

Karl Stamm

**Rezension: Courtade, Francois und Pierre Cadars: Geschichte des Films im Dritten Reich.**

München: Hanser 1975. Übersetzung von: Cadars/Courtade: Histoire du cinéma Nazi. Paris 1972. (= Collection Cinémathèque de Toulouse, dirigée par Raymond Borde)

1.  
Mit der Übersetzung von „Le cinéma Nazi“ setzt der Hanser-Verlag sowohl die Reihe seiner Film-Publikationen, denen initiatorische Bedeutung für die Bundesrepublik zukommt, als auch eine Folge von Büchern über das bis vor kurzem meist ausgesparte bzw. verdrängte Thema ‚Kunst und Kultur im Dritten Reich‘ fort (der Studie von B.Hinz über „Die Malerei im deutschen Faschismus“ ist vor kurzem der Band „Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich“ von J.Petsch gefolgt). Auf dem Gebiet der Filmforschung verdient die Arbeit von Courtade/Cadars insofern besondere Beachtung, als es sich um die erste „Geschichte des Films im Dritten Reich“ in deutscher Sprache handelt (die Arbeiten von Wulf, Leiser, Albrecht u.a. hatten speziellere Gesichtspunkte zum Thema) und das Buch zudem, da es wirklich lesbar und nicht nur benutzbar ist, geeignet erscheint, trotz des sehr hohen Preises von DM 38.— einen weiteren Leserkreis anzusprechen (was man bisher eigentlich nur von Leisers rororo-aktuell-Band „Deutschland, erwache!“ von 1968 behaupten kann). Dies ist umso erfreulicher, als das Buch von Courtade/Cadars keineswegs etwa ein Elaborat der ‚Nazi-Nostalgie‘, sondern eine langfristig vorbereitete, ernstzunehmende filmkundliche Arbeit ist, die eine empfindliche Lücke auf dem Gebiet der Film-Geschichtsschreibung zu schließen versucht.

## 2.

Gegenüber der Originalausgabe ist die deutsche Übersetzung leider ziemlich gekürzt worden: so fehlt das kurze Vorwort von Raymond Borde, ein erster, kurzer Abschnitt „Le nazisme et l'art“, ein „annexe“ mit der Überschrift „Après la chute“ (in dem so manches über die kontinuierlichen Aktivitäten vieler Regisseure, Schauspieler und Firmen nach 1945 zu lesen ist) wie auch ein Anhang von immerhin 35 Seiten mit Dokumentationen und Materialien vielfältiger Art (Reden, Organisationen, Filmprotokolle bzw. Sequenz-Listen, Zitate aus Aufsätzen etc.). Diese Kürzungen sind neben möglichen kalkulatorischen Rücksichten wahrscheinlich deshalb erfolgt, weil man annahm, daß diese Teile des Buches speziell für den französischen Leser zugeschnitten und insofern in der deutschen Ausgabe entbehrlich seien. Dies mag für den einen oder anderen Punkt durchaus zutreffen, aber im Ganzen fehlen durch diese Kürzungen Teile der Arbeit von Courtade/Cadars, die, besonders für jüngere Leser, durchaus von Interesse gewesen wären. (Es kann einem heute, bedingt durch gewisse Eigenarten des Geschichtsunterrichts mancher Schulen, durchaus passieren, daß man in einem Proseminar gebeten wird, doch bitte zu erklären, was denn die „SA“ eigentlich sei).

Auch die Gliederung des Buches ist in der Originalausgabe sehr viel übersichtlicher als in der Übersetzung. Das beginnt damit, daß der Hauptteil im Original ganz klar in zwei Teile gegliedert ist („Le cadre“ und „Les films“) und endet damit, daß im Original Unterpunkte einzelner Kapitel durch Buchstaben klar gekennzeichnet sind, während in der deutschen Ausgabe z.T. Über- und Untertitel ohne entsprechende Abhebung, also scheinbar gleichwertig, aufeinander folgen, was den logischen Bezugsrahmen an einigen Punkten erheblich verunklärt (man vgl. z.B. S. 68 ff. und S. 109 ff. der dt. Ausgabe mit dem Original).

## 3.

Die hier zu besprechende deutsche Ausgabe des Buches von Courtade/Cadars (im folgenden mit 'C./C.' bezeichnet) beginnt mit den beiden einführenden Kapiteln „Nationalsozialismus und Film“ und „Die Organisation des deutschen Filmwesens im Dritten Reich“. Diese Disposition, als Einführung die Rolle des Films im Dritten Reich allgemein sowie das organisatorische Gerüst, das zur Lenkung der Filmproduktion geschaffen wurde, zu umreißen, ist prinzipiell sicher sehr berechtigt und notwendig – wenn sich auch im einzelnen erhebliche Zweifel einstellen: So ist z.B. der erste Untertitel (S. 7) „Hitler und Goebbels – zwei Filmnarren“ nicht abwegig, aber er schiebt die Dinge auf eine feuilletonistisch-personalisierende Ebene und unterläßt notwendige Differenzierungen des Filminteresses dieser beiden Personen. Des weiteren ist es völlig unzureichend und zudem verwirrend, in dieser Sektion des Buches einen Abschnitt von einer Seite über „Die Wochenschauen“ (S. 15/16) und etwas später einen weiteren Abschnitt von etwas über einer Seite über „Dokumentarfilme und Wochenschauen“ (S. 36–37) zu bringen. Während dem Dokumentarfilm immerhin am Schluß des Buches (S. 279–283) noch einige wenige Seiten gewidmet sind, erfährt man über die Wochenschauen in dieser „Geschichte des Films im Dritten Reich“ viel zu wenig und zudem teilweise Unzutreffendes<sup>1</sup>; es wäre angesichts ihrer großen propagandistischen Bedeutung ganz sicher notwendig gewesen, diese beiden Gattungen ausführlicher im zweiten Teil des Buches („Die Filme“)

zu bringen — oder dem Band lieber als „Geschichte des *Spielfilms* im Dritten Reich“ auszugeben. Jedenfalls zeigt sich hier ein Mangel an Konzeption, und es ist sehr zu bedauern, daß die Autoren das Klischee des Kurzfilms als zu vernachlässigendes Anhängsel an die ‚eigentlich‘ bedeutende Langfilmproduktion, wie es in der herkömmlichen Film-Historiographie Sitte ist, übernommen haben (man vergleiche den traditionellen Stellenwert von Kunstgewerbe innerhalb der Kunstgeschichte); gerade im Dritten Reich ist diese Einstellung den Tatsachen wenig adäquat.

Den bei weitem überwiegenden Teil des Buches von C./C. nehmen nach diesen beiden einführenden Kapiteln die Ausführungen über die Spielfilme des Dritten Reichs ein. Zur Aufteilung dieses sehr umfangreichen Stoffes haben die Autoren eine recht sinnvolle Gliederung gewählt, die einzelnen thematischen Bereichen den Vorrang gibt, ohne gewisse chronologisch-genetische Elemente unter den Tisch fallen lassen zu müssen (eine rein chronologische Darstellung hätte die im Nazi-Film besonders wichtigen — weil geplanten — Themengruppen verunklärt, während eine rein thematische Anordnung ohne Rücksicht auf genetische Zusammenhänge zu abstrakt und zu wenig mit den sich wandelnden Realitäten, wie z.B. dem Beginn des II. Weltkrieges, verbunden geblieben wäre). Durch Kapitelüberschriften wie „Der alltägliche Nationalsozialismus“, „Deutschland und seine Vergangenheit“, „Freunde und Feinde“, „Der Krieg“ etc. gelingt es C./C. durchaus, einerseits relevante Themengruppen zu umreißen (auch wenn man sich hier um Begriffsbildungen streiten kann), andererseits aber auch das Vorherrschen bestimmter Themen während bestimmter zeitlicher Abschnitte der Nazi-Herrschaft herauszuarbeiten und zu begründen — so z.B. die manchmal übersehene Tatsache, daß echte ‚Parteifilme‘ à la „Hans Westmar“ fast ausschließlich in den ersten Jahren nach der Machtergreifung gedreht wurden oder daß die Schrecken des Kriegsendes mit einer auf den ersten Blick grotesk hohen Zahl von Lustspiel-Produktionen seichtester Art korrespondierten (der zweite Blick zeigt allerdings sehr rasch die Logik dieses Vorganges — ein nicht weniger dankbares Feld zur Überprüfung undifferenzierter Widerspiegelungstheorien zugunsten von Kompensations-Theorien wie die Ablösung der ‚Trümmerfilme‘ durch Lustspiel- und Heimatfilm-Idylle angesichts der physischen Realität von Städten in Trümmern in der Nachkriegszeit).

Den Kapiteln über die Filme folgt ein umfänglicher Bildteil, der angenehm überrascht: die Fotos sind meist von hoher Qualität (z.T. Reproduktionen nach Original-Werbematerial der Produktionsfirmen); man sieht hier kaum die immer wieder reproduzierten Standfotos der bekanntesten Filme, sondern oft bisher kaum abgebildetes Material, zudem auch einzelne Filmplakate, Fotos von Studios und von Regisseuren bei der Arbeit, was, besonders im Falle Harlans, sehr instruktiv sein kann. Lediglich die Anordnung bzw. Abfolge der Abbildungen wird dem Leser meist unerfindlich bleiben; zudem hätten die Abbildungen nummeriert werden sollen, sodaß auch Verweise im Text möglich geworden wären.

Auf den Abbildungsteil folgt eine sehr nützliche alphabetische Übersicht über die wichtigsten Spielfilme des Dritten Reiches, die sich in ihren Angaben im wesentlichen an den Bauer-Almanach hält. Es folgt eine Bibliographie mit geschickter Einteilung (die allerdings für die deutsche Ausgabe auf den neuesten Stand hätte gebracht werden müssen), eine „Chronologie der wichtigsten Ereignisse“ (des Drit-

ten Reiches), die leider so ist, wie derartige ‚Zeittabellen‘ meistens sind, sowohl ein Film- und ein Personen-Register (die in deutscher Sekundärliteratur häufig genug fehlen).

#### 4.

Den Hauptteil des Buches nimmt die Besprechung der Spielfilme im Dritten Reich ein. Die einzelnen Filme werden, wie gesagt, in Themengruppen eingeordnet, wobei jeweils ein kürzerer Vorspann zu Kapitelanfang das jeweilige Thema und seine kontemporane Aktualität erläutert. Der Inhalt der einzelnen Filme wird meist recht ausführlich referiert, z.T. unter Anführung von zeitgenössischen Pressestimmen und besonders wichtigen Passagen im Dialog. Sobald es dann allerdings an die Bewertung der einzelnen Filme geht, wird ein Dilemma deutlich, das sich durch das ganze Buch zieht: die methodische Unzulänglichkeit, Filme des Dritten Reichs in immanenter Weise nach cinéastischen Kriterien zu werden.

Da wird etwa das Finale von „Hans Westmar“ (1933) als „bemerkenswertes lyrisches Kino“ (S. 50) – was immer dies bedeuten mag – bezeichnet; „Ewiger Wald“ (1936), ein übler ‚Blubo‘ mit Geschichtsverbrämung, wird, „trotz seiner symbolischen Machart“ (!), als ein „Film nicht ohne Kraft und auch nicht ohne Sinn für richtige Proportionen“ (beides S. 67) bezeichnet. Dem Film „Ohm Krüger“ (1941) wird schlicht und einfach bescheinigt, er sei, das solle man zugestehen, ein „Meisterwerk“ und halte „heute noch kritischer Überprüfung“ stand (S. 92). Über „Pour le mérite“ (1938) heißt es: „Die Szenen jedoch, in denen die Weimarer Republik gebrandmarkt werden soll, sind recht gelungen; die Luftaufnahmen haben Tempo“ (S. 129). Bei „GPU“ (1942) lassen die Autoren dann sozusagen die Katze endgültig aus dem Sack. Dort wird über den Regisseur Karl Ritter u.a. gesagt: „Zwargelungen ihm Aktionsszenen im Stil amerikanischen Kinos, dann wieder versteht er es nicht, Seichtigkeit und Langeweile aus seinen Arbeiten herauszuhalten. Sobald er psychologische oder ganz einfach dramatische Szenen zu drehen hat, gerät er ins Schwimmen. Aber in mehr als nur einer Szenenfolge ist „G.P.U.“ großen Kriminalfilmen aus Hollywood ebenbürtig: die Verhaftung Peters durch die Sowjets und der Bombenanschlag werden mit rasanter Kameraarbeit und schnellem Schnitt spannungsvoll hochgetrieben. Musik, Licht und Schatten sowie Großaufnahmen von Gesichtern schaffen eine packende Atmosphäre.“ (S. 179) Im nächsten Satz wird dann noch „eine bestimmte irrealer Stimmung“ konstatiert, „wie sie damals auch in den ersten Filmen der amerikanischen „schwarzen Serie“ feststellbar ist“ (Beides S. 179). Unterm Strich bedeutet dies alles für Karl Ritter: „Man muß ihn zweifellos neben Steinhoff zu den begabtesten Filmemachern des Dritten Reichs zählen“ (S. 179).

Nach derartigen Kriterien, die sich leider auch durch den Rest des Buches ziehen, läßt sich nun in der Tat so ziemlich jeder „Kriminalfilm“ (und nicht nur dieser) besprechen. Mit dem gleichen Recht kann man behaupten, die Schlachtenszenen aus „Kolberg“ (1945) seien beinahe ebenso gut wie diejenigen in irgendeinem Cecil de Mille-„Schinken“, wenn nicht sogar besser; man würde damit allerdings wenig mehr als die Gleichung ‚monumental—bunt—laut=Monumental—bunt—laut‘ gewinnen, die über „Kolberg“ z.B. sehr wenig aussagt.

Nun ist es, im subjektiven Sinne, nicht ganz unverständlich, daß zwei Franzosen

einer jüngeren Generation aus der Distanz eines Vierteljahrhunderts den Versuch unternahmen wollten, den Nazifilm nicht nur als politische Propaganda, sondern auch, quasi darüber hinausgehend, als Exemplar der Gattung ‚Film‘ in einem stilistisch-qualitativen Sinn und als Vertreter einer bestimmten Epoche der Filmgeschichte zu charakterisieren. Das Resultat zeigt allerdings, daß dabei von falschen Prämissen ausgegangen wird: Inhalt und Form werden getrennt, als ob es sich dabei um beliebig anlegbare Dominosteine handele<sup>2</sup>, der hermetische Charakter des Nazi-films wird beiseite geschoben, und es werden einfach Produkte (Filme) miteinander verglichen, ohne daß ihre Produktionsbedingung (obwohl den Autoren nicht unbekannt und im ersten Teil des Buches zum Teil geschildert) entsprechend in Rechnung gestellt werden – von den Rezeptionsbedingungen ganz zu schweigen. Insofern helfen die Verweise von C./C. auf Hollywoodfilme und deren Charakteristika sehr wenig – so wichtig filmische ‚cross-cultural studies‘ generell auch sein mögen<sup>3</sup> –, ganz abgesehen davon, daß der logisch naheliegende Umkehrschluß (‚Hätte man im Dritten Reich mehr mit travelling und raschem Schnitt etc. gearbeitet, dann hätte man bessere Filme gemacht‘) schon gar nicht weiterhilft, weil dies bestenfalls ahistorische Überlegungen im ‚imaginären Museum‘ eines Filmarchivs sind. Außerdem ist es z.B. eine Binsenweisheit, daß (zumindest die offiziell-politischen) Nazifilme sehr stark von ‚großen Worten‘ gelebt haben, die meist in ‚getragenen Tonfall‘ dargeboten wurden – ein ‚Wesenselement‘, zu dem travelling und dynamische Montage wie die Faust aufs Auge passen.

Natürlich kann man an diesem Punkt auf der Grundlage allgemeiner Filmtheorie (verkürzt gesagt: ‚Film=Bewegung‘) argumentieren, eben dies sei ‚unfilmisch‘ und insofern negativ – aber dies heißt nur, die Filme des Dritten Reiches nach einer cineastischen ‚Normästhetik‘ abzuhaken, nach dem Motto ‚Die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen‘. Weit wichtiger wäre es, von dem spezifischen film-ästhetischen Strukturen dieser Streifen auszugehen und diese zu interpretieren (was etwas anderes ist, als diesen ‚gerecht zu werden‘), also z.B. zu fragen, wie es denn filmhistorisch zu bestimmten ästhetischen Konfigurationen kommt, was mit ihnen zum Ausdruck kommen sollte, wie sich ‚ästhetische‘ und ‚politische‘ Elemente zueinander verhalten (im Sinne von Benjamins ‚Ästhetisierung der Politik‘).

So naheliegend derartige Fragestellungen sind – sie führen auch heute noch in einen wissenschaftlich kaum abgesicherten Bereich, da die Erforschung von nazistischer Ästhetik generell und nazistischer Filmästhetik im speziellen auf breiterer Basis noch in den Anfängen steht. Andererseits gibt es für diesen Bereich zumindest eine Arbeit, auf die man sich stützen kann (C./C. scheint sie nicht bekannt gewesen zu sein): Siegfried Kracauers grundlegende Studie ‚Propaganda and the Nazi War Film‘ von 1942 (= Appendix der amerikanischen Paperbackausgabe von ‚From Caligari to Hitler‘). Überträgt man, soweit dies möglich ist, die in ihr gewonnenen Erkenntnisse auf die Spielfilme, so kann man z.B. formulieren, daß trotz mancher Massenszenen („Ohm Krüger“, „Kolberg“ etc.) und viel Gelaufes und Geschreis in vielen Filmen des Dritten Reichs sozusagen die ‚symbolische Form‘ des Nazi-Films (Cassirer möge es verzeihen) eben nicht Bewegung, sondern Ruhe war, wobei Werte wie Ordnung und Unterwerfung durch Formen wie hieratischen Bildaufbau (Bedeutung der Bildachsen!), lange Einstellungen, langsame Schwenks und nicht zuletzt sehr statische Montageformen zum Ausdruck kamen – um noch einmal die Maßstäbe von C./C. in Zweifel zu ziehen<sup>4</sup>.

Verfehlte Wertungen gibt es leider auch in dem anschließenden Abschnitt über „Die Unterhaltungsfilme“, an dessen Anfang Zitate gegenübergestellt werden: Aussprüche von Goebbels (1941 u. 1942), in denen er darlegt, daß „auch die Unterhaltung staatspolitisch von besonderem Wert“ sei und sich deshalb nicht „den Aufgabenstellungen der politischen Führung entziehen“ könne bzw., daß die Erhaltung „guter Laune“ „ein dringendes Erfordernis einer erfolgreichen Kriegsführung an der Front und in der Heimat“ sei (S. 222); im Kontrast dazu ein Zitat von A.-M. Rabenalt, in dem dieser in 5 Punkten (im Jahre 1958) den fast gänzlich unpolitischen Charakter der allermeisten Unterhaltungsfilme im Dritten Reich behauptet. Dies ist ein vielversprechender Ansatz in einer von jeher kontroversen Debatte, zumal die Autoren sehr zutreffend von spezifischen Moralvorstellungen sprechen, die in diesem Genre vermittelt wurden (S. 223)<sup>5</sup>. Gleich im nächsten Satz heißt es dann allerdings: „Aus qualitativen Gründen sind es nur etwa hundert (Unterhaltungsfilme; Zusatz d.Rez.) überhaupt wert, genannt zu werden“. Im folgenden wird dann wiederum mit den bereits bekannten Kriterien (mobile Kamera, Realistik (S. 232; besonders absurd in diesem Genre), Hollywood etc.) gearbeitet, und es fallen Wertungen wie „beklagenswert albern“ (S. 225), „platt“, „von entwaffnender Naivität“ (S. 226), „schlechterdings unerträglich“ (S. 231) etc.

An diesem Kapitel wird vollends der Konflikt zwischen herkömmlicher cineästischer Wertung und der Absicht von Inhaltsanalyse moderneren Zuschnitts deutlich, der das ganze Buch durchzieht: als ob die Frage nach politischen Inhalten von Unterhaltungsfilmen des Dritten Reichs bzw. deren Funktion als „unpolitische Entspannung“ in einem total politisierten Alltag durch Aussagen über ihren Stil und ihre ‚filmische Qualität‘ zu beantworten seien!

Als ein weiterer kritischer Punkt im Buch von C./C. muß die Angewohnheit der Autoren genannt werden, ihren Text in einer Weise mit Zitaten zu durchsetzen, daß man passagenweise eher von Textmontagen sprechen möchte. Durch Zitate aus Hitlers „Mein Kampf“ und von Goebbels-Aussprüchen, die als Motto den einzelnen Abschnitten mit Vorliebe vorangestellt werden, versuchen die Autoren, die einzelnen Filme oder Filmgattungen von vornherein quasi in die übergeordnete Ebene der planvoll gesteuerten Propaganda einzubinden. Dies ist insofern sicher kein falscher Gedanke, als bestimmte propagandistische Ziele bzw. Ideologien des Dritten Reichs sehr früh fixiert waren und durchlaufend zu beobachten sind – aber gerade deswegen bleiben derartige Zitate oft zu allgemein und zu wenig aussagekräftig etwa für einen bestimmten Film. Außerdem wird öfters das Entstehungsdatum von Zitaten zu wenig berücksichtigt: so ist es z.B. sehr fragwürdig, Zitate aus „Mein Kampf“ auf einen Film von 1944 zu beziehen (S. 152); ebenso ist es unsinnig, ein Kracauer-Zitat, das sich auf die frühe Phase des II. Weltkrieges bezieht, für die Situation von 1932–34 heranzuziehen (S. 40). Auch ist es eine idée fixe der Autoren anzunehmen, Szenen aus Nazifilmen stellten eine „Illustrierung“ von Sätzen aus „Mein Kampf“ dar: so sind z.B. – um nur einen Fall herauszugreifen – die Doppelbelichtungen am Schluß von „Hans Westmar“ (1933) sicherlich keine „exakte Bebilderung“ von zwei Sätzen aus „Mein Kampf“ (S. 50), sondern dürften vielmehr als bildliche Umsetzung der letzten Zeile der 1. Strophe des ‚Horst-Wessel-Liedes‘ zu interpretieren sein („... marschier'n im Geist in unsern Reihen mit“).

Außerdem geht die Angewohnheit der Autoren, nach dem Referieren des Inhalts

einzelner Filme diverse Zitate anderer Autoren (der Sekundärliteratur) anzuführen, bisweilen so weit, daß man sich als Leser fragen muß, ob denn die Autoren den Film selber gar nicht gesehen haben bzw. ob sie sich wirklich so sehr mit den zitierten Texten identifizieren können, da manchmal jede eigene Stellungnahme fehlt. So fragt man sich z.B. im Falle von „Traumulus“ (1936), ob sich C./C. wirklich mit dem zitierten „Pressedienst der Reichsfilmkammer“ identifizieren wollen – speziell, wenn nicht klar wird, wie doppeldeutig die wenige Sätze weiter stehende Äußerung „Froehlich hatte sein Meisterwerk geliefert“ (S. 256) gemeint ist. Analoges gilt für die Ausführungen zum „Schimmelreiter“ \*S. 153). Hier würde man sich – wie an vielen anderen Stellen des Buches – eine klarere Stellungnahme der Autoren bzw. eine bessere Kommentierung der von ihnen zitierten Texte wünschen. Schließlich gibt es noch eine Unzahl von Einzelfragen, die zu diskutieren wären: für wen z.B. Heimatfilme einen „Exotismus“ (S. 267) darstell(t)en – für das damalige Filmpublikum oder für die Autoren? Ob die Kategorie „dramatische Komödie“ wirklich auf einen Film wie „Opfergang“ (1944) angewendet werden sollte und ob „Der Student von Prag“ (1935) als „utopischer Film“ klassifizierbar ist (S. 271 ff.). Die Reihe derartiger fragender Einwände gegen bestimmte Begriffsbildungen und Einordnungen ließe sich lange fortsetzen.

Andererseits soll hier nicht unter den Tisch fallen, daß die Autoren in der Regel bemerkenswerte Sicherheit zeigen, wenn es um die inhaltliche Deutung einzelner Filme, um Probleme ihrer Zielgruppen oder um die Zuordnung zu bestimmten propagandistischen Komplexen geht. Was z.B. in dieser Hinsicht zum „Hitlerjungen Quex“ (1933) oder etwas zu „Wasser für Canitoga“ (1939) gesagt wird – um nur zwei Beispiele zu nennen –, verdient durchaus Beachtung.

## 5.

So diskutabel die hier angeschnittenen prinzipielleren Fragen natürlich sind, so indiskutabel sind die unzähligen Fehler, die das Buch enthält. Dabei sind die unvermeidlichen Druckfehler noch das allerwenigste. Weit gravierender ist, daß der Hanser-Verlag es versäumt hat, die Fehler der französischen Originalausgabe zu berichtigen: da werden zu viele Namen falsch geschrieben und da wird so schlampig zitiert, daß man viele Zitate kaum jemals auffinden wird (speziell, wenn der im Text lakonisch angegebene Titel sich in der Bibliographie am Ende des Buches überhaupt nicht findet, wie z.B. S. 149), oder es wird auf einen Nachweis eines offensichtlichen Zitats völlig verzichtet, oder es wird überhaupt nicht deutlich, daß es sich um ein indirektes Zitat handelt; da wird, wie in Presserezeptionen mehrfach reklamiert, Rudolf Jugert zum „DDR-Regisseur“ gemacht (S. 251); da gibt es Zitate nach D.S.Hull, die offenbar über den Umweg des Französischen in die deutsche Sprache gelangten und nur mit Mühe wiederzuerkennen sind (z.B. S. 234 f.). Außerdem gibt es viele offensichtliche Mängel in der Übersetzung, und die Bibliographie hätte, wie gesagt, wenigstens durch einen Nachtrag auf den neuesten Stand gebracht werden müssen. Wenn auch im Hinblick auf die Zitate zu bedenken ist, daß das Buch sich an einen weiteren Leserkreis wendet und nicht als ‚akademische‘ Fachliteratur im engeren Sinn zu bezeichnen ist, so kann man dem Verlag doch den Vorwurf nicht ersparen, hier zu sorglos – und/oder zu schnell? – produziert zu haben, da diese Mängel den Wert des Buches beträchtlich schmälern, besonders hinsichtlich der Zuverlässigkeit der Angaben.

Vorwürfe in puncto Verlässlichkeit müssen vor allem auch den Autoren gemacht werden. So wird z.B. auf S. 206 deutlich, daß C./C. der Unterschied zwischen den beiden ‚Dokumentar‘-Propagandafilmen über den Kriegsbeginn, dem ‚Feldzug in Polen‘, der den Anteil des Heeres, und der ‚Feuertaufe‘, die den Anteil der Luftwaffe am militärischen Sieg betont, nicht klar ist, was innerhalb einer ‚Geschichte des Films im Dritten Reich‘ doch sehr peinlich wirkt und zeigt, daß zuverlässige Filmhistoriographie sich nicht mit dem Ansehen von Filmen und der Lektüre der (oft fehlerhaften) Sekundärliteratur begnügen darf, sondern auch die kritische Beschäftigung mit Dokumenten und Quellen umfassen muß. Davon ist in diesem Buch leider kaum etwas zu spüren.

6.

Jeder Spezialist für Filme des Dritten Reiches oder deren Teilgebiete wird an der Arbeit von C./C. vieles auszusetzen haben – vielleicht in schärferer Form, als dies hier geschieht. Man sollte darüber jedoch nicht aus den Augen verlieren, daß es unserer Filmwissenschaft (soweit man davon in der Bundesrepublik sprechen kann) bisher nicht gelungen ist, eine für weitere Kreise der Bevölkerung les- und benutzbare ‚Geschichte des Films im Dritten Reich‘ zu schreiben, die eine Grundlage für eine kritische Auseinandersetzung des einzelnen Konsumenten mit Nazifilmen bilden könnte (deren angeblich so harmlose Exemplare in immer größerer Zahl über die Bildschirme des Fernsehens flimmern). Insofern füllt das Buch von C./C. tatsächlich eine Lücke im Angebot der Filmliteratur und könnte, kritisch gelesen, vielleicht sogar gerade durch seine sehr zweischneidigen Wertungen einiges an Diskussion in Gang bringen.

Andererseits ist auch nicht zu verkennen, daß das Buch viele Ansätze dazu bietet, mißverstanden zu werden, und zwar vor allem durch das Bemühen der Autoren, ihre Distanz zu ihrem Stoff, die allenthalben deutlich wird, mit einer angestrebten ‚Objektivität‘ zu kompensieren, die darauf hinausläuft, nun nicht den Nazifilm aus moralischen Gründen pauschal zu verdammen, sondern Form und Inhalt, vereinfachend gesagt, so zu trennen, daß an der Form das gelobt werden kann, was nach französisch-cinéastischen Kriterien, mit einem Schuß Einfühlungsvermögen, positiv erscheint – wobei gleichzeitig zu verstehen gegeben wird, über die negativen inhaltlichen Aspekte sei man sich natürlich im klaren. Nach Ansicht des Rez. ist dies eine sehr unbefriedigende Stellungnahme, zumal sich die Autoren zeitweise in sehr zwiespältige Positionen begeben, wenn sie etwa wiederholt versichern, bestimmte Aufnahmen seien ‚schön‘ (S. 144, 163), ohne auf die spezifische Funktion derartiger Passagen einzugehen. Die Autoren hätten ruhig auch den nächsten Schritt tun und erklären sollen, daß der größte Teil der Filmproduktion des Dritten Reichs als *Propaganda* hervorragend war, um die Filme anschließend als Propaganda unter Einbeziehung publizistischer Fragestellungen zu analysieren, wobei allerdings irgendwelche ‚ewigen Werte‘ der Filmgeschichtsschreibung per definitionem nur einen sehr peripheren Aussagewert haben können. Dies hätte allerdings bedeutet, daß mehr auf die damaligen Rezipienten und den publizistischen Kontext, dem sie ausgesetzt waren, hätte eingegangen werden müssen.

Ähnliches gilt für die heutigen Rezipienten. Die Autoren mokieren sich darüber, daß die Filme des Dritten Reiches nach 1945 „wie ein gefährliches Gift“ „aus dem

Verkehr gezogen“ worden seien und meinen: „Dreißig Jahre später scheint das Risiko einer Wiederentdeckung minimal zu sein“ (alle Zitate S. 285). Dies ist eine Einschätzung, die aus der Position des Jahres 1970 oder 1971, zumal in Frankreich, verständlich sein mag – aber im Zuge des anschließend einsetzenden ‚roll-back‘ in der Bundesrepublik mutet sie sehr voreilig an; bot doch z.B. die Firma „UFA“ bereits im Herbst 1974 als ‚Heimattfilm‘ im Super-8-Format u.a. Karl Ritters „Stukas“ (1941) zum allgemeinen Verkauf an, wobei der Regisseur im Verleihprospekt als „Professor Karl Ritter, dem wir schon so manchen Soldaten-Film verdanken“ bezeichnet wird.

Im heutigen Kontext besteht bei diesem Buch vor allem eine Gefahr: daß man nämlich versuchen wird, filmische Vergangenheit zu ‚bewältigen‘, indem man erleichtert darauf hinweist, dieses Buch bewältige eben diese unliebsame Filmvergangenheit – der Rezensent der „Welt“ (von 1.11.1975) hat bereits ganz offen den Anfang damit gemacht, indem er in der Überschrift seines Artikels behauptete: „Zwei Franzosen bewältigen Deutschlands Filmvergangenheit“. Man trauert nicht, um mit Mithrascherlich zu sprechen, sondern man läßt trauern.

## Anmerkungen

1 So dürfte die Aussage, die letzten Kriegswochenschauen seien dem Publikum „nahezu im Rohzustand“ (S. 37) vorgeführt worden, auf deren völliges Mißverstehen zurückzuführen sein: die vorletzte Kriegswochenschau (Deutsche Wochenschau Nr. 754 / 9 / 1945) weist eine ausgeklügelte Konzeption auf (deren Ziel Desinformation und die Erzeugung von Durchhaltewillen ist), und auch die letzte ausgelieferte Wochenschau (Deutsche Wochenschau Nr. 755 / 10 / 1945) ist vom „Rohzustand“ weit entfernt.

2 Es ist dabei zu beachten, daß zeitgenössische Beiträge zum Nazifilm immer wieder die Zusammengehörigkeit von neuen Inhalten und neuen Formen betonen, so z.B. Jürgen Petersen („Der Film“, in: Das Reich, Nr. 7, 1941, 16. Februar, S. 17): „Das ästhetische Gesetz ist vom Charakter des Stoffes nicht zu trennen . . .“ (zit. nach Erika Martens: Zur Phänomenologie der Presse im totalitären Regime. Zum Beispiel Das Reich. Köln 1972. S. 149).

3 Wieso der Rezensent der FAZ (vom 31.7.1976) Vergleiche „zwischen Hollywood und Babelsberg“ vermißt, bleibt dem Rez. unerfindlich.

4 Man vgl. dazu den letzten Satz des Textteils von C./C.: „Die deutschen Filme spiegelten Ruhe und Hoffnung wider, um die Marschritte vergessen zu machen“ (S. 285).

5 Man denke etwa an das Problem der Stellung von Mann und Frau angesichts des Schlusses von „Am Abend auf der Heide“. Die Kontroversen um den politisch-unpolitischen NS-Unterhaltungsfilm resultieren meist aus sehr unterschiedlichen Auffassungen des Wortes ‚politisch‘, das in diesem Zusammenhang häufig viel zu eng gefaßt wird, nämlich nur im Sinne ‚staatspolitischer‘ Themen.