

---

**Autor:** Zimmermann, Peter.

**Titel:** Im Banne der Ufa-Ästhetik und des >Kalten Krieges<.

**Quelle:** Zimmermann, Peter/ Hoffmann, Kay (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3 'Drittes Reich' 1933-1945. Stuttgart. 2005, S. 710-719.

**Verlag:** Reclam Verlag.

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

---

*Peter Zimmermann*

## **Im Banne der Ufa-Ästhetik und des Kalten Krieges**

### **Film- und Fernseh-Dokumentationen der BRD und DDR über das >Dritte Reich<**

»Hitler kam gestern Abend wieder im Fernsehen. Er kommt immer im Fernsehen. Ohne ihn wäre Fernsehen gar nicht denkbar.« So heißt es in Don DeLillos Roman »White Noise« (»Weißes Rauschen«, 1984/87), dessen Hauptfigur ein Historiker und NS-Experte ist.<sup>1</sup> Das Fernsehen hat Hitler posthum weltweit zu einem Filmstar gemacht, der bis heute für hohe Einschaltquoten sorgt und sich in den Redaktionen schon deshalb größter Beliebtheit erfreut. Dokumentarfilme und Fernseh-Dokumentationen der SBZ/DDR haben das Thema bereits in den 40er und 50er Jahren in den Mittelpunkt gestellt. In Film und Fernsehen der Westzonen und der BRD wurde es - abgesehen von den Reeducation-Filmen - in den 50er Jahren eher verdrängt und vor allem anlässlich der üblichen Gedenktage in Fernsehspielen, Diskussionsrunden, Prozessberichten, Reportagen und Übertragungen von Gedenkfeiern etwa zum >Volkstrauertag< behandelt.<sup>2</sup> Erst seit den 60er Jahren hat sich das Fernsehen der Bundesrepublik in großen historischen Kompilationsfilmen kritisch mit der Zeit des >Dritten Reichs< auseinandergesetzt. Diese bestanden anfangs fast ausschließlich aus historischen Dokumenten wie Film- und

---

1 »White Noise« / »Weißes Rauschen«, Kap. 14.

2 Vgl. Classen 1999, S. 44, 51, Fritsche 2003.

Wochenschau-Zitaten und wurden später zunehmend durch Schauplatz-Besichtigungen, Zeitzeugen- und Experten-Interviews ergänzt. Doch welcher Tendenz und Machart die Kompilationsfilme dabei auch immer folgten, sie verfielen alle in derselben Aporie: Um diese Zeit veranschaulichen zu können, benötigten sie vor allem die Kultur- und Propagandafilme sowie die Wochenschauen der Hitler-Ära. Damit erst vollzog sich in unser aller Köpfen der wahre Triumph der Bilder, entfaltetes Goebbels Propagandakompanien, Riefenstahls >heroische Reportagen< und die vielen anderen Kultur- und Propagandafilme ihre größte Wirksamkeit, avancierten Hitler und seine Helfer zu Medienstars, erstrahlte die Bild-Ästhetik der Ufa neben der eher kümmerlichen Qualität ergänzender Fernsehaufnahmen in neuem Glanz. Unser Bild vom >Dritten Reich< ist von diesen Filmen maßgeblich geprägt worden.

Schon Erwin Leiser hat seinen in Schweden hergestellten Dokumentarfilm DEN BLODIGATIDEN (SE 1959 MEIN KAMPF) zu wesentlichen Teilen aus Filmzitaten aus Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935) kompiliert<sup>3</sup> Damit zeichnet sich bereits eine grundlegende methodische Problematik jener historischen Dokumentarfilme über die NS-Herrschaft ab, die zur Veranschaulichung Filme aus jener Zeit verwenden: Der kritische Kommentar kämpft gegen die suggestive Macht der für die Illustration der historischen Ereignisse benötigten NS-Propagandafilme an, denen viele Kompilationsfilme ihre faszinierende visuelle Wirkung überhaupt erst verdanken. Und ein weiteres Dilemma zeichnet sich bereits in Leisers Film in aller Deutlichkeit ab: Da Hitler und die führenden Vertreter des NS-Regimes am häufigsten gefilmt worden sind, lag und liegt es nahe, die filmische Rekonstruktion auf diesen Personenkreis zu konzentrieren. Seit Erwin Leisers DEN BLODIGA TIDEN und Paul Rothas DAS LEBEN VON ADOLF HITLER (1961) stellen historische Filmdokumentationen über die NS-Zeit daher immer wieder den Werdegang Hitlers und seiner Führungsclique in den Mittelpunkt der Darstellung.

Das aber hat vielfach zu einer in Film und Fernsehen zwar beliebten, historisch jedoch unangemessenen Personalisierung der Geschichte des >Dritten Reichs< geführt, die weit hinter die struktur- und sozialgeschichtlichen Erkenntnisse der Geschichtswissenschaft zurückfällt, die die Rolle der deutschen Wirtschaft bei der Etablierung des Faschismus ebenso berücksichtigen wie die obrigkeitstaatlichen Traditionen der alten Eliten sowie

---

<sup>3</sup> Dazu erschien 1960 eine reich illustrierte Bilddokumentation zum Film, die 1979 in zweiter Auflage erschien: Leiser 1979.

Alltagsleben und Mentalität breiter von sozialer Deklassierung bedrohter Bevölkerungsschichten. Wie schwierig es ist, das alltägliche Leben unter der NS-Herrschaft anhand zeitgenössischer Filmdokumente darzustellen, hat der russische Regisseur Michail Romm während der Arbeit an seinem Dokumentarfilm OBYKNOWENNY FASCHISM (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, SU 1965) erfahren. Trotz intensiver Recherchen und Sichtung von Hunderten von Filmen und Wochenschauen war die Ausbeute relativ gering, und er behalf sich mit der ironisch pointierten Kommentierung der Propagandabilder, deren Machart und Funktion er zum Gegenstand der filmischen Analyse machte. Für Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL, FR 1955), einen der ersten und anspruchsvollsten Filme über das Terrorsystem der NS-Zeit, stellten sich diese Probleme nicht in der Schärfe, weil er sich auf das Konzentrationslager Auschwitz konzentrierte. Gleiches gilt für Richard Brandts TODESLAGER SACHSENHAUSEN (1946), den ersten DEFA-Dokumentarfilm zu diesem Thema.

### **Kompilationsfilme zwischen Thesenfilm und Personalisierung**

Die erste intensivere filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte des >Dritten Reichs< aus deutscher Sicht kam von der DEFA. Andrew und Annelie Thorndikes Dokumentarfilm DU UND MANCHER KAMERAD (1956) ist ein historischer Thesenfilm, der die von Dimitroff skizzierten Grundzüge der marxistisch-leninistischen Faschismus-Theorie in eindrucksvolle Filmsequenzen umsetzt und erstmals bislang geheim gehaltenes Archivmaterial auswertet.<sup>4</sup> Der Film beginnt mit dem Hurra-Patriotismus, mit dem das deutsche Kaiserreich am Vorabend des Ersten Weltkrieges seinen >Griff nach der Weltmacht< vorbereitete, um dem bei der Verteilung der Kolonien und beim Kampf um Rohstoffquellen zu kurz gekommenen Deutschen Reich den berühmt-berüchtigten >Platz an der Sonne< zu verschaffen. Er skizziert das Zusammenspiel von preußischen Junkern, monarchistisch gesonnenen Beamten, Reichswehr, Industrie, Banken, konservativen Parteien und NSDAP im Kampf gegen das >Diktat von Versailles< und die Weimarer Republik bis hin zur Harzburger Front und zur Machtergreifung Hitlers und der NSDAP. Das >Dritte Reich< und der Zweite Weltkrieg erscheinen dann als zweiter

---

4 Zur Technik von Kompilationsfilmen vgl. Beller 1984, S.119-128.

Versuch dieses Rechtskartells, Deutschland mit Hilfe der NSDAP und des deutschen Faschismus mit Waffengewalt zur Weltmacht zu machen. Nach dem verlorenen Krieg gehen die beiden deutschen Staaten getrennte Wege: Während Junker und Industrielle in der SBZ/DDR enteignet und die Kriegsverbrecher bestraft werden, bleibt das kapitalistische Wirtschaftssystem in der BRD erhalten und ehemalige Nationalsozialisten rücken in führende gesellschaftliche Positionen auf. Genau darauf zielte der Film: Die Gesellschaft der Bundesrepublik wurde unter Neofaschismus-Verdacht gestellt.

Mit der Karriere ehemaliger Nationalsozialisten und der Restauration kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse in der Bundesrepublik hatten die frühen DEFA-Filme ein Thema gefunden, von dem aus im Rückblick auch die Darstellung des >Dritten Reichs< gestaltet wurde: Hans Reinefarth, der Bürgermeister von Westerland, entpuppte sich in Thorndikes URLAUB AUF SYLT (1957) als SS-Reichsprotector und >Schlächter von Warschau<. Der Hitler-General Hans Speidel wurde Ende der 50er Jahre Befehlshaber der Nato-Landstreitkräfte in Mitteleuropa (UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT 1958). Adenauers Staatssekretär Hans Globke war im >Dritten Reich< in leitender Position an der Ausarbeitung, Kommentierung und Anwendung der Nürnberger Rassegesetze beteiligt, die die Judenverfolgung auf eine gesetzliche Grundlage stellen sollten - laut Walter Heynowskis Dokumentationen AKTION J. (1961) und GLOBKE HEUTE (1963) ein Schreibtischtäter par excellence -, und Joachim Hellwig erklärte in seiner Dokumentation So MACHT MAN KANZLER (1961) selbst Adenauer zum Handlanger jener Kräfte, die Deutschland schon zweimal ins Unglück gestürzt hatten.

Damit zielten die Dokumentarfilme der DEFA auf eine Problematik, die im Film- und Fernseh-Dokumentarismus der Bundesrepublik eher vermieden wurde. Die erste große Auseinandersetzung mit der NS-Zeit im westdeutschen Fernsehen, die von Heinz Huber (SDR), Gerd Ruge (WDR) und anderen konzipierte vierzehnteilige Dokumentation DAS DRITTE REICH (1960/61), verzichtete zwar auf die biografische Engführung und entwarf ein detailliertes Bild der NS-Herrschaft, wich diesem Thema jedoch aus und endete ebenso wie Leisers gleichzeitig produzierter Film DEN BLODIGA TIDEN (MEIN KAMPF) mit dem Jahr 1945. »Der Spiegel« kritisierte denn auch die erste Folge über die Machtergreifung: »Kein kommentierendes Wort, kein Bild entschlüsselte den Kernpunkt dieser mit Daten, Dokumenten und Bildern vollgepropften 50-minütigen Lehrschau über

die >Machtergreifung<. Kein Hinweis enträtselte die sich angesichts eines hysterisch schreienden Hitlers aufdrängende Frage, wie er überhaupt Wählermassen für sich zu gewinnen vermochte. Schemenhaft glitten die Köpfe von Industriellen vorüber, die Hitlers Wahlfeldzüge finanzierten. Ihre Namen wurden nicht genannt (und die >Stuttgarter Zeitung< fragte: >Warum diese peinliche Rücksicht?<).<sup>5</sup> Tabu war in den frühen Fernseh-Dokumentationen gerade das, was in den Dokumentarfilmen der DDR im Mittelpunkt stand: die Unterstützung der NSDAP durch Industrie, Handel und Banken sowie die Verflechtung von Staat und Wirtschaft. Vermieden wurde aber meist auch die Frage, was aus den >alten Nazis< in der Bundesrepublik geworden war.

Dieser Befund gilt allerdings vor allem für die längeren Fernseh-Dokumentationen.

»Es ist auffällig, daß die Thematisierung der Belastung von Gruppen oder Einzelnen im Fernsehen keineswegs zeitgleich mit den entsprechenden Anwürfen aus der DDR beginnt.« So heißt es in Christoph Classens statistisch fundierter Untersuchung »Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965« (1999): »Daß dieses Thema (abgesehen von einer Ausnahme) erst ab 1962 vorkommt, ist - wie bei anderen Themen auch - im Zusammenhang mit der Etablierung der politischen Fernsehmagazine zu sehen. Besonders PANORAMA und (in geringerem Umfang) REPORT beschäftigen sich von da an mit Einzelfällen [...] sowie der allgemeinen Belastung insbesondere des Justiz-, bisweilen auch des Verwaltungssektors. Während vor allem das Fortwirken ehemaliger NS-Juristen und die Aufrufe zur >freiwilligen Frührentierung< an diese Gruppen nun auch unabhängig von der ursprünglichen Herkunft der Vorwürfe behandelt wurden, gilt dies für die übrigen Gesellschaftsbereiche weniger. Über Kontinuitäten anderer Eliten, seien es Politiker, Ärzte oder Vertreter des privatwirtschaftlichen Bereichs, wurde allenfalls anhand weniger Einzelfälle berichtet, zum letztgenannten Bereich fand sich kein einziges Beispiel. PANORAMA und REPORT kommt somit das Verdienst zu, aktuelle politische Debatten zum Nationalsozialismus überhaupt erst auf den Bildschirm gebracht zu haben.«<sup>6</sup>

In jenen historischen Kompilationsfilmen und Fernseh-Reihen, die ein Bild des nationalsozialistischen Herrschafts- und Gesellschaftssystems zu vermitteln versuchten,

<sup>5</sup> Der Spiegel 45/1960.

<sup>6</sup> Classen 1999, S. 65. Zur Geschichte der westdeutschen Fernsehmagazine PANORAMA, REPORT und MONITOR siehe Lampe 2000.

hatten stattdessen Hitler und seine Helfer Konjunktur. Wie problematisch es ist, anhand einer filmischen Biografie die historischen Ursachen für den Aufstieg und Niedergang des >Dritten Reichs< zu veranschaulichen, zeigte sich insbesondere in Joachim C. Fests Dokumentation HITLER - EINE KARRIERE (1977) und dokumentarischen Reihen wie HITLER - EINE BILANZ (1995), HITLERS HELFER, HITLERS FRAUEN usw., mit denen die ZDF-Redaktion Zeitgeschichte unter Leitung Guido Knopps seit den 90er Jahren mit großem Erfolg die Gräuel wie das Faszinosum des >Dritten Reiches< vermarktet. Die Filme verkürzen die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus vielfach auf die politische Karriere einiger skrupelloser Demagogen und ihrer Helfershelfer und blenden das soziale, wirtschaftliche und politische Milieu, das die NSDAP und Hitler an die Macht gebracht und getragen hat, weitgehend aus. Wie die meisten der früheren Dokumentationen enden sie zudem mit dem Jahr 1945 und erwecken auf diese Weise den Eindruck, als sei mit der NS-Diktatur und den führenden Nationalsozialisten auch der Faschismus ein für allemal überwunden. Eine solche personalisierende Darstellung, die die Männer, die angeblich Geschichte gemacht haben, in den Mittelpunkt der Handlung stellt, sollte sich gelegentlich an Brechts »Fragen eines lesenden Arbeiters« erinnern: »Cäsar schlug die Gallier. Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?« Der hilflose Biografismus vieler Filme, die aus der Not der dürftigen filmischen Quellenlage die Tugend personeller Anschaulichkeit zu machen versuchen, hinkt hoffnungslos hinter den Erkenntnissen der Struktur- und Sozialgeschichtsschreibung her.

### **Präfigurierte Ikonografie und kontroverse Argumentationsmuster**

Lässt man die wichtigsten Filme über Hitler und das >Dritte Reich< Revue passieren, so ist der nachhaltigste Eindruck der des >deja vu<. Eine überschaubare Auswahl von Fotos, Dokumenten und Filmzitatzen wird in immer neuen Variationen wiederholt. Hitler schwebt im Autokorso durch eine jubelnde Menschenmenge, Hitler und Goebbels als demagogische Redner, die Aufmärsche und Sprechchöre vom Reichsparteitag in Nürnberg, Filmberichte der Deutschen Wochenschau von allen Fronten des Krieges, die Leichenberge der KZ-Opfer, die Symbolbilder des Grauens. Das Recycling der immergleichen Bilder macht auf die Problematik filmischer Geschichtsdarstellung aufmerksam: Da der größte Teil des Filmmaterials aus dieser Zeit bis heute weitgehend

unerschlossen in den verschiedensten Archiven lagert, greifen Fernseh-Dokumentationen trotz ihres Interesses an neuen Bildern und Filmsequenzen meist auf eine beschränkte Auswahl verfügbarer und erschlossener Bestände zurück. Dabei benutzen sie nicht nur propagandistisch aufgeladene Bilder, sondern gleichzeitig auch ein Filmmaterial als Quelle, dem sie selbst misstrauen, das sie aber meist auch gar nicht überprüfen können. Denn wer sagt uns, dass die Soldaten, die im Russlandfeldzug über ein sturmgepeitschtes Schneefeld wanken, tatsächlich vor Stalingrad angekommen sind? Das sagen uns die Autoren der historischen Filme und die wiederum wissen es von den Kommentatoren der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU oder von den Aufklebern der Filmbüchsen und von archivarischen Vermerken.

Meist aber stellen die Filme diesen exakten Bezug von Bild und Text gar nicht erst her, sondern illustrieren den Bericht des Kommentators vom Kriegsverlauf einfach durch einen Bilderteppich aus Kampfszenen, der thematisch in etwa dazu passt. Die Referenzfunktion der Bilder verändert sich damit grundlegend. Sie verweisen nicht mehr auf das konkrete Ereignis, dessen Abbild sie sind, sondern werden zu visuellen Abstrakta, ja fast schon zu Sinnbildern und Allegorien: Sie bedeuten je nach Einsatz Schlacht um Stalingrad, Russlandfeldzug oder ganz allgemein Krieg. Der ohnedies schwankende Boden historischer Quellentreue ist damit verlassen. Dokumentationen dieser Art konstruieren Geschichte nicht selten als virtuellen Raum, in dem austauschbare polyvalente Bilder zur Illustration ganz verschiedener Ereignisse genutzt werden können. Sie machen aus der Not einer defizitären visuellen Quellenlage die Tugend einer scheinbar tieferen Einsicht in den Gang der Geschichte. Die meisten Filme behandeln das >Dritte Reich< zudem als abgeschlossene historische Periode und fragen nicht nach dem braunen Erbe in BRD, DDR und dem wiedervereinigten Deutschland. Das änderte sich erst mit der öffentlichen Diskussion in den 90er Jahren über die Rolle von Industrie und Banken bei der Enteignung jüdischer Vermögen, den Verbleib des von der NSDAP konfiszierten >Nazi-Goldes< sowie die Entschädigung von Zwangsarbeitern und anderen Opfern des Nationalsozialismus. Plötzlich standen die Verfolgten und Geschundenen der NS-Diktatur auch bei der Deutschen Bank vor der Tür, die schon ganz vergessen hatte, dass sie im letzten Krieg mit der finanziellen Neuordnung Europas beauftragt war. Die KARRIEREN IM ZWIELICHT (2002), wie eine SWR-Dokumentarreihe über die

Nachkriegskarrieren ehemaliger NS-Repräsentanten heißt, wurden vom Fernsehen der Bundesrepublik viel zu spät aufgegriffen.

Die Stärke der westdeutschen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit liegt in der breiten Aufarbeitung der Judenverfolgung. Die Zahl der Fernseh-Dokumentationen über die Opfer des Antisemitismus und Rassismus und den Holocaust sind Legion. Eugen Kogon hat in seinem Buch »Der SS-Staat« (1947) bereits früh den Tenor der Darstellung angeschlagen, und viele Fernseh-Dokumentationen von Heinz Huber bis Guido Knopp über diese Zeit folgen ihm im Kern: Die Verfolgung und Vernichtung der Juden ist nicht dem deutschen Volk anzulasten, sondern war im Wesentlichen ein Werk der SS, die einen Staat im Staate bildete. Diese These ist nicht unbestritten geblieben, aber bis heute dominant, was den Eklat um Daniel Jonah Goldhagens Buch »Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust« (1996) teilweise erklärt. Im Gegensatz zur lange Zeit weitgehend ausgesparten Täter-Perspektive ist die Opfer-Perspektive so dominant im Fernsehen, dass sich die Frage stellt, ob die fast schon rituell demonstrierte und vom Datenjournalismus pünktlich zu den Jahrestagen in Szene gesetzte Darstellung der KZ-Gräuel nicht ein Ersatz-Ritual ist. Man übt sich pflichtschuldigst in Abscheu vor den Nationalsozialisten und in Mitleid mit den Opfern, lässt jedoch die Täter ungeschoren davonkommen und lenkt zutiefst betroffen von der eigenen Verantwortung für dieses politische und juristische Versagen ab. Die in den letzten Jahren zu beobachtende Tendenz zur Darstellung der deutschen Bombenkriegs- und Vertreibungs-Opfer verstärkt diese Haltung noch.<sup>7</sup>

Doch nicht nur die KZ-Gräuel, sondern auch der alltägliche Faschismus der durchschnittlichen Deutschen ist in der Bundesrepublik in vielen Porträtfilmen und Dokumentationen aufgearbeitet worden. Es war ihre schönste Zeit damals in den 30er Jahren, so erzählt in Erika Runges Dokumentarfilm WARUM IST FRAU B. GLÜCKLICH? (1968) die Putzfrau Maria B.: Der Mann, der der verbotenen kommunistischen Arbeiterbewegung nahe stand, bekam wieder Arbeit im Bergbau, man konnte sich was leisten, und einmal im Jahr war dank >Kraft durch Freude< sogar eine Ferienreise möglich. In der Fülle solcher Darstellungen liegt die besondere Leistung des westlichen Dokumentarfilms: Statt der Führungsriege der NSDAP oder den >Agenten des Kapitals<

---

<sup>7</sup> Vgl. z. B. die Reihe DIE GROSSE FLUCHT (ZDF 2001), DER FEUERSTURM (ZDF 2002) u. a.



alle Schuld anzulasten, zeigt sich hier, dass der Nationalsozialismus in allen Schichten der Bevölkerung - und keineswegs nur in faschistischen, deutsch-nationalen und konservativen Kreisen - lange Zeit auf breite Zustimmung oder zumindest Duldung bauen konnte.<sup>8</sup>

Genau hier liegen die Defizite der ostdeutschen Abrechnung mit dem Faschismus. Vergeblich sucht man bei der DEFA und im DDR-Fernsehen nach Dokumentarfilmen, die das Denken und Verhalten der durchschnittlichen Deutschen im >Dritten Reich< und die Frage nach der Beteiligung und Verantwortung und auch der Mitschuld jedes Einzelnen in den Mittelpunkt gestellt hätten. Hätte man dies getan, wäre auch die Verwicklung der Bevölkerung der DDR und deren faschistoides Potential zur Darstellung gekommen, das die rasche Etablierung der SED-Diktatur begünstigt und diese zum Erben und Nutznießer obrigkeitsstaatlicher preußisch-deutscher Traditionen und autoritärer Dispositionen und Mentalitäten gemacht hat. Ein Potential zudem, das sich seit der Wiedervereinigung immer wieder in fremdenfeindlichen Exzessen entladen hat. Selbst in den genau beobachtenden Langzeitdokumentationen von Barbara und Wilfried Junge (GOLZOW-ZYKLUS) und Volker Koepp (WITTSTOCK-ZYKLUS), die ihre Gruppen- und Einzelporträts in den 60er und 70er Jahren begonnen und über Jahrzehnte fortgesetzt haben, finden sich so gut wie keine Anzeichen für diese seit der Wiedervereinigung massiv zu beobachtende Xenophobie. Erst in den letzten schon im Zeichen der Wende entstandenen DEFA-Filmen taucht diese Problematik auf. So dominant war die offizielle Phraseologie von der internationalen Solidarität und Völkerfreundschaft, dass alle Spuren dieser Art getilgt, heruntergespielt oder übersehen worden sind. Denn die Darstellung der obrigkeitsstaatlichen, autoritären und faschistoiden Dispositionen der eigenen Gesellschaft gehörte zu den großen Tabus der DDR. Die Hauptschuld an Faschismus und Neofaschismus wurde dem Kapitalismus und seinen gesellschaftlichen Institutionen und damit auch der Bundesrepublik angelastet, während die DDR als antifaschistischer und sozialistischer Neubeginn pauschal von jeder Mitschuld und Verantwortung freigesprochen wurde.<sup>9</sup>

---

8 Vgl. Erika Runge: Bottroper Protokolle (1968); Niethammer 1983, 1985; Herbert 1995; Zimmermann 1994, 1996, 2000.

9 Zu dieser Thematik vgl. Zimmermann 1996, 2000; Jordan/Schenk 1996; Kneile-Klenk 2001; Steinle 2003.

Die unterschiedliche Aufarbeitung des >Dritten Reichs< in dokumentarischen Filmen der DDR und BRD verweist auf die Macht der im Kalten Krieg geprägten Medienklischees. Was im einen Teil Deutschlands im Vordergrund der Darstellung stand, wurde im anderen verdrängt. In der BRD lag das Schwergewicht auf der Darstellung der verhängnisvollen Rolle Hitlers, der NS-Diktatur und der Judenverfolgung, in der DDR auf der Verflechtung der NSDAP mit kapitalistischen Wirtschaftsinteressen und dem Aufstieg ehemaliger Nationalsozialisten in Führungspositionen der Bundesrepublik. Ersteres diente dazu, die DDR im Sinne der Totalitarismus-Theorie als Ein-Parteien-Diktatur mit der NS-Diktatur gleichzusetzen und als faschistoid abzustempeln. Letzteres diente dazu, die BRD im Sinne der marxistisch-leninistischen Faschismustheorie als neofaschistisch hinzustellen, weil die ökonomischen Machtstrukturen und ein großer Teil der traditionellen gesellschaftlichen Eliten erhalten worden waren. Gleichzeitig lenkte jede Seite auf diese Weise von ihren eigenen Schwächen in Sachen >Vergangenheitsbewältigung< ab. Mit der Wiedervereinigung und der >Abwicklung< der DEFA und des DDR-Fernsehens übernahm das westliche Fernsehen auch die >Bilderhoheit< in Sachen >Vergangenheitsbewältigung<. Die ostdeutsche Variante der Kritik an Faschismus und Neofaschismus wurde tabuisiert, die westdeutsche dominierte, nahm allerdings seit den 90er Jahren mit der Thematisierung von Zwangsarbeit, Nazi-Gold, Entschädigung der Opfer und Nachkriegs-Karrieren Elemente der kapitalismuskritischen Version auf. Das allerdings ändert nichts an der Tatsache, dass das audiovisuelle Bild vom >Dritten Reich<, das historische Dokumentarfilme vermitteln, bis heute durch die Kultur- und Propagandafilme und Wochenschauen der NS-Zeit geprägt und präfiguriert ist.

Das hat sich auch durch vermehrten Gebrauch von wieder entdeckten Farbfilmern nicht grundlegend geändert, die oft von Filmamateuren hergestellt worden sind. Die Amateure folgten vielfach den etablierten dokumentarischen Mustern.<sup>10</sup> Neben privaten Aufnahmen von Familienszenen bis zu Urlaubsfreuden zeigen sie mit Vorliebe öffentliche Veranstaltungen, Aufmärsche, bunt beflaggte Straßen und Festredner. Der Alltag im Faschismus schimmert auch in diesen Filmen nur gelegentlich durch. Obwohl Goebbels der Meinung war, »daß eine farbige Wochenschau sehr viel instruktiver wirkt als eine Wochenschau in Schwarz-Weiß«<sup>11</sup> konnten angesichts der Mangelwirtschaft im Kriege

---

10 Vgl. Roepke 2003, S. 37ff.

11 Tagebuchnotiz vom 5.4.1943. Zit. n. Moeller 1998, S. 379.

nur wenige farbige Filmberichte realisiert werden: So etwa die 1944/45 gedrehte Reihe PANORAMA, die den Krieg hinter bunten Bildern von sportlichen Wettkämpfen, Ernteeinsätzen, und folkloristischen Szenen aus den besetzten Ländern zum Verschwinden brachte. Auch farbige Kulturfilme aus der Kriegszeit wie BUNTES LEBEN IN DER TIEFE (1943), WOLKENSPIEL (1943) oder THÜRINGEN. DAS GRÜNE HERZ DEUTSCHLANDS (1940) widmeten sich mit Vorliebe Tier-, Natur- und Landschaftsaufnahmen, in denen der Krieg keine Rolle spielte.

Auf DAS DRITTE REICH IN FARBE (Michael Kloft 1999), wie der Titel einer ihrer Dokumentationen lautet, hat sich vor allem die Redaktion von Spiegel-TV spezialisiert, die auch die weitgehend aus Amateurfilmen kompilierten Fernsehdokumentationen DIE FARBE DES KRIEGES (Michael Kloft 2000) und DER KALTE KRIEG IN FARBE (MICHAEL KLOFT 2001) zusammengestellt hat. Die Redaktion weist vor allem auf die beklemmend realistische Wirkung der Farbaufnahmen hin, die einen ganz neuen Eindruck dieser Zeit vermitteln. Vielfach vermitteln sie allerdings auch einen überraschend farbenfrohen und freundlichen Eindruck des >Dritten Reichs<, da die Farbfilme meist bei strahlendem Sonnenschein gefilmt sind. So kommen Hitlers von Eva Braun gefilmtes Berghof-Idyll und die knallroten Hakenkreuzfahnen in den Straßen deutscher Städte besser zur Geltung und selbst die alliierten Bomberverbände und die Trümmerlandschaften der deutschen Großstädte wirken nicht mehr ganz so bedrohlich und trist wie in Schwarz-Weiß. Der Farbfilm fügt der bislang dominanten Präfiguration der Kompilationsfilme über die NS-Zeit durch die Filme aus der NS-Zeit damit zwar eine neue Variante hinzu, ändert aber nichts an deren visueller Dominanz, sondern verstärkt diese nur noch.

Das dokumentarische Filmerbe aus der NS-Zeit erweist sich damit bis heute auf paradoxe Weise als überaus wirkungsmächtig, zumal das ständige Recycling gleicher oder ähnlicher Beleg- und Symbolbilder die zur Illustration genutzte filmische Ikonografie des >Dritten Reichs< und damit auch unser Bild dieser Zeit längst hat erstarren lassen. Es ist an der Zeit, es zu dekonstruieren. Die Erschließung bislang weitgehend unbekannter Filmdokumente, die sich nicht aufs Politische oder Propagandistische reduzieren lassen und, wenn auch nur selten das alltägliche Leben, so doch die breite Palette filmischer Ausdrucksformen und Themen veranschaulichen, mag dabei hilfreich sein.

*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.*