

Autor: Zimmermann, Peter.

Titel: Propagandafilme der NSDAP.

Quelle: Zimmermann, Peter/ Hoffmann, Kay (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3 'Drittes Reich' 1933-1945. Stuttgart. 2005. S. 505-529, S. 554-567.

Verlag: Reclam Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags.

Peter Zimmermann

Propagandafilme der NSDAP

Filmpropaganda und Warenästhetik

Das Wort Propaganda hatte in den 20er und 30er Jahren noch nicht den pejorativen Beigeschmack, den es nach den historischen Erfahrungen mit Faschismus, Stalinismus, Weltkrieg und Kaltem Krieg heute hat. Dass der dokumentarische Film im weitesten Sinne Propaganda oder auch Werbung für die von ihm vertretene Sache macht, war im Gegenteil weit verbreiteter und als selbstverständlich akzeptierter internationaler Konsens. So gesehen lässt sich die Geschichte des dokumentarischen Films auch aus heutiger Sicht noch provokant als eine Geschichte offener oder verdeckter propagandistischer Formen beschreiben.¹ Um diese weite Auslegung des Propaganda-Begriffs geht es in diesem Kapitel jedoch nicht. Als nationalsozialistische Propagandafilme werden in einschränkendem Sinne hier nur jene Filme begriffen, die von Partei und Staat zur Propagierung nationalsozialistischer Ziele in Auftrag gegeben worden sind oder die auch ohne einen solchen direkten Auftrag hauptsächlich politische Propaganda im Sinne der NSDAP betrieben haben.²

1 Vgl. Winston 1995; Rotha 1931.

2 Zur Auseinandersetzung mit der Filmpropaganda im internationalen Vergleich vgl. Reeves 1999; Taylor 1998; Chapman 1998; Koppes/Black 1987; Welch 2001; Hewitt 1993; Diesener/Gries 1996.

Schon vor der Machtergreifung hatte die NSDAP einen weit verzweigten Partei- und Propaganda-Apparat aufgebaut, der seine Basis in den Orts-, Kreis- und Gauleitungen hatte, auf allen Ebenen über Film-Abteilungen verfügte und der Reichspropagandaleitung (RPL) der NSDAP unterstellt war. Dieser Apparat war weniger für die Produktion als vielmehr für die Verbreitung und Vorführung der Filme in internen oder öffentlichen Veranstaltungen der NSDAP zuständig.³ Zu den bekanntesten Filmen gehörten IM ZEICHEN DES HAKENKREUZES (1924), die Parteitagsfilme von 1927 und 1929 sowie KAMPF um BERLIN (1929).⁴ Nach der Machtübernahme wurde der parteiamtliche Propagandaapparat durch staatliche Stellen sowie neugegründete Institutionen und Verbände ergänzt, die ähnlich wie die Organisationen der NSDAP bei unterschiedlichen Produktionsfirmen Propagandafilme in Auftrag gaben. Diese waren meist weniger für das Kino bestimmt als vielmehr für die interne Schulungsarbeit und die weltanschauliche Erziehung der Bevölkerung durch öffentliche Filmveranstaltungen der NSDAP

Im Zentrum stand vor 1933 die Wahlwerbung für die NSDAP mit Hitler an der Spitze und nach 1933 zunehmend der Personenkult um >den Führer<, die Dokumentation wirtschaftlicher Erfolge und die Arbeit einzelner Organisationen. Dabei bediente sich die NSDAP moderner Propagandamethoden, die von den Werbestrategien der Markenreklame beeinflusst waren: »Es lag also nahe, auch in der politischen Propaganda >das öffentliche Vertrauen< durch die Einführung eines Markenartikels zu gewinnen.« So heißt es in einer neueren Studie zur werbewirksamen Platzierung der >Firma NSDAP< mit >Firmenlogo<, >Firmenphilosophie< und >Produktpalette< auf dem heiß umkämpften politischen Markt der Weimarer Republik: »Das Logo hatte Einfluß auf die übrige Produktgestaltung des Hauses, die sich in der Farbgebung möglichst daran anlehnen sollte. Beabsichtigt war für die Mitarbeiter der Firma die Wirkung einer >Corporate Identity< und im Hinblick auf die Kundschaft ein hoher Wiedererkennbarkeitswert gegenüber ähnlichen Angeboten der Konkurrenz. Und diese Konkurrenz erforderte einen Kampf an doppelter Front. Schließlich standen die Parteisignets, -parolen und Symbolfiguren immer in einem zweifachen Wettbewerb: nicht nur zu den Farben, Losungen und Zeichen der politischen Gegner, sondern auch zu den Slogans und Bildern der Produktwerbung. Denn mit dem Ende der Inflation boomte in den zwanziger Jahren

3 Vgl. Hanna-Daoud 1996.

4 Eine Auflistung der Filme findet sich bei Hanna-Daoud 1996, S. 277ff.

die Anzeigen-, Plakat- und Schaufensterwerbung, sie wurde immer bunter, skrupelloser und marktschreierischer. Der Glaube an ihre Möglichkeiten war geradezu unbegrenzt. Eine überbordende Flut von Warenzeichen, Slogans, Produktkürzeln verwandelte ganze Straßenzüge in Werbeflächen und prägte ein neues Bild der Städte. [...] Der Aufbau einer Führerpersönlichkeit, die heute jeder Partei geläufig ist, wurde an Hitler erstmalig mit exakter Berechnung durchgeführt. [...] Die Einführung des Markenartikels >Der Führer< war bestimmt von dem Grundsatz, daß die Ware nach der Sehnsucht des Käufers beschaffen sein muß, um sich zu verkaufen. Nicht nur die von oben vorgegebenen Bilder, sondern auch die unten vorhandenen Wünsche waren also für den erfolgreichen Aufbau Hitlers zur Führerfigur verantwortlich. Denn der Applaus schafft den Star und die Gefolgschaft den Führer. Aus dem Zusammenwirken vorhandener Erwartungen und dem Versprechen ihrer Befriedigung ergab sich eine Wirkungsspirale, die das Erscheinungsbild des Markenartikels bestimmte.«⁵

Diese ungewöhnliche Charakterisierung der Propagandastrategien der NSDAP wirft ein aufschlussreiches Licht auf das Zusammenspiel von Propaganda- und Werbestrategien, die Goebbels optimal zu nutzen verstand. Zu diesem Zweck setzte er seit 1933 verstärkt den Film ein, mit dem nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Lande für die NSDAP und >den Führer< geworben werden sollte. 1936 verfügte die Partei nach offiziellen Angaben über 32 Gaufilmstellen, 771 Kreisfilmstellen und mehr als 22 000 Ortsgruppen- und Stützpunktfilmstellen.⁶ Da der weitaus größte Teil der Bevölkerung auf dem Lande oder in Kleinstädten wohnte, die über kein eigenes Kino verfügten - 1938 hatten nach Angaben der >Reichsschrifttumskammer< von 51000 Gemeinden 48 200 kein Kino⁷ -, wurden die Filmstellen der NSDAP mit mobilen Tonfilmwagen ausgerüstet, mit deren Hilfe allerorten Kinovorstellungen durchgeführt werden konnten. Die Propaganda- und Kulturfilme wurden dabei in der Regel in Verbindung mit der Wochenschau und einem Spielfilm gezeigt. Diese Filmarbeit war nach Einschätzung der Zeitschrift »Der deutsche Film« sehr erfolgreich: Jährlich wurden mit steigender Tendenz Tausende von Filmvorführungen durchgeführt, an denen bis 1936 angeblich über 100

5 Behrenbeck 1996, S. 52 ff.

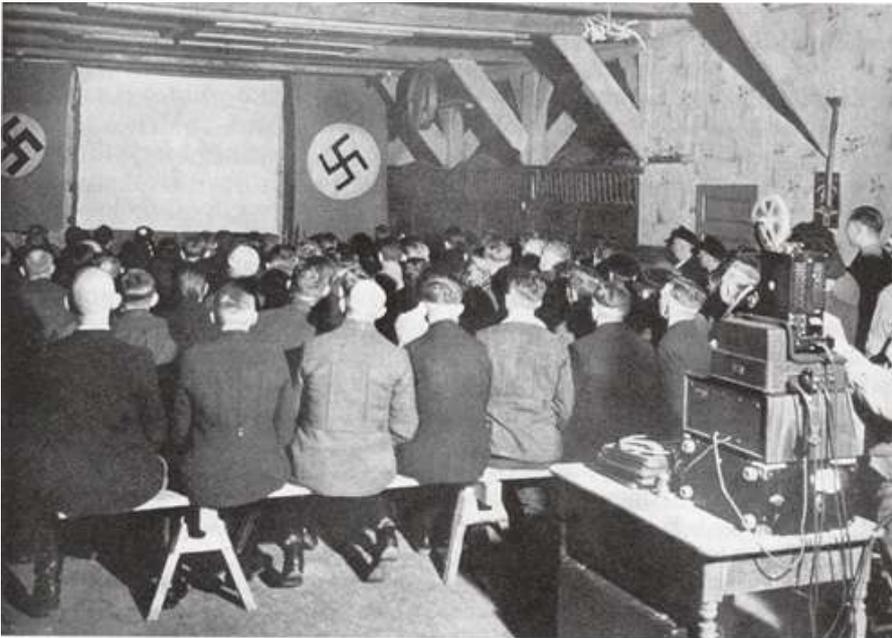
6 Belling 1936 a, b.

7 II. Jahrestagung der Reichsschrifttumskammer. In: Der Deutsche Film 1938/10.

Millionen Besucher teilnahmen.⁸ In einem der zahlreichen Presseberichte hieß es über die »fahrenden Kinos«: »Es ist immer ein großes Ereignis, wenn einer der Tonfilmwagen, die Tag für Tag von der Gaufilmstelle in den kinolosen Ortschaften Schlesiens eingesetzt werden, in einem Dorfe seinen Einzug hält. Schon in den Tagen vor der Veranstaltung bildet der kommende Tonfilm das Tagesgespräch der Dorfgemeinde. [...] Ist dieser Spieltag herangekommen, so werden in den Vormittagsstunden oft schon die Schulklassen geschlossen zu den Veranstaltungen geführt oder die Dorfjugend nimmt freiwillig an der am Nachmittag steigenden Veranstaltung teil, während sich am Abend die Erwachsenen der Gemeinde im Gasthaussaale einfinden [...].«⁹ In der Regel wurden die Kinovorführungen von Vertretern der NSDAP eingeleitet und kommentiert. Für solche Gelegenheiten und parteiinterne Schulungsveranstaltungen gab es für die Organisatoren und Redner Informationsmaterialien zu den Filmen und zur Bedeutung des jeweils behandelten Themas.

8 Belling 1937b, S. 364.

9 Fahrende Kinos. In: Wochenblatt Schlesien v. 18.4.1936 / BA-R 8034 II-Nr. 2803, S.158.



Die
>Gaufilmstellen<
der NSDAP
organisierten
regelmäßig
Filmvorführungen
auf dem Lande. Zu
diesem Zwecke
waren sie mit
>Großtonfilmzügen<
ausgestattet.

Auch für die Integration der annektierten Gebiete erwies sich diese Form der Filmpropaganda nach Ansicht nationalsozialistischer Filmkritiker als nützlich: »Wie schon wenige Tage nach Rückgliederung des wiedergewonnenen deutschen Landes tragen nunmehr heute die Tonfilmwagen der Gaufilmstellen den Film in die abgeschiedenen Alpentäler und Bergdörfer der deutschen Ostmark, in die stillen, von neuem Leben erfüllten Ortschaften des deutschen Sudetenlandes und in die Städte der neuen Gaue.«¹⁰ Im Krieg wurden die Tonfilmwagen auch zur Truppenbetreuung eingesetzt.¹¹ In einer Vereinbarung des Oberkommandos der Wehrmacht mit dem von Arnold Raether geleiteten Hauptamt Film der Reichspropagandaleitung (RPL) vom 17.6. 1943 hieß es dazu: »Die RPL - Hauptamt Film - stellt während des Krieges ihre Organisation, ihren

¹⁰ Fischer 1939, S. 71.

¹¹ Vgl. Belling 1940.

Geräte- und Wagenpark sowie ihren Kopienbestand [...] in den Dienst der filmischen Truppenbetreuung. [...] In kinolosen Unterkunftsbereichen und in Gefechtsstellung befindliche Einheiten aller Wehrmachtteile werden durch Tonfilmwagen so bespielt, dass der einzelne Soldat nach Möglichkeit alle 14 Tage einen Film mit neuester Wochenschau sieht.«¹²

Auftraggeber der NS-Propagandafilme waren die verschiedensten Ämter und Abteilungen von Partei, Staat und Wehrmacht sowie der NSDAP assoziierte Verbände: So etwa die Reichspropagandaleitung der NSDAP, das >Rassenpolitische Amt<, das Amt Rosenberg, der Reichsjugendführer, das Stabsamt des Reichsbauernführers, die DAF mit ihrer KdF-Organisation und dem Amt Schönheit der Arbeit, das Winterhilfswerk, das Oberkommando der Wehrmacht (OKW) usw. Die von den einzelnen Stellen geplanten Propagandafilme wurden anfänglich weitgehend in eigener Verantwortung durchgeführt. Mit der Realisierung der Filmvorhaben wurden wechselnde Regisseure und kommerzielle Firmen beauftragt. Dabei traten allerdings wiederholt eklatante Widersprüche auf: So bildete etwa die >Blut-und-Boden-Ideologie< des >Reichsbauernführers< Darre sowie Rosenbergs - von Goebbels als >Germanenfimmel< abgetaner - rassistischer Germanenkult mit den dazugehörigen Reagrarisierungs-Utopien, die aus dem >entarteten Industrievolk< wieder ein >germanisches Bauernvolk< machen sollten, einen krassen Kontrast zu den von der Deutschen Arbeitsfront (DAF) geförderten und auf industrielle Modernisierung zielenden Arbeitswelt- und Industriefilmen. Um solche Widersprüche innerhalb der NS-Propaganda in Grenzen zu halten und möglichst zu vermeiden, mussten die Filme im Laufe der Zeit in zunehmendem Maße mit dem Hauptamt Film der Reichspropagandaleitung der NSDAP und mit der Abteilung Film im Propagandaministerium abgestimmt werden, deren Chef in Personalunion Joseph Goebbels war. Die Kompetenzstreitereien zwischen Goebbels Propaganda-Apparaten und den auf Selbständigkeit bedachten staatlichen und parteiamtlichen Institutionen zogen sich allerdings auch auf filmpolitischem Sektor bis in die Kriegsjahre hin und konnten auch dann nicht ganz beigelegt werden.

Eines der Instrumente dieser ideologischen und filmdramaturgischen Abstimmung war die 1937 gegründete parteieigene Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs-GmbH

¹² Vereinbarung des Oberkommandos der Wehrmacht mit dem Hauptamt Film der Reichspropagandaleitung vom 17.6.1943 (masch.). BA-NS 18 - Nr. 356, S.16-18.

(DFG), deren Logo im Vorspann der Filme die Nennung der NS-Auftraggeber zunehmend ersetzte und den Propagandafilmen zu einer Art neutraler Camouflage verhalf. Denn Goebbels hatte den NS-Propagandisten immer wieder eingehämmert, dass verdeckte Propaganda weit wirksamer sei als offene parteipolitische Propaganda. Während Letztere vor allem parteiinterne Verwendung fand, konnte der scheinbar neutrale politische Kulturfilm auch im Kino mit Erfolg eingesetzt werden. Die Produktion der DFG wurde von Goebbels auf dokumentarische Propagandafilme beschränkt. Doch auch diese stießen bei ihm auf zunehmende Kritik. »Die fabriziert scheußliche Filme«, stellte er am 3.3.1940 in Hinblick auf die Kriegspropaganda fest, und am 23.4. 1940 bemerkte er: »Die DFG darf kein Monopol für die Filme über die Parteiarbeit bekommen. Sonst fehlt da jede Konkurrenz und es wird nichts Rechtes daraus.«¹³ Außergewöhnliche Propagandafilme übertrug er lieber bewährten Regisseuren und Filmfirmen. 1940 wurde der Chef der DFG, der ehemalige Reichsfilmdramaturg Willi Krause, entlassen und Fritz Kubach zu seinem Nachfolger bestellt. Die Filmproduktion der DFG wurde zunehmend reduziert und ab 1943 der Ufa-Sonderproduktion übertragen.¹⁴ Die DFG sollte stattdessen die zentrale Koordination und Lenkung, die die >Deutsche Kulturfilmzentrale< seit 1940 für die Produktion von Kino-Kulturfilmen übernommen hatte, für die NS-Propagandafilme übernehmen. In einem Schreiben der Reichspropagandaleitung an die Partei-Kanzlei vom 20.1.1943 wurde die »Errichtung einer zentralen Dramaturgie für die gesamte Filmarbeit der Partei« angekündigt:

»Nach diesem Plan werden die Filmvorhaben der Partei, ihrer Gliederungen und angeschlossenen Verbände der Reichspropagandaleitung zur Prüfung eingereicht und dem Reichspropagandaleiter vorgetragen. Die Deutsche Film-Gesellschaft als filmdramaturgisches Zentralbüro der Reichspropagandaleitung bearbeitet die eingereichten Ideen-Entwürfe, Drehbücher usw. nach filmdramaturgischen Gesichtspunkten. Sobald Herr Reichspropagandaleiter Dr. Goebbels dem Filmvorhaben zustimmt, wird nach Vorliegen der finanziellen Genehmigung durch den Herrn Reichsschatzmeister seitens der Deutschen Filmgesellschaft das von ihr dramaturgisch bearbeitete Manuskript einer Industriefirma zur Ausführung übergeben. Die Deutsche

13 Äußerungen Goebbels' über die DFG, zit. n. Moeller 1998, S. 356f. Vgl. BA/K NS 189/362 b; BA/R 55/760 Nr. 35; BA/K NS 18/360.

14 Vgl. Moeller 1998, S.356ff.

Filmgesellschaft selbst führt keine Filme mehr aus und verzichtet während des Krieges auf den Ausbau eines technischen Apparates für Filmherstellungszwecke. [...] Für die DFG selbst wird diese Entwicklung einen bedeutenden Zuwachs an Macht und Autorität bringen, verbunden mit einer Verkleinerung ihres Stabes und einer Freimachung von Männern für Krieg und Industrie. «¹⁵

Diese Umstrukturierung verweist noch einmal auf Goebbels schon vor der Machtergreifung am Widerstand regionaler Gauleiter und Organisationsleiter gescheiterte Versuche, die Filmpropaganda der NSDAP zu zentralisieren und unter sein Kommando zu bringen. Im Jahre 1943 war ihm dies immer noch nicht ganz gelungen. Zu stark waren die ideologischen und regionalen Kontroversen, Kompetenzstreitigkeiten und persönlichen Rivalitäten führender Parteivertreter in Staat und Partei, die auch in vielfältigen Widersprüchen der Propagandafilme Ausdruck gefunden haben. Auch dieser Versuch misslang: Die DFG wurde auf eine Planungs- und Kontrollbehörde reduziert, die für die Produktion nur noch eine untergeordnete Rolle spielte.

Die Parteitagsfilme der NSDAP und Leni Riefenstahl

Die >Flaggschiffe< der diversen Verbände des Propagandafilms waren seit den 20er Jahren die Parteitagsfilme. Zu den bekanntesten gehören PARTEITAG DER NATIONALSOZIALISTISCHEN DEUTSCHEN ARBEITERPARTEI NÜRNBERG, 20. UND 21. AUGUST 1927 (1927), DER NÜRNBERGER PARTEITAG DER NATIONALSOZIALISTISCHEN DEUTSCHEN ARBEITERPARTEI VOM 1. BIS 4. AUGUST 1929 (1929) sowie Leni Riefenstahls Filme von den Reichsparteitagen der Jahre 1933, 1934 und 1935 (SIEG DES GLAUBENS 1933, TRIUMPH DES WILLENS 1935, TAG DER FREIHEIT - UNSERE WEHRMACHT 1935). An den Filmen lässt sich ein deutlicher Wandel in der organisatorischen und filmischen Repräsentation der NSDAP erkennen. Die beiden Filme der 20er Jahre wurden von der SA-Führung und der bayerischen Fraktion der NSDAP maßgeblich beeinflusst: insbesondere von dem später von Ernst Röhm abgelösten >obersten SA-Führer (OSAF)< Franz von Pfeffer, dem damaligen Reichspropagandaleiter Gregor Strasser, der dem wenige Jahre später liquidierten sozialistischen Flügel der NSDAP angehörte, von dem in dieser Zeit für die

15

Filmarbeit zuständigen Münchner NSDAP-Geschäftsführer Philipp Bouhler sowie von der Gauleitung München.¹⁶ In den Filmen von 1927 und 1929 spielt Hitler bei weitem nicht jene exponierte Rolle, die ihm Leni Riefenstahl nach der Machtergreifung in ihren Filmen verliehen hat und aufgrund der gewandelten Machtkonstellationen auch verleihen konnte.

Der Reichsparteitagsfilm von 1927 war der erste offiziell von der Partei in Auftrag gegebene Propagandafilm. Produziert wurde er im Auftrag der NSDAP München vermutlich von der Firma Naturfilm Hubert Schonger und der Münchner Firma Arnold & Richter. Anders als die Filme der 30er Jahre rückte er nicht Hitler, sondern die SA in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Ausführlich werden Anreise oder Anmarsch der SA-Gruppierungen aus allen Teilen des Reichs mit Sonderzügen, Bussen, Lastwagen oder auch zu Fuß gezeigt und in Inserts kommentiert. »Fußmarsch Berlin - Nürnberg« steht auf dem Transparent einer eintreffenden SA-Kolonne. Ein »Männerverein« auf der Wanderschaft durchs Reich. Dann rückt man in die vorbereiteten Massenquartiere ab, deren munteres Lagerleben - eines der beliebtesten jugendbewegten filmischen Stereotype des Kultur- und Propagandafilms seit den 20er Jahren - in späteren Szenen gezeigt wird. Die filmische Dokumentation dieses kameradschaftlichen Gemeinschaftserlebnisses, das in den Märschen der »Braunhemden« durch Nürnbergs Straßen seinen Höhepunkt findet, ist eine der zentralen Botschaften des Films.

Schließlich trifft auch Hitler ein, ohne dass der Film ihn zum Mittelpunkt des Geschehens stilisiert. Das war er über weite Strecken wohl auch nicht. Etwas unentschlossen steht er anfangs inmitten führender SA-Männer auf der Straße herum, während der Münchner SA-Führer Hauptmann Pfeffer das etwas konfus wirkende Treiben der SA auf den Straßen in militärisch geordnete Bahnen zu lenken versucht. Neben dem Organisator Pfeffer wirkt Hitler etwas unsicher und desorientiert. Der Film, der das Geschehen beobachtet und zumindest in Kameraführung und Schnitt noch keine idealisierende Strategie erkennen lässt, bekommt auf diese Weise unfreiwillig dokumentarischen Wert. Wohl findet er seinen Höhepunkt in einer stummen Hitler-Rede und der folgenden pseudosakralen Standartenweihe, während der die Standarten der SA-Kolonnen aus allen Teilen des Reichs von Hitler mit der »Blutfahne« des gescheiterten Putsches vom November 1923 berührt werden - die Hauptfiguren des Films bleiben jedoch die SA-Männer und ihr noch

¹⁶ Vgl. Hanna-Daoud 1996, S.50ff.

etwas linkisch in Szene gesetztes Männer-Ritual, das wie eine Probe zur späteren Gala-Aufführung wirkt. Der Film zeigt insbesondere, wie weit die NSDAP noch von der perfekten praktischen und filmischen Inszenierung ihres von Leni Riefenstahl dokumentierten Parteitags von 1934 entfernt war.

Der Film DER NÜRNBERGER PARTEITAG DER NATIONALSOZIALISTISCHEN DEUTSCHEN ARBEITERPARTEI VOM 1. BIS 4. AUGUST 1929 - im Auftrag der Reichspropagandaleitung unter der Aufnahmeleitung Baldur von Schirachs, damals noch Führer des nationalsozialistischen Studentenbundes, von der Münchner Firma Arnold & Richter GmbH hergestellt - setzte bereits andere Akzente. Er betont die Rolle der Münchner Gauleitung bei der Vorbereitung und Durchführung des Parteitages und zeigt in den ersten Szenen die Reichsparteileitung München unter dem wiederholt als >OSAF< titulierten Hauptmann Franz von Pfeffer mit Reichsgeschäftsführer Bouhler und Reichsschatzmeister Schwarz bei der Arbeit. Dann wird der in München ansässige nationalsozialistische Eher-Verlag mit seinem Direktor Max Amann und dem Hauptschriftleiter des »Völkischen Beobachters«, Alfred Rosenberg, vorgestellt. Im Flugzeug wird der »Völkische Beobachter« zum Nürnberger Parteitag gebracht - eine Flugszene, die mit den Luftaufnahmen der erwachenden Stadt die berühmte Anfangs-Sequenz aus TRIUMPH DES WILLENS vorwegnimmt. Nur dass hier nicht der Führer eingeflogen wird, sondern das Zentralorgan der Partei.

Bevor die SA-Kolonnen am Ziel der Sternfahrt eintreffen, hat die bayerische SA-Zentrale schon alles bestens vorbereitet: Auf dem Güterbahnhof werden »Endlose Reihen von Eisenbahnwaggons mit Strohhallen für die Massenquartiere« (Insert) entladen. »Auf dem Bahnhofsplatz werden die Ankommenden jubelnd begrüßt«. Dann werden >der Führer<, >OSAF< und Julius Streicher, »der nationalsozialistische Führer von Nürnberg«, vorgestellt. Im Kongresssaal eröffnet Gregor Strasser den Delegiertenkongress. Die preußischen NSDAP-Größen Goebbels und Göring werden nicht namentlich vorgestellt, auch von der Kamera weitgehend ignoriert und irren etwas desorientiert durch die Menge der Besucher. Für die Nürnberger Bevölkerung gibt es dann am Abend ein Großfeuerwerk, das im Schwarz-Weiß-Geflimmer des Films allerdings nicht so richtig zur Geltung kommt. Während die Reichsparteileitung im Deutschen Hof gastiert, herrscht im »Quartier der Zehntausend« (Insert) reges Leben: Strohhallen werden ausgebreitet, man

tritt gemeinsam den »Anmarsch zum Essen« (Insert) an, wird aus den Gulaschkanonen der SA bedient und »Beim Waschen erreicht die gute Laune ihren Höhepunkt« (Insert). Jetzt werden die halbnackten Männerkörper nach Herzenslust eingeseift, gebürstet und geschrubbt, gefolgt von lustigen Wasserschlachten, während die Hitlerjugend ihre Zeltlager aufschlägt.

Erst nach Halbzeit des einstündigen Films heißt es: »Am Sonntag Morgen begeben sich die braunen Kolonnen zur Heldenehrung und Standartenweihe in den Luitpoldhain« (Insert) - auch dies dank >OSAF< eine »organisatorische Leistung ersten Ranges« (Insert). Als erster Redner tritt nicht Hitler auf, sondern der 1928 der NSDAP beigetretene ehemalige Reichswehr-General Franz Xaver Ritter von Epp, der in der Nachkriegszeit mit seinem Freikorps an der Niederwerfung der Münchner Räterepublik beteiligt war und im >Dritten Reich< >Reichsstatthalter< von Bayern wurde. Erst mit der Fahnenweihe und der dazugehörigen stummen Rede schlägt Hitlers große Stunde: »Scharen Sie sich um Ihre Sturmflagge - umklammern Sie diese Sturmflagge - in Ihren Fäusten halten Sie Deutschlands Zukunft!«, verkündet er im Film per Insert. Noch duzt er die SA-Leute nicht, noch ist er mit der Organisation per Sie. Noch ist er nicht der >größte Führer aller Zeiten<, sondern Primus inter Pares, der im Film von der SA-Führung und der bayerischen NSDAP-Prominenz im Zaum gehalten wird, während diese sich selbstbewusst in Szene setzt.

Das änderte sich nach der Machtergreifung, nachdem der soziale Flügel der NSDAP und die Brüder Strasser ausgeschaltet und der selbstbewusste >OSAF< Pfeffer aus Protest gegen die Benachteiligung der SA bei der Aufstellung der Reichstagskandidaten der NSDAP 1930 zurückgetreten und durch Ernst Röhm ersetzt worden war. Es änderte sich aber vor allem deshalb, weil bald weder die SA-Führung noch die Münchner NSDAP Einfluss auf die Gestaltung der Filme nehmen und sich selbst ins rechte Licht setzen konnten.

SIEG DES GLAUBENS

Filmregie auf den Reichsparteitagen führte in den Jahren 1933 und 1934 >im Auftrag des Führers< ein den Herren der von Arnold Raether geleiteten Filmabteilung der

Reichspropagandaleitung der NSDAP höchst dubioses Fräulein Leni Riefenstahl. Wer war die Frau, die viele Zeitgenossen und Filmwissenschaftler lange Zeit zur politischen Verführerin par excellence stilisiert haben? Leni Riefenstahl (1902-2003) stammt aus einer wohlhabenden Berliner Kaufmannsfamilie. Nach einer kurzen Karriere als Tänzerin der Mary-Wigman-Schule lernte sie den Bergfilm-Regisseur Arnold Fanck kennen, wurde Schauspielerin und übernahm die weibliche Hauptrolle in einer Reihe populärer Bergfilme (DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, 1929, DER WEISSE RAUSCH, 1931 u. a.). In der Zusammenarbeit mit Fanck eignete sie sich vielfältige Kenntnisse der Inszenierung und Regie sowie der Photographie, Kameraarbeit und Montagetechnik an. Insbesondere der gleichermaßen naturalistische wie mythisierende Stil der Fanckschen Bergfilm-Schule hatte es ihr angetan. Mit dem Spielfilm DAS BLAUE LICHT (1932) lieferte sie als Regisseurin und >hexenhaft< verführerische Hauptdarstellerin ein beeindruckendes Debüt, das Hitlers und Goebbels' Aufmerksamkeit erregte. Der NSDAP gehörte sie nicht an.

Gegen den Widerstand der Reichspropagandaleitung Abteilung Film, die für die Herstellung und den Verleih des Films verantwortlich war, wurde der attraktiven und talentierten jungen Schauspielerin und Regisseurin - sie war Anfang dreißig - auf ausdrücklichen Befehl Hitlers die >künstlerische Gestaltung< für den Film DER SIEG DES GLAUBENS (1933) über den Parteitag von 1933 übertragen, für den sie neben den Aufnahmen ihrer eigenen Kamerateams auch Wochenschauaufnahmen verwenden konnte.¹⁷ Ohne die Machtkämpfe innerhalb der NSDAP völlig zu durchschauen, setzte sie mit diesem Film ästhetisch und politisch neue Akzente, indem sie mit Sepp Allgeier, Franz Weihmayr und Walter Frenz hervorragende Kameramänner engagierte und Hitler in den Mittelpunkt des Parteitag-Films rückte. Ganz allein stand er allerdings nicht da. Als Menetekel kommender Ereignisse stand bei Totenehrung, Fahnenweihe und den Vorbeimärschen von SA, SS und Stahlhelm der bullige SA-Chef Ernst Röhm wie ein Wachhund dicht hinter ihm. Ein Jahr später wurde Röhm zusammen mit der SA-Führung von Hitler und der SS liquidiert, weil die SA nunmehr ihren Anteil am Sieg und an der Macht im Staate einforderte. Auch in diesem Film erschien Hitler also noch nicht als personifiziertes Zentrum der Macht, sondern er teilte diese nach wie vor mit dem obersten Führer der Sturmabteilung, der ihm wenig später die Stirn bot. Das war auch der Grund

¹⁷ Vgl. Riefenstahl 2000, S.204-212.

dafür, dass der Film, der im Dezember 1933 im berühmten Ufa-Palast am Zoo in Berlin uraufgeführt und im ganzen Reich gezeigt worden war, ein Jahr später schon wieder aus dem Verkehr gezogen wurde. Bis vor kurzem galt er als verschollen, weil die Kopien angeblich auf Befehl Hitlers von der NSDAP vernichtet worden waren.

Der Film beginnt ähnlich wie der Parteitagfilm von 1929 mit Stadt-Ansichten, Vorbereitungsarbeiten für den Parteitag und der Ankunft der Teilnehmer. Diesmal tritt Hitler allerdings nicht erst gegen Ende des Films in Aktion, sondern gleitet bereits nach neun Minuten in der offenen Mercedes-Limousine durch die von jubelnden Menschen gesäumten Straßen Nürnbergs - den Kameramann im Fonds des Wagens dicht hinter sich. Es sind diese vom Rücksitz des Autos aus gedrehten Aufnahmen des mit Hitlergruß durch die jubelnde Menge schwebenden >Führers<, die zu einem Markenzeichen des Riefenstahl-Stils geworden und vielfach imitiert worden sind. Sie haben in der Tat etwas Sakrales, das Hitler allem Irdischen enthebt und durch Heil-Rufe, im Gegenlicht eingeblendete wuchtige Glockenschläge und plötzlich einsetzende symphonische Musik noch intensiviert wird. Dann folgt das Ritual der Parteitagsreden, die in diesem Tonfilm, der lediglich Originalton verwendet und auf Kommentierung verzichtet, auch erstmals in Auszügen zu hören sind. Dabei geht es nicht um die Darlegung oder gar Diskussion des Parteiprogramms, sondern um dessen Reduzierung auf wenige griffige Formeln und im Übrigen um die eindrucksvolle Präsentation der Symbole und Rituale des Parteitags.

Nach der Begrüßung in der Kongresshalle folgt der Einmarsch in das Parteitagsgelände. Im Vergleich zu den früheren Filmen wird die Perfektionierung nicht nur der Inszenierung des Parteitages selbst, sondern auch der filmischen Gestaltung deutlich. Es gibt kaum noch disfunktionale Aufnahmen, in denen etwa Hitler und die SA-Führer unschlüssig auf der Straße herumstehen. Die Bildregie ist jetzt viel konzentrierter auf die paramilitärische Repräsentation der Partei und ihrer Führer zugeschnitten. Dazu passen auch die Passagen, die Riefenstahl aus der Hitler-Rede auswählt: »Die NSDAP ist der Staat geworden und ihre Führer sind die verantwortlichen Leiter des Reiches. [...] Sie, meine Amtswalter, sind vor Gott und der deutschen Geschichte dafür verantwortlich, dass durch die politische Erziehung der deutschen Menschen zu einem Volk, zu einer Idee, zu einer Willensäußerung niemals wieder ein November 1918 in der deutschen Geschichte möglich wird.«

>Volk, Reich und Führer< verschmelzen in dieser Inszenierung zu einer Einheit, die die Klassenkämpfe der Weimarer Republik durch die Idee der Volksgemeinschaft zu überwinden und den >uralten Mythos vom großdeutschen Reich<, um den die politischen Wunschträume der deutsch-nationalen und völkischen Kräfte seit Gründung des >kleindeutschen Reiches< durch Bismarck kreisten, endlich einzulösen versprach. Die Presse feierte den Film als »triumphale Bildsinfonie«, »filmisches Oratorium« und »Eroika des Reichsparteitages«, ein musikalischer Vergleich, der nicht nur durch die Vertonung durch Herbert Windt, sondern auch durch den Rhythmus der Filmmontage nahegelegt wurde: »Der Film hat eine ungeheure Durchschlagskraft. Er ist dazu berufen, die Einigkeit des Volkes, die am 12. November dieses Jahres durch ein vierzig-millionenfaches >Ja< einen so eklatanten Ausdruck fand, zu beweisen und jedem Filmbesucher vor Augen zu führen. Der Führer ist Deutschland geworden [...] ganz Deutschland soll ihn jetzt durch das Wundermittel dieses Films hören.«¹⁸

Trotz dieser begeisterten Zustimmung hat Leni Riefenstahl nach 1945 wiederholt den Vorwurf zurückgewiesen, sie habe einen NS-Propagandafilm gedreht, und sich in ihren Memoiren auf dessen dokumentarische Qualitäten berufen: »Der mir so oft gemachte Vorwurf, ich hätte Propagandafilme gemacht, ist abwegig. Es war ein Dokumentarfilm, was einen großen Unterschied macht. Niemand, auch nicht die Partei, hatte mir irgendeine Anweisung, wie ich den Film machen sollte, gegeben. Auch wurden die Aufnahmen nicht für die Kamera gestellt. Das mir zur Verfügung stehende Filmmaterial - wir hatten nur 12 000 Meter zur Verfügung, bestand aus Dokumentar-Aufnahmen, die nur während des Parteitags an Ort und Stelle gemacht wurden. An Propaganda habe ich während meiner Arbeit nicht einen Augenblick gedacht.«¹⁹ Sie selber habe den Film zudem für nicht besonders gelungen gehalten.

Dazu heißt es in einer neueren Untersuchung von Martin Loiperdinger: »In der Tat ist SIEG DES GLAUBENS noch nicht aus einem Guß. Im Nachhinein kann man als Zuschauer förmlich sehen, wie Leni Riefenstahl daran arbeitet, >ihren Stil< erst noch zu finden; dramaturgische Neuerungen werden ausprobiert und ungewohnte Kameraperspektiven werden eingeführt. [...] Andererseits kann der verpönte

18 Der Sieg des Glaubens. Die Eroika des Reichsparteitages. In: Der Film vom 25.11.1933; vgl. auch: Der Sieg des Glaubens. In: Kinematograph vom 2.12.1933.

19 Riefenstahl 2000, S. 209f.

Wochenschaustil noch nicht ganz abgestreift werden. Das liegt vor allem an den in der technischen und ästhetischen Qualität sehr unterschiedlichen Provenienzen der Aufnahme: SIEG DES GLAUBENS ist eine Kompilation aus Wochenschaumaterial, nachträglichen Studioaufnahmen und den zahlreichen Filmrollen, die von den drei Kameramännern der Regisseurin belichtet worden sind.«²⁰ Immerhin gelang es ihr mit diesem Film, Ansätze eines neuen deutschen dokumentarischen Filmstils zu entwickeln, der den optisch eindrucksvollen Stil der Filmberichterstattung der Wochenschau unter dem Einfluss der Freiburger Kamera-Schule Arnold Fancks und einer Kulturfilm-Ästhetik im Stile von WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (1925, Wilhelm Prager), an dem sie als Tänzerin selbst mitgewirkt hatte, künstlerisch weiterentwickelte. Auf die Tatsache, dass dies kein Gegensatz zur Filmpropaganda war, sondern eher die Voraussetzung für deren optimale Gestaltung, hat Rainer Rother in seiner Riefenstahl-Biographie noch einmal nachdrücklich hingewiesen: »Es führt nicht weiter, Dokumentar- und Propagandafilm einfach einander entgegensetzen, da beide Verschiedenes bezeichnen. Wie Spiel-, Animations-, Essayfilm zählt auch der Dokumentarfilm zu den Gattungen des Films. Diese unterscheiden sich in ihrer Beziehung zur Realität vor der Kamera, oder sie definieren diese Realität, das Vorfilmische, in unterschiedlicher Weise. Dokumentarfilme können selbstverständlich zugleich Propagandafilme sein. Denn Propaganda meint in diesem Zusammenhang eine Abweichung von der Tatsächlichkeit, eine Darstellung, die gegenüber den wirklichen Verhältnissen mindestens geschönt, wenn nicht sogar verzerrt erscheint. Propagandafilme können ganz unterschiedlichen Gattungen zugehören - dem Spielfilm (JUD Süß) ebenso wie der Wochenschau (die Kriegswochenschauen des >Dritten Reichs(gelten sogar als besonders erfolgreiche Beispiele).«²¹

TRIUMPH DES WILLENS

SIEG DES GLAUBENS (1933) wirkt im Rückblick wie die Generalprobe für Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935), dem »im Auftrag des Führers« hergestellten »Dokument vom Reichsparteitag 1934« (Untertitel), der zum berühmtesten

20 Loiperdinger: Sieg des Glaubens. o. J., S. 46.

21 Rother 2000, S. 72

und umstrittensten Propaganda- und Dokumentarfilm des >Dritten Reichs< geworden ist.²² Ihren Memoiren zufolge ist sie von Hitler gegen ihren Willen dazu gedrängt worden und willigte erst angesichts der überaus günstigen Konditionen und der Zusage völliger Gestaltungsfreiheit ein - eine der üblichen apologetischen Behauptungen der autobiografischen Rechtfertigungsliteratur.²³ Den ersten Planungen zufolge sollte der Film mit einem historischen Rückblick auf die Geschichte der NSDAP beginnen, den Walter Ruttmann realisieren sollte²⁴ und den er folgendermaßen charakterisierte: »Der Arbeiter und der Bauer, der SA-Mann und der Arbeitsdienstler, das ganze schaffende Volk spielt die Hauptrollen.«²⁵ Rainer Rother hat auf die Diskrepanz dieser Konzeption mit der von Leni Riefenstahl hingewiesen, in der Hitler im Mittelpunkt stehen und der kurz nach dem >Röhm-Putsch< höchst problematische Rückblick auf die NS-Geschichte entfallen sollte.²⁶ Riefenstahl behauptet in ihren Memoiren, Ruttmann habe nur unbrauchbare historische Aufnahmen gefunden oder nachgedreht und sei einvernehmlich aus dem Projekt ausgestiegen. Daraufhin habe sie sich entschieden, ohne historischen Vorspann direkt in das Geschehen einzusteigen. Glücklicherweise habe sie die bewährten Kameramänner Sepp Allgeier und Walter Frenz von Anfang an zur Seite gehabt. Wenig später hatte sie die Elite deutscher Kameramänner um sich versammelt, zu der u. a. Karl Attenberger, Paul Lieberenz und Franz Weihmayr gehörten und von denen einige wie der Chef-Kameramann Sepp Allgeier und Leni Riefenstahl selber aus der Freiburger Bergfilm-Schule Arnold Fancks kamen.

Ihre Arbeitsweise schildert sie in ihrer Autobiografie wie folgt: »Schließlich bekamen wir doch noch achtzehn Kameraleute zusammen, die alle einen Assistenten erhielten. [...] Die Beleuchter, Kamera- und Tonleute, die Fahrer eingerechnet, war unser Stab auf 170

22 Die Uraufführungs-Fassung des Films vom 28.3.1935 ist bislang nicht gefunden worden. Zur Analyse des Films und zum Vergleich der allerdings nur geringfügig variierenden späteren Fassungen vgl. Loiperdinger 1987, S.43ff., 59f.; vgl. auch IWF Göttingen (Hg.): Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen 6/4/1989: Kommentar zu Triumph des Willens. Ein Einstellungsprotokoll des Films hat Martin Loiperdinger als Arbeitspapier Nr. 10 des Instituts für historisch sozialwissenschaftliche Analysen (IHSA) der Universität Frankfurt 1980 vorgelegt. Ausführliche neuere Analysen des Films finden sich auch in Grant/Sloniowski 1998; Rother 2000, Kinkel 2001; Trimborn 2002.

23 Riefenstahl 2000, S. 222.

24 Vgl. Loiperdinger 1987, S. 76.

25 Die deutsche Bewegung und seine lebendigen Zeugen. Walter Ruttmann über seine Mitarbeit am Reichsparteitagsfilm. In: Film-Kurier Nr. 217 / 15. 9. 1934.

26 Rother 2000, S. 69 f.

Personen angewachsen. Erst jetzt konnte ich mit den Regiebesprechungen beginnen. Jeder Kameramann bekam seine Aufgabe für den kommenden Tag zugeteilt. Ich mußte mir überlegen, mit welchen Mitteln man den Film über das Niveau von Wochenschau-Aufnahmen hinausheben könnte. Es war nicht leicht, aus Reden, Vorbeimärschen und so vielen sich ähnelnden Veranstaltungen einen Film zu machen, der die Zuschauer nicht langweilt. Eine Spielhandlung einzubauen, wäre aber Kitsch. Ich kam auf keine andere Lösung, als die dokumentarischen Ereignisse so vielseitig wie nur möglich aufnehmen zu lassen. Das Wichtigste war, daß die Motive nicht statisch, sondern bewegt aufgenommen wurden. Deshalb ließ ich Kameraleute mit Rollschuhen üben. [...] In Dokumentarfilmen wurden Fahraufnahmen damals noch nicht gemacht. Das wollte ich versuchen, und so ließ ich an allen möglichen Stellen der Veranstaltung Fahrbahnen und Schienen legen. Sogar an einem 38 Meter hohen Fahnenmast wollte ich einen winzigen Fahrstuhl anbringen lassen, um besondere optische Effekte zu erzielen. [...] Um die eintönigen Einstellungen der zahlreichen Reden aufzulockern, ließ ich rings um das Rednerpult runde Schienen legen. Die Kamera konnte so, während Hitler sprach, in gebührender Entfernung um ihn herumfahren. Auf diese Weise entstanden neue, lebendige Bildwirkungen.«²⁷

27 Riefenstahl 2000, S. 223 f.



Leni Riefenstahl dirigiert die Kameramänner bei Aufnahmen zum Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg im Jahre 1934

Der schwierigste Teil der Gestaltung seien jedoch Sichtung, Auswahl und Schnitt von , 130000 Meter Filmmaterial gewesen, aus dem etwa 3000 Meter ausgewählt werden mussten. Dies und die Synchronisation des Films habe sie, assistiert von wechselnden Cuttern, Cutterinnen und einem Toningenieur in monatelanger Arbeit in eigener Regie bewältigt. Zu einem unvorhergesehenen Konflikt sei es mit führenden Militärs gekommen. Als diese erfahren hätten, dass sie die Aufnahmen der Wehrmachts-Paraden nicht verwenden wollte, weil sie verregnet waren, hätten sie sich bei Hitler beschwert. Dessen Kompromissvorschlag, Aufnahmen der wichtigsten Militärs und Politiker im Studio nachzudrehen und in den Film einzufügen, habe sie abgelehnt. Stattdessen habe sie angeboten, einen gesonderten Film über die Wehrmacht zu drehen, was sie mit dem Kurzfilm TAG DER FREIHEIT - UNSERE WEHRMACHT (1935) wenig später auch getan hat. Dass sie auch die Filmaufnahmen vom NS-Frauentreffen weggelassen habe, habe hingegen nicht zu Interventionen geführt. Probleme hätten sich zudem bei der Vertonung des Films ergeben: »Weder dem Komponisten Herbert Windt noch dem Kapellmeister gelang es, die für den Film vorgesehene Marschmusik synchron zum Bild zu dirigieren. Zu

dieser Zeit gab es noch keine Kameras mit automatischer Geschwindigkeit, es wurde noch von Hand gekurbelt. Jeder Kameramann arbeitete mit einer anderen Geschwindigkeit, was für mich am Schneidetisch eine enorme Schwierigkeit bedeutete. Bei einigen Aufnahmen marschierten die Leute zu schnell, bei anderen zu langsam.«²⁸ Auch für die Montage des Films ergaben sich daraus viele Probleme, da Riefenstahl sich bemühte, dem Film einen sinfonischen Schnitt-Rhythmus zu verleihen.

So geschönt und apologetisch Riefenstahls Autobiografie in vielerlei Hinsicht ist - die ästhetischen Qualitäten ihrer Kameraregie und Montagetechnik sind auch von Filmwissenschaftlern bei aller Kritik an der propagandistischen Funktion ihrer Filme immer wieder hervorgehoben worden. Besonders eindrucksvoll zeigen sich diese in der Ouvertüre des Films: Wie aus Stein gemeißelt erscheinen Titel und Vorspann des Films, in dem es heißt: »Am 5. September 1934 / 20 Jahre nach dem Ausbruch des Weltkrieges / 16 Jahre nach dem Anfang deutschen Leidens / 19 Monate nach dem Beginn der deutschen Wiedergeburt / flog Adolf Hitler wiederum nach Nürnberg um Heerschau abzuhalten über seine Getreuen«.

Diese beschwörenden Formeln sind alles, was von Ruttmanns Prolog übrig geblieben ist. Er umreißt die historische Mythenbildung der NSDAP nur noch in Eckdaten, wobei charakteristisch ist, dass das >deutsche Leiden< nicht mit dem Weltkrieg, sondern mit der Niederlage und der Proklamation der Republik durch die kommunistischen und sozialdemokratischen >Novemberverbrecher< beginnt.

Dann gleitet das Flugzeug des >Führers< zu den an Wagner-Opern erinnernden Klängen einer von Herbert Windt arrangierten und komponierten Filmmusik durch gewaltige Wolkenberge, in denen Kracauer eine Analogie zu Fancks Bergfilm-Kult sah, nach Nürnberg hinab, dessen Türme, Zinnen und Dächer unter den Wolken aus nebligem Dämmer auftauchen. Währenddessen geht die Filmmusik fast unmerklich in die Melodie des Horst-Wessel-Liedes »Die Fahne hoch / die Reihen fest geschlossen ...« über und der Filmschnitt rückt die auf dem Flugplatz wartenden Menschenscharen ins Bild, die bei Hitlers Ankunft in begeisterten Jubel ausbrechen. Dann folgen jene für Riefenstahl typischen und immer wieder zitierten Aufnahmen von der triumphalen Fahrt Hitlers im offenen Mercedes durch die Straßen Nürnbergs, in denen der aus den Wolken

28 Riefenstahl 2000, S. 231.

Herabgestiegene wie schon in SIEG DES GLAUBENS dem Mercedes-Stern folgend durch die begeisterten Massen zu schweben scheint, denen durch den Wechsel von Totalen, Halbnahen und Großaufnahmen von Kindern und jubelnden Frauen scheinbar individuelle Züge verliehen werden, die allerdings alle dasselbe ausdrücken sollen: Liebe, Hingabe und Verehrung für den >Führer<. In diesen Straßenszenen verknüpft Riefenstahl insbesondere die hingebungsvollen Frauengesichter in Schuss-Gegenschuss-Montagen mit Nahaufnahmen >ihres Führers< und verleiht den Sequenzen auf diese Weise eine erotische Grundierung. In krassem Gegensatz dazu treten Frauen in Riefenstahls Film auf den späteren Veranstaltungen des Parteitags, in dem sie das Bild einer eingeschworenen Männergemeinschaft entwirft, kaum noch auf, obwohl sie in großer Zahl daran teilgenommen haben.

Nach diesem auf Überwältigung der Zuschauer spekulierenden Einstieg folgen Sequenzen der Stille: Die Nacht senkt sich über Nürnberg, und der nächste Morgen bietet Riefenstahl die Gelegenheit, in ruhigen Sequenzen das allmähliche Erwachen der Stadt und des Lebens in den Zeltlagern am Stadtrand in wechselnden Ansichten vorzuführen, wobei die beliebten Szenen des Lagerlebens - Morgenwäsche, Lagerfeuer, Gulaschkanone, sportliche Wettkämpfe der Hitlerjugend usw. - auch diesmal nicht fehlen dürfen: ikonographische Stereotype einer Männergesellschaft, in denen noch die Wander- und Zeltlagerromantik der Jugendbewegung nachklingt. Dann erst folgt die Eröffnung des Parteitags in der Kongresshalle. Wie üblich beginnt man mit dem Gedenken an die Toten, zu denen diesmal auch Hindenburg gehört, keineswegs aber die mittlerweile von Hitler und der SS kurz zuvor ermordete SA-Führung unter Ernst Röhm, deren Liquidierung für weite Teile der SA als düsterer Schatten über dem Parteitag lag, von Leni Riefenstahl jedoch fast völlig ausgeblendet wurde. Wer darauf achtet, spürt die Spannung dennoch, insbesondere in Hitlers beschwörenden Appellen, mit denen er an späterer Stelle die SA-Männer - jetzt duzt er sie! - auf seine Person einzuschwören versucht. Jetzt endlich ist er am Ziel: Reichskanzler und Reichspräsident in einer Person und damit nicht nur oberster Befehlshaber von SA und SS sondern auch der Wehrmacht, deren Repräsentanten am Parteitag teilnehmen. So kann Rudolf Heß den Parteitag mit den Worten eröffnen: »Sie sind Deutschland! Wenn Sie handeln, handelt die Nation! Wenn Sie richten, richtet das Volk!«

Die zentrale Botschaft des Films ist damit bereits umrissen. Die Parole »Ein Volk, ein Reich, ein Führer« wird - wie Martin Loiperdinger detailliert nachgewiesen hat²⁹ - von der visuellen Rhetorik des Films am Beispiel der Zeremonien und Rituale des Parteitags suggestiv umgesetzt. Hier entfaltet sich in filmischen Totalen das, was seit Kracauers Analysen immer wieder als >Ornament der Masse< charakterisiert worden ist. Weit weniger originell als vielfach unterstellt, hat diese Aufnahmetechnik ihre Vorbilder in der modernen Reklamefotografie der Neuen Sachlichkeit, wobei die Ästhetik der Sachen und Produkte auf die der Menschenmassen übertragen wird:³⁰ eine Ästhetisierung der Politik durch eine Choreographie der Massenaufmärsche, in der Zehntausende von Teilnehmern zu einem gigantischen militärisch strukturierten Tableau geformt werden. Dabei werden >Führer und Gefolgschaft< durch eine suggestive Kameraführung, Schnitttechnik und Filmdramaturgie zusammenschweißt: Der Totalen aus der Aufsicht auf die formierten Massen folgt vielfach ein Close Up auf die Symbole der Bewegung (Hakenkreuz-Fahne, Standarten, Reichsadler, Flamme usw.) und den Redner, dem dann im Gegenschuss Nahaufnahmen einzelner Zuhörer folgen, die aufmerksam und andächtig zum Redner aufblicken. Oft werden die Zuhörer von oben, die Redner hingegen von unten aufgenommen, wobei der Kamerablick die jeweiligen Perspektiven abwechselnd einnimmt, dem Filmzuschauer also einen multiperspektivischen Eindruck vermittelt. Gern werden Redner und Zuhörer aber auch aus leichter Untersicht vor endlosem Himmel und möglichst noch nach oben aufblickend aufgenommen - eine Perspektive, die nicht nur in Fancks Bergfilmen beliebt war, sondern auch in der christlichen Malerei eine lange Tradition hat und von Leni Riefenstahl exzessiv genutzt worden ist. Kameraperspektive und Montagerhythmus verleihen der ohnehin pseudo-sakral aufgeladenen Massenveranstaltung auf diese Weise eine mythische Aura, auf die die Regisseurin als Ausdruck eines völkischen Gemeinschaftserlebnisses ganz besonderen Wert legt. Zugleich entwirft sie das Bild einer auf ihren Führer eingeschworenen Männergemeinschaft, die im Ornament der Masse zu einem gewaltigen paramilitärisch disziplinierten (Männer-)Körper verschmilzt, der durchaus homoerotische Züge trägt. Das zeigt sich nicht nur beim Auftritt Hitlers vor den gläubig zu ihm emporblickenden Hitlerjungen, sondern auch bei dem vor SA und Arbeitsdienst. Berühmt geworden ist jene

29 Vgl. Loiperdinger 1987.

30 Vgl. Seeßlen 1999, S. 202

immer wieder zitierte Passage, in der die Männer des Arbeitsdienstes in der Tradition der Arbeiter-Oratorien und Chorspiele mit der Fahne des Arbeitsdienstes, geschultertem Spaten und Trommelwirbel zum Sprechchor antreten: »Heil mein Führer! Hier stehen wir! Wir sind bereit und tragen Deutschland in die neue Zeit! Deutschland!«. »Mit der massenhaften Inszenierung blinden Gehorsams«, so der Kommentar Loiperdingers zu Stilisierungen dieser Art, »feiert der deutsche Faschismus in Nürnberg das Gelingen des Organisationsprinzips geistiger Mobilmachung [...]«. ³¹

Leni Riefenstahls filmische Ästhetisierung dieser Rituale und Mythen der NS-Bewegung wurde von der gleichgeschalteten deutschen Presse begeistert gefeiert, fand aber auch internationale Anerkennung und selbst bei Gegnern des Regimes kritische Aufmerksamkeit. Die Uraufführung fand in Anwesenheit Hitlers und der NS-Prominenz am 28. März 1935 im Berliner Ufa-Palast statt. Der von der Ufa verliehene Film lief anschließend mit großem Erfolg in den Kinos des Reichs und wurde zudem für die Filmarbeit der Partei genutzt. Der »Völkische Beobachter« feierte den Film am 30. März mit der Schlagzeile »Das größte Filmwerk, das wir je gesehen haben«. Damit war der Tenor der deutschen Kritik angeschlagen. »Triumph über die Herzen« hieß es im »Film-Kurier« und »Der Angriff« sah in dem Film »eine gänzlich neue Form«, der es gelungen sei, den »heißen Atem der Gegenwart« als Gemeinschaftserlebnis zu gestalten. ³² Dieser neue nationalsozialistische Stil, der im Gegensatz zur dialektischen Montage der >Russenfilme< mit filmästhetischen Mitteln das >Erlebnis der Volksgemeinschaft< zum Ausdruck bringen sollte, wurde später auch in der Zeitschrift »Der Deutsche Film« als >neuer deutscher Dokumentarfilm-Stil< diskutiert. Riefenstahls Parteitagfilme wurden als »heroische Reportagen« charakterisiert. Auf diese für das Verhältnis von Faschismus und Avantgarde aufschlussreiche Debatte, die in einem späteren Kapitel dargestellt wird, hat Rainer Rother in seiner Riefenstahl-Biografie aufmerksam gemacht? ³³ Von der NS-Zensur erhielt der Film die Prädikate »staatspolitisch und künstlerisch wertvoll« sowie »volksbildend«. Auf der Biennale in Venedig im Jahre 1935 bekam TRIUMPH DES WILLENS den Preis für den besten dokumentarischen Film. In den USA wurde er ab 1936 zum Zwecke der Aufklärung über die NS-Diktatur als Instrument der Gegenpropaganda

31 Loiperdinger 1987, S. 141.

32 Ufa-Presseecho. DIF / VCI 45.

33 Vgl. Kap. 8.5; Rother 2000.

vorgeführt. Selbst der Hollywood-Regisseur Frank Capra, der im Kriege die antifaschistische Propaganda-Serie WHY WE FIGHT produzierte, zeigte sich beeindruckt von der ästhetischen Brillanz dieser Art filmischer Propaganda, die er als Waffe im »Krieg der Kameras« begriff.³⁴

Weitgehend unbeachtet geblieben ist Riefenstahls Kurzfilm TAG DER FREIHEIT - UNSERE WEHRMACHT (1935) vom Parteitag der NSDAP im Jahre 1935. Nach Wiedereinführung der Wehrpflicht spielten auf diesem Parteitag die Paraden der Wehrmacht eine wichtige Rolle. Das gab ihr nach ihrem Konflikt mit führenden Militärs Gelegenheit, diese versöhnlich zu stimmen, indem sie die Wehrmacht in den Mittelpunkt des Films stellte. Mit der Vorführung motorisierter Verbände und einer schlagkräftigen Panzerwaffe kündigte sich hier schon die Strategie eines künftigen Krieges an: Nach dem 1918 verlorenen Stellungskrieg setzte man nunmehr auf Beweglichkeit und modernste Waffentechnik.

Im Vergleich zu Leni Riefenstahls Parteitagfilmen haben die Filme über spätere Parteitage keine besondere Bedeutung mehr erlangt. Hans Weidemanns Farbfilm FESTLICHES NÜRNBERG (1937) über den Reichsparteitag 1937 nannte Goebbels in einer Tagebuchaufzeichnung vom 23.11.1937 »etwas durcheinander. Typisch Weidemann«. Auch die >Reichsbahn-Filmstelle< und der >Reichsbund der deutschen Beamten< drehten kurze Filme vom REICHSPARTEITAG DER ARBEIT 1937. Interessanter ist Kurt Ruplis Ufa-Kulturfilm NÜRNBERG, DIE STADT DER REICHSPARTEITAGE aus dem Jahre 1940. Mit einer Gruppe der >Hitlerjugend< wird auch der Zuschauer zunächst in der Art der Städtebilder mit Geschichte und Gegenwart der Stadt vertraut gemacht, wobei Hans Sachs, die Meistersinger und Richard Wagner nicht fehlen dürfen. Dann lässt der Film die Reihe der Reichsparteitage anhand kurzer Filmzitate Revue passieren: 1933 - der Parteitag des Sieges! 1934 - der Parteitag Triumph des Willens! 1935 - der Parteitag der Freiheit! 1936 - der Parteitag der Ehre! 1937 - der Parteitag der Arbeit! 1938 - der Parteitag Groß-Deutschland, mit der Übergabe der Reichskleinodien und kaiserlichen Insignien an die alte Reichsstadt Nürnberg: »So wurde Nürnberg zum Sinnbild der Macht und Größe des nationalsozialistischen Reiches.«

OLYMPIA. FEST DER VÖLKER - FEST DER SCHÖNHEIT

Im Jahre 1936 fanden in Berlin die XI. Olympischen Spiele statt. Die als >friedlicher Wettkampf der Nationen< gefeierte Olympiade bot dem Regime angesichts wachsender Kritik im Ausland an Rassismus, Militarismus und Diktatur der NSDAP eine willkommene Gelegenheit, Modernität und Weltoffenheit zu demonstrieren. Die Presse erhielt strikte Anweisung, rassistische Kommentare zu unterlassen, antisemitische Parolen wurden aus dem Stadtbild entfernt und Hetzblätter wie »Der Stürmer« zeitweise aus dem Verkehr gezogen. Berlin präsentierte sich den Besuchern als das, was es in den 20er Jahren geworden war: eine kosmopolitische Weltstadt mit internationalem Flair.³⁵ »In Berlin war inzwischen das Olympiefieber ausgebrochen.« So erinnert sich Leni Riefenstahl in ihren Memoiren. »Die Stadt war mit Tausenden von Fahnen geschmückt und Hunderttausende von Besuchern strömten durch die Stadt. Mehr als achtzig Theater spielten, die Nachtclubs waren brechend voll, und in den Kinos liefen Filme wie TRAUMULUS mit Emil Jannings, MODERNE ZEITEN von Charlie Chaplin und die unvergeßliche BROADWAY MELODIE.«³⁶ Diesen Eindruck der Weltoffenheit versuchte auch der Boehner-Werbefilm OLYMPIASTADT BERLIN 1936 (1937) zu vermitteln, der die Sehenswürdigkeiten und Attraktionen und das internationale Publikum porträtierte, das durch die Einkaufsstraßen und Alleen der Hauptstadt flanierte. Der DAF-Film DIE KDF-STADT (1936, Otto Geiger) zeigte die Zelt- und Barackenlager, die für Tausende von Besuchern der Olympiade von der Organisation >Kraft durch Freude< errichtet worden waren.

In ihrem Dokumentarfilm OLYMPIA (1938), der nicht nur von der deutschen zeitgenössischen Presse als bester Sportfilm aller Zeiten gerühmt und auf den Filmfestspielen in Venedig und der Weltausstellung in Paris mit Preisen ausgezeichnet wurde, zelebrierte Leni Riefenstahl dieses Ereignis in zwei Teilen als FEST DER VÖLKER (Teil 1) und FEST DER SCHÖNHEIT (Teil 2). Ihren eigenen Angaben zufolge wurde der Film ausschließlich im Auftrag des Internationalen Olympischen Komitees (IOC) gedreht.³⁷ Tatsächlich war es ein Auftragsfilm des Propagandaministeriums, das den Film mit 1,5 Mio. RM finanzierte und von einer Tarnfirma, der von Leni Riefenstahl eigens zu diesem Zweck gegründeten Olympia Film GmbH, produzieren ließ. Gesamtleitung und Regie

³⁵ Vgl. Welch 1983/2001, S. 93 ff.

³⁶ Riefenstahl 2000, S. 265.

³⁷ Riefenstahl 2000, S. 236 ff.

lagen bei Leni Riefenstahl, die angeblich volle Freiheit bei der Gestaltung des Films hatte.³⁸ Wieder versammelte sie einen großen Stab von etwa 300 Mitarbeitern um sich, zu denen Dutzende von Kamerateams und eine Reihe der besten Kameramänner gehörten - u. a. Willy Zielke, Hans Ertl, Walter Frenzt, Wilfried Basse, Wolf Hart, Walter Hege, Guzzi Lantschner und Leo de Laforge. Wieder verschaffte sie ihren Kamerateams optimale Aufnahmebedingungen. Und wieder setzte sie ihren ganzen Ehrgeiz in Sichtung, Schnitt, Montage, Vertonung und Synchronisation des Films, was fast anderthalb Jahre in Anspruch nahm: Aus 400 000 Meter Filmmaterial mussten etwa 6000 Meter ausgewählt und zur Endfassung zusammengefügt werden. Die Filmmusik komponierte wie schon zuvor Herbert Windt. Den Verleih übernahm anfangs die Filmfirma Tobis, später die Riefenstahl GmbH. Die Uraufführung fand zu Hitlers Geburtstag am 20.4. 1938 in Berlin statt. Dann folgten Aufführungen im In- und Ausland, die Riefenstahls Ruf als eine der weltweit besten Regisseurinnen festigten.



Die aufwändigen Dreharbeiten für OLYMPIA (1938), einen der eindrucksvollsten Sportfilme der Filmgeschichte, erforderte nicht nur eine Vielzahl von Filmteams, sondern auch eine komplizierte Regie und ungewöhnliche Kamerapositionen

38 Vgl. Welch 2001, S. 93 ff.; Rother 2000, S. 91 ff.

Die olympischen Wettkämpfe boten ihr eine willkommene Gelegenheit, einem Schönheits- und Körperkult zu huldigen, der ihr bis heute von Kritikern als faschistoide Verherrlichung eines nordischen Rasseideals vorgeworfen wird.³⁹ Historisch stand sie allerdings eher in der Tradition der seit den 20er Jahren modischen Begeisterung für Sport, Gymnastik, Ausdruckstanz und Freikörperkultur, die quer durch die Nationen und die politischen Lager ging und in so verschiedenen Filmen wie dem Ufa-Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (1925) und dem kommunistischen halbdokumentarischen Spielfilm *KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT?* (1932) von Brecht und Dudow Ausdruck gefunden hat. Ähnlich wie schon *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT*, wo sie als Tänzerin aufgetreten war, bemühte sie sich in dem von Willy Zielke inszenierten und gefilmten Prolog zum ersten Teil von *OLYMPIA*, der im Untertitel als *FEST DER VÖLKER* firmiert, allerdings um die Verankerung dieses modernen Körperkults im antiken Mythos: Aus den majestätischen Ruinen des alten Griechenlands lösen sich im filmischen Dämmer aus Licht und Schatten die Statuen von Göttinnen, Göttern und Heroen in edler Nacktheit und werden durch die Kamerafahrten in Bewegung versetzt: eine Aufnahmetechnik zur Belebung des Unbelebten, die - wie Reiner Ziegler nachgewiesen hat - seit den Kunstfilmen von Cürlis, Oertel und Bamberger immer weiter vervollkommen worden ist.⁴⁰ Die Sequenz endet mit einer berühmt gewordenen Überblendungsmontage: Die antike Statue des Diskuswerfers von Myron wird durch deckungsgleiche Überblendung mit einem deutschen Athleten in gleicher Pose in Zeitlupe zum Leben erweckt. Und mit ihm erwachen - wie Leni Riefenstahl es in ihren Memoiren beschreibt - die antiken Olympioniken nackt wie die Götter sie schufen, um sich miteinander in Kugelstoß und Speerwurf zu messen. Die Frauen üben sich derweil in anmutigen gymnastischen Übungen mit Ball und Reifen und verschmelzen schließlich in einer Art Sonnenanbetung als Schattenrisse zu einer vielarmigen Gestalt, die an indische Götterbilder und Sonnenkulte erinnert, denen auch das Symbol des Hakenkreuzes entlehnt ist. Vom glühenden Sonnenball entzündet, den sie in Händen zu halten scheinen, lodern sie schließlich zu einer mächtigen Flamme auf, an der von einem knabenhaften Fackelträger das olympische Feuer entzündet wird. Dabei wird die unterschwellige

39 Vgl. Welch 2001, S. 93 ff.; Hoffmann 1993, S. 95 ff.

40 Vgl. Ziegler 2003.

Erotisierung dieser Szenen nicht zuletzt über Dingsymbole wie Kugel, Speer, Reifen, Bälle, Sonne, Flamme und Fackel bewirkt.

Leni Riefenstahl hat diesen perfekt durchgestylten filmischen Prolog folgendermaßen erklärt: »Im Prologteil [...] wird das Ideal der klassischen Gestalten durch die lebendige Verwirklichung des Kämpfers von heute abgelöst. Ihnen treten Frauengestalten zur Seite, die die Sehnsucht verkörpern, aus der immer wieder die Flamme geboren wird.«⁴¹ Sie weist den Frauengestalten damit die Rolle von Priesterinnen zu, die mit ihrer Sehnsucht nach dem Schönen, Starken und Mythischen insbesondere die männlichen Kämpfer zu immer höherer Vervollkommnung anstacheln sollen. Was wie ein rituelles Frauenopfer wirkt, dient der Star-Regisseurin des »Dritten Reichs« dazu, ihren eigenen - den voyeuristischen weiblichen Blick nämlich - zur höchsten ästhetischen Instanz im Dokumentarfilm ihrer Zeit zu machen. Das zeitgenössische nordisch-antikisierende Schönheitsideal, das sie partiell übernimmt, setzt sie höchst zwiespältig ein: Es dient nicht nur dazu, antike Ideale für den Faschismus nutzbar zu machen. Es ist zugleich ein willkommenes Instrument, die Männer an ihren eigenen Mythen zu messen, deren Idealgestalten sie im Prolog als marmorne Skulpturen von Göttern und Heroen beschwört. Ein Vergleich, bei dem die Führungsriege der Nationalsozialisten, wie schon Michail Romm in seinem Dokumentarfilm OBYKNOWENNY FASCHISM (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, SU 1965) vorgeführt hat, nicht besonders gut abschneidet, auch wenn Hitler von Riefenstahl wiederholt in attraktiver Lockerheit in die Wettkämpfe eingeschnitten wird.

Der zweite Teil ihres Olympia-Films mit dem Untertitel FEST DER SCHÖNHEIT beginnt wie schon der erste ebenfalls mit einem von Willy Zielke gedrehten erotischen Aufmacher, der diesmal allerdings die homophile und nordische Variante des antikisierenden Ideals betont: Ein Trupp trainierender deutscher Athleten fällt nach einem Waldlauf durch die unberührte Natur in eine Sauna ein, in der die Kamera lustvoll die dampfenden Männerkörper umspielt. Diese Szene bekommt durch die Entindividualisierung etwas erregend Atavistisches: Die kraftstrotzende Männerhorde bereitet sich unter dem wollüstigen Kamerablick auf den Kampf vor. Reizvoll auch deshalb, weil die Regisseurin ihre entblößten Athleten wenig später im uniformierten Trainingsdress in der Arena

41 Leni Riefenstahl zit. n. Hoffmann 1993, S.143 f.

erscheinen lässt. Erst in der Totalen von Aufmärschen und im Schlusstableau der Siegerehrungen formieren sie sich gelegentlich zu einem >Ornament der Masse<, das an die Massenaufmärsche in TRIUMPH DES WILLENS erinnert.

Diese erotische Stilisierung der Körper beschränkt sich jedoch keineswegs auf die idealisierende Vorführung deutscher oder nordeuropäischer Athleten. Mit gleicher Begeisterung modellieren die Kameramänner deren südländische, asiatische und schwarze Konkurrenten aus den ungewöhnlichsten Perspektiven und bemühen sich um eine spannende filmische Präsentation der einzelnen Disziplinen. Diese erreicht allerdings erst dank Riefenstahls choreographischer Schnitttechnik und der faszinierenden Montagerhythmen ihre dramaturgische Perfektion. Das gelingt ihr insbesondere durch den schnellen Perspektivenwechsel zwischen den einzelnen Wettkämpfern und Disziplinen, faszinierten Zuschauern, den das Geschehen kommentierenden Reportern und Totalen vom Stadion. Dabei hatte Leo de Laforgue die spezielle Aufgabe, mit einer kleinen Handkamera unbemerkt die Zuschauerreaktionen zu filmen. Auch bei den Wettkämpfen, bei denen die deutschen Teilnehmer die meisten Medaillen gewannen, bevorzugt sie diese nicht auf Kosten der ausländischen Konkurrenten. Im Gegenteil schwelgen die Kameras geradezu in der Visualisierung von Vielfalt und Internationalität, auch wenn die Sport-Reporter immer mal wieder in die bis heute übliche nationalistisch-kämpferische Diktion verfallen und etwa beim Rudern nach dem >Schlussangriff der Engländer< den >Sieg Deutschlands< bejubeln.

Stars der Olympiade waren auch im Film der Sieger im Zehnkampf, Glenn Morris aus den USA, mit dem die Regisseurin eigenen Angaben zufolge eine kurze und leidenschaftliche Affäre hatte, und der schwarze Amerikaner Jesse Owens, der mehrere Goldmedaillen errang. In einer Schlüsselszene des Kurzfilms OLYMPIADE 1936. KAMERALEUTE BEI DER ARBEIT, einem nur noch in Fragmenten erhaltenen rudimentären >Making of< der Filmproduktion, cremt sie Owens auf dem Siegerpodest das Gesicht ein, damit die nachinszenierte Aufnahme schweißglänzender und damit echter und eindrucksvoller wirkt. Auf die suggestive Bildwirkung kommt es ihr an, ganz egal wen oder was ihre Kameramänner vor der Linse haben. Diese Kamera-Ästhetik gipfelt am Ende des zweiten Teils in der avantgardistischen Montage der Schwimmer und insbesondere der Turmspringer, die sich in Zeitlupe vor endlosem Himmel in fliegende Menschen zu

verwandeln scheinen oder beim pfeilschnellen Eintauchen in das Schwimmbecken von der Unterwasserkamera erfasst werden. Die Aufnahmen sind von Hans Ertl gemacht worden, der kurz zuvor schon Carl Junghans und Hans Weidemanns Film JUGEND DER WELT (1936) von der Winter-Olympiade in Garmisch-Partenkirchen gedreht hatte. Die avantgardistischen Elemente dieses Films, insbesondere Ertls Aufnahmen der Skispringer, dürften Riefenstahl zu ähnlichen Experimenten mit Formen des >absoluten Films< ermutigt haben.

Leni Riefenstahl erweist sich mit diesem Film nicht nur als Meisterin der sportlichen, sondern auch der erotischen Inszenierung und Mythisierung gestählter Körper und sportlicher Wettkämpfe. In ihren Augen haben sich vor allem die Männer als würdige Objekte ihres filmischen Schönheitskults zu bewähren. Dem gnadenlosen Blick dieser Domina eines ambivalenten Männlichkeitswahns geht es nicht um die Befreiung der Erotik, sondern um deren Steigerung durch sportliche und kämpferische Disziplinierung und Mythisierung der Körper. Nach dem Zusammenbruch des >deutschen Herrenmenschentums< im Zweiten Weltkrieg verblassten die einschlägigen Ideale für eine Weile. Damit verlor auch Leni Riefenstahl das Interesse an den arischen Versagern und widmete sich als Fotografin den im Sudan lebenden großen, schlanken und schönen schwarzen Männern vom Stamme der Nuba, die sie in bewährter Manier ebenfalls mythisch überhöhte. Die erotische Faszination dieses von Joseph Thorak und Arnold Breker bis Leni Riefenstahl propagierten Körperkults hat sich - wie die Werbung von Joop bis Calvin Klein zeigt - als Ideal von Fitness, Dynamik und Vitalität bis heute ungebrochen erhalten. Je ferner das >Dritte Reich< rückt, desto unbefangener knüpfen Werbe-Designer von Berlin bis New York an einst verfemte faschistoide Vorbilder an und bestätigen Leni Riefenstahl noch im Nachhinein, dass sie die erotische Ikonographie stärker beeinflusst hat, als die Filmkritik es sich je hätte träumen lassen. Aber im Grunde war dieser Körperkult auch in den 30er Jahren schon in der Mode-, Sport- und Aktfotografie ein internationales Phänomen und ebenso wenig >typisch faschistisch< wie die angeblich >typisch faschistische Architektur< mit ihrer durch neoklassizistische Fassaden verbrämten Bauhaus-Technik.⁴²

42 Vgl. Sonntag 1975; Seeßlen 1999; Rother 2000.

Großprojekte der Riefenstahl-Film GmbH im Krieg

Leni Riefenstahl hat sich nach dem Kriege wiederholt darauf berufen, dass sie nach ihren Parteitagsfilmen keine Filme im Auftrag der NSDAP mehr gedreht habe, wobei sie ihren Dokumentarfilm über die Olympiade von 1936 (OLYMPIA 1938) nicht als Propagandafilm, sondern als künstlerischen Sportfilm im Auftrag des IOC gewertet wissen wollte. Nach 1938 widmete sie sich angeblich vor allem ihrem Plan, einen Spielfilm über die Amazonen-Königin Penthesilea zu drehen, und einem zweiten Spielfilmprojekt mit dem Titel TIEFLAND. Beide Projekte konnten aufgrund des Kriegsausbruchs nicht mehr realisiert werden, obwohl Riefenstahl die Arbeit an TIEFLAND, der erst 1953 fertiggestellt werden konnte, während des Krieges fortsetzte. Ihre nach dem Kriege aufgestellte Behauptung, sie habe sich durch diese Arbeit Aufträgen für weitere Propagandafilme entziehen wollen, entspricht jedoch nicht den Tatsachen. Bei Kriegsausbruch ging sie mit einem Kamerateam freiwillig als Kriegsberichterstatteerin nach Polen, gab diese Tätigkeit aber sofort wieder auf, nachdem sie in dem Ort Konskie zur Augenzeugin von Ausschreitungen deutscher Soldaten gegen polnische Zivilisten geworden war.

Ab 1939 war sie vor allem als Produzentin aktiv. In Jürgen Trimborns Biografie »Riefenstahl. Eine deutsche Karriere« (2002) heißt es dazu: »In ihrer eigenen Firma, der 1939 gegründeten Riefenstahl-Film GmbH, übernahm Leni Riefenstahl als Chefdokumentaristin und Propagandistin des Regimes, als >Filmemacherin der Bewegung<, auch in der ersten Hälfte der vierziger Jahre lukrative Aufträge, die ihr Geld einbrachten und - hätten sich die Projekte realisieren lassen, auch ihren Ruhm gemehrt hätten. Direkter Auftraggeber war Speer, indirekter wiederum Adolf Hitler, der für die Finanzierung der Pläne - wahrscheinlich aus seinem Kulturfonds - sorgte. [...] In ihrer Firma beschäftigte sie für diese Aufgaben Ende 1942 vierzig Angestellte, darunter viele ehemalige Mitarbeiter ihrer Dokumentarfilmproduktionen.«⁴³ 1942 verfügte ihre Firma über einen Auftragsbestand von fast acht Millionen Reichsmark, wobei sie als Produzentin ein pauschales Honorar von jeweils zehn Prozent bekam.⁴⁴

43 Trimborn 2002, S. 343f. Vgl. auch Schreiben des Generalbauinspektors vom 11. 5.1940 (BA / R 4311 / 389 Bl. 13).

44 Trimborn 2002, S. 344. Vgl. auch Schreiben der Riefenstahl-Film GmbH an die Industrie- und Handelskammer vom 2.12. 1942 (BA / R 55 / 69, Bl. 29f.).

Als verantwortlichen Regisseur für zwei ihrer Großprojekte engagierte sie ihren einstigen Mentor, den Bergfilm-Regisseur Arnold Fanck, der aus diesem Grunde in die NSDAP eintrat. Bei dem ersten dieser Projekte handelt es sich um einen Dokumentarfilm über Hitlers Umbaupläne für Berlin zur Welthauptstadt Germania unter dem Arbeitstitel »Der Führer baut seine Hauptstadt«. Angesichts der wachsenden Zerstörung Berlins durch Luftangriffe wurden davon allerdings nur Fragmente realisiert. Dazu gehören vermutlich die von Fanck im Auftrag ihrer Firma gedrehten Kulturfilme über JOSEPH THORAK - WERKSTATT UND WERK (1943) und ARNO BREKER (1944), deren monumentale Skulpturen die Hauptstadt schmücken sollten.

Angaben über ein weiteres Großprojekt der Organisation Todt (OT) finden sich in einem »Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion im Monat Juni 1943« vom 3. 7.1943. Verfasser war der Leiter des >Amtes Filmproduktion der Reichspropagandaleitung< Kaufmann: »Die Arbeiten an dem grossen >Dokumentarfilm über die Sicherung und Erschließung des europäischen Kontinents durch den deutschen Geist< - durch die OT - nahmen ihren Fortgang. Reichsminister Speer empfing Herrn Bürgermeister Winkler und mich zu einer Rücksprache, in der geklärt wurde, dass die Regie des Filmes Herr Dr. Fanck und die Produktion die Firma Riefenstahl-Film übernehmen soll. Die Gebietsleiter der OT unterrichteten uns über die verschiedenen Einsatzstellen in Europa. Auf Grund dieser Berichte konnten die Themen aufgegliedert und der erdrückende Materialanfall gesichtet werden. Im Zusammenwirken mit dem Propaganda-Ministerium und dem OKH arbeitete der Regisseur Dr. Fanck die Weisungen an die Filmberichter des Heeres zur Durchführung der Aufnahmen für die einzelnen Themen aus. Minister Speer gab dem Regisseur Dr. Fanck die Weisung, dass die Uraufführung des Films am nächsten Todestage Dr. Todts, im Februar 1944, stattfinden müsse.«⁴⁵ Ein Bruchstück dieses Großprojekts ist vermutlich der von Fanck und der Riefenstahl-Film GmbH produzierte Propagandafilm ATLANTIK-WALL (1944). Das für solche Großprojekte erforderliche Know How und Renommee hatte sie sich nicht nur mit ihren Parteitagsfilmen, sondern auch mit ihrem Dokumentarfilm OLYMPIA (1938) erworben.

45 »Arbeitsbericht des Amtes Filmproduktion im Monat Juni 1943« vom 3.7.1943. BA / NS 18 / Nr. 362a.

Der >Kampf ums Dasein<. Eugenik, Rassismus und Antisemitismus

Obwohl der nationalsozialistische Rassismus, die Lehre von der Überlegenheit der >arischen Rasse< und insbesondere des deutschen Volkes anderen Rassen und Völkern gegenüber, zu den zentralen Elementen der NS-Ideologie gehörte und als Motiv auch im Film weit verbreitet war, ist er nur selten zum zentralen Thema von Spielfilmen und dokumentarischen Filmen gemacht worden. Das mag daran liegen, dass der militante Antisemitismus der Nationalsozialisten trotz weit verbreiteter antisemitischer Vorurteile ebenso wenig Akzeptanz in der Bevölkerung gefunden hat wie die Propaganda für die Euthanasie, die Ermordung Erb- und Geisteskranker, die in Filmen allenfalls indirekt, nicht aber offen vorgetragen worden ist.

Eines der besten Beispiele dafür ist Wolfgang Liebeneiners Spielfilm ICH KLAGE AN (1941), der ähnlich wie Veit Harlans JUD SÜSS (1940) und Erich Waschnecks DIE ROTHSCILDS (1940) die streng geheim gehaltene systematische Ermordung von Geisteskranken und Juden während des Zweiten Weltkriegs propagandistisch vorbereiten und begleiten sollte. Weit diffiziler und kunstvoller als Harlans Film, der am Ende offen zur Tötung des korrupten Jud Süß aufruft, ist Liebeneiners ICH KLAGE AN als Problemfilm konzipiert, dessen Haupthandlung eine bis heute offene Problematik behandelt: die der Sterbehilfe auf ausdrücklichen Wunsch einer unheilbar Kranken. Das leidenschaftliche Plädoyer des Arztes, der seine kranke Frau auf deren Wunsch hin von ihrem Leiden erlöst hat, für die Legalisierung der Sterbehilfe konnte und könnte auch noch heute auf breite Zustimmung rechnen. In der Nebenhandlung allerdings plädiert der Film am Beispiel eines schwerkranken Kindes auch dann für Sterbehilfe, wenn durch die Krankheit schwerste körperliche und geistige Schäden zu erwarten sind. Die Propaganda für Euthanasie im Sinne einer Tötung Geisteskranker wird erst auf diesem Wege von einem Arzt ins Spiel gebracht, der vorher als deren entschiedener Gegner aufgetreten und erst durch einen tragischen Krankheitsfall bekehrt worden ist.

Die vorsichtige Argumentation des Films für den >Gnadentod< zeigt, was man den deutschen Zuschauern glaubte zumuten zu können. Die NS-Propaganda war sich darüber klar, dass mit einer Zustimmung der Mehrheit der Bevölkerung zur Euthanasie ebenso wenig zu rechnen war wie mit einer Zustimmung zur Ermordung jüdischer Mitbürger. Beides wurde zur >geheimen Reichssache< erklärt. Gesetzlich blieb die >Vernichtung

lebensunwerten Lebens< auch dann noch verboten, als sie längst praktiziert wurde. Dazu heißt es in der 1998 erschienenen »Enzyklopädie des Nationalsozialismus«: »Hitlers >Ermächtigungs<-Schreiben für die Euthanasie im Reich erging im Oktober 1939 [...]. Es verfügte, daß >nach menschlichem Ermessen unheilbar Kranken bei kritischster Beurteilung ihres Krankheitszustandes der Gnadentod gewährt werden kann<. Ein >Gesetz über die Sterbehilfe< wurde nie erlassen [...]. Das deutsche Volk sei dafür noch nicht >reif<, lautete die Begründung.«⁴⁶

Reif war es nach Ansicht der NSDAP offenbar bereits seit 1933 für das >Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses<, das auf eine Vorlage aus der Weimarer Republik zurückgreifen konnte und die Sterilisation erblich Kranker auch gegen deren Willen ermöglichte. Bis 1939 wurden schätzungsweise 300 000 bis 400 000 Menschen sterilisiert. Die Propaganda für die Sterilisation >Erbkranker< setzte im dokumentarischen Film allerdings erst Mitte der 30er Jahre nach der Einführung der Nürnberger Rassengesetze ein, die Ehen zwischen Juden und >Deutschblütigen< verboten und die Rechte der jüdischen Mitbürger drastisch einschränkten. Dabei konnte man an die Tradition medizinischer und volkshygienischer Kultur- und Lehrfilme anknüpfen, wie sie sich seit den 20er Jahren im Kampf gegen Geschlechtskrankheiten und andere weit verbreitete Seuchen entwickelt hatte. Vielfach wurde nicht nur der einzelne Kranke, sondern metaphorisch auch das Volk als Organismus begriffen, dessen Körper von Krankheitserregern befallen worden war, die es auszumerzen galt.⁴⁷ Weit verbreitet waren auch sozialdarwinistische Vorstellungen vom >ewigen Kampf ums Dasein< und der >Auslese der stärksten und besten Arten< sowie von der >Vernichtung des Kranken und Schwachen<, wie sie seit dem späten 19. Jahrhundert zu beobachten waren. Die einschlägigen Filme sind in einer Reihe neuerer Studien von Karl Ludwig Rost, Ulf Schmidt, Ernst Klee und anderen detailliert untersucht worden.⁴⁸ Wie Ernst Klee in Büchern und Dokumentarfilmen nachgewiesen hat, hatte eine solche Argumentation und Haltung bereits in Kaiserreich und Weimarer Republik auch unter Medizinern und Psychiatern eine Reihe prominenter Vertreter, die ihre Ideale von Volksgesundheit und Rassereinheit durch Sterilisation und Euthanasie >lebensunwerten Lebens< durchsetzen

46 Vasold 1998, S. 246.

47 Vgl. Schmidt 2002.

48 Vgl. Rost 1987; Klee 2001; Schmidt 2002.

wollten. Diese von der Fachwissenschaft vorformulierten Planspiele fanden in den Nationalsozialisten ihre willigen Adepten und Vollstrecker. Die Exekutoren in den weißen Kitteln setzten ihre Karrieren nach 1945 in der Regel als Chefärzte, Klinikleiter, Forscher usw. fort.⁴⁹

>Krankheitserreger im Volkskörper< - Filme über >Erbkranke<

Die skizzierte Argumentation findet sich ausführlich bebildert in einer Reihe von Propagandafilmen des Reichsbauernführers und des Rassenpolitischen Amtes (RPA) der NSDAP unter der Leitung von W. Groß, dessen Aufgabe die Verbreitung der NS-Rassenideologie war. Sie wurden vornehmlich in der Schulungsarbeit der NSDAP eingesetzt. Der Film ALLES LEBEN IST KAMPF (1937, W. Hüttig, H. Gerdes) schildert den >Kampf ums Dasein< zunächst an Beispielen aus Flora und Fauna, um ihn dann auf das Leben der Völker zu übertragen. Denn auch der >Volkskörper< drohe von kranken Elementen zersetzt zu werden, wenn man erbkranken Menschen die Fortpflanzung gestatte. Brutal kommentierte Montagen aus Heilanstalten für Geisteskranke dienen der Argumentation für die Zwangssterilisation, wie sie 1933 im >Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses< angeordnet wurde: »Wer körperlich und geistig nicht gesund und würdig ist, darf sein Leid nicht im Körper seines Kindes verewigen. (Adolf Hitler, Mein Kampf). [...] Die Sterilisierung schaltet diese Menschen von der Fortpflanzung aus, während ihre übrigen Körperfunktionen in keiner Weise beeinträchtigt werden.« So beruhigt der Film seine Zuschauer. Beispielhaft für diese Tendenz ist auch der im Auftrag des Reichsbauernführers gedreht Kurzfilm DAS ERBE (1935), in dem ein freundlicher älterer Professor seiner blonden Assistentin Fräulein Volkmann an Beispielen aus dem Tierreich das >Gesetz der natürlichen Zuchtwahl< erklärt. »Dann treiben die Tiere also eine regelrechte Rassenpolitik!« So bemerkt diese erstaunt und bietet damit dem Film die Gelegenheit, auf die Bedeutung der richtigen Gattenwahl zur Vermeidung erbkranken Nachwuchses und schließlich auf das Elend der körperlich und geistig Behinderten überzuleiten. Dabei dienen die oftmals bewusst schockierenden Bilder aus Heilanstalten und Pflegeheimen vor allem dem Zweck, für die Zwangssterilisation zu werben und mittels

49 Vgl. Klee 2001; 1999; 1998; 1993.

Auflistung der immensen Kosten der Heimunterbringung indirekt auch Argumente für die Euthanasie zu sammeln.



Filme wie ERBKRAK (1936), die die Sterilisation von Geisteskranken propagierten, bereiteten die >Vernichtung unwerten Lebens< im Zuge der Euthanasie vor.

In ähnlicher Weise reiht auch der Film ERBKRAK (1936) Bilder Behinderter und Schwachsinniger aneinander, die durch Zwischentitel wie >Lust-Mörder<, >Schwerverbrecher<, >Alkoholiker< usw. als kriminell oder >abartig< klassifiziert werden. Auch hier fehlt die Aufrechnung der Kosten nicht: »Die Ausgaben für Erbkrankte betragen jährlich 1,2 Milliarden Reichsmark.« Das Fazit, für das die folgenden Bilder nur noch den Beleg bilden, wird bereits im ersten Zwischentitel gezogen: »Wo den Nachkommen von Säufern; Verbrechern und Schwachsinnigen Paläste gebaut werden, indes der Arbeiter und Bauer mit einer kümmerlichen Hütte vorlieb nehmen muß, da geht ein solches Volk mit Riesenschritten seinem Ende entgegen.« Kontrastmontagen von proletarischen Hinterhöfen und parkähnlichen Pflegeheimen sollen dieser Argumentation einen sozialen Anschein verleihen. Auch dieser Film plädiert für Zwangssterilisation und allenfalls indirekt für die Tötung Erbkrankter: »Im Kampf ums Dasein behauptet sich nur das Gesunde. Was nach den Naturgesetzen in der Freiheit zugrunde gehen würde, wird gehütet und gepflegt.« So heißt es in den Zwischentiteln, die diese >Fehlentwicklung< dem >jüdisch-liberalistischen Denken< der Weimarer Republik zur Last legen. Unklar ist, ob das Rassenpolitische Amt (RPA) dafür Filmaufnahmen Wilfried Basses benutzt hat, der im gleichen Jahr für die RfdU an einem Film mit dem Titel ERBKRAK - ERBGESUND arbeitete, der jedoch als eigenständiger Basse-Film nicht überliefert ist. Was einen

integren Mann wie Basse überhaupt bewogen haben mag, sich einem solchen Thema zu widmen, bleibt unklar. Die RfdU/RWU hat - wie die Untersuchung von Ulf Schmidt »Medical Films, Ethics and Euthanasia in Nazi Germany« belegt - einen großen Teil ihrer medizinischen Lehrfilme eugenischen Themen gewidmet, die direkt oder indirekt für Sterilisation und gelegentlich auch für Euthanasie plädierten wie etwa der unter der Supervision von Karl Bonhoeffer an der Charite entstandene Kinder-Euthanasie-Film EINE 41/2JÄHRIGE MIKROCEPHALIN (1937).⁵⁰

Auch andere Filme wie DIE SÜNDEN DER VÄTER (1935), ABSEITS VOM WEGE (1935) und OPFER DER VERGANGENHEIT (1937, Gernot Bock-Stieber) dienten seit Mitte der 30er Jahre dazu, für Zustimmung zu den staatlichen Maßnahmen und Gesetzen zu werben. Dazu bemerkt Karl Ludwig Rost in seiner Untersuchung »Sterilisation und Euthanasie im Film des >Dritten Reichs<«: »Die größte propagandistische Wirkung erlangte jedoch der Film OPFER DER VERGANGENHEIT, ein Auftragsfilm der RPL mit dem ursprünglichen Titel >Die Sünde wider Blut und Rasse<. Dieser von der Amtsleitung Film der RPL bei der Kultura-Film in Auftrag gegebene Film entstand in Zusammenarbeit mit dem RPA auf Anregung Hitlers. Walter Groß berichtete, die Filme des RPA, ganz besonders ERBKRAK, hätten einen >so starken Beifall des Führers gefunden, daß er persönlich den Befehl zur Herstellung des bekannten Normal-Tonfilms OPFER DER VERGANGENHEIT nach ihrem Muster gegeben hätte.<.⁵¹ Der als >staatspolitisch wertvoll< eingestufte Film musste auf Anweisung der Reichsfilmkammer in allen 5300 Kinos des Deutschen Reiches gezeigt werden, um der rassenpolitischen Propaganda größere Resonanz zu verschaffen. Auch das Presse-Echo war entsprechend gesteuert. Curt Belling, Reichshauptstellenleiter der Amtsleitung Film der NSDAP, schrieb in der Zeitschrift »Der Deutsche Film«: »Das deutsche Volk wird nur dann stark und schöpferisch bleiben, wenn es sein wertvollstes Erbgut erhält und alles zurückdrängt, was diesen schönsten Besitz bedrohen und vernichten könnte. [...] Wenn der Sprecher des Films sagt, daß die Verhütung erbkranken Nachwuchses ein sittliches Gebot ist und der Nächstenliebe entspringt, so liefern die Bilder hierzu den eindringlichsten Beweis.«⁵² Genau darum ging es: Die Sterilisation und andeutungsweise auch schon die Euthanasie

⁵⁰ Vgl. Schmidt 2002, S.249ff.

⁵¹ Rost 1987, S. 65.

⁵² Der Film im Dienste der Rassenpolitik. In: Der Deutsche Film 11 / 1937, S. 335.

sollten als Werke der Nächstenliebe erscheinen, die der Eliminierung der Geisteskrankheiten dienen. Goebbels erkannte sofort die Brisanz solcher und ähnlicher Filmaufnahmen für die rassenpolitische Agitation. Am 4.12. 1936 notierte er in seinem Tagebuch: »Dann einen Film aus Irrenanstalten zur Begründung des Sterilisationsgesetzes. Grauenhaftes Material. Mit tollen Aufnahmen. Das Blut gefriert einem bloß beim Anschauen. Da ist die Unfruchtbarmachung nur ein Segen.« Als Kontrast zu den Bildern der Geisteskranken ließ er angeblich Bilder seiner eigenen Kinder am Filmende einschneiden. Mit dem Großeinsatz für den Film OPFER DER VERGANGENHEIT sah die NS-Führung die Propaganda zur Legitimierung der Sterilisation als erfolgreich beendet an.⁵³

Erst seit 1940 - im Zuge der Massenmorde an etwa 120 000 Geisteskranken im Rahmen der Aktion T 4 - wurden Filmpläne zur Legitimation der Euthanasie in Angriff genommen. Im Auftrag der Kanzlei des Führers war der Regisseur Hermann Schweningen mit der Vorbereitung einschlägiger Filme beschäftigt. »Etwa anderthalb Jahre bereiste Schweningen 20 bis 30 Anstalten des gesamten Reichsgebiets, um typische, ausdrucksstarke oder besonders krasse Filmaufnahmen Geisteskranker zu erhalten, aus denen dann die verschiedenen Dokumentarfilme zusammengeschnitten werden sollten.«⁵⁴ So schreibt Karl Ludwig Rost in seiner Untersuchung über »Sterilisation und Euthanasie im Film des >Dritten Reichs<«. Fertiggestellt wurde von Schweningen allerdings nur der Film DASEIN OHNE LEBEN, der jedoch nicht öffentlich vorgeführt worden ist.⁵⁵ Außerdem wurden ein großer wissenschaftlicher Film über Geistesranke und Euthanasie unter dem Kürzel »GK-Dokumentarfilm« sowie eine Reihe medizinischer Lehrfilme geplant, die vermutlich aufgrund der sich verschlechternden Kriegslage nicht fertiggestellt worden sind.⁵⁶

Felix Moeller schreibt in seinem Buch »Der Filmminister« dazu: »Drastischste, auf Schockwirkung zielende Bilder und ein radikaler Begleittext verdeutlichen das Rezept Goebbels' für Dokumentarfilme, das er anlässlich der nach ICH KLAGE AN 1941/42

53 Rost 1987, S. 83; Goebbels zit. n. Moeller 1998, S. 359.

54 Rost 1987, S. 122.

55 Bei dem im BA-FA vorhandenen Film gleichen Titels handelt es sich vermutlich um eine Materialsammlung.

56 Vgl. Rost 1987, S.121 ff., 145 ff.

wiederaufgenommenen Planung >wissenschaftlicher Dokumentarfilme< über Geisteskranke noch einmal unterstreicht. Zur gleichen Zeit, da hinsichtlich von ICH KLAGE AN mit Rücksicht auf Volksstimmung und Kriegslage äußerst vorsichtig taktiert wurde, diskutierte Goebbels mit Phillip Bouhler, wie man >in einem Kulturfilm die grauenvollen Krankheitsbilder zur Darstellung bringen [könne], die man in Irrenanstalten beobachten kann<. Man dürfe nicht zu wissenschaftlich vorgehen, sondern müsse dem Publikum einfach die entsprechenden Bilder zeigen, >damit uns die Liquidierung dieser nicht mehr lebensfähigen Menschen psychologisch etwas leichter gemacht wird<.⁵⁷

Die Strategie der medialen Mobilmachung, die Goebbels nach Kräften vorantrieb, ist hier auf den Punkt gebracht. Ihr wichtigstes Ziel war es, wie Goebbels wiederholt betonte, zu >elementaren Konfliktstellungen< zu kommen, die mit den >natürlichen Sinnen, den Augen und Ohren, ohne komplizierte Denkprozesse aufgenommen und unmittelbar erlebt< werden konnten. »Goebbels setzte auf die psychologische Wirkung vorgeblicher Authentizität, ganz nach dem Rezept von DER EWIGE JUDE und OPFER DER VERGANGENHEIT. Nicht Diskussionen über Recht und Moralität der >Euthanasie< galt es anzufachen, vielmehr sollten durch schockierend realistische >Aufklärung< Abscheu geweckt und offen >die Liquidationsmethoden an unheilbar Irren begründet werden<.⁵⁸ Dazu notierte Goebbels am 30.1.1942: »Ich dringe vor allem darauf, daß keine mittleren Fälle dargestellt werden, sondern nur solche, die absolut überzeugend wirken. Auf der anderen Seite kann man dem Film dann einen Teil anhängen, in dem Fälle dargestellt werden, die heilbar sind und auch geheilt werden sollen. Auf jeden Fall darf aber dieser Film nicht, wie das die Mitarbeiter Bouhlers wünschen, vom medizinisch-wissenschaftlichen Standpunkt aus angelegt werden. Er muß sich der Schwarz-Weiß-Malerei bedienen, da er sonst im Volke nicht überzeugend wirken kann.«⁵⁹

Nach ähnlichen Regieanweisungen wurden nach den Novemberpogromen des Jahres 1938, der von den Nationalsozialisten so genannten >Reichskristallnacht<, und insbesondere nach Kriegsbeginn und der amerikanischen Kriegserklärung auch eine Reihe antisemitischer und gegen die USA gerichteter Filme hergestellt (JUDEN OHNE

57 Eintrag v. 5.9.1941. Zit. n. Fröhlich 1996, Teil II, Bd. 1, S. 364.

58 Moeller 1998, S. 360

59 Eintrag v. 30. 1. 1942. Zit. n. Fröhlich 1994, Teil I, Bd. 3, S. 220.

MASKE, JUDEN, LÄUSE UND WANZEN, HERR ROOSEVELT PLAUDERT, RUND UM DIE FREIHEITSSTATUE), die an späterer Stelle im Rahmen der Kriegspropaganda in die Darstellung einbezogen werden. Sie stellten die westlichen Juden als >dekadente Zersetzer der Kultur< und die Ostjuden als verdreht und verlaust dar, während die US-Regierung unter Roosevelt nach Kriegseintritt als Zentrale einer >jüdischen Weltverschwörung< denunziert wurde.

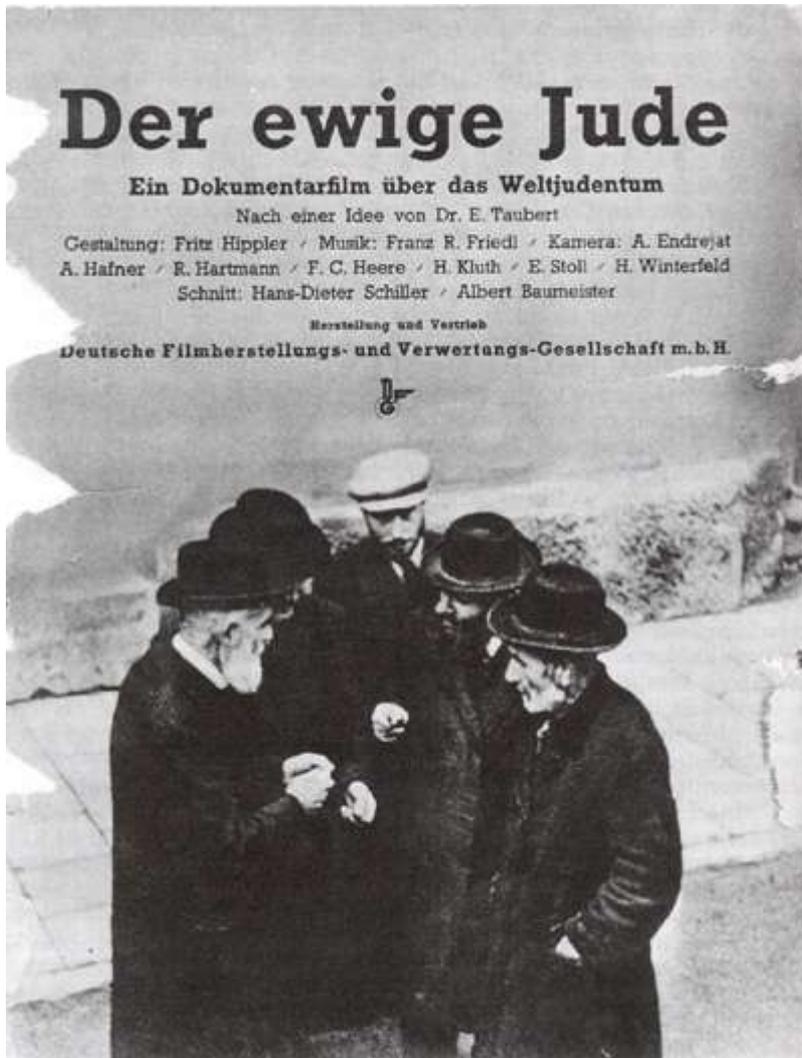
DER EWIGE JUDE

Das krassste Beispiel lieferte der >Reichsfilmdramaturg< und SS-Obersturmbannführer Dr. Fritz Hippler mit seinem antisemitischen Hetzfilm DER EWIGE JUDE (1940), an dessen Gestaltung neben den Antikommunismus- und AntisemitismusExperten des Propagandaministeriums Eberhard Taubert und Hans Hinkel auch Goebbels maßgeblich beteiligt war.⁶⁰ Auf Goebbels Einfluss weist auch Stig Hornshoj-Moller in seiner quellenkritischen Analyse des Films hin, überschätzt dabei aber wohl doch dessen Anteil an der Autorschaft: »DER EWIGE JUDE sollte Goebbels >propagandistisches Meisterstück< werden. Seine Propagandaleitlinien [...] kamen hier voll zur Geltung: Vereinfachung, Wiederholung, Emotionalisierung, Scheinobjektivität, Verschweigen >unangenehmer Tatsachen< und Lüge in stetiger Wiederholung. Indem sich der Film von der plumpen antisemitischen Propaganda Julius Streichers distanzierte, fügte er sich nahtlos in die pseudowissenschaftliche Tradition des von Goebbels gegründeten >Instituts zum Studium der Judenfrage< ein [...].«⁶¹ Mit diesem Film, in dem Hippler und sein Team neue Formen der propagandistischen Trick- und naturalistischen Schockmontage erprobten, haben die Autoren für den neuen Stil des dokumentarischen Propagandafilms aus dem >Geiste des Nationalsozialismus< ein makabres Exempel geliefert, das Hans-Jürgen Brandt in seiner Studie »NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis« (1987) ideologiekritisch untersucht hat.⁶² Dabei vertraute Hippler ähnlich wie Goebbels auf den denunziatorischen Effekt authentischer dokumentarischer Bilder, wenn diese in diskriminierender Absicht gefilmt, geschnitten und dramaturgisch verarbeitet werden.

⁶⁰ Hippler versucht in seiner Autobiographie »Die Verstrickung« (S.206f.) die Verantwortung für die Gestaltung des Films auf Goebbels abzuwälzen. Vgl. auch Hornshoj-Moller 1995.

⁶¹ Hornshoj-Moller 1995, S.10.

⁶² Vgl. Brandt 1987.



Als Dokumentarfilm, der die Bevölkerung über das >wahre Gesicht des Judentums< aufklären sollte, deklarierten Goebbels und Hippler ihren Hetzfilm DER EWIGE JUDE (1940), der den Judenhass und damit indirekt die geplante Massenvernichtung fördern und legitimieren sollte.

Der Film beginnt mit einer Auswahl dokumentarischer Ghetto-Sequenzen, die Hippler 1939 auf Anweisung Goebbels mit einem Filmteam zum Teil selber gedreht hat. Sie zeigen demonstrativ Schmutz und Verkommenheit einzelner Wohnungen, Häuser und Straßenzüge, den als >Schacher< bezeichneten Straßenhandel sowie verschwörerisch wirkende religiöse Zeremonien als Charakteristika ostjüdischen Alltagslebens. In Großaufnahmen verhärmter oder misstrauisch in die Kamera blickender Ghettobewohner zeigt sich laut Kommentar >das wahre Gesicht des ewigen Juden<. Dann folgt die berüchtigte Parallelmontage von Juden und Ratten, für die der Trick-Spezialist Svend Noldan hinzugezogen wurde: Bilder von Ratten, die in Müll und Abfällen hausen, werden mit Bildern ostjüdischer Elendsquartiere und jüdischer Händler parallelisiert. Durch

bedrohliche Pfeilbewegungen animierte Landkarten vergleichen die Wanderwege der Ratten, die sich von Asien aus über die Welt verbreiten, mit denen der Juden, die sich - so suggeriert der Film - in ihren >Gastvölkern< wie die Ratten einnisten und diese ausbeuten: »Das, was den schöpferischen arischen Völkern Werte sind, hat der Jude zur Ware erniedrigt, die er kauft und wieder verkauft, die er selber aber nicht erzeugen kann. Die Erzeugung überlässt er den Arbeitern und Bauern der Völker, bei denen er sich zu Gast geladen hat.« Zum Beweis wird das >wahre Gesicht< der reichen Berliner >Salonjuden< ganz im Stile der suggestiven visuellen Rhetorik dieses Films durch Überblendungsmontagen >entlarvt<, in denen sich bärtige Ostjuden in frisch rasierte, frisierte und modisch gekleidete deutsche Juden verwandeln (vgl. Abb. S. 572). In Kontrastmontagen werden dazu deutsche Bauern und Arbeiter eingeblendet.

Seine antisemitischen Vorurteile und Klischees versucht der Film im Folgenden anhand von Dokumenten, Fotos, Spielfilmszenen, Trickaufnahmen und Statistiken zu belegen. Dabei bemühen sich die Autoren vor allem darum, die suggestiven Bild-Montagen durch eine rational wirkende Argumentation mit Fakten und Dokumenten zu untermauern, um die Zuschauer nicht nur gefühlsmäßig, sondern auch intellektuell zu überzeugen. Die internationalen Verbindungen des >jüdischen Finanzkapitals< erscheinen in Svend Noldans Trickmontagen als >Spinnennetz< jüdischer Bankhäuser und Konzerne, das den Globus umspannt. Dass auch der Kommunismus eine jüdische Erfindung ist, soll am Beispiel von Karl Marx, Ferdinand Lassalle und Rosa Luxemburg bewiesen werden. Zur Zeit der Weimarer Republik übernahmen die Juden dem Film zufolge auch in Deutschland in Politik, Wirtschaft und Kultur die Herrschaft. Zum Beweis lässt der Film eine Reihe jüdischer Politiker, Bankiers, Unternehmer, Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller von Walther Rathenau bis Max Reinhardt und Kurt Tucholsky Revue passieren. Kontrastmontagen von typisch deutscher Kunst (Bamberger Reiter usw.) und >entarteter< moderner jüdischer Kunst sollen die >Zersetzung deutschen Kulturlebens< durch die >Produkte einer kranken Phantasie< verdeutlichen. Eingeblendete Statistiken über den geringen Anteil von Juden an der Arbeiterschaft und deren hohen Anteil bei den Juristen, Ärzten und Geschäftsleuten sollen die These von der Beherrschung und Ausbeutung des deutschen Volkes durch eine winzige jüdische Minderheit untermauern, die ein Prozent der Bevölkerung, aber mehr als die Hälfte der Geschäftsleute ausmache. Zu Bildern deutscher Arbeitsloser in Elendsquartieren zieht die >Geisterstimme< des Kommentars

das demagogische Fazit: »Während Millionen des eingeseenen deutschen Volkes in Arbeitslosigkeit und Elend gerieten, gelangten zugewanderte Juden in wenigen Jahren zu phantastischen Reichtümern. Nicht durch ehrliche Arbeit, sondern durch Wucher, Gaunerei und Betrug.« Ziel einer solchen audiovisuellen Rhetorik war die Spekulation auf die sozialen Ressentiments ökonomisch benachteiligter Bevölkerungsschichten, die in antisemitische Haltungen umfunktioniert werden sollten. Bei aller Demagogie zeigen sich hier noch Reste eines nationalsozialistischen Antikapitalismus, wobei die »Profitgier« der kapitalistischen Marktwirtschaft und deren Verwandlung von Gebrauchswerten in Tauschwerte nunmehr den Juden angelastet wird.

Dokumentarische Sequenzen vom religiösen Unterricht und Gottesdienst dienen dem Kommentator dazu, die religiösen Lehren und Zeremonien als eine Art ideologischer Schulung darzustellen, die aus der Lehre vom auserwählten Volk den Anspruch auf Weltherrschaft ableitet. Den jüdischen Glauben an die Auserwähltheit des eigenen Volkes kontert der Film in vexierbildhafter Rhetorik mit der Denunziation des Judentums als »Parasiten« und der Lehre von der »deutschen Herrenrasse«. Als letzter Beweis für die angebliche Skrupellosigkeit und Unmenschlichkeit der Juden dient dem Film eine dokumentarische Schockmontage, die ähnlich wie die anfangs verwendete Ratten-Montage vornehmlich der Abscheu erregenden Wirkung der Bilder vertraut: den dokumentarischen Aufnahmen von jüdischen Metzgern geschächteter und zuckend verblutender Rinder und Schafe. Dies wird nicht nur als Tierquälerei, sondern auch als »Kulturschande« hingestellt, die erst vom Nationalsozialismus verboten worden sei. Als »Erlöser der Menschheit« von der »jüdischen Gefahr« erscheint am Ende Hitler, der in einer Reichstags-Rede vom Januar 1939 mit deren »Ausrottung« droht: »Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.« Das übliche Tableau nordisch wirkender Männer- und Frauen-Portraits bildet mit der Hakenkreuz-Fahne als Abschluss den »arischen« Kontrast zu den Szenen jüdischen Ghettolebens am Anfang.

Goebbels notierte nach einer internen Vorführung der Schlachthof-Szenen am 17.10.1939 in seinem Tagebuch: »Und dann Aufnahmen zum Ghettofilm. Noch niemals dagewesen.

Schilderungen, so grausam und brutal in den Einzelheiten, daß einem das Blut in den Adern gerinnt. Man schaudert zurück vor soviel Rohheit. Dieses Judentum muß vernichtet werden.«⁶³ Der Film erschien in zwei Fassungen: Mit Schächtungsszenen für Männer und ohne diese Szenen für Frauen und Jugendliche. Hippler wies in der Presse auf die Stärken seines >Dokumentarfilms< gegenüber Spielfilmen wie JUD Süß hin, in denen deutsche Schauspieler die Juden darstellen und demzufolge »das Unmittelbare der Wirklichkeit vermissen lassen«: »Eine unmittelbare Wirklichkeitswirkung zu erzielen, ist nur dem Dokumentarfilm gegeben, und um einen solchen handelt es sich bei dem Film >Der ewige Jude<. Hier werden die Juden nicht dargestellt, sondern sie zeigen selbst, wie sie sind; kein einziges Bild ist hier gestellt, kein Jude etwa zu einer besonderen Handlung oder Stellung gezwungen worden. Im Gegenteil, es war mein Grundsatz, die aufzunehmenden Juden ganz sich selbst zu überlassen, sie nach Möglichkeit gar nicht merken zu lassen, dass sie gefilmt werden.«⁶⁴ Die einschlägige Forschung hat hingegen detailliert nachgewiesen, dass ein großer Teil der angeblich authentischen Szenen für die Filmaufnahmen inszeniert und gestellt war,⁶⁵ und die diffamierenden antisemitischen Geschichtsfälschungen angeprangert: »Auch >Der ewige Jude< bedient sich massiver Geschichtsfälschungen und -verzerrungen, um die >jüdische Rasse< in ihrer Gesamtheit zu diffamieren. Der Film konzentriert sich dabei vor allem auf die pseudodokumentarische Darstellung von politischen und historischen Zusammenhängen, die von der biblischen Frühzeit des Judentums bis in die aktuelle Zeit des Publikums reichen. Dabei greift er Entwicklungen und Argumente auf, die traditionell antijüdische bzw. antisemitische Verwendung gefunden haben.«⁶⁶ So heißt es in Stefan Mannes' Studie »Antisemitismus im nationalsozialistischen Film« (1999), die den Film als Kompendium antisemitischer Stereotype beschreibt.

Auf die Möglichkeit, dass der Film sich auch als eine Projektion faschistischer Herrschaftsansprüche verstehen lässt, die nach dem Muster der Identifikation mit dem vermeintlichen Aggressor funktioniert, hat Michael Siegert in einem Sammelband des Österreichischen Filmmuseums über »Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-

63 Eintrag v. 17.10. 1939. Zit. n. Fröhlich 1998, Teil I, Bd. 7, S. 157.

64 Vgl. Siegert 1972; Hornshoj-Moller 1995; Mannes 1999.

65 Mannes 1999, S. 51.

66 Siegert 1972, S. 65 ff.

1945« (1972) hingewiesen: »Hitler schreibt den Juden zu, was er selbst will und dann auch unternimmt: den Weltkrieg entfesseln, die >andere Rasse< vernichten, Osteuropa bolschewisieren (denn das war ja die Folge seiner Politik). Hitler träumte vom >Juden< als Spiegelbild seiner eigenen Strebungen, wie der trotzige Sohn im Grunde den Vater bewundert (>Identifikation mit dem Angreifer< nach Freud). Was er den Juden unterstellt, will er selbst: Weltherrschaft. Er ist eigentlich selbst >Jude<. Diese gespenstische Verwobenheit von Angriff und Schreckensvision, von eingebildeter Angst und tödlicher Drohung entspringt der drückenden Hybris des ganzen Unternehmens Hitler. Strafangst und Schuld schaukeln sich gegenseitig auf. Immer wenn Hitler nach einem Stück Macht griff, mußte er an die Vernichtung der Juden denken, die er als Inkarnation der Macht, als Kapital, Staat, herrschende Klasse, Weltregierung sah - als Vaterimago schlechthin. Revolution und Judenmord fielen für ihn in eins zusammen: die virtuelle Vertilgung der Herrscherklasse. So war es 1923, 1933, 1939, 1941. [...] Dem realen Kampf um die Weltherrschaft entsprach im Wahnsystem des verkehrten Klassenbewußtseins des kleinbürgerlichen Antisemiten der Mord am >Weltherrscher Juda<.«⁶⁷

Die NS-Presse feierte den Film hingegen unter Berufung auf Hippler als aufklärerischen wirklichkeitsgetreuen Dokumentarfilm: »DER EWIGE JUDE ist kein Spielfilm, sondern ein Dokumentarfilm über das Weltjudentum.« So hieß es in der »Deutschen Allgemeinen Zeitung« vom 29.11. 1940. »Er porträtiert, er berichtet kühl und sachlich, er arbeitet im Stil der Filmreportage, die nur durch das unbestechliche Bild wirken will. Aber eben in dieser kühlen Sachlichkeit soll die Wirkung auf den Betrachter liegen.«⁶⁸ »Symphonie des Ekels«⁶⁹ und »Der ewige Jude. Ein Filmdokument vom wahren Gesicht der jüdischen Rasse«⁷⁰, so lauteten die Schlagzeilen von zwei Artikeln in der Zeitschrift »Der Deutsche Film«. Die Verwendung von Filmzitatzen aus Spielfilmen und die Tricksequenzen wurden dabei von einem anspruchsvollen Rezensenten wie Frank Maraun zwar als Bruch mit

67 Zit. n. Wulf 1989, S. 457.

68 Maraun 1940 a.

69 Volz 1940. Vgl. auch: Juden wie sie wirklich sind. Der große Dokumentarfilm »Der ewige Jude« uraufgeführt. In: Steglitzer Anzeiger (Berlin) v. 29. 11. 1940.

70 Maraun 1940 a.

einer streng dokumentarischen Methode kritisiert, aber als Mittel zur anschaulichen und informativen Illustration im Rahmen eines groß angelegten Querschnittfilms akzeptiert.⁷¹

Den Verleih des Films besorgten die Gaufilmstellen der NSDAP, die in einem Rundschreiben »an die Herren Lichtspieltheater-Besitzer« auf dessen Bedeutung im Kriege hinwiesen: »Im Hintergrund der großen Auseinandersetzung, die auf den Schlachtfeldern den Endsieg des deutschen Volkes bringen wird, steht auf der Gegenseite das internationale Judentum als Drahtzieher, dem dieser Film schonungslos die Maske herunter reißt.«⁷² Trotz des nationalsozialistischen Werbefeldzugs ist der von der Zensur als »künstlerisch und politisch wertvoll« eingestufte Film kein Kino-Erfolg geworden und bei großen Teilen des Publikums eher auf Ablehnung gestoßen, während Veit Harlans Spielfilm JUD SÜSS, der kurz zuvor in den Kinos lief, weit erfolgreicher war.⁷³ In den geheimen »Meldungen aus dem Reich« des Sicherheitsdienstes des Reichsführers der SS, Heinrich Himmler, in denen seit 1939 über die Stimmung in der Bevölkerung berichtet wurde, heißt es dazu, »daß oft nur der politisch aktivere Teil der Bevölkerung den Dokumentarfilm besucht habe, während das typische Filmpublikum ihn teilweise mied und örtlich eine Mundpropaganda gegen den Film und seine stark realistische Darstellung des Judentums getrieben wurde. Die Widerlichkeit des Dargestellten an sich und vor allem die Schlachtszenen seien dementsprechend immer wieder als Hauptgrund gegen den Besuch des Filmes gesprächsweise zum Ausdruck gekommen. Der Film sei wiederholt als außerordentliche >Nervenbelastung< bezeichnet worden. So habe auch der Besuch vor allem in Nordwest-, West- und Süddeutschland und in der Ostmark teilweise sehr schnell nachgelassen. [...] Häufig sei geäußert worden, >Jud Süß< habe das Judentum bereits so überzeugend dargestellt, daß es dieser neuen, noch krasserem Beweismittel in dem unmittelbar danach aufgeführten Dokumentarfilm nicht mehr bedurft habe.«⁷⁴ Wirksamer war angeblich der Einsatz des Films in der parteiinternen Schulungsarbeit und in den besetzten Ostgebieten.

71 Rundschreiben der Gaufilmstelle Hessen-Nassau vom 23.11.1940.

72 Vgl. Mannes 1999, S.105ff.

73 Boberach. Bd. 6 / S. 1918f. (Nr. 155 / 20.1.1941). Vgl. auch Kugelmann 1996.

74 Film im Teutoburger Wald. Der ehemalige Reichsfilmintendant im Spruchkammerverfahren. Rheinischer Merkur v. 9.10.1948.

Hatte sich Leni Riefenstahl mit ihrem Film TRIUMPH DES WILLENS als Meisterin der idealisierenden Verklärung Hitlers und der NSDAP erwiesen, so haben sich Hippler und sein Team mit dem dokumentarischen Propagandafilm DER EWIGE JUDE als ebenso ambitionierte wie skrupellose Experten der filmischen Konstruktion von Feindbildern und der antisemitischen Denunziation gezeigt. Hier wurde erstmalig ein groß angelegter weltanschaulicher Thesenfilm aus nationalsozialistischer Sicht gestaltet, der seine stärksten Wirkungen anders als der von Alfred Rosenberg geförderte laienspielhaft deutschümelnde Film EWIGER WALD aus der denunziatorischen Verwendung dokumentarischer Bilder bezog, die in einen großen scheinbar rationalen Argumentationsrahmen eingebaut wurden. Der Film macht deutlich, in welchen kollektiven Wahnvorstellungen sich die NS-Führung mit ihren antisemitischen Omnipotenz- und Vernichtungsphantasien verfangen hatte, und wie skrupellos sie diese zur Vorbereitung der insgeheim geplanten Massenmorde einsetzte.

Nach dem Krieg kam Hippler von 1945 bis 1948 in englische Gefangenschaft und wurde 1948 wegen seiner Tätigkeit im >Dritten Reich< in einem Gerichtsverfahren zur Rechenschaft gezogen. Hippler berief sich darauf, dass er stets nur auf Goebbels Befehl gehandelt habe, sein Film DER EWIGE JUDE im Wesentlichen Goebbels Werk gewesen sei, er 1943 wegen seines Einsatzes für verfemte Künstler wie Erich Kästner als Reichsfilmintendant abgesetzt und zudem aus der SS ausgeschlossen worden sei. Über den Prozess berichtete der »Rheinische Merkur« wie folgt: »Die Anklagebehörde beantragte zwei Jahre Gefängnis, der Verteidiger, der seinerseits nicht unterließ, an die Entnazifizierung von Schacht, Krauß, Gründgens und Furtwängler zu erinnern, plädierte auf Freispruch. [...] Das Urteil bedeutete denn auch praktisch einen Freispruch, denn der Angeklagte wurde zu 5000 RM verurteilt, die jedoch durch die Internierungshaft bereits >abgebucht< sind. «⁷⁵ Seit den 50er Jahren arbeitete er unter Pseudonym an verschiedenen Werbe- und Industriefilmen mit. Später war er als Werbeleiter für verschiedene Unternehmen sowie für den Landesverband Nordrhein-Westfalen der FDP tätig, wo er eng mit Erich Mende und Walter Scheel zusammenarbeitete.´

75 Vgl. Brandt 1987, S. 51 f.

THERESIENSTADT. Das Konzentrationslager als Idylle

Dass die NSDAP der deutschen und internationalen Öffentlichkeit gegenüber die Vernichtungsaktionen zu verheimlichen und die Internierung in Konzentrationslagern zu beschönigen versuchte, zeigt der 1944/45 entstandene Film THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET, der unter dem - erst nach Ende der NS-Zeit dem Film zugesprochenen - falschen Titel DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT bekannt geworden ist.⁷⁶ Allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein besonders infames Produkt aus Goebbels Propagandaministerium, wie vielfach vermutet wurde, denn dessen Strategie bestand eher darin, die Existenz von Konzentrationslagern überhaupt nicht zu thematisieren. Der Film geht, wie der Filmwissenschaftler Karel Margry nachgewiesen hat, auf die Initiative des SS-Sturmbannführers Hans Günther zurück, des Leiters des Prager >Zentralamts zur Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren<, der seiner >vorbildlichen< Tätigkeit auf diese Weise ein filmisches Denkmal setzen wollte. Ohne die Erlaubnis vorgesetzter Stellen einzuholen, beauftragte er in Absprache mit dem Lagerkommandanten die Prager Filmproduktion Aktualita mit Drehaufnahmen und ernannte den in Theresienstadt inhaftierten jüdischen Schauspieler und Komiker-Star der Ufa Kurt Gerron zum Regisseur des Films. Was Gerron dazu bewogen hat, diesen euphemistischen Propagandafilm unter Aufsicht der SS zu drehen, ist umstritten. Trotz seiner Bereitschaft, die Regie zu übernehmen, wurde er Ende Oktober 1944, einige Monate vor Fertigstellung des Films, nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.⁷⁷

Der Anlass für die Herstellung des Films war die bevorstehende Inspektion Theresienstadts - einer als Übergangslager vor der Deportation nach Osten genutzten ehemaligen Garnisonsstadt - durch eine Delegation des Roten Kreuzes. Nachdem eine Reihe von Verschönerungsmaßnahmen durchgeführt worden waren, sollte der Film der Delegation und der internationalen Öffentlichkeit vor Augen führen, wie angenehm es sich in diesem unter jüdischer Selbstverwaltung stehenden Konzentrationslager leben lässt.

⁷⁶ In seiner ursprünglichen Fassung hatte der Theresienstadt-Film eine Länge von 2400 bis 2500 Metern und dauerte etwa 90 Minuten. Erhalten ist ein 15-minütiges Fragment, das vermutlich den Schlussteil des Films darstellt. Außerdem existieren eine Reihe kürzerer Filmsegmente aus unterschiedlichen der insgesamt 38 Sequenzen des Films, die Karel Margry rekonstruiert hat. Die Filmmusik bestand fast ausschließlich aus Stücken jüdischer Komponisten. Vgl. Margry 1996.

⁷⁷ Vgl. Felsmann/Prümm 1992.

Der nur noch in Fragmenten erhaltene Film, der etwa 90 Minuten lang war, wurde im August und September 1944 mit Insassen des Lagers gedreht, im März 1945 fertiggestellt und nur noch wenige Male in lokalen Vorführungen gezeigt. Das internationale Publikum, für das er gedacht war, erreichte er nicht mehr.

Der Film, dessen Aufbau anhand von Filmfragmenten und Skizzen rekonstruiert werden konnte, schildert das Konzentrationslager Theresienstadt in der Art beschönigender Städtebilder als Idylle. Begünstigt wurde diese Darstellung dadurch, dass die alte Festungsstadt mit ihren historischen Gebäuden, Parks und Straßenzügen voller Geschäfte und Kaffeehäuser dafür eine ideale Kulisse bot - ein Ghettoleben der angenehmen Art, so konnte es scheinen: Man promeniert auf den Festungswällen, treibt Sport auf einer der Basteien, hört einer Jazzband zu oder besucht das Theater. Diesem Auftakt folgen in einer Reihe informativer Sequenzen Einblicke in Verwaltung und Arbeitsleben der Stadt: Der jüdische Ältestenrat tagt, Bank, Postamt und Krankenhaus werden vorgestellt, und der Zuschauer erhält Einblicke in handwerkliche und landwirtschaftliche Betriebe. Der Film endet mit dem Feierabend und Szenen abendlicher Freizeitgestaltung.

Zur Frage der Authentizität des Theresienstadt-Films, der von seinen Initiatoren ähnlich wie viele andere erbbiologische und antisemitische Filme ausdrücklich als >Dokumentarfilm< deklariert wurde, äußert sich Karel Margry wie folgt: »Historiker haben generell den gestellten Charakter des Films überschätzt (und Überlebende haben dieses Bild kaum korrigiert). Damit ist nicht gesagt, daß der Film nicht betrügerisch wäre. Zweifellos ist der Film als Ganzes - die schließliche Mischung aus gefilmten Bildern, Musik und Kommentar - ein niederträchtiges Stück Propaganda. Doch die visuelle Authentizität des Films ist weitaus größer, als man gemeinhin annimmt. Viele der Dinge, die er zeigt, gab es in Theresienstadt tatsächlich, oder sie waren ein Teil des täglichen Lebens der Gefangenen, nicht nur 1944, sondern schon zuvor. Eine Reihe von Aufnahmen wurden an Orten aufgenommen, die nicht >verschönert< worden waren. Sogar der Kommentar - der verlogenste Teil des Films - enthält Elemente, die der Wirklichkeit entsprechen. In einer abschließenden Betrachtung könnte man sagen, daß die eklatante Lüge des Films in dem liegt, was er nicht zeigt: den Hunger, das Elend, die Überbevölkerung, die Sklavenarbeit

für die deutsche Kriegsindustrie, die hohe Sterblichkeit und, vor allem, die Transporte in den Osten.«⁷⁸

Im Vergleich mit den im Vorhergehenden dargestellten antisemitischen Spiel- und Dokumentarfilmen fällt besonders stark auf, dass hier ein positives Bild des jüdischen Lebens entworfen wurde, wobei besonderer Wert auf die Einbeziehung prominenter und international bekannter Juden gelegt wurde. Das ist ein Indiz dafür, dass der Film weniger für deutsche als für ausländische Zuschauer gedacht war. »Ein Publikum, das seit Jahren einer aggressiven antijüdischen Propaganda ausgesetzt war, darunter Filme wie DER EWIGE JUDE oder JUD SÜSS, wäre durch einen Film, der Juden weniger verzerrt darstellt, nur verwirrt worden.«⁷⁹ So vermutet Karel Margry. »Nach Vorstellung der SS sollte der Film im Ausland verbreitet werden [...]. Nur im Ausland, wenn überhaupt, konnte der Film einem begreiflichen Zweck dienen und die ihm zgedachte Aufgabe erfüllen.«⁸⁰ Doch auch dazu war es zu spät. Spätestens seit der Befreiung des KZ Majdanek durch die Rote Armee im Juli 1944 gab es in der internationalen Presse detaillierte Berichte über die Massenvernichtungslager der Nationalsozialisten. Wenige Monate nach Fertigstellung des Films wurde Deutschland besiegt und von den alliierten Armeen besetzt.

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

78 Margry 1996, S.335.

79 Margry 1996, S. 333.

80 Margry 1996, S. 333.