

Deutschland: Das "Dritte Reich" und die Folgen

Eric Rentschler: Das "Dritte Reich" und die Folgen. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart: Metzler 1998, S. 338-347

Die Nazizeit

Die audiovisuelle Technik spielte im Nationalsozialismus eine zentrale Rolle bei der gründlichen Überwachung menschlicher Aktivitäten und der Beherrschung der physischen Welt. Adolf Hitler und Propagandaminister Joseph Goebbels waren sich der Möglichkeiten des Films zur Mobilisierung von Gefühlen und Lähmung von Gedanken und der Schaffung von Illusionen bewußt. Als kalkulierende Inszenatoren nutzten sie modernste Technologie, um Festspiele, Lichtfeiern und Massenveranstaltungen zu inszenieren. Hitlers Regime umfaßte auch ein tragendes filmisches Moment – wie Hans Jürgen Syberberg später formulierte: "Hitler – Ein Film aus Deutschland". Wenn man sagen kann, daß die Nazis kino-verrückt waren, dann wurde das "Dritte Reich" aus dem Kino heraus erschaffen und war eine fantastische Konstruktion, die zugleich als Traumvehikel wie als Todesfabrik funktionierte.

Selbst über ein halbes Jahrhundert nach Hitlers Tod ruft das Kino des "Dritten Reichs" noch extreme Reaktionen und übertriebene Formulierungen hervor. Im Lichte der nationalsozialistischen Verbrechen betrachtet, sind für viele Kommentatoren die Spielfilme, Wochenschauen und Dokumentarfilme, die in jener Ära entstanden, die schwärzeste Stunde der Filmgeschichte. Wie der Kritiker Wilhelm Roth bemerkte, besteht der größte Teil der zwischen 1933 und 1945 entstandenen 1100 Filme aus Visionen einer kinematografischen Hölle, in der man zwischen abscheulicher Propaganda, feierlichem Schwulst und unerträglichem Kitsch hin und her gerissen wird. Bis zum heutigen Tag ähnelt das Nazi-Kino für viele den "1000 Augen des Dr. Mabuse" (Fritz Lang) oder dem allgegenwärtigen Staatsapparat aus "1984".

Gleich nach dem Machtantritt säuberten die Nationalsozialisten die international anerkannte Filmindustrie von ihren künstlerischen Spitzenkräften und damit vom größten Teil ihres professionellen Könnens und ihrer technischen Kenntnisse. Mehr als 1500 Filmschaffende – viele von ihnen Juden oder politisch progressiv – flohen aus Deutschland und wurden durch sich politisch anbietende Schreiberlinge und zweitklassigen Opportunisten ersetzt. In den Augen seiner schärfsten Kritiker ist das Nazi-Kino die Antithese zur verehrten "dämonischen Leinwand" (Lotte H. Eisner) des Weimarer Kinos. Die am stärksten im Gedächtnis bleibende Leistung dieser berüchtigten Schöpfung ist der systematische Mißbrauch der gestalterischen Kräfte des Films im Namen von Massenmanipulation, Staatsterror und weltweiter Zerstörung.

Goebbels wollte "den deutschen Film von Grund auf erneuern". Der neue Film müsse den Sünden der Weimarer "Systemzeit", seiner l'art pour l'art-Tändelei, dem intellektuellen Liberalismus und der kommerziellen Anbieterung abschwören. Er sollte vom politischen Leben ausgehen und seinen Weg in die Abgründe der deutschen Seele finden. In seinen frühen politischen Erklärungen mischte Goebbels naturhafte und kriegerische Metaphern, sprach vom Film als Körper und Oberfläche und erklärte sich zum Chirurgen, dessen Eingriffe den befallenen Organismus von schädlichen, fremden

Elementen befreie. Er verkündete: "Es braucht Phantasie, um die geheimsten Wünsche und das tiefste Wesen einer neuen Welt zum Leben zu erwecken." Goebbels betonte immer wieder, der Film müsse eine Wirkung haben und müsse Herz und Hirn ansprechen. Seine Zukunft solle die einer populären Volkskunst sein, einer Kunst, die sowohl staatlichen Zwecken diene, wie auch persönliche Bedürfnisse befriedige. Politische Ideen sollten eine ästhetische und emotionale Kraft entfalten. Damit war nicht eine einfache Neuinszenierung von Parteaufmärschen, die Darstellung der SS und die Fetischisierung von Flaggen und Emblemen gemeint. Authentische Filmkunst sollte den Alltag transzendieren, "das Leben intensivieren".

Das Hauptanliegen der NSDAP nach der Machtübernahme 1933 war es, die öffentlichen Vorstellungen mit ihren eigenen Überzeugungen zur Deckung zu bringen, d.h. eine ansprechende und verlockende Weltanschauung zu präsentieren. Das bedeutet nicht, daß die Nationalsozialisten ein systematisches Programm oder eine kohärente Weltanschauung hatten. Sie war eher eine Ansammlung von Effekten, die durch mitreißende Spektakel und ständige Demonstrationen inszeniert wurden. Der Film lieferte die Spezialeffekte, mit denen sich das "Dritte Reich" sein eigenes Bild erschuf. Leni Riefenstahls Pseudo-Dokumentarfilm vom Parteitagsaufmarsch in Nürnberg 1934, "Triumph des Willens" (1934/35), ist ein heroisches Epos der neuen Ordnung, eine monumentale Hagiografie und ein modernes, für eine Vielzahl von Kameras inszeniertes Medienereignis. Der Film kleidet den Reichskanzler in das mythische Gewand des vom Himmel herabsteigenden Retters, der seine loyalen Anhänger erweckt, die sich als eindrucksvolles Ornament der Masse versammelt haben und ihm unbedingten Gehorsam schwören. In Riefenstahls Chronik der Berliner Olympiade 1936, "Olympia" (1936-38), wird der "Führer" buchstäblich zur klassischen Gottheit mit alledurchdringendem Blick. Der Vorspann beginnt in Griechenland mit dem Tempel des Zeus und endet mit Hitlers Profil. Der Führer ist der unerreichte Zeremonienmeister, das Höhere Wesen, das die Gestalt der Nation und seines Volkes garantiert. Showbusiness und Nationalsozialismus waren ganz aus einem Guß. Der Bilderstrom und die Bewegungen einer Partei erforderten pausenlos neue Reize und ständig wechselnde Perspektiven. Beide setzten ausgefeilte Choreografien und dramatische Aufführungen ein, um fiktive Welten real werden zu lassen.

Das Nazi-Kino nahm als Ort der Transformation Gestalt an, als Kunst und Technologie zur Steuerung von Gefühlen, um den neuen Menschen – und die Frau im Dienst des neuen Menschen und der neuen Ordnung – zu erschaffen. Im ersten Ufa-Spielfilm mit wesentlicher Unterstützung durch die NSDAP, Hans Steinhoffs "Hitlerjunge Quex" (1933), verwandelt sich ein Junge in einen selbstlosen Diener und ein politisches Medium. Nachdem er von kommunistischen Agitatoren ermordet wurde, überblendet der Film von Heini Völkers Körper auf eine wehende Flagge und eine in die Zukunft jenseits der Leinwand marschierende Truppe. Es folgte eine lange Prozession von teutonischen Märtyrern, überlebensgroßen Helden, so wie die üblicherweise von Emil Jannings, Werner Krauß oder Heinrich George gespielten Porträts großer Politiker, unter anderem "Fridericus" (1936, Johannes Meyer); "Bismarck" (1940, Wolfgang Liebeneiner); "Carl Peters" (1940/41, Herbert Selpin), Künstler wie "Friedrich Schiller" (1940, Herbert Maisch); "Andreas Schlüter" (1941/42, Herbert Maisch) oder Wissenschaftler, z.B. "Robert Koch, der Bekämpfer des Todes" (1939, Hans Steinhoff), "Diesel" (1942, Gerhard Lamprecht) und "Paracelsus" (1942/43, G.W.Pabst). Frauen spielten selten eine aktive Rolle, es sei denn als Herausforderung oder Hindernis. Die Nazi-Moralgeschichten von der Widerspenstigen Zähmung und der Umerziehung eigenwilliger Ehefrauen und

Geliebten bilden ein eigenes Subgenre. Weibliche Rollen sind meist reduziert auf die immer verständnisvoll Entgegenkommende und die häusliche Gefährtin. Die Kinoerfolge im Krieg waren Eduard von Borsodys "Wunschkonzert" (1940) und Rolf Hansens "Die grosse Liebe" (1941/42), beides Filme über Frauen, die lernen, geduldig zu warten und zu leiden, während ihre Liebsten der großdeutschen Sache dienen.

In ihrem Bemühen, Gebiete zu erobern und zu kontrollieren und das Fremde auszurotten, ließen Nazi-Produktionen wenig Raum für Unabhängigkeit. Der Tiroler Held von "Der verlorene Sohn" (1933/34), gespielt vom unverwüstlichen österreichischen Original Luis Trenker (zugleich auch Regisseur), will an fremden Gefilden teilhaben und exotische, ihm nur von der Landkarte bekannte Orte besuchen. Der athletische Held reist nach New York und wird zum heimatlosen Vagabunden. Letztlich bringt die Erzählung den Protagonisten dazu, die Neue Welt zu verfluchen und, noch wichtiger, der Faszination für das Leben jenseits des heimischen Horizonts abzuschwören. "Der verlorene Sohn" gewährt einen Wunsch, um das Wunschdenken auszulöschen, so wie "Liebe, Tod und Teufel" (1934, Heinz Hilpert/Reinhart Steinbicker) und "Die unheimlichen Wünsche" (1939, Heinz Hilpert) zeigen, daß das Verfolgen von Fantasien katastrophale Folgen hat. Als eine Art negativer Flaneur geht in Trenkers Film ein Junge aus den Bergen auf eine alptraumartige Reise, bezieht Prügel durch die seelenlose Moderne und wird auf fremden Boden traumatisch gedemütigt. Individuen, die ihren Weg jenseits der ausgetretenen Pfade gehen, wie der reisende Musiker in "Friedemann Bach" (1941, Traugott Müller) oder die umherziehenden Theaterfrauen in "Komödianten" (1941, G.W. Pabst) erleiden ein böses Ende. Im Nazi-Kino bedeutet die Reise in die Ferne eine Hinwendung zum Fremden, Abstand zur Heimat und damit von allen Quellen des Wohlbefindens und der Stabilität. In "Germanin. Die Geschichte einer kolonialen Tat" (1942/43, Max W. Kimmich) erscheint Afrika als Brutstätte von Krankheit und Tod und in "La Habanera" (1937, Detlef Sierck) birgt Puerto Rico tückisches Fieber.

Reisende sind demnach problematische Figuren im Nazi-Film – natürlich mit Ausnahme der Forscher und Kolonisten im Dienste des Deutschen Reichs. In den Filmen der 30er Jahre sehen wir viele Flüchtlinge, allerdings keine politischen Flüchtlinge aus dem Reich, sondern Deutsche auf der Rückkehr ins Heimatland. Johannes Meyers "Der Flüchtling aus Chicago" (1933/34) handelt von einem unternehmungslustigen deutschen Emigranten aus dem amerikanischen Mittleren Westen, der nach München zurückkehrt, um eine Automobilfabrik zu leiten. Dort wird er mit den Unzulänglichkeiten der Weimarer Republik konfrontiert: wirtschaftliche Unsicherheit, Massenarbeitslosigkeit und Führungslosigkeit. Der Rückwanderer bringt nach Überwindung etlicher Probleme den Betrieb wieder zum Laufen und die Arbeiter auf seine Seite. Paul Wegeners "Ein Mann will nach Deutschland" (1934) porträtiert einen deutschen Ingenieur in Südamerika, der 1914 vom Krieg auf der anderen Seite des Ozeans hört. Er erkennt seine Pflicht und macht sich mit einem deutschen Kameraden auf den Weg nach Europa. Unterwegs sehen sich diese Patrioten physischen Herausforderungen, trügerischem Terrain und der feindlichen See gegenüber und kennen, wie Oskar Kalbus es 1935 formulierte, "nur eins: heim nach Deutschland, um mitzukämpfen, wenn das Vaterland in Not ist".

Die deutsche Seele heilig zu sprechen, bedeutete auch, den deutschen Boden vor seinen Widersachern und Angreifern zu schützen. Die Galerie der Feinde im Nazi-Kino war entsprechend umfangreich: deutsche Minderheiten unterdrückende, hinterhältige Kommunisten in "Flüchtlinge" (1933, Gustav Ucicky), "Friesennot" (1935, Peter Hagen) und "Heimkehr" (1937, Gustav Ucicky); geckenhafte, faule und zügellose Franzosen in

"Der alte und der junge König" (1934/35, Hans Steinhoff); käufliche, kriegslüsterne, britische Imperialisten in "Ohm Krüger" (1941, Hans Steinhoff); ausländische Saboteure und Spione, die das Reich von innen bedrohen, in "Verräter" (1936, Karl Ritter) und "Achtung! Feind hört mit!" (1940, Arthur Maria Rabenalt). Die krassesten, haßerfüllten Tiraden boten jedoch Veit Harlans Spielfilm "Jud Süß" (1940) und Fritz Hipplers Dokumentarfilm "Der ewige Jude" (1940). Beides waren filmische Generalproben der "Endlösung" und sollten der Steigerung antisemitischer Ideen und der Legitimierung eines staatlich herbeigeführten Holocausts dienen. Ein Jahr später zeigte Wolfgang Liebeneiner in seiner melodramatischen Euthanasie-Rechtfertigung "Ich klage an!" (1941) den Gnadentod einer gequälten Ehefrau durch die Hand ihres Manns. Die Darstellung als edle Tat bereitete der die gnadenlosen Vernichtung "lebensunwerten Menschenmaterials" vor. Mit der Verherrlichung eines selbstmörderischen letzten Aufgebots gegen die ausländischen Invasoren versuchte Harlans "Kolberg" (1943-45), in letzter Minute die angeschlagene deutsche Moral zu stärken. Goebbels zahlte über 8 Millionen Mark für den seiner Vorstellung nach größten Film aller Zeiten, der die spektakulärsten Hollywood-Epen übertreffen sollte, während das Reich um ihn herum in Trümmer fiel. Das Nazi-Kino könnte von "Hitlerjunge Quex" bis "Kolberg" als kunstvoller Todestanz, als ständige Übung in Gewalt und Zerstörung, beschrieben werden.

Das Nazi-Kino war allerdings nicht nur ein Produkt des "Ministeriums der Angst". Mehr als alles andere war es ein Ministerium des Jubels und der Gefühle. Die üblichen Bilder des Unheimlichen und Entsetzlichen taugen nicht zur genauen Beschreibung der überwiegenden Mehrheit der Filme dieser Zeit: beschwingte, seichte Unterhaltung in städtischer Kulisse, gemütliche Runden, in denen weder ein Hakenkreuz zu sehen, noch ein "Sieg Heil" zu hören ist. Paul Martins "Glückskinder" (1936) mit Lilian Harvey und Willy Fritsch, ein freies Remake von Frank Capras "It happened one night" (1934, "Es geschah in einer Nacht"), spielt in einer Welt, die weder Riefenstahls Demonstration roher Macht, noch Steinhoffs Lobgesang der Selbstaufopferung, kennt. Wir begegnen keinem gestählten Körper oder eisernen Willen, weder rassistischen Verunglimpfungen noch offiziellen Parolen oder Parteiemblemen. Martins Figuren tanzen schwungvoll, singen vom lustvollen, sorgenfreien Leben, feiern und konsumieren große Mengen Spirituosen.

Viele revisionistische Historiker bestehen heute darauf, der größte Teil der unter Goebbels produzierten Filme enthalte kaum Spuren ideologischer Elemente oder Anzeichen staatlicher Intervention. Doch "Hitlerjunge Quex" (Hans Steinhoff), "Jud Süß" (Veit Harlan), "Bismarck" (Wolfgang Liebeneiner), "Ohm Krüger" (Hans Steinhoff), "Kolberg" (Veit Harlan) und andere staatlich geförderte Produktionen verdienen durchaus das Etikett Nazi-Propaganda. Dennoch machen solche "Staatsfilme" nur einen kleinen Teil der damaligen Filmproduktion aus und sind eher die Ausnahme als die Regel. Sogenannte "unpolitische" Spielfilme waren weitaus in der Überzahl: Neben einer Überfülle von Melodramen, Kriminalgeschichten und biografischen Filmen, waren über fünfzig Prozent der Filme dieser Zeit Komödien und Revuefilme, leichtgewichtige Ware, inszeniert von den überproduktiven Industrieprofis wie E.W. Emo, Carl Boese, Georg Jacoby, Hans H. Zerlett und Carl Lamac, die von verehrten Stars wie Hans Albers, Willy Birgel, Marika Röck und Zarah Leander oder Charakterdarstellern wie Heinz Rühmann, Paul Kemp, Fita Benkhoff, Theo Lingen, Grete Weiser, Paul Hörbiger und Hans Moser bevölkert wurden. Viele dieser Filme galten als beachtenswerte Leistungen, als makellose Klassiker des deutschen Kino und in einigen Fällen sogar als Träger subversiver Energien. Diese Werke erwecken den Anschein, als ob das Naziregime Platz

für unschuldige Ablenkung schuf; sie spiegeln einen nicht völlig von staatlichen Institutionen beherrschten öffentlichen Raum wider und enthüllen einen Alltag von nicht ganz so düsterem Antlitz.

Es ist auf jeden Fall klar, daß der Nationalsozialismus weniger durch äußeren Zwang als durch den Appell an das Imaginäre regierte. Hitlers Staat erwartete Opferbereitschaft und Hingabe und bot im Gegenzug Annehmlichkeiten in Form von Konsumgütern und leiblichen Genüssen. Die Filme des "Dritten Reichs" erinnern an die harmlose und gefällige Ablenkung im "Fühlkino" von Huxleys "Brave New World". Goebbels strebte nach einer Durchdringung der Massenkultur mit kultischen Werten, d.h. eine Ästhetisierung des Politischen und dadurch eine Betäubung der Bevölkerung. Er behauptete gerne, alle Filme seien politisch, besonders jene, die sich unpolitisch gebärdeten. In seinen Tagebüchern tritt er für ein populäres Kino ein, frei von offener Intellektualität, politischer Plumpheit und künstlerischer und technischer Inkompetenz. Goebbels glaubte, im Gegensatz zum "völkischen" Alfred Rosenberg, daß der deutsche Film besonders hinsichtlich der Möglichkeiten des Kinos zur Betäubung der Massen vom ideologischen Gegner lernen könne. Die Stärke Hollywoods lag vor allem im Ansprechen von Gefühlen, in der Kraft, zu verzaubern und verzücken, und in der Förderung der Identifikation des Zuschauers mit Bildern und Tönen. Es konnte den Zuschauer packen, fesseln und sein Interesse wach halten, während es ihm die Illusion von Freiheit und Wohlergehen schenkte. Das amerikanische Kino bot in Form unwiderstehlicher Fantasien und großer Entwürfe eine Flucht aus dem Alltag.

Siegfried Kracauer beschrieb in seinem 1926 erschienenen Essay "Kult der Zerstreuung" ein neues städtisches Massenpublikum, das im dunklen Kino verzweifelt nach Aufregungen und Stimuli suchte, die es im Alltag vermißte. Goebbels wußte sehr wohl, daß ein gefesselt und gebanntes Subjekt sich als wesentlich gefügiger erweisen würde, als ein von audiovisuellem Terror aufgestachelter Zuschauer. Zweifellos förderte der Minister eine Reihe von offiziellen Staatsfilmen mit eindeutiger politischer Tendenz und arbeitete hart daran, daß die ideologische Ausrichtung der Wochenschauen ihre Wirkungen zeitigte. Trotzdem zog er die subtile Überredung der offensichtlichen Manipulation vor. Aus diesem Grund pries er die Bildgewalt und den verführerischen visuellen Zauber von Trenker und Riefenstahl und förderte aktiv Stilisten wie Willi Forst, Detlef Sierck (der sich nach seiner Emigration Douglas Sirk nannte) und Victor Tourjanski; er tolerierte manchmal sogar weniger zuverlässige Nonkonformisten, wie Reinhold Schünzel, Helmut Käutner und Wolfgang Staudte. Deutsche Filme wurden zum entscheidenden Mittel der inneren Beherrschung der Menschen, sie waren ein Medium zur Besetzung psychischen Raums und Werkzeug emotionaler Fernsteuerung. Goebbels und seine Günstlinge nahmen in ihrem Streben, das maßgebliche herrschende Kino zu schaffen, an entscheidenden Punkten Hollywood zum Vorbild.

Wenn Kritiker im "Dritten Reich" vom amerikanischen Kino sprachen, sahen sie das populäre deutsche Kino oft durch die Brille des Propagandaministeriums. Keiner der Erfolge Hollywoods hatte einen ähnlich hohen Stellenwert wie Filme von Walt Disney. "Ich schenke dem Führer 30 Klassefilme der letzten vier Jahre und 18 Micky-Maus-Filme zu Weihnachten. Er freut sich sehr darüber." Disneys Trickfilme führten die reine Immanenz und die künstlerische Illusion zu unübertroffenen Höhen. Bei der Bewertung der Krise des deutschen Films Ende 1934 kam ein Kritiker zu dem Schluß: "Die Micky-Maus-Filme sind die besten Filme ohne Tendenz, die erhabenen Repräsentanten des Gegenteils der Potemkin-Filme." Beobachter schwelgten in Hollywoods Vergnügungen

und beklagten, daß das einheimische deutsche Kino selten so vorteilhafte Reaktionen hervorrief. Auch wenn leichte Unterhaltung und Musikfilme etwa die Hälfte (manchmal mehr) der Filmproduktionen bis 1937 ausmachten, kann man nur Paul Martins "Glückskinder", Detlef Siercks "April, April!", Reinhold Schünzels "Amphitryon", Willi Forsts "Allotria", Carl Froelichs "Wenn wir alle Engel wären" und Wolfgang Liebeneiners "Der Mustergatte" als gelungene Komödien betrachten. Goebbels versuchte, 1937 bei einer Bilanz zuversichtlich und schwungvoll zu klingen, mußte aber zugeben: "Die Kunst ist nicht leicht. Sie ist unerbittlich hart und manchmal grausam." Die Unterhaltungskunst war weder einfach noch gradlinig; in erster Linie war sie ein ernstes politisches Geschäft.

Die NSDAP "koordinierte" Institutionen und Organisationen. Das Propagandaministerium sichtete Drehbücher, führte die Aufsicht im Studio und lenkte die Pressereaktion. Trotz all dieser Maßnahmen konnte man dem deutschen Publikum nicht einfach vorschreiben, deutsche Filme zu lieben. Die Aneignung Hollywoods zielte vor allem auf effektivere Methoden zur Steuerung der Ablenkungen. Ein deutsches Unterhaltungskino sollte die diskret mit Symbolen und Bildern arbeitende absolute Machtausübung garantieren. "Glückskinder" war ein Versuch, dem amerikanischen Film nachzueifern und ihn in die einheimischen Traumfabrik einzubinden. Martins Film propagierte ein im Atelier errichtetes "Nirgendwo", einen Ort der Verantwortungslosigkeit, Träumerei und guten Laune. Dieses Reich war sowohl Kompromiß wie Trost. Die Akzeptanz des Nationalsozialismus fiel den Menschen leichter, wenn er ihnen sowohl eine kollektive Identität wie die Illusion von Privatleben bot. Die nach klassisch amerikanischen Mustern gedrehten Filme – scheinbar unpolitische Massenunterhaltung – befriedigten ein Rückzugsbedürfnis in einem von harter Arbeit, ständigen Opfern und einer bedrohlichen Atmosphäre geprägten Deutschland. Das Kino förderte die Parteimythologie nur wenig und wurde statt dessen zu einem Ort der großen Illusion. In den weitgehend staatlich kontrollierten deutschen Ateliers entstand als größte Illusion, daß es in diesem Staat gewisse Freiräume gäbe – besonders im Bereich des Kinos und der Traumfabrik.

Es entstand ein imaginäres Reich, das an der Oberfläche wenig mit den alltäglichen Realitäten zu tun hatte. Im großen und ganzen bevorzugten die im Atelier gedrehten Produktionen als Hintergrund eine scheinbar zeitlose Gegenwart oder eine stilisierte Vergangenheit. Weimars elektrisierende Mischung aus phantastischer Träumerei und realistischen Exkursionen wurde ersetzt durch ein Kino, das den Raum der Zeit, die Komposition dem Schnitt, den Entwurf der Bewegung und das Bühnenbild dem Menschen vorzog. Trotzdem existierte eine nicht zu leugnende Kontinuität zwischen Weimarer und Nazi-Kino, sei es in Neuverfilmungen von "Der Student von Prag" (1935, Arthur Robison), "Schloss Vogelöd" (1936, Max Obal) und "Das indische Grabmal" (1937, Richard Eichberg), sei es in den Wiederaufführungen von Fritz Langs "Die Nibelungen" (1922, Tonfassung 1933: "Siegfrieds Tod") und "Die weiße Hölle vom Piz Palü" (1929, Tonfassung 1935, Arnold Fanck/G. W. Pabst), sei es in den Preußen-Filmen, Bergepen und fantastischen Kostümfilmern, in den Musikkomödien mit Willy Fritsch und Lilian Harvey, den wilden Eskapaden Harry Piels oder bei den Ufa-Kulturfilmern, die die Länder der Erde durchquerten und der Natur die letzten Geheimnisse entlockten. Die größte Veränderung vollzog sich in der Struktur des öffentlichen Raums und in der Art, wie die staatlichen Organe die Herstellung und die Teilhabe an den importierten und einheimischen Bildern lenkten.

Der öffentliche Raum der Nazis war durch das organisiert, was Goebbels das »Orchesterprinzip« nannte: Wenn wir ein Konzert besuchen, spielt nicht jedes Instrument

dasselbe, wir hören aber eine Sinfonie. Die weder monolithische noch monotone Nazi-Kultur forcierte eine Arbeitsteilung von leichter Muse und eiserner Faust. Das Kino, wie auch andere Ablenkungen (Radioprogramme, Massenaufmärsche, touristische Angebote) arbeiteten bei der Organisierung von Arbeit und Freizeit zusammen und versuchten so, fremden Erfahrungen und unabhängigen Gedanken vorzubeugen. Die staatliche Produktion und die eskapistische Unterhaltung funktionierten im Doppel, so daß sowohl in dem Partei-Dokumentarfilm "Triumph des Willens" (1935) wie auch in der Tobis-Revue "Wir tanzen um die Welt" (1939) die gleichen "extremen Perspektiven extremer uniformiert" gefunden werden können. Vergnügen am Genre und politische Indoktrination wurden eins. Das eskapistische Angebot der Nazis bot keine Flucht vor ihrem Status Quo.

Mit Ausbruch des Kriegs erlebten die Nazi-Filme einen weiteren Aufschwung. Die Filme brachten Einnahmen ohnegleichen und eroberten große ausländische Märkte. Nach der Eliminierung der amerikanischen Konkurrenz und der Eroberung fast ganz Europas hatte Goebbels sein langersehntes 'gefesselttes Publikum'. Josef von Bakys üppiger Ufa-Farbfilm "Münchhausen" (1943) hatte zum staatlich geförderten 25jährigen Jubiläum der Ufa am 5. März 1943 Premiere. Er bewies zugleich die groteske Kluft zwischen der Kriegsrealität und der Leinwandillusion – wie ihren Einfluß. Die Lage hatte seit Stalingrad eine katastrophale Wende genommen, und der Minister hatte wenige Wochen zuvor den "totalen Krieg" ausgerufen. "Münchhausen" erfreute die Zuschauer mit Episoden seines netten, berühmten Anekdotenerzählers, der in der Anfangsszene des Films als blinzelnde, gemalte Figur auftritt. Dabei wird mittels eines Animationstrick eine Beziehung zwischen dem Geschichten fabrizierenden Helden und einem Illusionen verkaufenden Medium hergestellt. Selten zeigte Nazi-Deutschland so deutlich, wie bewußt ihm das fesselnde Potential der Filmtechnologie war. Das berühmte Bild von Hans Albers auf der fliegenden Kanonenkugel liefert die unmißverständliche filmische Ikone und verdeutlicht die Verbindung zwischen der Macht des Kinos über die Phantasie und den kriegerischen Werkzeugen des Todes.

Die Nationalsozialisten sahen, daß der Krieg sich sowohl auf materiellem Territorium wie auch in einem immateriellen Wahrnehmungsfeld abspielte. Der Film wurde letzten Endes zur Waffe, zum explosiven Arsenal voller Überraschungen und Eindrücke, das unter einem Dauerfeuer von Stimuli die Köpfe schwindeln und die Gefühle kapitulieren ließ. Wie Paul Virilio anmerkte, war es kein Zufall, daß die Farbproduktionen während des Zweiten Weltkriegs zunahmen und die ultimativen deutschen Filme des Kriegs, "Münchhausen" und "Kolberg", in Agfacolor herauskamen. Das Interessante an "Münchhausen" – und das gilt für das gesamte Nazi-Kino – sind die Grenzen seiner Selbsterkenntnis und die Momente, in denen das zynische Raffinement einer gequälten Subjektivität und entschlossenen Selbstverleugnung weicht. Auf der einen Seite inszeniert "Münchhausen" eine weitschweifige, soldatische Kontrollphantasie, auf der anderen führt er eine angsterfüllte Psyche vor, die diese Phantasie braucht und hervorbringt. Er zeigt den für offizielle Feierlichkeiten geschaffenen Nazi-Helden und wirft einen Blick auf die Pathologie, die diesen Helden und diesen Anlaß schuf. Der Film lieferte eine mächtige Waffe, aber letztendlich konnten die filmischen Illusionen den Krieg nicht gewinnen, auch wenn Goebbels an der verzweifelten Hoffnung festhielt, daß "Kolberg" in letzter Minute noch das deutsche Kriegsglück wenden könnte.

Einen kurzen Augenblick lang schien Goebbels dem ersehnten Filmimperium nah. Sein Tagebucheintrag vom 19. Mai 1942 spiegelt dies wider: "Wir müssen in unserer

Filmpolitik einen ähnlichen Kurs verfolgen, wie ihn die Amerikaner dem nordamerikanischen und südamerikanischen Kontinent gegenüber verfolgt haben. Wir müssen zur absolut dominierenden Filmmacht auf dem europäischen Kontinent werden. Soweit noch in anderen Staaten Filme produziert werden, dürfen sie nur lokalen oder begrenzten Charakter haben."

Die Nachkriegsjahre

Nach der deutschen Kapitulation im Mai 1945 besetzten fremde Truppen das Reich und der amerikanische Film etablierte zügig seine erneute Dominanz über den europäischen Markt. Goebbels' Politik und die amerikanischen Interventionen trugen gleichermaßen die Verantwortung für den traurigen Zustand der Filmkultur im Nachkriegsdeutschland, ihren unbestreitbaren "lokalen und begrenzten Charakter".

Deutsche Filmschaffende erklärten in der Nachkriegszeit bei drei verschiedenen Gelegenheiten ihre Absicht, einen neuen Film zu erschaffen. 1946 veröffentlichten Hans Abich und Rolf Thiele eine Denkschrift über den Aufbau einer neuen Filmproduktion und errichteten im britischen Sektor das Atelier Filmaufbau Göttingen. Sie sprachen davon, Filme gegen den nationalsozialistischen Film zu machen, Anti-Ufa-Filme mit konstruktiven Vorsätzen. Aber ausgerechnet ihr erster Film "Liebe 47" (1947) warb mit seinem Regisseur Wolfgang Liebeneiner, dem ehemaligen Produktions-Chef der Ufa. Nach einer vielversprechenden Serie neorealistischer und kritischer "Trümmerfilme", wie Wolfgang Staudtes "Die Mörder sind unter uns" (1946), gab es in der sogenannten Adenauer-Ära (1949-62) keinen entschiedenen Bruch oder neuen Impuls. Der schlechte Ruf des deutschen Films dieser Zeit ist eine Konsequenz der amerikanischen Hegemonie in der deutschen Filmwirtschaft und der kurzsichtigen Medienpolitik der herrschenden CDU.

Ein Fünftel der Produktionen dieser provinziellen Industrie waren sentimentale Heimatfilme, wie "Grün ist die Heide" (1951, Hans Deppe) und "Der Förster vom Silberwald" (1954, Alfons Stummer). Beide bestanden aus tröstlichen Bildern von Feldern, Wäldern und völlig unzerstörten Dörfern. Es gab Neuverfilmungen von Klassikern der Weimarer Zeit, wie "Der letzte Mann" (1955, Harald Braun), "Der Kongress tanzt" (1955, Franz Antel) und "Mädchen in Uniform" (1958, Geza Radvanyi), oder nach Nazi-Vorbildern: "Bel Ami" (1954, Louis Daquin) und "Kitty und die grosse Welt" (1956, Alfred Weidenmann). Liebeneiner drehte 1955 Remakes von Ritters "Urlaub auf Ehrenwort" und 1957 von Käutners "Auf Wiedersehen, Franziska". Daneben gab es etliche zum Scheitern verurteilte Literaturverfilmungen und angestrengte Versuche, Hollywoods Blockbustern auf niedrigerem Niveau nachzueifern. Es gab einige erinnernswerte Titel, aber keine beachtenswerten Entdeckungen oder dramatischen Durchbrüche. Die Gesichter blieben vertraut und die Rezepte gleich: 1957 waren bei 70 Prozent der westdeutschen Spielfilme Regisseure oder Drehbuchautoren am Werk, die schon unter Goebbels gearbeitet hatten.

In einer zweiten Initiative drängte Ende der 50er die Gruppe DOC 59, eine Gruppe von Dokumentarfilmern, Kameraleuten, Komponisten mit dem Kritiker Enno Patalas, auf eine engere Anbindung an die internationale Kunstszene. Sie wollten Dokumentarisches und Fiktionales, Authentisches und Inszeniertes verschmelzen. Obwohl die DOC 59 sich der Sackgasse, in der sich die deutsche Filmkultur befand, schmerzlich bewußt war, schaffte sie es nicht, die unfruchtbare und provinzielle Lage zu ändern. Ein Zustand, der

beherrscht war von ausgebrannter Genrekost, geistlosem Eskapismus, formelhaften Produktionen, einem nationalen Kino ohne internationale Präsenz, ohne deutliches, stilistisches Gewicht, ohne alternative Strategien und ohne aufstrebende Talente. Die zurückgekehrten Emigranten, wie Fritz Lang und Robert Siodmak, erwartete kein herzlicher Empfang und nur mäßiger Erfolg. Der westdeutsche Film der 50er Jahre zeigte wenige Beispiele einer kritischen Auseinandersetzung oder überhaupt eines Verlangens nach Auseinandersetzung mit dem "Dritten Reich". Die auffällig seltenen Beispiele für das oft geforderte, aber kaum durchgeführte Projekt "Vergangenheitsbewältigung" sind Helmut Käutners "Des Teufels General" (1954), Kurt Hoffmanns "Wir Wunderkinder" (1958) und Bernhard Wickis "Die Brücke" (1959). Mit ihrer humanistischen Rhetorik versöhnten diese Filme eher, als daß sie scharfe Fragen stellten. In den Mittelpunkt stellten sie die Opfer der Umstände (einen jovialen Luftwaffen-General, einen wohlmeinenden politischen Intellektuellen, eine Gruppe kurz vor Kriegsende eingezogener Jungen), d.h. Individuen in einer Situation, die von ihnen weder kontrolliert noch verstanden wird. Der Nationalsozialismus wurde mit ständiger Furcht und Not für den deutschen Durchschnittsbürger gleichgesetzt. Der westdeutsche Film der 50er versuchte sich bestenfalls an einem verschlüsselten Dialog mit der Vergangenheit, üblicherweise aber klammerte er die Geschichte völlig aus.

Die allgemein erkannte unfruchtbare Lage erreichte ihren Höhepunkt 1961, als die Regierung keinen Bundesfilmpreis für den besten Film vergab und die Ufa finanziell zusammenbrach. Im selben Jahr analysierte Joe Hembus in seiner berühmten Polemik "Der deutsche Film kann gar nicht besser sein" die katastrophale Situation: "Der deutsche Film. Jeder bundesrepublikanische Zeitungsleser ist seit Jahren daran gewöhnt, mit diesem Etikett Negatives zu assoziieren, es als ein Synonym für provinziell, mittelmäßig, uninteressant aufzufassen". Vor diesem Hintergrund wurde ein dritter Anlauf zur Erneuerung des deutschen Films unternommen. Er gipfelte im Oberhausener Manifest im Februar 1962, einer Erklärung, die den Bankrott des deutschen Films sowohl als Kunst wie als Industrie beklagte und offen und selbstbewußt die gemeinsame Absicht ankündigte, den neuen deutschen Spielfilm zu erschaffen.

Die Filme der Adenauer-Ära blieben Eintagsfliegen, im Ausland fast unbekannt und werden im heutigen Deutschland bestenfalls als anheimelnde Überbleibsel der ersten Jahre der Bundesrepublik erinnert. Die Nazi-Produktionen hatten ein wesentlich dauerhafteres, dynamischeres und wirkungsvolleres Leben. Filme aus dem Dritten Reich werden regelmäßig im deutschen Fernsehen (oft als Klassiker und Wiederholungen), in Matineen für ältere Bürger und bei Festival-Retrospektiven gezeigt. Die wenigen verbliebenen Ufa-Stars erscheinen in Talkshows und schwelgen in Erinnerungen an die "Goldene Zeit des deutschen Films". Mehr als 200 Filme dieser Ära sind heute auf Video erhältlich. Weit entfernt von einer Verbannung in den Mülleimer der Geschichte als Fehlritte und Abscheulichkeiten, spielen die Bilder und Klänge des Nationalsozialismus eine prominente Rolle in der zeitgenössischen Massenkultur. SS-Uniformen und Parteiinsignien wurden Bestandteil von populärer Phantasie und Modetrends. Nazi-Schreckgespenster haben Fernseh-Serien und Filme hervorgebracht. Rituelle Szenen lederbekleideter Aufseher und ihrer erniedrigten Opfer liefern den sadomasochistischen Flair für cineastische Reflexionen über das Dritte Reich, wie in Luchino Viscontis "La caduta degli dei/Die Verdammten" (1968) und Liliana Cavanis "Il Portiere di notte" (1973, "Der Nachtportier"). George Lucas nutzte die Schlußszene aus "Triumph des Willens" für das Ende seines Kinoerfolgs "Star Wars" (1977, "Krieg Der Sterne"). Der Horror der Nazis widert an – aber der Faschismus birgt auch Faszination. "Hitler was on last night",

sagt eine der Figuren in Don DeLillos Roman "White Noise". "He's always on. We couldn't have television without him."

© 1998 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart.