Truppenübungen als auch Gedenkfeiern zum Ersten Weltkrieg regelmäßig gezeigt, insbesondere vor der Beteiligung durch die Regierung. Außerdem bestand ein Interesse an Themen wie Städtejubiläen und ländlichen Traditionen. Berichte mit demokratischen Themen tauchen kaum auf, bis auf zwei im entsprechenden Abschnitt erwähnte Emelka-Berichte über die Feiern zum Verfassungstag 1929 und die Gedenkveranstaltung zur Unterzeichnung des Versailler Vertrages. Demokratische Symbole konnten manchmal ausgemacht werden, etwa bei Staatsbesuchen und bei Aufnahmen zur Trauerfeier Stresemanns.⁷⁶⁰ Außerdem fällt ein Bericht zu einer Gefallenengedenkfeier im Reichstag ins Auge.⁷⁶¹ Sie stehen allerdings nie im Fokus. Generell war es verhältnismäßig schwierig, regelmäßig in Sendungen Themen zu finden, die sich entweder mit dem politischen System des Landes beschäftigten oder aber visuelle Symbole der deutschen Republik zeigten. Zwar stand dem gegenüber keine Vielzahl kaiserlich-monarchischer Bilder oder strenger Republikgegner, allerdings zeigt die generelle Themenauswahl eine Tendenz zum Nichtthematisieren verfassungstärkender Momente und Identifikationsfiguren, insbesondere bei der Deulig, aber auch die Emelka kann von dieser Beobachtung nicht ganz ausgeschlossen werden, da sie über die Feierlichkeiten und Festakte hinaus kaum zusätzliche Themen aus diesem Bereich liefert. Überdies ist aus einem Artikel der Lichtbild-Bühne ersichtlich, dass auch die Deulig Berichte von einer Verfassungsfeier zeigte. Da diese nicht überliefert sind und der im Raum stehende Vorwurf einer Fokussierung auf die Reichswehr nicht überprüft werden kann, lassen sich hier keine weitergehenden Schlüsse ziehen als die angesprochene generelle Nichtthematisierung verfassungstärkender Momente. Allerdings ist auch kein Bericht zu finden, der im Gegenzug die Dolchstoßlegende selbst als verfassungsfeindliche Thematik zeigt. Dafür sticht die Deulig-Tonwoche Nr. 44 aus dem Jahr 1932 mit deutlichen Bezügen zu einer geforderten deutschen Aufrüstung heraus. Grundsätzlich fehlt jedoch eine repräsentative Menge an überliefertem Material, dass Emelka- und Hugenberg-Produkte nachhaltig inhaltlich vergleichen kann.

⁷⁶⁰ Eildienst der Wochenschau vom 8.10.1929, BArch 298.

⁷⁶¹ Deulig-Tonwoche Nr. 8 vom 24.2.1932, BArch DTW 8/1932, vgl. Bucher, S. 21.

5.4.2.2. Ergebnisse Wochenschau

Die Analyse der Wochenschauen hat trotz des Defizits einer vergleichsweise geringen Überlieferungslage einige Anhaltspunkte zum Vorschein gebracht, die dazu dienen können, die Vorwürfe der Zeitgenossen, politische Propaganda auch über dieses vermeintlich neutrale Medium betreiben zu wollen, zu stützen. Tatsächlich ließen sich Tendenzen in der Berichterstattung herausfiltern, die allerdings nicht auf einzelne Sendungen konzentriert werden konnten, da die Überlieferung an dieser Stelle nicht genug unterschiedliche Referenzsendungen erlaubt. Das macht es schwierig, von einer größeren inhaltlichen Differenz zwischen den hugenbergschen Wochenschauen und der als letzte nicht integrierten Emelka-Wochenschau zu sprechen. Der direkte Vergleich zwischen Emelka und Deulig zeigte vielmehr, dass die Emelka ebenso mit militärischen Themen arbeitete und ebenfalls eine beachtliche Zahl an Berichten zum Ersten Weltkrieg sendete wie die Produktionen aus dem Hause Hugenberg. Auch wenn diese Angaben hauptsächlich vor dem Kauf der Produktionsfirma durch die Reichsregierung liegen, so war sie doch nie Teil des hugenbergschen Konzerns. Offensichtlich aber – so könnte eine mögliche Schlussfolgerung lauten – war die generelle Machart der Berichterstattung aus dieser Zeit und für dieses Genre nach wie vor geprägt von den gesellschaftlichen und politischen Themen aus vergangenen Zeiten. Das Interesse an Militär und Rüstung hatte sich nicht gelegt, die Erinnerung an die Verluste aus dem Ersten Weltkrieg wurden immer wieder optisch durch das Zeigen von Gedenkveranstaltungen und Kranzniederlegungen bedient und auch traditionelle Stadtfeste, Jubiläen oder Volkstänze können letztlich eine konservative Sichtweise auf die eigene Nation unterstützt haben. Ob dies alles so beabsichtigt war, lässt sich nicht durch Quellen belegen. Wahrscheinlich ist aber, dass es nicht möglich war, die traditionellen Wochenschauprogramme gänzlich aus dem Kino zu vertreiben, aus dem einfachen Grund, weil ihre Macher die alten Produktionsgewohnheiten aus Kriegszeiten entweder nicht ablegen konnten oder nicht ablegen wollten. Hier spielt womöglich die Nähe einer ständig anwachsenden Menge von Wochenschauproduktionen zum deutschnationalen Lager eine wichtige Rolle. Eine verhältnismäßig geringe Berichterstattung demokratischer Entscheidungen und Politiker spiegelt dabei das generelle Urteil über die mangelnde Bildlichkeit und Darstellung des Weimarer Systems wider. Es war nicht notwendig, im Rahmen der Wochenschauen aktiv gegen den Staat Politik zu betreiben, es reichte, seine fehlende Selbstdarstellung durch die stärkere Betonung anderer Themen zu stützen, auch durch sich ständig wiederholende Aufnahmen US-amerikanischer oder britischer Flottenübungen, die dem Zuschauer vor Augen führten, in welchem Zustand die Armeen der ehemaligen Gegner waren, während Deutschland bekanntermaßen in den Augen vieler durch den Friedensschluss von Versailles seiner einstmaligen großen Streitkraft beraubt worden war.

Wie viele der Produktionen auf Grund von vertraglichen Bindungen eingekauft werden mussten, lässt sich nicht nachvollziehen und ist letztlich für die entstandene Wirkung auch nicht ausschlaggebend. Auch die häufige Thematisierung der italienischen Verhältnisse, die sich gerade in der Endphase bei der Deulig-Tonwoche belegen lässt, konnte einen kleinen Teil dazu beitragen, ideologische Gegenentwürfe zum herrschenden politischen System wenigstens bildlich zu transportieren und der schwächelnden Republik dadurch einen weiteren Schlag zu verpassen. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass viele Aufnahmen aus dem Ausland eingekauft wurden. Eine ansteigende Nationalisierung und Radikalisierung der hugenbergschen Wochenschauen zum Ende der Weimarer Republik hin lassen sich durch einige überlieferte Berichte (insbesondere DTW Nr. 44, BArch: DTW 44/1932) zwar vermuten, jedoch aufgrund der nun mehrfach angesprochenen Quellenlage nicht verifizieren.

6. Schlussbetrachtung

Für ein besseres Verständnis der vielen verschiedenen Einzelstränge, die nun zum Abschluss zusammengeführt werden müssen, ist die Schlussbetrachtung noch einmal unterteilt nach den wichtigsten thematischen Schwerpunkten, die bereits in der Einleitung über einige grundlegende Fragestellungen angerissen wurden und im Verlauf der Arbeit Schritt für Schritt untersucht wurden. So soll schlussendlich ein Beitrag geleistet werden, um die ausführlichen Studien zur Weimarer Republik, der Weimarer Gesellschaft und ihrem Wahlverhalten sowie der Entwicklung des politischen Films zu ergänzen.

1. Waren die Wochenschauen der Weimarer Zeit wirklich so unpolitisch, wie es auf den ersten Blick erscheint? Falls nein, stieg die Menge und / oder Intensität politisch eingefärbter Berichte mit der Zeit an?

Die damals allgegenwärtigen Wochenschauen lassen sich, hier ist der generellen Einordnung der Forschung bis heute weitestgehend zu folgen, schwer als ein offen politisches Medium bestimmen. Zu groß ist der unterhaltende Anteil, zu selten sind explizit politische Themen auf der Agenda und sind sie es doch, geht es meist um repräsentative Zwecke wie beispielsweise Bilder von Politikern bei öffentlichen Auftritten für die Allgemeinheit, die keine politischen Positionen transportieren können. Allerdings haben die Untersuchungen trotz der schlechten Überlieferungslage gezeigt, dass der Vorwurf mancher Zeitgenossen, die Einbindung in den hugenbergschen Medienapparat erlaube es den National-Konservativen, ihr Weltbild über die Themenauswahl und mit voranschreitender Ausdifferenzierung der Technik auch über die Darstellungsweise in die Kinosäle zu tragen, nicht komplett von der Hand zu weisen ist. Einzelne Berichte, insbesondere aus dem letzten Jahr der Weimarer Demokratie, stachen bei der Analyse heraus, die eindeutige thematische Parallelen zu politischen Meinungen ihrer Macher aufwiesen. Allerdings waren diese in der Anzahl zumindest im Rahmen der gesichteten Filme gering. Möglicherweise war aber auch gerade diese geringe Frequenz das Rezept. Solche Berichte nicht ständig zu zeigen, sondern nur ausgewählt und eingebettet in unverfängliche Zusammenhänge, kann ein Grund dafür sein, dass die Wochenschauen, bis heute, wenig Aufsehen erregten. Während der Recherchen zu dieser Arbeit gab es entsprechend keinerlei Hinweise darauf, dass verstärkt Wochenschauen unter Zensurbestimmungen gelitten hätten. So konnten die indirekten Botschaften weitestgehend ungestört gezeigt werden. In jedem Fall belegen diese einzelnen Sendungen, wenn schon nicht mehr

in der Menge nachweisbar, so doch in der Machart eine Veränderung und Fokussierung politischer Themen und unterschwelliger Propaganda in den Wochenschauen des Hugenberg-Konzerns, passend zur immer aufgeheizteren politischen Lage. Welchen Stand die Wochenschauen beim Kinopublikum dabei hatten, ließ sich kaum nachvollziehen, da es zwar sowohl individuelle Berichte gab von geradezu euphorischen Zustimmungsbekundungen bis hin zu äußerst kritischen Positionen, die eine Politisierung und Instrumentalisierung anmerkten, diese jedoch in der Menge nicht ausreichten, um generelle Aussagen treffen zu können. Auch welchen konkreten Einfluss die Wochenschauen auf die Wahlentscheidungen der Menschen hatten, ist selbstverständlich nicht nachvollziehbar. Allerdings ist nach Betrachtung der Erkenntnisse aus der Medienwirkungsforschung bestätigt, dass sich politische Urteilsfindung durch verschiedene Faktoren beeinflussen lässt, unter anderem durch Unterhaltungsmedien. Dabei spielt auch die Einbindung verschiedener, auf bestimmte Zielgruppen abgestimmter Themen eine Rolle, welche auf der Mesoebene das Zusammengehörigkeitsgefühl verschiedener Gruppen (Milieu, Alter oder Parteimitgliedschaft) mit gleichen Erfahrungen und Überzeugungen verstärken konnten. Eine gleichförmige und regelmäßige Wiederholung bestimmter Themenkomplexe, gegen Ende der Weimarer Republik an manchen Stellen stärker politisch eingefärbt, als dies vielleicht erwartet wurde und ohne dabei konkrete Parteien zu benennen, mögen auch bei politischen Urteilen eine Rolle gespielt haben. Sie konnten möglicherweise eine verdeckte Plattform bieten, indem sie den Fokus auf bestimmte Themen und Schwerpunkte lenkten, die dann im parteipolitischen Wahlkampf aufgenommen und weitergeführt wurden. Hier bestimmten nicht zuletzt Bilder von Schlachtschiffen und militärischen Übungen, sowie die Darstellung des faschistischen Italiens und die Jubelszenen der Menschenmengen das Bild von der Welt mit. Sportliche Wettkämpfe und körperliche Ertüchtigung wurden in diesen indirekt politischen Kontext eingebunden und nahmen außerdem die Ästhetik der nationalsozialistischen Propagandafilme teils vorweg. Dabei stachen überraschenderweise nicht nur die Wochenschauen aus dem Hause Hugenberg hervor, sondern auch jene der Emelka, die sich von den National-Konservativen bis zum Ende der Weimarer Zeit hin nicht hatte vereinnahmen lassen.

2. Kann der politische Film neue Erkenntnisse liefern, in welchem Umfang die Propaganda des Staates und der Parteien, die sich dem Weimarer Staat verpflichtet hatten, letztlich den radikalen Kräften im Land unterlagen? War die Weimarer Demokratie auch an dieser Stelle so wenig sichtbar, wie ihre Kritiker es ihr bis heute vorwerfen?

Der Film ist eines der wichtigsten visuellen Medien unserer Zeit. Für die Zeitgenossen der Weimarer Republik begannen die bewegten Bilder trotz ihres verhältnismäßig jungen Alters bereits an Normalität zu gewinnen und sie konnten sich so einen Weg in den Alltag vieler Menschen bahnen. Dass in die Weimarer Zeit entscheidende technische Neuerungen fielen, allen voran die Erfindung des Tonfilms, musste jenseits des Kostenfaktors für den Nutzen des Mediums zu propagandistischen Zwecken sprechen. Entsprechend wäre der Film auch eine gute Möglichkeit gewesen, am Aufbau der Demokratie und einer demokratischen Tradition mitzuarbeiten, gerade in Wahlwerbung aber auch in Wochenschauen, auch jenseits der oftmals geforderten unpolitischen Ausrichtung. Mit dem Kauf der Emelka-Aktien durch die Reichsregierung und die Monopolstellung Hugenberg's auf dem Filmmarkt wäre der Film ein probates Mittel mit guter Reichweite im Kampf um die demokratische Grundordnung gewesen. Dennoch nahm die Darstellung demokratischer Bereiche bei den zu betrachtenden Genres keinen zentralen Teil ein. Oft konkurrierten demokratische Symbole in den Wochenschauen und, weniger verwunderlich, auch in der Wahlwerbung weiterhin mit monarchistischen Bildern und Symbolen, bisweilen wurden sie sogar ganz ausgespart. Die Frage nach der überhaupt gewünschten Politisierung der Wochenschauen vieler Filmfachleute der Zeit zeigt bereits, dass dieses Genre Schwierigkeiten haben musste, für diese Art der Darstellung in Betracht gezogen zu werden und sich deshalb, wenig verwunderlich, letzten Endes auf den bereits für die erste Leitfrage dargestellten Weg der zunehmend indirekten Vereinnahmung von Rechts begab. Dass aber auch bei der Wahlwerbung verhältnismäßig wenig demokratiestützende Bilder und Themen zum Vorschein kamen, zeigt für die betrachteten Filme ein generelles Problem im Umgang mit der Visualisierung des Systems. Statt einer positiven Darstellung des Systems fokussierten sich die Parteien entweder auf sich selbst oder aber zunehmend auf den politischen Gegner. Die Methode des Negative Campaigning, die bereits im Ersten Weltkrieg zur geistigen Mobilisierung gegen den Feind genutzt wurde, fand nun auch im demokratischen Wahlkampf viel Zulauf. Insbesondere die SPD machte zum Ende der Weimarer Republik hin den Nationalsozialismus als Hauptgefahr für die bestehende Ordnung aus und wies in verschiedenen Filmen sowohl unterhaltend als auch ernst darauf hin. Damit war die NSDAP schließlich auch durch das Zutun ihrer Gegner visuell und thematisch allgegenwärtig und konnte ihre Symbole auf der Leinwand sehen, egal ob sie zerbrochen oder beschmutzt wurden. Die Auseinandersetzung mit

dem politischen Gegner ist im demokratischen Diskurs dabei nichts Ungewöhnliches, allerdings ergab sich dadurch mit der Zeit eine deutliche Überbetonung antidemokratischer Tendenzen, auch auf der Ebene des bewegten Bildes. Die Diskurse bewegten sich seitens der SPD oft rund um die falschen Versprechen der NSDAP und die NSDAP beschäftigte sich vor allem mit Selbstdarstellung sowie mit den Unzulänglichkeiten des aktuellen Systems und allem, was mit ihm in Verbindung stand. Die DNVP verwies auf vergangene Zeiten sowie die geforderte Rücknahme des Versailler Vertrages und die KPD schwankte zwischen dem Versuch, die Stärke der eigenen Bewegung zu demonstrieren und die miserable Situation der Arbeiter in Deutschland zu betonen. In all diesen Strategien war für eine positive Bewertung des Staates und seiner Verfassung letztlich zu wenig Platz. Einzig die Versuche der SPD, auf für die Gesellschaft positive Errungenschaften der Sozialdemokraten zu verweisen, stellen so etwas wie einen Gegenentwurf zu den selbstzentrierten und negativ aufgeladenen Ansätzen dar, waren jedoch letztlich ihrerseits mehr Verweis auf parteipolitische Erfolge denn auf systembedingte Verbesserungen. Insofern kann auch für Wochenschau und Wahlwerbung davon gesprochen werden, dass die Sichtbarkeit des demokratischen Systems hier hinter parteipolitischen Überlegungen meist zurückstand und damit versäumt wurde, neue positiv konnotierte Diskurse zu kreieren oder zu unterstützen.

3. Konnte das neue Genre der Wahlwerbefilme einen Impuls in den Wahlkämpfen der Weimarer Republik setzen?

Grundsätzlich steht außer Frage, dass die Filme nach wie vor bei den meisten Parteien nur einen geringen Anteil an Wahlwerbung ausmachten, zu groß waren die Kosten und der Produktionsaufwand. Erst die Nationalsozialisten sollten diese Einstellung mit ihrer allumfassenden Ideologie konsequent ändern und während ihrer Herrschaft auch die Kinosäle im Land flächendeckend auf Linie bringen. Sie ließen so letztlich jeden Film zu einem Propagandafilm werden und konnten auf diese Art täglich Millionen von Menschen erreichen und ihrer Ideologie aussetzen, ohne Gegendarstellungen auch nur im Ansatz zuzulassen. Ihre Vorgänger waren die Filme der Weimarer Zeit. Mit Blick auf die Machart ist insbesondere die Lernkurve der NSDAP, bezogen auf die Qualität der Filme, unbestreitbar. Während der Fokus auf die Stärke und Einheit der Bewegung von Anfang an zu finden war, änderte sich mit Beginn des Dritten Reichs die Professionalität und Qualität der Aufnahmen. Aber nicht nur die immer besseren Kameraeinstellungen und die Fähigkeit zur Inszenierung von Menschenmassen fielen auf, besonders die Nutzung des Tonfilms, um nun Ansprachen von Politikern über die Leinwand laufen

zu lassen, lässt sich für die NSDAP bereits in der Zeit der Weimarer Republik hervorheben. Zwar wurden im Rahmen des preußischen Landtagswahlkampfes auch einige Filme seitens der noch amtierenden Regierung gedreht, die von den Nationalsozialisten entstandene und hier aufgeführte Reihe verschiedener Reden aus dem Jahr 1932 zu Land- und Reichstagswahl zeigt jedoch, dass diese als Partei einen großen Fokus auf die neue Technik legten. Es sei allerdings angemerkt, dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass auch andere Parteien diesen Weg gewählt hatten und lediglich nicht überliefert wurden. Die Recherchen haben keine weiteren solcher Tonfilmreihen offenbart. Anderweitige Impulse im technischen Bereich zeigen vor allem eine verstärkte Experimentierfreudigkeit bei der SPD mit dem unterhaltenden Zeichentrickfilm und daneben den Versuch, über die Darstellung realer Lebenssituationen und errungener Erfolge im sozialpolitischen Bereich, die Menschen in die Handlungen direkter mit einzubeziehen. Diesbezüglich ließen sich bei den Sozialdemokraten vielleicht die unterschiedlichsten Herangehensweisen an den Wahlwerbefilm ausmachen.

Hätte man nicht an die Wirkung der Filme geglaubt, wären sie möglicherweise relativ schnell wieder verschwunden. Einen klaren Impuls für die Weimarer Republik auszumachen, ist dabei allerdings schwierig. Immerhin stehen sie am Anfang einer medialen Entwicklung, die ganz neue Möglichkeiten zur teils unterhaltsamen, teils heroisierenden und teils emotionalen Selbstinszenierung lieferte und bis in die heutige Zeit reicht.

Während der Entstehung dieser Arbeit schwebte eine sehr grundsätzliche Frage über dem Projekt: Wie lässt sich Demokratie überhaupt im bewegten Bild darstellen? Der Personenkult der Nationalsozialisten und ihre alles umfassende Propaganda ist ein abschreckendes Beispiel dafür, wie leicht es einem autoritären System fällt, Presse und Film für sich zu vereinnahmen. Die auf Presse- und Meinungsfreiheit aufbauende Demokratie hat hier weniger Spielraum, sie arbeitet in erster Linie mit Symbolen und teils auch Errungenschaft, muss gleichzeitig aber jederzeit Meinungen zulassen und aushalten können, die ihr kritisch gegenüberstehen. Dieses Ausmaß an Meinungsvielfalt lässt ein autoritärer Staat nicht zu. Die bisherige Forschung hat dieser Problematik ein wenig Tribut gezollt und sich in erster Linie auf die Propagandafilme der Diktatur fokussiert, ihre Vorgänger jedoch weitestgehend außer Acht gelassen. Dies ist sicherlich der geringeren Menge an Überlieferungen geschuldet, aber während die menschenverachtende Ideologie, die in den Wochenschauen und Propagandafilmen des Dritten Reichs teils auf ganz perfide Weise täglich gezeigt wurde, wenig interpretatorisches Geschick erfordert, ist der erste Versuch einer filmischen Auseinandersetzung im Rahmen einer liberalen Verfassung in Vergessenheit geraten. Dabei sind viele der Probleme noch heute zugegen, beispielsweise wie man richtig mit dem politischen Gegner

umgeht, ohne ihn durch regelmäßige Thematisierung zu stärken, und das Vertrauen des Zuschauers gewinnt, wie man die eigene Position ins richtige Licht rückt, ohne sich dafür von der Gegenseite angreifbar zu machen, und auch wie man mit einem verhältnismäßig neuen Medium umgeht, genauer: wie man die Möglichkeit der medialen Selbstdarstellung am besten für sich nutzt. Die Filme aus der Weimarer Zeit lassen nicht zu, dass man ihnen eine direkte Auswirkung auf Wahlergebnisse und -ergebnisse zuschreiben kann, jedoch zeigen sie, dass die Fragestellungen sich seitdem verhältnismäßig wenig geändert haben, trotz der technischen Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte. Insofern ist die Auseinandersetzung mit ihnen nicht nur ein weiteres Puzzlestück, um die Weimarer Politik und die Weimarer Gesellschaft zu beleuchten, sowie den Niedergang der ersten deutschen Demokratie, sondern darüber hinaus auch ein weiterer Baustein bei der kritischen Auseinandersetzung mit den heutigen Formen medialer Inszenierung des Politischen.

7. Bibliographie

Primärquellen

Bundesarchiv Berlin/Koblenz – Schriftgut

Abschrift eines Vertragsentwurfs aus einem Brief von Ludwig Klitzsch an Alfred Hugenberg vom 16. November 1922, undatiert, vermutlich von 1922, BArch N 1231 / 588, fol. 9(rs)+14.

Anhang eines Briefes der Ufa an das Auswärtige Amt vom 9. September 1919.

BArch R 901 / 72201 fol. 129-130(rs).

A. Mellini: über das Monopol der Kriegs-Aufnahmen, in: Lichtbild-Bühne, 31.10.1914.

BArch, R 901/33019, Bl. 74-75.

Bericht von Gertrud Hugenberg über die privaten Filmvorführungen.

BArch N 1231 / 11 fol. 90.

Besprechung des Auswärtigen Amtes vom 11. November 1919.

BArch R 901 / 71976, fol. 325-326.

Brief der Deulig an das Auswärtige Amt – Dr. Volz, undatiert.

BArch R 901 / 71976, fol 323.

Brief der Deutschen Gesandtschaft Kopenhagen an das Auswärtige Amt, vom 23. Februar 1920.

BArch R 901 / 72201 fol. 73+rs.

Brief der DLG an das Auswärtige Amt – Presseabteilung der Reichsregierung, vom 6.1.1920.

BArch R 901 / 72201, fol. 1+rs.

Brief des Reichsinnenministers an den Staatssekretär der Reichskanzlei vom 9. Juni 1920.

BArch R 901 / 71926 fol. 25+rs.

Brief des Reichsministers des Innern an alle obersten Reichsbehörden und die nachgeordneten Behörden, vom 6. Juli 1920.

BArch R 901 / 71926 fol. 45+rs.

Brief der Ufa an das Auswärtige Amt vom 29. Januar 1920.

BArch R 901 / 72201 fol. 53.

Brief der Ufa an Reinhard Mumm vom 7. März 1927.

BArch N 2203 / 164, fol. 37-39.

Brief von Coböken an Hugenberg, Ende 1920.

BArch, N 1231 / 11, fol. 97-98.

Brief von Alfred Hugenberg an Coböken vom 22. Januar 1921.

BArch N 1231 / 11, fol. 89-90.

Brief von Ludwig Klitzsch an Alfred Hugenberg, vom 16. November 1922, BArch N 1231 / 588, fol. 10(rs)-11.

Broschüre der Ufa-Kulturabteilung „Die Verwertung des Lehrfilms für Schule und Volksbildung“.

BArch R 901 / 72201, fol. 136-138rs.

Dispositionsvorschlag Nr. 442 für die Besprechung mit den Parteiführern am 7. März 1928.

BArch R 43 I/603 fol. 250-255.

Interne Besprechung der Regierungspartei DDP vom 13.12.1927.

BArch R 43 I / 603, fol. 375.

„Leitfäden für die Auslands-Filmpropaganda“, hg.v. Auswärtigen Amt, April 1918.

BArch 901/71975, Bl. 136 – 140r.

Ministerbesprechung, Nr. 386 vom 28. Dezember 1927, 11:30 Uhr“, BArch R 43 I/1426 fol. 222-223.

Mitteilung der Presseabteilung Reichsregierung Ref. P / Filmpropaganda vom 16. Februar 1920.

BArch R901 / 72201, fol. 49.

Protokoll einer Sitzung u.a. zwischen Vertretern des Auswärtigen Amtes, der Reichsfilmstelle, der Zentralstelle für Heimatdienst, des Reichsamt des Innern, dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung sowie des Film-Werkbundes und dem Bilderbühnenbund deutscher Städte aus Stettin.

BArch R 901 / 71926 fol. 4-5.

Rohfassung eines Artikels von Mumm aus dem Jahr 1925: Das kommende Lichtspielgesetz, in: BArch N 2203 / 214, fol. 166-169.

ebenso: „Vom deutschen Film“, vom 15.2.1926, in: BArch N 2203 / 186, fol. 77.

Rundschreiben Nr. 25 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 21. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol 10-18.

Rundschreiben Nr. 28 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände, vom 28. März 1928, BArch N 2203 / 246, fol. 23+(rs).

Rundschreiben Nr. 61 der Hauptgeschäftsstelle der DNVP an alle Landesverbände und Kreisvereine, vom 2. Mai 1928, in: BArch N 2203 / 44-46.

Wahlkampfbroschüre an alle Landesverbände der DNVP von 1928, BArch N 2203 / 250, fol. 596-613.

Werbebroschüre Ufa an die DNVP mit einer Liste verschiedener Kultur und Lehrfilme, undatiert, BArch N 2203 / 164, fol. 20-36 (rs).

Zeitungsartikel „Das Lichtspielgesetz“ in: Korrespondenz der Deutschnationalen Volkspartei“, Nr. 19, 3. Jahrgang, 23.1.1920.

BArch N 2203 / 174, fol. 79.

Zeitungsartikel „Das Reich kauft die Emelka“, in: Vossische Zeitung, 19. Oktober 1929.

BArch R 8034 II / 2802 fol. 7.

Zeitungsartikel „Ein 'Reichsfilmamt' im Werden...?“, in: Lichtbild-Bühne, undatiert.

BArch R 901 / 72202 fol. 70 + rs.

Zeitungsartikel: Wollenberg, Dr. Hans: „Neue Wege der Reichsfilmpolitik“ von Dr. Hans Wollenberg, Lichtbildbühne vom 22. Oktober 1921.
BArch R 901 / 72202 fol. 67b + rs.

Zeitungsartikel zum Emelka-Skandal:
BArch R 8034 / II, fol.71.

Zeitungsartikel zum Kauf der Emelka-Aktien durch das Reich in der Berliner Börsen-Zeitung vom 19. Oktober 1929.

BArch R 8034 II / 2802 fol. 9.

- in der Allgemeinen Zeitung vom 29. Oktober 1929.

BArch R 8034 II / 2802 fol. 19.

- im Vorwärts vom 20. Oktober 1929.

BArch R 8034 II / 2802 fol. 14.

Bundesarchiv Berlin – Abteilung Film

Bucher, Peter: Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895-1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv, Koblenz 1984.

https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/Finden/Film/wochenschauen-dokfilme.pdf?__blob=publicationFile (Stand: 23. September 2020).

Findbuch „Filmdokumente zur politischen Geschichte der Weimarer Republik 1918-1933“:

https://www.bundesarchiv.de/findbuecher/Filmarchiv/film_pol_wr/index.htm (Stand: 23. September 2020)

gesichtete und genannte Wahlwerbefilme (alle Informationen entstammen dem Findbuch des Bundesarchivs „Filmdokumente zur politischen Geschichte der Weimarer Republik 1918-1933“)

DDP

„In diesem Zeichen wirst du siegen!“ (1928) – Erich Wolff / Berlin

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 30.3.1928

Signatur: 18027

DNVP

„Wohin wir treiben“ (1928) – Ufa-Kulturabteilung / Berlin

Manuskript: - Regie: -, Zensurdatum: 28.4.1928 / 19.3.1931 - Verbot / 1.4.1931 – Verbot

Signatur: 3213

DNVP-nah:

„Land unterm Kreuz“ (1926/27) – Deulig Film AG / Berlin

Drehbuch: Ulrich Kayser, Regie: Ulrich Kayser, Zensurdatum: 16.3.1927 / 2.4.1927

Signatur: 21553

Hindenburg

„Das Lied vom deutschen Mann – Wandlungen im Schicksal eines Volkes“ (1925) -

Filmdienst der deutschen Wirtschaft / Filmstelle der deutschen Industriellen-Vereinigung

Manuskript: - Regie: -, Zensurdatum: 20.4.1925

Signatur: 2716

„Heimkehr“ (1932) – Münchner Lichtspielkunst

Manuskript: - Regie: Dr. Beifuß, Zensurdatum: 1.3.1932

Signatur: 21034

„Einer für alle“ (1932) – Tobis-Melofilm

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 22.3.1932

Signatur: 473

KPD

„Fahnenweihe des Rotfrontkämpferbundes“ (1925) – Deka Compagnie Schatz & Co. / Berlin

Manuskript – Regie: - , Zensurdatum: 3.6.1925 – Verbot / 8.6.1925

Signatur: 3713

„Die Rote Front marschier“ (1927) – Prometheus-Film AG /Berlin

Manuskript: - Regie: Phil Jutzi, Zensurdatum: 30.6.1927 / 12.7.1927

Signatur: BSP 2603

„Rote Jugend auf roter Erde“ (1928) – Prometheus-Film / Berlin

Manuskript: - Regie: J.A. Hübler-Kahla, Zensurdatum: 2.5.1928

Signatur: BSP 10949

„Zeitprobleme“ (1930) - Filmkartell „Weltfilm“ / Berlin

Manuskript: - Regie: Slatan Dudow / Mitarbeit: Phil Jutzi, Zensurdatum: 19.8.1930

Signatur: 394

„Frauensorgen“ (1930) - Filmkartell „Weltfilm“ / Berlin

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 30.8.1930

BSP 11557

NSDAP

„Kampf um Berlin“ / „Kampf ums Dritte Reich“ (1929/31) – Filmhaus Sage / Berlin

Manuskript und Regie: Georg Stark, Zensurdatum: 27.3.1929 / 29.1.1931

Signatur: 3308

vgl. „Kampf ums Dritte Reich“ (1931) - Filmhaus Sage / Berlin

Manuskript und Regie: Georg Stark, Zensurdatum: 2.5.1931

Signatur 3308

„Gauparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei“ (1930) – Rolandfilm / Leipzig

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 27.6.1930 – Verbot / 14.7.1930 – Verbot

Signatur: BSP 25886

„Hitlers Kampf um Deutschland“ (1931) – Landesfilmstelle Hessen / Hessen-Nassau der NSDAP

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: unbekannt

Signatur: 974

„Die Dritte Gaugeschäftsstelle“ (1931)

Signatur: BSP 9753

„Volk und Führer“ (1932) – NSDAP, Gau Groß Berlin (vermutlich auf Basis der Fox Tönenden Wochenschau)

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 13.4.1932

Signatur: 22

„NSDAP – Schlesischer Gauparteitag in Brieg“ (1932) – Richard Quaas / Berlin (Auftraggeber: NSDAP Gauleitung Schlesien)

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 22.2.1932

Signatur: 2825

„Darré spricht über Stadt und Land“ (1932) –

Deutsche Aufnahmegesellschaft für Bild und Ton mbH

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 6.7.1932

Signatur: 15271

„Gottfried Feder spricht zur Wahl am 31. Juli 1932“ (1932) –

Reichsleitung der NSDAP, Abteilung Film

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 7.7.1932

Signatur: BSP 17041

„Adolf Wagner, Gauleiter Oberbayern, spricht über Kirche und Staat“ (1932) – Deutsche
Aufnahmegesellschaft für Bild und Ton mbH (Auftraggeber NSDAP)

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 8.7.1932

Signatur: BSP 21895

„Zinsknechtschaft – Gotfried Feder spricht“ (1932) - Deutsche Aufnahmegesellschaft für Bild und
Ton mbH

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 8.7.1932

Signatur: 672

„Bauer in Not (Darré)“ (1932) - Deutsche Aufnahmegesellschaft für Bild und Ton mbH
(Auftraggeber NSDAP)

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 13.7.1932

Signatur: BSP: 8992

„Dr. Goebbels spricht über 14 Jahre System“ (1932) - Deutsche Aufnahmegesellschaft für Bild und
Ton mbH (Auftraggeber NSDAP)

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 13.7.1932

Signatur: BSP 9314

SPD

„Dein Schicksal“ (1928) - FuL / Berlin

Buch: Richard Lohmann, Regie: Ernst Richter, Zensurdatum: 23.3.1928

Signatur: 201848 [BVK 50718]

„Was wir schufen – Ein Film von sozialistischer Arbeit in Stadt und Land“ (1928) -
Kommunalpolitische Zentralstelle beim Parteivorstand der SPD

Manuskript: Max Fechner / Richard Lohmann, Regie: Hans Fuhrmann, Zensurdatum: 4.5.1928

Signatur: 396

„Was wählst du?“ (1928) - FuL / Berlin

Buch: Richard Lohmann, Regie: Ernst Richter, Zensurdatum: unbekannt

Signatur: 360

„Der Weg einer Proletarierin“ (1929) – Ful / Berlin

Buch: - Regie: - Zensurdatum: 10.4.1929

Signatur: 2386

„Opfer des Volkes – Im Jahre des Heils 1923“ (1929) - Produktionsfirma: -

Manuskript: - Regie: Richter, Zensurdatum: unbekannt

Signatur: BSP 23938

„Die Sozialdemokratie im Reichstagswahlkampf“ (1930) - FuL / Berlin

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 7.8.1930

Signatur: BSP 17282

„Dem deutschen Volke“ (1930) - FuL / Berlin

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 16.8.1930

Signatur: 256

„Zwei Welten“ ((1929/30) - Werner Hochbaum Filmproduktion / Hamburg (im Auftrag der SPD)

Manuskript: Heinrich Braune, Regie: Werner Hochbaum, Zensurdatum: 27.8.1930

Signatur: 20696

„Ins Dritte Reich“ (1931) - FuL / Berlin

Trickzeichnungen: Karl Holtz / Alois Florath, Zensurdatum: 20.1.1931 – Verbot: 29.1.1931

7.3.1931 – freigegeben Schnitt: 13.3.1931

Signatur: 1341

„Des Geistes Schwert“ (1931) - Kosmos Film / Hamburg (im Auftrag der SPD)

Manuskript: H.C.B. Sommer / A. Wilhelm Bauche, Zensurdatum: 1.7.1931

Signatur: 2995

„Ritter von Kiekebusch kämpft um Preußen“ (1932) – FuL / Berlin

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 17.3.1932

Signatur: 2460

„Ministerpräsident Braun spricht zur Landtagswahl“ (1932) – Tobis-Melofilm / Berlin

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 12.4.1932

Signatur: 22947

„Minister Severing spricht zur Landtagswahl“ (1932) – Tobis-Melofilm / Berlin:

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 12.4.1932

Signatur: 990

Zentrum (im Rahmen des Landtagswahlkampfes der amtierenden preußischen Regierung)

„Minister Hirtsiefer spricht zur Landtagswahl“ (1932) – Tobis Melofilm / Berlin

Manuskript: - Regie: - Zensurdatum: 15.4.1932

Signatur: BSP 20031

Zentrum (für eine englische Wochenschau)

„Brüning Rede 1932“ (1932)

Signatur 248

gesichtete und genannte Wochenschauen (sofern sie über die frei zugängliche Filmothek des Bundesarchivs zur Verfügung stehen, erfolgen die Angaben mit dem entsprechenden Link, ansonsten mit der Signatur)

Deulig-Woche 1920er, BArch.: 1217.

Deulig-Woche Nr 16 vom 15.4.1924, BArch.: 523.

Deulig-Woche von 1925, BArch: 513.

Deulig-Woche Nr. 52 von 1925.

https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/B650622?q=Wochenschau&xm=AND&xf%5B0%5D=_fulltext&xo%5B0%5D=CONTAINS&xv%5B0%5D= (Stand: 23. September 2020).

Deulig-Woche Nr. 43 vom 19.10.1926, BArch: 524.

Deulig-Woche vom 1.11.1926, BArch.: 864,

<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/578959?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

Deulig-Woche 1926, BArch.: 887.

Deulig-Tonwoche Nr. 8 vom 24.2.1932, BArch.: DTW 8/1932.

Deulig-Tonwoche Nr. 22 vom 1.6.1932, BArch: DTW 22/1932.

Deulig-Tonwoche Nr. 23 vom 9.6.1932, BArch.: DTW 23/1932.

Deulig-Tonwoche Nr. 25 vom 22.6.1932, BArch: DTW 25/1932.

Deulig-Tonwoche Nr. 44 vom 2.11.1932, BArch.: DTW 44/1932.

Eildienst der Wochenschau vom 8.10.1929, BArch.: 298.

Emelka-Deulig-Wochenschau (Sujet) ca. 1925, BArch: 538.

Emelka-Opel-Ufa (Sujet), BArch B-105670.

Emelka-Trianon-Deulig-Ufa-Woche (Sujet) ca. 1924-1926, BArch: 1296.

Emelka-Woche von 1928, BArch: B-119039.

Emelka-Woche (Sujet) 1928-1931, <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/580858?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

Emelka-Wochenschau-Sujet 20er Jahre, BArch.: 1297.

Emelka-Woche-Einzelsujets von 1926-1931, BArch: 29851.

Emelka-Woche Nr. 47 vom 15.11.1927, BArch: 492.

Emelka-Woche Nr. 18 vom 24.4.1929, BArch.: 499.

Emelka-Woche Nr. 28 vom 3.7. 1929, BArch .: 500.

Emelka-Woche Nr. 37 vom 4.9.1929, BArch: 982.

Emelka-Woche, Nr. 48 vom 19.11.1929, BArch 502.

Emelka-Woche Nr. 6 vom 29.1.1930, BArch: 1379.

Emelka-Woche 1931, Teil eines Einzelsujets Emelka- und Tobismelofilmwchenschauen ca. 1928-1931, vgl. <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/580858?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

Messter-Woche Nr. 48 von 1918, BArch.: 507.

Messter-Woche Nr. 52, 1918, BArch 1622.

Messter (Sujet) 1920, <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/59730?q=Wochenschau> (Stand: 23. September 2020).

Messter-Woche von 1921, BArch 285.

Messter-Woche Nr. 23 von 1921, BArch.: 1343.

Opel-Deulig-Ufa-Wochenschau (Sujet) 1920er, BArch: 1294.

Opel-Wochenschau von 1927, BArch.: 1366.

Fliegerei in den 20er Jahren I. Teil, Sujet 1920,

<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/574160?q=Wochenschau> (23. September 2020).

Ufa- und Deulig-Sujets, 1928-30, BArch.: 1506.

Ufa-Wochenschau von 1932, BArch: 1360.

Ufa-Tonwoche Nr. 1 vom 10.9. 1930, BArch: 636.

Ufa-Tonwoche Nr. 103 von 1932, BArch: UTW 32/0103.

weitere Filmquelle online

NSDAP – Der Nürnberger Parteitag 1929:

<http://www.archiv-akh.de/filme/1291#1> (Stand: 23. September 2020).

Deutsches Filmarchiv Frankfurt am Main

Bauer, Alfred: Deutscher Spielfilmalmanach 1929 – 1950, Berlin, 1950.

Zensurkarte, Filmprüfstelle Berlin, Nr. 15402 vom 4. April 1927, ausgefertigt am 14. April 1927.

Zeitungsartikel „Protest gegen Flötenkonzert – Demonstrationen in Schöneberg und Neukölln“ aus dem Berliner Tageblatt, 14.2.1931.

Zondek, Theodor (Manuskript): Stellung der jungen Generation zu Film – Ein Rückblick auf die Jahre 1929-1933.

Internet (teils vom Deutschen Filmarchiv Frankfurt am Main bereitgestellt)

Aufruf „An die Kulturwelt“:

<https://www.europa.clio-online.de/quelle/id/q63-28308> (Stand: 11. September 2020).

Artikel 231, der sogenannte „Kriegsschuldartikel“, des Friedensvertrags von Versailles:

<http://www.documentarchiv.de/wr/vv08.html> (Stand: 23. September 2020).

Brief des Reichsinnenminister Dr. Külz an das Bayerische Innenministerium, vom 2. Juni 1926:

<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/12088kox.pdf> (Stand: 11. September 2020).

Plakat der Eisernen Front:

http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Plak10_02/0001 (Stand: 23. September 2020).

Protokoll der Film-Oberprüfstelle unter Vorsitz des Ministerialrats Dr. Seeger vom 1. April 1931,
S. 3.

https://www.filmportal.de/sites/default/files/Wohin%20wir%20treiben_O.02108_1928.pdf
(Stand: 23. September 2020).

Protokoll Nr. 130 der Kabinettsitzung vom 4. Oktober 1930:

[http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/bru/bru1p/kap1_2/kap2_130/para3_7.html?](http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/bru/bru1p/kap1_2/kap2_130/para3_7.html?highlight=true&search=emelka**&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm)

[highlight=true&search=emelka**&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm](http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/bru/bru1p/kap1_2/kap2_130/para3_7.html?highlight=true&search=emelka**&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm)

(Stand: 11. September 2020).

Protokoll Nr. 289 der Kabinettsitzung mit dem Preußischen Staatsministerium vom 12. September 1929:

http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/mu2/mu22p/kap1_1/kap2_33/para3_2.html

(Stand: 11. September 2020).

Protokoll Nr. 248 der Ministerbesprechung vom 6. Juli 1929, 18 Uhr“:

[http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/mu2/mu21p/kap1_2/kap2_248/para3_3.html?](http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/mu2/mu21p/kap1_2/kap2_248/para3_3.html?highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm)

[highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm](http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/mu2/mu21p/kap1_2/kap2_248/para3_3.html?highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm)
(Stand: 11. September 2020).

Protokoll Nr. 385 der Ministerbesprechung vom 22. Dezember 1927, 17 Uhr:

[http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/ma3/ma32p/kap1_1/kap2_143/para3_4.html?](http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/ma3/ma32p/kap1_1/kap2_143/para3_4.html?highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm)

[highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm.](http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/ma3/ma32p/kap1_1/kap2_143/para3_4.html?highlight=true&search=emelka*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm)
(Stand: 11. September 2020).

Protokoll der Sitzung vom 21.7.1922, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. A.49.22.

<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb374z.pdf> (Stand: 11. September 2020).

Protokoll der Sitzung vom 10. März 1923, Filmprüfstelle Berlin Nr. 7057.

<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb376zb.pdf> (Stand: 11. September 2020).

Protokoll der Sitzung vom 12. März 1923, Filmoberprüfstelle Berlin Nr. B.V. 17.23.

<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb376z.pdf> (Stand: 11. September 2020).

Protokoll der Sitzung vom 3. Dezember.1923, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr.

B.103, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb330z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

Protokoll der Sitzung vom 1. Dezember 1924, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. O.00550,

<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb573z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

Protokoll der Sitzung vom 8. Juni 1925, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. O.00301.

<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb331z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

Protokoll der Sitzung vom 30. Juni 1926, Filmprüfstelle Berlin vom 30. Juni 1926, Nr. 13161,

www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb274zb.pdf (Stand: 11. September 2020).

Protokoll der Sitzung der Film-Oberprüfstelle Berlin vom 15. Juli 1926, Nr. 662,
<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb274z.pdf> (Stand: 11. September 2020).

Protokoll der Sitzung vom 14. Juli.1930, Filmoberprüfstelle Berlin, Nr. O.00746.
<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb414z.pdf> (Stand: 23. September 2020).

Reichstagsprotokolle 1924/28,11, Bd. 394, 363. Sitzung vom 20. Januar 1928, S. 12246:
https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt2_w3_bsb00000078_00759.html
http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt2_w3_bsb00000078_00760.html
(Stand: 11. September 2020).

Reichstagsprotokoll der Kabinettsitzung Nr. 178 vom 31. Januar 1927, 12 Uhr „Stützungsaktion für die Ufa (außerhalb der Tagesordnung).
http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0010/ma3/ma31p/kap1_2/kap2_178/para3_2.html?highlight=true&search=ufa*&stemming=true&pnd=&start=&end=&field=all#highlightedTerm
(Stand: 11. September 2020).

Überblick Zensurbescheide Deutsches Filmarchiv:
<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tai01.htm> (Stand: 11. August 2020).

Überblick Zensurbescheide „Fahnenweihe des Roten Frontkämpferbundes“:
<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f035107.htm> (Stand: 23. September 2020).

Überblick Zensurbescheide „Gauparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei“:
<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f035141.htm> (Stand: 23. September 2020).

Zensurbescheid „Ins Dritte Reich“:
https://www.filmportal.de/sites/default/files/Ins%20dritte%20Reich_O.01810_1931.pdf
(Stand: 23. September 2020).

Zensurbescheid „Land unterm Kreuz“ 1926/27:
https://www.filmportal.de/sites/default/files/Land%20unterm%20Kreuz_O.00333_1927.pdf (Stand: 23. September 2020).

Zeitgenössische Literatur und Presse

Balázs, Béla: Der Film arbeitet für uns!, in Film und Volk – Zeitschrift des Volksverbandes für Filmkunst Jhg. 1, März 1928, S. 6-8, zitiert nach: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 362-364.

Balázs, Béla: Die Großaufnahme, in: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien/Leipzig, S. 73-86, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 492-498.

Balázs, Béla: Abschied vom stummen Film, in: Der Querschnitt, Jhg. 10, Nr. 4, April 1930, S. 248-250, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 517-519.

Becce, Guiseppe: Der Film und die Musik – Illustration oder Komposition?, in: Melos – Zeitschrift für Musik, Jhg. 7, Nr. 4, April 1928, S. 170-172. in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. S. 515 – 517.

Behne, Adolf: Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 392-394.

Bücher, Karl: Unsere Sache und die Tagespresse, Tübingen 1915.

Burger, Erich: Bilder Bilder, in: Film Photos wie noch nie, hg. v. Edmund Bucher und Albrecht Kindt, Gießen 1929, S. 11-12, hier in: Bilder Bilder, in „Film Photos wie noch nie“, hg. v. Edmund Bucher und Albrecht Kindt, Gießen 1929, S. 11-12, hier in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 64-66.

Cürlis, Hans: Film ist Werbung, in: Film-Kurier, 11. August 1929, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 545-546.

Domizlaff, Hans: Propagandamittel als Staatsidee, Altona-Othmarschen 1932.

Domizlaff, Hans: Es geht um Deutschland – Massenpsychologische Stichworte für eine sozialistische Reform, Hamburg 1952.

Eucken, Rudolf: Die Weltgeschichtliche Bedeutung des deutschen Geistes, Stuttgart/Berlin 1914.

Freund, Karl: Hinter meinem Kurbelkasten – Neue Möglichkeiten der Filmaufnahme, in: Uhu Jhrg. 3, Nr. 9, Juni 1927, S. 64-71, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 509-511

Fromm, Erich: Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches – Eine sozialpsychologische Untersuchung, in: Gesamtausgabe Band 3, Stuttgart 1981.

Gaupp, Rudolph: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt 1928), in: Medientheorie 1888-1933, hg. v. Kümmel / Albert und Löffler / Petra, Frankfurt am Main 2002, S. 100-114.

Genencher, Rudolf: Der Film als Agitationsmittel, in: Der Kinematograph, Jhrg. 12, Nr. 628, 15. Januar 1919, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 279-281.

Goebbels, Joseph: Tagebücher, Band 1 1924-1928, München, London u.a. 1987.

Harms, Rudolf: Das Lichtspielhaus als Sammelraum, in: Rudolf Harms: Philosophie des Films – Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig 1926, S. 57-67, hier: S.57, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 174-175.

Heymann, Carl: Denkschrift über den sachlichen Ausbau der Reichsfilmstelle, Berlin, 1922.

Hitler, Adolf: "Mein Kampf" – Eine Kritische Edition, Band 2, München/Berlin 2016/2019.

Holland, Lothar: Subjektive Bewegung, in: Filmtechnik Jhrg. 3, Nr. 23, November 1927, S. 407-8,

in: *The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933*, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 512-515.

Jensen, O.: *Kulturreaktion und Massenbewegung*, in "Kulturwille", 4. Jhrg., Nr. 5, undatiert.

Klößner, Albert: *Das Massenproblem in der Kunst – Über Wesen und Wert der Vervielfältigung (Film und Funk) (1928)* in: *Medientheorie 1888-1933*, hg. v. Kümmel / Albert und Löffler / Petra, Frankfurt am Main 2002, S. 299-311.

Kracauer, Siegfried: *Kult der Zerstreuung (1926)* , in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1963, 1. Taschenbuchauflage 1977, S. 311-320.

Kracauer, Siegfried: *Die kleinen Ladenmädchen gehen einkaufen (1928)*, in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1963, 1. Taschenbuchauflage 1977, S. 279-294.

Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten (1930)*, in: *Die erste Republik – Dokumente zur Geschichte des Weimarer Staates*, hg. v. Peter Longerich, München 1992, S. 241-244.

Kracauer, Siegfried: *Die Filmwochenschau*, in: *Die neue Rundschau*, Heft 42, Nr. 2, vom Oktober 1931, S. 573 – 575. In: *The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933*, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 70 – 73.

Kracauer, Siegfried: „Kuhle Wampe“ verboten!, in: *FZ v. 5.4.1932*, in: *Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt, 1979 S. S. 536 – 541.

Kaufmann, Nicholas: *Filmtechnik und Kultur*, Stuttgart/Berlin 1931.

Lang, Fritz: *Kitsch – Sensation – Kultur und Film*, in: *Das Kulturfilmbuch*, hg. v. Edgar Beyfuss und Alex Kossowsky, Berlin 1924, S. 28-31, in: *The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933*, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 210-212.

Lassally, Arthur: *Filmreklame und Reklamefilm*, in: *Die Reklame*, Nr. 142, von 1921, S. 425-426, in: *The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933*, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 537-539.

Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*, 15. Auflage, Stuttgart, 1982 [Originalausgabe von 1911].

Lewinsohn, Richard: Die Bismarck-Legende, in: Die Weltbühne Nr, 17, von 1921, S. 33-35.

Mann, Heinrich: Film und Volk, in: Film und Volk – Zeitschrift des Volksverbandes für Filmkunst, Jhg. 2., April 1928, S. 4-6, zitiert nach: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 364-365.

Mitteilung, in: Film und Volk, Heft 3/4, Berlin, Juni 1928.

Mostar, Gerhart Herrmann: Kino auf dem Dorfe: Vorwärts, Spätausgabe vom 28. Mai 1932, Jhrg. 49, S. 5.

Müller-Meininger, Ernst: Parlamentarismus – Betrachtungen, Lehren und Erinnerungen aus deutschen Parlamenten, Berlin/Leipzig 1926.

Münzenberg, Willi: Erobert den Film, Berlin 1925. Online einsehbar auf:

<http://www.trend.infopartisan.net/trd1099/t351099.html> (Stand: 23. September 2020).

Münzenberg, Willi: Film und Propaganda, in: Film und Volk: Zeitschrift des Volksverbandes für Filmkunst, Jhg. 2, Nr. 9-10, November 1929, S. 5-6.

Münzenberg, Willi: Die Dritte Front – Autobiographische Aufzeichnungen, Berlin 1931, Neuauflage Frankfurt am Main 1972.

Münzenberg, Willi: Propaganda als Waffe – Ausgewählte Schriften 1919-1940, Frankfurt am Main 1977.

Nestriepke, Siegfried: Geschichte der deutschen Volksbühne Berlin, Berlin 1930.

Nestriepke, Siegfried: Wege zu neuer Filmkultur, Berlin 1927, in: Horst-Dieter Iske: Die Film- und Rundfunkpolitik der SPD in der Weimarer Republik, Berlin 1985.

Nikolaus, Karl: Der Werbefilm und seine psychologische Wirkung, in: Die Reklame, Nr. 25, vom 25. September 1932, S. 503-504, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 546-548.

Partei Vorstand der SPD (Hrsg.): Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, Berlin 1928.

Pabst, Georg Wilhelm: Film und Gesinnung, in: Der Film und seine Welt – Reichsfilmbblatt Almanach 1933, hg. v. Felix Henseleit, Berlin 1933, S. 98-99, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 375-376.

Pinthus, Kurt: Ethische Möglichkeiten im Film, in: Der Film von morgen, hg. v. Hugo Zehder, Berlin 1923, S. 117-129, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 386-389.

Pinthus, Kurt: Das Tage-Buch 40, 3. Oktober 1925, S. 1504-5, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 170-172.

Plenge, Johann: Deutsche Propaganda – Die Lehre von der Propaganda als praktische Staatslehre, Bremen 1922.

Polgar, Alfred: Panik der Wirklichkeit, in: Das Tage-Buch Nr. 38 vom 20. September 1930, S. 1524-5, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 66-67

Pommer, Erich: The International Talking Film (Tonfilm und Internationalität), in: Universal Filmlexikon 1932: Europa, hg. v. Frank Arnau, Berlin/London 1932, S. 13-16.

Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920, in: Neue Wege zur Bekämpfung des Lichtspieltheaters – Schrift des Kath. Frauenbundes Deutschlands, mit einem Kommentar von Julia Dünner, Berlin 1920.

online: www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2jz02.htm#k4 (Stand: 11. September 2020).

Ritter, Karl: Masse Mensch im Kino, in: Film-Kurier, Nr. 196, 19. August 1929, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 366-367.

Schneller, Ernst: Phoebus-Skandal – Korruption und Geheimrüstungen, Berlin 1928.

Seeber, Guido: Die taumelnde Kamera, in: „Die Filmtechnik“, Nr. 5, 1925, S. 92-93, in: The

Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 503-505.

Seeger, Ernst: Das Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920, 2. Auflage 1932.

Soffner, Heinrich: Sozialistische Filmkritik oder sozialistische Filmproduktion, in: Kulturwille, Heft 7/8, Juli/August 1930 zum Thema "Film und Funk", S. 130-132.

Stern-Rubarth, Edgar: Die Propaganda als politisches Instrument, Berlin 1921.

Teucke, Dr. Karl: Tonfilmprognosen, in: Die Kinotechnik, Heft Nr. 20, vom 20. Oktober 1929, S. 543-547.

The Creel Report – Complete Report of the Chairman of the Committee on Public Information 1917 – 1918 – 1919, New York 1972.

Thissen, Otto: Mit Herz und Hand fürs Vaterland – Zeitbilder des Weltkrieges 1914, Köln 1915.

Victor, Walther: Film und sozialistische Propaganda, in: Horst-Dieter Iske: Die Film- und Rundfunkpolitik der SPD in der Weimarer Republik, Berlin 1985., S. D14-D18.

von Ossietzky, Karl: Schutz der Republik – Die große Macht, in: Das Tagebuch 37, vom 13. September 1924, S. 1291-1293, in: The Weimar Republic Sourcebook, hg.v. Anton Kaes, Berkeley 1994, S. 110-112.

Wolf, August: Der Film als Historiker, in: Film-Kurier 3, Nr. 245 (20. Oktober 1921), in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 94-95.

Wolfram, Aurel: Kino, in: Deutsches Volkstum 13, Nr. 8, August 1931, S. 647-649, in: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 247-249.

unbekannte Autoren:

- „Das Amalien-Bad – Eine symbolische Schöpfung des Roten Wien“, in: Vorwärts, Abendausgabe vom 28. April 1927, Nr. 199, Jhrg. 44, S. 1-2.
- „Das Reich und die Ufa“, in: Lichtbild-Bühne Nr. 9, v. 26. Februar 1921.
- „Der Hakenkreuzlerzug verboten – Kein Spektakelstück mit einer Leiche“, in: Vorwärts, Nr. 554, Jhrg. 45 vom 23.11.1928, S. 2.
- „Der Kämpfer“, Nr. 8, 9. Jhrg, August 1932, S. 6; zitiert nach: Horst Ueberhorst: Feste, Fahnen, Feiern – Die Bedeutung politischer Symbole und Rituale im Nationalsozialismus, in: Politik der Symbole – Symbole der Politik, hg. v. Rüdiger Voigt, Opladen 1989, S. 157 – 178.
- „Unfall oder Verbrechen? - Der rätselhafte Tod des Nationalsozialisten Küttemeyers“, in: Vorwärts, Nr. 547, Jhrg. 45 vom 18.11.1928, S. 4.
- „Film und Gesetzgeber“, in: Lichtbild-Bühne Nr. 147 vom 8. August 1925, 18. Jhrg., S. 26.
- „Gefährliche Vorschläge“ in: Lichtbild-Bühne Nr. 157 vom 20. August 1925, S. 1-2.
- „Große Politik im Kino!“, in: Lichtbild-Bühne Nr. 18, vom 22. Januar 1926, 19. Jhrg., S.1.
- „Osterflugtag in Staaten“, in: Vorwärts, Nr. 159, Jhrg. 48, vom 6.4.1926, S. 3.
- „Republik wird verboten – Von der Filmprüfstelle“ in: Vorwärts, Nr. 49, vom 30. Januar 1931, Jhrg. 48, S. 1.
- „Schwarzweißrot ist Trumpf!“, in: Vorwärts, Nr. 391 vom 19. August 1928, Jhrg. 45, S.3.
- „Skandal der Filmzensur!“ in: Vorwärts, Nr. 49, vom 30. Januar 1931, Jhrg. 48, S. 1.
- „Unser Wahlfilm“, in: Vorwärts Nr. 146, Jhrg. 42, Morgenausgabe, S. 6.
- „Weltfilm-Bericht“, in: Arbeiterbühne und Film, Nr. 6, Juni 1930, S. 22, zitiert nach: The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016, S. 368-369.
- „Wien in Charlottenburg“, in: Vorwärts, Nr. 456 vom 29. September 1931, Jhrg. 48, S. 6.
- „Wir sind das Stiefkind...“, in: Lichtbild-Bühne Nr. 160 vom 26. August 1925, S. 1-2.

Sekundärquellen

Aly, Götz: Warum die Deutschen? Warum die Juden? Gleichheit, Neid und Rassenhass, Frankfurt am Main, 2011.

- Amann, Markus: Massenpsychologie und Massendarstellung im Film, München, 1983.
- Bajohr, Stefan: Vom bitteren Los der kleinen Leute – Protokolle über den Alltag Braunschweiger Arbeiterinnen und Arbeiter 1900 bis 1933, Köln 1984.
- Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim, 1982.
- Bartels, Ulrike: Die Wochenschau im Dritten Reich – Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte, Frankfurt am Main 2004.
- Barth, Boris: Dolchstoßlegende und politische Desintegration - Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914-1933, Düsseldorf 2003.
- Binz, Gerritt: Filmzensur der deutschen Demokratie, Trier 2006.
- Birett, Herbert: Lichtspiele – Das Kino in Deutschland bis 1914, München 1994.
- Blakey, George T.: Historians on the Homefront – American Propagandists for the Great War, Lexington, 1970.
- Bleyer, Alexandra: Auf gegen Napoleon! Mythos Volkskriege, Darmstadt 2013.
- Bollmeyer, Heiko: Der steinige Weg zur Demokratie – Die Weimarer Nationalversammlung, Frankfurt am Main 2007.
- Bonß, Wolfgang: Kritische und empirische Sozialforschung: Anmerkungen zu einem Fallbeispiel, in: Erich Fromm: Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches – Eine sozialpsychologische Untersuchung, in: Gesamtausgabe Band 3, Stuttgart 1981, S. 7-46.
- Bordwell, David: The Cinema of Eisenstein, Cambridge/London 1993.
- Bremm, Klaus-Jürgen: Propaganda im Ersten Weltkrieg, Darmstadt 2013.

Bruendel, Steffen: Volksgemeinschaft oder Volksstaat – Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg, Berlin 2003.

Bucher, Peter: Die Wochenschau als Propagandainstrument in der Weimarer Republik, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Band 41, Heft 12, 1990, S. 329 – 336.

Bullerjahn, Claudia: The Jazz Singer – Der neue Klang des Tonfilms, in: Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bonn 2013, S. 128-133.

Busch, Helmut: Mumm, Reinhard, in: Neue Deutsche Biographie, Band 18, Berlin 1997, S. 587.

Bussemer, Thymian: Propaganda – Konzepte und Theorien, 2. überarbeitete Auflage, Wiesbaden 2008.

Büttner, Ursula: Weimar – Die überforderte Republik 1918-1933, Stuttgart 2008.

Cerha, Ursula: Ewald Balsler (1898-1978) - Theater, das berührt, verführt und verändert, Wien/Köln/Weimar, 2004.

Deak, Istvan: Political Groups, Social Classes, and Social Issues in Weimar Germany, in Film and Politics in the Weimar Republic, hg.v. Thomas G. Plummer u.a., Minnesota 1982.

Eckes, Georg: Politische Filme – Politische Zensur? Die SPD als Zensurgesetzgeber und Filmproduzent in der Weimarer Republik, in: Kunst unter Kontrolle – Filmzensur in Europa, hg. v. Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning, München 2014.

Eversdijk, Nicole: Kultur als politisches Werbemittel – Ein Beitrag zur deutschen kultur- und pressepolitischen Arbeit in den Niederlanden während des Ersten Weltkrieges, Münster, 2010.

Fabich, Rainer: Von Kinokapellen und Klavierillustrationen – Die Ära der Stummfilmmusik, in: Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bonn 2013, S. 92-97.

Falter, Jürgen W.: Wahlen und Abstimmungen in der Weimarer Republik, München 1986.

Falter, Jürgen W.: „Anfälligkeit“ der Angestellten – „Immunität“ der Arbeiter? Mythen über die Wähler der NSDAP, 1990, in: Historische Sozialforschung, Nr. 25 – Zur Soziographie des Nationalsozialismus – Studien zu den Wählern und Mitgliedern der NSDAP, S. 90-110.

Faulstich, Werner: Filmgeschichte, Paderborn 2005.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, Paderborn 2013.

Friedrich, Katja: Publikumskonzeptionen und Medienwirkungsmodelle politischer Kommunikationsforschung: Zum Einfluss theoretischer Grundannahmen auf die empirische Forschungspraxis, Wiesbaden 2011.

Früh, Hannah: Grundlagen Informationsverarbeitung, in: Handbuch Medienwirkungsforschung, hg. v. Wolfgang Schweiger und Andreas Fahr, Wiesbaden 2013.

Fulda, Bernhard: Press and Politics in the Weimar Republic, New York 2009.

Gerwarth, Robert: Der Bismarck-Mythos – Die Deutschen und der Eiserne Kanzler, München 2007.

Glaab, Sonia: Wilhelm II. und die Presse – Ein Medienkaiser in seinem Element?, in: Publizistik, Juni 2008, Band 53, Ausgabe 2, S. 200-214.

Gross, Babette: Willi Münzenberg – Eine politische Biografie, Leipzig 1991.

Groß, Gerhard Paul: Das Ende des Ersten Weltkriegs und die Dolchstoßlegende, Ditzingen 2018.

Hanisch, Michael: Phil Jutzi - Bausteine für eine Biografie, In: Prisma 5, hg. v. Horst Knietzsch, Berlin 1974, S. 257-283.

Hanna- Daoud, Thomas: Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung, Köln 1996.

Hans, Barbara: Inszenierung von Politik – Zur Funktion von Privatheit, Authentizität, Personalisierung und Vertrauen, Wiesbaden 2017.

Hänselmann, Matthias C.: Der Zeichentrickfilm – Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation, Schüren 2016.

Heinemann, Ulrich: Die Last der Vergangenheit – Zur politischen Bedeutung der Kriegsschuld- und Dolchstoßdiskussion, in: Die Weimarer Republik 1918-1933 – Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, hg. v. Karl Dietrich Bracher / Manfred Funke / Hans-Adolf Jacobsen, Bonn 1998, S. 371 – 386.

Hentges, Gudrun: Staat und politische Bildung – Von der „Zentrale für Heimatdienst“ zur „Bundeszentrale für politische Bildung“, Wiesbaden 2013.

Hickethier, Knuth: Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2007.

Hoeres, Peter: Vor „Mainhattan“: Frankfurt am Main als amerikanische Stadt in der Weimarer Republik, in: Mythos USA - „Amerikanisierung“ in Deutschland seit 1900, hg.v. Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker, Frankfurt am Main, 2006, S. 71-97.

Hoeres, Peter: Die Weimarer Kultur, Berlin, 2008.

Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit!“ - Propaganda im NS-Film Frankfurt am Main 1988/91.

Holzbach, Heidrun: Das System Hugenberg – Die Organisation bürgerlicher Sammlungspolitik vor dem Aufstieg der NSDAP, Stuttgart 1981.

Horak, Jan-Christopher: Rin-Tin-Tin in Berlin or American Cinema in Weimar, in: Film History Band 5 Nr.1 vom März 1993, S. 49-62.

Horne John / Kramer Alan: Deutsche Kriegsgreuel, Paderborn 2004.

Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans H. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. erweiterte Auflage, Stuttgart 2004.

Jaeger, Klaus / Kalbfleisch, Horst-Diether / Regel, Helmut (Hrsg.): Der Weg ins Dritte Reich – Deutscher Film und Weimars Ende, Oberhausen 1974.

Janusch, Daniela: Die plakative Propaganda der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands zu den Reichstagswahlen 1928 bis 1932, Bochum 1989.

Kaes, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte – Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, München 1978.

Kaes, Anton (Hrsg.): The Weimar Republic Sourcebook, Berkeley 1994.

Kaes, Anton / Baer, Nicholas / Cowan, Michael (Hrsg.): The Promise of Cinema – German Film Theory 1907-1933, hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan, Berkeley 2016.

Keller, Ulrich: Schuldfragen – Belgischer Untergrundkrieg und deutsche Vergeltung im August 1914, Paderborn 2017.

Kellerhoff, Sven Felix: Berlin unterm Hakenkreuz, Berlin 2006.

Kelly, Andrew: *Filming All Quiet on the Western Front* – ‘Brutal Cutting, Stupid Censors, Bigoted Politicos’, London / New York, 1998.

Kepplinger, Mathias: Politikvermittlung, Wiesbaden 2009.

Kestler, Stefan: Die deutsche Auslandsaufklärung und das Bild der Ententemächte im Spiegel zeitgenössischer Propagandaveröffentlichungen während des Ersten Weltkrieges, Frankfurt am Main, 1994.

Klemperer, Victor: LTI – Notizbuch eines Philologen, Stuttgart 1947/2018.

Kluge, Ulrich: Die Weimarer Republik, Paderborn, 2006.

Ko, Youkyoung: Zwischen Bildung und Propaganda – Laientheater und Film der Stuttgarter Arbeiterkulturbewegung zur Zeit der Weimarer Republik, Stuttgart 2002.

Kochanek, Hildegard: Karl Radek, in: Neue Deutsche Biografie, Band 21, Berlin 2003, S. 89.

Kolb, Eberhard: Die Weimarer Republik, München, 6. überarbeitete und erweiterte Auflage 2002.

Korenblat, Steven D.: A School for the Republic? Cosmopolitans and Their Enemies at the Deutsche Hochschule für Politik 1920-1933, in: Central European History, Band 39, Nr. 3, September 2006, S. 394 – 430.

Kreimeier, Klaus: Fridericus Rex, ein Königsschicksal – Filmwerk in vier Teilen, in: Ufa-Magazin Nr. 3, hg.v. Rainer Rother, Berlin, 1992, S. 1.

Kreimeier, Klaus: Die UFA-Story – Geschichte eines Filmkonzerns, München /Wien 1992.

Kretschmann, Carsten: Generation und politische Kultur in der Weimarer Republik, in: Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik, hg.v. Hans-Peter Becht, Carsten Kretschmann, Wolfram Pyta, Heidelberg u.a. 2009, S. 11-30.

Krumeich, Gerd: Die unbewältigte Niederlage – Das Trauma des Ersten Weltkriegs und die Weimarer Republik, Freiburg 2018.

Lange, Sigrid: Einführung in die Filmwissenschaft, Darmstadt, 2007.

Lau, Dirk: Wahlkämpfe der Weimarer Republik – Propaganda und Programme der politischen Parteien bei den Wahlen zum deutschen Reichstag von 1924 bis 1930, Marburg 2008.

Lau, Matthias: Pressepolitik als Chance – Staatliche Öffentlichkeitsarbeit in den Ländern der Weimarer Republik / Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Band 14, Berlin 2002.

Laube, Gisbert: Der Reichskunstwart - Geschichte einer Kulturbehörde 1919-1933, in: Rechtshistorische Reihe, Band 164, Frankfurt am Main 1997.

Laser, Kurt: Zentrum der Filmpropaganda – Das bewegte Bild während des Ersten Weltkriegs, in: Berlinische Monatsschriften, Heft 4/2000, S. 49-57.

Online zugänglich über <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt00/0004prok.htm> (Stand: 11. September 2020).

Lenz, Felix: Sergej Eisenstein – Montagezeit – Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos, München 2008.

Leonhard, Jörg: Ein Medienkaiser im Schatten: Wilhelm II. Im Ersten Weltkrieg, in: Herrschaftserzählungen – Wilhelm II. In der Kulturgeschichte (1888-1933), hg. v. Nicolas Detering, Johannes Franzen und Christopher Meid, Würzburg 2016, S. 183-200.

Leopold, John A.: Alfred Hugenberg – The Radical Nationalist Campaign against the Weimar Republic, New Haven 1977.

Liebach, Martin: Wer wählte die NSDAP in Frankfurt? - Zur parteipolitischen Herkunft und Sozialstruktur der NSDAP-Wählerschaft in Frankfurt, Frankfurt am Main 1988.

Longerich, Peter: Joseph Goebbels – Biographie, München 2010.

Ludwigs, Jürgen: Theater- und Filmzensur unter der Weimarer Verfassung und heute, Dissertationsschrift, Heidelberg/Mannheim 1956.

Maier, Hans: Ideen von 1914 – Ideen von 1939? Zweierlei Kriegsanfänge, in: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte (VfZ), Jhrg. 38, Heft 4, 1990, S. 525-542.

Maurer, Michael: Kleine Geschichte Englands, Stuttgart 2002.

Medebach, Friedrich: Das Kampfplakat – Aufgabe, Wesen und Gesetzmäßigkeit des politischen Plakats, nachgewiesen an den Plakaten der Kampfjahre 1918-1933, Frankfurt am Main 1941.

Mergel, Thomas: Parlamentarische Kultur der Weimarer Republik – Politische Kommunikation, symbolische Politik und Öffentlichkeit im Reichstag, Düsseldorf 2002.

Mergel, Thomas: Propaganda in der Kultur des Schauens – Visuelle Politik in der Weimarer Republik, in: Ordnungen aus der Krise – Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900-1933, hg.v. Wolfgang Hardtwig, München 2007, S. 531-559.

Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom August-Erlebnis zur UFA-Gründung – Der deutsche Film im Ersten Weltkrieg, Berlin 2004.

Müller, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003.

Murray, Bruce: Film and the German Left in the Weimar Republic – From Caligari to Kuhle Wampe, Austin 1990.

Oppelt, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg – Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm, Stuttgart 2002.

Paul, Gerhard / Schock, Ralf (Hrsg.): Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013.

Paul, Gerhard: Klangwelten der Moderne – Die Roaring Twenties, in: Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bonn 2013, S. 100-105.

Paul, Gerhard: (Zwangs-)Beschallung und Stille – Klanglandschaften der 1930er und 1940er Jahre, von S. 176, in: Der Sound des Jahrhunderts – Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, hg.v. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bonn 2013.

Petersen, Klaus: Zensur in der Weimarer Republik, Stuttgart 1995.

Petzold, Dominik: Der Kaiser und das Kino – Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter, Paderborn 2012.

Petzold, Joachim: Die Dolchstoßlegende, Berlin 1963.

Peukert, Detlev: Alltagsleben und Generationserfahrungen von Jugendlichen in der Zwischenkriegszeit, in: Jugendprotest und Generationenkonflikt in Europa im 20. Jahrhundert – Deutschland, England, Frankreich und Italien im Vergleich, hg. v. Dieter Dowe, Bonn 1986.

Peukert, Detlev: Die Weimarer Republik, Frankfurt 1987, 14. Auflage 2016.

Prisching, Manfred: Wahlkämpfe – Bilder, Mythen, Rituale, in: Wahlkämpfe – Sprache und Politik, hg.v. Oswald Panagl / Robert Kriechbaumer, Wien 2002, S. 11-48.

Prommer, Elizabeth: Kinobesuch im Lebenslauf – Eine historische und medienbiographische Studie, Konstanz 1999.

Putz, Petra: Waterloo am Geislgasteig – Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919-1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich, Trier, 1996.

Pyta, Wolfram: Hindenburg – Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler, München 2007.

- Quinn, Malcolm: *The Swastika – Constructing the Symbol*, Florenz 2005.
- Reichardt, Sven: *Faschistische Kampfbünde – Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA*, Köln u.a. 2009.
- Richter, Johannes Karl: *Die Reichszentrale für Heimatdienst*, Auszug in: *Aus Politik und Zeitgeschichte – Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament*, Nr. 25, 19. Juni 1963.
- Rösch, Mathias: *Die Münchner NSDAP 1925-1933 – Eine Untersuchung zur inneren Struktur der NSDAP in der Weimarer Republik*, München 2002.
- Ross, Correy: *Mass Politics and the Techniques of Leadership – The Promise and Perils of Propaganda in Weimar Germany*, in: *German History* Nr. 24, Heft 2, 2006, S. 184-211.
- Saekel, Ursula: *Der US-Film in der Weimarer Republik – Ein Medium der 'Amerikanisierung'? - Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen*, Paderborn 2011.
- Sarcinelli, Ulrich: *Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft*, Opladen 1998.
- Sarcinelli, Ulrich / Tenscher, Jens: *Politikherstellung und Politikdarstellung – Eine Einführung*, in: *Politikherstellung und Politikdarstellung – Beiträge zur politischen Kommunikation*, hrsg. v. Ulrich Sarcinelli, Köln 2008, S. 7-19.
- Sarcinelli, Ulrich: *Politische Kommunikation in Deutschland – Medien und Politikvermittlung im demokratischen System*, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2011.
- Schade, Peter: *Nachrichtenpolitik und Meinungssteuerung im Kaiserreich – Dargestellt an der deutschen Kriegsideologie und Propaganda für die Massen im Ersten Weltkrieg*, Hannover 1998.
- Schenk, Michael: *Medienwirkungsforschung*, Tübingen 2002.
- Schildt, Axel: *Ein konservativer Prophet moderner nationaler Integration – Biographische Skizze des streitbaren Soziologen Johann Plenge (1874-1963)*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 35. Jahrgang, 4.H., Oktober 1987, S. 523-570.

Schlie, Tanja: Willi Münzenberg – 1889-1940 – Ein deutscher Kommunist im Spannungsfeld zwischen Stalinismus und Antifaschismus, Frankfurt am Main 1995.

Schoenberner, Gerhard: Preußen als Filmthema – Ein Überblick, in: Ufa-Magazin Nr. 3, hg.v. Rainer Rother, Berlin, 1992, S. 4-5.

Schulz, Petra Maria: Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik, Münster 2004.

Schweiger, Wolfgang / Fahr, Andreas (Hrsg.): Handbuch Medienwirkungsforschung, Wiesbaden 2013.

Severing, Carl: Mein Lebensweg. Band I. Im Auf und Ab der Republik. Köln 1950.

Surmann, Rolf: Die Münzenberg-Legende – Zur Publizistik der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung 1921-1933, Köln 1983.

Torp, Claudius: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, Göttingen 2011.

Traub, Hans: Zur Entwicklungsgeschichte der Ufa-Wochenschauen, in: „25 Jahre Wochenschau der Ufa – Geschichte der Ufa-Wochenschauen und Geschichten der Wochenschau-Arbeit“, hg.v. Ufa-Lehrschau unter Mitarbeit der Pressestelle der Ufa Film-AG und der Ufa-Wochenschau, Berlin 1939, S. 10-31.

Voigt, Rüdiger: Mythen, Rituale und Symbole in der Politik, in: Politik der Symbole – Symbole der Politik, hg. v. Rüdiger Voigt, Opladen 1989, S. 9-37.

Vollbrecht, Ralf: Einführung in die Medienpädagogik, Weinheim 2001.

vom Bruch, Rüdiger u.a.: Gelehrtenpolitik, Sozialwissenschaften und akademische Diskurse in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 2006.

von Bredow, Wilfried / Zurek, Rolf: Einleitung zum Kapitel, Teil I – Vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, in: Film und Gesellschaft in Deutschland – Dokumente und Materialien, Hamburg 1975, S. 17-33.

von Selle, Dirk: Prolog zu Nürnberg – Die Leipziger Kriegsverbrecherprozesse vor dem Reichsgericht, in: Zeitschrift für Neuere Rechtsgeschichte, Band 3/4, 1997, S. 192-209.

Vorländer, Hans: Demokratie und Ästhetik – Zur Rehabilitierung eines problematischen Zusammenhangs, in: Zur Ästhetik der Demokratie – Formen der politischen Selbstdarstellung, hg. v. Hans Vorländer, Stuttgart/München 2003, S. 11-26.

Voß, Jochen: Symbolische Politik im Wahlkampf – Eine vergleichende Analyse der Bundestagswahlkämpfe 1998 und 2002 von CDU und SPD, Marburg 2007.

Weiß, Hermann: Franz von Pfeffer, in: Neue deutsche Biographie, Band 20, Berlin 2001, S. 310-311.

Welzbacher, Christian: Edwin Redslob – Biografie eines unverbesserlichen Idealisten, Berlin 2009.

Wendt, Dirk: Feindbild – Seine biologischen und psychologischen Ursachen, in: Politik der Symbole – Symbole der Politik, hg. v. Rüdiger Voigt, Opladen 1989, S. 73 – 87.

Weniger, Kay: Das große Personenlexikon des Films, Berlin 2001.

Wettmann, Andrea: Die Kriegstagebücher Theodor Birts, in: HJL Nr. 44, 1994, S. 131-171.

Wickham, James: Arbeiterpolitik und Arbeiterbewegung in den 1920er Jahren in einer Großstadt – Das Beispiel Frankfurt am Main, in: Sozialwissenschaftliche Informationen für Unterricht und Studium, Nr. 13, 1984, S. 22 – 30.

Wilke, Jürgen: Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, Böhlau 2008.

Winkler, Heinrich August: Weimar 1918-1933 – Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie, München 1993, 4. durchgesehene Auflage 2003.

Ziemann, Benjamin: Die Zukunft der Republik? Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold 1924-1933, Bonn 2011.

Zimmermann, Peter: Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda – Der Kulturfilm im Dritten Reich, in: Triumph der Bilder – Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich, hg.v. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann, Konstanz 2003, S. 59-73.

unbekannte Autoren:

Unpersonen – Wer waren sie wirklich?, aus dem Russischen übersetzt von: Barbara Heitkam, Berlin 1990.

Internet

Bussemer, Thymian: Psychologie der Propaganda, 2007,
auf: <http://www.bpb.de/apuz/30602/psychologie-der-propaganda?p=all> (Stand: 11. September 2020).

Hecht, Ralf: Die modernen Medien der Weimarer Republik, Marburg 1995, online zugänglich über:
<http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/2456> (Stand: 23. September 2020).

Gerwarth, Robert: Bismarck und die Weimarer Republik, 2008,
auf: http://www.bpb.de/apuz/30785/bismarck-und-die-weimarer-republik?p=all#footnodeid_1-1%20%E2%80%93 (Stand: 23. September 2020).

Informationen zum Arbeitsausschuss deutscher Verbände:

<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik/arbeitsausschuss-deutscher-verbaende.html> (Stand: 11. September 2020).

Informationen zu Matthias Erzberger:

<http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/propaganda/deutsch/> (Stand: 11. September 2020).

Informationen zu Arthur Rosenberg:

<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363;-1424.html?ID=5003>
(Stand: 23. September 2020).

Informationen zu Paul Schlecht:

<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363;-1424.html?ID=5079>
(Stand: 23. September 2020)

Informationen zu Werner Scholem:

<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363%3B-1424.html?ID=5122> (Stand: 23. September 2020).

Informationen zu Edgar Stern-Rubarth:

<https://www.munzinger.de/search/portrait/Edgar+Stern+Rubarth/0/5646.html>
(Stand: 11. September 2020).

Informationen zu Hugo Urbahns:

<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363;-1424.html?ID=5326>
(Stand: 23. September 2020).

Informationen zur Emelka und der Reichsregierung:

<https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/pdf/v04i2a08p.pdf>
(Stand: 11. September 2020).

Informationen zum Film „Land unterm Kreuz“ 1926/27:

https://www.filmportal.de/film/land-unterm-kreuz_565091db3b7147ada56d40f56b4761d9
(Stand: 23. September 2020).

Informationen zum Hitler-Ludendorff-Prozess:

https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Hitler-Ludendorff-Prozess,_1924#Das_Urteil
(Stand: 4. September 2019).

Informationen zur Reichszentrale für Heimatdienst:

<http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-der-bpb/141567/reichszentrale-fuer-heimatdienst-1918-1933> (Stand: 11. August 2020).

Informationen zum Zensurenentscheid des Films „Kuhle Wampe“:

<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f001509.htm> (Stand: 11. September 2020).

Informationen zur Schlacht von Coronel 1914:

https://web.archive.org/web/20160513162234/https://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/04383/index.html.de (Stand: 23. September 2020).

zur dazugehörigen Verfilmung:

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/443264/> (Stand: 23. September 2020).

zum Film „America's Answer“ aus der Filmreihe „Following the Flag to France“:

www.imdb.com/title/tt0008828/ (Stand: 11. September 2020).

zum Film „Pershing Crusaders“:

www.imdb.com/title/tt0009489/ (Stand: 11. September 2020).

zum Film „Under Four Flags“:

www.imdb.com/title/tt0009742/plotsummary (Stand: 11. September 2020).

zur Geschichte der Medienwirkungsforschung:

http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/kommunikation/semiotisches_labor/labor_a/modul16b.php (Stand: 11. September 2020).

zum Volksfilmverband:

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8627> (Stand: 11. September 2020).

zum Wahlplakat der DDP:

<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/pl007163> (Stand: 23. September 2020).

zur Geschichte der deutschen Wochenschau:

<http://www.filmportal.de/thema/ein-spiegel-der-zeitgeschichte-die-deutsche-wochenschau> (Stand: 23. September 2020).