

Neuere und Neueste Geschichte

Die Funktion und Bedeutung Fritz Hipplers
für das Filmschaffen im „Dritten Reich“

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Michaela Rethmeier
aus Weener/Ems
2006

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 2007

Dekan: Prof. Dr. Dr. h. c. Wichard Woyke

Referent: Prof. Dr. Horst Lademacher

Korreferent: PD Dr. Armin Owzar

Danksagung

Die vorliegende Dissertation wäre ohne die Unterstützung und Hilfe, die mir zuteil wurde, nicht möglich gewesen.

Mein Dank gilt an erster Stelle Professor Horst Lademacher, der mich zur Promotion ermutigte und meinen Ehrgeiz weckte, mich dieser Herausforderung zu stellen. Seine Vorlesungen und Seminare haben den Anstoß für meine Dissertation gegeben. Zudem hat er nicht nur in fachspezifischen, sondern auch in privaten Gesprächen immer dafür gesorgt, dass ich meinen Geist anstrengte und meine Motivation gestärkt wird. Ich bin dankbar für diesen persönlichen Austausch und seine Betreuung.

Des Weiteren möchte ich Frau Prof. Dr. Karin Priester danken für ihre Bereitschaft als Prüferin für das Nebenfach zur Verfügung zu stehen. Ihre Lehrveranstaltungen haben mein Wissen bereichert und mich inspiriert.

Meinen Eltern danke ich für meine Erziehung und für ihre unendliche Liebe, die mir Kraft und Selbstvertrauen gegeben hat und mich zu dem hat werden lassen, was ich heute bin. Euer Glaube an mich und eure Unterstützung haben mich immer wieder bestärkt und mich motiviert.

Meiner Schwester und meinen Nichten danke ich dafür, dass sie meine Arbeit immer mit Interesse begleitet und mich mit ihren Fragen zum Nachdenken angeregt haben.

Ein besonderer Dank gilt auch meinem Bruder, der mir während der ganzen Zeit in zahlreichen Gesprächen immer wieder Mut gemacht, mir neue Perspektiven aufgezeigt und mit mir über die Dissertation diskutiert hat.

Für ihre geschulte orthographische Durchsicht sowie für ihre Sprachgewandtheit und Formulierungskünste, aber insbesondere auch für ihre Unterstützung als Freundin, möchte ich Cornelia Münster danken.

Ein großes Dankeschön geht an meine langjährige Freundin Tomke Mohrig für ihre fachlichen und sprachlichen Korrekturvorschläge. Wie so oft stand sie auch während dieser Zeit an meiner Seite und hat mich mit ihren Anrufen freundschaftlich gestützt und aufgefangen.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Ehemann Dirk Dobosch. Ohne ihn wäre diese Dissertation nicht zustande gekommen. Er war zu jeder Zeit für mich da, hat mich in allen Phasen begleitet und seine eigenen Interessen für mich zurückgestellt. Seine Liebe, sein Vertrauen in mich und seine Kraft, haben mich gehalten und mich aufgerichtet. Er hat mir die Stärke verliehen mich der Aufgabe zu stellen und meine jetzige Position zu erreichen. Ohne unsere

abendfüllenden Diskussionen über Hippler und das „Dritte Reich“, seine hilfreichen Anregungen und Denkanstöße zu dieser Thematik, hätte ich diese Dissertation nicht fertig stellen können. Er hat einen großen Anteil am Gelingen dieser Arbeit und dafür werde ich ihm immer dankbar sein.

Abschließend sei allen denen gedankt, die nicht namentlich Erwähnung fanden, aber zum Gelingen der Arbeit beitragen haben.

Michaela Rethmeier

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
1.1	Allgemeine Fragestellung	3
1.2	Zielsetzung	5
1.3	Aufbau und Methode	10
1.4	Forschungsstand und Quellen	13
2	Der Film im Nationalsozialismus	25
2.1	Der Film während der NS-Herrschaft	25
2.2	Goebbels über die Aufgaben des Films	37
2.3	Hitlers Standpunkt zum Film	46
3	Der Dokumentarfilm in der NS-Zeit	57
3.1	Der Begriff des Dokumentarfilms	57
3.2	Die Entwicklung des Dokumentarfilms bis zur NS- Herrschaft	61
3.3	Aufgaben und Ziele des NS-Dokumentarfilms	66
3.4	Leni Riefenstahls Dokumentarfilme als Beispiele einer „Ästhetik des Faschismus“	70
3.4.1	„Ästhetik des Faschismus“ – Begriffsklärung	70
3.4.2	Die Parteitagefilme	73
3.4.3	Der Olympia-Film.....	81
4	Hiplers Aufstieg im NS-Filmwesen	89
4.1	Biographie Fritz Hipplers	89
4.2	Hiplers Funktion in der Filmabteilung	106
4.3	Hiplers Kompetenzen als Reichsfilmintendant	114
4.4	Dramaturgische Elemente in Hipplers Filmen „Feldzug in Polen“ und „Sieg im Westen“	121
5	„Der ewige Jude“	129
5.1	Eine Zusammenfassung	129
5.2	Hintergründe zur Herstellung des Films	130
5.3	Die Gestaltung des Films „Der ewige Jude“	138
5.4	Merkmale der Instrumentalisierung des Dokumentarfilms	147
5.5	Die Darstellung der Juden im Film	152
5.6	Rezeption des Filmes	173

6	Hiplers „Betrachtungen zum Filmschaffen“(1942).....	184
6.1	Untersuchung der Quelle	184
6.1.1	Historische Einordnung der Schrift	184
6.1.2	Hiplers Perspektive der Filmproduktion 1942.....	188
6.2	Hiplers Forderungen an die deutsche Filmgestaltung.....	193
6.2.1	Tradition der Gedanken Hiplers.....	193
6.2.2	Das nationalsozialistische Verständnis von „künstlerischer Freiheit“	196
6.2.3	Die Bedeutung authentischer Filmstoffe.....	201
6.2.4	Planung der Filmthemen	205
6.2.5	Planmäßiger Einsatz der Filmkünstler und systematische Nachwuchsförderung.....	205
6.2.6	Aufgaben der deutschen Filmherstellung im Krieg.....	209
6.2.7	Fehlerhafte Handlungsmuster und Erzähltechniken.....	210
6.2.8	Handlungsüberflutung und dramatische Darstellung.....	213
6.2.9	Filmthemen aus dem alltäglichen Leben	215
6.2.10	Berücksichtigung unterschiedlicher Geschichtskennntnisse in der Verfilmung historischer Stoffe	216
6.2.11	Die Darstellung des Menschen im Film	218
6.2.12	Die Bedeutung von Äußerlichkeiten im Film.....	220
6.2.13	Authentische Verkörperung der Figuren.....	221
6.2.14	Politische Standpunkte im Film	222
6.2.15	Identifikationsmöglichkeiten im Film	224
6.2.16	Hiplers Rezeption	226
7	Schlussbetrachtung	230
8	Anhang	245
8.1	Quellen	245
8.2	Literatur	258
8.3	Abkürzungsverzeichnis	277

1 Einleitung

1.1 Allgemeine Fragestellung

Nicht zuletzt das eindrucksvolle Buch von Peter Reichel „Der schöne Schein des Dritten Reiches“ hat zur Wahl des vorliegenden Themas angeregt.¹ Reichel hat dort einleitend bemerkt, den Versuch zu unternehmen, die geschönte Wirklichkeit des nationalsozialistischen Regimes darstellen zu wollen, die sich in Mythisierungen, Dekorationen und Inszenierungen von zahlreichen kulturellen und politischen Veranstaltungen zeigte. Diese Arbeit soll einen Beitrag zu dem von Reichel vorgelegten Befund liefern und dabei aufzeigen, wie die Nationalsozialisten den Film als neues Medium zur Inszenierung einer ästhetisierenden nationalsozialistischen Realität nutzten und die Tätigkeit einer Person, die am Ablauf im Lenkungsprozess nationalsozialistischer Kulturpolitik maßgeblich beteiligt war, analysieren. Gerade die Funktion Hipplers im Filmwesen des „Dritten Reiches“ verlangt eine Auseinandersetzung mit ihm, seinem Aufgaben- und Kompetenzbereich und seinem praktischen sowie theoretischen Filmschaffen. Die Konzentration auf seine Person wird Aufschlüsse über Abhängigkeit und Unabhängigkeit, über Mitläuferschaft, Überzeugung oder Opportunismus bei Vertretern der zweiten Ebene in den Führungsgremien vermitteln können.

Zweifellos setzte das nationalsozialistische Regime von Beginn an auf die kulturelle Beeinflussung der Bevölkerung. Das heißt, für dieses Regime war die kulturelle Komponente der Herrschaft ein wichtiges machtpolitisches Instrument, das der Integration und Legitimation gleichermaßen dienen sollte. So haben die exponierten Vertreter der Politik und mit ihnen Gleichgesinnte einen erheblichen organisatorischen, finanziellen und personellen Aufwand betrieben, um die kulturellen Fähigkeiten in ihrem Sinne zu fördern und damit zugleich zu kontrollieren.² Daher ist es angebracht zu sagen, dass der Erfolg des Nationalsozialismus auch in einem hohen Maße auf der von ihm geschaffenen Ästhetik beruhte, die auf Faszination der Massen ausgerichtet war.³

Da die Nationalsozialisten jegliche Moral und gesellschaftliches Handeln einzig dem Machtanspruch unterordneten, benötigten sie die sinnstiftende Kraft des ästhetischen Scheins, um ihre eigentliche Zielsetzung zu verschleiern. Mit

¹ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München; Wien 1991.

² ebd. S. 371.

³ ebd. S. 39.

Hilfe der Inszenierung des „schönen Scheins“ lenkten sie von ihrer repressiven Politik ab und verfolgten eine Strategie der Fremd- und Selbsttäuschung mit dem Ziel, die tatsächlich von diesem Regime ausgehende Gefahr herunterzuspielen. Allerdings konnte sich der „schöne Schein“ nur dort entfalten, wo jede Kritik ausgeschlossen war und somit eine erwünschte Realität suggeriert wurde.⁴

Die Ästhetisierung der Politik als politisches Legitimationsmittel geht nicht originär auf die Nationalsozialisten zurück, sondern dient seit jeher dazu, über fehlende inhaltliche Übereinstimmungen hinwegzutäuschen und diese durch die Dekoration der Form zu ersetzen. Daher zählt die Ästhetisierung der Politik zu den Instrumenten, die den politischen Massenmarkt der Moderne auszeichnen. Dennoch nutzten nur wenige politische Kräfte die neuen Medien so rücksichtslos und zugleich effektiv wie die Nationalsozialisten.

Durch den medialen Fortschritt, der die einfache Produktion und Verbreitung von Beiträgen über Presse, Rundfunk, Literatur und Film ermöglichte, entwickelte sich Deutschland zum Zeitpunkt der Regierungsübernahme 1933 ebenso wie die USA, Großbritannien und Frankreich, zu einer modernen Mediengesellschaft.⁵ Gerade im Filmgenre wurde diese Entwicklung von den NS-Filmfunktionären nicht aufgehalten, vielmehr unterstützten sie diesen Prozess durch wirtschaftliche Förderung und staatliche Zentralisierung. Denn unter den publizistischen Medien des „Dritten Reichs“ war der Film das Vehikel, mit dem die Machthaber die nationalsozialistischen Ideen für die breite Masse am effektivsten darstellen konnten, unabhängig davon, ob es sich hier um den Dokumentar- oder den Spielfilm handelte. Demzufolge bemächtigte sich das neugeschaffene Reichspropagandaministerium (RMVP) unmittelbar nach der Regierungsübernahme des Mediums Film.

Goebbels erkannte frühzeitig, dass es wichtig war, ein großes Spektakel zu bieten, um in der Berichterstattung aufzufallen. Daher strebte er danach, medienwirksame Ereignisse zu schaffen oder zu nutzen, um die politische Botschaft der NSDAP zu verbreiten. Bilder von Fackelzügen, machtvoll inszenierten Aufmärschen oder einer jubelnden Menschenmenge zählten zu solchen Ereignissen, die bereitwillig von den Medien verbreitet wurden und die in ihrer Wirkung mehr erreichten als jedes politische Programm. Dementsprechend plante der Reichspropagandaminister auch den Einsatz des Mediums Film

⁴ Thamer, Hans-Ulrich: *Verführung und Gewalt, Deutschland 1933-1945*, Berlin 1994, S. 427-429.

⁵ Zimmermann, Peter: *Ziele der Filmpolitik. „Zeitnahe Tendenzkunst“ und dokumentarischer „Wirklichkeitsbericht“ in „nationalsozialistischem Geiste“*. In: Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 69-74.

und ließ im Kino nur die geschönte nationalsozialistische Realität abbilden. Während des Krieges kam die Funktion der Erbauung, der heroischen Selbstdarstellung und des Durchhaltewillens hinzu. Aber es ging ihm nicht nur um die Unterhaltung und zielgerichtete Unterweisung der Bevölkerung, sondern er verstand den Film als Vorkämpfer der nationalen Kultur.⁶ Die nationalsozialistische Ideologie sollte im Film aber nicht direkt durch Symbole oder Darbietung des Parteiprogramms auftreten, sondern durch die Haltung der Figuren und des von ihnen dargestellten Wertesystems vermittelt werden.

Für die Herstellung des „schönen Scheins“ waren allerdings nicht nur die obersten Vertreter der Partei verantwortlich. Mitarbeiter und Organisationseinheiten aus den jeweiligen kulturellen Zweigen arbeiteten unmittelbar an der Gestaltung der „konstruierten“ Realität. Häufig handelte es sich hierbei um Personen aus der zweiten Reihe der Hierarchie, die nach Beendigung der NS-Herrschaft keine Verantwortung für ihre damalige Funktion übernehmen wollten und sich darauf beriefen nur auf Anweisung gehandelt zu haben. Auf den Filmbereich übertragen trifft dies im besonderen Maße auf Fritz Hippler zu, den Leiter der Filmabteilung im RMVP, Reichsfilmintendanten, Regisseur von Filmen wie „Der Westwall“ (D 1939, Regie: Fritz Hippler), „Der Feldzug in Polen“ (D 1940, Regie: Fritz Hippler) und „Der ewige Jude“ (D 1940, Regie: Fritz Hippler) sowie als den Autoren des Buches „Betrachtungen zum Filmschaffen“ (1942).

1.2 Zielsetzung

Zur Person Fritz Hippler, über Leben und Arbeit, liegt keine umfassende Untersuchung vor. Das ist einigermaßen erstaunlich, da er in der NS-Zeit als ein in den Medien durchaus beachteter und zitierter hoher Vertreter dieses Regimes galt. Immerhin war er als Leiter der Abteilung Film und als erster Reichsfilmintendant der zweite Mann hinter Goebbels in allen Fragen, die den deutschen Film betrafen.

Im Hinblick auf den Stellenwert der nationalsozialistischen Kulturpolitik ist insbesondere Hipplers Position und seine Rolle im Filmwesen Anlass genug, sich mit ihm genauer zu befassen. Eine Analyse der deutschen Kriegspropaganda kann sich nicht nur auf Hitler und Goebbels beschränken, und diejenigen un-

⁶ Goebbels spricht zur Ufa. Goebbels' Rede im Film-Kurier, 27.4.1933, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 268.

berücksichtigt lassen, die ihnen damals mit Begeisterung, Überzeugung oder auch, von ehrgeizigen Ambitionen motiviert, bewusst oder unbewusst folgten und sie unterstützten.⁷

Aber nicht nur Hipplers Befugnisse und Aktionen im Bereich des Filmwesens stehen zur Diskussion, sondern auch seine Regiearbeit. Schließlich war er als Regisseur an einigen für die Propaganda hochwichtigen Dokumentarfilmen ganz entscheidend beteiligt. Genannt seien hier „Der Westwall“ (1939), „Feldzug in Polen“ (1940), „Sieg im Westen“ (1941) – ganz wichtig und in diesem Zusammenhang zentral – „Der ewige Jude“ (1940). Diese Filme ließen mit einer Länge von mindestens 30 Minuten dramaturgische Prinzipien erkennen und gingen über das Maß des üblichen Beiprogramms hinaus. Zudem spiegelten sie die nationalsozialistischen Ansprüche an dieses Filmgenre wider. Erste veröffentlichte Hinweise auf Hipplers Filmarbeit lassen sich in den Tagebüchern von Goebbels finden.

Um Hipplers Beitrag zum NS-Dokumentarfilm einschätzen zu können, wurden nicht seine gesamten Werke geprüft, sondern der Film „Der ewige Jude“ ausgewählt. Dieser Film nimmt sowohl eine zentrale Bedeutung in Hipplers Biographie als auch im Dokumentarfilm des „Dritten Reiches“ ein. Einerseits wird Hippler im Vorspann als Gestalter aufgeführt, jedoch stritt er nach Kriegsende immer wieder ab, für diesen Film verantwortlich gewesen zu sein, und andererseits tritt in diesem Filmwerk erstmalig die antisemitische Haltung der Nationalsozialisten offen und direkt auf. Zudem wird dieser Beitrag neben „Triumph des Willens“ am häufigsten als Filmquelle zum Thema Film im „Dritten Reich“ zitiert.

Es kann hier freilich nicht nur um das filmpolitische und filmkünstlerische Schaffen Hipplers gehen. Auch seine Arbeit an einer adäquaten Filmtheorie hat Gegenstand der Betrachtung zu sein. Er versuchte, entsprechend den politischen Leitlinien von Goebbels, theoretische Vorgaben für die Filmgestaltung in der NS-Zeit zu entwickeln und legte dies auch in seinem Werk „Betrachtungen zum Filmschaffen“ (1942) schriftlich nieder. Dass Hippler autorisiert war, die nationalsozialistischen Ansprüche an das Filmschaffen zu formulieren, vermittelt nochmals einen Eindruck von seiner hohen Position, die zugleich eine ausgesprochene Vertrauensstellung war.

Eine genauere Untersuchung der Funktion Hipplers im Film des „Dritten Reiches“ drängt sich nach einer Durchsicht der zeitgenössischen Quellen dabei auch insofern auf, als er sich in damaligen Zeitungsartikeln und öffentlichen

⁷ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966, S. 50.

Stellungnahmen – naturgemäß – ganz anders zu seinen Aufgabenfeldern äußerte als in seinem 1982 veröffentlichten Werk „Die Verstrickung“.

Über eine Untersuchung der Funktion Hipplers im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ hinaus sind folgende Fragen zu klären.

Zum einen stellt sich die Frage, welche Motive Hipplers Eintritt in die NSDAP und seiner Mitarbeit dort zugrunde lagen. Die in seinen Memoiren vorgetragene Behauptung, er sei eben nur der mit der Zielsetzung der Nationalsozialisten nicht vertraute Befehlsempfänger gewesen, reiht sich in die Apologetik vieler anderer Zeitgenossen ein. So dürfte es hilfreich sein, die Beweggründe seines Beitritts zur NSDAP herauszuarbeiten, um zwischen überzeugter Anhängerschaft und Opportunismus unterscheiden zu können. Nach seinem Beitritt im Alter von 17 Jahren, blieb es eben nicht nur bei einer passiven Mitgliedschaft, sondern Hippler engagierte sich aktiv in der Parteilarbeit, beispielweise im NS-Studentenbund (NSDStB) und der Reichsjugendführung. Die Gründe, die ihn dazu veranlassten, sich so entschlossen für diese Partei einzusetzen und eine politische Laufbahn zu wählen, anstatt eine Karriere als Jurist oder Wissenschaftler anzustreben, müssen analysiert werden.

Durch den Kontakt mit einem Parteifreund gelangte Hippler zur Wochenschau- und Kulturfilmgestaltung und begann seine Arbeit in der Reichsfachschaft Film innerhalb der Reichsfilmkammer (RFK). Obwohl er keine entsprechende Ausbildung im Filmgenre besaß, entwickelte er schnell ein filmtechnisches und filmkünstlerisches Verständnis. Er begann 1935 als Assistent von Hans Weidemann im RMVP zur Kontrolle der Wochenschau und stieg bis 1942 zur Berufung als erster Reichsfilmintendant auf. Sein schneller Aufstieg innerhalb des RMVP führt zu der Fragestellung, ob ihn allein seine hervorragenden filmtechnischen und filmkünstlerischen Qualitäten prädestinierten oder ob es ihm einfach gelang, seine Werke geschickt zu präsentieren und die maßgeblichen Verantwortlichen zu beeindrucken.

In seinen verschiedenen Wirkungskreisen im RMVP hatte Hippler stets Goebbels als Vorgesetzten, der seine Beförderungen ermöglicht hatte. Angesichts dessen muss Hipplers Verhältnis zu Goebbels beleuchtet werden. Außerdem ist danach zu fragen, warum der Reichspropagandaminister gerade Hippler als Leiter der Filmabteilung auswählte und ihn als ersten Reichsfilmintendanten berief. Hipplers Entscheidungsfreiraum in seinen Funktionen ist zu erörtern und es ist zu klären, ob er nur weisungsgebunden handelte oder eigene Vorstellungen durchsetzen und sogar Goebbels in seinen Entscheidungs-

gen beeinflussen konnte. Informationen dazu sowie zu Hipplers Betätigung im RMVP liefern die Tagebuchaufzeichnungen.

In seinem Werk „Die Verstrickung“ stellt sich Hippler als Vermittler zwischen Goebbels und den Filmschaffenden dar und gibt sich als ihr Beschützer aus. Aufgrund einer solchen Äußerung muss untersucht werden, inwiefern Hippler durch seine langjährigen Dienste im RMVP die NS-Filmpolitik prägte. Diskussionswürdig ist auch der Aspekt, ob er vielleicht auch persönliche Bedenken hinsichtlich der sich ihm stellenden Aufgabe im Filmwesen hegte. Diese können zum einen auf einem kritischen Hinterfragen der NS-Filmpolitik beruhen oder durch karrieretechnische Überlegungen motiviert worden sein. Dies muss anhand von archivalischen Quellen sowie anhand von Äußerungen zeitgenössischer Filmkünstler überprüft werden.

Durch die enge Zusammenarbeit mit Goebbels und anderen Spitzenfunktionären des „Dritten Reiches“ gelangte Hippler sicherlich an geheime Informationen und war über gewisse Vorgänge der NS-Politik informiert, wie z.B. die Vernichtung der Juden. Es muss geklärt werden, wie viel Hippler, der sich nach dem Krieg selbst als Unwissender ausgab, über die Pläne der NS-Spitze wusste. Außerdem muss untersucht werden, warum er später so vehement behauptete über keine geheimen Vorgänge oder Pläne unterrichtet worden zu sein und warum er so sehr bemüht war, seine Tätigkeit im Filmwesen des „Dritten Reiches“ zu verharmlosen. Hippler setzte nicht nur als leitender Mitarbeiter im RMVP die nationalsozialistische Filmpolitik um, sondern half auch durch seine praktische Arbeit als Filmregisseur von maßgeblichen Propagandafilmen, die nationalsozialistischen Vorstellungen zu realisieren. Besonders seine Rolle als Gestalter des Films „Der ewige Jude“ wirft einige Fragen auf. So ist zu beantworten, warum gerade Hippler mit der Gestaltung des Films beauftragt wurde. Mit diesem Werk lieferte er einen Beitrag, der direkt und unverhohlen die antisemitische Propaganda der Nationalsozialisten wiedergab. Selbst wenn Goebbels den Film in Auftrag gab und auch Hitler wesentlichen Einfluss auf die Produktion nahm, war Hippler als Regisseur für die Art der Aufnahmen sowie ihre Montage verantwortlich. Er arbeitete mit Kontrasten und führte ein Werteschema ein, in dem den Juden alle negativen Eigenschaften zugeschrieben wurden. Darüber hinaus war es Hippler selbst und nicht Goebbels, der in der zeitgenössischen Presse so ausführlich über seine Arbeit an diesem Film sprach und autorisiert war, öffentlich über Entstehung und Absicht des Werkes zu berichten. Daher muss danach gefragt werden, welche Kriterien er für die Auswahl der Einstellungen befolgte und welches Bild er

durch seine Inszenierung von den Juden vermittelte. Im Hinblick darauf, müssen sowohl die Reaktionen des Publikums auf diese Bilder als auch die aus einer solchen Darstellung resultierenden Aktionen des Rezipienten analysiert werden. Schließlich lief der Film in Deutschland zu einem Zeitpunkt an, als die nationalsozialistische Judenpolitik schon die Juden aus der europäischen Gesellschaft herausgedrängt hatte und ihre Deportation oder gar physische Vernichtung plante.

Angesichts der antisemitischen Ausrichtung dieses Werkes muss sicherlich auch diskutiert werden, wie tief Hippler selbst ideologisch überzeugt war und den Antisemitismus verinnerlicht hatte. Seine Äußerungen in den damaligen Zeitungsartikeln sind zu bewerten und es ist zu verifizieren, ob er ein überzeugter Antisemit war oder ob er den Antisemitismus als eine Komponente des Nationalsozialismus verstand, die er zwar nicht als Maxime akzeptierte, aber sofort nutzte, wenn sie ihm persönliche Vorteile brachte.

Hippler beschränkte sich bei seiner Arbeit im Filmwesen des „Dritten Reiches“ nicht nur auf seine organisatorischen Aufgaben und seine praktische Tätigkeit als Filmregisseur von Propagandafilmen, vielmehr wollte er auch sein Wissen und seine Erfahrungen theoretisch weitergeben und schrieb aus diesem Grund das Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“. In diesem Werk analysierte er die gegenwärtige Filmherstellung und stellte Forderungen zur Verbesserung auf. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erfahren, was ihn motivierte und in welchen Kontext seine Thesen einzuordnen sind. Inwiefern davon ausgegangen werden kann, dass die Erkenntnisse in seinem Buch auch seiner praktischen Arbeit als Regisseur entsprechen und ob seine Forderungen tatsächlich Einfluss auf die Filmproduktion hatten und befolgt wurden, ist eine weitere Fragestellung dieser Untersuchung.

Selbst die Beendigung der nationalsozialistischen Herrschaft führte bei Hippler nicht dazu, sich mit seiner Funktion im Filmwesen des „Dritten Reichs“ kritisch auseinander zusetzen, wie sein Werk „Die Verstrickung“ (1982) oder auch zahlreiche Interviews demonstrieren. Anstatt Verantwortung zu übernehmen, war er bemüht seine Position herabzusetzen und seinen Kompetenzbereich zu reduzieren. Seine Motive, die eine kritische Betrachtung seiner damaligen Tätigkeit verhinderten, müssen diskutiert werden.

Außerdem versuchte er gegenwärtig immer wieder, trotz seines Intellekts und der gesellschaftlichen Aufarbeitung der NS-Zeit, die Vergehen jenes Regimes zu beschönigen und sogar den Alliierten die Schuld an der NS-Diktatur und

dem Zweiten Weltkrieg zu unterstellen.⁸ Auch in seiner Ausdrucksweise distanzierte er sich nicht merklich von der NS-Zeit, da er häufig nationalsozialistisch geprägtes Vokabular in seinen Sprachgebrauch aufnahm. Darüber hinaus ist es ebenfalls interessant, Hipplers Interviews, Bücher und Zeitungskolumnen näher zu betrachten, die er für Gerhard Freys Verlag und seine „National Zeitung“ oder in „David Irvings Report“ verfasste, über deren politische Zuordnung nichts gesagt zu werden braucht.

In der Untersuchung der Bedeutung und Funktion Hipplers im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ geht es sowohl um den Charakter der nationalsozialistischen Propaganda, die Reichel unter „Wirklichkeit und schöner Schein“ zusammengefasst hat, als um die Verantwortlichkeit einer Person, die auf der zweiten Ebene tätig war.

1.3 Aufbau und Methode

Bevor die Analyse des Hipplerschen Filmschaffens und die Frage nach seiner Verantwortlichkeit geklärt werden kann, muss zuerst dargestellt werden, wie es den Nationalsozialisten überhaupt gelang, so rasch die Filmwirtschaft zu kontrollieren und sich durch das neugeschaffene Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) des Mediums Film zu bemächtigen.

Eine Untersuchung der Funktion Hipplers im damaligen Filmwesen wird immer auch die jeweilige Zielsetzung der Propaganda, ihre Bedeutung und die unterschiedlichen Konzeptionen, wie sie offensichtlich bei Hitler und Goebbels bestanden haben, einbeziehen müssen.

Im ersten Produktionsjahr entstand eine Art „Märtyrer-Trilogie“ mit den Partiefilmen „SA-Mann Brandt“ (D 1933, Regie: Franz Seitz), „Hitlerjunge Quex“ (D 1933, Regie: Hans Steinhoff) und „Hans Westmar“ (D 1933, Regie: Franz Wenzler). Aber Goebbels erkannte, dass mit solchen Filmstoffen nicht die breite Bevölkerung erreicht werden konnte. Die Massensuggestion sollte daher im Spielfilm nur durch einen indirekten Auftritt der Propaganda erfolgen.

⁸ „Die Welt“ berichtete anlässlich des Todes von Hippler über eine besondere Begegnung Hipplers mit dem Bundespräsident Herzog: *„Vor einigen Jahren war's, da befand sich der damalige Bundespräsident Roman Herzog auf Bergtour. Ihm begegnete ein alter Herr, allem Anschein nach ein Gentleman (Fritz Hippler) der alten Schule. Mit ihm unterhält sich der Präsident. Einige Wochen später trudelt ein Brief beim Bundespräsidialamt ein. Der alte Herr bittet den Herrn Bundespräsidenten, ihm ein Gespräch zu bestätigen, in dem beide die Alleinschuld der Deutschen am Zweiten Weltkrieg bestritten hätten. Das Bundespräsidialamt teilt dem alten Herrn mit, dass in dem Gespräch dieser Punkt nicht berührt worden sei und untersagt ihm, weiter eine solche Behauptung aufzustellen.“* Vgl. Fehrensens, Timo: Goebbels' Mann für den Film. In: „Die Welt“, 29.6.2002, S. 7.

Die direkte Indoktrination wurde auf den Dokumentarfilm und die Wochenschau verlagert.

Da Hippler sich in seiner praktischen Filmarbeit ausschließlich dem Dokumentarfilm widmete, ist es notwendig eine allgemeine Definition des Dokumentarfilms zu geben, um zu erläutern, was mit diesem Genre verbunden ist, wie es sich entwickelt hat und welche verschiedenen Kategorien es ausgebildet hat. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Zielsetzung des dokumentarischen Films bei den Nationalsozialisten gelegt, um zu verstehen, wie sie diesen für ihre Zwecke instrumentalisierten.

In diesem Zusammenhang ist es unerlässlich, die Arbeiten von Leni Riefenstahl zu betrachten, da sie den Dokumentarfilm im „Dritten Reich“ maßgeblich beeinflusst hat und als die wesentliche Dokumentarfilmregisseurin jener Zeit gilt. An den von ihr gesetzten Maßstäben sollten sich damals alle künftigen Dokumentarfilme orientieren können. Es werden ihre Werke „Sieg des Glaubens“ (1933), „Triumph des Willens“ (1935), „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“ (1938) untersucht. Diese Beispiele demonstrieren, wie es ihr gelang, die nationalsozialistischen Botschaften in schöne Bilder umzuwandeln und zu ästhetisieren. In der Literatur wird hierfür der Begriff der „faschistischen Ästhetik“ verwandt. Es ist beabsichtigt, die Diskussion um ihre Arbeiten und die damit verbundene Verantwortung als Regisseurin des „Dritten Reiches“ aufzunehmen und zu verarbeiten.

Nach diesen für die Einordnung Hipplers notwendigen Voruntersuchungen wird dieser ab dem vierten Kapitel Gegenstand der Betrachtung. Neuartig ist dabei, dass hier Hipplers Funktion im NS-Filmwesen in Verbindung gebracht wird zu seiner persönlichen Entwicklung und Prägung, die in Form einer biographischen Beschreibung erläutert werden. Um seine ideologische Entfaltung zu beleuchten, werden seine Memoiren, seine Dissertation sowie andere frühe Publikationen und seine Betätigung im NS-Studentenbund (NSDStB) untersucht.

Da diese Arbeit zum Ziel hat Hipplers Einflussnahme auf die Filmproduktion des „Dritten Reiches“ zu untersuchen, wird erstmalig konkret seine Position als Leiter der Filmabteilung im RMVP sowie seine Kompetenz als Reichsfilmintendant anhand von Akten aus dem RMVP (Bestand R 55), Akten zur Ufa (Bestand R 109 I) und zur Reichsfilmintendantz (Bestand R 109 II) sowie Korrespondenzen der Reichskulturkammer (R 56 I) und Akten der Reichsfilmkammer (R 56 VI) erforscht. Denn diese beiden Aufgabenfelder liefern entscheidende Informationen über seine Rolle im nationalsozialistischen Filmwe-

sen. Daneben werden auch die Tagebucheintragungen von Goebbels herangezogen, da sie Angaben zu Hipplers Aufgabenbereich im RMVP und seinem Verhältnis zu seinem Vorgesetzten Goebbels liefern.

Die Protokolle der Ministerkonferenzen im RMVP 1939-1941 geben konkrete Hinweise auf spezielle Aufträge zur Filmpropaganda mit denen Goebbels Hippler betraute. Hieran soll festgestellt werden, ob Hippler durch seine Teilnahme an diesen Konferenzen über vertrauliche politische Vorhaben informiert war.

Des Weiteren werden Äußerungen zeitgenössischer Filmkünstler überprüft, die zusätzlich Aufschluss über Hipplers Entscheidungen und Kompetenzen als Leiter der Filmabteilung oder als Reichsfilmintendant geben können.

Hipplers Leistung insbesondere im damaligen Dokumentarfilmschaffen wird mithilfe der von ihm in seinen Werken verwendeten dramaturgischen Elemente erörtert und dient als Voraussetzung für die ausführliche Analyse seines Hauptwerkes „Der ewige Jude“.

In der Betrachtung dieses Films geht es vorrangig darum zu klären, welchen Einfluss Hippler selbst auf die Produktion hatte. Ein Pflichtbestandteil muss sein, herauszustellen, dass Hippler als „Gestalter“ des Werkes immerhin gewünschte Vorurteile durch Typisierung förderte und durch seine Inszenierung Leitbilder für die Zuschauer im dokumentarischen Film konzipierte, die schließlich die Juden diffamierten und die arische Rasse aufwerteten.

Darüber hinaus lässt sich an diesem Filmbeispiel nachzeichnen, wie die NS-Filmverantwortlichen Dokumentarfilme zur Vermittlung ihrer Propaganda und zur Darstellungen bestimmter Bilder, wie z.B. die jüdischen Lebensumstände in den polnischen Ghettos, instrumentalisierten.

Um zu bewerten, inwiefern Hippler durch die Gestaltung des Films „Der ewige Jude“ Verantwortung für die Verbreitung des negativen Judenbildes beim Zuschauer trägt, ist es notwendig zu untersuchen, welche Resonanz der Film in der Bevölkerung erreichte. Ebenso muss danach gefragt werden, welchen Eindruck die direkte Propaganda beim Publikum hinterließ, und inwiefern ein dokumentarischer Film mit einer offenen antisemitischen Intention Authentizität vermitteln konnte.

Hipplers Bedeutung für das damalige Filmgenre beschränkte sich nicht nur auf seine praktische Arbeit, sondern umfasste zugleich auch theoretische Überlegungen. Aus diesem Grund erfolgt in der vorliegenden Arbeit eine Besprechung seines Buches „Betrachtungen zum Filmschaffen“ (1942). Hipplers theoretisches Werk wird dabei detailliert analysiert und das dargelegte Material

beschrieben sowie der Versuch unternommen, diese Schrift in den historischen Kontext einzuordnen. Dazu werden die Kernforderungen Hipplers an die NS-Filmproduktion herausgearbeitet, erörtert und untersucht, in welcher gedanklichen Tradition sie stehen. In dieser Untersuchung wird nicht unberücksichtigt gelassen, inwiefern seine theoretischen Forderungen von ihm auch in seiner praktischen Arbeit umgesetzt wurden oder ob sie nur ideelle „nicht-inszenierbare“ Visionen blieben.

In der Schlussbetrachtung erfolgt schließlich eine bisher noch nicht vorgenommene eindeutige Einschätzung der Funktion Hipplers im Filmschaffen des „Dritten Reiches“. Dabei dient das für die Fragestellungen aufgearbeitete Material selbstverständlich dazu, die Glaubwürdigkeit des Menschen Hippler mit Blick auf seine autobiographischen Auslassungen zu überprüfen.

1.4 Forschungsstand und Quellen

Der Fragestellung, welche Funktion Hippler im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ übernahm, wurde zuvor noch nicht in einer akzentuierten Untersuchung nachgegangen. Es fehlt bisher eine umfassende Monographie zu Hipplers Person und Tätigkeit. Gewiss liegen einige interessante aspektgebundene Studien vor, die für die Ziele der vorliegenden Arbeit nutzbringend ausgewertet wurden. Allerdings beschäftigen diese sich schwerpunktmäßig mit Hipplers Arbeit am Film „Der ewige Jude“ oder seinen Kriegskompilationsfilmen „Der Westwall“ oder „Feldzug in Polen“. Die vorliegende Untersuchung geht aber darüber hinaus und rückt Hipplers Funktion im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ in den Mittelpunkt der Betrachtung. Es soll geklärt werden, welchen Einfluss Hippler als Leiter der Filmabteilung und als erster Reichsfilmintendant sowie als Regisseur von maßgeblichen Propagandafilmen – hier zentral „Der ewige Jude“ – und als Autor einer theoretischen Anleitung zum Filmschaffen im nationalsozialistischen Propagandaapparat ausübte. Eine solche umfassende Auseinandersetzung mit einer Person der Zeitgeschichte setzt eine gründliche und umfangreiche Analyse der entsprechenden Quellen voraus. Dafür wurden nicht nur die Akten aus dem RMVP gesichtet, sondern auch Akten aus anderen Ministerien und Institutionen, sowie Personalunterlagen und zusätzlich gedruckte Quellen wie Schriften, Reden, Tagebücher, damalige und aktuelle Zeitungsinterviews Hipplers sowie seine Memoiren und die anderer Zeitgenossen analysiert.

In diesem Zusammenhang muss selbstverständlich ebenfalls seine Arbeit als Regisseur – insbesondere als Gestalter des Films „Der ewige Jude“ – betrachtet werden. Aus diesem Grund wurden die Filme „Feldzug in Polen“ (1940), „Der Westwall“ (1939), „Sieg im Westen (1941) und besonders „Der ewige Jude“ (1940) von mir persönlich im Bundesarchiv, Filmabteilung Berlin, angesehen.

Aber in dieser Arbeit wird nicht nur Hipplers Rolle als Koordinator und Regisseur der NS-Filmpolitik konkretisiert, sondern auch seine theoretische Partizipation am Filmschaffen des „Dritten Reiches“ in Form seiner Schrift „Betrachtungen zum Filmschaffen“ wird gebührend berücksichtigt.

Schließlich stellt das genannte Material die Grundlage dieser Arbeit dar und wurde durch die Bearbeitung der folgenden Forschungsliteratur ergänzt.

Hinweise zu Hipplers dokumentarischen Filmwerken gibt Hans-Jürgen Brandt in seinem Buch „NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans“ (1987). Er hat sich mit Hipplers Dokumentarfilmarbeit und seinen theoretischen Ansätzen auseinandergesetzt. Die Werke Hipplers werden besprochen und die von ihm verwendeten dramaturgischen Elemente erörtert.

Nähere Informationen zu Hipplers Biographie vermittelt Michael Siegert in seinem Aufsatz „Fritz Hippler – Goebbels‘ Reichsfilmintendant“. Eine biographische Notiz findet sich auch in einem größerem Zusammenhang bei Willi Boelcke in seinem Werk: „Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium“ (1966).

Mit dem Film „Der ewige Jude“ beschäftigte sich Dorothea Hollstein in ihrem Buch „Antisemitische Filmpropaganda“ (1971). Sie liefert eine detaillierte Betrachtung antisemitischer Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm und in diesem Zusammenhang untersuchte sie auch Hipplers Werk „Der ewige Jude“ im Vergleich zu den übrigen antijüdischen Filmen. Anhand von Inhaltsanalysen arbeitete sie das Bild der Juden in 18 Spielfilmen und zwei Dokumentarfilmen heraus. Es gelang ihr nachzuweisen, wie gewünschte Vorurteile durch Typisierung gefördert und Leitbilder für die Masse angeboten wurden.

Die umfassendste Untersuchung zum Film „Der ewige Jude“ stellt die quellenkritische Analyse des Films „Der ewige Jude“ von Stig Hornshøj-Møllers (1995) dar. Hier werden die Herstellungs-, Verbreitungs- und Wirkungsgeschichte, der inhaltliche Aufbau, die propagandistische Methode sowie die optischen, akustischen, sprachlichen und psychologischen Mittel dieser Filmproduktion dokumentiert. Außerdem wird vom Verfasser die These vertreten

anhand dieses Films beweisen zu können, dass Hitler sich im Sommer 1940 zur physischen Vernichtung der europäischen Juden entschlossen habe.

Den Aspekt Antisemitismus und die Entstehungsgeschichte der Filme „Jud Süß“ und „Der ewige Jude“ beschreibt Stefan Mannes ausführlich in seinem Werk „Antisemitismus im nationalistischen Propagandafilm: Jud Süß und Der ewige Jude“ (1999).

Yizak Ahren beschäftigte sich in seiner Abhandlung „'Der Ewige Jude' oder wie hetzte“ (1990) mit der psychologischen Komponente dieses Films, z.B. berücksichtigte er die Wirkungsform.

Auch Hilmar Hoffmann beschäftigt sich in seiner Schrift „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“ (1988) mit dem Film „Der ewige Jude“ und kommt zu dem Schluss, dass *„der nationalsozialistische Rassenwahn in ‚Der ewige Jude‘ seinen fürchterlichen Kulminationspunkt erreichte, dessen Datum nicht zufällig die Todesmaschine des Genozids mit dieser ‚dokumentarischen‘ Rechtfertigung in Gang setzt.“*

Bisher wurde der dokumentarische Film in der NS-Zeit hauptsächlich im Rahmen von Spielfilm-Darstellungen mitabgehandelt und daher gibt es nur wenige eigenständige Untersuchungen zum Dokumentarfilmgenre. Übersichtliche und wesentliche Informationen zum nationalsozialistischen Dokumentarfilm, auch für die Zeit vor 1933, gab der Sammelband „Geschichte des deutschen Films“, herausgegeben von Wolfgang Jacobsen, Anton Kues und Hans Helmut Prinzler (1993).

Dem speziellen Charakter des Dokumentarfilms und seiner Bedeutung widmet sich ausführlich Siegfried Kracauer in seiner Publikation „Von Caligari zu Hitler“ (1947). Er begründete seine Thesen aus filmtheoretischer und psychologischer Sicht.

Sowohl Jerzy Toeplitz in seiner „Geschichte des Films“ (1972), als auch Francis Courtade und Pierre Cadars in ihrer „Geschichte des Films im Dritten Reich“ (1975), räumen dem Propaganda-, Kultur- und Dokumentarfilm eigene Kapitel ein. Courtade und Cadars gelang eine aufschlussreiche Filmgeschichte zum „Dritten Reich“. Allerdings konnten sie in ihrer Analyse viele der behandelten Filme nicht sichten und bewerteten den dokumentarischen Film aufgrund von schriftlichen Quellen durchweg negativ.

Der Fragestellung, ob im damaligen Kinoprogramm, das aus Vorfilm, Wochenschau und Hauptfilm bestand, der Spielfilm für die Unterhaltung und der Kulturfilm und die Wochenschau für die Propaganda und indirekte Indoktrination des Publikums zuständig waren, gingen Klaus Kreimeiers Beitrag „Doku-

mentarfilm, 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma“ in dem Sammelband „Geschichte des Films“ (1993) und Hilmar Hoffmanns „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“ (1988) nach. Kreimeier sprach von der „*babylonischen Gefangenschaft*“ des Dokumentarfilms im „Dritten Reich“. ⁹ Hoffmann bezeichnete den Dokumentarfilm als „*dramatisierte NS-Ideologie*“ und als „*Waffe*“ der NS-Propaganda. ¹⁰

Ähnlich argumentieren Wolf Donner in „Propaganda und Film im ‚Dritten Reich‘“ (1995) und Bernd Kleinhans in „Ein Volk, ein Reich, ein Kino“ (2003). Kleinhans legte auch dar, welche Schlüsselstellung den Filmtheatern in der NS-Propagandakonzeption zugeordnet wurde und wie sie zu nationalsozialistischen Kultorten umfunktioniert wurden.

In der Filmgeschichtsforschung rückt neuerdings die These in den Vordergrund, dass der dokumentarische Film des „Dritten Reichs“ durchaus vielfältiger, widersprüchlicher und weniger propagandistisch war als bisher berücksichtigt wurde. Viele vermeintlich typische Elemente der nationalsozialistischen Filmästhetik finden sich in ähnlicher Form schon in einigen Kulturfilmen der Weimarer Republik. Daher muss untersucht werden, welche bereits in Kaiserreich und Weimarer Republik entwickelten ästhetischen und ideologischen Stilelemente in den Dokumentarfilm des „Dritten Reichs“ übernommen wurden oder ab wann eine spezifisch nationalsozialistisch geprägte Gestaltung einsetzte und inwiefern es sich dabei um international zu beobachtende Vorgänge handelte. Zu den Studien, die solchen Überlegungen nachgehen, zählen Peter Zimmermanns und Kay Hoffmanns „Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich“ (2003) und ihre „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland“ (2005).

Wenn man davon ausgeht, dass der Dokumentarfilm zur Indoktrination genutzt wurde, müssen sicherlich die Werke von Leni Riefenstahl diskutiert werden. Aus diesem Grund beschäftigen sich die meisten Veröffentlichungen mit ihrer Person und ihren Dokumentarfilmen während der NS-Zeit. Persönlich sah sie sich zu unrecht verfolgt und rechtfertigte sich als Künstlerin, die nur die damaligen Ereignisse bebildert hätte. Die amerikanische Publizistin Susan Sontag setzte sich 1975 in einem Essay über Riefenstahls Fotos und Filme mit dem „Fascinating Fascism“, der bis heute die moderne Mode- und Werbe-fotographie und Popkultur geprägt hat, auseinander.

⁹ Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma. In: Jacobsen, Wolfgang, Kues, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, Stuttgart; Weimar 1993, S. 398ff.

¹⁰ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1988.S. 193f.

Besondere Berücksichtigung für die Werke von Riefenstahl fanden in der vorliegenden Arbeit die Monographie von Peter Nowotny „Leni Riefenstahls ‚Triumph des Willens‘“ (1981), der diesen Filmbeitrag kritisch untersuchte und der Sammelband „Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus“ (1992), mit Beiträgen von Herbert Heinzemann, Martin Loiperdinger, Bernd Ogan, Peter Reichel, Hans-Ulrich Thamer und Siegfried Zelnhefer.

Aufgrund des 100. Geburtstages von Riefenstahl und ihres Todes erschienen auch drei neue Biographien, Rainer Rothers „Verführung des Talents“ (2000), Jürgen Trimborns „Riefenstahl. Eine deutsche Karriere“ (2002) und Lutz Kinkels „Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das Dritte Reich“ (2001). Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie Riefenstahls autobiographischer und apologetischer Selbstdarstellung historische Fakten und Aussagen von Zeitgenossen entgegensetzten. Zudem stellen sie die ästhetischen Qualitäten ihrer Filme und Fotos und deren Einfluss auf die Entwicklung von Film und Fotografie heraus.

In internationalen Filmgeschichten wird der deutsche Dokumentarfilm vor 1945 kaum beachtet und falls doch beschränkt sich die Auswahl meist auf die Propaganda- und Industriefilme von Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann.

Eine erste ausführliche Studie zum Film im „Dritten Reich“ legte in den USA David Stewart Hull mit dem Titel „Film in the Third Reich. A Study of German Cinema 1933-1945“ (1969) vor. Darin stellte er die zentrale Lenkung und den geschickten Einsatz des Films durch die Nationalsozialisten dar und betonte, dass höchstens ein Viertel der Jahresproduktion Propagandafilme waren.

Weitere Untersuchungen aus dem angloamerikanischen Raum folgten von Brandon Taylor und Wilfried van der Will „The Nazification of art, design, music, architecture and film in the Third Reich“ (1990), David Welch „Propaganda and the German Cinema 1933-45“ (1983) sowie Eric Rentschler „German film and literature“ (1986) etc.

Aus dem französischen Raum stammt eine eingehende Abhandlung zum dokumentarischen Film im „Dritten Reich“ von Christian Delage „La vision nazie de L’histoire: le cinéma documentaire du Troisième Reich“. In den Mittelpunkt rückt der Verfasser die Frage, auf welche Art die nationalsozialistische Ideologie, die Legitimation des „Großdeutschen Reichs“ und die Volksgemeinschafts-Propaganda in den Filmen ausgedrückt wurden.

Einige ausländische Studien beschäftigten sich auch mit der Propaganda der Alliierten gegen Deutschland, wie etwa Anthony Rhodes in „Propaganda. Illustrierte Geschichte der Propaganda im Zweiten Weltkrieg“ (1993).

Zu den Standardwerken und Gesamtdarstellungen der nationalsozialistischen Filmgeschichte zählen Erwin Leisers „Deutschland erwache“ (1968), als ein erster Versuch, auch den Zusammenhang zwischen Außen-, Kriegs- und Filmpolitik des Regimes zu beleuchten. Die wirtschafts- und strukturgeschichtlichen Arbeiten von Wolfgang Becker „Film und Herrschaft“ (1973) und Jürgen Spiker „Film und Kapital“ (1975) beleuchteten die Organisationsstrukturen der Filmherstellung und Filmpropaganda und die Kooperation zwischen staatlichem Machtapparat und wirtschaftlichen Führungsgruppen bis Kriegsende.

Zu den grundlegenden Werken gehört auch Gerd Albrechts soziologische und statistische Untersuchung „Nationalsozialistische Filmpolitik“ (1969) mit einer umfassenden Dokumentensammlung sowie einer Einteilung aller von 1933 bis 1945 produzierten Spielfilme in bestimmte Kategorien der politischen Funktion und des Propagandagehaltes. Seine filmpolitische Analyse ist jedoch wenig aussagekräftig.

In der Filmgeschichtsforschung machte sich im Laufe der Zeit auch ein Perspektivenwechsel bemerkbar. Es wurde immer deutlicher, dass nicht vorrangig Propagandafilme während des NS-Regimes produziert wurden, sondern Goebbels und seine Filmfunktionäre auf Unterhaltungsfilme setzten. So beschrieb Boguslaw Drewniak in seinem materialreichen Werk „Der deutsche Film 1938-1945“ (1987) die damaligen Produktionsbedingungen und behandelt die Kinogeschichte unter Berücksichtigung der Rezeption und der Technikgeschichte. Er stellte heraus, dass die NS-Filmpolitik wesentlich mehr auf die Fähigkeit des Unterhaltungsfilms setzte, weil dieser Ablenkung von alltäglichen Nöten und Sorgen brachte und mehr als die Hälfte des Filmangebots ausmachte, als auf explizite Propagandafilme.

Sowohl Stephen Lowry in seinem Buch „Pathos und Politik“ (1991) als auch Klaus Kreimeier in seinem Buch „Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns“ (1992) konstatieren, dass der Film im „Dritten Reich“ nicht nur zu den modernsten Medien gehörte, sondern auch versuchte sich als einen politikfreien Raum auszugeben, in dem es hauptsächlich um Unterhaltung und Entlastung von den Zwängen der Politik und des Berufs- und Alltagsleben ging. Darüber hinaus wies Kreimeier in seiner Ufa-Monographie genau nach, dass sich die Ufa im „Dritten Reich“ zu einem der größten und modernsten Film-

konzerne, der auf dem Weltmarkt den Wettbewerb mit Hollywood suchte, entwickelte.

Ausdrücklich weisen Peter Zimmermann und Kay Hoffmann in ihrer „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland“ (2005) darauf hin, dass selbst wenn der Unterhaltungsfilm von der nationalsozialistischen Ideologie beeinflusst worden war, wie einige Studien nachweisen konnten, der Film im „Dritten Reich“ nicht durchgehend nationalsozialistisch gefärbt gewesen sei. Denn eine nationalsozialistische Filmproduktion setzte nicht mit der Regierungsübernahme der NSDAP ein, sondern war schon in früheren Jahren politisch geprägt und orientierte sich hauptsächlich an traditionellen Unterhaltungsprinzipien, wie etwa im damaligen Hollywood-Kino erprobt. Außerdem konnte Goebbels' Traum, dass der deutsche Film in Europa – ähnlich wie die Hollywood-Produktionen weltweit – eine hegemoniale Stellung einnahm, nur den Verzicht auf eine zu deutliche und direkte Propaganda bedeuten.¹¹

Dass der Filmexport für Deutschland eine wichtige Bedeutung hatte und deshalb auf Drehbücher, die zu nationalsozialistisch gestaltet waren, verzichtet wurde, beschreibt auch Karsten Witte in seinem Werk „Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödien im Dritten Reich“ (1995).

Goebbels' Handlungsweise im Filmgenre des „Dritten Reiches“ war dadurch bestimmt, dass er den anspruchsvollen Unterhaltungsfilm, der auf Hitlergruss und NS-Symbole verzichtete und die gewünschten ideologischen Tendenzen indirekt vermittelte, favorisierte und diese Art von Film für weitaus wirksamer als den eindringlichen Propagandafilm hielt. Goebbels' Filmpolitik und seine Einflussnahme auf eine nationalsozialistisch geprägte Filmproduktion untersucht Felix Moeller in seinem Buch „Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich“ (1998). Moeller hat die Tagebücher von Goebbels in Bezug auf die NS-Filmpolitik und auf dessen persönliche Vorstellungen von einem NS-Film präzise ausgewertet und verfasst eine aufschlussreiche und ausführliche Darstellung zum Film in der damaligen Zeit. In der Analyse werden auch Tagebucheintragungen präsentiert, die Informationen zu dem Verhältnis zwischen dem Reichspropagandaminister und Hippler sowie zu Hipplers Tätigkeit und zu seinem späteren Machtverlust im RMVP liefern. Gerade auch zum Dokumentarfilm vermittelt Moellers Werk neue Einblicke zu Themen wie Eugenik und Rassismus, Kriegspropaganda und Wochenschau.

¹¹ Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann: Vom „Nazi-Kino“ zum Film im „Dritten Reich“. Perspektivenwechsel in der Filmwissenschaft. In: Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S.43.

Dass es den NS-Filmverantwortlichen nicht vorrangig um die Vermittlung nationalsozialistischer Propaganda, sondern um die Verwendung bewährter Genres und Wunschbilder für eigene Zwecke ging, wird auch in dem von Harro Segeberg herausgegebenen Sammelband „Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film“ (2004) festgestellt. Segeberg bezeichnet das „Dritte Reich“ als moderne Mediengesellschaft, in der insbesondere der Rundfunk und vor allem der Film als Medien gefördert wurden.

Während den Werken Leni Riefenstahls, den Parteitagfilmen „Sieg des Glaubens“ und „Triumph des Willens“ sowie den Olympia-Filmen „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“, größte Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde, konnten Kultur- und Lehrfilme – eine Sparte, die als Pflichtbestandteil jeder Kinovorstellung seit 1933 stark expandierte – erst kürzlich das Interesse der Forschung wecken. Das Werk „Die Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland“, das insgesamt drei Bände umfasst, vom „Kaiserreich“ (1895-1918), Weimarer Republik (1918-1933) bis zum „Dritten Reich“ (1933-45), herausgegeben von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann (2005), leistet einen ersten Beitrag und befasst sich mit den verschiedenen Aspekten des Dokumentarfilmgenres.

Speziell der Darstellung von „Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945“ am Beispiel ausgewählter Filme widmete sich Reiner Ziegler (2003). Er fand heraus, dass gerade der Architekturfilm prädestiniert war, durch den Einsatz von unterschiedlichen Tricktechniken, architektonische Planungen und Visionen zu veranschaulichen.

Die Entwicklung des deutschen dokumentarischen Films im Kontext der internationalen Filmgeschichte untersucht der von Peter Zimmermann und Kay Hofmann herausgegebene Sammelband „Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich“ (2003).

Mit der Wochenschau – dem zeitweilig wirkungsvollsten Propagandainstrument der Nationalsozialisten – oder der Propagandakompanien, die in der Kriegszeit das Bildmaterial beschafften, wurde sich bisher nur in Aufsätzen weniger aber in Form von Gesamtdarstellungen beschäftigt, abgesehen von Hans Barkhausens „Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg“ (1982) oder Hasso von Wedels „Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht“ (1962). Einen differenzierten Ansatz verfolgen aktuelle Studien aus verschiedenen Ländern über die Wochenschauarbeit in den damals besetzten Gebieten, die von dem belgischen Wochenschauforscher Roel

Vande Winkel, 2004 im *Historical Journal of Film, Radio and Television* publiziert wurden.

Die Quellensituation zum Thema „Film im Nationalsozialismus“ kann ganz allgemein als reichhaltig bezeichnet werden. Auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit bezogen gab es zur Person und Tätigkeit Hipplers jedoch nur wenige aussagekräftige Quellen.

Die wohl wichtigsten Quellen zur Filmpolitik und Filmpropaganda sind Goebbels persönliche Aufzeichnungen. Diese von Elke Fröhlich herausgegebenen Tagebuchaufzeichnungen geben Auskunft über die Maßnahmen und Vorstellungen der Nationalsozialisten im Filmwesen und gewähren auch einen Einblick in Entstehung, Mitarbeit und Zielsetzung des Films „Der ewige Jude“. Auch gerade das Verhältnis zwischen Goebbels und Hippler sowie Hipplers Funktion im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ spiegeln die Eintragungen wider. Es muss allerdings berücksichtigt werden, dass Goebbels auch bei seinen Tagebucheintragungen ein Propagandist blieb, der verfälschte und manipulierte, um seinen eigenen Ansprüchen gerecht zu werden.¹²

Neben den Tagebüchern des Reichspropagandaministers vermitteln auch seine zahlreich erhalten gebliebenen Reden, die von Helmut Heiber¹³ bearbeitet worden sind und sich auch im Dokumententeil von Gerd Albrechts „Nationalsozialistische Filmpolitik“¹⁴ befinden, seine Ansichten zum Filmschaffen im „Dritten Reich“.

Einen hohen Erkenntniswert nicht nur zu Goebbels' Filmpolitik, sondern auch besonders zu Hipplers Aufgabenbereich im RMVP liefern die Protokolle der von Goebbels täglich abgehaltenen geheimen Konferenzen mit seinen leitenden Mitarbeitern, die von Willi Boelcke (1966 und 1967) herausgegeben wurden.¹⁵ Die darin festgehaltenen Anweisungen beschreiben sehr eindrucksvoll, wie detailliert die öffentliche Meinung durch die von Goebbels kontrollierten Medien gelenkt wurde und geben auch Informationen zu Hipplers Tätigkeit in diesem Propagandaapparat. Allerdings beziehen sich die von Boelcke veröffentlichte Protokolle lediglich auf den Zeitraum von 1939-1943.

Wenn man die Wirkung der Filmproduktionen der damaligen Zeit erforschen möchte, erweisen sich die Stimmungsberichte des Sicherheitsdienstes der SS

¹² Moeller, Felix: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Vorwort v. Volker Schlöndorff, Berlin 1998, S. 17.

¹³ Heiber, Helmut: *Goebbels-Reden*, Bd. 1: 1932-1939, Düsseldorf 1971 und ders.: *Goebbels-Reden*, Bd. 2: 1939-1945, Düsseldorf 1972.

¹⁴ Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung des Dritten Reiches*, Stuttgart 1969.

¹⁵ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium*, Stuttgart 1966; ders.: *„Wollt ihr den totalen Krieg?“*. Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939-1943, Stuttgart 1967.

(SD-Berichte), herausgegeben von Heinz Boberach (1984), als wertvoll. Allerdings sind die ermittelten Publikumsreaktionen nur bis zu einem gewissen Grad objektiv, da die Meldungen der über das ganze Reich verstreuten Agenten in ausgewählter Form präsentiert wurden und tendenziell einen völkisch-orthodoxen Standpunkt besitzen. So erscheint es gewagt, vom Erfolg des antisemitischen Spielfilms „Jud Süß“ und dem Misserfolg des Dokumentarfilms „Der ewige Jude“ auf den Grad des Antisemitismus der deutschen Bevölkerung bei Kriegsbeginn schließen zu wollen. Für den Film „Der ewige Jude“ konnte die Rezeption in der Bevölkerung anhand der SD-Berichte nur unter der gebotenen Vorsicht ausgewertet werden.

Sogar die Auswertung von zeitgenössischen Presseberichten, wie etwa der damaligen Filmzeitungen, gibt aufgrund der Gleichschaltung der Presse keine wirkliche Information zur Aufnahme des Films „Der ewige Jude“ innerhalb der Bevölkerung wieder.

Eine weitere wichtige Quellenbasis stellen die zeitgenössischen Publikationen zum Filmschaffen dar. So enthalten die Jahrbücher über die jeweiligen Jahrestagungen (1937, 1938 und 1939) der RFK nicht nur Reden von Goebbels oder anderer Filmfunktionäre, sondern auch von Filmkünstlern, wie beispielsweise Liebeneiner oder Ritter. Aufschlussreich sind auch Interviews und Stellungnahmen von Filmkünstlern, wie Leni Riefenstahl oder Veit Harlan und Filmfunktionären, wie Hippler und Roellenbleg.

Eine wesentliche Quelle für die vorliegende Arbeit ist Hipplers Werk „Betrachtungen zum Filmschaffen“. Ihr Aussagewert zur Beurteilung von Hipplers Einflussnahme auf die Filmproduktion des „Dritten Reiches“ ist ungeheuer wichtig.

In dieser Untersuchung wird erstmalig der Schwerpunkt auf Hipplers Funktion im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ gelegt, daher erfolgt eine detaillierte Auswertung der Akten aus dem Propagandaministerium (Bestand R 55),¹⁶ der Akten zur Ufa (R 109 I) und zur Reichsfilmintendanz (R 109 II). Darüber hinaus wurde in Korrespondenzen der Reichskulturkammer (R 56 I) und in Akten der Reichsfilmkammer (R 56 VI) nach Hinweisen und Notizen zu Hipplers Funktion in der Filmabteilung sowie zu seinen Aufgabenfeldern als Reichsfilmintendant geforscht.

Zahlreiche Anhaltspunkte zum RMVP, zu Filmprojekten und Gagenzahlungen etc., die Hipplers damaligen Tätigkeitsbereich berührten, finden sich ebenfalls in den Akten des Reichsfinanzministeriums (R 2) sowie der Reichskanzlei (R

¹⁶ In diesem Zusammenhang muss angemerkt werden, dass die Filmabteilung von Zerstörungen besonders stark betroffen war.

43). Eine reichhaltige Fundstelle sind auch die Akten der Reichspropagandagleitung der NSDAP (NS 18), des Reichsorganisationsleiters der NSDAP (NS 22), des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP (NS 15), der Parteikanzlei der NSDAP (NS 6), der persönlichen Adjutantur des Führers (NS 10), dem persönlichen Stab Reichsführer SS (NS 19) und dem Hauptarchiv der NSDAP (NS 26).

Wertvolle Auskünfte zu Hippler und Riefenstahl sowie zu Mitarbeitern und anderen Zeitgenossen Hipplers enthalten die jeweiligen Unterlagen des ehemaligen Berliner Document Centers, die im Bundesarchiv in Berlin zugänglich sind (BDC - Unterlagen zu Fritz Hippler; Leni Riefenstahl; Arnold Bacmeister; Franz R. Friedl; Emil Jannings; Ludwig Klitzsch; Arnold Raether und Hans Weidemann u.a.).

Darüber hinaus bieten die Dokumentationen von Gerd Albrecht „Film im Dritten Reich“ (1979), und die Dokumentensammlung in seinem Werk „Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung des Dritten Reiches“ (1969) sowie Joseph Wulfs „Theater und Film im Dritten Reich“ (1964) und „Literatur und Dichtung im Dritten Reich“ (1963) wichtiges Quellenmaterial sowohl zum Film im „Dritten Reich“ als auch zu Hipplers Tätigkeit auf diesem Gebiet.

Ergänzende Informationen zur Filmherstellung im „Dritten Reich“, zu Goebbels' Filmpolitik oder zu dem Verhalten von Schauspielern finden sich auch in den Autobiographien von Harlan, Riefenstahl, Rabenalt und Rühmann. Allerdings weisen solche Werke einen sehr subjektiven und apologetischen Charakter auf und müssen immer mit anderen Aussagen verglichen werden.

Zur Beurteilung der Funktion Hipplers bei der Filmproduktion „Der ewige Jude“, seiner Tätigkeit im RMVP und seiner Position als Reichsfilmintendant wurden häufig Zeitungsinterviews aus dem damaligen Zeitraum herangezogen, in denen er sich zur Fertigung des Films und dessen Intention sowie zu seinen Aufgabenbereichen äußerte. Diese Äußerungen wurden auch seinen späteren Ausführungen gegenübergestellt.

Eine aktuelle Stellungnahme Hipplers oder eine Diskussion mit ihm über seine Position im NS-Filmwesen war nicht möglich, da er bereits am 22. Mai 2002 verstarb und seine Frau zu keiner Erklärung bereit war. Eines der letzten Interviews gab er am 11. Dezember 2000 in David Irvings Report im Internet. Zur Wiedergabe seiner Haltung und seiner historischen Bewertung nach dem

Krieg wird deshalb schwerpunktmäßig sein Werk „Die Verstrickung“ von 1982 benutzt. Freilich kommt diesen Memoiren eine zentrale Bedeutung in dieser Untersuchung zu, da sie Einblicke zu bestimmten Vorgängen innerhalb des RMVP, zum Verhalten von Filmkünstlern und zum Verhältnis zu Goebbels gewähren und eine wichtige Schlüsselposition zum Verständnis des NS-Filmsystems und Goebbels' Filmpolitik übernehmen. Allerdings müssen seine Erinnerungen immer anhand von weiteren Quellen verifiziert werden und können als Legitimationsschrift für seine damaligen Tätigkeiten bezeichnet werden.¹⁷

¹⁷ Diese These wurde überwiegend von Günter Netzeband in seiner Rezension des Hippler Werkes „Die Verstrickung“ geprägt. Vgl. Netzeband, Günter: Hippler – eine Karriere oder die Rhetorik des Verschweigens. Ein Exempel hitlerfaschistischer Rehabilitierungsstrategie. Eine Dokumentation. In: Film und Fernsehen, Heft 3/1982, S. I-XII. geprägt.

2 Der Film im Nationalsozialismus

2.1 Der Film während der NS-Herrschaft

Die Nationalsozialisten erkannten frühzeitig, dass Filme beim Publikum einen nachhaltigen Eindruck hinterließen, und daher beschäftigte sich die NSDAP seit den frühen zwanziger Jahren mit Filmproduktionen. Schon 1925 stellte Hitler in „Mein Kampf“ die Propagandawirkung des Mediums Film fest: *„Denn das Bild bringt in kürzerer Zeit, fast möchte ich sagen, auf einen Schlag, dem Menschen eine Aufklärung, die er aus Geschriebenem erst durch langwieriges Lesen empfängt.“*¹⁸

Bereits im ersten Erscheinungsjahr des „Völkischen Beobachters“ (1920) wurden Filmbesprechungen und Filmkritikengedruckte, die als Beurteilungskriterien die Kernpunkte der Parteiideologie heranzogen.¹⁹ Zu den ersten eigenen Filmbeiträgen der NSDAP in den zwanziger Jahren zählten Amateuraufnahmen, die zur Erinnerung an Parteifeiern gedreht wurden. Etwas später wurden sie dann – wie Philipp Nickels Film vom „Deutschen Tag“ in Nürnberg 1923 – als „Dokumente der Bewegung“ bezeichnet.²⁰

Die eigentliche Entwicklung der NS-Filmpolitik begann 1927 mit der Produktion eigener Propagandafilme, in Form kurzer Parteitagsfilme (1927 und 1929), die nur in Parteiorganisationen verbreitet wurden. Tatsächlich trat die NSDAP bis Ende der zwanziger Jahre kaum als Filmproduzentin auf.²¹

Allerdings veranlasste gerade die Eigenschaft, eine Bewegungspartei zu sein, die NSDAP dazu, besonderen Wert auf eine wirkungsvolle Selbstinszenierung und eine effektvolle Mobilisierung der Massen zu legen, so dass der Film als vergleichsweise neues Medium zunehmend in das Zentrum des Interesses rückte.²² Mit der Gründung der ersten Partiefilmstelle 1931 begann die NSDAP, Propagandafilme für die breite Öffentlichkeit zu produzieren, wie z.B. „Hitlers Kampf um Deutschland“ (1932), „Blutendes Deutschland“ (1932), „Das junge Deutschland marschiert“ (1932) und „Hitler über Deutschland“ (1932).²³ Dabei lag der Schwerpunkt der Filmherstellung noch in den dokumentarischen

¹⁸ Hitler, Adolf: Mein Kampf, 57. Aufl., München 1933, S. 526.

¹⁹ Becker, Wolfgang: Das Medium Film als Instrument des Aufbaus und der Sicherung nationalsozialistischer Herrschaft, Berlin 1973, S. 20.

²⁰ Nowotny, Peter: Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“, Dortmund 1981, S. 78.

²¹ Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik. In: Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton u. Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, Stuttgart, Weimar 1993, S. 75.

²² Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 157.

²³ Kaes, Anton, S. 75.

Aufnahmen von Kundgebungen und Versammlungen der Partei, ab 1932 ergänzt durch Tonfilmaufnahmen von Reden der Parteigrößen.²⁴

Auch Goebbels bemerkte zeitig die Vorzüge des neuen Mediums und strebte danach, Einfluss auf diesem Gebiet zu erlangen. Indem er eine Neugliederung der Reichspropagandaleitung (RPL) bei Hitler durchsetzen konnte (im Oktober 1932), welche die Propagandazentrale der NSDAP in vier Hauptabteilungen für Propaganda, Nachrichtendienst, Film und Rundfunk einteilte, gelang es ihm, die beiden Propagandabereiche Film und Rundfunk unter seine Zuständigkeit zu bringen.²⁵

Die Möglichkeiten des Films blieben auch Hippler, dem späteren Leiter der Filmabteilung und Reichsfilmintendanten, nicht verborgen.²⁶ Er stellte fest, dass die Qualitäten des Mediums Film im Vergleich zu anderen Kulturzweigen, „*primär auf das Optische und Gefühlsmäßige, also Nichtintellektuelle einzuwirken*“, und deshalb „*massenpsychologisch und propagandistisch*“ von besonders eindringlicher und nachhaltiger Wirkung seien.²⁷

Gerade die Eignung des Films zur Massenbeeinflussung veranlasste die Nationalsozialisten direkt nach ihrem Regierungsantritt im Ermächtigungsgesetz des Reichstags (23.3.1933), einen gesetzlichen Anspruch des Staates auf die dienende Funktion der (Film-)Kunst festschreiben zu lassen: „*Theater, Film, Literatur, Presse, Rundfunk, sie haben alle der Erhaltung der im Wesen unseres Volkstums liegenden Ewigkeitswerte zu dienen.*“²⁸

Darüber hinaus wünschte Hitler zukünftig eine Übernahme von speziellen Aufgaben im Filmwesen durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP),²⁹ das somit eine eigene Filmabteilung mit den Arbeits-

²⁴ Nowotny, Peter, S. 78.

²⁵ Paul, Gerhard: *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn 1990, S. 74.

²⁶ Auch andere NS-Anhänger wie z.B. Hans Traub, ein Zeitungswissenschaftler an der Universität Greifswald, erkannten die Möglichkeiten des Films. Er schrieb schon 1932 in seinem Werk „*Der Film als politisches Machtmittel*“: „*Ohne Zweifel ist der Film als Sprache ein vortreffliches Mittel der Propaganda. Die Beeinflussung fordert von jeher solche Spracharten, die in der einfachen Erzählung einprägsame und bewegte Handlung gestalten. [...] Aus dem weiten Gebiet der Sprache aber, die unmittelbar durch technische und wirtschaftliche Vorgänge an den Empfänger herangetragen wird, ist die wirksamste Art das Laufbild. Es verlangt eine ständige Aufmerksamkeit; es ist voller Überraschungen im Wechsel von Handlung, Zeit und Raum; es ist unausdenkbar reich im Rhythmus der Gefühlssteigerung und der Gefühlsverdrängung [...]*“ Traub, Hans: *Der Film als politisches Machtmittel*, München 1932, S. 29.

²⁷ Hippler, Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Mit einem Vorwort v. Prof. Carl Froelich und einem Geleitwort v. Emil Jannings. 2. unverä. Aufl., Berlin 1942, S. 9.

²⁸ Regierungserklärung zum Ermächtigungsgesetz des Reichstags vom 23.3.1933, zitiert nach: Albrecht, Gerd (Hrsg.): *Der Film im Dritten Reich*, Karlsruhe 1979, S. 10.

²⁹ BAArch, R 43 II/1149. Reichspräsident Hindenburg unterzeichnet noch am 13. März 1933 den Erlass über die Errichtung des RMVP mit dem Wortlaut: „*Der Reichspräsident von Hindenburg hat für die Zwecke der Aufklärung und Propaganda unter der Bevölkerung über die Politik der Reichsregierung und den nationalen Wiederaufbau des deutschen Vaterlandes ein Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda errichtet.*“

bereichen Filmwesen, Lichtspielgesetz, Filmwirtschaft, Filmwesen im Ausland, Filmwochenschauen und Filmdramaturgie erhielt.³⁰

Um den Kultursektor insgesamt kontrollieren zu können, schuf sich die NSDAP mit der Gründung der Reichskulturkammer (RKK), die auf Grundlage des Reichsgesetzes vom 22. September 1933 am 15. November 1933 gegründete wurde, ein Instrument zur Kontrolle und Beeinflussung der Kultur. Da im Reichskulturkammergesetz (1. November 1933) festgelegt wurde, dass kulturelle Vereinigungen die Eigenschaft von Körperschaften des öffentlichen Rechts erhalten,³¹ wurden die einzelnen Kammern der kulturellen Gebiete zu einer Gesamtkörperschaft des öffentlichen Rechts vereinigt, der RKK.

Ihr oblag, unter der Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, die deutsche Kultur in der Verantwortung für Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln und zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörigen Gruppen einen Ausgleich zu bewirken.³²

Nach der Einsetzung der RKK war Goebbels zugleich Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Präsident der RKK und Reichspropagandaleiter der NSDAP.³³ Er baute seine Position weiter aus, indem er bestimmte, dass der Austausch zwischen der RKK, den Einzelkammern und der Reichsregierung nur über ihn stattfindet.³⁴

³⁰ Der Reichskanzler kündigt an: „Ministerium für Propaganda und nationale Kultur“: *„Von besonderer Seite wird uns bestätigt, daß bei der geplanten Errichtung eines Reichsaufklärungs- und Propagandaministeriums, wie sie jetzt von den zuständigen Ressorts geprüft wird, der Film einen hervorragenden Platz einnehmen wird; eine besondere Filmstelle ist in Aussicht genommen. Die Einzelheiten dieses Projekts werden gleichfalls in den verschiedenen Ressorts bearbeitet.“* „Licht-Bild-Bühne“, 8.3.1933, gekürzt, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1964, S. 265.

³¹ Der Reichsverband der deutschen Schriftsteller wurde zur Reichsschrifttumskammer, daneben gab es die Reichsmusikkammer, Reichstheaterkammer, Reichskammer der bildenden Künste, Reichsrundfunkkammer, Reichspressekammer und die Reichsfilmkammer (RFK).

³² BArch, R 55/165.

³³ BArch, R 2/4875 und BArch, R 55/165. Der Vizepräsident der RKK war der Staatssekretär des RMVP. Die RKK hatte 3 Geschäftsführer, die Reichskulturverwalter. In jedem der 31 Gaue hatte die RKK einen Vertreter, den Landeskulturverwalter, der zugleich der Landesstellenleiter des RMVP war. An der Spitze der 7 Einzelkammern der RKK stand der jeweilige Präsident, Vizepräsident und Geschäftsführer. Jede Einzelkammer hatte einen Präsidialrat, dem namhafte Kammermitglieder angehörten, z.B. wurde 1938 der Regisseur Karl Ritter in den Präsidialrat der Reichsfilmkammer aufgenommen. Die Einzelkammern gliederten sich in Fachverbände oder Fachschaften für ihre entsprechenden Tätigkeitsbereiche. Durch die Aufnahme des Fachverbandes in die RKK erwarben Mitglieder die mittelbare Mitgliedschaft zur Einzel- und Kulturkammer. Eine unmittelbare Mitgliedschaft bei der RKK war nicht möglich. Der Präsident der Einzelkammer entschied auf Antrag eines Fachverbandes über dessen Aufnahme. Nach § 4 der Bestimmungen musste jeder, der bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung, der Verbreitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes und auch bei der Erzeugung und dem Absatz technischer Verbreitungsmittel, von Kulturgut mitwirkte, Mitglied der Einzelkammer sein, die für seine Tätigkeit zuständig war. Die Aufnahme in eine Einzelkammer konnte abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Beweise vorlagen, die belegten, dass die erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung fehlte.

³⁴ BArch, R 55/165.

Besonders schnell bemächtigte sich die nationalsozialistische Regierung auch des deutschen Filmgewerbes, was seinen hohen Stellenwert innerhalb der NS-Propaganda belegte. Bereits am 14. Juli 1933, vor der Gründung der RKK, wurde eine vorläufige Filmkammer in Berlin errichtet, die dann am 22. September 1933 in die RKK integriert und Reichsfilmkammer (RFK) genannt wurde.

Die RFK hatte den Charakter einer so genannten ständischen Organisation für Unternehmer und Beschäftigte der Filmbranche. Sie bestand aus einer Kommission, zu der Vertreter der Industrie und der Ministerialbürokratie zählten (SPIO)³⁵, und unterstand als Unterabteilung der RKK.³⁶ Als Begründung für die RFK gab die Reichsregierung die Notwendigkeit einer Neuordnung des deutschen Filmgewerbes aus kulturellen und wirtschaftlichen Gründen an. Zudem stärkte die Vereinigung aller Kräfte in der RFK das geistige und wirtschaftliche Niveau im Filmwesen, was auch von den verschiedenen Gruppen des Filmgewerbes so gesehen wurde.

Konkret lag die Bestimmung der RFK in der Förderung des *„deutschen Filmgewerbes im Rahmen der Gesamtwirtschaft“*, in der Vertretung *„der Belange der einzelnen Gruppen untereinander sowie gegenüber Reich, Ländern und Gemeinden (Gemeindeverbände)“* und in *„einem gerechten Ausgleich zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern.“*³⁷

In der Realität hatte dies zur Folge, dass jeder der RFK angehören musste, der gewerbsmäßig oder gemeinnützig als Unternehmer Bildstreifen herstellte, vertrieb oder aufführte und der als Filmschaffender bei der Produktion mitwirkte. Die Aufnahme konnte abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Hinweise vorlagen, welche die „Zuverlässigkeit“ des Antragstellers bzw. des Mitglieds für die Ausübung des Filmgewerbes in Frage stellten.³⁸ De facto konnte sich innerhalb der Filmwirtschaft nur noch derjenige künstlerisch oder gewerblich betätigen, der Mitglied der Filmkammer war. Darüber hinaus bot die Frage der „Zuverlässigkeit“, die sicherlich einer Definition aus nationalso-

³⁵ Die SPIO war 1923 durch den Zusammenschluss von mehreren Wirtschaftsverbänden der Herstellung, des Verleihs, des Kinobesitzes, des Außenhandels und der technischen Betriebe als ein Dachverband gegründet worden. Vgl. Becker, Wolfgang, S. 44/45.

³⁶ BArch, R 43II/388. Der Vorstand der RFK bestand aus drei Mitgliedern, von denen Goebbels als Leiter des RMVP und der Reichswirtschaftsminister je einen Beauftragten entsandten: einen Vizepräsidenten und einen Geschäftsführer. Der Präsident der RFK wurde alleine von Goebbels bestimmt. Dem Vorstand beratend zur Seite stand ein Verwaltungsrat, in den verschiedene Gruppen der Filmwirtschaft ein oder mehrere Mitglieder entsandten.

³⁷ BArch, R 43 II/388.

³⁸ BArch, R 43 II/388.

zialistischer Sicht standhalten musste, eine flexible Möglichkeit, Berufsverbote auszusprechen.³⁹

Zum Ausschluss jüdischer Filmschaffender benötigte Goebbels nicht extra einen „Arierparagraphen“ in der Satzung der RFK, sondern er benutzte das Gesetz über die Vorführung ausländischer Bildstreifen vom 15. Juli 1930 und die Weimarer Kontingentbestimmungen. Indem die Kontingentbestimmungen zur Beschränkung von Filmimporten Kriterien für die Unterscheidung von deutschen und ausländischen Filmen festlegten, konnte Goebbels per Verordnung vom 28. Juni 1933 einen Film als deutsch definieren, wenn alle an der Produktion Mitwirkenden, „Deutsche“ seien.⁴⁰ Als „Deutscher“ galt während des NS-Regimes, wer deutscher Abstammung war und die deutsche Staatsangehörigkeit besaß. Das hatte zur Folge, dass im Filmgenre als formaljuristische Grundlage der Judenverfolgung die Kontingentbestimmung diente, die für die Mitarbeit an einem Film die „deutsche Abstammung“ voraussetzte.⁴¹

Ab 1937 musste der Antragsteller in dem Fragebogen zur Aufnahme in die RFK für sich und seinen Ehegatten einen urkundlichen Abstammungsnachweis bis zu den Großeltern erbringen.⁴²

Mit Hilfe solcher Zulassungsvoraussetzungen gelang es den nationalsozialistischen Machthabern, die Juden aus der Filmbranche herauszudrängen, sie mit Berufsverböten zu belegen (Ende März 1933 waren etwa 5.000 Filmschaffende von Berufsverböten betroffen) und sie zur Emigration zu veranlassen.⁴³ Aber den Juden wurde nicht nur die Mitwirkung an deutscher Kultur verwehrt, ab dem 12. November 1938 verbot man ihnen ebenso den Besuch von Kultureinrichtungen. Das Gesetz wurde eingeleitet mit der Begründung: *„Den Juden ist es gestattet worden, ihre eigene Kultur unter dem Schutz des NS-*

³⁹ Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim u.a. 1982, S. 199.

⁴⁰ Kriegk, Otto: Der deutsche Film im Spiegel der Ufa, Berlin 1943, S. 185.

⁴¹ Becker, Wolfgang, S. 60.

⁴² BAArch, R 55/1414. Dem Antragsformular für die Aufnahme in die RFK war ein Personalbogen mit einer Logenerklärung hinzuzufügen. Dieser Vordruck erfragte die Zugehörigkeit zu einer Loge und schloss mit der Erklärung, dass nach dem Reichskulturkammergesetz jeder Antragsteller verpflichtet sei, wahre Angaben zu machen und bei Verstoß eine Ordnungsstrafe, die Ablehnung oder der Ausschluss aus der RFK möglich sei. Daneben musste auch ein Abstammungsnachweis mit Urkunden beigefügt werden. Es wurden nicht nur die Personalien und die Staatsangehörigkeit des Antragstellers ermittelt, sondern auch die Personalien der Eltern und der Großeltern väterlicher- und mütterlicherseits. Dazu wurde der Taufort, das Glaubensbekenntnis (auch frühere), der Tag der Eheschließung, das Standesamt, die Kirche, Sterbetag und Sterbeort erfragt. In der Abschlusserklärung über den Wahrheitsgehalt der Angaben speziell zur Staatsangehörigkeit und Abstammung musste man sich verpflichten, jede Veränderung sofort der RFK mitzuteilen. Letztlich musste noch ein polizeiliches Führungszeugnis für die letzten fünf Jahre und eine Verpflichtung zum fünfmonatigen Besuch der Filmakademie beigelegt werden.

⁴³ Lowry, Stephen: Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991, S. 9.

*Staates zu pflegen. Die Juden haben sich zu diesem Zwecke eigene Einrichtungen geschaffen.*⁴⁴ Aus der Formulierung leiteten die NS-Verantwortlichen ab, dass kein Grund mehr bestünde, Juden zum Besuch deutscher Kultureinrichtungen zuzulassen und daher die Reichsregierung das folgende Gesetz beschlossen hätte: *„Juden ist der Besuch deutscher Kultureinrichtungen verboten.“* Wer als Jude galt, war in § 5 der Ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935 bestimmt worden.⁴⁵

Die wirtschaftliche Steuerung der Filmindustrie sicherten sich die Regierungsverantwortlichen über die am 1. Juni 1933 neu geschaffene Filmkreditbank (FKB).⁴⁶ Rechtlich war die FKB eine GmbH, de facto aber war sie unter der Kontrolle des NS-Staates.⁴⁷ Die hohen Produktionskosten, die nicht nur auf politische Gründe zurückzuführen sind, sondern hauptsächlich auf die Einführung des Tonfilms und die sinkenden Exporte deutscher Produktionen (in der Weimarer Zeit konnten 40% der Filmkosten über Auslandsverkäufe gedeckt werden, nach 1933 waren es nur noch 2 bis 3 %) machten die FKB zur unabdingbaren Voraussetzung für die Filmherstellung.⁴⁸ Sie vermittelte bis zu 70% der Finanzierung eines Films, und schon 1935 wurden 70% aller Spielfilme über die FKB finanziert.⁴⁹ Dem Staat wurde somit die Gelegenheit gegeben, Einfluss auf einzelne Filmprojekte auszuüben, wenn sich die Produzenten um Kredite bemühten.⁵⁰

Die rechtliche Grundlage für eine erweiterte staatliche Kontrolle der Filmproduktion bot schließlich das Reichslichtspielgesetz vom 16. Februar 1934.⁵¹ Entgegen dem alten Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920⁵² wurden hier die Zensurbestimmungen erneuert. Mit der Änderung von 1934 mussten alle in Deutschland produzierten Spielfilme vor der Verfilmung dem Reichsfilmdra-

⁴⁴ BArch, R 55/1416. Das Gesetz wurde im „Völkischen Beobachter“ (Berliner Ausgabe), 51. Jg., 14.11.1938 veröffentlicht.

⁴⁵ BArch, R 55/1416.

⁴⁶ Becker, Wolfgang, S. 36.

⁴⁷ Hier waren die drei deutschen Großbanken, (Deutsche Bank, Commerz- und Privatbank und Dresdner Bank), die filmwirtschaftlichen Spartenverbände, die Reichskreditgesellschaft und die NS-Regierung vertreten. Nach einer Starhilfe zogen sich die Banken aus der unmittelbaren Beteiligung an der Filmfinanzierungsgesellschaft bald zurück und die Anteile der FKB gingen 1934 auf die RFK über, der die FKB auch organisatorisch angegliedert wurde. Vgl. Becker, Wolfgang, S. 38.

⁴⁸ Donner, Wolf: Propaganda und Film im Dritten Reich, Berlin 1995, S. 60.

⁴⁹ Lowry, Stephen, S. 9.

⁵⁰ Becker, Wolfgang, S. 42.

⁵¹ BArch, R 43 II/388. Lichtspielgesetz vom 16.2.1934.

⁵² Lichtspielgesetz vom 12.5.1920, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung des Dritten Reiches, Stuttgart 1969, S. 510-522.

maturgen⁵³ im Entwurf und im Drehbuch zur Begutachtung eingereicht werden.⁵⁴

Schon im Dezember desselben Jahres beschloss die Reichsregierung Änderungen. In §1 Abs. 1 wurde geändert, dass Spielfilme, die in Deutschland hergestellt werden sollten, zukünftig vor der Verfilmung dem Reichsfilm dramaturgen im Entwurf und im Drehbuch zur Begutachtung eingereicht werden durften (vorher: müssen). Für §2 ergab sich folgende Fassung: „*Erachtet der Reichsfilm dramaturg den ihm vorgelegten Entwurf oder das Drehbuch für förderungswert, so kann er auf Antrag der Firma diese bei der Herstellung des Manuskripts und des Films beraten und unterstützen. Die Firma ist alsdann gehalten, seinen Weisungen Folge zu leisten.*“⁵⁵ Dadurch, dass die Filmprojekte dem Reichsfilm dramaturgen nicht mehr obligatorisch, sondern freiwillig vorgelegt wurden, schien die staatliche Einflussnahme abzunehmen. Allerdings musste nun eine zukünftige Mitwirkung des Reichsfilm dramaturgen von den Herstellern erbeten werden. Der Bitte wurde aber nur entsprochen, wenn der Reichsfilm dramaturg zur Überzeugung gelangte, dass der Film einer solchen amtlichen Förderung würdig wäre. Genaugenommen verbesserte sich die Lage nicht, denn wenn die Hersteller die Antragstellung unterließen, hatten sie zu befürchten, dass ihr Film nicht freigegeben würde.⁵⁶ Außerdem ermöglichte die neue Fassung des §2 dem Reichsfilm dramaturg, sich in jeder Phase in die Filmproduktion einzuschalten, vom ersten Exposé über die Besetzung bis zum Dreh des Films. Ein solches Vorgehen minderte das Risiko eines Verbotes und ließ zugleich zahlreiche Einmischungen zu, die kostspielige Verzögerungen verursachten und den Entscheidungsspielraum der Firmen beschränkten.⁵⁷

Letztendlich stellte die Option zum Verbot von Filmen, die den NS-Ansichten zuwiderliefen, ein vorzügliches Mittel dar, um die politischen Ansichten des NS-Regimes durchzusetzen.⁵⁸ In der amtlichen Begründung hieß es: „*Nur*

⁵³ Zum Kompetenzbereich des Reichsfilm dramaturgen zählte die Unterstützung der Filmindustrie in allen dramaturgischen Fragen, Beratung der Filmherstellung bei dem Exposé und bei der Umarbeitung von Filmstoffen, Vorprüfung von Treatments und Drehbüchern, Beratung der Hersteller verbotener Filme bei der Umarbeitung, um rechtzeitig zu verhindern, dass Stoffe behandelt wurden, die „*dem Geist der Zeit zuwiderliefen*“.

⁵⁴ BArch, R 43 II/388.

⁵⁵ BArch, R 43 II/388.

⁵⁶ Hollstein, Dorothea: Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm, München-Pullach; Berlin 1971, S. 19.

⁵⁷ Lowry, Stephen, S. 10/11.

⁵⁸ Arnold Bacmeister, Vorsitzender der Kammer II der Film-Prüfstelle erläuterte in einem Zeitungsartikel die Frage: „Wann verletzt ein Film nationalsozialistisches Empfinden?“ Als Kriterien nannte er u.a. einen leichtfertigen Einsatz von Symbolen und Zeichen der nationalsozialistischen Revolution in Filmen, den Einsatz von Sinnbildern, die an vergangene Zeiten erinnern, übermäßige Nutzung von „vaterländischen Weihegesängen“ oder Angriffe gegen den nationalen Verteidigungswillen. Vgl. Bacmeister, Arnold: Wann verletzt ein Film nationalsozialistisches

*durch eine intensive Beratung und Betreuung der Filmgestaltung kann verhindert werden, daß Filme zur Vorführung gelangen, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen [...].*⁵⁹

Ein weiteres Instrument zur Auswahl bestimmter Filmstoffe bot den NS-Filmverantwortlichen die Filmprüfstelle in Berlin, die auch im Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 verankert war.⁶⁰ Denn es durften nur Filme öffentlich (einschließlich in Vereinen, Klubs und geschlossenen Gesellschaften) vorgeführt werden, wenn sie von der amtlichen Prüfstelle zugelassen waren. Die Prüfung umfasste die Bilder des Films, den Titel, den verbindenden und begleitenden Text in Wort und Schrift und die Reklame für den Film.⁶¹

Die Zulassung eines Beitrags erfolgte auf Antrag der Filmproduktionsfirma. Bei inländischen Spielfilmen musste die Prüfstelle die Entgegennahme des Antrags verweigern, wenn nach §1 Abs. 1. des Reichslichtspielgesetzes vom 16. Februar 1934 das erforderliche Gutachten des Reichsfilm dramaturgen nicht beilag.⁶² Die Ablehnung erfolgte, wenn die Prüfung ergab, dass die Vorführung des Films geeignet war, lebenswichtige Interessen des Staates, die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das nationalsozialistische, religiöse, sittliche oder künstlerische Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken oder das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden.⁶³ Eine Gefährdung des deutschen Ansehens war auch anzunehmen, wenn der Film im Ausland mit einer antideutschen Tendenz vorgeführt wurde. Abgelehnte Filme konnten die Zulassung doch noch erlangen, wenn sie die beanstandeten Teile heraus-

Empfinden? Grundsätzliche Bemerkungen zu § 7 des Lichtspielgesetzes. In: „Film-Kurier“, 11.5.1934, S. 3/4.

⁵⁹ Amtliche Begründung zum Lichtspielgesetz. In: „Reichsanzeiger“, 20.2.1934.

⁶⁰ Arnold Bacmeister, Vorsitzender der Kammer II in der Filmprüfstelle, äußerte sich zu den Erneuerungen beim Lichtspielgesetz wie folgt: *„Eine der wichtigsten Neuerungen, die das Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 gebracht hat, ist die der Film-Prüfstelle auferlegte Pflicht, zensurmäßig gegen Filme vorzugehen, die der nationalsozialistischen Gefühlswelt des deutschen Volkes widersprechen. [...] Damit ist der deutschen Filmzensur die Aufgabe erwachsen, den gesinnungsmäßig vollzogenen Umbruch des deutschen Volkes und seine daraus sich ergebende charakterliche, seelische und weltanschauliche Haltung gegen Angriffe zu schützen, die eine Verhöhnung oder Herabwürdigung dieser Haltung bedeuten.“* Bacmeister, Arnold: Nationalsozialistisches Ideengut in der neuen Filmzensur. In: „Westfälische Landeszeitung“, 27.5.1936, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 275.

⁶¹ Die beamteten Vorsitzenden der Prüfstelle entschieden unter Zuziehung von 4 Beisitzern, die je einer aus dem Lichtspielgewerbe, der Kunst und des Schrifttums kamen, über die Filmzulassung. Dieses Gremium war von den Präsidenten der Einzelkammern der RKK vorgeschlagen und vom RMVP ernannt worden.

⁶² BArch, R 43 II/388.

⁶³ Bei der Verweigerung der Filmannahme war dem Antragsteller eine mit Gründen versehene Ausfertigung der Entscheidung zu erteilen. Kinder- und Jugendfilme wurden nicht zugelassen, wenn vom Film eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder auf die staatsbürgerliche Erziehung, die Pflege des deutschbewussten Geistes der Jugendlichen oder eine Überreizung ihrer Phantasie zu erwarten war. BArch, R 43 II/388. Lichtspielgesetz vom 16.2.1934.

schnitten und diese der Prüfstelle übergaben, damit deren Verbreitung ausgeschlossen wurde.⁶⁴

Durch die Aufnahme des § 23 in das Lichtspielgesetz am 9. April 1935 sicherte sich Goebbels endgültig direkte und unbeschränkte Entscheidungsgewalt in der Filmzensur.⁶⁵ Demzufolge konnte er jederzeit Filme verbieten, selbst diejenigen, die von der Prüfstelle freigegeben worden waren.⁶⁶

Eine wesentliche Neuerung bei der Errichtung der Filmprüfstelle war darin zu sehen, dass sich nun die Zuständigkeit der Zensurbehörde auf den gesamten Herstellungsprozess vom Manuskript bis zum fertigen Film ausdehnte.⁶⁷

Zusätzlich war die Filmprüfstelle für die Prädikatisierung von Filmen zuständig. Von hier aus wurden für Spielfilme bzw. wichtige Dokumentarfilme die entsprechenden Prädikate beim Minister beantragt, meistens erst nach der Uraufführung.⁶⁸ Eine Auszeichnung mit Prädikaten brachte dem jeweiligen Beitrag merkliche Steuervorteile und eröffnete dem Staat die Möglichkeit, favorisierten Filmen einen Marktvorteil zu verschaffen.⁶⁹ Den Produktionsfirmen wurde durch diese Bewertung der Anreiz geliefert, Filmprojekte, die in Form von „Staatsauftragsfilmen“ im direkten Auftrag des Ministeriums hergestellt werden sollten, zu produzieren. Dabei handelte es sich meistens um offensichtlich politische Filme, die eine aktuelle ideologische Funktion übernehmen sollten und auf die Goebbels schon während der Drehbuchentwicklung Einfluss nahm, wie z.B. „Jud Süß“ (D 1940, Regie: Veit Harlan), „Ich klage an“ (D 1941, Regie: Wolfgang Liebeneiner), „Der große König“ (D 1942, Regie: Veit Harlan) und „Kolberg“ (D 1944/45, Regie: Veit Harlan).⁷⁰

⁶⁴ BArch, R 43 II/43.

⁶⁵ Die Hinzufügung des § 23 in das Lichtspielgesetz am 9.4.1935 lautete: „*Unabhängig von dem Verfahren vor der Filmprüfstelle und der Filmoberprüfstelle kann der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda auch ohne Anordnung der Nachprüfung gemäß § 12 Abs. 1 das Verbot eines zugelassenen Films aussprechen, wenn er es aus dringenden Gründen des öffentlichen Wohls für erforderlich hält. Die Wiedervorlage eines auf diese Weise verbotenen Films ist nur mit Zustimmung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda zulässig.*“ Und Artikel 2: „*Dieses Gesetz gilt auch für Verbote, die vor seinem Inkrafttreten von dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda oder auf seine Veranlassung erlassen worden sind.*“ Als Begründung für diese Änderung wurde angegeben, dass die bisherige Regelung sich als nicht ausreichend erwiesen habe und daher ein vom Verfahren vor der Filmprüfstelle und der Filmoberprüfstelle unabhängiges, unmittelbares Verbotungsrecht des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda notwendig geworden sei. Änderung abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 523.

⁶⁶ Hollstein, Dorothea, S. 19.

⁶⁷ Becker, Wolfgang, S. 73.

⁶⁸ Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987, S. 26.

⁶⁹ Loiperdinger, Martin: Filmzensur und Selbstkontrolle. In: Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, Stuttgart, Weimar 1993, S. 490.

⁷⁰ Goebbels berichtete in seinem Tagebuch davon: „*Mit Jannings sein Bismarck-Projekt besprochen. Der Kaiser darf darin nicht auftreten [...]*.“ Tagebucheintrag vom 11.4.1936, S. 598.

Letztendlich war jeder Film, der im „Dritten Reich“ in den deutschen Kinos lief, ein Film von „Goebbels' Gnaden“.⁷¹ Wobei dieser selbst immer betonte, dass der oberste Zensor der „Führer“ selbst sei.⁷² So nahm Hitler die für den Krieg wichtige „Wochenschau“ bis Ende 1944 regelmäßig persönlich ab und griff bei Filmen, wie etwa „Der ewige Jude“, direkt in den Produktionsprozess ein.⁷³

Tatsächlich wurden während der Herrschaft der NSDAP nur wenige Filme verboten, da das Kontrollinstrumentarium umfassend wirkte. Gerd Albrecht listet in seinem Werk „Nationalsozialistische Filmpolitik“ 21 Filme auf, die nicht zur Aufführung kamen. Es gab einige darunter, die zeitweilig verboten wurden, größtenteils in den ersten Jahren der NS-Herrschaft. Bei manchen Verboten handelte es sich um eine Anpassung an die aktuelle politische Lage, z.B. wurden 1939 anti-sowjetische Filme für die Dauer des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes nicht gezeigt, später aber wieder freigegeben.⁷⁴ Andere Filme wurden vom Kriegsverlauf überholt, insbesondere Ende 1944. Da die Möglichkeit eines Verbotes durch Zensur wirtschaftlichen Zwang ausübte, bewirkte diese meistens schon eine effektive Selbstzensur auf Seiten der Industrie.⁷⁵

Um den Einfluss der nationalsozialistischen Regierung, insbesondere auf wirtschaftlichem Gebiet, im Filmwesen weiter auszubauen, berief Goebbels im Jahre 1936 den Finanz- und Firmen-Experten Max Winkler als Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft.⁷⁶ Dieser sollte die finanziellen Schwierigkeiten im Filmwesen lösen und eine Zunahme der politischen Kontrolle gewährleisten, indem er 1937 mit der Verstaatlichung der Filmbranche beauftragt wurde.⁷⁷ Die Übernahme der Filmgesellschaften in Staatseigentum hätte

⁷¹ Traudisch, Dora: Film im Dritten Reich. Teil I: Nationalsozialistische Filmpolitik. In: medien praktisch. Medienpädagogische Zeitschrift für die Praxis. Hrsg. vom Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V., Ausgabe 4/87(Dezember '87), S. 54.

⁷² Zudem griff auch im Filmmetier das Führerprinzip als radikal antidemokratisches, politisches Leitungssystem. Nur der oberste Führer ist durch das Volk zu bestätigen, alle weiteren Führer werden immer vom jeweils höheren ernannt. Nach nationalsozialistischer Auffassung war es die Grundlage der germanischen Demokratie und beruhte auf unbedingter Verbindung von absoluter Verantwortlichkeit mit absoluter Autorität, zitiert nach: Zentner, Christian und Friedemann Bedürftig (Hrsg.): Das grosse Lexikon des Dritten Reiches, München 1985, S. 199.

⁷³ Loiperdinger, Martin: Filmzensur und Selbstkontrolle, S. 491.

⁷⁴ BArch, R 55/20001a. Mitschrift einer Konferenz im RMVP am 28.12.1939.

⁷⁵ Lowry, Stephen, S. 11.

⁷⁶ Donner, Wolf, S. 60.

⁷⁷ Begünstigt wurde die wirtschaftliche Unterwerfung der deutschen Filmindustrie durch die Weltwirtschaftskrise, durch die starke Konkurrenz und durch die allgemeine schlechte wirtschaftliche Entwicklung. Die drei großen Filmfirmen Ufa, Tobis und Terra kontrollierten bereits 40% der Produktion. Bis 1936 hatten sie ihren Anteil auf 80,6% der Filme ausgebaut. Beim Verleih beherrschten diese Firmen schon seit 1935 70% der Filme. Aber trotz dieser Entwicklung, trotz der staatlichen Hilfe durch die FKB, und trotz steigender Besucherzahlen (von 224,9 Millionen in der Spielzeit 1933/34 auf 361,6 Millionen 1936/37) blieb die Filmbranche ökonomischen Schwankungen ausgesetzt. Eine der Ursachen war der starke Rückgang des Filmexports aufgrund von Boykottmaßnahmen, Kontingentbestimmungen und fallender Nachfrage. Gleichzeitig stiegen die Herstellungskosten, die aus der Forderung der Nationalsozialisten nach dem

nicht sofort nach dem Regierungswechsel erfolgen können, da diese zum damaligen Zeitpunkt noch in Beziehungen zu ausländischen Filmverleihanstalten standen, und dieses Vorgehen hätte solche Verbindungen gefährden können.⁷⁸

Unter der Leitung Winklers startete die Verstaatlichung der großen Filmfirmen über den Umweg einer Holding-Firma, der „Cautio-Treuhandgesellschaft m.b.H.“. Die „Cautio“ war eine Tarnfirma, die mit Geld vom Staat unbemerkt nach und nach Aktienmehrheiten bei den Großfirmen aufkaufte.⁷⁹ Die Übernahme aller Filmgesellschaften begann im Dezember 1936 und war während der ersten Monate des Jahres 1938 fertig gestellt, wobei die einzelnen Filmfirmen und ihre grundsätzliche privatwirtschaftliche Struktur dabei erhalten blieben.⁸⁰

1942 gelang es Goebbels, die Filmindustrie weiter zu konsolidieren, indem er den Zusammenschluss sämtlicher Produktions- und Verleihbetriebe zum reichseigenen, staatsunmittelbaren Ufa-Konzern veranlasste. Somit war eine Dachgesellschaft für fünf große und zwei kleinere Produktionsgruppen geschaffen worden. Sie wurde als Ufa-Film GmbH bezeichnet (in der neueren Literatur zur Unterscheidung „Ufi“ genannt), weil ihr traditionsreicher Name mittlerweile als Gütezeichen des deutschen Films galt.⁸¹ Mit dieser Vereinigung gelang die Verstaatlichung der gesamten Filmbranche, bis auf die mittelständischen Kinos, weil die „Ufi“ der „Cautio“ gehörte, und diese letztlich auf Anordnung der Reichsregierung agierte. Nominell existierten die verschiedenen Produktionsfirmen weiter (Bavaria, Terra, Ufa, Tobis, Wien-Film, Prag-Film u. a.), obwohl sie der Kontrolle der zentralen Ufa-Film GmbH unterlagen.⁸²

Die Verstaatlichung der Filmindustrie gefährdete nicht die wirtschaftlichen Interessen, sondern es wurde weiterhin nach dem Prinzip der Profitmaximierung gearbeitet, mit dem Ergebnis, dass neuerdings sehr hohe Gewinne erwirtschaftet wurden. Dies lässt sich zurückführen auf eine starke Reduzierung der

„Qualitätsfilm“ resultierten, enorm an. Die Ausgaben stiegen infolge von längeren Drehzeiten, aufwändiger Ausstattung und teurerer Besetzung. Die durchschnittlichen Herstellungskosten eines Films erhöhten sich. Die Filmwirtschaft wies 1936/37 ein jährliches Defizit zwischen 10 und 20 Millionen RM auf, obwohl der NS-Staat seit 1933 verschiedene Schritte zu ihrer Sanierung übernommen hatte, wie z.B. mit der Gründung einer FKB oder der Einführung eines Prädikatisierungssystems. Vgl. Welzel, Brigitta: Die Beliebigkeit der filmischen Botschaft: Aufgewiesen am ideologischen Gehalt von 120 NS-Spielfilmen. Rheinfelden; Berlin 1994, S. 9.

⁷⁸ Bramsted, Ernest K.: Goebbels und die NS-Propaganda 1925-1945. Aus dem Englischen übersetzt v. H. E. Strakosch, Frankfurt a. M. 1965, S. 118.

⁷⁹ Donner, Wolf, S. 60.

⁸⁰ Hull, David, Stewart: Film in the Third Reich. A Study of German Cinema 1933-1945, Berkeley 1969, S. 109.

⁸¹ Hollstein, Dorothea, S. 20/21.

⁸² Becker, Wolfgang, S. 171.

Importfilme und eine erhöhte Besuchsfrequenz des Publikums, die auf der Kriegssituation und auf der Expansion des Reiches basierten.⁸³

Eine andere Neuerung in der Filmproduktion unter den Nationalsozialisten lag in der Ernennung eines Reichsfilmintendanten im Jahre 1942 (Fritz Hippler 1942-1943, später ab März 1944 Hans Hinkel), der für alle Fragen der künstlerischen Gestaltung sowie Besetzung und Vorzensur zuständig war. Zu seinem Tätigkeitsfeld zählten die Überwachung aller Phasen der Herstellung, von der Entwicklung bis zur Freigabe, und die Verantwortung für die Koordination des Filmprogramms.

Als modernes und massenwirksames Medium räumten die Nationalsozialisten dem Film früh eine exponierte Stellung innerhalb ihres Propagandaapparates ein. Mit Hilfe von Bildern und Zeichen wurde der Betrachter manipuliert und seine Gefühle in die gewünschte Richtung gelenkt.⁸⁴ Eine flächendeckende und systematische NS-Film-Propaganda setzte sich aber erst mit der Regierungsübernahme durch, da die Filme der „Kampfzeit“ meist nur die eigenen Parteimitglieder gesehen hatten.⁸⁵ Durch den Regierungsantritt gelang es den NS-Verantwortlichen, mit Hilfe eines organisierten Herstellungssystems und gefügigem Personal praktisch selbst als Filmproduzent aufzutreten und den Film zum Bestandteil einer bis ins letzte Detail streng durchorganisierten Struktur der totalen Medienerfassung werden zu lassen.⁸⁶

Hierbei wurde besonders Goebbels in seiner Funktion als Reichspropagandaminister nach der Änderung des Lichtspielgesetzes von 1934 zum maßgeblichen Entscheidungsträger im Filmwesen.⁸⁷ Seine eigene Filmabteilung im Ministerium gab ihm die Möglichkeit, über die Propagandabüros der Gaue, die Filmzensur und Filmgenehmigungen, die Preise und die Auszeichnungen, die Wochenschauen und den Filmexport zu kontrollieren. Als Präsident der RKK und der RFK sowie als direkter Vorgesetzter von Winkler lief bei Goebbels die gesamte Filmstruktur des Reiches zusammen. Darüber hinaus hatte er als Direktor des zentralen Filmbüros der Partei Zugriff auf Schulen, Jugendorganisationen, die HJ, auf die Produktion von Kulturfilmen und auf die Aktivitäten der Filmbüros in den Gauen. Die gesamte ideologische, ökonomische und politische Filmstruktur erschien perfekt durchorganisiert, hierarchisch gegliedert und auf Goebbels an der Spitze des Filmwesens zugeschnitten.⁸⁸

⁸³ Lowry, Stephen, S. 13.

⁸⁴ Paul, Gerhard, S. 13.

⁸⁵ ebd. S. 194.

⁸⁶ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film von Lumière bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends, Düsseldorf 1995, S. 135.

⁸⁷ Oberste Entscheidungsinstanz war aber der „Führer Hitler“.

⁸⁸ Donner, Wolf, S. 61.

2.2 Goebbels über die Aufgaben des Films

Wie bereits festgestellt, kann Goebbels als die zentrale Gestalt des nationalsozialistischen Filmes bezeichnet werden. Mit dem Apparat seines Ministeriums kontrollierte er nicht nur die laufende Filmproduktion, sondern er konnte sogar selbst neue Propagandakonzeptionen mit diesem Medium verwirklichen.⁸⁹

Dementsprechend stellt sich die Frage, woher sein Interesse am Film rührte. Laut eigener Aussage hatte er von vornherein eine Vorliebe für den Film mitgebracht und entwickelte bereits bei Kinobesuchen in den zwanziger Jahren ein Bewusstsein für die propagandistischen Möglichkeiten dieses Mediums. Seine Tagebucheinträge liefern zahlreiche Informationen zu seinen Gedanken über den Film, die sich zeitlich von den ersten Kinoerlebnissen im September 1924 bis zu Kommentaren im März 1945 erstrecken.⁹⁰

Goebbels bezeichnete sich persönlich sogar als Filmkenner mit sicherem ästhetischem Urteil.⁹¹ Einen großen Sachverstand für den Film hätte er sich mit der Zeit durch die Betrachtung der meisten in- und ausländischen Filme angeeignet, was ihn befähigte, eine Einschätzung der Qualität von Filmen vorzunehmen.⁹² Seine Reden und Schriften zum Film hingegen entbehren weitgehend einer theoretischen Grundlage. Er hatte wohl keine klare Definition der Filmkunst, wenn man von einigen Bemerkungen zur Wahrnehmung und zum Wesen des Films als „sinnliche Kunst“ absieht.⁹³ Selbst sein Biograph Helmut Heiber vermutete, dass Goebbels keine besonders tiefe Beziehung zu Kunst und Kultur gehabt habe. Kultur hätte er „*als eine Funktion der Propaganda*“

⁸⁹ Mannes, Stefan: Antisemitismus im nationalistischen Propagandafilm: *Jud Süß* und *Der ewige Jude*, Köln 1999, S. 12.

⁹⁰ Fröhlich, Elke (Hrsg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil I 1924-1941. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, 4 Bde., München u.a. 1987 und dies.: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Die Diktate 1941-1945. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russlands, 15 Bde., München u.a. 1993ff.*

⁹¹ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 449.

⁹² „[...] *Ich tue es als ein Mann, der niemals dem deutschen Film ferngestanden hat, vielmehr als ein leidenschaftlicher Liebhaber der filmischen Kunst. Seit vielen Jahren habe ich erkannt, zu welchen Höhen der deutsche Film durch die Kraft und das Ingenium des deutschen Geistes geführt werden kann [...].*“ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 439.

⁹³ Der Filmregisseur Arthur Maria Rabenalt teilt diese Sichtweise, indem er berichtete, dass Goebbels den Unterschied zwischen „Filmkunst und Unterhaltungskunst“ in seinen zahlreichen Reden und Tagebucheinträgen mit Nachdruck apostrophiert hätte, jedoch weder zum ernstzunehmenden Theoretiker noch zum richtungsweisenden Interpreten heranwuchs. Rabenalt bewertet ihn lediglich als einen leidenschaftlichen Filmfan. Vgl. Rabenalt, Arthur Maria: *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film. Ausgewählt, durch historische Fakten ergänzt und hrsg. v. Herbert Holba, München; Berlin 1985, S. 17.*

gesehen und hätte „einen umfangreichen Kulturbetrieb“ zu begründen geplant, mit der Devise *„die Kunst dem Volke“*.⁹⁴

Es ist nicht davon auszugehen, dass Goebbels die wesentlichen zeitgenössischen theoretischen Schriften über den Film von Bela Balazs oder Siegfried Kracauer kannte. Selbstverständlich hatte der Reichspropagandaminister Hitlers Ausführungen zum Film in dessen Werk verfolgt. Goebbels' Kultur- und Kunstverständnis war im Kern sehr stark durch Hitlers Kulturreden auf den Reichsparteitagen 1933-1937 beeinflusst worden.⁹⁵ Zudem war der Reichspropagandaminister politisch von Hitler abhängig, was ihn dazu veranlasste, sich dessen Ansichten anzupassen. Möglicherweise bewirkte dieses Abhängigkeitsverhältnis, dass Goebbels die NS-Parolen eher als taktisches Mittel seiner Propaganda einsetzte als aus eigener Überzeugung heraus.⁹⁶

Im alltäglichen Geschehen zeigte dies sein Verhalten u.a. bei Filmbewertungen. Am 8.11.1936 empfand er den Film von Willi Forst, *„Das Burgtheater“*, noch als einen guten Beitrag, revidierte aber sofort seine Ansicht, nachdem er von der Ablehnung des Films durch Hitler erfahren hatte.⁹⁷ Deshalb bezeichnete er am 12.11.1936 das Werk als *„scheußliche Mißgeburt“*.⁹⁸ Eine ähnliche Reaktion rief ein Film über Friedrich den Großen hervor, den Hitler und Goebbels im Privatkino der Reichskanzlei gemeinsam ansahen. Diesmal bewertete der Reichspropagandaminister den Film als großartig und fabelhaft und konstatierte, solche Art von Beiträgen sei notwendig.⁹⁹ Hitler indes empfand den Film als *„Ein Greuel! Ein Schmarren! Das muß polizeilich verboten werden. Es ist genug mit diesem patriotischen Kitsch!“*.¹⁰⁰ Selbstverständlich änderte Goebbels sofort seine Meinung und bezeichnete nun den Film als *„ein schwaches Stück, ein sehr schwaches Stück!“*¹⁰¹

Ein derartiges Verhalten war zu erwarten, da Goebbels' Priorität darin lag, die Zustimmung und Förderung des Reichskanzlers speziell in filmischen Angelegenheiten zu erlangen. Denn auch im Filmwesen musste er mit der Konkur-

⁹⁴ Heiber, Helmut: Joseph Goebbels, München 1965, S. 197.

⁹⁵ Wie stark Hitlers Gedanken Goebbels' Perspektive färbten, wurde besonders dadurch deutlich, dass Goebbels die Hitler-These: *„Denn der Künstler schafft nicht für den Künstler, sondern er schafft genau so wie alle anderen für das Volk!“* seiner Definition von Kunst einverleibte: *„Die Kunst ist kein absoluter Begriff, sie gewinnt erst Leben im Leben des Volkes. [...] Kultur ist höchster Ausdruck der schöpferischen Kräfte eines Volkes, der Künstler ihr begnadeter Sinngeber.“* Adolf Hitler weihet das Haus der Deutschen Kunst. Der Führer zeigt den deutschen Künstlern ihren Weg. In: *„Völkischer Beobachter“* (Süddeutsche Ausgabe), 50. Jg., 19.7.1937, S. 1-4 und Goebbels, Joseph: Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben. Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer in Berlin am 15.11.1933. In: Heiber, Helmut (Hrsg.): Goebbels-Reden, Bd. 1: 1932-1939, Düsseldorf 1971, S. 134.

⁹⁶ ebd. S. 288.

⁹⁷ Tagebucheintrag vom 8.11.1936, S. 243.

⁹⁸ Tagebucheintrag vom 12.11.1936, S. 248.

⁹⁹ Rauschnig, Hermann: Gespräche mit Hitler, Zürich 1940, S. 48/49.

¹⁰⁰ ebd. S. 49.

¹⁰¹ ebd. S. 49.

renz anderer NS-Funktionäre rechnen, wie z.B. dem NS-Ideologen Rosenberg oder auch mit Amann, dem NSDAP-Reichsleiter für die Presse und mit Dietrich, Reichspressechef und späterer Pressechef der Reichsregierung sowie Staatssekretär im RMVP.¹⁰² Außerdem beanspruchten auch andere Ministerien wie etwa das Reichsfinanzministerium unter Leitung Fricks, das früher für das Lichtspielwesen zuständig war, das Auswärtige Amt, das die Auslandspropaganda forderte und das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung unter Leitung Rusts, dem mit der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RfdU/RWU), die Produktion und Zulassung von Lehr- und Unterrichtsfilm unterstand, Goebbels' Einflussnahme auf dem kulturellen Sektor zu beschränken.¹⁰³

Insbesondere Rosenberg versuchte Einfluss auf kultureller Ebene zu gewinnen, indem er 1933 die Institution „Deutscher Kampffilm-Offizieller Filmdienst des Kampfbundes für Deutsche Kultur e.V.“ gründen ließ (ab Januar 1934 „Deutscher Kampffilm GmbH“) und selbst die Stelle des Ehrenvorsitzenden übernahm. Letztlich konnte er sich aber im Filmwesen nicht gegen Goebbels durchsetzen, ihn jedoch immer wieder stören.¹⁰⁴

Über konkrete praktische Erfahrung bei der Filmherstellung verfügte Goebbels seit 1928 durch aktive Mitarbeit an Parteipropaganda- und Wahlkampf-filmen.¹⁰⁵ Zu dieser Zeit gefielen ihm Beiträge, die mit nationalen und völkischen Wertmaßstäben arbeiteten, wie z.B. „Die Nibelungen“ (D 1922/24, Regie: Fritz Lang)¹⁰⁶ oder militärisch-historische Filme wie z.B. das „Flötenkon-

¹⁰² Höner, Andreas: Die nationalsozialistische Filmpolitik im Spiegel der Tagebücher des Joseph Goebbels. Von der Machtergreifung bis zum 8. Juli 1941 am Beispiel ausgewählter Filme, Münster 1991, S. 19 u. Thamer, Hans-Ulrich: Verführung und Gewalt, S. 430.

¹⁰³ Zimmermann, Peter: Der Propaganda-, Kontroll- und Lenkungsapparat. In: Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 79.

¹⁰⁴ Drewniak, Boguslaw, S. 18.

¹⁰⁵ Tagebucheintrag vom 5.10.1932 zu dem Wahlpropagandafilm „Hitler über Deutschland“ (1932), S. 471.

¹⁰⁶ Denzer bemerkt in seinem Buch, dass in Langs Werk einige Filmkritiker alle so genannten „präfaschistischen Tendenzen“ vereint sahen, die den deutschen Stumm- und frühen Tonfilm kennzeichneten. Lang soll eine seltene Begabung für ornamentale Bildkomposition, wirkungsvolle Mise-en-scene und ein Ingenium für neue Gestaltungsmöglichkeiten mit einem sensiblen Gespür für Themen, die einem latenten Geschmacksbedürfnis des breiten Publikums entsprachen, verbunden haben. Vgl. Denzer, Kurt: Untersuchungen zur Filmdramaturgie des Dritten Reiches, Kiel 1970, S. 165. Gregor u. Patalas stellen in ihrem Werk heraus: „*Übereinstimmend haben verschiedene Autoren die Affinität von ‚Die Nibelungen‘ und ‚Metropolis‘ zum Nazismus festgestellt. Im Zusammenhang gesehen, enthalten die beiden Filme einen Katalog aller wesentlichen Bestandteile der NS-Ideologie: ‚Die Nibelungen‘ den Kult des Nordischen, die Diffamierung des ‚Undeutschen‘, die Unterordnung unter den Willen des ‚Führers‘, die Vergötzung des ‚Heldentodes‘; ‚Metropolis‘ die Verschleierung der sozialen Gegensätze, die ‚Erlösung‘ des Proletariats durch den überlegenen, dem Klassenkampf entrückten Führerwillen. [...] Die von Autoren wie Kracauer und Eisner beobachtete Parallelität zwischen Sequenzen aus ‚Nibelungen‘ und den Manifestationen der Nazi-Partei bezeugt, daß Langs Regiekonzeption objektiv nicht so frei von faschistischer Ideologie war, wie seine subjektiven Überzeugungen es sein mochten. Dieser Zwiespalt wurde offenbar, als zur selben Zeit, da Lang in die Emigration ging, seine Filme von den Nazis für sich reklamiert wurden.*“ Gregor, Ulrich und Enno Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 67.

zert von Sanssouci“¹⁰⁷ (D 1930, Regie: Gustav Ucicky) aus der Filmreihe über Friedrich den Großen. Er schrieb zu den „Nibelungen“: *„Die deutsche Spitzenleistung. Ich bin wieder einmal erschüttert von diesem grandiosen Gemälde deutscher Kraft, Größe und Schönheit. Wie alt ist dieser Film schon, – und doch wie modern!“*¹⁰⁸

Ungeachtet dessen sah Goebbels im deutsch-nationalen Film der zwanziger Jahre im Vergleich zu ausländischen Produktionen jedoch keine Möglichkeit zur Beeinflussung des Filmpublikums.¹⁰⁹ Der deutsche Film konnte weder die hohen technischen Standards und die Professionalität des amerikanischen Films bieten noch die Qualität des russischen Kinos, was Goebbels speziell in dem Werk des russischen Regisseurs Sergej Eisenstein registrierte.¹¹⁰ Die Beschaffenheit der russischen Filmwerke führte dazu, dass auf das Publikum Einfluss genommen, und eine visuelle Vermittlung von politischen Botschaften erreicht werden konnte.¹¹¹ Eben solche Effekte wünschte der Reichspropagandaminister mit dem deutschen Kino zu erzielen und wollte den Film zum wichtigsten nationalsozialistischen Propagandamittel machen. Als Vorbilder dafür sollten die Werke „Panzerkreuzer Potemkin“ (SU 1925, Regie: Sergej Eisenstein), Fritz Langs „Die Nibelungen“ (D 1922/24), „Anna Karenina“ (mit Greta Garbo; USA 1928, Regie: Edmund Goulding) und Luis Trenkers „Der Rebell“ (D 1932) dienen.¹¹² Gerade der Filmbeitrag „Panzerkreuzer Potemkin“ demonstrierte aus Goebbels’ Sicht, dass die Vermittlung von politischer Gesinnung nicht den filmkünstlerischen Wert eines Films herabsetze.¹¹³

schichte des Films, Gütersloh 1962, S. 67.

¹⁰⁷ Tagebucheintrag vom 29.12.1930, S.652.

¹⁰⁸ Tagebucheintrag vom 4.11.1929, S. 448.

¹⁰⁹ In sein Tagebuch schrieb er: *„Ein Blücher-Film ‚Waterloo‘ mit [Otto] Gebühr sei zwar kernig, aber eben wesenslos“*. Tagebucheintrag vom 5.1.1929, S.313.

¹¹⁰ Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 60.

¹¹¹ *„Abends sahen wir den Potemkin. Ich muß schon sagen, dieser Film ist fabelhaft gemacht. Mit ganz prachtvollen Massenszenen. Technische und landschaftliche Details von prägnanter Durchschlagskraft. Und die Bombenparolen so geschickt formuliert, daß man keinen Widerspruch erheben kann. Das ist das eigentlich Gefährliche an diesem Film.“* Tagebucheintrag vom 30.6.1928, S. 240/241.

¹¹² Curt Belling, ehemals Redakteur beim „Angriff“ und zu dem Zeitpunkt Reichshauptstellenleiter der NSDAP in der Reichspropagandaleitung, kommentierte das Auftreten von Goebbels auf folgende Weise: *„An diesem für das deutsche Filmwesen historischen 28. März 1933 stand kein höherer Staatsbeamter, wie man sie bis dato kannte, vor dem Forum der Filmleute, der nur sprach, weil er anstandshalber etwas sagen musste, sondern eine Führerpersönlichkeit, die die Gelegenheit, über die Neuorientierung des deutschen Films zu sprechen, selbst gesucht und herbeigeführt hatte. Was er sagte, wies in die Zukunft, war Richtlinie für alle, die offenen Herzens und offenen Ohres dasassen, um zu erfahren, wie sich die Entwicklung einer ganzen, wirtschaftlich abhängigen Kunstform, wie sie ja der Film darstellt, vollziehen soll und vollziehen wird.“* Belling, Curt: Der Film in Staat und Partei, Berlin 1936, S. 26.

¹¹³ Goebbels’ Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 439.

Da für ihn der künstlerische Wert eines Films in der Zuschauerreaktion lag, sollte sich die Filmkunst zukünftig an das Empfinden des Betrachters richten, denn Kunst werde aus dem Gefühl und nicht vom Verstand empfunden.¹¹⁴

Allerdings lehne der Zuschauer offensichtliche politische Filmstoffe ab und daher verlangte der Reichspropagandaminister bei der Filmgestaltung, dass die nationalsozialistische Gesinnung nicht nur durch die Demonstration von NS-Symbolen und Abzeichen auftrete, sondern dass bereits durch die Darstellung und die gewählte Thematik die nationalsozialistische Haltung offensichtlich werde.¹¹⁵ Selbst die künstlerische Freiheit sollte nicht reglementiert werden, solange sie sich in der Anwendung ihrer künstlerischen Mittel an die von der NS-Regierung festgelegten Werte und Normen halte.¹¹⁶ Falls doch eine Übertretung erfolge, müsse aber der Staat regulierend eingreifen. Diese Äußerung kündigte ein Eingreifen des NS-Regimes in das Filmschaffen an und offenbarte, dass Goebbels keinen Widerspruch zwischen einer freien und einer weltanschaulich-politisch regulierten Kunst sah.¹¹⁷

Die Kontrolle und Lenkung des Filmwesens durch die Regierung hielt Goebbels für notwendig, um diesen Bereich zu einem „*Vorkämpfer nationaler Kultur*“ zu entwickeln.¹¹⁸ Daher plädierte er kontinuierlich in seinen Reden für eine Teilnahme des Staates an der Filmproduktion und einer generellen Erneuerung des deutschen Films. Eine umfassende Reform sei notwendig, da die gegenwärtige Krise des deutschen Kinos nicht auf finanzielle Umstände zurückzuführen sei, sondern sie habe ihren Ursprung in dessen geistiger Haltung.¹¹⁹

Zudem verpflichteten die besonderen Qualitäten des Mediums Film die Regierung zur Einflussnahme im Filmwesen. Insbesondere seine Fähigkeit, ebenso viele Menschen erreichen zu können wie die Volksschule, prädestinierte ihn als Erziehungsinstrument, das keinesfalls von einer anonymen Menschengruppe geleitet werden könne.¹²⁰

Die Erziehungsfunktion des Films schätzte Goebbels besonders im Hinblick auf die Beeinflussung der Jugend. Demzufolge waren die sonntäglichen Ju-

¹¹⁴ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S.447.

¹¹⁵ ebd. S. 456.

¹¹⁶ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 441.

¹¹⁷ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 439.

¹¹⁸ Goebbels spricht zur Ufa. Goebbels' Rede im Film-Kurier, 27.4.1933, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 268.

¹¹⁹ Goebbels' Rede vor den Filmschaffenden am 19.5.1933 in den Berliner Tennishallen, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 442-447.

¹²⁰ Dr. Goebbels über die Zentralisierung des deutschen Films. In: „BZ am Mittag“, 11. 3.1939, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 290/91.

gendfilmstunden für ihn sehr bedeutend. In bewegten Bildern wurden nicht nur Ideale und Idole propagiert, sondern die Jugendlichen wurden in ein emotionales Kinoritual eingebunden: Fanfarenklänge, Trommelwirbel, Goebbels' Radioreden, nationalsozialistische Lyrik und romantisches Liedgut mit Anlehnung an Wandervogel-Mentalitäten sollten der geistigen Erbauung dienen.¹²¹ Goebbels setzte die Jugendlichen gezielt der NS-Propaganda mit Hilfe des Mediums Films aus, wodurch sie für nationalsozialistische Wertvorstellungen gewonnen werden sollten.¹²²

In den Filmproduktionen des „Dritten Reiches“ trat Propaganda in unterschiedlichen Erscheinungsformen auf. Manchmal wurde die politische Absicht offen und direkt vermittelt, ein anderes Mal hingegen indirekt und verschleiert, so dass dem Zuschauer nicht bewusst wurde, dass man versuchte, ihn zu beeinflussen.¹²³ Gietinger bewertet den Film im Nationalsozialismus als *„eine raffinierte Mischung aus offenen Propagandafilmen (wie z.B. „Jud Süß“), perfiden Unterhaltungsfilmen (wie z.B. „Wunschkonzert“) und scheinbar harmlosen, vermeintlich unpolitischen Unterhaltungsfilmen, die zusammen ein Element im System der faschistischen Kulturindustrie (Presse, Radio, Wochenschau) bilden.“*¹²⁴

Goebbels hatte sehr genaue Vorstellungen von einer Filmpropaganda und plädierte daher für eine subtile, indirekte Propaganda, die mit Unterhaltung vermischt wurde, um die Botschaft zu tarnen: *„[...] Es ist im allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, daß sie niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.“*¹²⁵

Aus diesem Grund vermied er die Zurschaustellung einzelner Aspekte des Parteiprogramms der NSDAP ebenso wie Hakenkreuzfahnen, den obligaten

¹²¹ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 135/36.

¹²² *„Die Filmfeierstunden [...] sollen dazu dienen, den deutschen Jungen und Mädchen die so außerordentlich notwendige politische Ausrichtung zu geben [...]“* Goebbels, Joseph: Jugend und Film. Rede zur Eröffnung der Filmfeierstunde der HJ und des BDM am 5.11.1939. In: ders. Die Zeit ohne Beispiel, München 1941, S. 217. Ab 1936 wurden die Jugendfilmstunden mit genau festgelegten Bestimmungen in den Dienst der HJ übernommen. Für die filmische Betreuung wurde im gleichen Jahr eine gesonderte Abteilung, die „Hauptstelle Jugendfilm“ im Hauptamt Film der RPL errichtet. Vgl. Dustdar, Bianca: Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik des Dritten Reichs, Köln 1996, S. 55.

¹²³ Eine Bewertung, die angibt, welche Filme als politisch oder unpolitisch gesehen werden können, findet sich in dem Werk von Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik.

¹²⁴ Gietinger, Klaus: Ideologie im nationalsozialistischen Spielfilm. In: medien + erziehung, 2/82, 26 Jg., 1982, S. 85.

¹²⁵ Goebbels' Rede auf der I. Jahrestagung der Reichsfilmkammer. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1937, Berlin 1937, S. 75.

Hitlergruß oder den Auftritt von uniformierten Nationalsozialisten auf der Leinwand. Er strebte danach, nationalsozialistische Werte und Tugenden in heldenhaften Gestalten und Handlungen künstlerisch auszudrücken.¹²⁶ Sein Ziel war es, besonders im Spielfilm eine indirekte politische Indoktrination dadurch vorzunehmen, dass dem Zuschauer nationalsozialistische Wertmaßstäbe und Ansichten vorgeführt und vermittelt wurden, anstatt ihn mit nationalsozialistischen Parolen zu infiltrieren. Bei dieser Vorgehensweise setzte er auf die „erzieherische“ Wirkung, die durch einen Appell an die Gefühle der Zuschauer und durch eine Identifikation mit den NS-Normen erreicht werden sollte.¹²⁷ Darüber hinaus hielt er ausschließlich nur unpolitische Unterhaltung für geeignet auf das Volk stabilisierend einzuwirken, dessen Unzufriedenheit aufzufangen und die Menschen mit ihrem Schicksal auszusöhnen.¹²⁸

Falls doch nationalsozialistische Themen im Film behandelt werden sollten, verlangte er: „*Je größer die Idee ist, die zur Gestaltung kommt, desto höhere künstlerische Ansprüche müssen daran gestellt werden [...]*“.¹²⁹ Für die Filmherstellung hätte dies zur Folge, dass eine nachdrückliche propagandistische Wirkung des Films nur erreicht werden könne, wenn hochwertige ästhetische und technische Mittel eingesetzt würden.¹³⁰

Die direkte und offene Beeinflussung des Publikums plante Goebbels mit den Mitteln des Dokumentarfilms und der Wochenschau zu realisieren. Die unmittelbare Manipulation des Betrachters hielt er eher in Form dieser beiden Filmformate für durchführbar, da sie eine glaubwürdige Berichterstattung vermittelten.¹³¹

Der Wunsch nach einer differenzierten Darstellung von politischen Standpunkten in Spiel- und Dokumentarfilmen bzw. Wochenschauen offenbarte, dass Goebbels genau erkannt hatte, welche Zielsetzungen am besten mit der jeweiligen Filmgattung erreicht werden konnten. Wenn er die Bevölkerung mit politischen Botschaften infiltrieren wollte, ließ er dies durch den Dokumentarfilm verbreiten, und plante er der schwer arbeitenden und müden Bevölkerung Abwechslung und Ablenkung von den alltäglichen Sorgen zu verschaffen,

¹²⁶ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 439-442.

¹²⁷ Leiser, Erwin: „Deutschland erwache!“. Propaganda im Film des Dritten Reiches. 2., überarb. Aufl., Reinbeck 1989, S. 18.

¹²⁸ Kreimeier, Klaus: Die UFA Story, Geschichte eines Filmkonzerns, München; Wien 1992, S. 279.

¹²⁹ Goebbels, Joseph: Ihr Gebiet ist die Straße. In: Vom Werden deutscher Filmkunst, Band 2, Altona-Bahrenfeld 1935, S. 119, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 348.

¹³⁰ Moeller, Felix: Der Filminister, S. 65.

¹³¹ Diese waren nach den Aufführungsbestimmungen zum Reichslichtspielgesetz vom 16.2.1934 jedem Spielfilm als Beiprogramm vorzuschalten. Vgl. Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 10.

gelang ihm dies durch den Spielfilm. Derartige Kenntnisse in der Instrumentalisierung dieses Mediums hatte er vielen seiner Parteikameraden voraus.¹³²

Besonders seit Kriegsbeginn favorisierte der Reichspropagandaminister Unterhaltungsfilm und gewährte somit der „unsichtbaren“ Propaganda den Vorzug vor den propagandistischen Beiträgen, weil gerade die ablenkende, Optimismus fördernde Funktion des Films im Krieg wichtig war.¹³³ Er führte im Januar 1940 während der Arbeitstagung des Präsidialrates der RFK dazu aus: *„Auch das heitere Lustspiel könne tiefere Bedeutung haben, während mancher sogenannte ‚ernsthafte‘ Film mit abwegiger Problemstellung und unnatürlichen Dialogen völlig bedeutungslos wirken könne.“*¹³⁴

Diese Weisung war nicht nur maßgebend für die erste Zeit des Krieges, sondern wurde besonders nach 1943, als Goebbels den „Totalen Krieg“ proklamiert hatte, zur Richtlinie.¹³⁵

Für die Kriegsberichterstattung, die er als eine Hoheitsfunktion des Staates verstand, wählte der Reichspropagandaminister die Wochenschauen und Feldzugsfilme in Spielfilmlänge aus.¹³⁶ Nachrichtenpolitik im Krieg verstand er als ein Kampfinstrument und nicht als Wiedergabe von Informationen.¹³⁷ Auskünfte und Tatsachen waren nur zu berichten, wenn sie der Stärkung des Kampfwillens dienten. Als oberste Maxime zählte lediglich „die Nützlichkeit“ zur Vergrößerung der Einsatzbereitschaft.¹³⁸ Dementsprechend gab Goebbels für Film, Presse und Rundfunk 1940 die Richtlinie vor, dass *„zwar die Härte, die Größe und das Opfervolle des Krieges gezeigt werden sollten, aber eine übertriebene realistische Darstellung, die nur das Grauen vor dem Kriege steigere, zu unterbleiben habe.“*¹³⁹

Selbst wenn Hitler und Goebbels unterschiedliche Darstellungsformen der Filmpropaganda begünstigten, setzten sie die gleichen Qualitätsmaßstäbe zu

¹³² Bramsted, Ernest K., S. 376.

¹³³ Lowry, Stephen, S. 6.

¹³⁴ Goebbels' Rede während der Arbeitstagung des Präsidialrates der RFK im Januar 1940, zitiert nach: Drewniak, Boguslaw, S. 185.

¹³⁵ Goebbels' Rede vor Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ am 27.11.1939. In: Goebbels, Joseph: Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41, München 1941, S. 219f: *„In solchen Zeiten [Krieg] nun ist es umso notwendiger, daß die Staatsführung eifrig darum bemüht bleibt, hier rechtzeitig gerade in so schweren Zeiten Entspannung und Erholung zu geben, auf die es heute mehr denn je Anspruch erheben kann. Ohne Optimismus ist kein Krieg zu gewinnen. Er ist genauso wichtig wie die Kanonen und Gewehre. Gerade in kritischen Stunden hilft der Optimismus Schwierigkeiten zu überwinden und Hindernisse beiseite zu schieben. Je dunkler die Straßen sind, desto heller [sollen] unsere Theater und Kinosäle im Lichterglanz erstrahlen. [...] Je schwerer die Zeit ist, desto leuchtender muß sich über ihr die Kunst als Trösterin der Menschenseele erheben.“*

¹³⁶ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Übersetzt v. Ruth Baumgarten und Karsten Witte., 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1993.S. 322.

¹³⁷ Tagebucheintrag vom 10.5.1942, S. 265-269.

¹³⁸ Tagebucheintrag vom 8.2.1942, S. 301.

¹³⁹ Tagebucheintrag vom 10.6.1940, S. 158-160.

ihrer Wirksamkeit an. Sowohl Hitler als auch Goebbels vertraten den Standpunkt, dass Propaganda die verschiedenen Bevölkerungsschichten ansprechen müsse, um gleichwohl die gebildeten wie ungebildeten Teile zu überzeugen. Mit maßgeblichen NS-Funktionären, wie z.B. Hippler, teilten sie die Ansicht, den Film vorrangig als Instrument der Massenbeeinflussung einzusetzen.

Die verschiedenen Personalunionen brachten Goebbels die „Rechtshoheit“ über den Kulturbetrieb des „Dritten Reiches“ ein. Da das Führerprinzip der Nationalsozialisten auch im kulturellen Bereich umgesetzt wurde, entschied er als „oberster Führer des deutschen Kulturschaffens“ und war somit nur Hitler gegenüber verantwortlich.¹⁴⁰

Goebbels übernahm in diesem Genre die Funktion des Hauptpropagandisten, was ihm ermöglichte, auf die öffentliche Meinung und Moral einzuwirken. Seine Position im Filmwesen und seine Einflussnahme auf die deutsche Filmproduktion waren in dieser Ausprägung nicht in anderen Diktaturen zu finden. Nur Stalin, der manches Werk hundertmal gesehen haben soll und gleichfalls Regisseure und Schauspieler persönlich aussuchte, nahm vergleichbaren Einfluss.¹⁴¹

Nicht den Tatsachen entspricht, dass der deutsche Film während der NS-Herrschaft, und somit durch Goebbels' Leitung, einen eindrucksvollen Aufstieg und eine künstlerische Weiterentwicklung erfahren habe. Dies war eine von Goebbels selbst verbreitete Illusion. Vom künstlerischen Anspruch her stellten

¹⁴⁰ Laut der Definition Gerd Albrechts in seinem Werk „Nationalsozialistische Filmpolitik“, S. 245f, kennzeichnet „die Führer-Entscheidung“ [...] als strukturelle Komponente des Führerprinzips nicht nur ein Recht Hitlers, sondern bezieht grundsätzlich jeden ein, der innerhalb des Dritten Reiches für irgendeinen Sektor des öffentlichen, politischen, kulturellen, wirtschaftlichen, bürokratischen Bereichs als „Führer“ eingesetzt worden ist.[...] Das „Führerprinzip“ bezeichnet kein Individualrecht Hitlers, sondern ist vielmehr ein für jeden Führer innerhalb des Dritten Reichs geltender Rechtsstatus, den Hitler bereits in „Mein Kampf“ in Worte gefasst hat: [...] „Die Bewegung vertritt im kleinsten wie im größten den Grundsatz der unbedingten Führerautorität, gepaart mit höchster Verantwortung.[...] Der erste Vorsitzende einer Ortsgruppe wird durch den nächsthöheren Führer eingesetzt, er ist der verantwortliche Leiter der Ortsgruppe. Sämtliche Ausschüsse unterstehen ihm und nicht er umgekehrt einem Ausschuss. Immer wird der Führer von oben eingesetzt und gleichzeitig mit unbeschränkter Vollmacht und Autorität bekleidet. Nur der Führer der Gesamtpartei wird aus vereinsgesetzlichen Gründen in der Generalmitgliederversammlung gewählt. Er ist aber der ausschließliche Führer der Bewegung. Sämtliche Ausschüsse unterstehen ihm und nicht er den Ausschüssen.“[...] Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 378. Zur äußerst komplexen politischen Wirklichkeit des Regimes, monokratische Führerstellung Hitlers einerseits und polykratische Struktur des Herrschaftssystems andererseits. Vgl. Hans-Ulrich Thamer: Verführung und Gewalt, S. 338-364 u. Kershaw, Ian: Der NS-Staat, Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick, 2. überarb. und erw. Neuausg. Hamburg 1994, S. 127-142.

¹⁴¹ Rhodes, Anthony: Propaganda. Illustrierte Geschichte der Propaganda im Zweiten Weltkrieg. In: Margolin, Victor (Hrsg.): Propaganda. Illustrierte Geschichte der Propaganda im Zweiten Weltkrieg, Stuttgart 1993, S. 214.

die sogenannten Kultur- oder Dokumentarfilme von Kaufmann, Riefenstahl u.a. freilich eine Ausnahme dar.¹⁴²

Letztendlich wurde auch keine klare Linie in der Filmpolitik vertreten, da es in der innersten Führung der Nationalsozialisten verschiedene Ansichten zum Auftritt der Propaganda im Film gab. So forderte beispielsweise Hitler im Dezember 1939 eine offenere und direktere Darstellung der politischen Botschaft.

Schließlich setzte sich am häufigsten Goebbels' Methode durch, vor allem Spielfilme zur Infiltration der Bevölkerung zu nutzen. Er konnte seine Filmvisionen realisieren, da er sich eine umfassende Verantwortlichkeit für den Filmbereich gesichert hatte und Hitler sich nur noch in bestimmten Fällen, wie z.B. bei der Produktion des Werkes „Der ewige Jude“, einmischte.¹⁴³ Gestärkt wurde Goebbels' Propagandastrategie ebenfalls durch die Zuschauerzahlen, weil sie belegten, dass sich Filmprojekte mit indirekter Manipulation im Vergleich zu anderen Produktionen als weitaus erfolgreicher erwiesen, je länger die NS-Herrschaft und die damit verbundene Politisierung des Lebens und der Krieg andauerten.¹⁴⁴

2.3 Hitlers Standpunkt zum Film

Hitlers Sichtweise auf das deutsche Filmschaffen impliziert immer auch eine Auseinandersetzung mit seinem Propagandabegriff.

In seinem Propagandaverständnis wurde Hitler von unterschiedlichen Theoretikern des 19. und 20. Jahrhunderts beeinflusst, wie z.B. Gustave Le Bon, Gobineau, Wagner, Chamberlain, Nietzsche oder Eckhart, wobei Hitler selbst behauptete, dass er mehr noch von seinen Gegnern als von seinen Vorbildern inspiriert worden sei, dabei am nachhaltigsten vom Marxismus¹⁴⁵: „[...] *Ich habe vom Marxismus viel gelernt. [...] Nicht etwa von dieser langweiligen Gesellschaftslehre und materialistischen Geschichtsauffassung [...]. Aber von ihren Methoden habe ich gelernt. [...] Der Nationalsozialismus ist das, was der Marxismus hätte sein können, wenn er sich aus der absurden, künstlichen Bindung mit einer demokratischen Ordnung losgelöst hätte [...].*“¹⁴⁶

¹⁴² Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches., S. 182.

¹⁴³ Mannes, Stefan, S. 14.

¹⁴⁴ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre, S. 155.

¹⁴⁵ Fest, Joachim C.: Hitler. Mit einem Nachwort v. Theodor Schieder, Stuttgart 1993, S. 206.

¹⁴⁶ Hitler, Adolf, zitiert nach: Rauschnig, Hermann, S.174/175.

Von Le Bon und seinem Werk „Psychologie der Massen“ (1895) übernahm Hitler den Gedanken der Notwendigkeit eines politischen Führers. Ihn faszinierte die These von Le Bon, dass Bourgeoisie und Kirche als ordnende Kraft versagt hätten und dass der Sozialismus und die Massenorganisationen immer mächtiger würden. Allein eine kleine intellektuelle Aristokratie oder ein starker politischer Führer könne die zerstörerische Macht der Masse aufhalten. Als Charaktereigenschaft der Masse wurde definiert, dass diese nicht durch den Intellekt gesteuert, sondern durch emotionale, triebhafte, unbewusste, kindliche und primitive Reaktionen bestimmt wurde.¹⁴⁷

In der Öffentlichkeit jedoch vermied Hitler es, sich auf Autoritäten zu berufen. Von seiner Gefolgschaft wurde er als ein Genie verehrt, das originale Gedanken intuitiv und ohne wesentliche fremde Hilfe hervorbrachte.¹⁴⁸ Er wollte „selbst von niemandem der Schüler sein und alle Erkenntnis der eigenen Inspiration, Begnadung und Zwiesprache mit dem Geist verdanken“.¹⁴⁹

Sein Faktenwissen¹⁵⁰ nutzte er lediglich dazu, seine bereits gewonnenen Einsichten zu bekräftigen, denn in sein System nahm er nur Gedanken auf, die seine bestehende Auffassung bestätigten oder ohne große Modifikation erweiterten.¹⁵¹ Hitlers Propagandakonzeption setzte sich aus unterschiedlichen Theorien sowie seinen persönlichen Überlegungen und Erfahrungen zusammen.¹⁵²

Laut Kershaw schätzte Hitler Propaganda als die höchste Form politischer Aktivität ein, und in ihr allein sah er die Fähigkeit zur „Nationalisierung der

¹⁴⁷ Donner, Wolf, S. 10.

¹⁴⁸ Mathieu, Thomas, S.53.

¹⁴⁹ Fest, Joachim C.: Hitler, S. 20.

¹⁵⁰ Schließlich ist davon auszugehen, dass er z.B. Schopenhauers Schriften und Nietzsches Spätwerk gelesen hat, da er sie in langen Passagen ausführen konnte. In der Lektüre Nietzsches gewann er Eindrücke für seine Vorliebe der Ästhetik des Natürlichen und Gesunden. Nietzsches Kritik der herrschenden Moral fasste er als Aufforderung auf, die moralische Ordnung einer menschlichen Gemeinschaft an sich abzulehnen, zu beseitigen und durch das Recht des Stärkeren zu ersetzen.

¹⁵¹ Kershaw, Ian: Hitler 1889-1936. S. 75.

¹⁵² In Kontakt mit deutschnationalem und alldeutschem Gedankengut kam Hitler noch während seines Aufenthaltes in Wien, der seine persönliche Entwicklung entscheidend prägte. („Der Alldeutsche Verband und die durch ihn repräsentierte Alldeutsche Bewegung entsprang und entsprach einer Grundstimmung, die im Deutschen Kaiserreich obwaltete, dem Gefühl einer grenzenlosen Bedrohung von außen, dem Bewusstsein, die ganze Welt zum Feind zu haben, der Unfähigkeit, sich mit den übrigen Menschen in Einklang zu fühlen, und der Neigung, immer mit dem Äußersten zu rechnen. Unter der Führung von H. Claß seit 1908 (1939) wurde der Alldeutsche Verband vor allem im Ersten Weltkrieg zum Verfechter annexionistischer Forderungen. Zwar verlor er nach 1918 rasch an Bedeutung, dennoch erwachsen aus ihm die großen Narrheiten des Deutschen Reiches im 20. Jahrhundert.’ 1939 löste er sich auf.“ [...], zitiert nach: Fuchs, Konrad und Heribert Raab: Wörterbuch der Geschichte, 11. Aufl. 1998, S.35/36.). Vgl. Kershaw, Ian: Hitler 1889-1936. Aus dem Englischen v. Jürgen Peter Krause und Jörg W. Rademacher. 2. Aufl., Stuttgart 1998, S. 62. Er sympathisierte mit den deutschösterreichischen Politikern des damaligen Wien, wie z.B. dem alldeutschen, antiklerikalen Politiker Georg Ritter von Schönerer und dem christlich-sozialen Bürgermeister von Wien, Karl Lueger. Hitler schätzte Luegers populistische Rhetorik und dessen taktischen Einsatz der Volksverhetzung, mit der dieser an die Katholiken und an das wirtschaftliche Eigeninteresse des deutschsprachigen unteren Mittelstandes appellierte. Vgl. Kershaw, Ian: Hitler 1889-1936, S. 67.

Massen“, die notwendig sei, um die Nation zu schützen. Diese Einschätzung bringt Kershaw zu der Annahme, dass Hitler Propaganda und Ideologie nicht voneinander trennte, sondern für ihn seien sie miteinander verbunden und würden sich gegenseitig bestätigen.¹⁵³ Aus Hitlers Sicht spielte Propaganda in jeder nach Macht strebenden Bewegung eine wesentliche Rolle. Ihr Auftritt hatte volkstümlich zu sein und sich besonders am niedrigsten Bildungsstand zu orientieren, um möglichst breite Bevölkerungsschichten zu erreichen.¹⁵⁴ Zu diesem Zweck hatte sich Propaganda auf wenige und leicht verständliche Punkte zu beschränken, grundsätzlich eine „*subjektiv einseitige Stellungnahme*“ zu liefern, Differenzierungen zu vermeiden und das Gesagte schlagwortartig zu wiederholen.¹⁵⁵ Darüber hinaus wurden Aussagen politischer Feinde, wie z. B. der Kommunisten, verfälscht wiedergegeben und in indirekter Form den eigenen Äußerungen gegenüber gestellt. Argumente wurden durch Behauptungen ersetzt, Alternativen verschwiegen und durch den Einsatz von Symbolen bestimmte Assoziationen geweckt.¹⁵⁶

Als geeignetes Instrument zur Verbreitung seiner politischen Botschaften erkannte Hitler schon frühzeitig die Kultur. Bereits im ersten Teil von „Mein Kampf“ widmete er sich einer zukünftigen Kulturpolitik und Fragen zur Kunst.¹⁵⁷ Er behauptete, dass der deutsche Zusammenbruch 1918 auf kulturellen Verfallserscheinungen beruhe.¹⁵⁸ Verantwortlich für die Demoralisation seien die Juden, da ihr Interesse darin läge, auf diese Weise den Deutschen zu schaden.¹⁵⁹ Gerade in solchen Äußerungen sieht Fryksen den Anhaltspunkt gegeben, dass Hitler auch auf kultureller Ebene nach rassentheoretischen Gesichtspunkten urteilte und seine Ansichten durch den antisemitischen Publizisten Dietrich Eckhart¹⁶⁰ gefärbt waren.¹⁶¹ Dieser war davon überzeugt,

¹⁵³ Kershaw, Ian: Hitler 1889-1936. S. 203.

¹⁵⁴ „Jede Propaganda hat volkstümlich zu sein und ihr geistiges Niveau einzustellen nach der Aufnahmefähigkeit des Beschränktesten unter denen, an die sie sich zu richten gedenkt. Damit wird ihre rein geistige Höhe um so tiefer zu stellen sein, je größer die zu erfassende Masse der Menschen sein soll.“ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 197.

¹⁵⁵ ebd. S. 198f.

¹⁵⁶ Mannes, Stefan, S. 11.

¹⁵⁷ Er bezeichnete die moderne Kunst dort als einen Ausdruck der „*kulturellen Bolschewisierung*“ Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg. Vgl. Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 282-283.

¹⁵⁸ „Eine der ersichtlichsten Verfallserscheinungen des alten Reiches war das langsame Herabsinken der allgemeinen Kulturhöhe.“ Vgl. Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 282.

¹⁵⁹ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 358 u. S. 69.

¹⁶⁰ Dieser gab seit 1919 eine Zeitschrift mit dem Titel „Auf gut deutsch“ heraus, in der er die Juden als politische und kulturelle Destruktoren angriff. Darüber hinaus war er ein einflussreiches Mitglied der ultranationalistischen „Thulegesellschaft“, die ein nordisch-germanisches Kulturprogramm pflegte und zu deren Mitgliedern Alfred Rosenberg, Rudolf Heß, Hans Frank und der Rassenbiologe Hans Günther gehörten. Eckhart verhalf Hitler mit seinen einflussreichen Beziehungen zu wichtigen Kontakten, z.B. führte er ihn 1923 bei der Familie Wagner ein. Vgl. Fryksén, Arne: Hitlers Reden zur Kultur. In: Rystad, Göran: Probleme der Zeitgeschichte, Deutsch übersetzt v. Christiane Böhneke, Stockholm 1971, S. 239.

¹⁶¹ ebd. S. 238.

dass eine jüdische Verschwörung den internationalen Bolschewismus dirigiere. Hitler rezipierte diese Behauptung für seine Argumentation und beteuerte in „Mein Kampf“¹⁶² und in seiner Rede zur Kultur auf dem Reichsparteitag 1934, dass die deutsche Kultur von einer rassenfremden, jüdischen Kultur unterwandert würde.¹⁶³

Selbst wenn Hitler sich im kulturellen Bereich auf rassentheoretische Argumente berief, lehnte er zugleich eine traditionalistische Kultur ab, die sich auf völkische Werte berief, wie sie u.a. von Rosenberg in seinem „Kampfbund für deutsche Kultur“ vertreten wurde.¹⁶⁴ Wobei Hitler es vermied, diese Ansicht öffentlich zu äußern, da er besonders auf kunstpolitischer Ebene möglichst große Wählergruppen erreichen wollte und dazu die Traditionalisten und ihre Kulturvereine zu seiner Unterstützung benötigte.¹⁶⁵

Eine eindeutige Kategorisierung von Hitlers Standpunkt zu Kultur und Kunst ist schwer vorzunehmen und ist immer abhängig davon, in welcher politischen Situation er sich jeweils befand.¹⁶⁶

Insbesondere Hitlers taktische Machtverteilung innerhalb der NS-Kulturpolitik zeigte, dass diese hauptsächlich strategisch ausgerichtet war. Er beabsichtigte, seinen eigenen Einfluss auf diesem Gebiet zu wahren, und errichtete deshalb konkurrierende Kulturorganisationen unter verschiedenen Reichsleitern und Ministern, wie etwa unter Goebbels und unter Rosenberg.¹⁶⁷

Wesentlichen Einfluss auf Hitlers Kunstauffassung übten die Schriften Richard Wagners aus.¹⁶⁸ Es ging so weit, dass Hitler gelegentlich versicherte, von der Erkenntnis der inneren Verwandtschaft mit dem großen Mann sei für ihn eine „geradezu hysterische Erregung“ ausgegangen.¹⁶⁹

¹⁶² Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 329ff.

¹⁶³ Hitlers Reden zur Kultur auf den Reichsparteitagen 1933-37 sind abgedr. bei: Domarus, Max (Hrsg.): Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. I. Bd. Triumph 1932-1938, Würzburg 1962/63, und ebenfalls in Auszügen der jeweiligen Ausgabe des „Völkischen Beobachters“ 1933-37.

¹⁶⁴ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 395ff.

¹⁶⁵ Brenner, Hildegard: Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 10. Jg., 1962, S. 40-41.

¹⁶⁶ In der gegenwärtigen Literatur wird seine Kunstauffassung überwiegend als eine negative, antimoderne und antidemokratische Einstellung zur Kunst eingestuft. Vgl. Fryksén, Arne, S. 241.

¹⁶⁷ Fest, Joachim C.: Hitler, S. 679.

¹⁶⁸ Wagner, Richard: Mein Leben, I. München 1911; ders.: Gesammelte Schriften, III: Die Kunst und die Revolution (S. 8-41), Das Kunstwerk der Zukunft (S. 42-177); V: Das Judentum in der Musik (S. 66-85); VIII: Deutsche Kunst und deutsche Politik (S. 30-124), Leipzig 1887. Hitler berief sich auf Wagner als überwältigende Person, „die größte Prophetengestalt, die das deutsche Volk besessen habe“. Hitler habe mit Vorliebe auf die überragende Bedeutung Wagners „für die Entwicklung des deutschen Menschen“ verwiesen und habe den Mut, die Energie mit der jener politisch wirkte, „ohne eigentlich politisch sein zu wollen“ bewundert. Vgl. Fest, Joachim C.: Hitler, S. 74/75.

¹⁶⁹ In den Aufzeichnungen von Rauschnig bekannte sich Hitler zu Richard Wagner als Lehrmeister und bezeugte zugleich, dass er mit Wagners Gedankengängen „aufs innigste vertraut“ sei. Vgl. Rauschnig, Hermann, S. 216-217.

Wagner beabsichtigte eine kulturevolutionäre Bewegung zu schaffen, die zu einer geistigen und künstlerischen Erneuerung Deutschlands führen sollte. Dabei müsse *„die Revolution zu einer Gesellschaft mit echter Gemeinschaft zwischen den Menschen führen, und solch eine Gemeinschaft würde in künstlerischem Wirken ihren Ausdruck finden“*.¹⁷⁰ Vom Künstler verlangte er eine Identifikation mit seinem Volk. Als Maßstab für seine Arbeit habe sich dieser an den Ansprüchen und Bedürfnissen des Volkes zu orientieren und seine persönlichen Vorstellungen hintanzustellen.¹⁷¹

Hitler übernahm Wagners Einstellung,¹⁷² dass Künstler ihre Arbeiten nicht mehr nach persönlichen Freiheiten und Ansichten fertigten, sondern sich in ihren Werken an den Vorstellungen des Volkes orientierten.¹⁷³ Daraus leitete er die Forderung ab, dass der Künstler sich mit dem Volk identifizieren müsse, da er nicht für sich arbeite, sondern für das Volk, das zukünftig auch den Wert des Kunstwerkes beurteile.¹⁷⁴

Hitlers verstand den politischen Führer eines Volkes zugleich als dessen künstlerischen Führer und wollte daher auch im Kulturbereich das Führerprinzip einsetzen: *„Die grössten kulturellen Leistungen der Menschheit verdanken ihren Auftrag, ihren Antrieb und ihre Erfüllung immer nur jenem autoritären Willen, der die menschlichen Gemeinschaften geschaffen und geführt hat. Der autoritäre Wille ist zu allen Zeiten der grösste Auftraggeber für die Kunst gewesen. Er schafft aber nicht nur die allgemeine Voraussetzung für diese kulturellen Leistungen, sondern er war auch ihr Formgestalter.“*¹⁷⁵

¹⁷⁰ Wagner, Richard: Gesammelte Schriften, III: Die Kunst und die Revolution, S. 12.

¹⁷¹ Wagner, Richard: Gesammelte Schriften, III: Das Kunstwerk der Zukunft, S. 60ff.

¹⁷² Wagner und Hitler strebten beide eine Identifikation des Künstlers mit dem Volk an, wobei Wagner den Künstler mit dem Volk als einer kulturellen Gemeinschaft identifiziert und Hitler hingegen den Künstler mit dem Volk als einer Rassengemeinschaft gleichsetzte. Vgl. Fryksén, Arne: Hitlers Reden zur Kultur, S. 258.

¹⁷³ *„Und mögen sie [Gestalter und Schöpfer der deutschen Kultur] dabei aber auch begreifen, dass so, wie der Aufbau der menschlichen Gesellschaft nur denkbar ist durch die Überwindung der persönlichen Freizügigkeit zugunsten einer grösseren gemeinsamen Bindung – auch kulturell eine grosse Generallinie gefunden werden muss, die die Schöpfungen der einzelnen von einer grösseren Idee erfüllt sein lässt, die ihnen das zügellos Willkürliche rein privater Auffassungen nimmt und ihnen dafür die Züge einer gemeinsamen Weltanschauung verleiht.“* Vgl. Hitler in: „Völkischer Beobachter“, 49 Jg., 10.09.1936, S. 10, und vgl. Wagner, Richard: Gesammelte Schriften, VIII: Deutsche Kunst und deutsche Politik, S. 42.

¹⁷⁴ Hitler äußerte sich bei der Weihung des Hauses der Deutschen Kunst folgendermaßen: *„Denn der Künstler schafft nicht für den Künstler, sondern er schafft genau so wie alle anderen für das Volk! Und wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst aufgerufen wird.“* Vgl. Adolf Hitler weiht das Haus der Deutschen Kunst. Der Führer zeigt den deutschen Künstlern ihren Weg. In: „Völkischer Beobachter“, 50. Jg., 19.7.1937, S. 1-4. Goebbels teilte Hitlers Ansicht zur Kunst und stellte fest, das *„Kunst erst Leben im Leben des Volkes gewinne“*. Vgl. Goebbels, Joseph: Totale Revolution. Aus einer Rede vom November 1933, abgedr. bei: Hofer, Walther (Hrsg.): Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945, Frankfurt a. M. 1981, S. 89-90.

¹⁷⁵ Auszüge der Rede abgedr. in: „Völkischer Beobachter“, 49. Jg., 10.9.1936, S. 8.

Er verstand sich selbst in dem autoritären Willen als Auftraggeber und Formgestalter, der den Vorstellungen des deutschen Volkes Ausdruck verlieh.¹⁷⁶

Als Zielsetzung seiner NS-Kulturpolitik gab Hitler eine vollständige Erneuerung der deutschen Kultur aus, die schließlich nur durch eine staatliche Einflussnahme auf das Kulturschaffen gewährleistet sei und der eine umfassende weltanschauliche Reform der deutschen Gesellschaft vorausgegangen war.¹⁷⁷

Darüber hinaus hatte Hitler die Erkenntnis gewonnen, dass die Kultur dem Volk eine Identität als Rasse verleihe. In seinen Überlegungen setzte er die Begriffe "Rasse" und "Kultur" einander gleich, wobei er „*wahre reine arische Kultur*“ einer „*falschen jüdischen Scheinkultur*“¹⁷⁸, die ohne eigene kulturschöpfende Begabungen ausgestattet sei, gegenüberstellte.¹⁷⁹ Nach seiner Definition des Ariers als Kulturbegründer und des Juden als Kulturzerstörer konnte wertvolle Kunst demnach nur in Völkern entstehen, die durch einen hohen Anteil ursprünglicher „arischer“ Erbanlagen gekennzeichnet seien.

Die Behauptung, dass nur „arische Völker“ die Fähigkeit besäßen, eine Kultur aufzubauen, zählte zu den Grundsätzen des rassistischen Denkens im 19. Jahrhundert. Arthur Gobineau, einer der Vertreter dieser Theorie, sah es als Tatsache an, „*dass jede Civilisation von der weißen Rasse her stammt*“.¹⁸⁰

In dieser Tradition stehend, beabsichtigte Hitler, durch eine Aufwertung der deutschen Kulturgüter das Selbstbewusstsein aller Deutschen zu heben und die Leistungsfähigkeit jedes Einzelnen zu stärken. Kunst und Kultur sollten in der zukünftigen NS-Kulturpolitik vom Staat zum Zweck der Mobilisierung der Bürger instrumentalisiert werden.¹⁸¹

Die Qualität des Films als Propagandamedium hatte Hitler schon in der Frühzeit seines politischen Wirkens bemerkt und sich darüber bereits in „*Mein Kampf*“ geäußert.¹⁸² Entsprechend seiner Beobachtung müsse „*der Mensch im*

¹⁷⁶ Fryksén, Arne, S. 245.

¹⁷⁷ Hitler in einer Rede bei der Grundsteinlegung des Hauses der Deutschen Kunst in München am 15.10.1933, abgedr. bei: Domarus, Max: Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. I. Bd. Triumph 1932-1938, S. 316.

¹⁷⁸ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 316ff.

¹⁷⁹ ebd. S. 332: „*Als ein wesentliches Merkmal bei der Beurteilung des Judentums in seiner Stellung zur Frage der menschlichen Kultur muss man sich immer vor Augen halten, dass es eine jüdische Kunst niemals gab und demgemäss auch heute nicht gibt, dass vor allem die beiden Königinnen aller Künste, Architektur und Musik, dem Judentum nichts Ursprüngliches zu verdanken haben. Was es auf dem Gebiete der Kunst leistet, ist entweder Verballhornung oder geistiger Diebstahl. Damit aber fehlen dem Juden jene Eigenschaften, die schöpferisch und damit kulturell begnadete Rassen auszeichnen.*“

¹⁸⁰ Gobineau, Arthur: *Essaie sur l'inegalité des races humaines*, 1853, zitiert nach: Mathieu, Thomas: *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer und Wilhelm Frick*, Saarbrücken 1997, S. 22.

¹⁸¹ Ziegler, Reiner, S. 74.

¹⁸² In seinem Propagandaentwurf ebenso wie beim Medium Film machte er dieselben vier besonderen Eigenschaften zur Beeinflussung der Masse aus: 1.) eine subjektive, emotionell ausgerichtete Wirkung; 2.) einen beschränkten Inhalt; 3.) die Möglichkeit zur Darstellung einer

*Film nicht mit dem Verstand arbeiten, da das Bild schneller die Fähigkeit habe, einen Eindruck zu hinterlassen als durch Worte beim Lesen vermittelt werden könnten.*¹⁸³

Gesteigertes Interesse am Film stellte sich bei Hitler ein, als die Reichsfilmstelle der NSDAP nach 1930 begann, Tonfilmaufnahmen vom „Führer“ und Kurztonfilme für die Wahlpropaganda herzustellen.¹⁸⁴ Seine Vorliebe für den Film zeigte sich auch in der allabendlichen Vorführung eines Spielfilms seit der Regierungsübernahme.¹⁸⁵ Von der damaligen Fachpresse wurde er ebenso wie Goebbels als Filmliebhaber bezeichnet: *„Der Führer selbst hat wiederholt in Gesprächen mit Filmschaffenden seine tiefe Vertrautheit mit der Materie Film wie seine für künstlerische Dinge so hellsichtige, intuitive Natur bekundet.*“¹⁸⁶

Im Gegensatz zu Goebbels bevorzugte der „Führer“ die direkte Propagandamethode, die ihre Ziele offen und unverdeckt ansprach, und lehnte sogar das verdeckte Auftreten von Propaganda strikt ab, wie sich bereits in seinen allgemeinen Äußerungen darüber erkennen lässt.¹⁸⁷ Daher spielte in Hitlers filmischer Propagandaumsetzung die Darstellung des Feindcharakters eine wesentliche Rolle. Durch einen geschickten Einsatz von Kontrasten, unter Verwendung von plakativen Stereotypen stand z.B. der „Herrenmensch“ dem „Untermenschen“ gegenüber.¹⁸⁸ Dieses Werteschema entsprach Hitlers Geisteshaltung, die den rassistischen Dualismus von Arierern und Juden voraussetzte.¹⁸⁹

Um dem Zuschauer diese Betrachtungsweise näher zu bringen, thematisierte man Sachverhalte, etwa wirtschaftliche Schwierigkeiten und Kriegsursachen, für die eine Minderheit, wie die Juden, verantwortlich gemacht wurden und die diese als „Sündenböcke“ kennzeichneten. Ein Appell an die Gefühle, verbun-

kämpferischen Haltung und 4.) dauernde und gleichförmige Wiederholung. Vgl. Bramsted, Ernest K., S. 118.

¹⁸³ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 526.

¹⁸⁴ Hollstein, Dorothea, S. 18.

¹⁸⁵ Picker, Henry: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42, Frankfurt a. M.; Berlin 1989, S. 45.

¹⁸⁶ Kalbus, Oskar: Vom Werden deutscher Kunst, Teil 2, Altona-Bahrenfeld 1935, S. 101, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 332.

¹⁸⁷ Seine Vorstellung von Politik im Film legte er in einem Gespräch mit der Schauspielerin Tony van Eyck dar: *„Gewiß, ich will den Film auf der einen Seite voll und ganz als Propagandamittel ausnützen, aber so, daß jeder Besucher weiß, heute gehe ich in einen politischen Film. Genauso, wie er im Sportpalast auch nicht Politik und Kunst gemischt zu hören bekommt. Mir ist zum Ekel, wenn unter dem Vorwand der Kunst Politik getrieben wird. Entweder Kunst oder Politik.“* Traub, Hans: Der Film als politisches Machtmittel, S. 27.

¹⁸⁸ Mannes, Stefan, S. 11.

¹⁸⁹ Mathieu, Thomas, S. 18.

den mit der Verwendung eines entsprechenden Vokabulars, vervollständigte schließlich die geplante Wirkung beim Publikum.¹⁹⁰

Darüber hinaus schlug Hitler für eine erfolgreiche Propagandawirkung vor, die unterschiedlichen Gegner zusammenzufassen, da für die „*Einsicht der Masse*“ der Kampf nur gegen einen Feind allein geführt werden könnte. Die Leistung „*aller wahrhaft großen Volksführer*“ bestehe darin, „*die Aufmerksamkeit eines Volkes*“ zu bündeln und auf „*einen einzigen Gegner*“ zu konzentrieren. Eine Fokussierung auf einen Gegner vermittele der Bevölkerung den Eindruck, lediglich gegen einen einzigen Feind zu kämpfen, und steigere somit den „*Glauben an das eigene Recht*“ sowie „*die Erbitterung gegen den Angreifer*“.¹⁹¹

Die Rolle des „Sündenbocks“ („Juden, Kommunisten, Slawen, Briten“) hing nach Hitlers Ansicht von der jeweiligen außenpolitischen Lage und teilweise auch von innenpolitischen Erwägungen ab. Das bedeutet, so lange es politische Annäherungsversuche zu der gegnerischen Position gab, wurde der Gegner nicht diffamiert. Wenn aber die Versuche vergeblich waren oder nicht mehr erstrebenswert, wurde der Feind für die Propaganda freigegeben. Beispielsweise wurde während des deutsch-sowjetischen Paktes die anti-kommunistische Filmpropaganda gedrosselt, nach dem Überfall auf die Sowjetunion aber schnell wieder aufgenommen. Dies lässt sich auch bei den anti-britischen Beiträgen beobachten, und sogar die antisemitische Propaganda wurde vorübergehend zurückhaltender. Insbesondere bei der jüdenfeindlichen Agitation befolgten die Filmverantwortlichen Hitlers Rat und fassten verschiedene Gegner zusammen. In mehreren Beiträgen wurden Briten und Juden bzw. Kommunisten und Juden gleichzeitig diffamiert, um hinter der Gestalt des Feindes immer den Juden zu entlarven, so z.B. in „*Leinen aus Irland*“ und „*Die Rothschilds*“.¹⁹²

An dieser Art der Filmgestaltung orientierte sich ebenfalls Hippler, der spätere Leiter der Filmabteilung und Reichsfilmintendant, in seinem schriftlichen Werk „*Betrachtungen zum Filmschaffen*“ und in seinem Filmwerk, u.a. in „*Der ewige Jude*“.¹⁹³

Auch wenn Hitler und Goebbels unterschiedliche Propagandakonzeptionen favorisierten, teilten sie die Ansicht, dass Filme überhaupt politische Botschaften vermitteln sollten. Politische Standpunkte sollten durch die dargestellte Haltung der Figuren zu bestimmten Sachverhalten auftreten. Zudem nutzte die NS-Regierung die ablenkende und unterhaltende Funktion des Kinos da-

¹⁹⁰ Mannes, Stefan, S. 12.

¹⁹¹ Hitler, Adolf: *Mein Kampf*, S. 129.

¹⁹² Hollstein, Dorothea, S. 21/22.

¹⁹³ Hippler, Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*, S. 100.

zu, die Bevölkerung den harten Kriegsalltag vergessen zu lassen. Eine nationalsozialistische Gesinnung bei den Filmfiguren konnte wohl auch dazu führen, dass der Zuschauer diese Einstellung übernahm, weil er sich stark mit den Filmcharakteren identifizierte.¹⁹⁴

Besondere Bewunderung empfand Hitler für die Filmregisseurin Leni Riefenstahl. Sie trafen sich Anfang der dreißiger Jahre, und ihm gefielen die Filme, in denen sie als Schauspielerin mitwirkte, wie etwa „Die weiße Hölle von Piz Palu“ (D 1929, Regie: Arnold Fanck), ebenso wie ihre Regiearbeit „Das blaue Licht“ (D 1932, Regie: Leni Riefenstahl). Da er diese Art von Filmen, die in der Tradition der Bergfilme Arnold Fancks (D 1930, „Stürme über dem Mont Blanc“) und Luis Trenkers (D 1931, „Berge in Flammen“) standen, schätzte,¹⁹⁵ wählte er Riefenstahl zur Porträtierung sowohl seiner Person als auch der Parteitage 1933 und 1934 aus.¹⁹⁶

Hitler bevorzugte aber nicht nur in-, sondern auch ausländische Filme. Ihm wurde eine Vorliebe für Walt-Disney-Filme, speziell „Mickey Mouse“, nachgesagt,¹⁹⁷ die u.a. in Heimkinos der nationalsozialistischen Prominenz aufgeführt wurden, da für diesen Personenkreis alle Zensurbeschränkungen aufgehoben waren.¹⁹⁸

Bei Ausbruch des Krieges gelobte der „Führer“ allerdings, keinen Spielfilm mehr anzusehen und kein Theater mehr zu besuchen, mit der Begründung,

¹⁹⁴ Goebbels berichtet 1933: „Der Herr Reichskanzler und ich wissen, daß der Film auch Entspannung und zwanglose Unterhaltung bieten muß; und der Herr Reichskanzler und ich sind während der Kämpfe der vergangenen Jahre abends oft, vom Kampf ermattet, in das erstbeste kleine Kino gegangen, um dort den harten Arbeitstag zu vergessen.“ In: „Filmwoche“ Nr. 14, 5. 4. 1933.

¹⁹⁵ Genau so gefiel ihm Fritz Langs Film „Metropolis“. Lang berichtete, dass Goebbels ihn unmittelbar nach der Machtergreifung kommen ließ, um ihm zu sagen, dass „der Führer“ und er vor vielen Jahren „Metropolis“ gesehen hätten und dass Hitler damals gesagt habe, dass Lang die NS-Filme machen sollte. Nach dieser Unterredung soll der Filmregisseur Deutschland sofort verlassen haben und nach Amerika gegangen sein. Vgl. Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 173.

¹⁹⁶ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches., S. 135.

¹⁹⁷ Aus einer Lieferbestätigung des RMVP geht hervor, dass aus dem Reichsfilmarchiv fünf „Mickey-Mouse“-Filme an die Adjutantur Hitlers geschickt wurden. Zudem belegt ein Tagebucheintrag von Goebbels Hitlers Faible für „Mickey-Mouse“-Filme. Vgl. Tagebucheintrag vom 22.12. 1937, S. 64. Auch Mussolini soll ein großer Mickey-Mouse-Fan gewesen sein. Vgl. Laqua, Carsten: Wie Micky unter die Nazis fiel, Hamburg 1992, S. 68. Ebenso kam es zur Auf-führung von Disney-Filmen in der Sowjetunion 1937. Vgl. Laqua, Carsten, S. 59. Nicht wegen der zunehmenden anti-deutschen Strömung in den USA habe Disney Ende der dreißiger Jahre keine neuen Produktionen mehr nach Deutschland verliehen, vielmehr hätten die einschrän-kenden Devisenausfuhrbestimmungen eine weitere Zusammenarbeit scheitern lassen. Selbst nach Ausbruch des Krieges liefen im Deutschen Reich noch vereinzelt Disney-Filme. Erst die Kriegserklärung Deutschlands an die USA am 11. Dezember 1941 brachte das endgültige Verbot für Disney-Filme im Dritten Reich. Vgl. Laqua, Carsten S. 93ff.

¹⁹⁸ Goebbels habe z.B. Ende 1940 geladenen Gästen in seinem Privatkino das Disney-Werk „Fantasia“ vorgeführt. Darüber hinaus hätten führende Nationalsozialisten bis in die letzten Kriegsmonate hinein Disney-Filme betrachten können. Vgl. Laqua, Carsten S. 103f. Auch Fest berichtet über derartige Privatkinos der obersten Nationalsozialisten. Vgl. Fest, Joachim C.: Hitler, S. 860.

„solange der Soldat an der Front auf derartige kulturelle Genüsse verzichten müsse,“ verzichte auch er darauf.¹⁹⁹

Diese Äußerung bezog er aber nicht auf die Betrachtung und Bewertung der Wochenschau.²⁰⁰ Gerade während der Kriegszeit richtete Hitler seinen Blick kontinuierlich auf die Wochenschauproduktion²⁰¹, weil sie für die Beeinflussung der Bevölkerung in dieser Situation eine große Rolle spielte.²⁰²

Ungeachtet seines Versprechens, keinen Spielfilm mehr anzuschauen, mischte sich Hitler zeitweise in die inhaltliche Gestaltung von Filmen ein. Er verlangte z.B. in der Kriegssituation 1939, dass mehr Filme mit nationalsozialistischen Themen hergestellt werden sollten. Dies gilt als ein Auslöser für die Produktion antisemitischer Filme wie beispielsweise „Die Rothschilds“ oder „Jud Süß“ von 1939.²⁰³ Besonders an der Herstellung des Films „Der ewige Jude“ (1940) nahm er regen Anteil und äußerte sogar Änderungswünsche, wie die Tagebücher von Goebbels belegen.²⁰⁴ Hitlers Beweggrund kann wohl darin gelegen haben, dass hier die von ihm propagierte direkte Propaganda eingesetzt wurde und die Juden öffentlich diffamiert wurden.²⁰⁵

Da der Krieg Hitler nicht mehr viel Zeit ließ, sich der Kulturpolitik zu widmen, überließ er sie zu großen Teilen Goebbels und Rosenberg.²⁰⁶

Hitler nahm maßgeblich Einfluss auf die Filmpropaganda, auch wenn er selten persönlich in die Filmproduktion eingriff. Durch den Aufbau der Partei nach dem Führerprinzip bestimmte er als Führer der Partei die Richtlinien der Propaganda und stellte auch in seinen Reden zur deutschen Kultur auf den Reichsparteitagen ein kunstpolitisches Programm vor, das seine Auffassung von der herrschenden kulturellen Situation, sein genau formuliertes Verständnis des Künstlers und die Bedingungen für das zukünftige Kunstschaffen wie-

¹⁹⁹ Picker, Henry, S. 45. Darüber hinaus schrieb Goebbels am 21. November 1943 in sein Tagebuch: „Besonderes Interesse nimmt der Führer nach wie vor am Film, obschon er während des ganzen Krieges nicht einen einzigen Spielfilm gesehen hat. Er weiß, daß der deutsche Film augenblicklich eine außerordentliche Höhenentwicklung durchmacht, die ihm große Freude bereitet.“ Tagebucheintrag vom 21.11.1943, S. 85. Fest zitiert auch eine Äußerung Hitlers, in der dieser behauptete: „Ich bin seit fünf Jahren von der anderen Welt abgeschieden: ich habe kein Theater besucht, kein Konzert gehört, keinen Film mehr gesehen.“ Fest, Joachim C.: Hitler, S. 1097.

²⁰⁰ Jeden Montagabend fand im Führerhauptquartier die Zensur der Wochenschau statt. Die jeweilige Ausgabe lief tonlos, und nur ein Ordonnanzoffizier verlas den vorgesehenen Text. Hitler ließ sich den Film einmal, manchmal zweimal vorspielen, übte Kritik, gab Anregungen, diktierte neue Begleittexte, ordnete die Entfernung einzelner Sujets an oder genehmigte den Beitrag ohne Beanstandungen. Vgl. Drewniak, Boguslaw, S. 45.

²⁰¹ Auf den geheimen Ministerkonferenzen im RMVP wurde berichtet: „Der Führer habe sich sehr lobend über die letzten Wochenschauen geäußert.“ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 303.

²⁰² Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 197.

²⁰³ Mannes, Stefan, S. 23.

²⁰⁴ Tagebucheintrag vom 17.10.1939, S. 156 u. Tagebucheintrag vom 12.1.1940, S. 268.

²⁰⁵ Mannes, Stefan, S. 56.

²⁰⁶ Hollstein, Dorothea, S. 18/19.

dergaben. Diese Reden drückten einen klar formulierten ideologischen Gedankengang und ein kunstpolitisches Programm aus, und er gab damit die Richtlinien der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik vor.²⁰⁷

²⁰⁷ Fryksén, Arne, S. 258.

3 Der Dokumentarfilm in der NS-Zeit

3.1 Der Begriff des Dokumentarfilms

Die Funktion des Dokumentarfilms im „Dritten Reich“ wird nachvollziehbar anhand der Definition des „Dokumentarfilms“ und anhand seiner Entwicklung bis zur NS-Herrschaft.

Das „Dictionnaire du cinéma et de la télévision“ definiert den Dokumentarfilm als die *„Fiktion ablehnende kinematographische Gattung, die ausschließlich die Wirklichkeit zur Darstellung bringt.“*²⁰⁸ Demnach zeichne sich der Dokumentarfilm im Gegensatz zum Spielfilm dadurch aus, wertfrei und unverfälscht die Wirklichkeit abzubilden und Personen aus dem realen Leben in den Vordergrund zu stellen. Eigentlich trifft aber schon das menschliche Auge eine Auswahl der Aufnahmen, indem es die Kameraeinstellung aussucht und einstellt. Daher ist das aufgenommene Bild nicht frei ausgewählt, sondern abhängig von der Einstellung, wie z.B. der Justierung der Linse, dem Licht, der Kameraeinstellung, dem Schnitt und zugleich bedingt durch die Vorlieben des Aufnehmenden. Demzufolge werden nicht nur in Spielfilmen Wirklichkeiten arrangiert, sondern auch im Dokumentarfilm Aufnahmesequenzen beeinflusst.²⁰⁹

Unter dieser Prämisse stellt sich die Frage, ob es im Dokumentarfilm überhaupt Berichte mit Standpunkt, steigendem Handlungsverlauf und Sinnauslegung geben kann, oder ob eine reine Dokumentation im Sinne von Quelleneditionen mit filmischen Mitteln eher nicht umsetzbar sein kann, da letztlich solche Kriterien wie bereits die Bildauswahl immer die Aufnahmen bestimmen.²¹⁰

Außerdem ist zu erörtern, ob filmische Gestaltungsmittel im Dokumentarfilm angewandt werden dürfen. Hinsichtlich dieser Fragestellungen werden nachfolgend verschiedene Darstellungsweisen, die stets durch Einzelpersönlichkeiten besonders geprägt wurden, vorgestellt. Grundlegende Unterschiede in den Ansichten setzen hauptsächlich im Vergleich von Realität mit Film an. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Wirklichkeit von jedem anders beurteilt wird,

²⁰⁸ Pauvert, Jean-Jacques (Hrsg.): Dictionnaire du cinéma et de la télévision, Tome II, Paris 1966, S. 124. Im französischen original Wortlaut: *„Genre cinématographique rejetant la fiction pour rendre présente la seule réalité.“*

²⁰⁹ Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 392.

²¹⁰ Borries von, Bodo: Geschichte im Spiel- und Dokumentarfilm. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Medien, Sozialisation und Unterricht. Arbeitshilfen für politische Bildung. Redaktion: Dieter Schmidt-Sinns. Schriftenreihe Bd. 287, Bonn 1997, S. 72.

und somit entwickelten sich zahlreiche Formen zur Darstellung der Realität im Film.

Als Klassiker des Dokumentarfilms ist „Nanook der Eskimo“ (USA 1921) von Robert J. Flaherty, der gerne als Vater dieses Genres bezeichnet wird, zu nennen. Hier kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Situationen aus dem Alltag der Eskimos für die Kamera nachgestellt wurden. Für Innenaufnahmen ihrer Wohnstätte etwa wurde speziell ein halbes Iglu aufgebaut, damit genügend Licht zum Drehen der Innenaufnahmen vorhanden war, oder der Protagonist Nanook tauschte für die Jagdszenen das Gewehr gegen die Harpune.

Die britische Dokumentarfilmschule wurde lange durch John Grierson (1898-1972) beeinflusst, und er war es auch, der als Erster den Begriff des Dokumentarfilms in seiner Rezension über Flahertys „Moana“ (USA 1926) prägte. Griersons Ansatz lag darin, objektive Filme zu machen, wobei er sich nicht mit der Darstellung von Situationen begnügte, sondern diese auch erklärte. Zudem nutzte er die erreichte Authentizität als Mittel zur Manipulation des Zuschauers und plante daher, den Dokumentarfilm zur Volkserziehung zu nutzen.²¹¹ Von der erzieherischen Wirkung des Mediums Film konnte er die britische Regierung überzeugen, die daraufhin seine Filme („Drifters“, Engl. 1929; „Nightmail“, Engl. 1936) in Auftrag gab. Ungeachtet seines Anspruchs der Objektivität dramatisierte Grierson seine Arbeiten deutlich, und wendete Mittel des Spielfilms auf dokumentarisch gedrehtes Material an.²¹²

Den sowjetischen Dokumentarfilm prägte nachhaltig Dziga Wertow (1896-1954), der 1921 die Filmschule der Dokumentaristen „Kinoglas“ gründete. Er verlangte, dass die Filmkamera das aufzeichnet, was sie in ihrer Umgebung sieht, sie sollte das Leben in seiner Unmittelbarkeit einfangen. Für ihn hatte der Dokumentarfilm die Aufgabe, das reale Leben abzubilden und sich auf die „bloße Reproduktion“ von Ereignissen zu konzentrieren. Mit der Darstellung von Gegebenheiten des täglichen Lebens wollte er auf das Bewusstsein des Zuschauers einwirken. Bei der Filmherstellung hieß dies, dass bei der Aufnahme die Wiederholung eines Vorganges ausgeschlossen war und man sich bei der Montage und Organisation des Materials an der Chronologie der Ereignisse orientierte. Eine derartige Kategorisierung des Dokumentarfilms implizierte ein großes Vertrauen in die technischen Apparaturen, die zu Filmauf-

²¹¹ Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Bd. 1: 1895-1928, Berlin 1972, S. 485.

²¹² Arriens, Klaus, S. 10.

nahmen notwendig sind, und den Glauben daran, dass die Kamera die Wirklichkeit auf diese Art und Weise einfangen kann.²¹³

Der Niederländer Joris Ivens (1898-1989) hingegen sah den Dokumentarfilm als die subjektive Darstellung objektiver Fakten in Bild und Ton. Alle Szenen eines dokumentarischen Beitrags können wiederholt werden, wenn sie von denselben Personen, am selben Ort und nach genauen Anweisungen über die Vorgänge entstanden.²¹⁴ Ihm war bewusst geworden, dass die Kamera nicht nur geführt, sondern dass sie auch künstlerisch und technisch beherrscht werden musste, um Authentizität vermitteln zu können.²¹⁵

In Deutschland tauchte Ende der Zwanziger Jahre und verstärkt in den Dreißiger Jahren mit dem Film „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ (D 1927, Regie: Walther Ruttmann) der Terminus „dokumentarisch“ auf.²¹⁶

Während des NS-Regimes wurde der Dokumentarfilm als „Dokument“ gesehen, wie die Ausführungen des Leiters der Kulturfilmherstellung der Ufa, Nicholas Hoffmann belegen: *„Im landläufigen Sinne ist ein Dokument eine Urkunde, im weiteren Sinne alles das, was dazu dienen kann, eine Tatsache zu beweisen – und der Römer, aus dessen Sprachschatz dieses Wort stammt, verstand unter ‚documentum‘ das zur Belehrung Dienende.“*²¹⁷ Aus diesem Kommentar ergibt sich, dass die Filmverantwortlichen den Dokumentarfilm als Lehrinstrument einzusetzen planten, mit dem anhand von Tatsachenberichten Überzeugungen vermittelt werden sollten. Der Dokumentarfilm wurde auf diese Weise einsetzbar, da der Zuschauer glaubte, die dokumentarischen Aufnahmen würden das tatsächliche Leben abbilden. Diesen Eindruck verstärkten die NS-Filmfunktionäre, indem sie kontinuierlich darauf hinwiesen, dass in Dokumentarfilmen nicht die wiedergegebenen Ereignisse für die Kamera inszeniert, sondern nur reale Bilder aufgenommen würden. Auch Filmschaffende wie Leni Riefenstahl teilten diese Sichtweise: *„Hier [im Dokumentarfilm] tritt das Ereignis völlig unabhängig von Regisseur und Kamera ein und rollt in einem Guß ab. Es geschieht nichts für die Kamera, im Gegenteil, alles flieht, nimmt seinen rücksichtslosen, oft ganz unvorhergesehenen Lauf und entleert unwiederbringlich. Der Regisseur hat auf den Ablauf der Ereignisse keinen Einfluß, er kennt nur das mehr oder weniger genaue Programm. So wird es seine erste Aufgabe, das Ereignis mit einer Vielzahl von Kameras völlig einzu-*

²¹³ Arriens, Klaus, S. 11.

²¹⁴ Brandt, Hans-Jürgen: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans, Tübingen 1987, S. 6.

²¹⁵ Arriens, Klaus, S. 11.

²¹⁶ Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 394/395.

²¹⁷ Kaufmann, Nicholas: Der Film als Dokument. In: „Kulturfilme der Ufa“, Auslandsausgabe 1941/42, S. 7, zitiert nach: Brandt, Hans-Jürgen, S. 3.

*fangen, Dokumente zu schaffen von jedem Detail, von jedem Augenblick, von nah und fern. Die Objektive müssen das Ereignis im wahrsten Sinne des Wortes durchdringen. Hierbei sind es hauptsächlich organisatorische Fragen, die gelöst werden müssen.*²¹⁸

Mit solchen Aussagen konstatierte Riefenstahl, dass der Dokumentarfilmer die Wirklichkeit wiedergebe und keine Situationen nachstelle oder arrangiere. Im weiteren Verlauf ihres Artikels schloss sie jedoch eine künstlerische Gestaltung der Einstellungen nicht aus, denn beim Schnitt müsse das Material gesichtet, ausgewählt, eingeteilt und angeordnet werden. Die hauptsächliche Arbeit des Regisseurs liege darin, sich darüber klar werden zu müssen, welche Aussage er mit seinem Werk treffen möchte. Darüber hinaus hielt sie den Schnitt und die Zusammenstellung des Filmes für den tatsächlichen Schöpfungsprozess, der seinen Grundstoff aus dem vorhandenen, einmaligen und endgültigen Material des bereits gedrehten Ereignisses nehme. Wesentliche Entscheidungen wie z.B. der dramaturgische Aufbau, die Spannungsmomente, die Ausdrucksmittel und die Steigerungsmöglichkeit müssten anschließend gefällt werden. Diese Arbeitsschritte müssten erfolgreich umgesetzt werden, damit der Dokumentarfilm nicht nur eine Erinnerungsfunktion übernehme, sondern vielmehr die Fähigkeit bekäme, als ein neues aufwühlendes Erlebnis in die Sinneswelt des Zuschauers eindringen zu können.²¹⁹ Ob dies vorherrschend in den dokumentarischen Beiträgen des „Dritten Reiches“ umgesetzt wurde und ob gerade die Regisseurin sich selbst an ihre These hielt, soll in den anschließenden Kapiteln verifiziert werden.

Der Dokumentarfilm trat in der NS-Zeit in einer großen Bandbreite auf, wie z.B. als Kultur- oder Lehrfilm, der sich naturwissenschaftlichen oder technischen Themen widmete oder als Kompilationsfilm²²⁰ über die Kriegserfolge wie u.a. „Der Feldzug in Polen“ (D 1940, Regie: Fritz Hippler), „Sieg im Westen“ (D 1941, Regie: Svend Noldan), „Die Feuertaufe“ (D 1940, Regie: Hans Bertram) oder „Der Westwall“ (D 1939, Regie: Fritz Hippler). Eine Kategorisierung nach Funktion, Herkunft und Inhalt, die alle Sub-Genres, vom Kulturfilm bis zum militärischen Lehrfilm, abgrenzt, kann nicht eindeutig vorgenommen werden.²²¹

²¹⁸ Riefenstahl, Leni: Über Wesen und Gestaltung des dokumentarischen Films. In: „Der Deutsche Film“. Sonderausgabe, Berlin 1940/41, S. 147.

²¹⁹ Riefenstahl, Leni: Über Wesen und Gestaltung des dokumentarischen Films. In: „Der Deutsche Film“. Sonderausgabe, Berlin 1940/41, S. 147.

²²⁰ In Kompilationsfilmen wird schon verwendetes Filmmaterial mit neuen Aufnahmen kombiniert. Jay Leyda prägte für diese Art von Mischfilmen den Begriff „Kompilationsfilme“. Vgl. Leyda, Jay: Film aus Filmen, Berlin 1967, S. 154.

²²¹ Zur genaueren Bestimmung wird auf Delage, Christian: La vision Nazie de L' Histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich, Lausanne 1989, S. 17-30 verwiesen.

3.2 Die Entwicklung des Dokumentarfilms bis zur NS-Herrschaft

Ihren Einstieg ins Filmgeschäft begannen zahlreiche Produktionsfirmen in Europa wie in den USA um die Jahrhundertwende mit dokumentarischen Themen, da diese vom Publikum mit großem Interesse aufgenommen wurden. Durch seine Anschaulichkeit konnte diese Art der filmischen Darbietung rasch von den Zuschauern verarbeitet werden, ohne höhere Anforderungen an deren Abstraktionsvermögen zu stellen.

Als erste dokumentarische Szene in Deutschland gilt Max Skladanowskys Aufnahme von seinem Sport treibenden Bruder auf einem Berliner Häuserdach am 20. August 1892. Diese Szene sowie zusätzliche Bilder fasste Skladanowsky zu seinem „Bioscop-Programm“ vom 1. November 1895 zusammen, was nach allgemeiner Ansicht als Beginn der deutschen Film- und Kinogeschichte bewertet wird.

Als weiterer Pionier des deutschen Dokumentarfilms ist noch Oskar Messter zu nennen, der Straßenszenen vom Verkehr auf dem „Alexanderplatz“ und „Unter den Linden“ dokumentierte.²²²

Während des Ersten Weltkriegs entwickelte sich der dokumentarische Film gerade durch seine Eignung zur Massenbeeinflussung als Instrument der politischen Propaganda und rückte damit in den Blickwinkel von politischen Institutionen und Herrschaftsapparaten.²²³ Diese Art der Nutzung setzte sich auch nach dem Krieg fort, indem verschiedene Filmkonzerne versuchten, mit dokumentarischen Kompilationsfilmen die vaterländische Propaganda anzufachen. So sollten dies in Deutschland Leo Lasko mit seiner Ufa-Produktion „Der Weltkrieg“ (D 1926/27) oder Hans Cürlis leisten, der Filme zu politischen und wirtschaftlichen Problemen als Folge des Ersten Weltkrieges drehte.²²⁴

In den späten zwanziger Jahren schloss sich eine europäische, künstlerisch inspirierte Gruppe von Dokumentarfilmern als dokumentarische Avantgardebewegung zusammen.²²⁵ Sie bestand auf ihrer Unabhängigkeit von politischen Auftraggebern und versuchte den Dokumentarfilm als eine Alternative zum Spielfilm zu etablieren. Ihr Ziel war es, einen gesellschaftlich und ästhetisch verantwortungsbewussten Dokumentarfilm als gemeinsames Programm einer Bewegung von Künstlern zu schaffen und ihn zu einem sozialen Dokument

²²² Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 393/394.

²²³ Die 1916 gegründete Deutsche Lichtbild-Gesellschaft hatte die Grundlagen für eine mit dokumentarischen Mitteln arbeitende Filmpropaganda im Ausland gelegt. Vgl. Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 394.

²²⁴ Ziegler, Reiner, S. 38.

²²⁵ Dazu gehörten u.a. Hans Richter, Joris Ivens, Dziga Wertov, Walter Ruttmann. Vgl. Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 394.

der Zeit zu machen. Ihre Begeisterung für Technik und alle anderen Entwicklungen der Moderne sowie ihr Interesse an der gegenwärtigen politischen Lage verknüpften sich mit wissenschaftlichem Denken, und einem durch Bildung und Erziehung geprägtem Verständnis von Kunst, sozialem Verantwortungsbewusstsein und politischem Engagement.²²⁶

Auf dieser Basis entfaltete nicht nur die deutsche, sondern auch die internationale Dokumentarfilm-Avantgarde um 1928 ihre Theorie und Praxis des filmischen Aufbaus und plante den Entwurf des politischen Films als Informationsmittel für die Öffentlichkeit.²²⁷

Als ein bedeutendes Werk dieser Bewegung gilt der Film „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ (D 1927, Regie: Walter Ruttmann). Der Regisseur übte durch „atmosphärisch schöne Bilder“ eine wortlose Sozialkritik, indem er beispielsweise zwischen Bilder von einer verarmten Frau mit ihren hungernden Kindern Tablett mit kulinarischen Köstlichkeiten schnitt, die aus Überfluss weggeworfen wurden.²²⁸ Ruttmann erwarb sich mit diesem Beitrag den Ruf als Filmregisseur der „Neuen Sachlichkeit“.²²⁹ Neu an dieser Art der Darstellung war, dass unauffällig beobachtete Kleinigkeiten des städtischen Lebens durch die Kamera zu etwas Bedeutungsvollem aufgewertet wurden.²³⁰ So wurde beispielsweise ein durch die Luft fliegendes Blatt Papier in den ausgestorbenen Straßen am frühen Morgen verfolgt oder die Lebensumstände im Jahr 1927 auf den nächtlichen Straßen, in den Großküchen oder in der Druckhalle einer Zeitung gezeigt. Mit derartigen Aufnahmen wurde der Eindruck erweckt, dass diese nicht gestellt wären, sondern die Realität wiedergäben.²³¹

Dem Charakter der „Neuen Sachlichkeit“ entsprach es, die Gegebenheiten ohne bestimmte Motivation objektiv und in ihrer materiellen Substanz wahrzunehmen.²³² Diese moderne Stilrichtung setzte sich auch in Filmen nach 1933, insbesondere im Industrie- und Propagandafilm des „Dritten Reiches“, fort, wie z.B. in dokumentarischen Beiträgen von Ruttmann, Cürlis oder anderen.²³³

²²⁶ Die Anfänge des avantgardistischen Experimentalfilms sind mit der modernen Malerei und Literatur verbunden. Vgl. Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 67.

²²⁷ Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 394/395.

²²⁸ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 115/116.

²²⁹ Loiperdinger, Martin: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Zur Ambivalenz von Walter Ruttmanns Filmen für das „Dritte Reich“. S. 43-56. In: Hattendorf, Manfred: Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S. 44.

²³⁰ Nach dem Vorbild von „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ entstanden Wilfried Basset „Markt am Wittenbergplatz“ (1928) und die kurzen Dokumentarfilme des Bauhauskünstlers Laszlo Moholy-Nagy, „Impressionen vom alten Marseiller Hafen“ (1929) und „Großstadt Zigeuner“ (1932). Vgl. Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 396.

²³¹ Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994, S. 89/90.

²³² Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 120.

²³³ Kreimeier stellt diesbezüglich fest, dass die „Neue Sachlichkeit“ die Wiege des Kulturfilms sei, die der Nationalsozialismus für seine Filmpropaganda benutzte. Vgl. Kreimeier, Klaus:

Wie bereits erwähnt, wurde der Dokumentarfilm schon seit dem Ersten Weltkrieg von politischen Parteien und Gruppierungen, wie z.B. den Sozialdemokraten, Kommunisten, Deutschnationalen und Nationalsozialisten als Mittel der Selbstdarstellung, der Parteiwerbung, des Wahlkampfes oder der Propaganda genutzt. So gründeten 1928 linke und liberale Künstler und Schriftsteller den „Volksverband für Filmkunst“ unter Vorsitz von Heinrich Mann, Georg Wilhelm Pabst und Erwin Piscator. Ihr Angriffspunkt war die Enthüllung der Unehrllichkeit von Kulturfilmen und Wochenschauen. Etwas später gründeten Regisseure um Hans Richter die „Deutsche Liga für den unabhängigen Film“.²³⁴

Die Filmbeiträge aus der kommunistischen und sozialdemokratischen Arbeiterbewegung waren geprägt von einer Ablehnung bürgerlicher Werte. Die Negierung etablierter Moralvorstellungen hatte zur Folge, dass der sozialistische Dokumentarfilm lediglich die Funktion einer Kampfparole übernahm und bloß eine Idee ihres Organisators Willi Münzenberg blieb. Beachtung fand dieses Genre erst wieder in der späteren Filmgeschichtsschreibung der DDR und in Visionen der Achtundsechzigerbewegung. Insgesamt listet ein Verzeichnis der Filmdokumente der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung, im Zeitraum von 1911-1932, 120 Filmtitel auf, überwiegend dokumentarische und in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstandene. Es gibt auch zahlreiche Zeugnisse, die den Kampf der Arbeiterorganisation um eine autonome Produktions- und Vertriebsstruktur belegen. Letztendlich konnten weder die Firmen „Weltfilm“ und „Prometheus-Film“ noch der linke „Volks-Filmverband“ eine kulturelle Befreiung und Gleichberechtigung des dokumentarischen Films gegenüber dem Spielfilm erreichen.

Einige Fragmente einer großen proletarischen Vision sind erhalten geblieben, wie z.B. der Film „Blutmai“ (1929) des Regisseurs Phil Jutzi oder sein halbdokumentarischer Spielfilm „Hunger in Waldburg – ums tägliche Brot“ (1929), in dem Not leidende schlesische Bergarbeiter sich selbst spielen. Im selben Jahr drehte Werner Hochbaum den Film „Brüder“, der den Hamburger Hafentarbeiterstreik von 1896/97 thematisierte. Durch Originalschauplätze und Laiendarsteller erlangte dieser Film einen zuvor noch nicht erreichten Realitätsbezug.²³⁵

Der Schwerpunkt in der Dokumentarfilmproduktion nach dem Ersten Weltkrieg lag auf dem Gebiet der Naturwissenschaft und Technik. Gerade Vorgänge aus

Dokumentarfilm, S. 396.

²³⁴ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 121.

²³⁵ Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 402/403.

diesen Bereichen wurden untersucht und dem Publikum vorgestellt, um ihm neue Erkenntnisse zu vermitteln.²³⁶ Dokumentarfilme, die sich mit solchen Themen beschäftigen, werden mit dem Begriff Kulturfilm definiert, der als eine typisch deutsche Erscheinung gilt.²³⁷ Bereits ab 1924, als in anderen Ländern noch kein Interesse an dieser Filmgattung bestand, produzierte die Ufa, gezwungen durch ökonomische Faktoren, die eine vorübergehende Herabsetzung der Produktion von Abend füllenden Spielfilmen zur Folge hatte, viele Kulturfilme, was wiederum zu einem Bedeutungsanstieg der Dokumentarfilme führte.²³⁸

In ihrer Themenauswahl waren die Kulturfilme sehr breit gefächert, wie folgende Filmtitel demonstrieren: „Das Herz bei der Arbeit“, „Zuckende Nervenbündel“, „Orientalische Kultriten“, „Mexikos wilde Büffelherden“ etc. Der erste deutsche Kulturfilm, der im Ausland Erfolge verbuchen konnte, war der Ufa-Dokumentarfilm „Wege zu Kraft und Schönheit“ (D 1925, Regie: Wilhelm Prager und Nicholas Kaufmann). Mit finanzieller Hilfe der Reichsregierung wurde der Film wegen seines „erzieherischen Werts“ in Schulen eingesetzt, und in einer Ufa-Broschüre wurde sogar behauptet, dass dieser Film die Idee der „Erneuerung der menschlichen Rasse“ fördere.

Laut Kracauer entwickelte sich der Kulturfilm der Ufa zu einer deutschen Spezialität, die angesichts seiner wissenschaftlichen Gründlichkeit und beeindruckenden Photographie auf dem internationalen Markt sehr gefragt gewesen sei. Jedoch konnte die handwerkliche Qualität nicht über eine fehlende Thematisierung der gegenwärtigen Probleme der Bevölkerung hinwegtäuschen.²³⁹

Die meisten Kulturfilme jener Zeit zeichneten sich durch ein Ausweichen vor der Realität aus. Exotische Motive und belanglose Informationen, u.a. über wilde Büffelherden und Feueranbeter, gaben dem Betrachter zwar keine grundlegende Hilfestellung für sein Alltagsleben, sondern lenkten ihn lediglich davon ab.²⁴⁰ Die Fähigkeit dem Zuschauer Zerstreuung zu bieten prädestinierte den Kulturfilm als nationalsozialistisches Propagandainstrument.²⁴¹ Zusätzlich halfen explizit die Methoden der Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“, wie z.B. Ruttman oder Noldan, den NS-Filmverantwortlichen, ihren Aussagen

²³⁶ Kreimeier, Klaus: Die UFA Story, S. 318.

²³⁷ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 119.

²³⁸ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 151.

²³⁹ In dem Film „Wege zu Kraft und Schönheit“ wurde z.B. die Körperpflege als ein Mittel zur Erneuerung der Menschheit ausgegeben, um die Zeitgenossen vom eigenen Elend abzulenken. Letztlich aber konnte Körperpflege nicht den Mangel in der Bevölkerung beheben. Vgl. Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 152.

²⁴⁰ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 153.

²⁴¹ Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 399.

einen Wahrheitsgehalt und Authentizität zu verleihen.²⁴² So beeinflusste Noldan²⁴³ die Dramaturgie seiner Filme durch die Nutzung von Spielfilm- und Wochenschaumaterial, authentischen und nachgestellten Szenen, Tricksequenzen und Zwischentiteln. Dieses Muster der Gestaltung war auch programmatisch für spätere nationalsozialistische Filme, wie z.B. „Blutendes Deutschland“ (D 1933, Regie: Johannes Häußler), „Der ewige Jude“ (D 1940, Regie: Fritz Hippler) und die zusammengesetzten Filme „Feldzug in Polen“ (D 1940, Regie: Fritz Hippler), „Feuertaufe“ (D 1939/40, Regie: Hans Bertram) und „Sieg im Westen“ (D 1941, Regie: Svend Noldan). Diese Kompilationsfilme waren gleichermaßen Produkte der militärischen Führung und des Propagandaministeriums.²⁴⁴

Aber nicht nur die NS-Filmfunktionäre instrumentalisierten den Dokumentarfilm auf diese Weise, sondern auch den Alliierten diente dieses Filmgenre zur politischen Meinungsbildung, wie z.B. die siebenteilige „Why we fight“-Serie (US 1942-45) von Frank Capra zeigt.²⁴⁵

Der hohe Stellenwert des Kulturfilms innerhalb der NS-Filmpropaganda zeigte sich darin, dass seit 1934 in jeder Kinovorführung im Beiprogramm, meist zwischen Wochenschau und Hauptfilm, als Pflichtbestandteil ein kurzer Kulturfilm gespielt werden musste.²⁴⁶ Goebbels investierte mindestens 30 000 Reichsmark pro Film, bei 10 bis 15 Minuten Dauer.²⁴⁷ Seine Intention lag darin, durch politisch-pädagogische Erklärungen zum täglichen Leben die Modernisierungsabsichten und das Technikverständnis des Nationalsozialismus zu demonstrieren.²⁴⁸

Außerdem berichtete der Reichssicherheitsdienst der SS von einem „gesteigerten Bedürfnis nach sachlicher, gegenständlicher Unterrichtung, Aufklärung

²⁴² Mit Hilfe von Trickfilmaufnahmen sollten solche Effekte erreicht werden, da jene in den zwanziger Jahren naturwissenschaftliche Vorgänge erläuterten. In den nationalsozialistischen Propagandafilmen hingegen wurden sie verwendet, um Vormärsche der deutschen Wehrmacht zu demonstrieren.

²⁴³ Svend Noldan entwarf später auch die Landkarten für die NS-Kriegsfilme „Feuertaufe“ und „Sieg im Westen“. Vgl. Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 164.

²⁴⁴ Kreimeier, Klaus: Die UFA Story, S. 361.

²⁴⁵ Rhodes, Anthony, S. 214.

²⁴⁶ Amtliches. Dritte Verordnung zur Durchführung des Reichs-Lichtspielgesetzes, 1934, S. 15, zitiert nach: Ziegler, Reiner, S. 95.

²⁴⁷ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 123.

²⁴⁸ Der damalige Chronist der Ufa und wissenschaftliche Leiter der Ufa-Lehrschau, Hans Traub, äußerte sich zum Kulturfilm und seiner propagandistischen Funktion wie folgt: „Der nationalsozialistische Staat wird gerade ihm [dem Kulturfilm] freie Bahn schaffen müssen, allerdings nicht unter dem politischen Gesichtspunkt der Propaganda. Er wird nicht mit dem Kulturfilm Propaganda machen, sondern für den Kulturfilm. Denn seine Wirkung ist bereits das Ziel, welches der Propagandafilm als erstrebenswert hinstellt: das Erlebnis volksheitlicher Gemeinschaft von Land und Mensch, von Arbeit und Spiel, von Sitte und Recht, das Erlebnis vom Opfer der Ichsucht und dem Sieg volkstümlicher Kraft.“ Traub, Hans: Der Film als politisches Machtmittel, München 1933, S. 15/16. Das Ufa-Beiprogramm von 1937/38 wird folgendermaßen beschrieben: „Alles in allem ein Kulturprogramm von einer Reichhaltigkeit, das jedem Wunsch und jedem Geschmack gerecht wird.“ BArch, R 55/651.

*und Vermittlung von anschaulichem, kulturgeschichtlichem, künstlerischem, wissenschaftlichem, technischem und landschaftlichem Wissensstoff“ innerhalb der Bevölkerung.*²⁴⁹

Der Kulturfilm blieb aber nur so lange ein wichtiges Instrument der Propaganda, wie er vom Publikum aller Bildungsstufen und Berufe mit Interesse aufgenommen werden konnte.

Der Dokumentarfilm wird – inklusive seiner Sub-Genres wie Kulturfilm, Kunstfilm, Lehrfilm, Reisefilm usw. – nicht nur von Hilmar Hoffmann *„ab 1933 eindeutig als Propagandainstrument bewertet, da er in seiner Tendenz dem höheren ideologischen Zweck verpflichtet gewesen sei, selbst da, wo die Ideologie nicht expressis verbis als solche zum Vorschein komme, sei sie implizit aber in jedem Meter Film vorhanden gewesen“.*²⁵⁰

Während des „Dritten Reiches“ sollen fast zweitausend Kurz- und Dokumentarfilme hergestellt worden sein, wobei der größte Teil aber weniger in allgemeinen Vorführungen gezeigt worden sei als im Rahmen von speziellen Vorstellungen für Parteiorganisationen,²⁵¹ so z.B. HJ, BDM, SA, Luftwaffe oder das Stabsamt des Reichsbauernführers.²⁵²

3.3 Aufgaben und Ziele des NS-Dokumentarfilms

Die NS-Filmfunktionäre waren auch bei Dokumentarfilmen nur insofern an der Abbildung der Realität interessiert, als es der von ihnen gewünschten Wirkung entsprach. Sie sahen ihn in der Funktion zur Wiedergabe von Ereignissen, die dem Zuschauer „zur Belehrung dienen“ sollten.²⁵³ Besonders die weit verbreitete Ansicht, dass Dokumentarfilme die Realität abbildeten, empfahl sie als

²⁴⁹ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 290) 11. Juni 1942, S. 3811-3814.

²⁵⁰ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 126.

²⁵¹ Speziell bei Jugendlichen musste man auf Dokumentarfilme zurückgreifen, da es zu wenig jugendgeeignete Spielfilme gab. Die Reichsjugendführung organisierte zusammen mit der Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Film, im ganzen Reichsgebiet Jugendfilmstunden, in denen Filme gezeigt wurden, die die HJ als besonders geeignet betrachtete. Laut der RPL wurden 1936/37 im Winterhalbjahr mehr als 2,5 Millionen Jungen und Mädchen in diesen Jugendfilmstunden „erfasst“. Genaugenommen bedeutet dies, dass sich die Nationalsozialisten ebenfalls in der Jugendarbeit an dem bewährten Beeinflussungsmittel Kino bedienen wollten, um die Jugend mit der NS-Botschaft zu erreichen. Welchen Stellenwert der Filmauswahl für die Jugendfilmstunde zukam, wird an den beteiligten Institutionen zur Entscheidung ersichtlich, denn nicht nur die HJ war an der Entscheidung beteiligt, sondern auch die RFK, die RPL und das RMVP. Vgl. Brandlmeier, Thomas und Heidi Pillhatsch: Krieg der Kameras. Filmpropaganda 1933-46. III. Mobilmachung. Wirkungsgeschichte. In: medium Nr. 10/79, S. 34 und BArch R 56 VI/34.

²⁵² Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 197.

²⁵³ Kaufmann, Nicholas: Der Film als Dokument. In: „Kulturfilme der Ufa“, Auslandsausgabe 1941/42, S. 7, zitiert nach: Brandt, Hans-Jürgen, S. 3.

Propagandainstrument, denn somit gelang es, das Publikum mit als „echt“ ausgegebenen Bildern direkt zu indoktrinieren und ihm die NS-Ideologie eindrucksvoll zu präsentieren und einzuprägen.²⁵⁴ Damit ein derartiges Resultat erzielt werden konnte, arbeiteten die Nationalsozialisten mit Manipulationstechniken, die bereits in den Zwanziger Jahren entwickelt wurden, u.a. die Montage-Experimente von Pudowkin und Kuleschow.²⁵⁵ Tatsachen wurden durch Kontextverschiebung, durch Änderung der Zeitabläufe oder durch verbale Korrekturen den nationalsozialistischen Vorstellungen entsprechend angepasst, oder das dokumentarische Material wurde durch Archivaufnahmen, Trickfilmszenen und sogar um Spielfilmsequenzen ergänzt.²⁵⁶ Gemäß dem Sicherheitsdienst der SS begrüßte das Kinopublikum Trickfilmaufnahmen, weil solche schematischen Darstellungen, am besten noch von einem guten Sprecher erläutert, die Vorgänge besser verdeutlichten.²⁵⁷

Um den Zuschauer direkt mit Hilfe angeblich authentischer Bilder zu manipulieren, orientierte sich Goebbels nicht an Vorbildern und hatte auch kein theoretisches Programm entwickelt. Lediglich für die russische Montagetechnik hegte er Bewunderung. Ob er das Werk von Walther Ruttmann „Berlin. Sinfonie der Grosstadt“ (D 1927) oder andere Dokumentarfilme aus der Zeit kannte, ist nicht überliefert. Sein Umgang mit diesem Filmgenre war eher traditionell, das heißt er lehnte künstlerische Stilübungen und Formexperimente, wie beispielsweise Willy Zielkes Film „Das Stahltier“ (D 1935), ab. Zielke gehörte zu den wenigen Filmkünstlern, die sich Eigenwilligkeiten leisteten, indem er in „Das Stahltier“ (D 1935) die Geschichte der Eisenbahn mit expressionistischen Stilelementen darstellte, oder auch Curt Oertel, der in „Michelangelo“ (D 1940) mit einer exzentrischen Lichtregie arbeitete.²⁵⁸ Goebbels' Verhältnis zum Dokumentarfilm war vielmehr durch seine Erkenntnis geprägt, dass eine „suggestive Ästhetisierung des Nationalsozialismus“ nur in Riefenstahls Arbeiten – Parteitags- und Olympiafilmen – zu realisieren sei. Er hatte erkannt, dass diese Werke Ausnahmeerscheinungen waren und sich nicht einfach kopieren und als spezifische NS-Filmästhetik einführen ließen.²⁵⁹

²⁵⁴ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 194.

²⁵⁵ Sie zeigten, dass sich die „Authentizität einzelner Realitätselemente mit Hilfe der Montage-technik aufheben ließ, also durch einen einfachen Schnitt. Dieses Grundmuster der Manipulationstechnik wurde von den Nationalsozialisten perfektioniert“. Vgl. Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 134.

²⁵⁶ Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 347.

²⁵⁷ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 60) 1. März 1940, S. 830.

²⁵⁸ Inwiefern sie es umsetzen konnten ohne behindert zu werden, kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Vgl. Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, S. 402.

²⁵⁹ Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 348/349.

Auch Hitler schätzte den Dokumentarfilm, weil hier mit direkter Propaganda gearbeitet wurde und somit auf anschauliche und direkte Weise das nationalsozialistische Gedankengut propagiert wurde. Er sah die Möglichkeit gegeben, auf diese Art die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen und den Betrachter auf emotionaler Ebene anzusprechen. Der Glaube an den „Führer“ und das Vertrauen in seine Ideen und Ideale sollten solange als Appell eingetrichtert werden, bis die Propaganda völlig verinnerlicht war. Er verlangte, dass die Regierung den Inhalt und die Ästhetik der Filme festzulegen habe und insbesondere während des Krieges das Militär die Gestaltung vorgeben sollte.²⁶⁰

Der Dokumentarfilmer und Leiter der Filmabteilung, Hippler, definierte den Dokumentarfilm als Film ohne fiktive Handlung, dessen Stärke insbesondere in der Aktualität, Lebensnähe, Authentizität und Unmittelbarkeit der Einzeindrücke liege.²⁶¹

Besonders die Kriegsjahre steigerten die Bedeutung des dokumentarischen Films, da er der Kriegsverherrlichung und der Verehrung des „Führers“ und seiner Helden diente.²⁶² Die filmische Beschreibung von militärischen Kampfhandlungen war auch verständlicher als deren schriftliche Dokumentation (z.B. die Verfilmung der Schlacht von Leuthen in „Der Choral von Leuthen“ 1932/1933, Regie: Carl Froelich).²⁶³ Dies führte zu einer Produktion von größeren Dokumentarfilmen, wie beispielsweise „Der Feldzug in Polen“, „Sieg im Westen“ etc., über deutsche militärische Siege während der ersten Kriegsjahre.²⁶⁴ Dabei sollte die Berichterstattung den Krieg so darstellen, dass bei den Zuschauern eine ehrenwerte und wertschätzende Haltung gegenüber den Geschehnissen geweckt würde.²⁶⁵ Der Ufa-Kulturfilm-Experte Kaufmann schrieb in seinem Aufsatz über „Das Kulturfilmschaffen der Ufa“: „*Kriegserzie-*

²⁶⁰ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 193/194.

²⁶¹ Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ entstand. In: „Der Film“, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1f.

²⁶² Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 196.

²⁶³ Bucher, Peter: Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft. In: Der Archivar, Jg. 41, 1988, S. 519.

²⁶⁴ Bramsted, Ernest K., S. 119.

²⁶⁵ Über die Stimmung während des Hippler-Films „Feldzug in Polen“ berichtete der SD: „Der Film ‚Feldzug in Polen‘ findet nach zahlreichen Meldungen aus der Reichshauptstadt das stärkste Interesse der Bevölkerung. Die Vorstellungen sind zum größten Teil bis auf den letzten Platz ausverkauft und zahlreiche Besucher müssen wegen der Überfüllung zurückgewiesen werden. In fast allen Lichtspielhäusern kam es bei den besonders eindringlichen Szenen zu spontanen Beifallskundgebungen. Eifrige Filmbesucher, die während des Polenfeldzuges keine Wochenschau versäumten, bemerken zwar, ohne daß dies eine Kritik sein soll, daß der Film eine geschickte Zusammenstellung des Wochenschaumaterials darstelle; diejenigen aber, die nicht alle Wochenschauen kannten, bringen zum Ausdruck, daß dieser Film für sie seit Kriegsbeginn das stärkste Filmerlebnis gewesen sei.“ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 53) 14. Februar 1940, S. 759. Und: „Nunmehr liegen die Meldungen über die Aufnahme des Films aus dem ganzen Reichsgebiet vor. Der Besuch des Films war überall hervorragend. Die stärkste Wirkung übte er in den Grenzgebieten, in den neuen Reichsgauen und allgemein auf dem Land [...] aus.“ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 62) 6. März 1940, S. 846.

hungsfilm und Kulturfilm stehen unter dem Totalitätsanspruch des deutschen Freiheitskampfes [...] die allgemeinverständliche Erklärung zahlreicher Maßnahmen zum Schutz unseres Volkslebens und vor allem der vorbildlichen und sorgsamten Betreuung unserer Wehrmacht stellen diesen Filmen eine große Fülle von Aufgaben.²⁶⁶

Zweifellos dienten die dokumentarischen Kriegsfilme dazu, die militärischen Siege zu unterstreichen, möglicherweise aber auch dazu, die Atmosphäre für neue vorzubereiten.²⁶⁷

Speziell die Wochenschau als dokumentarische Berichterstattung gewann im Verlauf des Krieges einen immer größeren Einfluss innerhalb des Kinoprogramms.²⁶⁸ Laut den Berichten des Sicherheitsdienstes der SS gab es im gesamten Reichsgebiet die Forderung in der Bevölkerung nach einem möglichst großen Umfang der Wochenschau.²⁶⁹ Daher arbeitete das deutsche Propagandaministerium sofort ab Kriegsbeginn mit allen erdenklichen Maßnahmen, damit aus den Wochenschauen ein wesentliches Kriegspropagandawerkzeug konzipiert werden konnte.²⁷⁰

Goebbels berichtete in seinem Tagebuch, zu welchem Zweck er die Wochenschauen benutzen wollte: „Die Nachrichtenpolitik im Krieg ist ein Kriegsmittel. Man benutzt es, um Krieg zu führen, nicht um Informationen auszugeben.“²⁷¹

Je nach aktueller politischer Lage wusste er, sie zu nutzen und trat auch selbst in ihr auf, z.B. brachte die Wochenschau vom 27. Februar 1943 Goebbels' Sportpalastrede vom 18. Februar, in der der Minister von den Deutschen die Zustimmung zum Totalen Krieg forderte.²⁷²

²⁶⁶ Kaufmann, Nicholas: Über das Kulturfilmschaffen der Ufa. In: Fünfundzwanzig Jahre Ufa, hrsg. v. Traub, Hans, Berlin 1943, S. 165, zitiert nach: Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 196

²⁶⁷ Bramsted, Ernest K., S. 586.

²⁶⁸ Dies belegen auch die Aussagen des Leiters der deutschen Wochenschau, Heinrich Roellenbleg, die dieser in der Sonderausgabe 1940/41 der Zeitschrift „Der Deutsche Film“ machte. Aus seiner Perspektive hatte die Wochenschau als Chronik des deutschen Freiheitskampfes eine Bedeutung und einen Umfang gewonnen, wie sie es zuvor nicht erreichen konnte. Er war der Ansicht, dass der „moderne Krieg“ nicht mehr nur auf dem Schlachtfeld entschieden wurde, sondern Presse, Rundfunk und speziell der Film als Waffen einer „modernen Staatsführung“ einen wesentlichen Beitrag leisteten. Vgl. Roellenbleg, Heinrich: Von der Arbeit an der Wochenschau, o.S.. In: „Der Deutsche Film“, Sonderausgabe 1940/41.

²⁶⁹ Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS belegen, dass die Zuschauer sehr interessiert an den Wochenschauberichten waren: „Trotz der ruhigeren Kriegslage besteht für die Wochenschauen ein brennendes Interesse.“ Boberach, Heinz (Hrsg.): Berichte zur innenpolitischen Lage (Nr. 24) 4. Dezember 1939, S. 527. Vorrangige Aufgabe der Wochenschauberichte war aber nach wie vor eher die Ablenkung des Publikums als die Aufklärung über Kriegshandlungen: „Die Vielseitigkeit, Reichhaltigkeit und ‚Buntheit‘ der laufenden Wochenschau wird von den Lichtspieltheaterbesuchern anerkannt, die sich gerne gewünscht haben, in der Wochenschau eine ‚unterhaltende Zeitreportage‘ zu sehen und die Ablenkung und Unterhaltung im Lichtspieltheater wünschen.“ Boberach, Heinz (Hrsg.): SD-Berichte zu Inlandsfragen vom 9. September 1943 (rote Serie), S. 5726/5727.

²⁷⁰ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 322.

²⁷¹ Tagebucheintrag vom 10.5.1942, S. 264-269.

²⁷² Courtade, Francis u. Pierre Cadars: Geschichte des Films im Dritten Reich, München; Wien 1975, S. 15.

Letztlich bleibt festzuhalten, dass dem NS-Dokumentarfilm keine Filmtheorie zu Grunde lag. Der Reichspropagandaminister arbeitete im Dokumentarfilm mit der direkten und offenen Propaganda, weil er diese in Form von angeblich realen Bildern dem Publikum vermitteln konnte. Die Annahme, dass dokumentarische Aufnahmen ausschließlich auf wahrheitsgetreuen Ereignissen basieren, suggerierte dem Publikum Authentizität der Darstellung und verlieh dem Bericht Glaubwürdigkeit.

Der Dokumentarfilm und seine Sub-Kategorien dienten den NS-Filmfunktionären aber nicht nur als Propagandainstrument, sondern es sollten mit seiner Hilfe auch nationale Ressourcen mobilisiert und die Moral der Bevölkerung gestärkt werden.²⁷³ Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine spezifisch deutsche Vorgehensweise, sondern auch in anderen Ländern, wie der Sowjetunion und den USA, wurde der dokumentarische Film zu Propagandazwecken eingesetzt.²⁷⁴

3.4 Leni Riefenstahls Dokumentarfilme als Beispiele einer „Ästhetik des Faschismus“

3.4.1 „Ästhetik des Faschismus“ – Begriffsklärung

Die Riefenstahl-Filme „Sieg des Glaubens“ (1933) und „Triumph des Willens“ (1934) sowie der Olympia-Film wurden von den Nationalsozialisten zu Aushängeschildern des Dokumentarfilms im „Dritten Reich“ erhoben. Denn Riefenstahl gelang es, den nationalsozialistischen Werten und Ideen, aufgrund ihrer filmischen Begabung und ihres künstlerischen Talents, eine positive Vorstellung und eine schönere Ansicht zu verleihen.

In der Literatur wird diese Umwertung von faschistischen Wertvorstellungen in künstlerische und imposante Filmaufnahmen als „Ästhetik des Faschismus“ definiert.²⁷⁵

²⁷³ Arriens, Klaus, S. 13.

²⁷⁴ Rhodes, Anthony, S. 214.

²⁷⁵ Gietinger schätzt die Ästhetik dort als faschistisch ein, „*wo sie versucht, das Individuum zu brechen, wo die Sinnlichkeit die der totalen Zerstörung ist, wo die Harmonie die der Volksgemeinschaft unter einem Führer ist*“. Konsequenterweise sieht er die faschistische Ästhetik jedoch nur bei Leni Riefenstahl. Vgl. Gietinger, Klaus: Ideologie im nationalsozialistischen Spielfilm. In: *medien + erziehung*, 2/82, 26 Jg., 1982, S. 87. Da es sich bei den ausgewählten Filmen um Produktionen aus der Zeit des Nationalsozialismus handelt, sollen als Grundlage der Begriffsbestimmung insbesondere die Vorstellungen der Nationalsozialisten untersucht werden und aus diesem Grund wird im Folgenden der Begriff „Ästhetik des Nationalsozialismus“ angewandt. Eine solche Differenzierung ist notwendig, da es bei den Riefenstahl-Filmen nicht nur eine fa-

Einen Ausdruck dieser Ästhetik-Definition findet man in nationalsozialistischen Mythen wie dem „Führerkult“ und der „Idee vom Dritten Reich“. Diese gelangten aber erst durch Massenveranstaltungen und im Kontext eines Rituals, wie sie die Reichsparteitage darstellten, zu ihrer großen propagandistischen Dynamik. In den Massenveranstaltungen funktionalisierten die Nationalsozialisten ihre Visionen zu symbolischen Zeichen um, die in Form einer Selbstdarstellung politische Inhalte wie Opferwillen, Aufhebung der Individualität, Führerkult und Gemeinschaftsmythos transportierten.

Die typische nationalsozialistische Dimension zeigte sich in der Gestaltung der Reichsparteitage, durch die Übereinstimmung von gewaltiger Architektur und Massenszenen, von Monumentalität und soldatischem Heldentum, die der einstudierten Verherrlichung von „Staat – Bewegung – Volk“ und dem Glauben an den Stillstand der Geschichte im „tausendjährigen Dritten Reich“ Ausdruck gaben. Die Quader aus Menschenblöcken und die Denkmäler der NS-Architektur, beide mit NS-Emblemen geschmückt, unterstrichen die Besonderheit der Bewegung. Die gewaltige Inszenierung des Führermythos kulminierte in dem Marsch durch die ausdruckslosen Massen und symbolisierte auf diese Weise zugleich das Herrschaftsprinzip des Nationalsozialismus. Durch diese monumentale Repräsentation, die politische Symbolik mit Hakenkreuzen, NS-Standarten und Feuer und die politische Symbolfigur „Hitler“ sollte der Zuschauer eingestimmt werden, sich dem Nationalsozialismus zu unterwerfen.²⁷⁶

Mit Hilfe derartiger Rituale und durch die Verzierung der Massenansammlung wurde dem Publikum mehr Halt gegeben als durch konkrete politische Maßnahmen der NS-Regierung.²⁷⁷

Hans-Ulrich Thamer bewertet „*die nationalsozialistischen Masseninszenierungen als die historisch auffälligste und am weitesten entfaltete Form eines politisch-ideologischen Massenkultes, der für die Zwischenkriegszeit insgesamt und für den europäischen Faschismus insbesondere charakteristisch war*“.²⁷⁸

schistische Botschaft gab, sondern, wie im weiteren Verlauf noch gezeigt wird, die Beiträge sich an der nationalsozialistischen Weltanschauung und an dessen Menschenbild orientierten.

²⁷⁶ Schnell, Ralf: Die Zerstörung der Historie. Versuch über die Ideologiegeschichte faschistischer Ästhetik, S. 33/34. In: Schnell, Ralf (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Bd. 10. Kunst und Kultur im Faschismus, 1978.

²⁷⁷ Hitler hatte sich schon in „Mein Kampf“ zu Massenversammlungen geäußert: „[...] weil in ihr der einzelne, der sich zunächst als werbender Anhänger einer jungen Bewegung vereinsamt fühlt und leicht der Angst verfällt, alleine zu sein, zum erstenmal das Bild einer größeren Gemeinschaft erhält, was bei den meisten Menschen kräftigend und ermutigend wirkt. [...] Der Mann, der zweifelnd und schwankend eine solche Versammlung betritt, verlässt sie innerlich gefestigt: er ist zum Glied einer Gemeinschaft geworden.“ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 535/36.

²⁷⁸ Thamer, Hans-Ulrich: „Von der Ästhetisierung der Politik“: Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP. In: Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 97.

Die Umsetzung dieser „Ästhetikvorstellung“ auf der Kinoleinwand erreichte Leni Riefenstahl durch ihr spezielles Arrangement der Aufnahmen. Ihr gelang es, durch den Einsatz rhythmischer Bilder und Töne den Zuschauer zum Teil der kanalisiertten Masse werden zu lassen und ihn derart mitzureißen, dass er die eigene Schwäche und Unvollkommenheit sowie seine alltäglichen Probleme vergaß.²⁷⁹

Durch das Aufgehen des Individuums in der Masse, empfand sich der Einzelne nicht als individuell unterdrückt, sondern als Teil eines höherwertigen Ganzen, der in der Masse aufgehoben, gestützt und mitgerissen wurde. Laut Hoffmann sei es gerade Riefenstahls Verdienst exemplarisch vorzuführen, wie die individuelle Identität als Element der Masse verdinglicht wurde und darin als anonymer Teil des Ganzen aufging.²⁸⁰

In der Inszenierung dieses „Ästhetikverständnisses“ wurde aber auch die Kehrseite der Faszination für den Nationalsozialismus sichtbar. Bei genauem Betrachten sieht man die Ungeschliffenheit der Architektur durch den Aufbau gewaltiger Bauten und Menschenmassen, die zu Marschkolonnen zusammengeschweißt wurden, in denen die Appelle ohne Gesichtsausdruck entgegengenommen wurden, und einen Aufmarsch, in dem der Zuschauer mit Fahnen und Standarten fast erschlagen wurde.²⁸¹ Wenn Riefenstahl doch Einzelnen aus der Masse Gesichter verlieh, dann waren es blonde Menschen mit markigem Kinn und stählernen Blick, die dem Idealtypus der „arischen Köpfe“, wie sie von Thorak oder Breker künstlerisch verewigt wurden, entsprachen.²⁸²

Die charakteristische Ästhetik des NS-Films präsentierte Riefenstahl, indem sie versuchte, das Individuum zu brechen und Harmonie als eine Volksgemeinschaft unter einem Führer darzustellen. Die „Schönheit“ wurde gesehen in der Schönheit der Menschenmassen, die sich zu Blöcken formierten, und in der Überhöhung der eigenen Rasse. Ihre besondere Leistung bestand darin, dass sie für die Inszenierungen vor ihren Kameras die authentische Bildsprache, geniale Kompositionen aus Kamerawinkel und Einstellungsgröße und einen korrespondierenden Rhythmus von Bild und Musik erfand. In ihren Produktionen „Sieg des Glaubens“, „Triumph des Willens“, „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“ sollte dem Zuschauer nicht die Möglichkeit zur intellektu-

²⁷⁹ Ogan, Bernd: Faszination und Gewalt – Ein Überblick. In: Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 24.

²⁸⁰ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 195.

²⁸¹ Ogan, Bernd: Faszination und Gewalt – Ein Überblick, S. 12.

²⁸² Heinzlmann, Herbert: Die heilige Messe des Reichsparteitags. Zur Zeichensprache von Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“. In: Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 166.

ellen Teilnahme geboten werden, sondern es sollte eine emotionale Reaktion hervorgerufen werden.

Leni Riefenstahl hat mit ihren Filmen ein ästhetisches Muster für alle Filmschaffenden²⁸³ der NS-Zeit geschaffen, und der von ihr ausgehende allgemeine Stilwandel im NS-Dokumentarfilm war ihre schöpferische Leistung.²⁸⁴

3.4.2 Die Parteitagsfilme

Zur Arbeit an den Parteitagsfilmen kam Leni Riefenstahl durch ihre Bekanntschaft mit Hitler Anfang der dreißiger Jahre. Er kannte und schätzte sowohl ihre schauspielerische Darbietung, z.B. in „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ (D 1929, Regie Arnold Fanck) als auch ihre Regiearbeit „Das blaue Licht“ (D 1932, Regie: Leni Riefenstahl).²⁸⁵

Durch ihre frühe Registrierung in der RFK am 8. August 1933 und ihren Beitritt zur Reichsfachschaft Film am 2. Oktober 1933, erfüllte sie die wesentlichen Kriterien, um während der NS-Herrschaft filmen zu dürfen.²⁸⁶ Zugleich soll ihre persönliche Begeisterung für Hitler sie dazu bewogen haben, eine Dokumentarfilmproduktion über den Nürnberger NSDAP-Parteitag zu übernehmen.²⁸⁷ Im Nachhinein machte sie jedoch zur Entstehungsgeschichte des ersten Parteitagsfilms unterschiedliche Aussagen. Einerseits gab sie an, dass Hitler sie schon vor seiner Ernennung als Reichskanzler für die Darstellung seiner Person und der Parteitage auserkoren hatte.²⁸⁸ Andererseits behauptete sie später, dass sie nur widerwillig auf das Angebot eingegangen sei, den Film zu machen. Sie sei vom RMVP überhaupt nicht informiert und erst zwei Tage vor Parteitagsbeginn (31. August 1933) in der Reichskanzlei unerwartet von Hitler angesprochen worden.²⁸⁹ Die „Licht-Bild-Bühne“ berichtete jedoch bereits am 25. August 1933 über ihre Mitwirkung an der Filmproduktion unter der Über-

²⁸³ Ihre Arbeiten beeinflussten nicht nur die nationalsozialistischen Filmschaffenden, sondern ihr Werk wurde auch im Ausland, wie z.B. in Italien, Amerika und Frankreich verehrt. „Triumph des Willens“ erhielt bei der Biennale in Venedig den ersten Hauptpreis in der Kategorie „Dokumentarfilme“. Vgl. Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 61. Auch heute schätzen viele internationale Künstler, wie David Bowie, Mick Jagger oder Francis Ford Coppola, die Arbeiten von Riefenstahl. Vgl. Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 150.

²⁸⁴ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 11.

²⁸⁵ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 135.

²⁸⁶ Nowotny, Peter, S. 37.

²⁸⁷ Nowotny bezieht sich bei dieser Äußerung auf einen Tonmitschnitt aus einem Gespräch zwischen Leni Riefenstahl und Hans Jürgen Rosenbauer. In: ARD – Deutsches Fernsehen, „Je später der Abend...“ vom 30.10.1976. Vgl. Nowotny, Peter, S. 37.

²⁸⁸ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 136.

²⁸⁹ Ebenfalls aus dem Gespräch zwischen Leni Riefenstahl und Hans Jürgen Rosenbauer entnommen. Vgl. Nowotny, Peter, S. 37.

schrift „Leni Riefenstahl übernimmt künstlerische Leitung des Reichsparteitags-Films“: *„Die Reichspropagandaleitung der NSDAP, Hauptabteilung IV (Film), gibt bekannt: Vom Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg wird auf Weisung der Reichsleitung von der Reichspropagandaleitung, Hauptabteilung IV (Film), ein Film hergestellt, dessen künstlerische Leitung auf besonderen Wunsch des Führers Fräulein Leni Riefenstahl übernimmt, und dessen Oberaufsicht in Händen des Leiters der Hauptabteilung IV (Film) Pg. Arnold Raether liegt. Die technische Organisation hat Pg. Eberhard Fangauf. Fräulein Leni Riefenstahl begibt sich nach eingehender Besprechung mit Pg. Raether Anfang kommender Woche nach Nürnberg, um dort die Vorbereitungen zu diesem Film zu treffen.“*²⁹⁰ Auch der Bilderbogen des „Film-Kuriers“ vom 25. November 1933 gab unter künstlerische Gestaltung den Namen Riefenstahl an, und in den Tagebüchern von Goebbels²⁹¹ wird sie bereits am 17. Mai 1933 voller Tatendrang bezeichnet: *„Nachm. Leni Riefenstahl: Sie erzählt von ihren Plänen. Ich mache ihr den Vorschlag eines Hitlerfilms. Sie ist begeistert davon.“*²⁹² Demzufolge hat sie zweifelsohne die künstlerische Gestaltung übernommen, aber auch diese Tatsache bestritt sie nach dem Krieg immer wieder. Ihre Aufgabe hätte bei „Sieg des Glaubens“ (1933) nur darin bestanden, Wochenschaumaterial zusammenzukleben, dessen Aufnahmen sie in keinsten Weise beeinflusst habe, da sie nicht für die Konzeption und Gestaltung verantwortlich gewesen sei. Dem widersprechen ihre Aussagen in zeitgenössischen Presseberichten, in denen sie berichtete, sie hätte *„nicht eine bloße Reportage in Form eines Wochenschauberichtes herstellen, sondern einen in sich geschlossenen Film produzieren sollen, der durch seine künstlerische Gestaltung und durch eine spannungsvoll aufgebaute Handlung das Publikum fesseln sollte“*.²⁹³

²⁹⁰ O. Verf.: Leni Riefenstahl übernimmt künstlerische Leitung des Reichsparteitag-Films. In: „Licht-Bild-Bühne“, 25.8.1933, 26. Jg., Nr. 200, S. 1, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 349.

²⁹¹ Zum Verhältnis Goebbels-Hitler-Riefenstahl kann gesagt werden, dass Goebbels ihre Arbeiten bewunderte und sie persönlich sehr schätzte. Er nahm aber sicherlich Anstoß an ihrer direkten und vertrauten Kommunikation mit Hitler, da er befürchtete, dass sie ohne seine Genehmigung Filme durchführen könnte. Schließlich strebte er selbst die totale Verfügungsgewalt und Kontrolle im gesamten Propagandawesen an. Zudem entsprach ihr Verhalten nicht seinem Frauenbild, und deshalb bewertete er ihr selbstbewusstes Auftreten als Frau und Filmemacherin regelmäßig als „hysterisch“. Vgl. Nowotny, Peter, S. 38.

²⁹² Tagebucheintrag vom 17.5.1933, S. 187/88.

²⁹³ O. Verf.: Imposante Wochenschauberichte. In: „Licht-Bild-Bühne“, 6.9.1933, 26. Jg., Nr. 210, S. 1. Außerdem berichteten ausländische Zeitungen über die Filmpremiere. Der „Londoner Observer“ schrieb am 3.12.1933 nach der Berliner Premiere: *„Chancellor Hitler and the whole German Cabinet, including General Goering, attended the world Premiere last night of the film, „The Victory Of Faith“, which depicts the NSP Congress held at Nuremberg in September. The film is one long apotheosis of the Caesar spirit, in which Herr Hitler plays the role of Caesar while the troops play the role of Roman slaves. It is certainly to be hoped that this film will be shown in all cinemas outside Germany, if one wishes to understand the intoxicating spirit which is moving Germany these days. Herr Hitler handed Leni Riefenstahl a bouquet at the end of the*

Die Leugnung ihrer Mitwirkung an diesem Film konnte sie nach dem Krieg lange Zeit Aufrecht erhalten, da Hitler die Vernichtung sämtlicher Kopien des Dokumentarfilms verfügt hatte.²⁹⁴ Eine erst 1988 wieder aufgetauchte Kopie vom „Sieg des Glaubens“ bewies, dass der Film mit 63 Minuten Dauer ein Langfilm ist und dass Riefenstahl im Filmvorspann als die alleinige Schöpferin ausgewiesen wurde.²⁹⁵

Filmhistorisch ist „Sieg des Glaubens“ wichtig, da Riefenstahl bereits 1933 die Ästhetisierung der nationalsozialistischen Politik konsequent umsetzte und als Vorbild für weitere Dokumentarfilme der NS-Zeit empfahl.²⁹⁶ Demnach kann „Sieg des Glaubens“ als eine Vorstudie zu dem offiziellen Parteitagfilm „Triumph des Willens“ aus dem Jahr 1934 betrachtet werden.²⁹⁷

Für den Reichsparteitagfilm von 1934 standen Leni Riefenstahl beachtliche finanzielle und technische Mittel zur Verfügung, und sogar Hitler fungierte selbst als Berater. Beide teilten die Vorstellung, dass es sich bei den Parteitagsfilmen nicht um eine bloße Reportage der Ereignisse handeln sollte, sondern um künstlerisch gestaltete Filme, die den Zuschauer mitrissen, auf seine Emotionen zielten und ihn überwältigten.²⁹⁸

Hitler war der Hauptdarsteller und hinterließ seine Prägung durch den Stempel „Im Auftrag des Führers geschaffen“. Zudem hatte er stets das letzte Wort in Bezug auf die Gestaltung der Parteitage. Er segnete die Programme ab, äußerte seine Wünsche und bestimmte einige Äußerlichkeiten, so legte er die Besetzung der Meistersinger-Aufführung bis ins Detail fest.²⁹⁹ Seinen Anspruch an die Darstellung seiner Person setzte Riefenstahl seinen Wünschen entsprechend um, deshalb war nach „Triumph des Willens“ kein Film mehr über ihn notwendig, und es wurde auch kein weiterer mehr in Auftrag gegeben.³⁰⁰

Der offizielle Charakter und die Einzigartigkeit des Filmdokuments wurden verstärkt durch die Anweisung, dass allen Parteiorganisationen, Gaufilm- und

performance.“ Vgl. O. Verf.: Biographical Sketch of Leni Riefenstahl. In: Film Comment, Jg. 3, Nr. 1, Winter 1965, S. 14, zitiert nach: Nowotny, Peter, S. 41.

²⁹⁴ Im Film erscheint noch der Stabschef der SA, Ernst Röhm, an Hitlers Seite, den der Führer wie auch einige andere hohe SA-Führer wenige Monate später, im Juli 1934, hinrichten ließ.

²⁹⁵ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 148.

²⁹⁶ ebd. S. 149.

²⁹⁷ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 56.

²⁹⁸ Trimborn, Jürgen: Riefenstahl. Eine deutsche Karriere, Berlin 2002, S. 185.

²⁹⁹ Zelnhefer, Siegfried: Die Reichsparteitage der NSDAP. In: Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 90.

³⁰⁰ BAArch, NS 10/49. Mitteilung Hitlers vom 7.3.1935.

Landesfilmstellen sowie allen Volksgenossen untersagt wurde,³⁰¹ während des Parteitags Filmaufnahmen zu machen.³⁰²

Die Regisseurin beabsichtigte mit ihrer Dokumentation nicht nur die anwesenden Teilnehmer und Zuschauer anzusprechen, sondern die ganze Nation sollte an diesem Massenspektakel teilhaben.³⁰³ In der Darstellung sollte daher die Einheit der Partei mit der Masse des Volkes herbeigeführt und das Publikum begeistert werden, anstatt es über die Ereignisse zu informieren.³⁰⁴

Die Frage nach der Absicht des Parteitagfilms wirft in der Forschung immer wieder die Diskussion auf, ob der Parteitag nur für den Film gestaltet worden sei. Kracauer gewann den Eindruck, dass „Triumph des Willens“ inszeniert worden sei, um mit ihm die Begeisterung der Menschen wieder anzufachen. Aus seiner Sicht sei der Parteitag nicht nur als spektakuläres Massentreffen geplant gewesen, sondern auch als spektakuläre Filmpropaganda.³⁰⁵

Laut Hoffmann entsprachen die NS-Parteitage dagegen keiner vorgetäuschten Wirklichkeit, sondern waren reale Erfahrungen. Die besondere Begabung von Riefenstahl liege darin, mit ästhetischen Mitteln die Realität so zu gestalten, dass sich die Menschen in den Bildern wiedererkennen.³⁰⁶

Bucher vertritt den Standpunkt, dass die Dokumentation des Reichsparteitages eher dazu diene, „*das Verhältnis von Partei und Staat in der ersten Phase des ‚Dritten Reiches‘ darzustellen*“ und nicht dazu, den Ablauf der Ereignisse wiederzugeben.³⁰⁷

³⁰¹ Davon ausgeschlossen waren lediglich Wochenschauaufnahmen.

³⁰² BAArch, R V 56/820. Ordnungsblatt der Reichsleitung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiter-Partei.

³⁰³ Riefenstahls Haltung während der Filmherstellung wurde in einem zeitgenössischen Artikel in „Der Deutsche“, 17.1.1935, deutlich: „Zwei Millionen können sich wohl in Nürnberg, der Stadt der Reichsparteitage versammeln, 60 Millionen Deutsche sollen Zeuge werden dieses gewaltigen Aufmarsches, nacherleben und mitfühlen das Aufwühlende dieser Kundgebung. [...] Über allem stand die Verbundenheit zwischen Führer und Volk, immer wieder war es das große Erlebnis. Das zu zeigen, zum Ausdruck zu bringen, ist eine der Aufgaben, die ich mir gestellt habe.“ [...], zitiert nach: Heinzmann, Herbert, S. 163. In ihrem Werk „Hinter den Kulissen des Reichsparteitagsfilms“ schrieb sie: „Ich habe den Film so gestaltet, daß er den Hörer und Zuschauer von Akt zu Akt, von Eindruck zu Eindruck überwältigender emporreißt. Die innere Dramatik solcher Nachgestaltung ist da, sobald das Filmmaterial von Nürnberg geformt ist. Sobald sich Rede und Sentenz, Massenbild und Köpfe, Märsche und Musiken, Bilder von Nürnbergs Nacht und Morgen so sinfonisch steigern, daß sie dem Sinn von Nürnberg gerecht werden.“ Vgl. Riefenstahl, Leni: Hinter den Kulissen des Reichsparteitagsfilms, München 1935, S. 28.

³⁰⁴ Der „Völkische Beobachter“ vom 1.9.1934 sah die Funktion des Films vor allem in der Demonstration „der Ordnung und Geschlossenheit und der Zielstrebigkeit der nationalsozialistischen Bewegung“. Es sollte ein „Dokument der einmütigen Gefolgschaftstreue zum Führer und damit zu Deutschland“ geschaffen werden. „Der ganzen Welt sollte der Friedenswille des deutschen Volkes, verkörpert im Führer, in eindrucklicher Weise vor Augen“ geführt werden. In: „Völkischer Beobachter“, 47. Jg., 1.9.1934, S. 1. Der Wunsch nach einer Einheit der Partei mit der Masse des Volkes wurde schon im Titel des Films offenbar, der von Hitler persönlich erdacht wurde: Der allgemeine Volkswille verschmolz mit dem obersten Willen des Führers. Vgl. Kershaw, Ian: Hitler 1889-1936, S. 662.

³⁰⁵ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 354.

³⁰⁶ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 144.

³⁰⁷ Bucher, Peter, S. 520.

Selbstverständlich war dieser Filmbeitrag auch für die Regisseurin immens wichtig, wie die Tatsache zeigt, dass sie sich während einer Verwaltungsrats-sitzung der Ufa am 28. April 1934 einen Vertrag sicherte, der ihr die Urheber-rechte an dem Film auf unbegrenzte Zeit, auch für die Acht- und Sechzehn-Millimeter-Formate, zusprach. Das bedeutete, dass dieser Beitrag durch Mittel des Reiches finanziert wurde, aber auch Riefenstahl privat ihren finanziellen Nutzen daraus ziehen wollte.³⁰⁸

Die Bedeutung des Werks in der NS-Filmpropaganda zeigte sich über dies an der technischen Ausstattung und den außergewöhnliche Arbeitsbedingungen, über die Leni Riefenstahl während der Produktion verfügen konnte.³⁰⁹ Für die damalige Zeit war es nicht selbstverständlich, dass die Regisseure selbstständig arbeiten konnten, sondern sie wurden von den jeweiligen zuständigen Institutionen direkt beaufsichtigt.³¹⁰ Riefenstahl war dagegen nur an Hitlers Anweisungen gebunden und nicht an die anderer NS-Funktionäre, wie etwa Goebbels und die ihm unterstellte Filmabteilung.³¹¹

Trotz des hohen technischen Aufwandes und der großen Unterstützung, die ihr vom NS-Staat ermöglicht wurden, behauptete Riefenstahl nach dem Krieg kontinuierlich, dass der Film ein historisches Dokument einer politischen Vision sei: ein Ritual der Mobilmachung. Sie konstatierte im „Cahiers du cinéma“: *„Ich habe den Film mit primitivsten Mitteln gemacht. Es war ein sehr billiger Film. Er hat nicht mehr als 280.000 Mark gekostet. Ich verfügte nur über zwei Kameras.“*³¹² Dies entspricht nicht den Tatsachen. Der Reichsparteitag war das bei weitem spektakulärste und aufwändigste Beispiel nationalsozialisti-

³⁰⁸ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 61.

³⁰⁹ Mithilfe von 18 Kameraleuten, 19 Kameraassistenten und einem technischen Stab von 170 Mann ließ sie 130 Kilometer Material drehen, der fertige Film ist circa 3109 Meter lang und dauert 113 Minuten. Vgl. Kanzog, Klaus: Der Dokumentarfilm als politischer Katechismus. Bemerkungen zu Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ (1935), S. 57. In: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995. Sie notierte dazu in ihrem Werk „Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films“, S. 16: *„Um neue filmische Wirkungen zu erzielen, werden in großzügigster Weise mit Unterstützung der Stadt Nürnberg Brücken, Türme und Bahnen gebaut, wie es bisher noch nie für einen Film gemacht werden konnte. So wird zum Beispiel an einem 38 Meter hohen Eisenmasten im Luitpoldhain ein Aufzug gebaut, der, elektrisch betrieben, den Operateur in wenigen Sekunden auf diese Höhe bringt, [...]. Oder am Adolf-Hitler-Platz wird in der Höhe des ersten Stockwerkes der Häuserfront entlang eine 20 Meter lange Fahrbahn gebaut, um die vorbeimarschierenden Truppen mit der bewegten Kamera von oben aufzunehmen.“*

³¹⁰ Speer beschreibt ihre Arbeitsbedingungen wie folgt: *„Als einzige Frau mit offizieller Eigenschaft im Parteitagsgetriebe stand sie oft gegen die Parteiorganisation, die anfangs mitunter nahe daran war, eine Revolte gegen sie zu entfesseln. Auf die politischen Leiter der traditionell frauenfeindlichen Bewegung wirkte die selbstsichere Frau provozierend, die diese Männerwelt ungeniert für ihre Zwecke dirigierte. Intrigen wurden gesponnen, Verleumdungen bei Hess vorgebracht, um sie zu stürzen. Nach dem ersten Parteitagofilm, der auch die Zweifler um Hitler vom filmischen Können der Regisseurin überzeugte, hörten die Angriffe jedoch auf.“* Speer, Albert: Erinnerungen, Frankfurt a. M. 1969, S. 74.

³¹¹ Trimborn, Jürgen, S. 169.

³¹² Leni Riefenstahl-Interview mit Cahiers du Cinéma No. 170, zitiert nach: Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 60.

scher Selbstdarstellung.³¹³ Riefenstahl führt in dem Artikel weiter fort: „[...] mein Film ist lediglich ein Dokument. Ich habe gezeigt, wovon alle Welt sprach oder Zeuge gewesen und beeindruckt war. Ich habe diesen Eindruck auf Zelluloid aufgenommen. Und genau das nimmt man mir offenbar übel: das aufgenommen, das gefilmt zu haben. [...] Der Film [...] enthält nicht eine einzige gestellte Szene. Alles an ihm ist wahr. Und er hat keinen tendenziösen Kommentar, ganz einfach deshalb nicht, weil er gar keinen Kommentar hat. Das ist Historie. Ein rein historischer Film. Ich präzisiere: das ist ein film - vérité. Er reflektiert die Wirklichkeit dessen, was damals, 1934, geschah. Daher ist er ein Dokument und nicht ein Propagandafilm.“³¹⁴

Wenn dieser Film keine gestellten Szenen enthalten soll, stellt sich die Frage, warum insbesondere Bilder ausgewählt wurden, die die am meisten begeisterten Mädchen und Jungen und eben jene Mütter aus der Menge zeigen, die mit ihrem Kind auf dem Arm dem „Führer“ die Hand schüttelten.³¹⁵

Mit dieser Art der Darstellung kann es Leni Riefenstahl nicht um eine bloße Dokumentation oder Wochenschau-Reportage gegangen sein, da sie die schon inszenierte Öffentlichkeit des Parteitages noch einmal durch ihre akzentuierende Bildauswahl und Schnitttechniken inszenierte. Hätte es sich um eine reine Berichterstattung der Geschehnisse gehandelt, hätte sie auch das Nicht-Heldenhafte, Unspektakuläre sowie die Pannen und schwierigen Situationen zeigen müssen.³¹⁶ Sie zeigte Nürnberg hingegen nur als Kulisse, in der reale Lebenssituationen mit arbeitenden Menschen keinen Platz hatten und konstruierte somit ein Wunschbild.³¹⁷

Auch wenn Riefenstahl später von einer reinen Dokumentation der Ereignisse spricht, war es ihr während der Herstellungsphase bewusst, dass eine einfache Aufnahme der Geschehnisse ohne den Einfluss einer künstlerischen Gestaltung nicht das Resultat beim Betrachter erzielen würde wie eine Berichterstattung, in der die Begebenheiten künstlerisch arrangiert wurden. Sie bekräftigte, dass eine künstlerische Filmgestaltung erst die Möglichkeit eröffnete, den „*hinter den Dingen verborgenen Sinn, die jedem Ereignis mit anhaftende Atmosphäre mit einzufangen*“.³¹⁸ Daher wandte sie in „Triumph des Willens“ eine raffinierte Schnitttechnik an, in der kurze Einstellungen durch zahlreiche

³¹³ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 137.

³¹⁴ Leni Riefenstahl-Interview mit Cahiers du Cinéma No. 170, zitiert nach: Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 57.

³¹⁵ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 57.

³¹⁶ Reichel, Peter: „Volksgemeinschaft“ und Führer-Mythos. In: Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 146.

³¹⁷ Heinzlmann, Herbert, S. 165.

³¹⁸ Riefenstahl, Leni: „Über Wesen und Gestaltung des dokumentarischen Films“, S. 146.

Zwischen- und Gegenschnitte geschaffen wurden. Diese boten dem Betrachter aufgrund der kurzen Wahrnehmungszeit keine Möglichkeit, die Darstellung exakt zu erfassen, und somit ordnet er seine erste Empfindung dem filmischen Kontext unter.³¹⁹

Eine Verklärung der Realität erzielte die Regisseurin darüber hinaus durch die Aufnahme von scheinbar endlosen Bewegungen. Verstärkt wurde dieses Empfinden mit einem Spiel der Flammen und dem Eindruck einer Fülle von vorrückenden Bannern oder Standarten. Diese Einstellungen von Marschkolonnen und Aufmärschen wurden von fahrenden, am Boden liegenden oder in der Höhe agierenden Kameraleuten in Szene gesetzt. Diese Methode, Rhythmus und Bewegung als Gestaltungsprinzip zu verwenden, war neu für den Dokumentarfilm und gewährte einen ungewohnten Blick auf die Ereignisse, der die Zuschauer direkt ansprach und in das Geschehen mit einband.³²⁰

Ungewöhnlich war auch die Darstellung Hitlers beispielsweise in der Ankunftsszene, in der er in Nürnberg einflog. Denn es wirkte auf den Zuschauer als sei der „Führer“ „von oben geschickt“ worden, und dieses Motiv glich dem aus den Wolken herabsteigenden Messias. Diese filmische Präsentation erreichte die Regie durch eine Ausnutzung des Sonnenlichts und durch die Verwendung unterschiedlicher Aufnahmewinkel und Brennweiten der Objektive. Die unbedingte Dominanz des „Führers“ über die Parteiformationen wurde auch deutlich durch die von Riefenstahl gewählte Kameraperspektive, indem sie Hitler immer aus der Froschperspektive und seine Gefolgschaft stets in der Vogelperspektive filmte. Sie setzte hier visuell das Führerprinzip um, indem Hitler „von oben“ und seine Anhänger auf ihn „von unten“ blickten.³²¹ Die Regisseurin konstruierte auch den Blickwinkel der Masse so, dass alle Augen auf Hitler gerichtet waren, indem sie die Kamerapositionen entsprechend wählte.³²²

Nach Ansicht Loiperdingers ist „Triumph des Willens“ der signifikanteste Film über Hitler, weil auf den Gelöbnisfeiern seine unbeschränkte Macht und Befehlsgewalt deutlich und von seinen Gefolgsleuten bekräftigt wurde, und dieses Werk damit den Führerkult in die Kinos brachte.³²³

³¹⁹ Nowotny, Peter, S. 118/119.

³²⁰ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 355 u. Nowotny, Peter, S. 122.

³²¹ Loiperdinger, Martin: „Triumph des Willens“: Führerkult und geistige Mobilmachung. In: Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 161.

³²² Heinzlmann, Herbert, S. 164.

³²³ Loiperdinger, Martin: „Triumph des Willens“, S. 162 u. Kershaw, Ian: Hitler 1889-1936, S. 662.

Die Regisseurin berief sich später immer wieder darauf, dass ihr Werk ein Dokument sei, da es keinen Kommentar habe. Aber eben der Verzicht auf einen Kommentar verlieh dem Parteitag seine geschlossene und massive Wirkung.

Als weitere wichtige medienwirksame Elemente nutzte Riefenstahl Musik und Original-Reden. So sorgte schon vor dem Titelvorspann eine lange musikalische Einleitung für feierliche Stimmung, gefolgt von Blechmusik, Fanfarenklängen, Volksliedern, Marschliedern, Liedern der Hitlerjugend und der Partei.³²⁴ Die Musik richtete sich besonders auf die emotionale Rezeptionsbereitschaft des Betrachters, indem sie seine kritische Aufnahmefähigkeit schwächte und stattdessen seine Empfindungen ansprach. Beispielsweise verfiel das Publikum beim Vorbeimarsch am „Führer“ in den vorgegebenen Rhythmus.³²⁵ Zusätzlich hinterließen die etwa 15 Reden einen besonderen Eindruck beim Betrachter.³²⁶ Insbesondere die letzte Rede, die zugleich die letzte Sequenz der Bilder einleitete, heizte die Situation an. Mit dem Ausspruch Hitlers, *„die Partei sei das Symbol des Ewigen“*, dem Heß-Zitat: *„Die Partei ist Hitler, Hitler aber ist Deutschland, wie Deutschland Hitler ist“* sowie dem Abgesang des „Horst-Wessel-Liedes“ wurde eine Atmosphäre geschaffen, die den einzelnen Betrachter miteinbezog und ihm das Gefühl vermittelte, Teil dieser Gemeinschaft zu sein.³²⁷

Aber nicht nur Hitler und die obersten Parteifunktionäre ergriffen das Wort, sondern auch die Menge meldete sich im Sprechchor. Leni Riefenstahl belebte die Idee der Volksgemeinschaft, indem sie die landsmannschaftlichen Gruppen im Chor den Arbeitsdienstappell leisten ließ. Auf die von einem Sprecher laufend wiederholte Frage *„Kamerad, woher stammst du?“* antwortete dieser seinem Dialekt entsprechend: *„Aus Friesland, -...aus Bayern, -...von der Donau, -...vom Rhein“* usw., die in einer Wechselrede bis in den finalen Chor einmündeten: *„Ein Volk – ein Führer – ein Reich! Heimat!“*³²⁸

Leni Riefenstahl hatte in „Sieg des Glaubens“ und „Triumph des Willens“ einen neuen Stil des Dokumentarfilms gefunden, der intim und spektakulär zugleich war. Sie zeigte nicht nur die offiziellen Zeremonien, sondern auch

³²⁴ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 58.

³²⁵ Heinzelmann ist der Ansicht, dass dieser Film ohne Musik viel von seiner suggestiven Wirkung verlöre, da er sich ja nur selten mit verbalen Aussagen an den Verstand richte. Er unterlaufe ihn vielmehr mit Kompositionen aus Bildern und Tönen und spiele auf einer Partitur der Irrationalität. Vgl. Heinzelmann, Herbert, S. 168.

³²⁶ Neben Hitler und Heß, der den Parteitag eröffnete, sprachen auch Rosenberg, Dietrich, Todt, Reinhard, Darré, Streicher, Ley, Frank, Hierl und Goebbels. Vgl. Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 58.

³²⁷ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 59.

³²⁸ Reichel, Peter: „Volksgemeinschaft“ und Führer-Mythos, S. 142.

deren Vorbereitung und Randereignisse, allerdings nur anhand von ausgewählten Einstellungen. Sie verschaffte dem Zuschauer somit die Illusion selbst dabei gewesen zu sein und zur näheren Umgebung des „Führers“ zu gehören und sich mit diesem Deutschland zu identifizieren.

Ihr gelang es als erste Regisseurin, mit filmischen Mitteln die nationalsozialistischen Werte und Normen in ihren Bildern zu verschönern.³²⁹ Um dies zu erreichen, benutzte sie gegensätzliche ästhetische Formelemente wie moderne Technik und altfränkisches Ambiente; das Führer-Gefolgschaftsprinzip und den Gemeinschaftskollektivismus; Jugend, körperliche Schönheit ohne Sinnlichkeit und romantisch-heroisierende Totenverehrung.³³⁰

3.4.3 Der Olympia-Film

Den Staatsauftrag zur Herstellung des Films zu den Olympischen Spielen 1936 in Berlin erhielt Leni Riefenstahl aufgrund ihrer erfolgreichen Arbeit an den NS-Parteitagfilmen „Sieg des Glaubens“ und „Triumph des Willens“. In diesen Beiträgen gelang es ihr, ein großes Ereignis nicht nur zu filmen, sondern auch filmisch zu einem Erlebnis werden zu lassen. Der Olympia-Film bestand aus zwei Teilen: „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“³³¹ und wurde zum Geburtstag des „Führers“ (20.4.1938) uraufgeführt.³³²

³²⁹ Zur damaligen Zeit wurde der Film als einmaliges Werk bewertet. In den Presseanweisungen der Regierung wurde am 19.3.1935 vorgegeben: *„Die Zeitungen werden gebeten, den Parteitags-Film, der am 28. März zur Uraufführung kommt, in stärkstem Maße propagandistisch zu unterstützen und schon jetzt mit einer Propagandaaktion zu beginnen. Die Landesstellen des Propagandaministeriums werden ausführlich Bildmaterial, Interviews mit Mitarbeitern am Film usw. zur Veröffentlichung stellen. Über die Uraufführung wird das Berliner Büro berichten.“* Vgl. Bohrmann, Hans und Gabriele Toepser-Ziegert (Hrsg.): NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation 1933-1936, 4 Bde., München 1987ff., S. 154. Die Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands bewerteten am 4. Juni 1937 die Filme von Leni Riefenstahl: *„Sieg des Glaubens‘ und ‚Triumph des Willens‘ waren lediglich auf Massenbewegungen und Führerverherrlichung eingestellt und im besten Falle dekorative, dokumentarische, optisch gute Reportagen brauner Massenparaden.“* Vgl. Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SOPADE) 1934-1940, 7 Bde., Reprint Salzhaußen/Frankfurt a. M. 1980, S. 910. „Triumph des Willens“ erhielt die Prädikate „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“, „volksbildend“ und „Lehrfilm“. Am 1.5.1935 verlieh Goebbels ihm den „Nationalen Filmpreis“ und würdigte die Auszeichnung mit den Worten: *„Er hat den harten Rhythmus dieser großen Zeit ins eminent Künstlerische gesteigert; er ist monumental, durchzittert vom Tempo der marschierenden Formationen, stählern in der Auffassung und durchglüht von künstlerischer Leidenschaft.“*

³³⁰ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 138.

³³¹ Der erste Teil hatte eine Länge von 3429 Metern (126 Minuten), der zweite eine von 2722 Metern (99 Minuten). Vgl. Drewniak, Boguslaw, S. 281. Zum Inhalt des ersten Teils zählten Aufnahmen aus Griechenland, ein Prolog, der Fackelstaffellauf, die Eröffnung der Spiele, einige Wettkämpfe aus der Leichtathletik und abschließend das Tanzfestspiel. Der zweite Teil enthielt Bilder aus dem Olympischen Dorf, restliche Wettkampfszenen und zum Ausklang die Schlussfeier.

³³² Nowotny, Peter, S. 51.

Wie schon bei den Parteitagsfilmen machte die Regisseurin auch zur Produktionsgeschichte des Olympia-Films widersprüchliche Angaben. So behauptete sie, dass sie den Film völlig alleine produziert habe, tatsächlich wurde in einem Vertrag vom 9. Dezember 1935 auf Veranlassung des Reiches und mit dessen Mitteln die „Olympia-Film GmbH“ gegründet,³³³ um den Film herzustellen und den Vertrieb von Filmen, die in Zusammenhang mit diesem Ereignis standen, zu koordinieren.³³⁴ Als Gesellschafter der „Olympia-Film GmbH“ wurden zwar Leni Riefenstahl und ihr Bruder Heinz benannt, aber ein Bericht über Kassen- und Rechnungsprüfung aus dem jeweiligen Zeitraum bei der Olympia-Film GmbH in Berlin belegt, dass diese Gesellschaft eine „Firma des Reiches“ war.³³⁵ In den Unterlagen des Reichsfinanzministeriums weist ein Vertrag vom 16. Oktober 1935 unter § 1 die Übertragung der Herstellung des Sommer-Olympia-Films auf Riefenstahl auf, sowie in § 3 die Festlegung ihrer persönlichen Vergütung in Höhe von 250.000 RM einschließlich ihrer Auslagen³³⁶ und im § 5 die Übergabe der alleinigen künstlerischen Gestaltung und organisatorischen Durchführung.³³⁷

Für das NS-Regime lag die Zielsetzung des Films in der Betonung der engen Verbindung zwischen Sport und Politik im Nationalsozialismus.³³⁸ Um diesen Effekt zu erzielen, wurden der Regisseurin mit Drehbeginn zahlreiche Mittel zur Verfügung gestellt. Wie schon bei ihren Arbeiten zuvor konnte sie während der Produktion aus einem sehr umfangreichen Filmmaterial schöpfen, und es standen ihr 45 Kameramänner und diverse andere Mitarbeiter sowie 12 Sportberater, 2 Architekten und Hunderte von Musikern und Chorsängern zur

³³³ Zudem verpflichtete seit 1912 das IOC das Organisationskomitee des Gastgeberlandes, ein Filmdokument von den Spielen anfertigen zu lassen. Vgl. Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 150.

³³⁴ Riefenstahl behauptete seit den fünfziger Jahren stetig, dass der Olympia-Film vom Internationalen Olympischen Komitee in Auftrag gegeben, von ihrer eigenen Filmgesellschaft produziert und gegen Goebbels' Protest gedreht wurde. Vgl. Sontag, Susan: Im Zeichen des Saturn, Faszinierender Faschismus, Frankfurt a. M., 1990, S. 102 u. Drewniak, Boguslaw, S. 281.

³³⁵ Bericht über Kassen- und Rechnungsprüfung vom 3. bis 8. Oktober 1936 bei der Olympia-Film GmbH, der vom Reichsministerium für Volksaufklärung u. Propaganda, Vorprüfungsstelle am 16.10.1936 verfasst wurde, Berlin SO 36, Harzerstr. 39. In: BArch R 55/503.

³³⁶ Zu den vertraglich zugesicherten 250 000 RM erhielt sie nochmals zur Premiere 100 000 RM für die künstlerische Oberleitung und Regie ausgezahlt, und von Mai 1938 bis Februar 1939 ein monatliches Gehalt von jeweils 5000 RM. Ab 1941 wurde festgelegt, dass die Auswertung und Verwaltung der Olympia-Filme, die Eigentum des „Reiches“ waren, durch die Riefenstahl-Film GmbH übernommen wird. Vgl. BArch R 55/1327.

³³⁷ BArch, R 2/4788 Bl. 216-217. Vertrag über die Herstellung eines Olympia-Films.

³³⁸ Ein damaliger Zeitungsartikel erläuterte den Zweck der Filmproduktion auf folgende Weise: *„Der Film soll ein historisches Dokument für alle Zeiten sein. Er wird das große Geschehen um den Siegeskranz von der Olympia festhalten, er wird auch Kunde geben von der stolzen Kraft, die der Führer Adolf Hitler der wiedererstarkten deutschen Nation gegeben hat. Die Olympiade 1936 steht im Mittelpunkt dieses großen Aufbauwerkes am deutschen Volk und deutschem Land. Was der Fremde hier staunend erleben wird, ein friedliches starkes Volk und seine friedliche Arbeit, der Film von der Olympiade 1936 wird das alles noch einmal widerspiegeln und es als lebendiges und plastisches Abbild hinaustragen zu den Völkern der Welt. So steht der Film im Dienste des Sportes.“* Vgl. O. Verf.: Olympia – Der Film – und eine Frage. In: „Filmwelt“, 2.8.1936, o. Jg. 1936, Nr. 31, S. 16.

Seite. Insgesamt wurden 800.000 Meter Negativmaterial gefilmt, wovon schließlich ungefähr 6.000 Meter auf die zwei Filme verteilt wurden und in denen 4.050 Sportler aus 49 Staaten zu sehen waren.³³⁹ Die Produktionskosten betragen insgesamt etwa 2.750.000 RM für die Gesamtherstellung der verschiedenen Versionen bis Ende August 1938.³⁴⁰

Auch der Filmtechnik stand eine spezielle Ausrüstung zur Verfügung, wie die Installation besonderer technischer Einrichtungen, die Verlegung von Schienen für Kamerafahrten oder die Aushebung von Gräben, damit Läufer und Speerwerfer verfolgt werden konnten. Daneben wurden Teleobjektive, Aufnahmewagen, Fesselballons und Kräne herbeigeschafft, Kameras am Boden des Schwimmbeckens eingesetzt und Flugzeuge sowie auch das Luftschiff „Hindenburg“ bereitgestellt. Unter solchen technischen Bedingungen konnte der Eindruck erweckt werden, dass die Kamera überall unmittelbar dabei sei, wie beispielsweise zwischen den Beinen der Pferde, unter Wasser und vom Himmel herab.³⁴¹

Nicht nur die technischen Voraussetzungen entsprachen einem hohen Standard, auch Riefenstahl hatte sich intensiv und gründlich auf ihr Filmvorhaben vorbereitet, indem sie u.a. die Olympischen Winterspiele in Garmisch-Partenkirchen 1936 besuchte. Für ihr geplantes Werk entwickelte sie drei künstlerische Gestaltungsprinzipien: *„Kampf, Schönheit und Olympia.“* Demnach sollte *„der Kampf nicht nur in einem photographierten Filmbericht wiedergegeben, sondern als allgemeingültige Ausdrucksform des lebendigen und krafterfüllten Willenseinsatzes“* gesehen werden, und sie beabsichtigte, *„den berausenden, glühenden Geist der Jugend, der im Kampf lebt“*, aufzuzeigen. Als zweiten Punkt sah sie die Schönheit eines *„sportlich harmonisch durchgebildeten Körpers, das Ebenmaß der Bewegung, die von blutvollem Erleben erfüllt ist“* von dem der Betrachter wünschen sollte, *„selbst so frei und gelockert und doch zugleich mit so geballter Energie kämpfen zu können“*. Letztlich sollte die *„Olympische Idee dem Film seine innere Gestalt“* verleihen. Riefenstahl strebte danach, den *„völkerverbindenden, aus reiner Begeisterung geborenen Gedanken künstlerisch zu formen“*.³⁴²

Auch den NS-Filmverantwortlichen blieb der integrierende Effekt einer solchen Veranstaltung nicht verborgen, und daher planten sie, der gesamten Welt die Stärke des Hitler-Regimes anhand der Spiele in Deutschland zu offenbaren.

³³⁹ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 63.

³⁴⁰ Barch, R 55/503. Brief der Olympia-Film GmbH vom 10.9.1938.

³⁴¹ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 63.

³⁴² Riefenstahl, Leni: Der Olympia-Film. In: „Filmwelt“, 15.4.1938, Nr. 16, S. 6f u. S. 21.

Riefenstahls Aufgabe war es demzufolge nicht, einen Film über „die Olympischen Spiele zu drehen, sondern über das olympische Deutschland.“³⁴³

Die Regisseurin ließ den Film mit einem mystischen Prolog beginnen, bevor die Eröffnungsfeier startete, um die olympische Idee in ihrer antiken Tradition zu zeigen. Im Morgenlicht traten aus Tempelruinen hellenische Göttergestalten und Olympiakämpfer vor, die sich in deutsche Diskus- und Speerwerfer verwandelten. Danach folgte die Einblendung des Fackellaufs über die Landkarte Europas zum Einlauf der Nationen 1936 in das Berliner Olympiastadion. Die Sportler marschierten mit ihren Nationalflaggen unter den Augen Hitlers und seiner Gefolgsleute ein. Es rückten deutlich die politischen Zeichen in den Vordergrund, je mehr sich der Fackelläufer dem Ort des olympischen Geschehens näherte. Aufnahmen vom Hakenkreuz und Deutschlandschriftzug wechseln sich ab mit Olympiaglocke und Olympiastadion, Menschenmassen und der Silhouette des „Führers“. Mittels solcher Bilder beabsichtigte Riefenstahl, Harmonie und Einheit entstehen zu lassen und zugleich Schönheit und Stärke zu demonstrieren. Sie plante, eine Verbindung zwischen antikem Mythos und dem jungen, neuen Deutschland, zu Volk und „Führer“ und zu nationalsozialistischem Geist und olympischem Ideal herzustellen.³⁴⁴

Kennzeichnend für die Atmosphäre, die der Film erzeugte, waren die Kameraeinstellungen. Lange Panorama-Schwenks wechselten mit Großaufnahmen von den angespannten Gesichtern der Wettkämpfer. Einstellungen von oben auf die Zuschauermenge und die Ereignisse im Stadion wurden abgelöst durch eindrucksvolle Gegenschüsse, die vor einem Wolkenhimmel als Hintergrund die sportlichen Leistungen noch mehr verherrlichten. Die Kamera betonte die athletischen Figuren mit ihren arbeitenden Muskeloberflächen, inszenierte die Olympioniken zu Körpern ohne seelische Tiefe und verleugnete somit auch jegliche Individualität.

Die hier angewandte filmische Sprache stilisierte den Menschen zur lebenden Skulptur, die zum Wett- und Überlebenskampf wie geschaffen erschien, und leitete auf diese Weise einen rassistischen Gattungstypus her. Aber gerade diese Verherrlichung der Sportler und ihrer Leistungen nahmen dem Sport seine individuellen Züge und seine spielerische Funktion und erklärte ihn zum Instrument der sozialen und rassistischen Selektion.³⁴⁵

³⁴³ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 63.

³⁴⁴ Nach Ansicht Reichels wurde „die altmodische Ritterwelt des Sports zur Anständigkeit des deutschen Kämpfers, der Elitismus Coubertins zum Rassismus, die Wiedergeburtsidee Olympias zu einer nationalsozialistischen Erlösungsreligion, die Dramatik des Wettkampfes zur Tragik, das Sportfest zum Weihfest und schließlich Zeus zu Hitler umgedeutet“. Vgl. Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 270.

³⁴⁵ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 153/154.

Aber nicht nur die Einstellungen variierten, sondern sogar die Geräuschkulisse änderte sich ständig. Die Bilder waren unterlegt mit Summen aus der Menschenmenge, dem Hufschlag der Pferde, der Stimmen der Stadionsprecher und neoromantischer Musik.

Der Behauptung, nur mit bloßem Material gearbeitet zu haben, widersprach gerade Riefenstahls Arrangement des Körpers als Kampfmaschine, ebenso der Einsatz eines Kommentars, der jede sportliche Betätigung als Synonym für Kämpfen und Siegen gebrauchte („*Die finnische Streitmacht liegt geschlossen in Front*“ – gemeint waren drei Läufer).³⁴⁶ Die Überhöhung der deutschen Sportler, die durch Zeitlupe und durch einen Vergleich mit gegnerischen Sportlern erzielt wurde, entsprach ebenfalls nicht einer dokumentarischen Berichterstattung, sondern lässt auf gestellte und ausgewählte Aufnahmen schließen. Außerdem setzte die Regisseurin eine bestimmte Schneidetechnik ein, wie beispielsweise in dem Bericht vom Kunstspringen, in dem unterschiedliche Körper zu einem Traummenschen verschmelzen, und so ein Bild von einem fliegenden Menschen geschaffen wird.³⁴⁷

Darüber hinaus manipulierte Riefenstahl das Filmmaterial, indem sie viele Einstellungen wiederholte und die Reihenfolge der Ereignisse änderte. So ließ sie u.a. die Mannschaften anders einmarschieren und wertete den ersten siegreichen Wurf der Diskuswerferin Gisela Mauermeyer zum letzten Versuch um.³⁴⁸ Durch Riefenstahls Einflussnahme wurde den sportlichen Ereignissen die Freiheit des Spiels und des Unvorhersehbaren genommen.³⁴⁹

In dem Geleitwort zum Film erläutert Riefenstahl ihre Konzeption: „*Wenn der Film von den Olympischen Spielen erst jetzt seine Uraufführung erlebt, so sagt dies schon, daß er niemals als eine aktuelle Reportage der Spiele gedacht war. Diese Aufgabe ist in hervorragender Weise von den Wochenschauen erfüllt worden. [...] Die ewige Sehnsucht im Menschen nach Vollkommenheit und Schönheit, der Kampf und die völkerverbindende olympische Idee waren die Hauptmotive, die ich in meiner Aufgabe sah. [...] So soll dieser*

³⁴⁶ Hoffmann, Hilmar: Leni Riefenstahls Olympia-Film. Zeitgemäße Hinweise zur Ästhetik einer politischen Inszenierung. In: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums, 31. Jg., Heft 123, 1992, S. 199.

³⁴⁷ Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus. In: Jacobsen, Wolfgang, Kues, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 130/31.

³⁴⁸ Prof. Dr. Claus Tiedemann, Universität Hamburg, äußert sich in seinem Vortrag: „Elfriede Rahn-Kaun – eine sportliche ‚Heldin‘ in schwieriger Zeit“ (Hoya 21.10.2006, S. 2, folgendermaßen über Gisela Mauermeyer: „*Zur damaligen Zeit war die Leichtathletin Gisela Mauermeyer für viele eine sportliche Heldin, da sie herausragende Leistungen erbrachte im Kugelstoßen und Diskuswurf. Sie stellte in beiden Disziplinen Weltrekorde auf und gewann 1936 die Goldmedaille im Diskuswurf. Sie war mehr als anderen Sportler, die Vorzeige-Athletin der Nationalsozialisten, auch deshalb, weil sie schon 1932 Mitglied der NSDAP geworden war.*“ Vgl. http://www.sportwissenschaft.uni-hamburg.de/tiedemann/documents/Vortrag_Hoya_2006.pdf.

³⁴⁹ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S.153.

*Film nicht nur ein Andenken an die unvergeßlichen Tage der Olympischen Spiele in Berlin sein, er soll der Jugend Ansporn und Symbol werden, noch schöner, noch vollkommener zu werden.*³⁵⁰ Zweifellos wollte sie die sportlichen und kulturellen Ereignisse nicht nur fotografisch dokumentieren, sondern ästhetisch idealisieren. Sie beabsichtigte eine Hymne an die Kraft und die Schönheit des Menschen zu kreieren und darin das ständige Streben des Menschen nach Perfektion und Schönheit zu zeigen.³⁵¹

Als Bewertungskriterium ihres persönlichen Schönheitsempfindens orientierte sie sich am Klassizismus, der durch Symmetrie, natürliche Proportionen und Harmonie gekennzeichnet war und an der platonischen Schönheitsdefinition, die das idealisierte Schöne als Urbild alles irdisch Schönen definiert.³⁵² In einem Zeitungsinterview gab sie 1965 folgende Definition: *„Ich kann ganz einfach sagen, daß ich mich spontan von allem angezogen fühle, was schön ist. Ja: Schönheit und Harmonie. Und dieses Interesse an der Komposition, dieses Streben nach Form ist vielleicht in der Tat etwas sehr deutsches.[...] Alles, was wirklich realistisch ist, ein Ausschnitt aus dem Leben, alles, was durchschnittlich und alltäglich ist, interessiert mich nicht.[...] Mich fasziniert, was schön ist, stark, gesund und lebendig, ich suche Harmonie. Wenn Harmonie hervorgebracht wird, bin ich glücklich.*³⁵³ Demnach war in ihrer Arbeit nicht der Wahrheitsgehalt der Aufnahmen ausschlaggebend, sondern allein der Aspekt, dass Schönheit und Harmonie mit ihren Bildern vermittelt werden sollten, und darin lag ihre hauptsächliche Motivation beim Drehen.

Insgesamt wurde der Olympiafilms ein Welterfolg und von der Kritik gelobt und prämiert. Die „Deutsche Allgemeine Zeitung“ schrieb am 22. April 1938: *„Sport ist das Thema dieses Films, der auch einen ‚Filmstar‘ hat: den vollendeten menschlichen Körper. [...] Mit schönem Ernst und in edler Symbolsprache bemüht sich Leni Riefenstahl um das Herausarbeiten dieser Idee.*³⁵⁴

Aber der Erfolg war nicht nur auf Deutschland begrenzt,³⁵⁵ sondern Riefenstahl genoss mit diesen zwei Filmen weltweit Anerkennung, z.B. sandte

³⁵⁰ Riefenstahl, Leni: Schönheit und Kampf in herrlicher Harmonie. In: „Licht-Bild-Bühne“, 13.4.1938, 31. Jg., Nr. 88, S. 1. Ebenso argumentierte sie in dem Geleitwort zur Bildauswahl für ihren Bildband zu den Olympischen Spielen 1936 „Schönheit im Olympischen Kampf“, 2. Aufl., Berlin 1937, S. 5.

³⁵¹ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 269.

³⁵² Hoffmann, Hilmar: Leni Riefenstahls Olympia-Film, S. 192.

³⁵³ Delahaye, Michel: Leni et le Loup. Entretien avec Leni Riefenstahl. In: Cahiers du Cinéma, o. Jg., 1965, Nr. 170, September, hier deutsch zitiert nach: Nowotny, Peter, S. 64.

³⁵⁴ Fiedler, Werner: Sport als Form und Gestalt. In: „Deutsche Allgemeine Zeitung“, Nr. 183-184, 22.4.1938, S. 6, zitiert nach: Nowotny, Peter, S. 52.

³⁵⁵ Das Werk erhielt hohe Prädikate und den Nationalen Filmpreis 1938. Vgl. Drewniak, Boguslaw, S. 282.

ihr Stalin einen handschriftlichen Glückwunsch.³⁵⁶ Es gab „Olympia“ in drei Fassungen (deutsch, englisch, französisch), die leicht voneinander abwichen.³⁵⁷

Nach dem Krieg waren die Filmbewertungen differenzierter. Die filmkünstlerische Leistung wurde gelobt, aber auch immer wieder die ursprüngliche Zielsetzung und Ideologie des Films betont.

In der Inszenierung und der Verfilmung der Spiele kündigten sich für Reichel symbolisch das kommende Kriegsereignis und die expansionistische Absicht des NS-Regimes an. Die Demonstration der sportlichen Dominanz der Deutschen in vielen Wettkämpfen deutete die allgemeine, rassistische Überlegenheit an. Verstärkt werde dies u.a. mit dem Vorbeimarsch der französische Delegation mit „deutschem Gruß“³⁵⁸ an der Ehrenloge, welches als Triumph über den Erbfeind verstanden werde. Darüber hinaus sah Reichel die in der deutschen Delegation in Uniform mitmarschierenden Wehrmachtssportler als Ausdruck der Sportler-Soldat-Synthese. Derartige Bilder prophezeiten eine kriegerische Auseinandersetzung, die sich lediglich hinter „dem schönen Schein“ der filmästhetisch zum „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“ verklärten Spiele versteckte. Tatsächlich verherrlichte man den Kampf und feierte die Überlegenheit der „weißen Rasse“. Insbesondere durch die Darstellung der Deutschen als „die erste Sportnation der Welt“ demonstrieren sie ihren Wiederaufstieg, der sie letztlich zu größeren Aufgaben legitimiere.³⁵⁹

Hoffmann bewertet den Olympia-Film als „den ersten exemplarischen, künstlerisch durchgestalteten Sportfilm, der die spätere Medienberichterstattung deutlich beeinflusste.“ Zusätzlich sei er aber auch ein Propagandafilm, der die politische Dimension von Gesellschaft und Individuum auf die theatralischen Manipulationstechniken einer nivellierten Masse reduziere. Diese Arbeit von

³⁵⁶ Das IOC war so begeistert von dem Beitrag, dass sie den Film 1939 mit dem Olympischen Pokal als höchste IOC-Auszeichnung prämierten. Vgl. Hoffmann, Hilmar: Leni Riefenstahls Olympia-Film, S. 189. In Venedig erhielt ihr Olympia-Film den Mussolini-Pokal für den besten ausländischen Film. Vgl. Drewniak, Boguslaw, S. 282.

³⁵⁷ Die französischen Verleiher hatten darauf gedrängt, Aufnahmen Hitlers aus dem Film herauszuschneiden, Riefenstahl lehnte dies ab mit der Begründung, dass er Teil der Olympischen Spiele 1936 gewesen sei. Vgl. Riefenstahl, Leni: Memoiren 1902-1945, Frankfurt. a. M.; Berlin 1996, S. 313. Aufgrund der Vorfälle aus der Reichskristallnacht formierte sich in den USA im Filmgeschäft ein Widerstand gegen Riefenstahl und ihre Arbeiten und daher scheiterten alle Verhandlungen zum Verleih und der Olympia-Film wurde nicht gezeigt. Diesem Boykott schloss sich lediglich noch Großbritannien an, in vielen anderen Ländern, wie u.a. Dänemark, Schweden und Norwegen, lief der Beitrag bis zum Kriegsausbruch. Vgl. Trimborn, Jürgen, S. 270/271. Später montierten die Verleiher die sportlichen Szenen in allen möglichen Zusammenschnitten und nur die Kopie des „George Eastmann House“, die von Riefenstahl persönlich hergestellt worden war, entsprach noch einigermaßen dem Original. Vgl. Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 64.

³⁵⁸ Hoffmann dagegen hält den ausgestreckten Arm der Franzosen für seitwärts ausgerichtet. Dies sei der olympische Gruß, der vom deutschen Publikum missverstanden worden sei. Vgl. Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 153.

³⁵⁹ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 270f.

Riefenstahl sei ein technischer und ästhetischer Meilenstein in der Entwicklung des Sportfilms, aber zugleich auch ein Mahn- und Warnzeichen.³⁶⁰

Alle vier Filmbeiträge von Riefenstahl können nicht als Dokumentarfilme im herkömmlichen Sinn verstanden werden, da die Regisseurin selbst in Zeitungsinterviews zugegeben hat, dass sie Aufnahmen inszeniert hat, um Ereignisse mit einer bestimmten Motivation zu filmen oder um persönlichen Maßstäben, wie ihrem eigenen Schönheitsempfinden, Rechnung zu tragen. Man kann ihre Filmwerke aus meiner Sicht als Propagandafilme bezeichnen, da sie zweifellos nicht zur Dokumentation gefertigt wurden, sondern dazu dienten, in propagandistischer Absicht die nationalsozialistische Selbstdarstellung wiederzugeben.

Darüber hinaus schaffte es die Regisseurin, dem Ausland ein idealisiertes, angenehmes und friedvolles Bild von Deutschland mit einem freundlichen Oberhaupt zu vermitteln. Obwohl es zur gleichen Zeit schon die Nürnberger Gesetze, erste Konzentrationslager in Oranienburg und Sachsenhausen und eine deutsche Beteiligung am spanischen Bürgerkrieg gab.³⁶¹

³⁶⁰ Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film, S. 150/151.

³⁶¹ Hoffmann, Hilmar: Leni Riefenstahls Olympia-Film, S. 192.

4 Hipplers Aufstieg im NS-Filmwesen

4.1 Biographie Fritz Hipplers

Am 17. August 1909 in Niederschönhausen, einem Vorort von Berlin, wurde Fritz Hippler als Sohn einer Stadtsparkassenangestellten und eines Magistratsbeamten geboren.³⁶² Seine Kindheit war geprägt durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs, der massive Konsequenzen für die politische und wirtschaftliche Lage in Deutschland hatte. Zu jenem Zeitpunkt lösten sich die gewohnten gesellschaftlichen Strukturen durch die Abdankung des Kaisers und die Ausrufung der Republik auf und die wirtschaftliche Inflation stand bevor. Auch Hippler fühlte sich bereits als 14-Jähriger Schüler unmittelbar von der Inflation betroffen, als er beispielsweise Nachhilfestunden erteilte, deren Entgelt sich nach dem Tagespreis für Brot richtete.³⁶³

Als schwerwiegende Folge des Krieges hatte die Familie Hippler selbst den Verlust des Vaters zu verkraften, der am 24. April 1918 in Villers-Bretonneux fiel.³⁶⁴

In dieser brenzligen politischen Situation fühlten sich die unterschiedlichsten politischen Gruppierungen berufen, auf die Bevölkerung einzuwirken. Auch Hippler war bereits in jungen Jahren in seinem engen persönlichen Umfeld einerseits nationalen Ansichten ausgesetzt, durch einen ehemaligen Kriegskameraden seines Vaters mit Namen Griegel und dem Nachbarn Bartels,³⁶⁵ und andererseits sozialdemokratischen Grundsätzen, die ihm durch seinen Onkel vermittelt wurden.³⁶⁶

In seinen Memoiren beschrieb Hippler als seine prägendsten Kindheitserinnerungen seinen ersten Kinobesuch, bei dem ihn besonders die Technik der Bildprojektion faszinierte, sowie der Anblick der Ostjuden im Berliner „Scheunenviertel“ zur damaligen Zeit. Dieses Bild muss einen enormen Eindruck auf ihn gemacht haben, denn in seinem späteren Film „Der ewige Jude“ nutzte er

³⁶² BAArch (ehemals BDC), RS/C 0393, Hippler, Fritz, 17.8.1909. In der Literatur wird kaum etwas über die Familienverhältnisse Hipplers berichtet, und auch Hippler selbst gab in seinen Memoiren nur wenige familiäre Informationen preis.

³⁶³ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, 2. Aufl., Düsseldorf 1983, S. 58.

³⁶⁴ ebd. S. 23. Er sprach in seinen Memoiren davon, dass sein Vater Opfer des Ersten Weltkrieges wurde und seine Mutter Opfer des Zweiten Weltkrieges. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 39 u. der Bildteil im Anhang.

³⁶⁵ Sie waren ehemalige Soldaten, die sich durch die „Dolchstoßlegende“, nach der die im Feld unbesiegt gebliebenen deutschen Truppen zum Opfer des Verrats an der Heimatfront wurden, rehabilitiert fühlten.

³⁶⁶ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 51.

die Darstellung der Ostjuden, um durch sie die Gefahr der Ausbreitung des Judentums zu demonstrieren.³⁶⁷

Die Lebensumstände, unter denen Hippler aufwuchs, haben sicherlich seine politische Ausrichtung geprägt und ihn motiviert, sich schon in jungen Jahren politisch zu betätigen. Er trat bereits 1925 als 16-Jähriger in eine rechte Kampforganisation, den Scharnhorstbund,³⁶⁸ ein und wechselte wenig später zum „Stahlhelm“.³⁶⁹

Die Umgangsformen beim „Stahlhelm“ waren streng militärisch, und in dessen Funktion als Wehrverband nahm Hippler ständig an Straßenschlachten mit anderen politischen Verbänden, wie dem „Roten Frontkämpferbund“, teil.³⁷⁰ Selbst ein Verbot seitens der Schule sich politisch zu betätigen minderte sein Interesse an rechten Organisationsformen nicht, vielmehr trat er noch als Schüler – erst 17 Jahre alt – 1927 in die NSDAP ein.³⁷¹ Boelcke nimmt an, dass Hippler bereits zum Zeitpunkt seines Schulabschlusses in seiner geistigen Haltung „völlig von der nationalsozialistischen Bewegung und ihren Ideen“ beeinflusst wurde, was auf den frühen Verlust des Vaters zurückzuführen sei.³⁷²

Meiner Ansicht nach spielen die Erfahrungen der Nachkriegszeit in Berlin mit den Unruhen auf den Straßen, der Unsicherheit der Bevölkerung und der Lebensmittelknappheit eine grundlegende Rolle für Hipplers Entscheidung. Aber auch seine Herkunft aus kleinbürgerlichen Beamtenverhältnissen, die sich weniger von proletarischen Idealen und Werten anziehen ließ, begünstigte eher seine Hinwendung zur NSDAP als zu linken Gruppierungen.³⁷³

Kurz nach seinem Parteieintritt ordnete sich Hippler selbst eher dem sozialistischen Flügel innerhalb der NSDAP zu,³⁷⁴ wobei diese Richtung einen „Nationalbolschewismus“ vertrat, der auf die Brüder Gregor und Otto Strasser zu-

³⁶⁷ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 53.

³⁶⁸ In seinen Memoiren beschreibt er die Eindrücke von dieser Gruppe „als *Brücke zur scheinbar heilen Welt seiner frühen Kindheit*“. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 68.

³⁶⁹ Der „Stahlhelm“ war ein Bund der Frontsoldaten, der am 25.12.1918 als Wehrverband gegen die sozialistischen und kommunistischen Aufstände gegründet wurde. Der Verband wollte den Geist der Frontkameradschaft auf die Politik übertragen. Juden wurden durch eine Vorform des Arierparagraphen ausgeschlossen. 1933 wurde der „Stahlhelm“ in die SA eingegliedert. Vgl. Zentner, Christian und Friedemann Bedürftig (Hrsg.): Das grosse Lexikon des Dritten Reiches, München 1985.

³⁷⁰ ebd. S. 70.

³⁷¹ BArch (ehem. BDC), PK/ E 0233, Hippler, Fritz, 17.8.1909.

³⁷² Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 83.

³⁷³ ebd. S. 13.

³⁷⁴ In seiner Dissertationsschrift kritisierte Hippler die deutsche Oberschicht, weil sie sich nicht durch „Herstellung von sozialer Gerechtigkeit“ mit der deutschen Arbeiterschaft zu einer „Kampfgemeinschaft“ zusammengeschlossen hätte: „*Die Arbeiterschaft wäre dann die wirkliche Nation gewesen; die Oberschicht allein aber im Sinne antinational und vaterlandslos!*“ Vgl. Hippler, Fritz: Staat und Gesellschaft im Denken von John Stuart Mill, Karl Marx und Paul de Lagarde. Ein Beitrag zum soziologischen Denken der Gegenwart, phil. Diss. Heidelberg 1934, Druck Berlin 1934, S. 213.

rückzuführen war.³⁷⁵ Konkret wollten die Vertreter „*durch eine Militarisierung der Gesellschaft eine Art preußischen Militärsozialismus errichten*“.³⁷⁶ Zu- spruch erhielten sie besonders von jener Generation, die den Ersten Weltkrieg miterlebt hatte, aber eigentlich noch zu jung war, um dessen politische Ursachen richtig einschätzen zu können. Beeinflusst durch das nationalstaatliche Denken des 19. Jahrhunderts und durch die wilhelminische Kaiserzeit, empfan- den sie sich als Bürger eines mächtigen Deutschen Reiches mit einer hegemonialen Stellung in Europa, die der Verlust des Weltkrieges dazu brachte, auf ein stärkeres und stabileres Deutsches Reich zu hoffen.

Ähnliche Verhaltensmuster zeigen sich ebenfalls in Goebbels' Erziehung und Sozialisation. Beide Männer wurden im Sinne „*der hierarchischen Unterord- nung und im Gehorsam gegenüber der mächtigen Obrigkeit erzogen*“, was zur Konsequenz hatte, dass sie „*die Diktatur nicht als Untergang, sondern als Wiederaufstieg Deutschlands verstanden*“.³⁷⁷

Hipplers Berufswahl fiel nach einem mit der Note „sehr gut“ absolvierten Abitur 1928 und einem aus diesem Grund verliehenen Stipendium von der Stadt Ber- lin auf das Studium der Rechts- und Staatswissenschaften. Seine politische Laufbahn begann während seiner Studienzeit in Berlin und in Heidelberg,³⁷⁸ als er sich aktiv in deren NS-Studentenbünden (NSDStB) engagierte sowie Mitglied der SA und der studentischen Arminia-Corporation wurde.³⁷⁹

Als Hippler im September 1930 wieder nach Berlin zurückkehrte, stieg er 1931 zum NS-Studentenführer von Groß-Berlin auf. Kurz vor dem Referendarex- amen wurde er jedoch der Universität verwiesen, weil er in einer illegalen poli- tischen Aktion, die Hakenkreuzfahne vom Balkon der Berliner Universität ent- rollt und, entgegen polizeilicher Vorschriften, eine Rede gehalten hatte.³⁸⁰

Hipplers Aufstieg innerhalb des NSDStB ging stetig voran, 1933 wurde er Kreisleiter von Berlin-Brandenburg und organisierte in dieser Funktion die Bü-

³⁷⁵ Goebbels sympathisierte zeitweise auch mit dieser Richtung innerhalb der NSDAP und war in den 20er Jahren der Privatsekretär von Gregor Strasser. Vgl. Siegert, Michael: Fritz Hippler – Goebbels Reichsfilmintendant. In: Konlechner, Peter u. Peter Kubelka (Hrsg.): Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945, Wien 1972, S. 56.

³⁷⁶ ebd. S. 56.

³⁷⁷ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 16f.

³⁷⁸ Genaue Gründe, weshalb er 1930 an die Universität nach Heidelberg wechselte, gab er in seiner Lebensbeschreibung nicht an. Er schilderte dort Berlin als „*kalte, anonyme, hektische Großstadt*“ und Heidelberg als „*nach Hölderlin, der Vaterlandsstädte ländlich schönste*“. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 96. In den Unterlagen des RMVP befindet sich ein Lebens- lauf von Hippler, in dem unter der Rubrik „Partei“ angegeben wurde, dass er 1932 von der Uni- versität Berlin „*wegen nationalsozialistischer Betätigung*“ relegiert wurde. Vgl. BArch, R 55/175.

³⁷⁹ Brandt, Hans-Jürgen, S. 40.

³⁸⁰ Einige Jahre später schrieb er voller Stolz: „*Im Januar 1932 wurde ich von der Universität relegiert, da ich vom Balkon der Berliner Universität unter Entrollung einer Hakenkreuzfahne eine Rede gehalten hatte. Daraufhin wandte ich mich ganz der Partei zu, wurde Gauredner, [...] und im Juli 1932 Kreisführer.*“ [...], zitiert nach: Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 83.

cherverbrennung vom 10. Mai 1933. In seinen Memoiren hingegen bestritt er sogar seine bloße Anwesenheit: „*Glücklicherweise lag ich in diesen Tagen mit einer starken Halsentzündung darnieder.*“³⁸¹ Eine Pressenotiz im „Bonner Generalanzeiger“ vom 11.5.1933 belegt aber seine Teilnahme: „*Cand. phil. Fritz Hippler, Kreisleiter des NSDStB, hielt vor dem Studentenhaus eine kurze Ansprache, nach der sich, von den Studenten eskortiert, die Wagen mit den zu verbrennenden Büchern in Bewegung setzten. Von Fackeln begleitet, ging der Zug unter Gesang durch die Straßen zum Brandenburger Tor und die Linden entlang nach dem Opernplatz. [...]*“³⁸²

Seine Pressestelle des Kreises 10 der Deutschen Studentenschaft (Berlin-Brandenburg) musste später sogar noch dementieren, dass auch ausländische Bücher verbrannt worden seien.³⁸³

Noch viele Jahre nach dem Krieg behauptete Hippler immer wieder, eine kritische Haltung gegenüber seiner Partei eingenommen zu haben, was er mit seiner Einstellung zu moderner Kunst belegte. Sein Stellvertreter in der Berliner Studentenführung, der Maler Otto Andreas Schreiber, und er hätten den Ausschluss moderner deutscher Maler, wie Barlach, Nolde, Heckel, Schmidt-Rottluff usw., abgelehnt und somit die Ansichten und das Verhalten des „Kampfbund für deutsche Kultur“ von Rosenberg kritisiert.³⁸⁴ Tatsächlich fand am 29. Juni 1933 im Auditorium Maximum der Berliner Universität eine Kundgebung statt, auf der Hippler und andere gegen diese Haltung der NSDAP opponierten.³⁸⁵ Diese Aktion bedeutete aber keinen altruistischen Einsatz für diese Künstler, vielmehr sollten sie zu „nordischen Expressionisten“ und zu Leitfiguren einer „arischen Kulturrevolution“ stilisiert werden.³⁸⁶

Ihr damaliges Vorgehen und ihre öffentliche Forderung nach einer „*uneingeschränkten Freiheit der deutschen Kunst, in der allein Qualität Maßstäbe zu setzen habe,*“ hätten dazu geführt, dass Hippler und sein Stellvertreter Anfang Juli 1933 aus ihren Ämtern entlassen und vor ein Parteigericht bestellt wur-

³⁸¹ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 129.

³⁸² Der Bonner General-Anzeiger für Bonn und Umgebung, 11.5.1933, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Literatur und Dichtung im Dritten Reich, S. 49. Stig Hornshøj-Møller gibt als eine weitere Quelle noch, das „Neuköllner Tageblatt“, Nr.111, 12.5.1933 an. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, Göttingen 1995, S. 12.

³⁸³ Brandt, Hans-Jürgen, S. 41.

³⁸⁴ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 128.

³⁸⁵ Deutsche Allgemeine Zeitung, 10.7.1933, zitiert nach: Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S. 67.

³⁸⁶ Reichel, Peter, Der schöne Schein, S. 358. Für Goebbels bot sich sicherlich zudem die Möglichkeit, auf diese Weise gegen seinen Konkurrenten Rosenberg auf kultureller Ebene zu arbeiten und somit eine ablehnende Haltung für dessen Ansichten zu erzeugen.

den.³⁸⁷ De facto verlor Hippler als Konsequenz aus dem Verfahren sein Amt als Kreisstudentenführer, wurde aber nicht aus der Partei ausgeschlossen.³⁸⁸

Durch seine Entlassung und nachdem auch die Universitäten gleichgeschaltet waren, konnte Hippler seine Promotion in Heidelberg fortsetzen. Wie Goebbels zuvor hatte auch er sich einen jüdischen Doktorvater,³⁸⁹ Arnold Bergsträsser, gesucht und promovierte mit einer Arbeit über „Staat und Gesellschaft bei Mill, Marx und de Lagarde“.³⁹⁰ Er promovierte mit Auszeichnung und erhielt im Februar 1934 den Dr. rer. pol. Laut Boelcke offenbart die Dissertation zwar die Intelligenz des Autors, aber zugleich auch dessen Ablehnung einer gedanklichen Vertiefung, denn die Arbeit bestehe im Kern aus dem Zitieren und Wiedergeben der Schriften von Mill, Marx und de Lagarde mit dem Ergebnis, dass der Kulturphilosoph Paul de Lagarde (1827-1891) zu den unmittelbaren geistigen Ahnen des Nationalsozialismus zähle.³⁹¹

In seiner Dissertation sah Hippler in de Lagarde den „völkischen Konservativen“ und kritisierte Marx als „jüdischen Linksintellektuellen“. Seine jüdische Abstammung bringe Marx in eine „vielleicht zunächst unbewusste Oppositionsstellung“ und bewege ihn zu „Angriffen auf konkrete Wirtschafts-, Staats- und Gesellschaftsformen“. In Marx' „*Unterbewusstsein stünde das rassenmäßig zu begreifende jüdische Element in permanenter Opposition gegen jede nicht jüdische Umwelt*“. Seine jüdische Herkunft bedinge seinen „*besonderen Hang zum Intellektualismus und zur Abstraktion*“, gleichzeitig aber auch zur „*jüdischen Mystik*“.³⁹² Hippler interpretierte Marx' Sichtweise „*durch seine rassistische Abstammung*“ und bewertete den Intellektualismus als Folge der Diaspora: „*Die Zerstreuung der Judenheit in der Welt hat den Einzeljuden rein tatsächlich vom Boden und der mit ihm verwurzelten Schicksalsgemeinschaft gelöst, so daß sein Denken sich auch von jenem löste und den Objekten der Erkenntnis als abstrakten und isolierten gegenübertrat.*“³⁹³

Eine Absage erteilte Hippler Marx' Absicht, nicht nur die Klassen-, sondern auch die Rassenunterscheide aufzuheben.³⁹⁴ Jedoch nicht mit dem Hintergrund, dass Hippler den Juden grundsätzlich als minderwertig einschätzte,

³⁸⁷ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 128.

³⁸⁸ Siebert, Michael: Fritz Hippler – Goebbels' Reichsfilmintendant, S. 55.

³⁸⁹ Goebbels studierte bei dem von ihm verehrten jüdischen Literaturwissenschaftler Professor Friedrich Gundolf und promovierte unter der Betreuung des jüdischen Professors Freiherr von Waldberg. Vgl. ebd. S. 56.

³⁹⁰ Hippler, Fritz: Staat und Gesellschaft im Denken von John Stuart Mill, Karl Marx und Paul de Lagarde. Ein Beitrag zum soziologischen Denken der Gegenwart, phil. Diss. Heidelberg 1934, Druck Berlin 1934.

³⁹¹ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 84.

³⁹² Hippler, Fritz: Staat und Gesellschaft im Denken von John Stuart Mill, Karl Marx und Paul de Lagarde, S. 20f.

³⁹³ ebd. 21.

³⁹⁴ ebd. S. 152.

vielmehr teilte er Marx' Standpunkt zum Klassenkampf und verteidigte diesen sogar gegenüber rechtsvölkischen Angriffen.³⁹⁵

In der Rezension, die vom Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP veranlasst wurde, fiel Hipplers Arbeit durch mit der Begründung: „Das Buch beansprucht von einem als nationalsozialistisch kundgebenden Standpunkt aus, sich mit der Lehre von Marx auseinanderzusetzen. Dieser Versuch ist wegen unzureichender Mittel nicht geglückt, und zwar deshalb, weil der Verfasser von einer typisch liberalistischen Auffassung der Aufgaben der Wissenschaft ausgeht.“³⁹⁶ Außerdem fehlten eine wissenschaftliche Kritik der marxistischen Lehre und eine Verurteilung von Marx aufgrund seiner Vergiftung der „deutschen Volksseele“. Es sei Hipplers Aufgabe gewesen, „als nationalsozialistischer Wissenschaftler Waffen für den Kampf gegen den Marxismus zu liefern“.³⁹⁷

Selbst diese negative Rezension seiner Dissertation behinderte indessen nicht Hipplers Aufstieg in der Partei. Vielmehr berief ihn der damalige NSDStB-Führer und Reichsjugendführer Baldur von Schirach nach Beendigung seines Promotionsverfahrens in die Reichsjugendführung. Er machte ihn zum Studentenreferenten und zum Dozenten der Hochschule für Politik in Berlin³⁹⁸ und führte ihn im Range eines „Oberbannführers im Stabe des Reichsjugendführers“ in die HJ-Spitze ein.³⁹⁹

Neben seiner Dissertation verfasste Hippler noch weitere Schriften, wie 1934 das Buch „Jugend fordert“ und 1937 „Wissenschaft und Leben“⁴⁰⁰, in denen er noch seine Neigung zum linken Flügel der NSDAP betonte.⁴⁰¹ Darin thematisierte er u.a. den „beständigen Kampf der Generationen“,⁴⁰² die „Periode des Kapitalismus“ und „den wilhelminischen Klassenstaat“.⁴⁰³ Darüber hinaus sprach er hier vom „kapitalistischen Bildungsmonopol“⁴⁰⁴ und verlangte, „neben den anderen Fakultäten eine solche der Arbeiterjugend“ zu errichten, um

³⁹⁵ Hippler, Fritz: Staat und Gesellschaft im Denken von John Stuart Mill, Karl Marx und Paul de Lagarde, S. 22.

³⁹⁶ BArch, NS 15/211. Die Buchbesprechung Nr. 7276 vom 1. Oktober 1934 findet sich im Bundesarchiv in dem Aktenbestand des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

³⁹⁷ BArch, NS 15/211.

³⁹⁸ BArch, R 55/47.

³⁹⁹ Brandt, Hans-Jürgen, S. 42.

⁴⁰⁰ Hippler, Fritz: Jugend fordert. Junge Generation zwischen Gestern und Morgen, Berlin 1934, u. ders.: Wissenschaft und Leben, Heidelberg 1937.

⁴⁰¹ Siegert, Michael: Fritz Hippler – Goebbels' Reichsfilmintendant, S. 59.

⁴⁰² Hippler, Fritz: Jugend fordert, S. 7.

⁴⁰³ ebd. S. 9.

⁴⁰⁴ ebd. S.64.

Arbeitern ohne Mittelschulbildung, den Hochschulbesuch zu ermöglichen – ähnlich wie in der Sowjetunion.⁴⁰⁵

Wie zuvor seine Dissertation wurde auch sein Werk „Jugend fordert“ von offizieller Stelle kritisiert – diesmal von Zeitschriften der Reichsjugendführung – und als „mit marxistischem und liberalistischem Gedankengut durchsetzt“ bezeichnet.⁴⁰⁶ Diese erneute Kritik an seinem „links ausgerichteten Nationalsozialismus“ veranlasste Hippler, sich aus dem politischen Geschehen zurückzuziehen und ein Medizinstudium zu beginnen.⁴⁰⁷

Jedoch war dies nicht von Dauer, da er bereits im Mai 1935 Hans Weidemann kennen lernte, der von seinem Kunstverständnis so begeistert war, dass er Hippler als Mitarbeiter für die Wochenschauen anwarb. Weidemann teilte Hipplers Einstellung zur „Freiheit der Kunst“ und setzte sich selbst in seiner Funktion als Vizepräsident der Reichskammer der bildenden Künste für deren freie Entfaltung ein, bis er auf Hitlers Weisung abgesetzt wurde. Goebbels dagegen schätzte Weidemann, übertrug ihm die verantwortliche Oberleitung für die vier deutschen Filmwochenschauen (UFA -, Deulig-, Tobis- und Foxwochenschauen) und machte ihn zum Vizepräsident der RFK und Leiter der Fachschaft Film im RMVP 1935.⁴⁰⁸

Hipplers Tätigkeit im Filmwesen begann im Mai 1935 in der Wochenschau- und Kulturfilmgestaltung als Assistent von Weidemann. Hippler hatte die fertigen Wochenschauen der Ufa, Deulig, Bavaria und Fox zu sichten und freizugeben. Weidemann setzte sich im RMVP dafür ein, dass Hipplers Kompetenzbereich kontinuierlich erweitert wurde, z.B. erhielt Hippler durch seine Fürsprache ein Zeichnungs-

recht, um schriftliche Anordnungen erlassen zu können,⁴⁰⁹ und ab August 1936 wurde er Referent im RMVP.⁴¹⁰ Dort hatte sich Hippler u.a. um Personalfragen zu kümmern und war für die UFA-, Deulig-, Tobis- und Foxwochenschauen unterwegs.⁴¹¹ Er war kein Filmfachmann und musste erst in die Aufgabe hineinwachsen, deshalb wurden ihm von Weidemann sowie den Redakteuren und Schnittmeistern die technischen Details erläutert. Gemeinsam mit den Cuttern und den verantwortlichen Redakteuren konzipierten Weidemann und Hippler jeden Montagabend die vier Wochenschauen bis ins Detail. Die Auswahl, die Reihenfolge, die Einzelheiten des Schnitts und der Sprechtexte

⁴⁰⁵ Hippler, Fritz: Jugend fordert, S. 68.

⁴⁰⁶ Zitiert nach: Brandt, Hans-Jürgen, S. 43.

⁴⁰⁷ Brandt, Hans-Jürgen, S. 44.

⁴⁰⁸ Der Lebenslauf von Weidemann findet sich bei Brandt, Hans-Jürgen, S. 44.

⁴⁰⁹ BArch, R 55/175.

⁴¹⁰ BArch, R 55/407 u. BArch, R 55/175.

⁴¹¹ BArch, R 55/175.

wurden festgelegt. Am selben Abend legte Weidemann diese Goebbels als Rohschnitt vor, wobei die Texte dazu vorgelesen wurden. Der Reichspropagandaminister hatte sehr oft detaillierte Änderungswünsche, die Weidemann an Hippler weitergab, der sie wiederum in den Redaktionsstäben ausführen ließ. Immer dienstags erfolgte die Endabnahme durch Hitler, und dessen Änderungswünsche durchliefen den Instanzenweg von ihm persönlich über seinen Adjutanten an Goebbels, von Goebbels zu dessen Adjutanten, der an Weidemann weiterleitete, und letztlich von Weidemann zu Hippler und den Redakteuren. Die Abnahme der Wochenschau durch die höchsten Instanzen offenbarte die Wertschätzung der nationalsozialistischen Regierung für dieses Medium, denn mit ihrer Hilfe gelang es, die Gegenwart des „Dritten Reiches“ und ihrer Repräsentanten genau nach ihren Vorstellungen zu präsentieren.⁴¹² In seinen Memoiren beschreibt Hippler die Aufgabe der Wochenschau zu jener Zeit auf folgende Weise: *„Worauf es ankam, konnte in einem totalitären Staat kaum zweifelhaft sein. Es war nichts anderes, als was von jeder Werbe-firma auch heute noch verlangt wird: erwünschte Tendenzen in entsprechender Verpackung so mundgerecht zu servieren, daß sie von jedermann mit Appetit als Leckerbissen geschluckt und zu gewünschten Motivationen verarbeitet werden. [...] die Wochenschauen hatten das Dritte Reich von seiner Schokoladenseite zu zeigen. [...]“*⁴¹³ Hier offenbarte sich seine genaue Kenntnis über die Qualitäten des Mediums sowie seine Erfahrung in dessen optimaler Nutzung.

Bis zu jenem Zeitpunkt hatte Goebbels Hippler noch nicht wirklich bemerkt, denn der Kontakt lief meist allein über Weidemann. Allerdings weitete sich Hipplers Aufgabe bei der Wochenschauherstellung stetig zu einer verantwortungsbewussten und zeitintensiven Tätigkeit aus, die ihn zugleich auch an die praktische Seite des Filmschaffens heranführte. Er arbeitete mit an der zur damaligen Zeit einzigen aktuellen visuellen Nachrichtenform und konnte eigene Erfahrungen mit diesem speziellen Genre sammeln. Die Bedeutung der Wochenschau für die Nationalsozialisten zeigte sich durch die Erweiterung dieses Formats nach 1933 und der Optimierung des Verleihwegs durch die NS-Filmverantwortlichen. Vor 1933 war eine Wochenschau ca. 230 m lang, bei einer Laufzeit von 8 Minuten, unter Weidemann und Hippler wurde sie sogar auf 330m verlängert.⁴¹⁴

⁴¹² Brandt, Hans-Jürgen, S. 44/45.

⁴¹³ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 140.

⁴¹⁴ Brandt, Hans-Jürgen, S. 46.

Mit wachsender Verantwortung in diesem Sektor und auf Drängen Weidemanns gab Hippler 1936/37 sein Medizinstudium auf und entschied sich für den Film. Nachdem Weidemann die Leitung der Fachschaft Film übernommen hatte, vergrößerte sich Hipplers Tätigkeitsfeld, und er war neben der Unterstützung Weidemanns zusätzlich für die Belange der Filmleute zuständig.⁴¹⁵

Filmtechnische Erfahrungen sammelte Hippler im Februar 1938 durch seinen mehrwöchigen Arbeitseinsatz bei einem Filmkopierwerk.⁴¹⁶ Er verbesserte sein technisches Filmwissen so weit, dass er in kürzester Zeit die Befähigung erhielt, den Filmnachwuchs an der Berliner Filmakademie zu schulen, und erarbeitete sich somit den Ruf, ein maßgebender Filmfachmann zu sein.⁴¹⁷ Er hielt sich selbst sogar schon 1938 für kompetent genug, sich in Zeitungsartikeln zu Filmangelegenheiten zu äußern, wie etwa seine Abhandlung „Film zwischen Kamera und Kino“ in „Der Deutsche Film“ zeigt.⁴¹⁸

Hipplers Fortschritte bemerkte auch Goebbels, und daher ernannte er ihn zum Leiter der „Deutschen Wochenschauzentrale“, die im Januar 1939 als angegliederte Dienststelle des RMVP gegründet worden war.⁴¹⁹ Die Zentrale hatte *„die deutschen Wochenschauen zu einem würdigen Instrument der Propaganda auszugestalten“*.⁴²⁰ Zukünftig sei sie *„die Trägerin der politischen und gesamt dramaturgischen Gestaltung der Wochenschauen“* und ihr oblagen die Planung, der Entwurf und die Verteilung der einzelnen Themen, nach regelmäßigen Arbeitsbesprechungen mit den Wochenschauleitern, der noch offiziell selbstständig existierenden vier Wochenschauen (Ufa-Tonwoche, Deulig-Tonwoche, Tobis-Wochenschau, Fox tönende Wochenschau). Zudem hatten sich fortan alle Wochenschaufirmen zuerst bei der Deutschen Wochenschauzentrale zu melden, bevor sie sich direkt an Dienststellen oder Behörden wandten.

Mit diesem Posten verwaltete Hippler bereits vor Kriegsbeginn ein zentrales Propagandainstrument, die „Deutsche Wochenschau“. Nach Absprache mit Goebbels wählte er Themen aus und plante die Ausgaben, wobei jedoch die Entscheidung zur Zensur Goebbels vorbehalten blieb.⁴²¹ Er hatte sich auch

⁴¹⁵ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 159.

⁴¹⁶ ebd. S. 162/163.

⁴¹⁷ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 84.

⁴¹⁸ Hippler, Fritz: Film zwischen Kamera und Kino. In: „Der Deutsche Film“, H. 31, 1938, S. 15-17.

⁴¹⁹ Hippler blieb gleichzeitig Referent der Abteilung V des RMVP.

⁴²⁰ BAarch, R 55/175. Ein Schreiben, das Ernst von Leichtenstern aus der Filmabteilung (der Abteilung V des RMVP) am 1. Februar 1939 verfasste und an den Reichsminister adressierte, gab diese Intention an.

⁴²¹ Becker, Wolfgang, S. 198.

um die Förderung des Nachwuchses sowie die Fortbildung der bereits Beschäftigten zu kümmern, indem gemeinsam an Vorführungen und Arbeitsbesprechungen über „besonders gute“ und „besonders schlechte“ Filme sowie an ausländischen Wochenschauen teilgenommen wurde.⁴²²

Hipplers aktive Arbeit in der Filmproduktion rückte ab 1939 in den Vordergrund, als er den Auftrag erhielt, einige Passagen der Reichstagsrede Hitlers vom 30. Januar 1939 in Bild und Ton aufzunehmen.⁴²³ Diese Rede muss ihn sehr beeindruckt haben, da er sie auch später in seinen Film „Der ewige Jude“ einarbeitete.

Eigene Dokumentarfilme, wie ein Film über den „Westwall“ und den „Feldzug in Polen“, folgten. Goebbels fand Gefallen an Hipplers Arbeit und ernannte ihn am 25. August 1939 aufgrund seiner Leistungen zum Leiter der Filmabteilung. Zunächst hatte ihn der Propagandaminister jedoch nur vorläufig als Nachfolger des Reichsfilm dramaturgen Demandowsky vorgesehen, da er dem erst 29-Jährigen „*noch kein ganz reifes Urteil*“ bescheinigen mochte.⁴²⁴ Aber Hippler nutzte seine Chance und stieg zu einem unersetzbaren Mitarbeiter auf, der nicht nur weiterhin die Wochenschauherstellung und neuerdings auch die Filmabteilung leitete, sondern auch eigene Filme herstellen durfte.

Dass Hippler genau zum bevorstehenden Kriegseintritt wesentliche Aufgaben im Filmwesen übernahm, begünstigte sicherlich seine Karrierechancen im RMVP. Der bevorstehende Krieg stellte besondere Herausforderungen an den Film als Propagandainstrument, und somit wurden für den Reichspropagandaminister die jeweiligen Abteilungsleiter immer wichtiger.⁴²⁵

Goebbels' persönliche Meinung über Hippler, dessen Werdegang in der Filmabteilung und die enge Zusammenarbeit mit ihm,⁴²⁶ insbesondere für den Zeitraum von 1939-1943, offenbaren seine Tagebucheinträge. Darin beschreibt der Reichspropagandaminister seinen Mitarbeiter als intelligent, aber auch als arrogant und eigensinnig. Besonders schätzte er an Hippler dessen ausgeprägtes künstlerisches Gespür und seine theoretischen Qualitäten.⁴²⁷

⁴²² BArch, R 55/175.

⁴²³ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 166.

⁴²⁴ Tagebucheintrag vom 9.6.1939, S. 371/72.

⁴²⁵ Die strukturelle Entwicklung, die Führungspraxis und die filmpolitischen Initiativen der Filmabteilung werden durch zahlreiche Einträge in Goebbels' Tagebüchern beschrieben. Vgl. Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 125/126.

⁴²⁶ Tagebucheintrag vom 11.9.1939, S. 101: „*Mit Hippler den Produktionsplan des deutschen Films festgelegt.*“ Vom 14.11.1939, S. 193: „*Mit Hippler neues Filmstatut festgelegt: im Jahr höchstens 104 Filme, Manuskripte einen Monat vor Drehbeginn zur Prüfung einreichen.*“ Vom 4.6.1940, S. 154: „*Mit Hippler Neuordnung der Filmproduktion besprochen.*“ Vom 17.8.1940, S. 276: „*Mit Hippler neue Filmstoffe festgelegt.*“

⁴²⁷ Tagebucheinträge vom 2.10.1940, S. 356/57: „*Hippler wird ermahnt, etwas ruhiger und nicht ganz so naßforsch vorzugehen. Er kehrt zu stark den Autoritätsstandpunkt heraus*“, 28.4.1941, S. 276/77: „*Er ist ein pffiffiger Kopf, nur etwas überheblich.*“

Selbst die Auflösung der Deutschen Wochenschauzentrale im August 1940 schränkte Hipplers Einflussbereich nicht weiter ein,⁴²⁸ vielmehr erhielt er in der neugegründeten „Deutschen Wochenschau GmbH“ einen leitenden Posten als Vorsitzender des Aufsichtsrats⁴²⁹ und hatte weiterhin ein Mitspracherecht bei allen wesentlichen Obliegenheiten der Wochenschauproduktion, wie etwa bei den Berichten der Geschäftsleitung der Inlands- und der Auslandswoche, den Vorlagen der Kosten-Aufstellung, der Beschlussfassung über die Herstellungskosten für Reportage-, Propaganda- und sonstige Filme, der Ergänzungswahl zum Aufsichtsrat und diversen anderen Angelegenheiten.⁴³⁰

Hipplers Karriere in der Filmabteilung war eng mit dem Aufstieg Weidemanns verbunden. Immer wenn Weidemann eine neue Position erhielt, wurde auch Hipplers Kompetenzbereich ausgeweitet. So wurde Weidemann z.B. Vizepräsident der RFK, und Hippler leitete die Wochenschauzentrale. Letztendlich überrundete Hippler seinen früheren Vorgesetzten schon ab 1939⁴³¹, indem er im März 1939 zum Regierungsrat vorgeschlagen wurde,⁴³² und schon im Oktober 1940 gab das Nachrichtenblatt des RMVP bekannt, dass *„Dr. Hippler, Fritz, Leiter F (Filmabteilung), mit Wirkung vom 16.09.1940 zum Ministerialrat ernannt wurde.“*⁴³³ Insgesamt umfasste seine Laufbahn im RMVP, die Titel des Oberregierungsrats bis zum Ministerialdirigenten,⁴³⁴ und darüber hinaus wurde er vom RMVP als besonders verdienstvoller Mitarbeiter für das Kriegsverdienstkreuz vorgeschlagen. In der Begründung hieß es, als Leiter der Fachabteilung Film im RMVP habe Hippler im *„hervorragenden Maße an den Aufgaben der kriegswichtigen politischen und kulturellen Propaganda mitgearbeitet.“*⁴³⁵

Im Februar 1942 gab Goebbels Hippler sogar den neu geschaffenen Posten des Reichsfilmintendanten, wobei er die Leitung der Filmabteilung behielt, aber sein Büro, zu dem auch die Reichsfilmdramaturgie gehörte, zum Sitz der Ufa-Film GmbH verlegte.⁴³⁶ Hipplers steile Karriere beschränkte sich nicht

⁴²⁸ Durch die Auflösung sollte die Kontrolle vereinfacht werden, indem die Produktion der Wochenschau von vier Wochenschauengesellschaften im Sommer 1940 in der neugegründeten „Deutschen Wochenschau GmbH“ zusammengefasst und zentralisiert wurde. Zur Vertiefung dieses Aspekts wird auf Hoffmann, Kay: „Nationalsozialistischer Realismus“ und Film-Krieg, In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München 2004, S. 151-178 verwiesen.

⁴²⁹ BArch, R 2/4838 Bl. 1-12. Gesellschaftsvertrag der Deutschen Wochenschau-Gesellschaft. BArch, R 55/47 u. BArch, R 2/4838 Bl. 5. Niederschrift über die erste Sitzung des Aufsichtsrats der Deutschen Wochenschau G.m.b.H. am 21.11.1940.

⁴³⁰ BArch, R 55/504.

⁴³¹ Brandt, Hans-Jürgen, S. 47.

⁴³² BArch, R 55/407.

⁴³³ BArch, R 55/437.

⁴³⁴ BArch, R 55/887.

⁴³⁵ BArch, R 55/108.

⁴³⁶ Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 127.

allein auf das RMVP, sondern in der SS stieg er ebenfalls weiter auf und wurde Ende 1938 zum Hauptsturmführer ernannt.⁴³⁷

Allerdings fing Goebbels bereits mit der Ernennung Hipplers zum Ministerialrat an,⁴³⁸ diesen zu kritisieren, wie der Eintrag vom 3. Oktober 1940 zeigte: *„Vor allem ist es notwendig, Hippler etwas zu ducken. Er ist zu jung und auch etwas zu pampig. Und eckt deshalb überall an. Ich setze ihm Berndt vor die Nase [...]“*⁴³⁹ Auf diese Weise wollte der Propagandaminister Hipplers Ehrgeiz bremsen und damit vielleicht erreichen, dass sich Hippler in seiner Stellung nicht zu sicher fühlte und sich gegebenenfalls seinem Einfluss entziehen könnte.

Ungeachtet dessen schätzte er besonders Hipplers Dokumentarfilme, etwa „Der Westwall“ oder „Der Polenfeldzug“, und erwählte ihn für die Gestaltung des antisemitischen Propagandafilms „Der ewige Jude“.⁴⁴⁰

Hippler beschäftigte sich aber nicht nur mit der Produktion von Filmen, sondern veröffentlichte 1942 auch ein theoretisches Werk zur Filmgestaltung mit dem Titel „Betrachtungen zum Filmschaffen“, in dem er seine Erfahrungen und Vorstellungen vom NS-Film zusammenfasste.⁴⁴¹

In der Auswahl der Filmstoffe hielt Hippler an seinem Grundsatz fest, der Kunst unbedingt Qualität und Freiheit einzuräumen. Diesem Qualitätsanspruch folgend, nahm er im Oktober 1942 Kontakt mit Erich Kästner auf. Hippler schätzte dessen Werk und wollte seine kleinen Romane und Novellen als Vorlagen für Unterhaltungsfilme nutzen, obwohl Kästner während der NS-Ägide als politisch verdächtige Person galt.⁴⁴² Es gelang Hippler sogar, Goebbels zu überzeugen, die Zusammenarbeit mit Kästner zu genehmigen, allerdings nicht unter dessen richtigem Namen. Daher wurde Erich Kästner unter dem Namen Berthold Bürger mit der Arbeit am Drehbuch zum Film „Münchhausen“ (D 1943, Regie: Josef von Baky) betraut.⁴⁴³

Das Jahr 1942 markierte den Höhepunkt in Hipplers Karriere innerhalb des NS-Filmschaffens und läutete zugleich auch seinen Abstieg ein. In seinen Memoiren machte Hippler bestimmte Situationen seit Ende 1942 für die Schwächung seiner Position innerhalb des RMVP verantwortlich. So hätte

⁴³⁷ Siebert, Michael: Fritz Hippler – Goebbels' Reichsfilmintendant, S. 61.

⁴³⁸ Tagebucheintrag vom 17.9.1940, S. 330.

⁴³⁹ Tagebucheintrag vom 3.10.1940, S. 358.

⁴⁴⁰ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 187.

⁴⁴¹ In diesem Buch wurden verschiedene Artikel Hipplers zur deutschen Filmgestaltung zusammengefasst, die er in den letzten Jahren geschrieben hatte. Die Entstehung des Werkes wird im Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit genauer vorgestellt. Vgl. auch Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen.

⁴⁴² Den Nationalsozialisten missfiel, dass er ein liberaler Humanist, Antimilitarist und Mitarbeiter der früheren „Weltbühne“ war.

⁴⁴³ Kreimeier, Klaus: Die UFA Story, S. 387.

sich sein gesundheitlicher Zustand verschlechtert, er litt z.B. an Herzbeschwerden („Angina pectoris“) und Magengeschwüren, die ihn häufig ins Krankenhaus brachten und seine Arbeit beeinträchtigten. Zeitgleich hätten sich auch Konflikte mit Goebbels gehäuft, motiviert durch Hipplers Einmischung in Diskussionen, die laut seinem Vorgesetzten nicht zu seinem Aufgabenbereich zählten.⁴⁴⁴

De facto führte Goebbels schon im Februar 1940 eine temporäre Desorganisation der Filmabteilung auf Hipplers Krankheiten und Schwächephasen zurück und zog in Erwägung, ihn abzulösen.⁴⁴⁵ Hinzu kamen sowohl Einwände des Reichsministers zu Hipplers Arbeitsweise aufgrund von Amtsunfähigkeit, Pannen, Alkoholismus und familiären Problemen⁴⁴⁶ als auch Beschwerden über ihn von anderer Stelle.⁴⁴⁷ Goebbels selbst vermerkte in seinen Aufzeichnungen, dass der Reichsbeauftragte für die deutsche Filmwirtschaft, Winkler, Interesse an der Absetzung Hipplers als Reichsfilmintendant gehabt habe: *„Es gibt eine Reihe von unangenehmen Filmfragen, die zwischen Winkler und Hippler spielen. Ich halte es für notwendig, daß man die Organisation des Films im Ministerium neuen Händen anvertraut. [...] Ich werde wahrscheinlich*

⁴⁴⁴ Derartige Behauptungen stellte Hippler in seinen Memoiren auf. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 245.

⁴⁴⁵ Tagebucheinträge vom 27.2.1940, S. 325 u. vom 9.10.1941, S. 83: *„In der Filmabteilung ist eine gewisse Desorganisation eingetreten. Hippler ist nicht mehr ganz auf dem Posten; ich muß ihn nächster Tage einmal vornehmen.“*

⁴⁴⁶ Tagebucheinträge vom 15.9.1942, S. 503, sowie am 13.5.1941, S. 307-310 u. am 3.8.1942, S. 239: *„Er hat wieder einige Fehler begangen, die aus der falschen Struktur seiner Abteilung entspringen. Auch versteht er es nicht, sich die nötigen Verbindungen zu schaffen, um sich nach allen Seiten hin wirksam durchzusetzen. [...] Ich will noch einmal versuchen, im Guten mit ihm ins Reine zu kommen. Wenn das nicht gelingt, so muss ich unter Umständen im Film eine Personalveränderung vornehmen.“* Tagebucheintrag vom 15.9.1942, S. 503. Des Weiteren schrieb Goebbels: *„[...] die Wochenschauarbeit schleppt wieder sehr. Er hat zuviel am Halse und kümmert sich deshalb zu wenig darum.“* Tagebucheintrag vom 7.12.1940, S. 39/40. *„Hippler eignet sich mehr für rein dramaturgische und geistige Fragen.“* Tagebucheintrag vom 9.9.1942, S. 462. Und: *„Ich habe eine lange Aussprache mit Hippler und mache ihm klar, daß es unbedingt notwendig ist, die Reichsfilmintendantanz organisatorisch fundierter aufzubauen. Hippler ist ein sehr guter Kritiker mit einem ausgeprägten Geschmack für Prüfung von Filmstoffen oder Bewertung von Filmproduktionen, also außerordentlich gut geeignet. Er versteht es allerdings nicht, systematisch zu arbeiten. Vor allem beruht sein Fehler darin, keine richtigen Mitarbeiter um sich zu versammeln und aus ihnen sozusagen ein Kollektiv zu bilden. [...] aber ich hoffe, daß es Hippler gelingen wird, von sich aus diese ihm von mir auferlegten Maßnahmen durchzuführen, da ich sonst leider gezwungen wäre, einige einschneidende Schritte zu unternehmen.“* Tagebucheintrag vom 21.6.1942, S. 567/568. BArch (ehemals BDC), PK/E0 233, Hippler, Fritz, 17.09.1909. Es gibt Dokumente, die belegen, dass Hippler mit seinen persönlichen Unterlagen nachlässig war, z.B. wurde 1941 ein Antrag gestellt, indem Hippler erneut ein großes Ehrenzeichen ausgestellt wurde als Ersatz für ein verlorengegangenes. Weitere einschlägige Tagebucheinträge vom 28.2.1943, S. 439 (Alkoholismus); 23.5.1943, S. 354 (möglicher Leiter der Auslandsabtlg. des Ministeriums); 4.4.1943, S. 46-52 (möglicher Produktionschef der Terra); 7.3.1943, S. 493 (Hippler im Sanatorium); 20.3.1943, S. 591 (Suche nach einem Nachfolger); 17.4.1943, S. 118 (Suche nach Ersatzpositionen); 12.5.1943, S. 280 (*„sich wieder einige Dinge zu Schulden kommen lassen, die ihm endgültig den Hals brechen“*, Suspendierung, *„Es täte ihm gut einmal zur Wehrmacht zu kommen, aber leider ist er nicht kriegsverwendungsfähig“*); 12.6.1943, S. 464 (Amtsantritt in neuer Abteilung) belegen Goebbels' Sicht.

⁴⁴⁷ *„Winkler hält mir in diesem Zusammenhang einen Vortrag über eine ganze Reihe von Versagen, die sich Hippler hatte zu schulden kommen lassen.“* Tagebucheintrag vom 17.4.1943, S. 119.

*dazu übergehen müssen, den stellvertretenden Abteilungsleiter Propaganda Dr. Gast mit der Leitung der Filmabteilung zu betrauen.*⁴⁴⁸

Dieser Behauptung widerspricht Becker und führt Hinweise an, die eine gute Zusammenarbeit zwischen Hippler und Winkler belegen sollen, wie z.B. Winklers Vorschlag, Hippler als Filmgeneralintendanten vorzusehen. Zur Unterstützung seiner These weist Becker zudem auf die gute Kooperation zwischen Hippler als Reichsfilmintendanten und dem Reichsbeauftragten Winkler und der Ufa-Film zur systematischen Überwachung und Steuerung des gesamten Produktionsprogramms hin.⁴⁴⁹ Hippler selbst verdächtigte Winkler ebenfalls nicht für seinen Fall im RMVP verantwortlich zu sein, vielmehr berichtete er in seinen Memoiren über häufige private Besuche bei Winkler nach dem Krieg.⁴⁵⁰

Aus Hipplers Sicht war eine Intrige, die der SS-Gruppenführer Franck gegen ihn führte, der Auslöser für seine Entlassung gewesen. Francks Mitarbeitern hätte missfallen, dass er sich um die Belange der tschechischen Künstler kümmere. Daher hätte sich Franck in einem Bericht über Hipplers Umgang mit den tschechischen Filmschaffenden bei Goebbels beschwert. Woraufhin dieser Hippler schließlich die Entlassung angedroht hätte.⁴⁵¹ Einen weiteren Grund für seine Suspendierung sah Hippler darin, dass Hitler erfuhr, wer sich hinter dem Pseudonym Berthold Bürger verbarg. Der „Führer“ hätte sich sehr aufgeregt, und aus diesen Gründen sei er von Goebbels entlassen worden.⁴⁵² Harlan pflichtete in seinen Memoiren dieser These bei, indem er angab, dass der Sturz Hipplers eher von der Reichskanzlei diktiert worden sei als vom RMVP. Belege konnte er für diese Behauptung jedoch nicht anführen.⁴⁵³

Alle von Hippler angeführten Motive für seine Entlassung konnten ihm auch nach dem Krieg dienlich sein und einen positiven Eindruck von ihm selbst und seiner Arbeit hinterlassen.

Aus meiner Sicht ist Hipplers schneller Aufstieg in der Filmabteilung, insbesondere sein offensichtlicher Eifer und jugendlicher Elan sowie seine Ernennung zum Ministerialdirigenten 1942, bei anderen Mitarbeitern auf Widerstand gestoßen.⁴⁵⁴ Denn gerade Rivalitätsdenken bestimmte die Zusammenarbeit in den Ministerien und Ämtern des „Dritten Reiches“ und wurde zum Teil auch

⁴⁴⁸ Tagebucheintrag vom 9. 11.1942, S. 462.

⁴⁴⁹ Becker, Wolfgang, S. 188.

⁴⁵⁰ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 20.

⁴⁵¹ ebd. S.253/254.

⁴⁵² ebd. S. 254.

⁴⁵³ Harlan, Veit: Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie, hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. H. C. Opfermann, Gütersloh 1966, S. 87/88.

⁴⁵⁴ Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 128.

von den Vorgesetzten gefördert, um ihren eigenen Einflussbereich zu stärken.⁴⁵⁵ Darüber hinaus verstimmt Hippler Goebbels im Sommer 1943, weil er sich vermehrt durch sein künstlerisches Interesse leiten ließ und eine häufige und direkte Einmischung in die einzelnen Herstellungsprozesse durch das Ministerium und gerade durch Goebbels ablehnte.⁴⁵⁶

Aber auch der Ansatz von Drewniak, dass die Stalingrad-Wende eine neue Zeit beim Film eingeläutet habe und demzufolge auch neue Menschen gefordert worden seien, erscheint mir nachvollziehbar. Bisher sei Hippler als ein bequemer Filmabteilungsleiter im RMVP gesehen worden, sobald sich aber die Lage anspanne und die „kleine Filmpolitik“ nicht mehr mit Hilfe von Verhandlungen und gewissen Kompromissen betrieben werden könne, sondern nur noch mit rigorosem Druck, habe sein Stern angefangen zu sinken.⁴⁵⁷

Offiziell wurde Hipplers Ablösung zum 1. Juli 1943 im Rahmen einer größeren Personalumbesetzung mitgeteilt, und bis November 1943 war er in der Propagandaleitung des Ministeriums für den Bereich Wissenschaft zuständig. Die Filmabteilung wurde am 10. Juni 1943 an den Juristen Peter Gast übergeben, die Stelle des Reichsfilmintendanten blieb jedoch zunächst vakant.⁴⁵⁸

Goebbels hatte Probleme, die freie Stelle mit einem kompetenten Mitarbeiter wiederzubesetzen, so dass die Position bis April 1944, dem Zeitpunkt der Übernahme durch Hinkel, unbesetzt blieb, und auch in der Filmabteilung gab es einen ständigen Wechsel der Abteilungsleiter. Trotz der Schwierigkeiten in der Nachfolge ließ der Reichspropagandaminister im Nachhinein keinen Zweifel an seiner Entscheidung aufkommen, sondern schob Hippler noch am Jahresende 1943 die Verantwortung für das schlechte „*gegenwärtige Filmniveau*“ zu: „*Augenblicklich erledigen wir die letzte Erbschaft Hipplers. Er ist doch nicht ein so guter Filmintendant gewesen, wie ich anfangs angenommen hatte.*“⁴⁵⁹

Die Anhebung des Niveaus erwies sich aber nach Hipplers Fortgang als schwierig, da dieses Vorhaben nun mit fachfremden Mitarbeitern durchgeführt werden musste und die sich verschärfende Kriegslage nach einem reibungslosen Herstellungsprozess verlangte.

Hipplers Abstieg beschränkte sich nicht nur auf das NS-Filmwesen, bereits im September 1941 wurde er zum Obersturmführer degradiert, im Juli 1943 erhielt er von der SS den Auftrag, sofort seinen Abschied zu nehmen. Als Grund wurde angeführt, dass das Rasse- und Siedlungshauptamt ermittelt habe, die

⁴⁵⁵ Als Beispiel kann das Verhältnis zwischen Goebbels und Rosenberg sowie Hitlers Einfluss darauf angeführt werden.

⁴⁵⁶ Becker, Wolfgang, S. 208.

⁴⁵⁷ Drewniak, Boguslaw, S. 56.

⁴⁵⁸ Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 128/129.

⁴⁵⁹ Tagebucheintrag vom 24. 2.1943, S. 543.

Großmutter seiner Mutter sei 1840 in einem Judenlazarett in Berlin gestorben.⁴⁶⁰

Am 18. November 1943 wurde Hippler eingezogen und nach kurzer Zeit zur Propagandakompanie versetzt, wo er zum Kameramann in der von ihm einst selbst gegründeten Kameraschule in Berlin ausgebildet wurde.⁴⁶¹ Am 3. Mai 1945 ergab er sich mit seiner Truppe in Hamburg und geriet in englische Gefangenschaft. Insgesamt war er von 1945-1948 in Kriegsgefangenschaft sowie im Internierungslager. 1948 wurde er in einem Gerichtsverfahren von den Alliierten lediglich für seinen Ehrenführerrang bei der SS zu zwei Jahren Gefängnis und 5.000 Mark Geldstrafe verurteilt. Hippler berief sich in dem Verfahren darauf, bei seiner Tätigkeit im Filmwesen des „Dritten Reiches“, insbesondere bei der Herstellung des Films „Der ewige Jude“, immer nur auf Goebbels' Befehl gehandelt zu haben.⁴⁶²

Ab 1952 übernahm er unterschiedliche Aufgaben im Filmgeschäft, wie Filmdramaturg, Produktionsleiter, Regisseur von Dokumentar- und Industriefilmen, die er nur mit Pseudonym erledigen konnte, da die Firmen ihn nicht länger beschäftigen wollten, wenn seine Identität bekannt wurde. Später versuchte er sich als Werbeleiter bei verschiedenen Firmen und im nordrhein-westfälischen Landesverband der FDP. Ab 1961 wurde er beruflich und privat in Berchtesgaden sesshaft, wo er mit seiner Frau ein Reisebüro betrieb.⁴⁶³

Wie viele seiner Zeitgenossen schrieb auch er seine Erfahrungen und Erkenntnisse aus der NS-Zeit nieder, die 1982 mit dem Titel „Die Verstrickung“ veröffentlicht wurden.⁴⁶⁴ Über seine achtjährige Tätigkeit in der Wochenschauherstellung und der Filmabteilung des RMVP gab er hier aber nur solche Informationen preis, die schon bekannt waren und ihm nicht mehr schaden konnten. Über die 11-Uhr-Konferenzen beispielsweise schwieg er sich aus und gab an, dass er *„auch nicht mehr erfahren habe als die Gesamtheit der Öffentlichkeit“*.⁴⁶⁵

Nach dem Krieg verfasste er Bücher wie „Meinungsdressur“ (1985), „Korrekturen“ (1994) etc., in denen er die These von Deutschlands Alleinschuld am 2.

⁴⁶⁰ BArch (ehemals BDC), RS/C0393, Hippler, Fritz, 17.08.1909.

⁴⁶¹ BArch, R 109II/26. Reichfilmintendant an DNB vom 17.11.1944. Sein Frontdienst wurde durch eine Pressemitteilung verkündet.

⁴⁶² Spruchgerichtsakte Hippler. In: Institut für Zeitgeschichte München, MC 31.

⁴⁶³ Brandt, Hans-Jürgen, S. 51/52.

⁴⁶⁴ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, 2. Aufl., Düsseldorf 1983. Roel Vande Winkel bewertet in seinem Artikel „Nazi Germany's Fritz Hippler“ von 2002 das Werk mit folgenden Worten: *„Die Verstrickung‘ reveals how Hippler, under the pretext of openly confronting his past, seized every opportunity to revise and embellish history, and not just regarding personal involvement in „Der ewige Jude“.* Vgl. Vande Winkel, Roel: Nazi Germany's Fritz Hippler, 1909-2002. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 23, No. 2, 2003, S. 94.

⁴⁶⁵ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 195.

Weltkrieg zu widerlegen versuchte. Außerdem schrieb er Bücher für die rechtsextremistischen Verlage Gerhard Freys und war für dessen „National-Zeitung“ über Jahre hinweg als Kolumnist tätig.⁴⁶⁶ Artikel verfasste er auch in „Nation und Europa“, in den „Deutschen Monatsheften“ und in den „CC-Blättern“, der Zeitschrift der Studentenverbindung „Coburger Convent“ (CC), deren „Alter Herr“ Hippler bis zuletzt war.⁴⁶⁷ Häufig trat er auch als Zeitzeuge in Fernseh-Dokumentationen über diverse NS-Größen und über das damalige Filmwesen auf.⁴⁶⁸

Im Jahr 2000 erlitt er, nach Auskunft seiner Ehefrau, einen schweren Schlaganfall, von dem er sich nicht wieder erholte; er verstarb am 22. Mai 2002 im Alter von 92 Jahren in Berchtesgaden.⁴⁶⁹ Als „Nationalsozialist besonderer Art“ ehrte die neofaschistische Zeitschrift „Nation und Europa“ ihn in ihrem Nachruf.⁴⁷⁰

Seine Aufstiegschancen verdiente sich Hippler dadurch, dass er zu denjenigen Beamten gehörte, die nicht nur ihre Aufgaben erledigten, sondern auch ideologisch überzeugt und begeistert waren. Er konnte mit einem gewissen Maß an autonomer Entscheidungsgewalt die Vorgaben der Staatsführung ausfüllen.⁴⁷¹ Selbst wenn Hippler an Goebbels' Anweisungen gebunden war, entwickelte er spezifische Vorstellungen und Ideen sowohl in der Wochenschauherstellung als auch in der Dokumentarfilmproduktion, die er öffentlich vorstellen durfte, wie etwa in Zeitungsartikeln und seinem Werk „Betrachtungen zum Filmschaffen“.

⁴⁶⁶ Fehrensen, Timo: Goebbels' Mann für den Film. In: „Die Welt“, 29.6.2002, S. 7.

⁴⁶⁷ hma: „Nationalsozialist besonderer Art“. Ausgabe 15/2002, www.antifaschistische-nachrichten.de/2002_Ausgabe_15/2002/htm.

⁴⁶⁸ Moeller, Felix: Nachrufe. Fritz Hippler. In: Filmgeschichte, Nr. 18, Juni 2003, S. 95. Auch Vande Winkel berichtet von Auftritten Hipplers in solchen Dokumentationen. Dabei sei Hippler aber lediglich zu seiner Arbeit mit Goebbels oder der Filmindustrie im Allgemeinen befragt worden. Zu seiner persönlichen Arbeit wie im Filmschaffen, wie z.B. zu seinem Film „Der ewige Jude“, sei er nicht befragt worden. Vande Winkel stellt dazu fest: *„Whether this was one of Hippler's conditions remains unclear, though he always insisted on being paid well for each interview.“* Vgl. Vande Winkel, Roel: Nazi Germany's Fritz Hippler, S. 96.

⁴⁶⁹ Im April 2002 habe ich telefonischen Kontakt zu Frau Hippler aufgenommen. Sie war jedoch nicht bereit, Fragen zur Position ihres Mannes während der NS-Zeit zu beantworten.

⁴⁷⁰ hma: „Nationalsozialist besonderer Art“. Ausgabe 15/2002, www.antifaschistische-nachrichten.de/2002_Ausgabe_15/2002/htm. Roel Vande Winkel weist noch auf einen Nachruf auf der Internetseite des Organs „Deutsche Stimme“ hin, in der Hippler als *„one of the last witnesses who fought for the truth and the honour of his generation“* bezeichnet wird. Vgl. www.deutsche-stimme.de und Vande Winkel, Roel: Nazi Germany's Fritz Hippler, S. 96.

⁴⁷¹ Mannes, Stefan, S. 54.

4.2 Hipplers Funktion in der Filmabteilung

Die Filmabteilung im RMVP, die sich in verschiedene Arbeitsgebiete wie z.B. allgemeine Verwaltungsangelegenheiten, Filmzensur, RFK, Wochenschau-einsatz oder Film im Ausland gliederte, leitete Hippler vom September 1939 bis zum Mai 1943.⁴⁷² Die Bedeutung dieser Position wird an dem Stellenwert ersichtlich, den Goebbels, der sich selbst als eigentlicher Herrscher und „un-gekrönter König“ des deutschen Films verstand, besonders dem Film als Propagandamedium einräumte. Dem Leiter der Filmabteilung fiel so eine Schlüsselfunktion im Propagandaapparat zu.

Als Abteilungsleiter hatte Hippler auf dem Gebiet des Films eine Reihe sehr unterschiedlicher Funktionen zu übernehmen und galt als Vertreter der NS-Filmpolitik, ohne allerdings in Goebbels' unmittelbaren Entscheidungsbereich eingreifen zu können. So hatte Hippler die Kompetenz, Weisungen an die Filmkunst und Filmwirtschaft bezüglich der Zensur, Prädikate und Einstufung der Filme sowie zur Kopieauflage, Gestaltung der deutschen und ausländischen Wochenschau, Planung und Genehmigung von Sonderfilmen zu erteilen. Im Namen des RMVP untersagte er den verantwortlichen Leitern der deutschen Filmproduktion bei der Planung ihrer Produktionsvorhaben, Verhandlungen zu pflegen oder Abmachungen zu treffen, ohne die alleinig zuständige Dienststelle, das RMVP, zu informieren. Er ordnete an, dass die Dienststellen bei Äußerung von Wünschen oder Aufträgen zur Filmproduktion sich direkt an ihn zu wenden hätten.⁴⁷³ Seine Position autorisierte Hippler ebenfalls dazu, Kulturfilm in Auftrag zu geben, etwa Filme über das Generalgouvernement, das Protektorat oder über Norwegen und Flandern, die das gegenwärtige Kriegsgeschehen behandelten und einen Eindruck dieser Gebiete vermittelten.⁴⁷⁴ Ebenso war Hippler an grundsätzlichen Entscheidungen zur Finanzierung und Verwaltung, zum Gefolgschaftswesen und zur Betriebsicherung, zu allen Presseangelegenheiten, zur Führung von Ateliers, Kopieranstalten und Theatern, zum Filmvertrieb und zur Geräte-, Apparaturen- und Rohstoffbeschaffung beteiligt.⁴⁷⁵ Selbstständig stellte er Gagenlisten zusammen, setzte die Beträge fest und gab die Liste nach Zustimmung des Ministers an die Produktionschefs der staatsmittelbaren Firmen und der Filmkreditbank weiter.⁴⁷⁶ Eigenverantwortlich konnte er auch die Entscheidung zur Zusam-

⁴⁷² BArch, R 2/4750.

⁴⁷³ BArch, R 109 I/30.

⁴⁷⁴ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegpropaganda 1939-1941, S. 517.

⁴⁷⁵ BArch, R 109 III/2.

⁴⁷⁶ BArch, R 55/949.

mensetzung des Präsidialrates der RFK treffen. Er selbst lehnte eine Teilnahme ab und schlug stattdessen Regierungsrat Bacmeister als Vertreter des Ministeriums für den Präsidialrat vor.⁴⁷⁷

Öffentlichkeitsarbeit zählte auch zu Hipplers Pflichten. Beispielsweise hatte er bei gesellschaftlichen Anlässen die Filmabteilung zu repräsentieren und zu gewährleisten, dass bei öffentlichen Auftritten von Parteigrößen Aufnahmen für die Wochenschau gedreht wurden, z.B. zu Weihnachten mit Magda Goebbels bei Verwundeten- und Soldaten-Veranstaltungen.⁴⁷⁸ Genauso gehörten auch Stellungnahmen oder Interviews über den deutschen Film in der Presse zu seinem Zuständigkeitsbereich, wie z.B. Jahresrückblicke⁴⁷⁹ oder Situationsbeschreibungen.⁴⁸⁰ Sein Beitrag zur Lage des Films im „Völkischen Beobachter“ umfasste drei Spalten. Dabei betrachtete er nicht nur den deutschen Film, sondern kritisierte zuerst das *„Filmschaffen der Feinde“*, dazu zählten aus seiner Sicht die englische, französische und amerikanische Filmindustrie. Zum englischen und französischen Filmschaffen stellte Hippler fest, dass schlechte Organisation und mangelnde Professionalität eine geringe Produktion von Filmen zur Folge hätten und man sich noch nicht auf die veränderten Bedingungen seit Kriegsbeginn eingestellt habe. Der amerikanischen Filmindustrie warf er vor, dass die *„amerikanischen Filmjuden“* die englische und französische Filmherstellung großzügig unterstützten und die Herstellung anti-deutscher Projekte steigerten, die 1940 einen Rekordstand erreicht hätten.

Die Situation des deutschen Films hingegen rühmte Hippler und behauptete, dass die günstige Lage auf den von Goebbels seit 1933 getroffenen Maßnahmen zur Reorganisation des gesamten Filmschaffens beruhe. Sie schufen die Voraussetzung, um in der gegenwärtigen Kriegssituation zu reagieren und um sogar eine Steigerung der Zuschauer-, Umsatz- und Exportzahlen zu leisten. Als Beweis führt er die Zunahme der Besucherzahlen in den Kinos von *„14 v.H.“* und eine Umsatzsteigerung von *„12 v.H.“* an, dabei gab er allerdings nicht an, woher diese Zahlen stammten. Für 1940 prognostizierte er eine *„Besucherzahl von 700.000 und einen Umsatz von 500.000“*.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ BArch, R 55/165.

⁴⁷⁸ BArch, R 561/93.

⁴⁷⁹ Hippler, Fritz: Rückblick 1940. In: „Der Deutsche Film“, H. 7, 1941, S. 123-124 u. Hippler, Fritz: Dem deutschen Film zur Jahreswende. In: „Film-Kurier“, 31.12.1941, S.1f.

⁴⁸⁰ Über die Lage des Films. Ein Überblick von Dr. Fritz Hippler, Leiter der Filmabteilung im Reichspropagandaministerium. In: „Völkischer Beobachter“, 53. Jg., 29.4.1940 abgedr. in: BArch NS 22/573. Hippler äußerte sich ebenfalls in anderen Zeitungen, z.B. im „Film-Kurier“, 30.4.1940: Dr. Hippler über die Lage des Deutschen Films, S.1-2.

⁴⁸¹ Über die Lage des Films. Ein Überblick von Dr. Fritz Hippler, Leiter der Filmabteilung im Reichspropagandaministerium. In: „Völkischer Beobachter“, 53. Jg., 29.4.1940 abgedr. in:

Diese Unterstellungen demonstrieren eindeutig Hipplers nationalsozialistische Prägung, da seine Argumentation auf typischen Vorwürfen und Mutmaßungen der NS-Doktrin basierten. Dass „*der amerikanische Filmjude*“ von den USA aus plane, die europäische Filmwelt zu unterwandern und dieser zu schaden, entspräche dem jüdischen Verlangen nach globaler Herrschaft und nach Zerstörung anderer Kulturkreise. Charakteristisch ist auch Hipplers Angriff auf die Fähigkeiten des feindlichen Filmschaffens. Indem er die gegnerische Filmherstellung abwertete, konnte er die Qualitäten des deutschen Films hervorheben und rühmen, wodurch dieser letztendlich aufgewertet und gestärkt wurde.

Zudem wollte Hippler durch die Präsentation der deutschen Erfolge im Filmwesen beim Leser eine Akzeptanz für die Maßnahmen, welche die NSDAP im Filmbereich angeordnet hatte, erreichen.

Die Kriegssituation als Motivation für die deutsche Filmproduktion anzuführen, zählte ebenso zu den gebräuchlichen nationalsozialistischen Kausalketten, da man davon überzeugt war, dass Kriege Völker mobilisierten und auf sie eine leistungssteigernde Funktion ausübten.

Solche Kommentare belegen, wie sehr Hippler in seiner Position als Leiter der Filmabteilung aufging, da er gerade mit derartigen Äußerungen seine Zustimmung für Goebbels' Filmpolitik in der Öffentlichkeit demonstrierte.

Ein ähnliches Verhalten zeigte Hippler in einer Stellungnahme im „Völkischen Beobachter“ vom 5. März 1940⁴⁸² zu einer Rede von Roosevelt beim Filmbankett in Hollywood. In diesem Artikel rechtfertigte Hippler das Verbot amerikanischer Filme in Deutschland. Dabei nahm er Bezug auf folgende Aussage des amerikanischen Präsidenten: „*Der amerikanische Film hat die Ziele, Hoffnungen und Ideale eines freien Volkes in die ganze Welt hinauszutragen. Das ist auch der wahre Grund, weshalb gewisse Regierungen die amerikanischen Filme in ihren Ländern nicht spielen lassen wollten.*“⁴⁸³ Hippler entgegnete darauf, dass das amerikanische Ideal die leichte Unterhaltung sei, „*der Song und der Step*“. Mit einer solchen Behauptung sowie seiner Feststellung, dass in keinem anderen Land so wenige Filme mit „*wirklichem Gehalt und künstlerischem Format*“ produziert würden wie in den USA, qualifizierte der Leiter der Filmabteilung das amerikanische Filmschaffen ab. Freilich führte er als Gegenbeispiel wieder den deutschen Film an. Denn in Deutschland seien „*gute*

BArch NS 22/573.

⁴⁸² Wir und der amerikanische Film. Zur Roosevelt-Rede beim Filmbankett in Hollywood. Von Ministerialrat Dr. Fritz Hippler, Leiter der Filmabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. In: „Völkischer Beobachter“, 54. Jg., 5.3.1941, abgedr. in: BArch, NS 22/573.

⁴⁸³ Roosevelts Rede zitiert nach: „Völkischer Beobachter“, 54. Jg., 5.3.1941, abgedr. in: BArch, NS 22/573.

amerikanische Filme“ bis 1940 zugelassen worden, was folglich den amerikanischen Filmfirmen Gewinne gebracht habe. Erst als die USA seit Kriegsbeginn mit der Herstellung „*unverschämter Hetzfilme gegen Deutschland*“ begonnen hatten, sei ein generelles Filmverbot, inklusive der Wochenschauen, für „*Großdeutschland wie für alle deutschen Einflussgebiete*“ festgesetzt worden. In den USA hingegen habe bereits seit 1933 ein Boykott gegen deutsche Filme eingesetzt. Hippler ging in seiner polemischen Begründung so weit zu behaupten, dass nicht die Nationalsozialisten dem deutschen Publikum die amerikanischen Filme vorenthielten, sondern vielmehr „*befürchte Roosevelt die Beeinflussung seines ‚freien Volkes‘ durch gute deutsche Filme.*“⁴⁸⁴

Auch hier zeigte sich, dass Hippler die Handlungen der NS-Regierung, wie in diesem Fall die Ablehnung amerikanischer Filme, dermaßen vehement verteidigte, dass er sogar bereit war, die Tatsachen zu verdrehen, bis sie dem gewünschten Tenor der NS-Filmverantwortlichen entsprachen.

Fachzeitingen instrumentalisierte Hippler, um seine Politik den Filmschaffenden mit eigenen Beiträgen zu vermitteln. So forderte er in einem Artikel des Film-Kuriers vom 5. August 1940: „*Verantwortungsgefühl und Aufrichtigkeit!*“. Seine Kritik richtete sich an Produktionsleiter, Regisseure und andere in die Filmproduktion involvierte Personen, die sich häufiger unbefugt auf Entscheidungen beriefen, die angeblich durch das RMVP, vor allem durch den Reichsminister, persönlich ergangen sein sollten. Eine solche Berufung erfolge besonders häufig bei Ablehnungen von Filmkünstlern oder bei anderen unangenehmen Entscheidungen. Hippler verlangte von den entsprechenden Personen mehr Entschlossenheit, sich zu ihren Entscheidungen zu bekennen und sie aufgrund von Fakten zu begründen.⁴⁸⁵ Hier wird deutlich, dass Hippler in seinem Tätigkeitsbereich als verlängerter Arm von Goebbels fungierte. Der Reichspropagandaminister betraute ihn mit der Ausführung und Überwachung seiner erteilten Anweisungen und Anordnungen, zugleich versuchte Hippler aber auch, die Maßnahmen vor den Filmleuten zu rechtfertigen und durchzusetzen.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Wir und der amerikanische Film. Zur Roosevelt-Rede beim Filmbankett in Hollywood. Von Ministerialrat Dr. Fritz Hippler, Leiter der Filmabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. In: „*Völkischer Beobachter*“, 54. Jg., 5.3.1941, abgedr. in: BArch, NS 22/573.

⁴⁸⁵ Hippler, Fritz: Verantwortungsgefühl und Aufrichtigkeit. In: „*Film-Kurier*“, 5.8.1940, S. 1f.

⁴⁸⁶ Dies belegen die zahlreichen Zeitungsartikel, die Hippler verfasste, wie u.a. Hippler, Fritz: Die Filmzensur der Neutralen. In: „*Film-Kurier*“, 22.12.1941, S. 1f; Hippler, Fritz: Der Film als geistige Waffe im Krieg. In: „*Der Deutsche Film*“. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 11/12, 1941, S. 213-214; Hippler, Fritz: Appell an die Disziplin der Filmschaffenden. In: „*Film-Kurier*“, 21.12.1940, S. 1-2 u. Hippler, Fritz: Politischer Film oder Unterhaltungsfilm? In: „*Der Film*“, 28.9.1940, Nr. 39, 25. Jg., S. 7 u. In: „*Der Deutsche Film*“. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 3, 1940, S. 37-39.

Freilich stellte Hippler auch gerne seine Arbeit in der Presse vor, indem er Einblicke in die Wochenschauproduktion gewährte. Er ließ berichten, dass er selbst zwei Mal bei den Kameramännern an der Front war, in Flandern und in der Champagne, und solche Einsätze als Berichterstatter miterlebte: *„Dieses Gefühl für filmische Wirksamkeit und Unwirksamkeit militärischer Aktionen kann nur erfahrungsgemäss gewonnen werden.“*⁴⁸⁷

Als Abteilungsleiter durfte Hippler auch an den Ministerkonferenzen im RMVP teilnehmen. Goebbels begann mit der Einberufung dieser Konferenz zum Auftakt des Polenfeldzuges im September 1939. Eingeladen waren ein halbes Dutzend engster, informierter und vertrauter Mitarbeiter zu einer streng vertraulichen Beratung im kleinsten Kreis. Diese Treffen waren der Öffentlichkeit bekannt, ihre Inhalte hingegen blieben streng geheim. Im Laufe des Oktobers 1939 erweiterte sich der Kreis. Es nahmen die Abteilungsleiter des RMVP aus den Bereichen Funk, Film und Presse sowie die Vertreter der Gauleitung Berlin, der Reichspropagandaleitung und der Auslandsorganisation teil. Das Zusammentreffen wurde zu einer ständigen Einrichtung, die täglich gegen 11 Uhr abgehalten wurde.⁴⁸⁸ Es ging Goebbels hierbei nicht um eine Lagebesprechung oder Diskussion der Themen, sondern er wollte seine Mitarbeiter für die NS-Propaganda instruieren.

Hippler hatte aber nicht nur an den Konferenzen teilzunehmen, sondern die Führungskräfte wurden auch einzeln zum Minister bestellt, um unter vier Augen die Aufgaben zu besprechen. Durch das persönliche Gespräch konnte Goebbels sich informieren und die Arbeit seines Personals kontrollieren. Zugleich zog er es vor, anspruchsvolle und vertrauliche Themen in mündlichen Aussprachen unter vier Augen zu klären. Dies erklärt die spärliche Quellenlage zu Goebbels' Anweisungen an Hippler und die Tatsache, dass einige grundsätzliche Entscheidungen des Reichspropagandaministers nirgends in den Akten des RMVP niedergeschrieben wurden, sondern nur aus protokollarischen Notizen anderer Reichsbehörden zu recherchieren sind. Goebbels scheute sich davor, sich in wesentlichen prinzipiellen Fragen schriftlich festzulegen oder auch seine Unterschrift unter streng vertrauliche Angelegenheiten zu setzen, weil er verhindern wollte, dass schriftlich festgelegte Dienstgeheimnisse, die ihn oder sein Ministerium bloß stellten und benachteiligen könnten, in die falschen Hände gerieten oder veröffentlicht wurden. Zudem

⁴⁸⁷ Schwark, Günther: Unterredung mit Dr. Hippler. So entsteht die deutsche Wochenschau. In: „Film-Kurier“, 10.7.1940, S. 1-2.

⁴⁸⁸ Der Beginn der Konferenz verschob sich im Laufe der Jahre von 11 Uhr auf 10 Uhr, 10.30 Uhr und dann wieder 11 Uhr. Vgl. Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 36.

passte Goebbels seine Ansichten häufig den aktuellen Bedürfnissen an und wollte über diese grundlegenden Meinungsänderungen ebenso wenig schriftliche Belege hinterlassen.⁴⁸⁹

Zu Goebbels' Mitarbeiterstab im RMVP zählte meist sehr junges Personal, das vorwiegend aus Parteigenossen bestand und in leitenden Positionen über Universitätsbildung verfügte, wie z.B. Hippler und Hinkel.⁴⁹⁰ Das Arbeitsverhältnis zwischen Goebbels und seinen Mitarbeitern war in der Vorkriegszeit durch einen distanzierten Umgang bestimmt. Die Abteilungsleiter traten eher selten mit ihm in Kontakt, vielmehr wirkte im Ministerium der Adjutantenstab als verlängerter Arm des Ministers. Mit Kriegsbeginn änderte sich dies, der Reichsminister kommunizierte täglich mit den Mitarbeitern in der Ministerkonferenz und koordinierte ihre Aufgaben.

Insbesondere zu Hippler soll der Reichspropagandaminister ein engeres Verhältnis gepflegt haben, beispielsweise berichtet dieser in seinen Memoiren, dass er öfter zu Familienessen eingeladen wurde und Gespräche unter vier Augen mit Goebbels führte.⁴⁹¹

Hippler hatte mit Goebbels einen Vorgesetzten bekommen, der seinen Mitarbeiterstab nicht dauernd reglementierte oder schikanierte. Goebbels gab die Richtlinien vor, ihre Ausführung war der Eigeninitiative seiner Untergebenen anvertraut. Es erschien vieles in seiner Diktion, ohne seinen Namen zu tragen. Demzufolge besaß Hippler als höherer Beamter des RMVP im Vergleich zu vielen anderen Verantwortlichen der obersten Behörden der NS-Zeit eine größere Selbstständigkeit.

Als Teilnehmer der Ministerkonferenz im RMVP befand sich Hippler laut Boelcke auf der „*Kommandobrücke der deutschen Propagandakriegsführung*“, wobei die Anwesenden nicht in alle Vorgänge, Pläne und Zielsetzungen eingeweiht gewesen sein sollen, da in allen totalitären Staaten das allgemein übliche abgestufte System der Geheimhaltung angewandt wurde. Letztendlich sei aber „*jeder Konferenzteilnehmer ein wichtiger Geheimnisträger gewesen, der mehr über Tatsachen wusste als der gewöhnliche Bürger und aus erster Hand die Taktik der Goebbelsschen' Propagandakriegsführung mitbekam.*“⁴⁹²

Hippler selbst hingegen negierte nach dem Krieg in seinem Buch „Die Ver-

⁴⁸⁹ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 26-29.

⁴⁹⁰ Benz, Wolfgang, Graml, Hermann und Hermann Weiß (Hrsg.): *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, Stuttgart 1997, S. 685.

⁴⁹¹ Hippler, Fritz: *Die Verstrickung*, S.186.

⁴⁹² Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 35-48.

strickung“ auf den Ministerkonferenzen mehr erfahren zu haben als die allgemeine Öffentlichkeit.⁴⁹³

Aus meiner Sicht gewährte ihm seine Anwesenheit bei diesen Treffen eindeutig Kenntnisse und Einblicke in wesentliche Entscheidungen und wichtige Themen. Als Beleg hierfür lässt sich u.a. Hipplers 46-malige namentliche Herausstellung in den Protokollen der Konferenz anführen.⁴⁹⁴ Während dieser Versammlungen wurden ihm spezielle Aufträge zur Filmpropaganda anvertraut, und ihm wurde die Intention der Vorhaben erläutert, damit er die gewünschten Resultate erreichen konnte.⁴⁹⁵

Gemäß Goebbels' Anweisungen lag Hipplers Kernaufgabe darin, die jeweils nächste Wochenschau zu planen und vorzulegen, wobei die endgültige Gestaltung der Wochenschauen jedoch Goebbels festlegte.⁴⁹⁶ Der Reichspropagandaminister räumte Hippler auf diesem Gebiet weitreichende Kompetenzen ein, etwa die Materialbeschaffung und Auswahl der Aufnahmen, z.B. von Truppen aus fremden Gebieten. Solche Bilder u.a. von Totengräbern und englischen Bombenangriffen auf Kinderkrankenhäuser, sollten sowohl das Leiden der Bevölkerung und die erlittenen Strapazen der Soldaten darstellen als den Eindruck von der „*gewaltigen an der Westfront in Bewegung gesetzten Maschinerie*“ vermitteln.⁴⁹⁷

Außerdem gehörte zu Hipplers Ressort die Zensur der Wochenschauen, die für das besetzte Ausland bestimmt waren, sowie die Überwachung ihrer dortigen Rezeption. Gelegentlich war er auch berechtigt, die fertig gestellten Wochenschauen der Presse vorzustellen.⁴⁹⁸

Als Leiter der Filmabteilung hatte Hippler auch Kontakt zur Reichskanzlei, z.B. gab es Absprachen über das Auftreten des „Führers“ in der Wochenschau⁴⁹⁹

⁴⁹³ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 195.

⁴⁹⁴ Hipplers Nennung bezieht sich auf die bisher veröffentlichten Protokolle. Boelcke hat die Protokolle in zwei Bänden herausgebracht, die sich auf den Zeitraum von 1939-1943 (vom 26.10.1939-12.3.1943) beziehen.

⁴⁹⁵ So war er zuständig für die Kontrolle und Ablehnung der ausländischen Filme und speziell der anti-deutschen Filme, wie z.B. den Film „Hitler, die Bestie von Berlin“, den er nach Berlin brachte und über den er Verzeichnisse über die Herkunft und Anzahl der Kopien anfertigen sollte. Er kontrollierte auch den Anteil deutscher Filme im Ausland oder erhielt den Auftrag herauszufinden, wie die Amerikaner in den Besitz des Films „Feuertaufe“ gelangt seien. Des Weiteren beauftragte ihn Goebbels, sich um die Fortsetzung der Jugendfilmstunden und die Durchführung von Kontrollen zum Kinobesuch von Jugendlichen zu kümmern. Folgende spezielle Aufträge von Goebbels an Hippler sind bei Boelcke dokumentiert: „Ablehnung sämtlicher amerikanischer Filme“, S. 219, S. 265, S. 317, S. 380 und S. 489; „Hitler, die Bestie von Berlin“, S. 305; Kontrolle der deutschen Filme im Ausland, S. 765; Feuertaufe, S. 650; Jugendfilmstunden, S. 318. Vgl. Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941.

⁴⁹⁶ Vgl. Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 525, S. 549 und S. 576.

⁴⁹⁷ In den Konferenzen erteilte Goebbels zahlreiche Anweisungen zur Wochenschau an Hippler. Vgl. die Protokolle abgedruckt bei Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 409, S. 461, S. 335, S. 713, S. 345, S. 440, S. 508 und S. 515.

⁴⁹⁸ ebd. S. 548, S. 302, S. 715.

⁴⁹⁹ ebd. S. 565.

oder Hippler hatte Änderungswünsche der Reichskanzlei zu berücksichtigen, wie Notizen für ihn belegen, in denen Tießler⁵⁰⁰ Überarbeitungen von Filmen, z.B. beim Film „Heimkehr“, forderte sowie festlegte, welche Personen zur Erstaufführung eingeladen wurden, und Themenvorschläge für Kurzfilme unterbreitete.⁵⁰¹ Auch Bormann⁵⁰² äußerte „im Auftrag des Führers“ den Wunsch, den Film „Der zerbrochene Krug“ erneut aufzuführen.⁵⁰³ Der Austausch mit der Reichskanzlei wird Hippler zusätzliche Einblicke in die Vorhaben und Strategien der NS-Regierung gewährt haben.

Nach Anweisung des Reichsministers konnte der Leiter der Filmabteilung auch in die Themen- und Darstellerauswahl der Filme eingreifen, wenn Goebbels Filme mit bestimmter Thematik verbieten lassen wollte oder unerwünschte Schauspieler mitspielten.⁵⁰⁴ So verfasste Hippler ein Schreiben vom 21. September 1942 an den persönlichen Stab des Reichsführers, in dem er mitteilte, dass der *„Spielleiter und Schauspieler Luis Trenker im deutschen Filmschaffen auf weitere Beschäftigung nicht mehr zu rechnen hat.“* Als Grund für diese Entscheidung wurde sein politisches Verhalten während der „südtiroler Option“⁵⁰⁵ angegeben.⁵⁰⁶

Hauptsächlich hatte Hippler in seiner leitenden Position mit den Filmfirmen und Filmschaffenden zu kommunizieren und ihnen Goebbels' Wünsche und Anweisungen zu übermitteln und ihre Ausführung zu überwachen, wie z.B. den Wunsch nach anti-englischen oder friderizianischen Stoffen.⁵⁰⁷

Hiplers Kernkompetenz lag in der Herstellung der Wochenschau, wie die Protokolle der Ministerkonferenzen eindeutig belegen. Er war zuständig für alle Angelegenheiten, die im Zusammenhang mit der Wochenschauproduktion standen. Aufgaben der Filmabteilung delegierte Goebbels auch an andere Mitarbeiter des RMVP, z.B. wurden bestimmte Sujets im Laufe der Zeit von anderen Mitarbeitern veranlasst, wie die Uraufführung von „Jud Süß“.⁵⁰⁸

⁵⁰⁰ Walter Tießler war Goebbels' Verbindungsmann zu Hitlers Stellvertreter Heß, seit Mai 1941 stand er in engen Kontakt zu Bormann. Vgl. Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 98.

⁵⁰¹ BArch, NS 18/352 u. NS 18/356.

⁵⁰² Martin Bormann war Stabsleiter der NSDAP, Leiter der Parteikanzlei und seit 1941 Reichsleiter. Vgl. Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S.770.

⁵⁰³ BArch, NS 18/356.

⁵⁰⁴ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 559. Eheprobleme oder nationale Themen in Minderheitenregionen sollten vermieden werden, damit keine negative Atmosphäre erzeugt oder der Widerstand in bestimmten Gebieten verstärkt wurde. Vgl. auch Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 326 und S. 553.

⁵⁰⁵ Die so genannte Option bezeichnet in Südtirol die Zeit zwischen 1939 und 1943, in welcher die deutschstämmigen Südtiroler die Option für Deutschland ausübten (Optanten) oder in Südtirol blieben (Dableiber) und ihre Sprache und Kultur aufgeben mussten.

⁵⁰⁶ BArch, NS 19/3117.

⁵⁰⁷ BArch, R 109 I/1033c.

⁵⁰⁸ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 461 u. S. 525.

Für Goebbels waren Mitarbeiter wie Hippler, die über Jahre hinweg seine Vorstellungen und Absichten so umsetzten, wie er es anordnete, wichtig für die Umsetzung einer nationalsozialistischen Filmpolitik. Mit Hilfe solchen Personals war es der nationalsozialistischen Führung möglich, das politische Leitbild in alle gesellschaftlich relevanten Bereiche zu transportieren und eine Konstanz in der strategischen Umsetzung der politischen Ziele zu erreichen. Hipplers besondere Leistung in der Abteilung Film im RMVP lag darin, das System engster Abstimmung zwischen den Firmen und dem Ministerium bei der Filmplanung perfektioniert zu haben, indem er gemeinsam mit den Produktionschefs in zahlreichen Besprechungen die einzelnen Filmexposés aussortierte und die Filmproduktion an die politischen Absichten der NS-Führung anpasste.

4.3 Hipplers Kompetenzen als Reichsfilmintendant

Im Februar 1942 schuf Goebbels die Position des Reichsfilmintendanten und berief Hippler in diese Stellung. Hipplers neuer Zuständigkeitsbereich wurde im Statut des Reichsfilmintendanten festgesetzt: *„Im Rahmen der Geschäftsführung der Ufa-Film GmbH wird die Stelle eines Reichsfilmintendanten eingerichtet. Dem Reichsfilmintendanten obliegt die allgemeine Produktionsplanung, die Ausrichtung der künstlerischen und geistigen Gesamthaltung der Produktion und endlich die Überwachung des künstlerischen Personaleinsatzes sowie der Nachwuchserziehung.“*⁵⁰⁹

Durch diese Berufung übernahm Hippler die Leitung der gesamten Filmproduktion, einschließlich der Kultur- und Zeichenfilme. Künftig hatten ihm die Produktionsgesellschaften ihr Programm an geplanten Filmvorhaben rechtzeitig zur Genehmigung vorzulegen. Bei einer Kostenüberschreitung waren die Filmprojekte allerdings von Goebbels persönlich zu genehmigen. Besonders fördern sollte der Reichsfilmintendant Filme mit politischer und militärischer Thematik, während des Krieges hingegen überwiegend „Filme unterhaltenden Inhalts“.⁵¹⁰

Selbst wenn der Reichsfilmintendant die künstlerische und geistige Haltung der Produktion zu beaufsichtigen hatte, blieb es den Produktionschefs vorbe-

⁵⁰⁹ Absatz II, Erlaß des RMVP vom 28.2.1942 „zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens“, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 529.

⁵¹⁰ Absatz III, Erlaß des RMVP vom 28.2.1942 „zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens“, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 529/530.

halten, den künstlerischen Status quo zu erhalten und weiterzuentwickeln. Sie waren für alle „rein künstlerischen Fragen“ zuständig, zu denen die Entscheidungen über Stoffe und Besetzungen gehörten.⁵¹¹

Bei Problemen in der Besetzung mit Filmschaffenden hatten die Produktionschefs allerdings den Reichsfilmintendanten entscheiden zu lassen, der letztendlich für die „Überwachung des künstlerischen Personaleinsatzes“ verantwortlich war.⁵¹²

Hippler selbst sagte in einem Interview, dass „*der Reichsfilmintendant die Weisungen des Reichsministers Goebbels in die Tat umsetze*“, und dass „*die klar abgegrenzten Verantwortlichkeiten eine straffe und zielbewusste Arbeit ermöglichen, indem sie Leerlauf, Doppelarbeit und nutzlosen Kräfte- und Arbeitseinsatz vermeiden.*“ Diese Arbeitsweise sei „*in Kriegszeiten unerlässlich*“, aber auch in friedlichen Perioden „*fruchtbar*“ und „*nutze dem deutschen Filmschaffen, sowie jedem Volksgenossen.*“⁵¹³

Zusätzlich zu seinem neuen Aufgabengebiet behielt Hippler die Leitung der Filmabteilung, die er aber nicht mehr vom RMVP ausübte, sondern vom Sitz der Ufa-Film GmbH.⁵¹⁴ Als Mitarbeiter standen ihm Walther Müller-Goerne, der Filmdramaturg Carl-Dietrich von Reichmeister mit seinen Mitarbeitern und Frank Maraun zur Seite, die nunmehr aus dem RMVP ausschieden und „*zur Ufa-Film GmbH übertraten*“.⁵¹⁵

Der Posten des Reichsfilmintendanten entlastete das Reichspropagandaministerium von den Einzelfragen der Filmführung und ermöglichte eine Beschränkung auf allgemeine Führungsaufgaben.⁵¹⁶ Indem Hippler in seiner neu geschaffenen Position die Produktionsplanung im Filmwesen übernahm und zeitgleich die Filmabteilung leitete, verkürzten sich die Befehlsstränge zwischen Goebbels und den Produktionsateliers.⁵¹⁷

Hippler avancierte insbesondere in künstlerischen Fragen zum Stellvertreter des Ministers gegenüber den Produktionschefs und blieb für Goebbels, trotz

⁵¹¹ Absatz IV, Erlaß des RMVP vom 28.2.1942 „zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens“, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 530.

⁵¹² Absatz V, Erlaß des RMVP vom 28.2.1942 „zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens“, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 530.

⁵¹³ Utermann, Wilhelm: Die Neuordnung im Film. „VB.“-Gespräch mit dem Reichsfilmintendanten. In: „Völkischer Beobachter“, 55. Jg., 15.3.1942, S. 3.

⁵¹⁴ Goebbels' Rede vor den Filmschaffenden am 28.2.1942 in Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 495.

⁵¹⁵ O. Verf.: Ufa-Film GmbH. Führungsorgan der Filmfirmen., In: „Film-Kurier“, 2.3.1942, S. 1.

⁵¹⁶ Goebbels hatte in seiner Rede vor den Filmschaffenden im Februar 1942 angekündigt, dass er sich gezwungen sehe, „*den immer größer werdenden Apparat im Ministerium, der sich ausschließlich mit Filmproblemen beschäftigt, abzustoßen.*“ Daher hätte er den „*in der Filmführung außerordentlich bewährten*“ Ministerialrat Hippler als Reichsfilmintendanten bestimmt. Vgl. Goebbels' Rede vor den Filmschaffenden am 28.2.1942 in Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 495.

⁵¹⁷ Kreimeier, Klaus: Die UFA Story, S. 377.

Auszuges aus dem RMVP, unentbehrlich: „Abends beschäftigte ich mich mit der Wochenschau und dann muß ich mit Hippler eine ganze Reihe von neuen Filmfragen besprechen. [...] Hippler hat sich in der „Ufa-Film-G.m.b.H. bereits richtig eingearbeitet und führt ein strenges Regiment.“⁵¹⁸

Gerade Goebbels' Erlass, alle großen Filmgesellschaften zu verstaatlichen und unter die Dachgesellschaft Ufa-Film GmbH zusammenzufassen, ebnete für Hippler den Weg zur Übernahme der politischen und künstlerischen Aufsicht über die Produktionschefs der staatsmittelbaren Film-Gesellschaften und ermöglichte ihm, nach dem Reichspropagandaminister zum wichtigsten politischen Funktionär für den Film aufzusteigen.⁵¹⁹

Auf seine neue Pflicht als Koordinator der gesamten Filmproduktion konnte sich Hippler bereits während seiner Tätigkeit im RMVP vorbereiten. Die enge Zusammenarbeit mit den Filmgesellschaften war ihm vertraut, da er z.B. an den Besprechungen des Ufa-Aufsichtsrats schon in seiner Funktion als Leiter der Filmabteilung des RMVP teilnahm. Innerhalb der neuen Organisationsform der Ufa-Film GmbH wurde er bereits beim ersten Zusammentreffen des Aufsichtsrats am 21. Mai 1942 zur Geschäftsführung bestellt.⁵²⁰ In diesen Besprechungen wurden Verträge genehmigt, Berichte über die Entwicklung der deutschen Filmwirtschaft vorgestellt und es wurde über bevorstehende Aufgaben und Perspektiven gesprochen.⁵²¹

Neben Hipplers Teilnahme am Aufsichtsrat der Ufa-Film GmbH verlangte seine Stellung als Reichsfilmintendant seine Anwesenheit bei den Sitzungen der Firmen- und Produktionschefs der Filmunternehmen. Außer ihm waren noch Mitarbeiter aus dem Büro des Reichsfilmintendanten, Vertreter aus dem RMVP sowie der Reichsbeauftragte für die deutsche Filmwirtschaft, Winkler,⁵²² und sämtliche Firmen- und Produktionschefs anwesend. Auf den Tagesordnungen standen so unterschiedliche Punkte wie Einteilung der Ateliers, Herstellungen von deutschen Filmen im Ausland, Kosten von Probeaufnah-

⁵¹⁸ Tagebucheintrag vom 11.3.1942, S. 448-455.

⁵¹⁹ Brandt, Hans-Jürgen, S. 50.

⁵²⁰ BArch, R 55/775. An der Sitzung des Aufsichtsrats der Ufa-Film GmbH waren beteiligt: der Aufsichtsrat (dazu gehörten: Staatssekretär Gutterer als Vorsitzender des Aufsichtsrats, Prof. Froelich, Generaldirektor Klitzsch, Ministerialdirektor von Manteuffel, Ministerialdirigent Ott u. Oberdienstleiter Raether), die Geschäftsführung (dazu gehörten: Rechtsanwalt Zehnpfennig, Reichsfilmintendant Hippler u. Direktor Merten) sowie der Reichsbeauftragte für die deutsche Filmwirtschaft Winkler, Mitarbeiter der Ufa-Film GmbH, die nicht namentlich erwähnt wurden und als „sachverständige Auskunftspersonen“ Rechtsanwalt Dahlgrün.

⁵²¹ BArch, R 55/774. Niederschrift über die Sitzung des Aufsichtsrates der Ufa-Film GmbH vom 21.5.1942, S. 2.

⁵²² Laut Goebbels hatte „das Büro Winkler“, die Aufgabe die wirtschaftlichen Interessen des Films zu vertreten und dafür zu sorgen, dass das Filmwesen eine stabile wirtschaftliche Grundlage hat, damit zukünftige wirtschaftliche Probleme ausgeräumt wurden. Um Kompetenzstreitigkeiten zu vermeiden, wurde das „Büro Winkler“ ausgelagert, denn das RMVP übernahm allein die Filmführung. Vgl. Goebbels' Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15.2.1941 in Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 475.

men, Beschaffung von Bekleidungs- und Ausstattungsgegenständen oder der Einsatz von Schauspielern.⁵²³

Hippler entschied also als Reichsfilmintendant über alle für die Filmproduktion relevanten Angelegenheiten und war ständig in die Herstellung von Filmen miteinbezogen. Er beaufsichtigte die Filmproduktion und bestimmte, welcher Schauspieler, Autor oder sonstige Mitarbeiter an der jeweiligen Filmproduktion mitwirken durfte.

Sein neuer Status verlangte von Hippler nicht nur eine Konzeption der Filmprojekte, sondern er war auch für die Orientierung der künstlerischen und geistigen Haltung der Produktion sowie für die Kontrolle des künstlerischen Personaleinsatzes und der Nachwuchsarbeit zuständig. Welche Forderungen und Vorstellungen er in diesen Bereichen umsetzen wollte, hatte er schon teilweise in seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“,⁵²⁴ etwa im Kapitel „Systematik in der Menschenführung“, formuliert. Als Reichsfilmintendant konnte er die Einsetzung der jeweiligen Filmkünstler organisieren und kontrollieren, da ihm die Filmgesellschaften ihre Unterlagen zu den Produktionen für eine Künstlerkartei bereitzustellen hatten. Sie wurden sogar verpflichtet, dem Reichsfilmintendanten alle Veränderungen der Beschäftigungsverhältnisse, Terminverschiebungen und Besetzungsänderungen zu melden.⁵²⁵

Darüber hinaus beabsichtigte Hippler, von jeder Produktionssitzung eine Herstellungsübersicht anfertigen zu lassen. Dies sollte zur Überwachung des jeweils erreichten Niveaus der Gesellschaft und zur Beurteilung, inwieweit diese ihr vorgegebenes Produktionsprogramm voraussichtlich erfüllen könnte oder nicht dienen. Hierfür sollten die Arbeit der Produktionsfirmen erörtert und die Einzelarbeiten bewertet werden, ihre Ergebnisse in Protokollen festgelegt und schließlich Goebbels, der dann gegebenenfalls personelle Veränderungen durchführen würde, vorgelegt werden.⁵²⁶

Sowohl in seinem Buch als auch in seiner Funktion als Reichsfilmintendant erinnerte Hippler die Firmen- und Produktionschefs immer wieder an die Verantwortung für ihre Unternehmen, die sie aufgrund des Führerprinzips im Filmwesen zu tragen hätten. Demzufolge hätten sie sich eigenständig um die

⁵²³ BArch, R 109 II/6. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 30.4.1942, vom 22.6.1942, vom 14.8.1942.

⁵²⁴ Auf die Thesen, die Hippler in „Betrachtungen zum Filmschaffen“ vorstellt, wird im Kapitel 6 konkret eingegangen.

⁵²⁵ BArch, R 109 II/6. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 30.4.1942. S. 5.

⁵²⁶ BArch, R 109 II/6. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 22.6.1942, S. 7.

Behandlung und den Einsatz ihrer Künstler zu kümmern.⁵²⁷ Ebenso wies er die Filmfirmen darauf hin, nicht nur Filmstoffe auszuwählen, die immer im selben Milieu angesiedelt waren. Er ging sogar soweit, die Auswahl zu einem persönlichen Anliegen der Produktionschefs zu erheben und sie davor zu warnen, dass das Produktionsprogramm als Bewertungsmaßstab für ihre Arbeit diene.⁵²⁸

Nicht erst in seiner Funktion als Reichsfilmintendant beschäftigte Hippler die Nachwuchserziehung, schon in seinem Buch „Betrachtung zum Filmschaffen“ plädierte er für einen sorgfältigen Umgang mit Nachwuchskräften im Filmgenre.⁵²⁹ In den Sitzungen appellierte er immer wieder an die Produktionschefs, sich um eine qualifizierte Nachwuchspflege zu bemühen.⁵³⁰

Seine Vision von einer „Systematik in der Stoffplanung“ realisierte Hippler als Reichsfilmintendant, indem er von den Firmen eine genaue Aufstellung über den gegenwärtigen Stand ihrer Dramaturgien und ihres gesamten dramaturgischen Arbeitsstabs verlangte. In jeder zweiten Sitzung sollten die Produktionschefs schriftlich darüber berichten, welche neuen Autoren und Dramaturgen sie eingestellt und welche Erfahrungen sie mit ihnen gemacht hatten. Zur Errichtung einer Autorenkartei beim Chefdramaturgen des Reichsfilmintendanten mussten die Filmgesellschaften zukünftig sämtliche Autoren melden und angeben, welches Haupt- und Nebeneinkommen sie erhalten. Dies war ein Vorbote für Hipplers geplante Klassifizierung der Regisseure, Kameramänner und Architekten nach ihren künstlerischen Qualitäten in drei Rangklassen: „I. Klasse: Meisterklasse, II. Klasse: erster Klasse und III. Klasse: Ersatzklasse.“ Sein Ziel war es, auf diese Weise „nicht sonderlich befähigte Filmschaffende“ allmählich von der Filmproduktion formell auszuschließen.⁵³¹

Da Hippler eine systematische Überwachung des Filmstoffes von seiner Entwicklung bis zur Fertigstellung des Films plante, musste er über jeden Schritt informiert sein, damit er zu jeder Zeit in den Herstellungsprozess eingreifen

⁵²⁷ BArch, R 109 II/6. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 9.10.1942, S. 2.

⁵²⁸ BArch R 109 I/9. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 22.1.1943, S. 6.

⁵²⁹ BArch, R 109 II/16. Sein Einsatz für die Nachwuchspflege fand auch schon während seiner Zeit als Reichsfilmintendant Anerkennung, wie etwa eine Rede von Maraun belegt: „Mit besonderer Herzlichkeit und mit aufrichtiger Dankbarkeit begrüße ich in unserer Mitte den Reichsfilmintendanten, Herrn Ministerialdirigent Dr. Hippler, dessen Initiative und Entschlusskraft es vor allem zu danken ist, daß eine planmäßige und methodische Förderung des Nachwuchses im Hinblick auf die kommenden europäischen Aufgaben und Verpflichtungen des deutschen Films schon jetzt mitten im Kriege in Angriff genommen werden konnte.“

⁵³⁰ BArch, R 109 I/9. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 22.1.1943, S. 7 und Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 5.3.1943, S. 6.

⁵³¹ BArch, R 109 I/9. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 5.3.1943, S. 7/8.

konnte. Nach diesem Plan wurde das gesamte Filmschaffen von den Entscheidungen des Reichsfilmintendanten abhängig und Goebbels profitierte ebenfalls davon, da er sich durch die Berufung Hipplers die Kontrolle über die zukünftigen Filmstoffe gesichert hatte.

Mehr Einfluss bekam Hippler auch in der Besetzung der Filmvorhaben, denn die Produktionsfirmen durften keine Verhandlungen mit ausländischen Filmschaffenden ohne ausdrückliche Genehmigung des Reichsfilmintendanten führen. Bei einem Verstoß ordnete Goebbels sogar „*strenge disziplinarische Maßnahmen*“ an.⁵³²

Wie zuvor als Leiter der Filmabteilung, so gab Hippler auch als Reichsfilmintendant Stellungnahmen in der Presse ab. Dabei ging es wieder hauptsächlich darum, Maßnahmen und Entscheidungen des Reichspropagandaministers, wie beispielsweise eine Umstellung auf leichtere Unterhaltungsfilme während des Krieges, in der Öffentlichkeit zu rechtfertigen oder die Zentralisierung der deutschen Filmherstellung zu erläutern.⁵³³

Nachdem Hippler im Juli 1943 seinen Posten verloren hatte, blieb die Position des Reichsfilmintendanten lange vakant, bis 1944 Hinkel, SS-Gruppenführer und Generalsekretär der Reichskulturkammer (RKK), berufen wurde. Hinkel war sehr machtorientiert und versuchte, seine Position als Geschäftsführer der RKK zu behalten sowie in den Rang eines Staatssekretärs aufzusteigen, um unabhängig von Goebbels und anderen Filmverantwortlichen agieren zu können. Ebenso wichtig war für ihn die Festlegung, dass „*die Reichsfilmintendanz nicht Dienststelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und auch nicht unmittelbar Teil der Ufa-Film GmbH, sondern eine organisatorische Herauslösung aus der wirtschaftlichen Filmführung, wie sie die Ufa-Film GmbH darstellt*“, sei. Darüber hinaus plante er einen weiteren Ausbau seiner Kompetenzen, da zukünftig „*der Reichsfilmintendant als unmittelbarer Vertreter und Bevollmächtigter des Ministers den deutschen Film und die Filmproduktion verkörpere*“.⁵³⁴ Begnügen musste sich aber Hinkel letztlich mit der Position des Vizepräsidenten der Reichsfilmkammer, der Leitung der Filmabteilung, die er wieder ins RMVP zurückverlegte, und der Aufgabenstellung seines RKK-Postens. Goebbels wollte mit der Berufung Hinkels die politische Führung in der Filmabteilung und in der Reichsfilmintendanz wieder stär-

⁵³² BAArch, R 109 II/8. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 14.8.1942, S. 2.

⁵³³ Dr. Hippler über Fragen des gegenwärtigen Filmschaffens, In: „Film-Kurier“, 25.3.1942, S.1.

⁵³⁴ BAArch, R 56 I/93. Ein Schreiben von Hinkel zur „*Rechtlichen Stellung des Reichsfilmintendanten und daraus sich ergebende Folgerungen*“ vom 23.11.1944.

ken und verlangte die Durchsetzung von Rationalisierungsmaßnahmen und organisatorische sowie personelle Reformen.⁵³⁵

Die Ernennung zum Reichsfilmintendanten bedeutete für Hippler keine wesentliche Erweiterung seines Zuständigkeitsbereichs im deutschen Filmwesen. Seine Funktion beschränkte sich darauf, Goebbels' Anweisungen und Forderungen in den jeweiligen Besprechungen mit den Produktions- und Firmenchefs weiterzuleiten und dafür zu sorgen, dass diese umgesetzt wurden. So wies Hippler auf das Verbot von Atelierführungen für filmfremde Personen oder auf eine Kontaktsperre der Filmfirmen zum Regisseur Georg Wilhelm Pabst hin.⁵³⁶ Zusätzlich hatte er im Auftrag von Goebbels ständig an die Firmen- und Produktionschefs zu appellieren, alles für eine Steigerung der Produktion⁵³⁷ zu tun und unbedingt das Herstellungssoll zu erreichen.⁵³⁸

Seine Pflicht war es dafür zu sorgen, dass die Herstellung der Filmprojekte reibungslos ablief und die Herstellungskosten gesenkt wurden, indem z.B. in Spielfilmen die Trickfilmtechnik genutzt wurde, um mit diesem Verfahren teure Atelierbauten einzusparen.⁵³⁹

Für Goebbels waren Mitarbeiter wie Hippler wichtig, da dieser aufgrund seiner langen Amtszeit als Leiter der Filmabteilung im RMVP und als Reichsfilmintendant (von 1939-1943) eine Kontinuität in die Arbeit der Filmabteilung einbrachte, welche die Voraussetzungen für die Produktion von politisch ausgerichteten Filmen, wie z.B. „Jud Süß“ oder „Der ewige Jude“ schuf und eine erfolgreiche nationalsozialistische Filmpolitik umsetzte.⁵⁴⁰ Die enge Zusammenarbeit hatte für Hippler den Nutzen, dass er eine Vertrauensstellung bei Goebbels einnahm, die seine Position im Filmwesen stärkte. Für den Reichspropagandaminister wiederum war Hipplers Loyalität wichtig, um seinen eigenen Einflussbereich auf diesem Gebiet zu sichern.

Offen bleibt die Frage, ob Hippler, auch ohne Parteiangehöriger gewesen zu sein, Karriere im nationalsozialistischen Filmsystem hätte machen können. Vermutlich wäre sein Aufstieg nicht so rasch erfolgt, und er wäre wahrschein-

⁵³⁵ Tagebucheintrag vom 6.4.1944, S. 59: „Mit Hinkel und Parbel bespreche ich das Statut des Reichsfilmintendanten. Hinkel soll mit großen Vollmachten ausgestattet werden und außer dem Amt des Reichsfilmintendanten auch die Leitung der Filmabteilung übernehmen. [...] Ich hoffe, daß Hinkel durch seine Energie und Umsicht sehr bald auf dem Filmsektor Ordnung schaffen wird.“

⁵³⁶ BArch, R 109 II/6. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 30.4.1942, S. 7 u. S. 11.

⁵³⁷ BArch, R 55/774. Niederschrift über die Sitzung des Aufsichtsrates der Ufa-Film GmbH vom 9.2.1943, S.2. Dem Reichsfilmintendanten wurde in einer dieser Sitzungen Anerkennung für seine Durchführung der Steigerung der deutschen Spielfilmproduktion ausgesprochen.

⁵³⁸ BArch, R 109 II/8. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 14.8.1942, S. 9/10.

⁵³⁹ BArch, R 109 II/6. Niederschrift über die Sitzung der Firmen- und Produktionschefs vom 9.10.1942, S. 9.

⁵⁴⁰ Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 125.

lich nicht zum zweiten Mann nach Goebbels in der Filmproduktion des „Dritten Reiches“ avanciert. Es gab allerdings Funktionäre im Filmwesen, wie z.B. Ludwig Klitzsch und Max Winkler, die keine Parteimitglieder waren und trotzdem „hohe Ämter“ bekleideten.⁵⁴¹

4.4 Dramaturgische Elemente in Hipplers Filmen „Feldzug in Polen“ und „Sieg im Westen“

Hipplers Wirken im Dokumentarfilmgenre begann 1936 mit seiner Tätigkeit bei der Wochenschau. Insgesamt drehte er drei Abend füllende Dokumentarfilme: „Der Westwall“ (1939)⁵⁴², „Feldzug in Polen“ (1940)⁵⁴³ und „Der ewige Jude“ (1940)⁵⁴⁴ und war Co-Regisseur des NS-Propagandafilms „Wort und Tat“⁵⁴⁵ (1938).⁵⁴⁶ Der Dokumentarfilm „Sieg im Westen“ (1941)⁵⁴⁷ wurde zwar offiziell unter der Regie von Svend Noldan gedreht, die Aufnahmen entstanden aber unter Leitung und Organisation von Hippler.⁵⁴⁸ An dem anti-amerikanischen Propagandafilm „Rund um die Freiheitsstatue – Ein Spaziergang durch die USA“ (D 1941/1942), der „*Amerika als Gangsterparadies und Kulturwüste vorführt*“ soll Hippler auch mitgearbeitet haben.⁵⁴⁹

Hippler war sich der Qualitäten des Mediums Film sowie der Ansprüche des Publikums an den nationalsozialistischen Film bewusst: „*Es [das Volk] will durch heroische Darstellungen mitgerissen und über sich hinaus gesteigert werden [...]*“.⁵⁵⁰

⁵⁴¹ BArch (ehemals BDC), RK/J 0057, Klitzsch, Ludwig, 16.9.1881.

⁵⁴² Deutschland 1939, Regie: Fritz Hippler, Militärische Beratung: Hauptmann Kühne, OK des Heeres, Fachtechnische Beratung: Oberbaurat Henne, Org. Todt, Produktion: Deutsche Wochenschauzentrale, 46 Min., Prädikat: Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll.

⁵⁴³ Deutschland 1940, Regie: Fritz Hippler, Produktion: Ein Film der Deutschen Film-Herstellung- u. Verwertungsgesellschaft der NSDAP (DFG) als Gemeinschaftsarbeit der deutschen Wochenschauen in Zusammenarbeit mit dem Oberkommando der Wehrmacht, Verleih: RPL Amtsleitung Film, 60 Min.

⁵⁴⁴ Deutschland 1940, Regie/Gestaltung: Dr. Fritz Hippler, Manuskript: Dr. Eberhard Taubert, Produktion: DFG, Auftraggeber: RMVP, Verleih: Reichspropagandaleitung, Hauptamt Film, 66 Min., Prädikat: Staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll.

⁵⁴⁵ Deutschland 1938, Regie: Gustav Ucicky, Fritz Hippler, Ottoheinz Jahn, Eugen York, Produktion: NSDAP RPL Amtsleitung Film, Verleih: DFG, 11 Min.

⁵⁴⁶ In seinen Memoiren nahm Hippler zu seinen Filmen immer nur kurz Stellung und betonte bei jedem Film, dass Goebbels ihn zur Herstellung beauftragt und zumeist auch die Ideen geliefert habe. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 201, 206/207.

⁵⁴⁷ Deutschland 1941, Regie: Svend Noldan und Fritz Brunsch, Produktion: Noldan-Produktion, 117 Min., Prädikat: staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, volksbildend, jugendfrei.

⁵⁴⁸ Hippler äußerte sich in der Presse zum Film und in dem Begleitheft zum Film: Pressegruppe des Heeres OKW-W (Hrsg.): Sonderheft „Sieg im Westen“. Der Kriegsfilmbereich des Heeres, Berlin 1941.

⁵⁴⁹ Deutschland 1941/1942, Produktionsfirma: Deutsche Wochenschau, 15 Min. Vgl. Moeller, Felix: Nachrufe. Fritz Hippler. In: Filmgeschichte, Nr. 18, Juni 2003, S. 96.

⁵⁵⁰ Hippler, Fritz: Ein Vorwort. In: „Nationalsozialistische Monatshefte“, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 339.

Dieser Erkenntnis sowie der Maxime mit dem Medium Film die Massen zu erreichen, folgte er in seiner Arbeit als Leiter der Filmabteilung und als Dokumentarfilmer beständig.

Seine Motivation, Dokumentarfilme zu drehen, lässt sich darauf zurückführen, dass diese in ihrem Herstellungsprozess der Wochenschau ähneln. Zudem schrieb er allein diesem Filmtyp die Eigenschaft zu, *„eine unmittelbare Wirklichkeitswirkung zu erzielen“*.⁵⁵¹

Begünstigt wurde seine Wahl auch durch Goebbels' Wunsch nach Filmen, die die Notwendigkeit einer direkten Propaganda vertraten. Hippler erhielt den Auftrag, Kriegsfilm zu gestalten, und so entstanden seine Filme „Feldzug in Polen“, „Der Westwall“ und „Sieg im Westen“.

Für diese Art von Kompilationsfilmen bot es sich an, auf Wochenschauaufnahmen zurückzugreifen, damit keine Szenen neu gedreht werden mussten und somit die Beiträge schneller fertiggestellt und einsetzbar waren. Zusätzlich verliehen die Berichte dem Material einen speziellen dokumentarischen Charakter, auf den sich der Regisseur sowohl in offiziellen Darstellungen als auch in Kritiken in der Presse stets berief und diese als Realität ausgab.⁵⁵²

Aber auch Fachzeitungen, wie die Filmzeitung „Licht-Bild-Bühne“, hoben besonders hervor, dass *„der Film über den Polenfeldzug, sowie die Wochenschauen der ersten Kriegswochen, dem Zuschauer den Eindruck vermittelten, als Augenzeuge bei den Schlachtszenen dabei zu sein“*.⁵⁵³

Da Hippler in seinen Kriegsfilm die Leistungen der deutschen Soldaten glorifizieren wollte, vermied er in seinen Beiträgen bestimmte Themen, wie beispielsweise den Tod, die Verwundung deutscher Soldaten oder die Darstellung der feindlichen Seite. Er stellte in seinen Werken lediglich die deutschen Offensiven der verschiedenen Militärabteilungen dar und ließ die feindlichen Angriffe aus. Der Grund für diese Selektion lag wohl darin, dass sonst zu schnell eine gewisse Kriegsmüdigkeit im Volke hervorgerufen werden könnte. Kracauer kommentierte seine Zensur: *„Der Anblick des Todes, dieser definitivsten aller realen Tatsachen, hätte die Zuschauer tief genug schockieren können, um ihre geistige Unabhängigkeit wieder herzustellen, und hätte so den Zauber der Nazi-Propaganda zerstört.“*⁵⁵⁴

Der Tod passte ebenso wenig in Hipplers Bild vom deutschen Soldaten als *„die Inkarnation des deutschen Menschums“* und zu seinem Verständnis vom

⁵⁵¹ Ministerialrat Dr. Fritz Hippler: „Wie ‚Der Ewige Jude‘ entstand“. In: „Der Film“, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1.

⁵⁵² Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 323.

⁵⁵³ „Licht-Bild-Bühne“, 6.2.1940, zitiert nach: Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 323.

⁵⁵⁴ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 360.

Krieg als „*die konzentrierteste Lebensform der deutschen Nation*“.⁵⁵⁵ Die Darstellung des Todes oder überhaupt der Schrecken des Krieges widersprach auch den Leitlinien der NS-Filmpropaganda, die darauf zielte, ihr Publikum vom Alltag abzulenken und ihm angenehme Stunden zu bereiten.⁵⁵⁶

In ausländischen Werken hingegen war eine derartige Verschönerung des Krieges nicht zu finden. In russischen Kriegsfilmern, wie z.B. in „Mannerheim-Linie“ (SU 1940), der die sowjetische Seite des Winterkrieges gegen Finnland zeigt, wurden tote russische Soldaten und sogar auch deformierte Leichname in Großaufnahmen gezeigt, um die Schrecken des Krieges hervorzuheben.⁵⁵⁷

Für die Untersuchung der von Hippler verwendeten dramaturgischen Elemente in seinen Dokumentarfilmproduktionen ist hier die Analyse der beiden Filme „Feldzug in Polen“⁵⁵⁸ und „Sieg im Westen“ von Kracauer heranzuziehen.

Der Beitrag „Feldzug in Polen“ entstand aus Bildmaterial der Bildstellen der Luftwaffe, aus erbeutetem polnischem Filmmaterial und den Filmberichten der Propaganda-Kompanien.⁵⁵⁹ Thema waren die Kampfhandlungen in Polen und laut Ankündigung der damaligen Filmplakate „*die Vernichtung einer Millionenarmee in 18 Tagen*“. „Sieg im Westen“ war ein Film des Oberkommandos des Heeres und dokumentierte den Feldzug des deutschen Heeres im Westen 1940.⁵⁶⁰

In beiden Filmprojekten gelang es Hippler, die Komponenten Kommentar, Bild und Ton so einzusetzen, dass sie sich gegenseitig in ihrer Wirkung verstärkten. Das bedeutete, der Kommentar drückte in Worten aus, was visuell nicht vermittelt werden konnte, nämlich historische Rückblenden zu geben und über militärische Handlungen und Strategien zu berichten. Diese Erklärungen wurden kontinuierlich wiederholt, erläuterten zudem die deutsche und die feindli-

⁵⁵⁵ Hippler, Fritz: Gedanken über Krieg und Film. In: Sonderheft „Sieg im Westen“. Der Kriegsfilmbericht des Heeres, Berlin 1941, o. S.

⁵⁵⁶ Laut Kracauer „*bieten die zwei Feldzugsfilme nichts außer zwei toten Pferden feindlicher Nationalität an, zwei Soldatengräber und ein paar verwundete Soldaten, die viel zu schnell vorbei sind, um Eindruck zu machen.*“ Vgl. Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 359.

⁵⁵⁷ Brandt, Hans-Jürgen, S. 49 u. Rhodes, Anthony, S. 295.

⁵⁵⁸ Kracauer benennt diesen Film fälschlicherweise mit dem Titel „Feuertaufe“, es handelt sich aber um „Feldzug in Polen“.

⁵⁵⁹ Der Film „Feldzug in Polen“ sollte im Oktober 1939 in die Kinos kommen und eine erste Zensurfreigabe für eine Fassung mit 1601m liegt vom 5.10.1939 vor. Die eigentliche Premiere fand aber erst am 8.2.1940 mit einer etwas längeren Fassung von 1981m statt. Als Grund nennt Hoffmann Spannungen zwischen dem RMVP und dem OKH, da „*die Generalität sich und die Leistungen ihrer Truppen nicht hinreichend gewürdigt sah*“. Laut Hoffmann verwenden beide Fassungen überwiegend dasselbe Material, unterscheiden sich aber grundlegend, wobei es sich nicht nur um zweitrangige Ergänzungen handele. Die zweite Fassung sei propagandistischer und perfekter geschnitten. Zudem werde in der endgültigen Version auf eine längere antisemitische Sequenz verzichtet. Als Grund dafür vermutet Hoffmann Hipplers Arbeit seit Oktober 1939 an dem Film „Der ewige Jude“. Vgl. Hoffmann, Kay: Bollwerk im Westen und Vorstoß nach Osten. In: Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 621-624.

⁵⁶⁰ Kopien der Filmplakate befinden sich im Bundesarchiv-Filmabteilung, Berlin. „Sieg im Westen“, Signatur: 15458 u. „Der Feldzug in Polen“, Signatur: 4199.

che Heereslage und berichteten allgemein von erfolgreichen und zukünftigen Aktionen, und zwar mit dem Ziel zu beeindrucken statt zu informieren.⁵⁶¹

In der Auswahl der Aufnahmen setzte Hippler auf den Effekt, dass Bilder auf eine direkte Art das Unterbewusstsein beeinflussen.⁵⁶² Daher ließ er die Propaganda durch Bilder ausdrücken und arbeitete mit filmischen Stilmitteln, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer garantierte, wie z.B. die Verwendung von Trickfilmszenen. Die beweglichen Pfeile und Linien auf Landkarten demonstrierten dem Betrachter neue Taktiken und stellten das Geschehen symbolisch dar. Auf diese Weise erhielt man einen Überblick über die deutsche Militärmacht und ein Gefühl der Überlegenheit vermittelt. Eben solche Mittel illustrierten in „Sieg im Westen“ anschaulich den Vormarsch der deutschen Truppen u.a. in Belgien sowie den Vorstoß gegen die Niederlande oder gegen die Maginotlinie. Außerdem erzeugte die Einblendung von Kartentrickszenen Authentizität, indem militärische Operationen in unbekanntem Ländern visualisiert wurden.⁵⁶³

Die SD-Berichte bestätigten den besonderen Erfolg der Trickzeichnungen beim Publikum: „[...] *weil sie dem einfachen Manne die klare Übersicht über den Gesamtfeldzug und das Verständnis für die Leistung der deutschen Heeresleitung nahebrachten.*“⁵⁶⁴

Als weiteres visuelles Instrument nutzte Hippler die Gegenüberstellung physiognomischer Eigenschaften. In „Sieg im Westen“ stellte er Nahaufnahmen von „rohen Gesichtern der schwarzen Soldaten“ den „weichen deutschen Soldatengesichtern“ gegenüber, um den Idealtypus des deutschen Soldaten hervorzuheben.⁵⁶⁵ Mit Kontrasten arbeitete Hippler in vielen seiner Werke, z.B. im „Feldzug in Polen“, in dem er die „unmenschlichen“ polnischen Heckenschützen den „lauteren deutschen Helden“ entgegensetzte, oder auch in „Der ewige Jude“, wo dem „werteschaffenden und arbeitenden Arier“, der „schachernde und dreckige Jude“ gegenübergestellt wurde. In seiner theoretischen Abhandlung „Betrachtungen zum Filmschaffen“ (1942) betonte er ebenfalls die Wichtigkeit der Kontrastierung in der Darstellung.

Die Funktion der Bilder war aber nicht darauf beschränkt, den Kommentar zu illustrieren; vielmehr liefen sie parallel, teilweise eigenständig dazu. Durch ihre Wirksamkeit musste der Kommentar lediglich Anspielungen machen und keine deutliche Aussage mehr treffen. Dabei ist zusätzlich zu berücksichtigen,

⁵⁶¹ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 326.

⁵⁶² Diese Kenntnis erwähnte Hippler in seinem Werk „Die Verstrickung“, S. 143.

⁵⁶³ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 326/27.

⁵⁶⁴ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 62) 6. März 1940, S. 846.

⁵⁶⁵ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 327.

dass Anspielungen psychologisch tiefer als Behauptungen reichen. Gerade die Kombination von Bild und verbaler Aussage verstärkt das Gewicht des Bildes und hinterlässt einen tieferen Eindruck beim Betrachter. In dem Film „Sieg im Westen“ wurden z.B. die Briten als lächerlich dargestellt, die Deutschen zeigten sich entsprechend als ernsthaft friedensliebend.⁵⁶⁶

Auffallend an den Hippler-Filmen war die Auslassung von militärischen Operationen. Selbst wenn in Einstellungen Einsatzpläne besprochen wurden, wie etwa in „Sieg im Westen“ die Szene eines Feuerplans, oder in „Feldzug in Polen“ Hitlers Oberkommando, wurden keine konkreten Informationen oder Details über ihre Organisation gegeben. Mit Hilfe erbeuteten französischen Filmmaterials wurde der Durchbruch der Maginotlinie als Beweis für die deutschen Leistungen in „Sieg im Westen“ dargestellt.⁵⁶⁷

In beiden Filmberichten beschrieb Hippler Deutschland zuerst in einer geschwächten und isolierten Position gegenüber den Ländern aus dem Versailler Friedensvertrag. Dem Regisseur dienten die Konsequenzen aus dem Friedensschluss als Legitimation für die Handlungen der Deutschen in Polen, „Gewalt gegen Gewalt“ als Motto des deutschen Einmarsches in Polen, sowie gegen die Alliierten, als Kampf der Helden um Befreiung und Lebensraum.⁵⁶⁸

Ähnliche Argumente führte er auch noch 1982 in seinem Buch „Die Verstrickung“ auf, um u.a. den Aufstieg Hitlers zu erklären.⁵⁶⁹

Eine wesentliche Rolle in der Dramaturgie spielte die Musik. Sie war auf jede einzelne Bildsequenz detailliert abgestimmt, begleitete Bilder und Äußerungen, zugleich verstärkte sie deren Wirkung und schuf neue Effekte. Sie veränderte die Wahrnehmung von zusammengehörenden Bild- und Toneinheiten. Diese Umdeutung von mit Tönen unterlegten Bildern durch Musik erfolgte, beispielsweise im „Feldzug in Polen“, dadurch dass über den Originalton des Maschinengewehrfeuers gleichzeitig Musik gelegt wurde, um das ratternde Maschinengewehrfeuer der Deutschen zu erhöhen und zu heroisieren.⁵⁷⁰ In

⁵⁶⁶ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 328.

⁵⁶⁷ ebd. S. 335.

⁵⁶⁸ ebd. S. 341.

⁵⁶⁹ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 43, 49, 54, 62.

⁵⁷⁰ Der NS-Filmkritiker Maraun bewertete die Musik von Herbert Windt in diesem Film mit folgenden Worten: „*Der Rhythmus herrscht bei ihm eindeutig vor, er macht ihn zum pochenden Herzschlag des Films. Mit sehr reizvollen und unmittelbar ansprechenden Stufungen der Tempoverschiebung, der Beschleunigung und Verlangsamung: das zügige unaufhaltsame Vorwärtsschreiten ist ebenso seine Stärke wie das Auf-der-Stelle-Treten oder das plötzliche Innehalten, das dann wirkt, als ob ein Motor aussetzt oder ein Herz zu schlagen aufgehört hat, eine zwingende Illusion der Beklemmung, die Angst verbreitet.*“ Maraun, Frank: Der Feldzug in Polen – filmisch gestaltet. In: Der Deutsche Film, H. 7, 1940, S. 140.

„Sieg im Westen“ ließ die Musik die Erschöpfung aus den Gesichtern der Soldaten verschwinden.⁵⁷¹

Als weiteres dramaturgisches Mittel verwendete Hippler den Einbau von Pausen in die Handlungsabläufe. Die Betrachtung des friedlichen Lagerlebens gestattete dem Zuschauer eine Atempause, wobei jedoch die Spannung nicht komplett aufgehoben wurde, da der Zuschauer sich sonst der Propagandawirkung hätte entziehen können. Hielt sich der Kommentar für einen Augenblick zurück, übernahmen die Bilder oder die Musik an seiner Stelle diese Funktion.⁵⁷² In „Feldzug in Polen“ gab es z.B. eine lange Passage von mühsam marschierenden Truppen und von schlafenden Soldaten auf Wagen, die zusätzlich mit ruhiger Musik unterlegt wurde. Mit dieser Beschreibung der „müden Helden“ beabsichtigte der Regisseur Glaubwürdigkeit zu erzeugen.⁵⁷³

In beiden Beiträgen ruhte das Hauptaugenmerk auf dem Heer, und somit lagen die dramaturgischen Höhepunkte auch bei diesem Teil der Wehrmacht. Hippler stellte die deutschen Soldaten als mutig, technisch geschickt und ausdauernd dar und vermied es, sie als direkte Propagandisten des Nationalsozialismus erscheinen zu lassen. Überraschend ist, dass keine Aufnahmen von Diskussionen oder Gesprächen deutscher Soldaten oder Offiziere zu sehen waren, vielmehr wurden sie als handelnde Figuren ausgegeben. Anders in englischen Darstellungen, wo z.B. in „Target For Tonight“ (GB 1941, Regie: Harry Watt) englische Flieger über ihre Gefühle und Gedanken sprechen.⁵⁷⁴

Signifikant für Hipplers Beiträge ist, dass er immer wieder auf die Kontrastierung als filmisches Mittel zurückgriff, um bestimmte Wirkungen in seinen Filmen zu erreichen. Durch die Betrachtung des alltäglichen Verhaltens des deutschen Soldaten sollte der Zuschauer eine Sympathie für ihn entwickeln; verstärkt wurde dieser Eindruck durch die negative Darstellung des Feindes, z.B. tanzten in „Sieg im Westen“ französische Soldaten zusammen mit Schwarzen auf der Maginotlinie, und die englischen Soldaten wurden als lächerliche, ignorante Kreaturen gezeigt.

In „Feldzug in Polen“ folterten und ermordeten polnische Soldaten deutsche Wehrmachtsangehörige. Der Betrachter sollte daraus im Gegenzug schließen, dass die deutschen Soldaten ihre Gefangenen gut behandeln würden.⁵⁷⁵ Darüber hinaus „entlarvte“ der Regisseur in seiner Darstellung einen polnischen Heckenschützen als Juden und charakterisierte die polnischen Juden, die jetzt

⁵⁷¹ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 328/329.

⁵⁷² ebd. S. 347/48.

⁵⁷³ Brandt, Hans-Jürgen, S. 55/56.

⁵⁷⁴ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 331.

⁵⁷⁵ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 332/333.

unter deutscher Herrschaft „für sie ansonsten ungewohnte Tätigkeiten wie *Steine schleppen*“ übernehmen mussten, als faul.⁵⁷⁶ Mit solchen Aufnahmen brachte Hippler nicht nur den Hass gegen den Kriegsfeind in den Dokumentarfilm ein, sondern gab dem Film schon eine antisemitische Tendenz, u.a. durch die Typologisierung der Juden, die er in seinem späteren Film „Der ewige Jude“ zum Leitmotiv ausbaute.⁵⁷⁷

Hippler setzte in seinen Werken auch Hitlers Forderung um, die verschiedenen Gegner zusammenzufassen, indem er suggerierte, dass sich polnische Soldaten mit den Juden verbündeten und Intrigen gegen die Deutschen spönnen. Solche Gestaltungsmethoden pries er auch später in seiner theoretischen Auseinandersetzung „Betrachtungen zum Filmschaffen“ an und arbeitete damit auch im Film „Der ewige Jude“.

In der Untersuchung der beiden Filme zeigte sich eine unterschiedliche Darstellung der Person Hitlers. „Sieg im Westen“ feiert ihn als „*genialen Feldherr der Armee, der als Kriegsgott hinter den Wolken verschwindet und sich nur bei feierlichsten Anlässen zeigt*“. Der Kommentar berichtet ständig begeistert von „*den genialen Plänen des Führers*“.⁵⁷⁸

Der Film „Feldzug in Polen“ bildete Hitler in vier Funktionen ab. Zuerst die Darstellung, im geschichtlichen Rückblick der Einleitung, als Politiker, der immer wieder versucht, durch Verhandlungen die Folgen des Versailler Vertrages aufzuheben. In der Mitte des Films die Beschreibung als „einfacher Soldat“, als „einer von uns“, der mit seinen Soldaten das Essen teilt. Im Führerhauptquartier gab er diese Rolle ab und nahm den Part des „passiven Regenten“ ein, der sich an der Karte über die Fortschritte unterrichten lässt. Später trat er an der vordersten Front als Machtrepräsentant auf, der passiv handlungsbegleitend war. Am Ende des Films nahm Hitler eine Abschlussparade ab, wobei nun seine Führerrolle eindeutig definiert und er als der aktive, eigentliche Befehlende bestimmt wurde.⁵⁷⁹ Diese Aufnahmen sowie auch die Bilder des „Führers“, wie er im Flugzeug über dem Kriegsgebiet schwebt, erinnern an filmische Mittel, die schon Leni Riefenstahl in ihren Werken zur Heroisierung Hitlers eingesetzt hatte.

Der 40-minütige Film „Feldzug in Polen“ zog viele Besucher an und wurde nach einem ersten Bericht auch vom Sicherheitsdienst besonders im Hinblick

⁵⁷⁶ Filmkommentar aus dem Film „Feldzug in Polen“.

⁵⁷⁷ Brandt, Hans-Jürgen, S. 58/59.

⁵⁷⁸ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 330.

⁵⁷⁹ Brandt, Hans-Jürgen, S. 56/57.

auf die Verschärfung der Kriegslage als außerordentlich günstig bezeichnet.⁵⁸⁰ Der Film „Sieg im Westen“ fand nach Mitteilung des Sicherheitsdienstes *„eine dankbare und begeisterte Aufnahme“*. Er hinterlasse *„einen ungeheuren und in der Stärke nur selten zu beobachtenden nachhaltigen Eindruck“*, hieß es.⁵⁸¹ Nach Ansicht von Ernest Bramsted unterstreichen diese Filmwerke die militärischen Siege und tragen indirekt dazu bei, die Atmosphäre für neue vorzubereiten.⁵⁸²

Hippler selbst äußerte sich über die Wirkung seines Films „Der Westwall“ in seinem viele Jahre nach Kriegsende erschienenen Buch folgendermaßen: *„Sicherlich hat der Film seine abschreckende Wirkung nicht verfehlt, aber ebenso sicher ist wohl, daß Franzosen und Engländer ohne ihn genau so wenig angegriffen haben würden.“*⁵⁸³

Letztendlich ist der Erfolg der Dokumentarfilme „Sieg im Westen“ und „Feldzug in Polen“ auf die atmosphärische Dichte und intelligente Dramaturgie der Filme zurückzuführen. Der Regisseur schuf eine Symbiose von Bildern, Ton, Kommentar und Musik, die den Zuschauer ansprach und die propagandistischen Ziele perfekt erfüllte. Besonders typisch für Hipplers Arbeiten ist die kontinuierliche Einsetzung von Kontrasten in Form von Feindbildern.

Gerade diese „filmkünstlerische Fähigkeit“ wird Hippler für die Herstellung eines antisemitischen Films im Gewand eines Dokumentarfilms qualifiziert haben, so dass Goebbels ihn mit der Arbeit zum Film „Der ewige Jude“ beauftragte.

⁵⁸⁰ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 53) 14. Februar 1940, S. 759; Meldungen aus dem Reich (Nr. 62) 6. März 1940, S. 846.

⁵⁸¹ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich 13. März 1941, S. 2105.

⁵⁸² Bramsted, Ernest K., S. 586.

⁵⁸³ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 180.

5 „Der ewige Jude“

5.1 Eine Zusammenfassung

Der anonym verfasste Text aus dem „Illustrierten Film-Kurier“ vom 27. November 1940 vermittelt einen guten Eindruck vom Inhalt des Films „Der ewige Jude“. Dabei ist zu berücksichtigen, dass der Artikel mit der Intention verfasst wurde, den Film dem Kinopublikum zu empfehlen.

„Der Film beginnt mit einem eindrucksvollen Streifzug durch die jüdischen Ghettos in Polen. Er führt uns hinein in die jüdischen Behausungen, die man nach unseren Begriffen nicht mehr als Wohnungen ansprechen kann. In diesen schmutzstarrenden Räumen lebt und betet ein Volk, das sich seinen Unterhalt nicht durch Arbeit, sondern durch Schachern und Gaunern verdient. Vom kleinen Bengel bis zum Greis stehen sie in den Straßen und handeln und feilschen. Durch klare Trickbilder wird dargestellt, wie das jüdische Rassen-gemisch in Kleinasien entstand und von da aus die ganze Welt überschwemmte. Eine verblüffende Parallele dazu sehen wir in den Wanderungen der Ratten, die die Schmarotzer und Giftträger unter den Tieren, wie es die Juden unter den Menschen sind. Der Jude hat sich in seinem Äußeren stets an seine Gastvölker anzupassen verstanden. Nebeneinanderstellungen der gleichen Judentypen, zuerst als Ostjude mit Kaftan, Bart und Peies, und dann als glattrasierter westeuropäischer Jude, beweisen schlagend, mit welchen Mitteln er die arischen Völker getäuscht hat. Unter dieser Maske gewann er immer mehr Einfluß in arischen Kulturnationen und gelangte zu immer höheren Stellungen. Aber sein inneres Wesen konnte er nicht wandeln. Nachdem durch das Zeitalter der Aufklärung der Judenbann in Europa gebrochen war, hat es der Jude im Verlauf weniger Jahrzehnte fertiggebracht, die Welt wirtschaftlich zu beherrschen, ehe es seine Gastvölker merkten und obwohl er nur 1% der Weltbevölkerung ausmacht. Ein Ausschnitt aus einem amerikanischen Film über die „Rothschilds“, von Juden gedreht, zeigt uns die raffiniert-jüdische Grundlage und Entwicklung dieses Bankhauses. Wir sehen dann, wie die Juden für ihre internationale Geldmacht das deutsche Volk in die Novemberrevolution trieben, um nun ihre bisher noch gewährte Stellung hinter den Kulissen zu verlassen und in ganzer Offenheit auf die Bühne des politischen und kulturellen Lebens zu treten. Da ziehen an uns die Männer vorbei, die verantwortlich sind für die furchtbare Not von Millionen Deutscher und die schmachvolle Erniedrigung des deutschen Volkes. An unanfechtbaren Zahlenbeispielen wird nachgewiesen, wie sie durch Schiebungen den Staat und

das Volk um phantastische Summen betrogen. Neben der Geldherrschaft verstanden sie es auch, das Kulturleben in ihre Hand zu bekommen. Die abstoßenden Bilder sogenannter jüdischer „Kunst“ enthüllen den ganzen Verfall des damaligen Kulturlebens. Mit Originalausschnitten aus Filmen jener Zeit wird drastischer, als es Worte vermögen, die alles in den Schmutz ziehende und zersetzende Tendenz dieser jüdischen Machwerke aufgezeigt. Jahrhundertlang haben deutsche Künstler in völliger Verkennung des wahren Gesichts des Judentums Gestalten aus dem Alten Testament verherrlicht. Wie der Jude in Wirklichkeit aussieht, erleben wir in Aufnahmen eines von Juden selbst gedrehten „Kulturfilmes“ über ein Purimfest, das noch heute als Erinnerungsfeier an die Abschachtung von 75000 antisemitischen Persern gefeiert wird, und an den Lehren, mit denen künftige Rabbiner in jüdischen Schulen als politische Erzieher herangebildet werden. Wir blicken hinein in jüdische Talmud-Klassen und erleben die orientalisch anmutende Zeremonie in einer jüdischen Synagoge, wo die Juden während der heiligen Handlungen untereinander Schachergeschäfte abschließen. Am brutalsten kommt das grausame Gesicht des Judentums aber zum Ausdruck bei den letzten Bildern des Filmes mit Originalaufnahmen von einer Schächtung. Die hier festgehaltenen Szenen der unmenschlichen Abschachtung von Rindern und Schafen ohne Betäubung bilden ein eindeutiges Dokument einer Roheit, die für jeden arischen Menschen einfach unfaßbar ist und seinen Abstand zur jüdischen Geisteshaltung in geradezu erschreckender Deutlichkeit offenbart. In leuchtendem Gegensatz dazu schließt der Film nach diesen furchtbaren Szenen mit Bildern deutscher Menschen und deutscher Ordnung, die den Besucher mit dem Gefühl tiefster Dankbarkeit erfüllen, diesem Volk angehören zu dürfen, dessen Führer das Judenproblem grundlegend löst. (Da die Szenen von der Schächtung für empfindliche Naturen eine harte Nervenprobe darstellen, sind sie in einer zweiten Fassung des Films fortgelassen worden. Diese Kürzung beschränkt sich auf den letzten Akt, der jeweils in beiden Fassungen geliefert wird).⁵⁸⁴

5.2 Hintergründe zur Herstellung des Films

Im Jahr 1939, zum Zeitpunkt der Produktion des Films „Der ewige Jude“, übte Goebbels bereits auf allen Gebieten des Filmschaffens umfangreiche Autorität aus. Er konnte sich, bei Interesse an einem spezifischen Werk, jederzeit ge-

⁵⁸⁴ O. Verf.: Der Film „Der Ewige Jude“. In: „Illustrierter Film-Kurier“, 27.11.1940, S. 1f.

zielt in jede Phase der Filmherstellung einschalten und sicherstellen, die Propagandawünsche der nationalsozialistischen Führung zu verwirklichen, ohne die Einwände der Filmschaffenden berücksichtigen zu müssen.

Antisemitismus als zentrale Position in der nationalsozialistischen Ideologie zählte bis 1938 noch nicht zu den Kernthemen der Filmpropaganda. Bis auf vereinzelte beiläufige antisemitische Anspielungen in Spielfilmen, wie „Hans Westmar“ (D 1933, Regie: Franz Wenzler), wurden in diesem Genre antisemitische Tendenzen vermieden, da man befürchtete, dass solche Maßnahmen die Einspielergebnisse beeinträchtigen könnten.⁵⁸⁵

Antisemitische Andeutungen in deutschen Spielfilmen lassen sich vermehrt nach der von Goebbels organisierten Reichspogromnacht vom 9. November 1938 nachweisen. So wurde mit der negativen Darstellung jüdischer Charaktere in Filmen wie „Mit versiegelter Order“ (D 1938, Regie: Karl Anton) und „Pour le Mérite“ (D 1938, Regie: Karl Ritter) begonnen.⁵⁸⁶ Der erste antisemitische Spielfilm, der in den deutschen Kinos am 12.7.1935 in Berlin uraufgeführt wurde, stammte aus Schweden. „Peterson und Bendel“ (Regie: Per Axel Brauner) lief als eine schwedische Originalfassung mit einkopierten deutschen Untertiteln, die kurz nach der „Reichskristallnacht“ erneut aufgeführt wurde (2.12.1938).⁵⁸⁷

Die erste tatsächlich eigene deutsche Produktion eines antijüdischen Stoffes war die Verfilmung des Lustspiels „Robert und Bertram“ von Gustav Raeder, die im August 1939 in die Kinos kam. Darin stellen durch ein Täuschungsmanöver zwei Landstreicher einen jüdischen Bankier vor der Gesellschaft bloß. Diese erste Erprobung glich einer scherzhaften Auseinandersetzung mit antisemitischen Themen und traf beim Publikum auf keine große Resonanz.

Der erste antisemitische Dokumentarfilm „Juden ohne Maske“ (D 1937, Regie: Walter Böttcher und Leo von der Schmiede) lief im Sommer 1938 in den deutschen Lichtspielhäusern. Es handelte sich hierbei jedoch um einen Kompilationsfilm, der von Walther Böttcher für das RMVP fertiggestellt worden war und Spielfilmszenen aus der Weimarer Republik in antisemitischem Kontext wiedergab. Im April 1939 folgte der Film „Schicksalswende“ (D 1939, Regie: Johannes Häußler und Walter Scheunemann)⁵⁸⁸, in dem die Verelendung der

⁵⁸⁵ Drewniak, Boguslaw, S. 307.

⁵⁸⁶ Mannes, Stefan, S. 19/20.

⁵⁸⁷ Der Film erhielt das Prädikat „Staatspolitisch wertvoll“. Vgl. Schmidt, Annemarie: Der ewige Jude. In: „Deutsche Filmzeitung“, 1.12.1940, Nr. 48, S. 3.

⁵⁸⁸ Stephan Dolezel befasst sich ausführlich mit diesem Werk in dem Buch: „Schicksalswende“ und „Der ewige Jude“. Antisemitische Filmpropaganda am Anfang der NS-Ostexpansion (1939-1940). In: Die Juden in den böhmischen Ländern, Vorträge der Tagung des Collegium Carolinum in Bad Wiessee vom 27.- 29. November 1981, Wien 1983, S. 283.

Sudetendeutschen in der Tschechoslowakei beschrieben und der „Müßig-gang“ der Juden, die die Tschechoslowaken angeblich zum Krieg gegen Deutschland hetzten, gegenübergestellt wurden.⁵⁸⁹

Die Entscheidung für antisemitische Filmthemen wurde sicherlich durch den Kriegsbeginn begünstigt, da mit dem Überfall auf Polen die Judenpolitik des „Dritten Reiches“ in eine neue Phase trat. Die Eroberung Polens hatte eine Zunahme an jüdischen Menschen unter „arischer“ Herrschaft zur Folge.⁵⁹⁰ Diese „Ostjuden“ unterschieden sich deutlich in „ihrem äußeren Erscheinungsbild“, durch ihre Sprache und in ihren orthodoxen jüdischen Bräuchen von ihren „assimilierten“ deutschen Glaubensgenossen, was dazu führte, dass sich das bisher gültige Judenbild in der „deutschen Bevölkerung“ veränderte und dessen Überfremdungsängste weckte.⁵⁹¹

Die Nationalsozialisten nutzten diese Empfindung und gaben die Merkmale der Ostjuden als originäre Eigenschaften des „richtigen“, des „ewigen“ Juden aus.⁵⁹² Sie propagierten die These, dass die Juden, die im „deutschen Reich“ lebten, sich lediglich assimiliert hätten und ursprünglich ebenfalls dem Bild der „Ostjuden“ glichen. Folglich wurde gerade die Entlarvung und Demaskierung der assimilierten Juden im Altreich zu einem der wichtigsten Argumentationsstränge in der antisemitischen Propaganda.

Während der Entstehung des Films „Der ewige Jude“ gab es weitere Projekte, die sich mit dem Motiv „ewiger Jude“ beschäftigten und als Beweggründe zur Filmherstellung gesehen werden können. Vorausgegangen war zum einen die am 8. November 1937 von Goebbels zusammen mit Streicher in München eröffnete Ausstellung mit dem Titel „Der ewige Jude“, die schließlich ab 1939 in allen von Hitler besetzten Ländern Europas organisiert wurde, und zum anderen der parteieigene Film „Juden ohne Maske“, der später als Folgeprodukt der Ausstellung entstand und nur für parteiinterne Vorführungen bestimmt war.⁵⁹³ Zum gleichen Zeitpunkt 1937 erschien auch ein Buch von Hans Diebow mit dem Titel „Der ewige Jude“.⁵⁹⁴

⁵⁸⁹ Mannes, Stefan, S. 20/21.

⁵⁹⁰ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude S. 7.

⁵⁹¹ Mannes, Stefan, S. 53.

⁵⁹² Die Gestalt eines „ewigen Juden“ geht auf die Legende vom jüdischen Schuster Ahasver zurück. In der christlichen Legende verwehrte Ahasver dem Kreuz tragenden Jesus die Rast vor seinem Hause. Seitdem musste er zur Strafe durch die Welt ziehen, ohne im Tod Erlösung zu finden. Die nationalsozialistische Propaganda sah in dieser Sagengestalt den „Beweis“ dafür, dass schon frühere Geschlechter das ruhelose Umherwandern der Juden angeprangert hätten. Der „ewige Jude“ wurde als Urfeind des „ewigen Deutschland“ ausgegeben. Das Adjektiv „ewig“ kennzeichnete hier in beiden Fällen die Unveränderlichkeit der rassischen Gegebenheiten. Vgl. Hollstein, Dorothea, S. 109.

⁵⁹³ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 7.

⁵⁹⁴ Courtade, Francis u. Pierre Cadars, S. 193.

Ein wesentlicher Anlass für die Entwicklung antisemitischer Filmstoffe lag in der persönlichen Situation von Goebbels 1938/39. Zum damaligen Zeitpunkt befand sich die Karriere des Reichspropagandaministers in einer Krise. Er plante, sich wegen seiner Liebe zu der Schauspielerin Lida Baarova von seiner Frau Magda scheiden zu lassen, während ihn Hitler zu einer Versöhnung zwang, weil die Familie Goebbels Vorbildfunktion übernahm. Dieser Vorfall kühlte das Verhältnis zwischen dem „Führer“ und seinem Reichspropagandaminister ab, was diesen dazu veranlasste, die Gunst Hitlers mit antisemitischen Aktionen, wie z.B. mit der von Goebbels initiierten „Kristallnacht“ am 9. November 1938, wiederzuerlangen.⁵⁹⁵ Dieser Schritt jedoch stieß nicht nur im Ausland, sondern auch im Inland auf Kritik. Goebbels erkannte, dass das deutsche Volk noch nicht „aufgeklärt“ genug sei und plante daher mit Hilfe der Medien, beim Publikum Verständnis für „antijüdische Maßnahmen“ zu erlangen.⁵⁹⁶

Darüber hinaus kritisierte Hitler Goebbels bisherige Filmpropaganda in Anwesenheit Rosenbergs im Dezember 1939 (11. Dezember). Er warf Goebbels vor, dass der deutsche Film die nationalsozialistische Revolution und ihre Thematik vernachlässige. Es gäbe zwar allgemein patriotische Werke, jedoch keine nationalsozialistischen. An die „*jüdischen Bolschewiken*“ hätte sich der Film nicht herangetraut.⁵⁹⁷ Diese Zurechtweisung im Angesicht von Goebbels' Erzfeind Rosenberg und die damit verbundene Demütigung haben Goebbels' Arbeit an den Filmen „Jud Süß“ und „Der ewige Jude“ wesentlich beeinflusst und geben Aufschluss über seinen Anspruch bei der Gestaltung dieser beiden Werke. Er wollte mit den beiden Filmprojekten dem antisemitischen Film eine neue Qualität verleihen, wie die konsequenten und akribischen Planungen und Vorbereitungen belegen. Beiden lag ein durchgängiges antisemitisches Konzept zugrunde, das laut Mannes „*mit ausgesprochenem Lehrcharakter bis zur Forderung von politischen Konsequenzen reichte*“.⁵⁹⁸

Mit dem Spielfilm „Jud Süß“ plante der Reichspropagandaminister ein Werk, in dem er seine indirekte Propagandamethode umsetzte, der „Dokumentarfilm“

⁵⁹⁵ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 9; Diese These vertritt auch Yizak Ahren in seinem Werk „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte. Eine Untersuchung zum nationalsozialistischen Propagandafilm, 1. Aufl. Aachen 1990, S. 16. Die entscheidende Funktion Goebbels' bei der „Reichskristallnacht“ sowie Hitlers Billigung des Pogroms ist durch die Eintragung zum 10.11.1938 bei Reuth, R.G. (Hrsg.): Joseph Goebbels' Tagebücher 1924-1945. Glaube und Judentum als Konstanten im Leben des Joseph Goebbels. Bd. 1-5, München 1992, Bd. 3. S. 1281f. dokumentiert.

⁵⁹⁶ Nach den Pogromen plante Goebbels – mit Hitlers Zustimmung – die antisemitische Propaganda in allen Medien zu verstärken. Vgl. Tagebucheintrag vom 17.11.1938, S. 536.

⁵⁹⁷ Seraphim, Hans-Günther: Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs. Aus den Jahren 1934/35 und 1939/40, Göttingen 1956, Eintrag vom 11.12.1939, S. 91.

⁵⁹⁸ Mannes, Stefan, S. 23.

„Der ewige Jude“ sollte Hitlers Forderungen genügen und nationalsozialistische Botschaften direkt vermitteln.

Thematisch verunglimpfte „Jud Süß“ die Geschichte und Gestalt des prominenten Juden „Jud Süß Oppenheimer“. Dieser Joseph Süß Oppenheimer war ein Ende des 17. Jahrhunderts geborener Bankier, der vom Fürsten von Württemberg beauftragt wurde, sich um dessen Finanzen und Hofstaat zu kümmern. Sein Lebenslauf hatte schon in früheren Epochen zu Divergenzen geführt und eignete sich deshalb als Thema für einen antijüdischen Film.⁵⁹⁹

Die Voraussetzungen zur Realisierung eines antisemitischen Dokumentarfilms erfüllten sich mit dem Angriff auf Polen am 1. September 1939.⁶⁰⁰

Dass direkt einen Monat nach dem Einfall der deutschen Truppen in Polen (am 2. Oktober 1939), Goebbels die Propagandakompanien der Wehrmacht beauftragte, ausschließlich Aufnahmen von *„Judentypen aller Art, und zwar sowohl Charakterstudien als auch von Juden beim Arbeitseinsatz“* herzustellen, um diese in Wochenschauen und neuen Filmprojekten verwenden zu können, machte die Dringlichkeit seines Vorhabens deutlich.⁶⁰¹ Das gesammelte Filmmaterial der Propagandakompanien reichte zwar aus, um einen Entwurf für einen antisemitischen Film zu erstellen, jedoch reichte es nicht für eine antijüdische Produktion in Abendfüllender Länge.⁶⁰² Aus diesem Grund wurden zusätzliche Aufnahmen benötigt, mit denen Hippler als erfahrener Dokumentarfilmer von Goebbels beauftragt wurde, wie dessen Tagebucheinträge vom 5. und 6. Oktober 1939 belegen.⁶⁰³ Gemäß Hippler wurde er am 8.10.1939 von seinem Vorgesetzten beauftragt, selbst nach Polen zu fahren und Aufnahmen zu machen: *„Überzeugen Sie sich mal selbst, wie diese Juden da leben, wo sie zu Hause sind. Lassen Sie Filmaufnahmen vom Leben in den polnischen Ghettos machen.“*⁶⁰⁴

Schon am 16. Oktober 1939 kehrte er zurück, und Goebbels berichtete in seinem Tagebuch, dass er auch dem „Führer“ von dem Vorhaben erzählt hatte: *„Ich erzählte ihm [Hitler] von meinen Vorarbeiten zum Judenfilm, die ihn sehr interessierten.“*⁶⁰⁵

⁵⁹⁹ Eingehend beschäftigt sich Stefan Mannes in seinem Buch „Antisemitismus im nationalistischen Propagandafilm: Jud Süß und Der ewige Jude“, Köln 1999, S. 24f mit diesem Spielfilm.

⁶⁰⁰ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 15.

⁶⁰¹ Das Material wurde in drei Wochenschaujets, im Kriegspropagandafilm „Feldzug in Polen“ und vereinzelt auch im Filmdokument „Der ewige Jude“ verwendet. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S.16.

⁶⁰² Mannes, Stefan, S. 57.

⁶⁰³ Tagebucheinträge vom 5.10.1939, S. 138 u. vom 6.10.1939, S.140.

⁶⁰⁴ Hippler behauptet dies in seiner Autobiographie. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 231/187.

⁶⁰⁵ Tagebucheintrag vom 17.10.1939, S. 156.

Insgesamt dauerte der Herstellungsprozess für diesen Dokumentarfilm (von Oktober 1939 bis zur Uraufführung am 28.11.1940) sehr lang, was auf unterschiedliche Aspekte zurückzuführen war, wie z.B. die Komplexität des Materials, die sonstige Auslastung des beteiligten technischen Personals und die große Bedeutung, die Goebbels diesem Film als Propagandainstrument beimaß.

Laut Tagebucheintragungen hielten der Reichspropagandaminister und seine Mitarbeiter Hippler, Hinkel und Taubert den Film nach weiteren Prüfungen und Änderungen bereits im Frühjahr 1940 für abgeschlossen: „*Judenfilm in endgültiger Fassung. Ich glaube, nun haben wir ihn hingekriegt. Jedenfalls ist er jetzt so weit wie möglich ausgeschöpft.*“⁶⁰⁶ Allerdings schoben viele Änderungswünsche und -anweisungen von Hitler die endgültige Fertigstellung bis zum Herbst 1940 hinaus.⁶⁰⁷

Ein Schreiben von Hinkel an Hippler vom 2. März 1940 gibt Auskunft über die Zusammensetzung und Einflussnahme desjenigen Personenkreises, der am 1. März 1940 bei einer der zahlreichen Probevorführungen anwesend war: bekannte Künstler, Universitätsprofessoren, Vertreter von Staat und Partei und führende Persönlichkeiten der NSDAP.⁶⁰⁸

Die Probevorführung enthielt die Szenen der „Gegenüberstellung von Juden und Arianern“, sowie die „Hitler-Rede“ – nur das Finale entsprach noch nicht der späteren Endform. Die Länge der Schächtszenen wurde positiv aufgenommen, allerdings müsse der Text „*klarer kommen unter Hinweis auf die kulturelle Gebundenheit des Schächtens*“. Weiter gab es zu bedenken, „*ob nicht der Chorgesang bei den sonst großartigen Synagogenszenen etwas überspielt oder zerrissen wirken könne, da man in katholischen Gegenden einen verhältnismäßig großen Gleichklang mit katholischer Gottesdienstmusik*“ feststelle und „*dadurch die katholische Volksgenossen direkt oder indirekt zu einer falschen Einstellung reize*“. Allgemeines Einvernehmen herrschte darüber, dass es ein Abend füllender Film sei, und deswegen sollten die Übergänge mehr gedehnt werden, um dem Publikum Atempausen zu gestatten. Von den verschiedenen Zuschauern gab es viele Vorschläge für die Gestaltung des Schlussteils. Zum einen sollte es ein prägnanter Schluss sein, der mit einer Führerrede endet und schöne nordische Menschen zeigt. Oder man sollte auf die einleitenden Rattenszenen zurückkommen und mit Hilfe einer graphischen

⁶⁰⁶ Tagebucheintrag vom 9.1.1940, S. 263.

⁶⁰⁷ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 19.

⁶⁰⁸ Hinkel an Hippler „Äußerungen zu dem Film „Der ewige Jude“ anlässlich der Vorführung vor einem geschlossenen Kreis von etwa 120 Personen am 1. März 1940“, Abschrift in der Spruchgerichtsakte des ehemaligen Reichsfilmintendanten Dr. Fritz Hippler. Mc 31.

Kartendarstellung demonstrieren, dass der Nationalsozialismus Mitteleuropa von der jüdischen Rattenplage befreit habe.⁶⁰⁹

In diesem Zusammenhang wurden auch Zahlenangaben über jüdische Ärzte und Richter sowie über die jüdische Ausnutzung des arischen Erfindergeistes vermisst.⁶¹⁰

Am 3. September trug Goebbels in sein Tagebuch ein: *„Der ewige Jude. Jetzt ist dieser Dokumentarfilm ganz vorzüglich. Eine großartige Arbeit.“*⁶¹¹ In der geheimen Konferenz des Propagandaministers wurde die Vorführung des nunmehr als fertig angesehenen Films am selben Tag angeordnet. Staatssekretär Gutterer wurde angewiesen: *„[...] für Sonntag [den 8. September] 11 1/2 Uhr in den Ufa-Palast die Reichsminister und Reichsleiter, Vertreter der Partei, Vertreter der Offizierskorps und Soldaten, die Auslandspresse, Vertreter der SA, SS, HJ und Frauenschaft, Filmschaffende und ein von Herrn Hinkel zu benennenden Kreis, Universitätsprofessoren usw., im Namen des Ministers ein[zu]laden, damit ihnen der nun fertiggestellte Judenfilm ‚Der ewige Jude‘ gezeigt wird.“*⁶¹²

Bei dieser Probevorführung ergab sich aufgrund der Stellungnahmen der geladenen Zuschauer die Notwendigkeit, zwei Versionen des Filmes zur Aufführung zu bringen.⁶¹³ Goebbels bestätigte zwar eine Woche später im RMVP den Beschluss, eine gemilderte Fassung ohne Schächtungsszenen herzustellen, insistierte aber auf der öffentlichen Vorführung der bisherigen Version. Einen Monat später berichtete er: *„Der ewige Jude‘ ist nun endlich fertig. Jetzt kann er getrost heraus. Wir haben auch lange genug daran gearbeitet.“*⁶¹⁴

Die endgültige Premiere des Films verzögerte sich, weil der Reichspropagandaminister die Uraufführung der beiden antisemitischen Spielfilme des Jahres 1940 abwarten wollte. Zudem behinderten die Kriegsumstände die am Film Beteiligten, insbesondere Hippler, an der raschen Ausführung. Denn im Sommer 1940 änderten sich nicht nur unentwegt die Aufgaben des RMVP, sondern vor allem Hippler hatte durch seine Arbeit bei der Wochenschauzentrale viel zu tun.⁶¹⁵

⁶⁰⁹ Dieser Vorschlag wurde in der Jugendfassung berücksichtigt; er ersetzte die Sequenz des Schächtens.

⁶¹⁰ Hornshøj-Møller, Stig: *Der ewige Jude*, S. 19-21.

⁶¹¹ Tagebucheintrag vom 23.5.1940, S. 130.

⁶¹² Boelcke, Willi: *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 487.

⁶¹³ ebd. S. 503.

⁶¹⁴ Tagebucheintrag vom 11.10.1940, S. 372.

⁶¹⁵ Im Protokoll der Ministerkonferenz vom 10.5.1940 heißt es, Hippler *„soll alles nur Mögliche tun, damit bereits die kommende Wochenschau Eindrücke von der gewaltigen an der Westfront in Bewegung gesetzten Maschinerie vermitteln kann.“* Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*. Vergleiche auch die Ausführungen Hipplers in *„Die Verstrickung“*, S. 202-204.

Die formelle Filmprüfung und -bewertung erfolgte am 4. November 1940 in Berlin. Beide Ausgaben – Erwachsenen- und Jugendfassung – wurden als „*staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll*“ und als „*Lehrfilm*“ eingestuft, die Jugendausführung zugleich als „*jugendwert*“. Beide waren „*feiertagsfrei*“ und „*zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktage geeignet*“.⁶¹⁶

Die höchste staatliche Prädikatisierung „*Film der Nation*“ erhielt der Film jedoch nicht. Mannes vermutet, dass Goebbels, „*in dessen Zuständigkeit die Prädikatisierung fiel, keine eindeutige Weisung von Hitler für eine derartige Auszeichnung bekommen hätte und nicht geneigt gewesen sei, ein solches, seinem indirekten Propagandaprinzip zuwider laufendes Werk, derartig auszuzeichnen*“.⁶¹⁷

Am 28. November 1940 fand schließlich die Uraufführung⁶¹⁸ im Kreise zahlreicher Vertreter aus Staat, Wehrmacht, Partei, Kunst und Wissenschaft in Berlin statt.⁶¹⁹ Allerdings fehlten die Hauptverantwortlichen Hitler und Goebbels. Hitler mied bereits zu diesem Zeitpunkt die Öffentlichkeit und war schon länger bei keiner Film Premiere mehr anwesend. Goebbels jedoch nahm insbesondere bei politisch wichtigen Filmen an der Uraufführung teil.⁶²⁰ Sein Name wurde nicht im Vorspann erwähnt, obwohl er den Auftrag für die Produktion des Films erteilt und sich intensiv mit der Herstellung befasst hatte. Zudem berichtete auch seine Wochenzeitung „Das Reich“ nicht über den Film, wenngleich sie sonst regelmäßig ausführlich Filme besprach. Laut Hornshøj-Møller ist der Grund evident: Goebbels wollte nicht als Urheber einer Vernichtungsbotschaft identifiziert werden.⁶²¹ Vielleicht war er zu eitel zuzugeben, dass er ein dermaßen schlichtes Werk initiiert hatte.

Der Film „Der ewige Jude“ konnte aufgrund seiner großen Kopienanzahl beinahe zeitgleich im ganzen Reich anlaufen, wobei es in den größeren Städten meistens eine erstmalige Sondervorführung – mit begleitendem Vortrag – vor geladenen Gästen und Vertretern der Presse gab.⁶²²

⁶¹⁶ Schmidt, Annemarie: Der Ewige Jude, S. 3. In: „Deutsche Filmzeitung“, 1.12.1940, Nr. 48.

⁶¹⁷ Mannes, Stefan, S. 59.

⁶¹⁸ Die Uraufführung des Films „Der ewige Jude“ fand nur zwei Monate nach „Jud Süß“ statt. Vgl. Mannes, Stefan, S. 62.

⁶¹⁹ Der Dokumentarfilm „Ostraum – deutscher Raum“, von Werner Buhre unter Mitarbeit von Emil Endres (Manuskript), Hans Ebel (Musik) und Erich Menzel (Aufnahmen) gestaltet, wurde als Vorfilm gezeigt, um mit der Darstellung der deutschen Ostkolonisation das nachfolgende Werk zu kontrastieren. Vgl. o. Verf.: Im Beiprogramm. Ostraum – deutscher Raum. In: „Film-Kurier“, 29.11.1940, S. 2.

⁶²⁰ Hornshøj-Møller, Stig: Legitimation und Auslöser eines Völkermordes. In: Reimers, Karl Friedrich, Hackl, Christiane und Brigitte Scherer (Hrsg.): Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. München 1995, S. 70.

⁶²¹ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 11.

⁶²² ebd. S. 37.

Der „Ufa-Palast am Zoo“ zeigte zwei verschiedene Versionen des Films: *„Da in der Vorstellung um 18.30 Uhr zusätzliche Originalaufnahmen von jüdischen Tierschächungen gezeigt werden, wird empfindsamen Gemütern die gekürzte Fassung in der Vorstellung um 16 Uhr empfohlen. Frauen ist der Zutritt ebenfalls nur zu der Vorstellung um 16 Uhr gestattet.“*⁶²³

Selbst wenn Goebbels persönlich nicht anwesend war, hatte sein Propagandaapparat mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln für den Film geworben. Der publizistische Aufwand zum Start des Filmes war beträchtlich, u.a. hatte das Institut zum Studium der Judenfrage eine Sondernummer ihres Mitteilungsblattes „Die Judenfrage“⁶²⁴ herausgebracht, und zur Titelgeschichte der „Nationalsozialistischen Parteikorrespondenz“ am 3. Dezember 1940 gehörte ein Interview mit Taubert.⁶²⁵

In den geheimen Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium am 26. November 1940 kündigte Goebbels an: *„Der Film ‚Der Ewige Jude‘ ist von der Presse am 29. Nov. größer besprechen zu lassen. Sie soll klarmachen, warum zwei Fassungen des Films hergestellt wurden.“* Außerdem hatte er die Presse angewiesen, den Film in ihren Besprechungen nicht bloß aus der filmischen Perspektive zu betrachten, sondern auch die politische mit einzubeziehen und sie daher auch im politischen Teil der Zeitungen zu erwähnen.⁶²⁶ Dabei war die Bezeichnung des Filmes als „antisemitisch“ streng untersagt, da besonderer Wert darauf gelegt wurde, dass dieser Beitrag keine Wertung vornehme, sondern vielmehr nur nüchterne Tatsachen zeige. Das Hauptaugenmerk sollte auf der klaren Herausstellung der Verknüpfung der beiden Komponenten Weltjudentum und Weltkrieg liegen, denn die Vermittlung dieser Beziehung stellte die Hauptintention des Films dar.⁶²⁷

5.3 Die Gestaltung des Films „Der ewige Jude“

Selbst wenn Goebbels direkt nach dem deutschen Überfall auf Polen die Anweisung zu Dreharbeiten dort erteilt hatte, ist damit noch nicht geklärt, wer eigentlich für die Herstellung des Films verantwortlich war.

⁶²³ Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 410.

⁶²⁴ Taubert, Eberhard: „Der Ewige Jude“. Zur Uraufführung des Dokumentarfilms über das Weltjudentum, S. 188-89. In: „Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“, 28.11.1940.

⁶²⁵ Schwaibold, H.: Mit der Kamera im Getto. NSK.– Gespräch mit Oberregierungsrat Dr. Taubert. In: „Die Innere Front“, 3.12.1940, NSK Folge 283, Blatt 1-3. Der „Völkische Beobachter“, 53. Jg., 30.11.1940, sowie der „Film-Kurier“, 29.11.1940 besprachen ebenso den Film.

⁶²⁶ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 575.

⁶²⁷ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 36/37.

Zuerst sollte berücksichtigt werden, dass dieser Film von der Deutschen Film-Herstellungs- u. Verwertungsgesellschaft der NSDAP (DFG) produziert wurde. Diese wurde im Sommer 1937 von der RPL gegründet, der Goebbels vorstand. Das bedeutete, dass der Film von der Partei finanziert wurde und die Nennung der DFG nur darüber hinwegtäuschen sollte, wer den Film tatsächlich produzierte.

Im Vorspann wird angegeben, dass dieses Werk auf einer Idee von Eberhard Taubert basierte und dass Hippler die Gestaltung übernommen hat. Ferner werden Personen aufgeführt, die für Musik, Kamera und Schnitt zuständig waren.⁶²⁸ Die Genannten waren Mitarbeiter von Goebbels im RMVP und arbeiteten somit nach seinen Anweisungen.⁶²⁹ Da bei den Mitwirkenden Goebbels nicht erwähnt wurde, stellt sich die Frage, wer eigentlich den entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung der Thematik hatte. Hilfreich dafür ist eine Untersuchung der Tagebucheinträge von Goebbels zu jener Zeit. Die Einträge am 5.10. und 6.10.1939 belegen, dass er jenes Filmvorhaben über das Leben im jüdischen Ghetto in Polen mit Hippler und auch mit Taubert abgesprochen hatte, bevor Hippler nach Polen aufgebrochen war: „Mit Hippler einen Ghettofilm besprochen, den ich nun in Polen drehen lasse. Das muß [unleserlich] antisemitische Propaganda werden, die man sich denken kann.“⁶³⁰ Am 6.10.1939: „Mit Hippler und Taubert einen Ghettofilm besprochen. Das Material dazu wird jetzt in Polen gedreht werden. Das soll ein Propagandafilm erster Klasse werden. Ich gebe den Grundriß dazu an. In 3-4 Wochen muß er fertig sein.“⁶³¹

In seinen Aufzeichnungen offenbarte der Reichspropagandaminister den von ihm gewünschten Anspruch an diesem Film: „Weitere Proben zu unserem Judenfilm. Synagogaufnahmen von außerordentlicher Prägnanz. Daran arbeiten wir augenblicklich, um aus alledem ein propagandistisches Meisterstück zu machen.“⁶³²

Der hohe Stellenwert dieses Filmprojektes für Goebbels zeigte sich daran, dass er sich noch am selben Abend die neuen Teile des Films von Hippler vorführen ließ: „Abends Filmprüfung: Probeaufnahmen zu unserem Judenfilm. Erschütternd! Dieser Film wird unser großer Clou.“⁶³³

⁶²⁸ Kameramänner waren: E. Endrejat, A. Hafner, R. Hartmann, C.F. Heere, H. Kluth, E. Stoll und H. Winterfeld; Schnittmeister waren: H.-D. Schiller und A. Baumeister; Musik wurde von F. R. Friedl geschaffen. Vgl. Volz, Robert: „Der Ewige Jude“. Ein Filmdokument vom wahren Gesicht der jüdischen Rasse. In: „Der Deutsche Film“, H. 6, 1940, S. 118.

⁶²⁹ Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte, S. 15.

⁶³⁰ Tagebucheintrag vom 5.10.1939, S. 138.

⁶³¹ Tagebucheintrag vom 6.10.1939, S. 140.

⁶³² Tagebucheintrag vom 24.10.1939, S. 166.

⁶³³ Tagebucheintrag vom 28.10.1939, S. 172.

Seine intensive Beschäftigung mit der Herstellung des Films und wie er die Art dieser Arbeiten beschrieb, können wieder anhand verschiedener Tagebucheintragen verfolgt werden: *„Dann neue Proben aus unserem Judenfilm, die auch sehr wirksam sind.“*⁶³⁴ und *„Abends neue Judenaufnahmen geprüft, die wieder gut geraten sind.“*⁶³⁵, sowie *„Judenfilm. Schon viel besser, aber noch nicht fertig. Noch eine Reihe von Änderungen. Wir arbeiten lange daran herum.“*⁶³⁶

Trotz der großen Einflussnahme von Goebbels auf den Film ließ er seinen Namen nicht im Filmvorspann erwähnen, sondern stellte Hippler in der Öffentlichkeit als Gestalter des Films vor. Dieser war als Leiter der Abteilung Film im RMVP für die Herstellung von Tendenzfilmen verantwortlich und übernahm in der Praxis die Koordinierung der Arbeit.⁶³⁷ Aber nicht nur das prädestinierte ihn für die Gestaltung dieses Films, vielmehr gab er durch konkrete Äußerungen zu erkennen, dass er sehr gut mit den Hintergründen und der Intention des Films vertraut war.⁶³⁸ Er wurde sogar autorisiert, seine Arbeit an dem Film zu kommentieren in Zeitungsinterviews: *„Sofort, nachdem ich den Auftrag zur Herstellung und Gestaltung dieses Films erhalten hatte, setzte ich in Lodz, Warschau, Krakau, Lublin usw. Kameratrupps ein, um dort noch vor wirksam werden deutscher Verwaltungsmaßnahmen(!) die Atmosphäre einzufangen [...], soweit dies nach dem überwältigenden deutschen Sieg überhaupt noch möglich war.“*⁶³⁹

Er berichtete über die Dreharbeiten, dass sie erst *„durch die Niederwerfung Polens in den Besitz all der bekannten jüdischen Ghettos und Schlupfwinkel gelangt seien, aus denen sich in der Hauptsache das Judentum Europas und*

⁶³⁴ Tagebucheintrag vom 2.11.1939, S. 178.

⁶³⁵ Tagebucheintrag vom 8.11.1939, S. 186.

⁶³⁶ Tagebucheintrag vom 17.12.1939, S. 235.

⁶³⁷ Diese Annahme wird belegt durch einen Zeitungsartikel in der „Filmwelt“, 6.12.1940, auf S. 4 heißt es darin: *„Ministerialrat Dr. Fritz Hippler, der Leiter der Abteilung Film im Reichspropagandaministerium, dem wir schon den eindrucksvollen Westwall-Film verdanken, hat nach einer Idee von Dr. E. Taubert den Dokumentarfilm über das Weltjudentum gestaltet.“* O. Verf.: *Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm, S.4.* In: „Filmwelt“, 6. 12.1940, Nr. 49.

⁶³⁸ Film-Kurier, 29.11.1940 bezeichnete Hippler als *„Schöpfer des Werkes“* und stellte als seine persönliche Leistung fest, dass *„Die große Linie erhielt das Werk von Dr. Fritz Hippler, der in der Auswahl und in der Zusammenstellung des Materials eine außerordentlich wirksame Aufklärungswaffe schuf, die der Menschheit die Augen über das wahre Wesen des Judentums öffnet.“* Schwark, Günther: *„Der Ewige Jude“* in Berlin uraufgeführt. In: „Film-Kurier“, 29.11.1940, S. 2.

⁶³⁹ Dies belegen zahlreiche Zeitungsartikel wie Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ entstand.* In: „Der Film“, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1f; Hippler, Fritz: *„Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde.“* Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Filmwelt“, 6.12.1940, Nr. 49, S. 4; Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ in Polen gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm.* In: „Film-Kurier“, 27.11.1940, S. 1-2; Hippler, Fritz: *Wie wir den Dokumentarfilm „Der Ewige Jude“ drehten.* In: *„Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“*, 28.11.1940, S. 189-191.

eines großen Teils der Welt rekrutierte hätte“.⁶⁴⁰ Unmissverständlich machte er deutlich, wie er die Aufnahmen aus Polen bewertete und wie diese auch vom Betrachter aufgenommen werden sollten: *„Wenn man [...] nun die Bilder des Films auf sich wirken läßt, wird man zugeben müssen, dass auch die gehässigsten Karikaturen und Darstellungen an negativer Wirkung weit hinter dem zurückbleiben, was uns die Wirklichkeit zeigt. Jeder der diese Bilder bereits zu betrachten Gelegenheit hatte, sagt dasselbe: eine Symphonie des Ekels und Grauens.“*⁶⁴¹ Hier legte Hippler offen dar, dass er keine authentische Dokumentation geplant hatte, sondern die in den antisemitischen Spielfilmen vorgeführten Rasse-Theorien sollten durch überzeugende „dokumentarische“ Aufnahmen bestätigt werden, um somit überhaupt die Berechtigung der Rassenlehre zu beweisen.

Hippler forderte öffentlich, dass das Topoi „jüdische Assimilationsfähigkeit“ in allen Filmen mit antisemitischer Thematik eine wesentliche Rolle zu übernehmen habe: *„[...] der harmlose Zeitgenosse nimmt nun einmal die Menschen, mit denen er zu tun hat, so, wie sie sind; und er wird von einem Juden, der schon Jahre und Jahrzehnte in einer europäischen Großstadt wohnt, lediglich feststellen, dass er einen durchaus zivilisierten und normalen Eindruck macht. Wie anders aber, wenn er gleichzeitig das Bild vor Augen haben würde, das der Jude vor oder während seiner Einwanderung geboten hätte. Die Gegenüberstellung dieser Kontraste habe ich mir nun besonders angelegen sein lassen.“*⁶⁴²

In „Der ewige Jude“ entsprach die Umsetzung dieser Forderung dem beliebten nationalsozialistischen Mimikry-Motiv.⁶⁴³ Für eine Arbeit mit Kontrasten setzt er sich auch in seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“ (1942) ein, als er schrieb: *„Im Film, mehr als im Theater, muß der Zuschauer wissen, wen soll ich lieben, wen hassen. Mache ich z.B. einen antisemitischen Film, so ist klar, dass ich die Juden nicht sympathisch darstellen darf. Stelle ich sie aber unsympathisch dar, so müssen ihre Gegenspieler sympathisch sein.“*⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Hippler, Fritz: Wie wir den Dokumentarfilm „Der Ewige Jude“ drehten. In: „Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“, 28.11.1940, S. 189.

⁶⁴¹ Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ entstand. In: „Der Film“, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1f.

⁶⁴² Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ entstand, S. 1f. In: „Der Film“, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1f.

⁶⁴³ Mimikry (engl. Nachahmung): Spezielle Schutztracht oder Verhaltensweise, Übereinstimmung genießbarer oder nicht wehrhafter Tiere mit ungenießbaren wehrhaften Tieren. Vgl. Brockhaus, Die Enzyklopädie, 5. akt. Aufl., Leipzig 1993, S. 578. Die Nationalsozialisten unterstellten den Juden, sich zwecks Verfolgung ihrer eigenen Interessen an die deutsche Gesellschaft anzupassen.

⁶⁴⁴ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 92.

Kritischen Einwänden zur Thematik trotzte Hippler, indem er konstatierte, dass das Judenproblem erst dann nicht mehr aktuell sei, „*wenn der letzte Jude das völkische und staatliche Gefüge aller anderen nichtjüdischen Nationen der Erde verlassen hat*“.⁶⁴⁵

In welcher zentralen Funktion Hippler bei der Realisierung des Projektes von seinem Vorgesetzten gesehen wurde, belegen dessen Tagebücher. Der Reichspropagandaminister sah ihn als Koordinator zwischen dem Auftraggeber und den Mitarbeitern inner- und außerhalb des RMVP und als Verantwortlichen für die Auswahl der Bilder: „*Der ewige Jude*’. *Jetzt ist dieser Dokumentarfilm ganz vorzüglich. Eine großartige Arbeit. Hippler hat hier seine Sache gut gemacht.*“⁶⁴⁶

Auch einige Mitarbeiter aus dem RMVP bezeichneten Hippler nach dem Zweiten Weltkrieg als Herstellungsleiter, wie z.B. Georg Wilhelm Müller: „*So ist der Leiter der Filmabteilung – zugleich Leiter der Deutschen Wochenschau-Zentrale – für die Redaktion der Wochenschau (Planung, Einsatz und Formung) allein verantwortlich; ihm obliegt auch die Konzeption und Gesamtüberwachung der Herstellung der staatlichen Propagandafilme und oft sogar die Gestaltung größerer Propagandafilme.*“⁶⁴⁷

Hippler selbst bestritt hingegen nach dem Krieg in seiner Schrift „Die Verstrickung“ jede Verantwortung für diesen Film und schob sie seinem Vorgesetzten zu. Er sei als Gestalter benannt worden, da Goebbels mit seinem Namen als Regisseur nicht im Vorspann hätte erscheinen können. Er hätte lediglich im Auftrag von Goebbels am 10. Oktober 1939 Filmaufnahmen in den jüdischen Ghettos gemacht.⁶⁴⁸ Noch 1991 behauptete er die Aufnahmen seien nur zu „Archivzwecken“ gemacht worden: „*Von der Herstellung eines Films war noch keine Rede; diesen Auftrag notierte er [Goebbels] nicht einmal in sein Tagebuch; die Idee zu einem Film scheint ihm wohl erst gekommen zu sein, als er die ersten Filmmuster sah.*“⁶⁴⁹ Seine Aussagen entsprechen nicht der Wahrheit, wie Goebbels’ Eintrag vom 5. Oktober 1939 belegt: „*Mit Hippler einen Ghettofilm besprochen, den ich nun in Polen drehen lasse.*“⁶⁵⁰ Tatsäch-

⁶⁴⁵ Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ entstand, S. 1f. In: „Der Film“, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1f.

⁶⁴⁶ Tagebucheintrag vom 3.9.1940, S. 304.

⁶⁴⁷ Georg Wilhelm Müller, zitiert nach: Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 11.

⁶⁴⁸ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 206.

⁶⁴⁹ Hippler, Fritz: Der ewige Jude. In: Deutsche Annalen, 1991, S. 210f, zitiert nach: Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 242.

⁶⁵⁰ Tagebucheintrag vom 5.10.1939, S. 138 sowie verschiedene Zeitungsartikel ebenfalls berichteten, dass Hippler darüber informiert war, dass die Aufnahmen für einen Film verwendet werden sollten. Vgl. Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm, S. 4. In: „Filmwelt“, 6.12.1940, Nr. 49, S. 4: „*Während des Polenfeldzuges erhielt Dr. Hippler von Reichsminister Dr. Goebbels den Auftrag zu dem Film.*“ Des

lich war Hippler vor seiner Fahrt darüber informiert worden, dass die Aufnahmen im Warschauer Ghetto für einen Ghetto-Film bestimmt waren.⁶⁵¹

Einen zusätzlichen Beweis dafür, dass das aufgenommene Filmmaterial ausschließlich auf Initiative seines Chefs beruhte, sah Hippler in Goebbels' Reaktion auf die Vorführung: *„Bei der gemeinsamen Vorführung tat er dann so, als wolle er mir zeigen, wie jemand mit richtigem Instinkt zur Judenfrage reagiert. Fast jede Großaufnahme begleitet er mit Ausrufen des Abscheus und Ekels; einige Gestalten beschimpfte er so lebhaft, als könne er damit auf der Leinwand Reaktionen hervorrufen; bei den Schächtbildern nahm er stöhnend die Hände vors Gesicht.“*⁶⁵² Auch wenn die von Hippler beschriebenen Reaktionen von Goebbels in dessen Tagebucheintrag mit den Worten: *„Schilderungen, so grausam und brutal in den Einzelheiten, dass einem das Blut in den Adern gerinnt. Man schaudert zurück vor soviel Roheit. Dieses Judentum muß vernichtet werden.“*⁶⁵³ bestätigt werden, kann daraus nicht eindeutig abgeleitet werden, wer die Filmaufnahmen anordnete.

Hippler gab weiter an, dass Goebbels Ende Oktober selbst nach Polen reiste, um sich ein eigenes Bild zu machen. Dabei ist allerdings unklar, ob ihn (außer wahrscheinlich Taubert) auch ein Aufnahmeteam begleitete, wie Hippler behauptete. Ein Hinweis darauf könnte sein Tagebucheintrag zum 8.11.1939 sein, wo er von *„neuen Judenaufnahmen“* spricht, die *„wieder gut geraten“* seien.⁶⁵⁴

Weiteren Hippler, Fritz: Wie wir den Dokumentarfilm „Der Ewige Jude“ drehten. In: „Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“, 28.11.1940, S. 189: *„Sofort, nachdem ich den Auftrag zur Herstellung und Gestaltung dieses Films erhalten hatte, setzte ich in Lodz, Warschau, Krakau, Lublin usw. Kameratrups ein [...] Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ in Polen gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Film-Kurier“, 27.11.1940, S. 1-2: „Während des Polenfeldzuges erhielt Dr. Hippler von Reichsminister Dr. Goebbels den Auftrag zum Film.“*

⁶⁵¹ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 187 u. S. 206. In einem Interview mit der BBC 1992 räumte Hippler allerdings die Zielsetzung des Films ein: *„Über 13 Monate hindurch wurde dieser Film mindestens an die Dutzend Male geändert, umgeschnitten, ergänzt usw. Ganz zu schweigen von den verschiedenen Fassungen des Begleittextes, die immer blutrünstiger, immer kämpferischer wurden. Hitler wollte mit diesem Film sozusagen den Beweis führen, dass das Judentum eine Parasitenrasse sei in der Menschheit, die von der übrigen Menschheit zu trennen sei. Dafür sollte dieser Film ein Beweis sein.“* Vgl. Fernsehdokumentation von Jeremy Bennett: *„We have ways of making you think. Goebbels master of propaganda.“* Ausgestrahlt am 23.12.1992, BBC-International Services.

⁶⁵² Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 187.

⁶⁵³ Tagebucheintrag vom 17.10.1939, S. 156.

⁶⁵⁴ Gerade der zeitliche Abstand von einer Woche (2.11.1939 Aufnahmen gemacht und am 8.11.1939 Sichtung des Materials) deckt sich mit der üblichen Zeit zwischen Aufnahme und erster Probevorführung. Goebbels' weitere Beschäftigung mit dem Film stand unter dem Eindruck dieses Besuches: *„Lodz selbst ist eine scheußliche Stadt. [...] Fahrt durch das Ghetto. Wir steigen aus und besichtigen alles eingehend. Es ist unbeschreiblich. Das sind keine Menschen mehr, das sind Tiere. Das ist deshalb auch keine humanitäre, sondern eine chirurgische Aufgabe. Man muß hier Schnitte tun, und zwar ganz radikale. Sonst geht Europa einmal an der jüdischen Krankheit zugrunde.“* Tagebucheintrag vom 2.11.1939, S. 177.

Auch Eberhard Taubert wurde im Vorspann als Ideenstifter benannt.⁶⁵⁵ Als enger Mitarbeiter von Goebbels war er für die antisemitische und antikommunistische Propaganda zuständig. In seiner Funktion als „Judenexperte“ im RMVP entwickelte er das Konzept des Films und konnte sich speziell dafür an Material aus dem von ihm 1934 gegründeten „Institut zum Studium der Judenfrage“ bedienen. Auf die Endfassung hatte er allerdings keinen Einfluss mehr, da er sich im Auftrag des RMVP ab Ende April 1940 bis Ende Februar 1941 in Norwegen aufhielt.⁶⁵⁶

Auch Hans Hinkel arbeitete angesichts seiner Funktion als Referent für Judenfragen als sogenannter „Sonderbeauftragter für die Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung aller im Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und geistigem Gebiet“ an diesem Film mit. Durch seine Position – seit 1940 war er der Verantwortliche im RMVP für die Judenfrage in Berlin – qualifizierte er sich für die Mitgestaltung an dem Film „Der ewige Jude“ und übernahm Recherche und Dokumentationsarbeiten.⁶⁵⁷

Außerdem wurden die verschiedenen Schnittfassungen im Verlauf der Produktion auch anderen NS-Verantwortlichen wie z.B. den Reichsministern und Reichsleitern, Vertretern der SA, SS, HJ und Frauenschaft etc. vorgestellt, die Anregungen und Kritik beisteuerten.⁶⁵⁸

Eindeutige Hinweise auf die für dieses antisemitische Werk verantwortlichen Personen liefert eine Analyse des Filmtextes. Denn ein wesentliches Kriterium für die Wirkung des Films lag in der Art des Filmkommentars. Dieser diente als eine Art Handlungsanleitung, der den Aufnahmen erst ihren antisemitischen Effekt ermöglichten. Zudem verstärkte der Kommentar die Bilder in ihrer Tendenz noch mehr, so dass ohne ihn einige Szenen auch als Veranschaulichung der ärmlichen Umstände in den polnischen Ghettos hätten betrachtet werden können.⁶⁵⁹

Hauptsächlich hat Taubert am Sprechtext gearbeitet, wobei letztendlich von einer gemeinsamen Zusammenarbeit von Taubert, Hippler, Goebbels und Hinkel ausgegangen werden kann, wie die Eintragungen des Reichspropagandaministers belegen, weil er dort häufig in der 3. Person Plural sprach:

⁶⁵⁵ Die Mitwirkung Tauberts wird durch ein zeitgenössisches Interview bestätigt. Vgl. Taubert, Eberhard: „Der Ewige Jude“. In: „Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“, 28.11.1940; u. Schwaibold, H.: Mit der Kamera im Getto. NSK.- Gespräch mit Oberregierungsrat Dr. Taubert. In: „Die Innere Front“, 3.12.1940, NSK Folge 283.

⁶⁵⁶ Mannes, Stefan, S. 55.

⁶⁵⁷ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 9 u. S. 15.

⁶⁵⁸ Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 487 u. S. 503.

⁶⁵⁹ Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte, S. 77/78.

„Dieser Film wird unser großer Clou.“ und „Dann neue Proben aus unserem Judenfilm, die auch sehr wirksam sind.“⁶⁶⁰

Trotz des Höhepunktes der militärischen Operationen im Westen (Mai/Juni 1940) fand auch Hitler Zeit, die Produktion des Films zu verfolgen, und ließ sich von Goebbels über die Filmarbeiten in Polen unterrichten. Nach Beendigung der Aufnahmen in Polen wurden diese dem „Führer“ unverzüglich vom Reichspropagandaminister vorgestellt. Ab diesem Zeitpunkt der Filmvorführung schaltete sich Hitler ständig in die Gestaltung ein.⁶⁶¹ Er wünschte wiederholt Änderungen, die er vorher bei keinem Film so konkret geäußert hatte, und verzögerte somit die Fertigstellung bis zum Sommer 1940.⁶⁶² Bereits drei Tage nach dem Eintrag, dass der Film vollendet sei, hielt Goebbels fest: „Beim Führer. [...] Ich muß den Judenfilm nochmals umarbeiten.“⁶⁶³ Demzufolge bestimmte Hitler, wann der Film fertiggestellt war.

Goebbels hatte Hitler in die Produktion einbezogen, weil er mit diesem antisemitischen Film wieder dessen Gunst erlangen wollte. Hitlers Interesse an diesem Film wurde sicherlich aufgrund seiner Präferenz für die direkte Darstellung von politischen Tendenzen im Film geweckt.⁶⁶⁴

Aus meiner Sicht war Goebbels in seiner Position als Reichspropagandaminister für die Herstellung und die Gestaltung des Themas verantwortlich. Er hatte alle politisch wichtigen Filme zu genehmigen und lenkte überhaupt die Angelegenheiten in der Filmfertigung. Zudem geben seine Tagebücher sein besonderes Interesse und seine Einflussnahme bei dieser Produktion wieder. Konkret bedeutet dies, dass Goebbels den Plan zur Realisierung eines antisemitischen Dokumentarfilms fasste und mit Hippler und Taubert zwei seiner engsten Mitarbeiter aus dem RMVP beauftragte, seine Vorstellungen und Wünsche in die Tat umzusetzen.⁶⁶⁵

Für die praktische Umsetzung des Films bot sich aus Sicht des Reichspropagandaministers besonders Hippler als erfahrener Dokumentarfilmer an. Gleichzeitig war dieser als Leiter der Abteilung Film im RMVP für die Koordination der Arbeiten verantwortlich. Der Reichspropagandaminister informierte

⁶⁶⁰ Tagebucheintrag vom 2.11.1939, S. 178 u. Tagebucheintrag vom 11.11.1939, S. 190: „Ich arbeite am Judenfilm. Der Text bedarf noch wesentlicher Korrekturen. Besprechung mit Hippler über den weiteren Aufbau des Filmes. Ich glaube er wird sehr gut werden.“

⁶⁶¹ Dietmar Pertsch gibt außerdem an, dass Hitler die Filme „Die Rothschilds“, „Jud Süß“ und „Der Ewige Jude“ schon auf der Reichstagssitzung vom 30.1.1939 angekündigt habe. Vgl. Pertsch, Dietmar: Judendarstellungen in Spielfilmen und Fernsehspielen, Berlin 1990, S. 325.

⁶⁶² Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 242.

⁶⁶³ Tagebucheintrag vom 12.1.1940, S. 268.

⁶⁶⁴ Pertsch, Dietmar, S. 325.

⁶⁶⁵ Goebbels' Zeitung „Der Völkische Beobachter“ benennt Taubert und Hippler „als geistige Träger dieses Films“. Vgl. Hohenstein, Hans: Uraufführung des Dokumentarfilms „Der Ewige Jude“. In: „Völkischer Beobachter“, 53. Jg., 30.11.1940, S. 8.

ihn vorab über die Zielsetzung des Films, damit Hippler vor Ort die „gewünschten Einstellungen“ aussuchen konnte und dort die Verantwortung bei den Dreharbeiten übernahm. Letztendlich bestimmte aber Goebbels den Ablauf des Films. So belegt der Eintrag vom 21.12.1939, dass Goebbels mit Hippler zwar die Filmdramaturgie diskutierte, aber ansonsten keine Einwände akzeptierte.⁶⁶⁶

Hippler kann seine maßgebliche Mitwirkung an diesem antisemitischen Propagandafilm nicht leugnen. Durch die Auswahl seiner Einstellungen lieferte er die Bilder, die direkt und anschaulich die antisemitische Propaganda ausdrückten.⁶⁶⁷ Unwahr ist seine Behauptung, nur zu Archivaufnahmen nach Polen gefahren zu sein, denn er war zu jedem Zeitpunkt über die Intention des Films informiert und hat auch am Filmkommentar mitgearbeitet, wie die Goebbels' Tagebücher und andere zeitgenössische Quellen belegen. Immerhin war er es auch, der sich öffentlich über die zu erwartende Reaktion des Publikums äußerte, indem er konstatierte, „*daß nach Besichtigung dieses Films jeder innerlich noch zweifelnde Mensch inner- und außerhalb Deutschlands die Richtigkeit jener Voraussage erkennen werde, die der Führer ein halbes Jahr vor Beginn des jetzigen Krieges im Reichstag gegeben hat.*“⁶⁶⁸ Mit dieser Aussage stimmte Hippler der vom „Führer“ geforderten Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa zu⁶⁶⁹ und sah diesen Film als Wegbereiter zum Erreichen eines solchen Verständnisses beim Kinopublikum.⁶⁷⁰

Aufgrund seiner Funktion in der Filmabteilung, seiner kontinuierlichen Mitarbeit an der Filmherstellung und seinen Äußerungen in der Öffentlichkeit zur damaligen Zeit muss Hippler heute als „executive producer“, also als ausführender Produzent, des Films gelten.⁶⁷¹

⁶⁶⁶ Tagebucheintrag vom 21.12.1939, S. 240: „*Mit Hippler Judenfilm neutextiert. Er wehrt sich gegen die Neueinrichtung einer Filmdramaturgie. Ich lasse aber seine Einwände nicht gelten.*“

⁶⁶⁷ Auch Goebbels wusste Hipplers Leistung bei diesem Film zu schätzen, wie der Tagebucheintrag vom 3.9.1940 belegt: „*Hippler hat hier seine Sache gut gemacht.*“

⁶⁶⁸ In seinen Äußerungen bezog sich Hippler hier auf Hitlers Reichstagsrede vom 30.1. Vgl. Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. In: „Filmwelt“, 6.12.1940, Nr. 49, S. 4. Vgl. Hippler, Fritz: Wie wir den Dokumentarfilm „Der Ewige Jude“ drehten. In: „Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“, 28.11.1940, S. 191. Vgl. Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ in Polen gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Film-Kurier“, 27.11.1940, S. 2.

⁶⁶⁹ „[...] *dann wird das Ergebnis nicht der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa!*“ Vgl. Hitlers Reichstagsrede vom 30.1.1939. Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Filmwelt“, 6.12.1940, Nr. 49, S. 4.

⁶⁷⁰ Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Filmwelt“, 6.12.1940, Nr. 49, S. 4.

⁶⁷¹ Hornshøj-Møller, Stig: Legitimation und Auslöser eines Völkermordes, S. 61.

5.4 Merkmale der Instrumentalisierung des Dokumentarfilms

Die NS-Filmfunktionäre gaben vor, mit dem Dokumentarfilm ausschließlich die Realität abzubilden, tatsächlich wurde aber nur eine von ihnen selbst konstruierte Wirklichkeit abgelichtet, die sie entsprechend ihrer Ideologie gestalteten. Da Dokumentarfilmaufnahmen nach landläufiger Auffassung Wahrheitsgehalt und Authentizität zugesprochen wurde, gelang es den NS-Filmschaffenden so, ihre gewünschten Eindrücke zu vermitteln. Dieser Prämisse folgte auch Hippler bei der Herstellung des Films „Der ewige Jude“. Bereits der Vorspann beschrieb den Film als dokumentarisch, um Wirklichkeitstreue zu suggerieren.⁶⁷² Dabei wurde keine detaillierte Auskunft über die Authentizität des Materials gegeben. Es hieß lediglich: „*Dieser Film zeigt Originalaufnahmen aus den polnischen Ghettos.*“

Das Publikum bekam aber nur scheinbar dokumentarisch-sachliche Informationen, de facto wurde es kontinuierlich Schlagworten aus einem ideologischen Überbau von Vorurteilen ausgesetzt, die ihm das Geschehen ins „rechte Licht“ rücken sollten.⁶⁷³

Insgesamt war der Film aus sehr unterschiedlichem Filmmaterial zusammengestellt worden. Dazu gehörten:

1. NS-Filmmaterial aus Polen⁶⁷⁴
2. Zionistisches Filmmaterial aus Palästina⁶⁷⁵
3. Teile aus deutschen, polnischen oder amerikanischen Spielfilmen, wie z.B. „Yidl Mitn Fidl“ (1936, Regie: Joseph Green); „Der Purimspieler“ (1937, Regie: Joseph Green); „The House of Rothschild“ (US 1934, Regie: Alfred Werker); „Der Mörder Dimitri Karamasoff“ (D 1931, Regie: Fedor Ozep); „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ (D 1931, Regie: Fritz Lang)⁶⁷⁶

⁶⁷² Laut Hattendorf gehören solche ausdrücklich am Anfang eines Filmes verbal gegebene Hinweise auf die Echtheit der dargestellten Ereignisse zu den elementarsten Authentizitätssignalen. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität, S. 73.

⁶⁷³ Burghardt, Jutta: Zum Beispiel Der Ewige Jude. Eine Darstellung des propagandistischen Antisemitismus. In: Filmstudio. Zeitschrift für Film, Nr. 48, 1. Jan. 1966, S. 32.

⁶⁷⁴ Etwa ein Drittel der Einstellungen stammt aus Polen, u.a. aus Lodz und Warschau. Dabei wurden die Aufnahmen wahrscheinlich zum größten Teil vor dem 23.11.1939 gemacht, da an diesem Datum das Tragen des Judensterns zwangsverordnet wurde und im Film keine Anzeichen dieser Maßnahmen zu entdecken sind. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 24.

⁶⁷⁵ 20 Einstellungen wurden in Palästina aufgenommen. Sie waren Bestandteile des zionistischen Werbefilms „Land der Verheißung“ (Leman, J.: Land der Verheißung. Palästina 1935). Die deutsche Zensur gab den Beitrag am 13.5.1935 zur „Vorführung nur in geschlossenen Veranstaltungen der jüdischen Gemeinden vor Angehörigen der jüdischen Rasse“ frei. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 27/28.

⁶⁷⁶ Durch die Annexion Österreichs und der Tschechoslowakei und nach Kriegsanfang konnte das Reichsfilmarchiv auf beschlagnahmtes Filmmaterial zurückgreifen. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 28/29.

4. Filmmaterial aus dem Reichsfilmarchiv⁶⁷⁷
5. NS-Trickaufnahmen⁶⁷⁸
6. NS-Studioaufnahmen⁶⁷⁹
7. Photographien⁶⁸⁰

Die Glaubwürdigkeit des Berichts wurde noch mehr gesteigert, indem dieser einerseits in seiner Darstellungsform der Wochenschau ähnelte und indem andererseits der Kommentar von dem Wochenschausprecher Harry Giese gesprochen wurde.⁶⁸¹

In der Öffentlichkeit betonte Hippler immer wieder, dass die Einstellungen nicht gestellt gewesen seien. Sein Hauptaugenmerk hätte beim Drehen darauf gelegen, „[...] *die aufzunehmenden Juden ganz sich selbst zu überlassen, sie nach Möglichkeit gar nicht merken zu lassen, daß sie gefilmt werden.*“⁶⁸² Er wollte dem Zuschauer suggerieren, dass jede Aufnahme eine getreue Abbildung der Realität sei. Ebenso vermeldeten die zahlreichen Filmbesprechungen, dass dieser Beitrag keine gestellten Szenen enthalte und lediglich die Zustände, in denen die Juden in Polen lebten, dokumentiere.⁶⁸³

Warum diese Thematik gerade in Form eines Dokumentarfilms gezeigt wurde, erklärte Hippler mit der Fähigkeit dieses Filmgenres, „*ein unmittelbares Abbild der Wirklichkeit*“ zu liefern und somit das Ausdrucksbild des einzelnen Juden und das der Masse widerzuspiegeln.⁶⁸⁴

Die Aufnahmen über die jüdischen Verhältnisse in Polen reichten nicht immer aus, um sämtliche antisemitischen Thesen, die dem Filmkonzept zugrunde lagen, visuell zu verstärken. Der Regisseur griff deshalb häufig auf stilfremde Mittel zurück, wie beispielsweise Spielfilmszenen, die den gewünschten Effekt erzielten. In der Sequenz über die jüdischen Künstler in Deutschland wurde

⁶⁷⁷ Das Reichsfilmarchiv verfügte über unterschiedliche Filmsammlungen aus verschiedenen Bereichen. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: *Der ewige Jude*, S. 29.

⁶⁷⁸ Die Kartentricks stammen aus dem Studio Svend Noldan, Berlin. Noldan gilt als der Erfinder der Kriegsfilm-Landkartentricks, mit dessen Varianten („Judenausbreitung“, „Rattenausbreitung“) er im Film „*Der ewige Jude*“ überaus einprägsame Effekte schuf. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: *Der ewige Jude*, S. 29/30.

⁶⁷⁹ Die Aufnahmen der „Berliner Juden“ sind sicherlich in einem Studio in Babelsberg bei Berlin hergestellt worden. Die Rattenszenen stammten nur zum Teil von Stoll (5), die restlichen aus dem Film „*Kampf den Ratten*“ (Groschopp, R.: *Kampf den Ratten*. Bohner Film, Dresden 1938). Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: *Der ewige Jude*, S. 30.

⁶⁸⁰ Die meisten der verwendeten Photos stammen wohl aus der Sammlung des „Instituts zum Studium der Judenfrage“. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: *Der ewige Jude*, S. 24.

⁶⁸¹ Mannes, Stefan, S. 63.

⁶⁸² Volz, Robert: „*Der Ewige Jude*“. Ein Filmdokument vom wahren Gesicht der jüdischen Rasse. In: „*Der Deutsche Film*“, H. 6, 1940, S. 117-118.

⁶⁸³ Filmbesprechungen dieser Art sind u.a. Volz, Robert: „*Der Ewige Jude*“. In: „*Der Deutsche Film*“, H. 6, 1940, S. 117-118; Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ entstand*. In: „*Der Film*“, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1f u. Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde*. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „*Film-Kurier*“, 27.11.1940, S. 1-2.

⁶⁸⁴ Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde*. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm.“ In: „*Film-Kurier*“, 27.11.1940, S. 1-2.

für Fritz Kortner ein Ausschnitt aus dem deutschen Spielfilm „Der Mörder Dimitri Karamasoff“ (1931) eingeschnitten.⁶⁸⁵ Auf diese Weise sollten die Juden als brutale und falsche Wesen vorgeführt werden.⁶⁸⁶ Mit solchen Methoden hatte Hippler bereits in seinen dokumentarischen Kriegsfilmern gearbeitet.⁶⁸⁷ Dabei widersprach die Verwendung von Spielfilmszenen Hipplers Anspruch, dass der Film keine gestellten Aufnahmen beinhalte und nur die objektive Wirklichkeit ablichte. Auch in seinen Ausführungen „Wie ‚Der ewige Jude‘ entstand“ machte er durch die Beschreibung der Selektionskriterien jede Forderung nach dokumentarischer Authentizität zur leeren Floskel: *„Wir haben uns besonders markante Ghetto-Juden herausgesucht und sie filmisch so porträtiert, wie sie im Ghetto herumzulaufen pflegen: Mit Paies und Vollbart, Kappe und Kaftan; dann haben wir sie geschoren und rasiert, sie in europäische Anzüge gesteckt und dann wieder in derselben Art aufgenommen dargestellt, dass dieses Bild aus dem ersten herausblendet und siehe da, der Ghetto-Jude war nicht wiederzuerkennen, wenngleich auch die zweite Erscheinungsform nicht gerade besonders anziehend aussieht.“*⁶⁸⁸ Durch den Einsatz von Spielfilmsequenzen und die Auswahl der Juden widerlegte Hippler selbst am deutlichsten seine These, dass „Der ewige Jude“ eine reine Dokumentation sei.

Der Stilbruch mit Spielfilmzitate in NS-Dokumentarfilmen war eine geläufige Methode, wie verschiedene Stellungnahmen in den zeitgenössischen Zeitungen offen legen⁶⁸⁹, u.a. die des NS-Journalisten Frank Maraun: *„Die Zitate aus den Spielfilmen ziehen den dokumentarischen Charakter des Films jedoch nicht in Zweifel. Sie werden besonders angesagt, so dass auch der Kenntnis-*

⁶⁸⁵ Durch einen verfälschenden Schnitt und einen raffinierten Kommentar erschlug – im Gegensatz zum Original – Dimitri Karamasoff seinen Vater, raubte sein Geld und feierte seine Tat im Bordell. Im Spielfilm scheute Dimitri im letzten Moment vor dem Mord zurück. Vgl. Brandt, Hans-Jürgen, S. 29. Der NS-Filmjournalist Maraun bewertete diese Szenen zu damaliger Zeit folgendermaßen: *„Außerdem erhalten aber auch die eingeschnittenen Spielfilmepisoden in diesem Zusammenhang den Sinn und die Bedeutung dokumentarischer Belege. Wenn es Szenen mit jüdischen Darstellern aus deutschen Filmen der Systemzeit sind, Szenen mit Fritz Kortner, Rosa Valetti, Curt Bois, Siegfried Arno, Fritz Grünbaum, Curt Gerron und Peter Lorre, so wird auch das Spiel hier zur Wirklichkeit. Es ist die Wirklichkeit der kulturellen Betätigung der Juden bei ihren Gastvölkern. Sie heißt Zersetzung, Unmoral, Perversion, Unterjochung durch die Materie in jeder Form, Unfähigkeit zur Ehrfurcht, aber Verherrlichung der Frechheit und Dummdreistheit, Haß dem Gesetz, Mitleid dem Verbrecher. Spiel spiegelt Wirklichkeit auch in den Ausschnitten aus Filmen, die im früheren Polen von Juden für Juden gedreht worden sind.“* Maraun, Frank: *Symphonie des Ekels. Der Ewige Jude – ein abendfüllender Dokumentarfilm.* In: *„Der Deutsche Film“*. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 8, 1940, S. 157.

⁶⁸⁶ Hornshøj-Møller, Stig: *Der ewige Jude*, S. 28.

⁶⁸⁷ In seinem Film „Der ewige Jude“ verwendete Hippler feindliches Material aus amerikanischen oder polnischen Filmen. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: *Der ewige Jude*, S. 24/25. In seinen Werken „Feldzug in Polen“ und „Sieg im Westen“ nutzte er ebenfalls polnisches, englisches und französisches Bildmaterial. Vgl. Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler*, S. 335.

⁶⁸⁸ Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ entstand*. In: *„Der Film“*, 30.11.1940, Nr. 48, S. 1f.

⁶⁸⁹ Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde*. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: *„Filmwelt“*, 6.12.1940, Nr. 49, S. 4.

loseste Zuschauer deutlich auseinanderhalten kann, was Wirklichkeit und was Spiel ist.“⁶⁹⁰ Durch eine solche freimütige Erklärung zum Einsatz von gestellten Szenen konnte dem Zuschauer vorgetäuscht werden, dass die restlichen nicht „gespielten“ Aufnahmen authentisch seien.

Für die Inszenierung benutzte Hippler verschiedene technische Möglichkeiten, die für den NS-Dokumentarfilm üblich waren, wie die Arbeiten von Leni Riefenstahl belegen.⁶⁹¹ Insbesondere der gewählte Lichteinsatz, die Auswahl des Ausschnitts der Kameraperspektive, die Objektwahl, die Tiefenschärfe, der angewandte Rhythmus des Schnitts sowie die für Propaganda charakteristische Vereinfachung des Textes und Verwendung von Schlagworten verbunden mit emotionalisierender Musik waren entscheidend für die Aufnahme der Botschaft im Publikum.⁶⁹²

Der Filmbetrachter wurde einer Flut von Bildern ausgesetzt, deren Effekt durch den diffamierenden Kommentar noch verstärkt wurde. Dem Gestalter gelang es, Spannung aufzubauen, indem er kontinuierlich von schockierenden zu beruhigenden Sequenzen wechselte. Auf diese Weise vermied er Langeweile, die den Zuschauer zu kritischer Distanz oder zur Ablehnung hätte verleiten können.⁶⁹³

Im Folgenden sollen einige Hilfsmittel vorgestellt werden, die Hippler verwendete, um die Gegebenheiten im jüdischen Ghetto zu verändern und den dokumentarischen Charakter zu modifizieren, so dass sie der gewünschten antisemitischen Intention entsprachen.

Zuerst widersprach der Einsatz von Spielfilmausschnitten dem dokumentarischen Anspruch. Zudem benutzte Hippler Zitate aus Spielfilmen, die er nicht übersetzte, sondern mit gefälschten Untertiteln versah, um den Akteuren seine gewünschte Aussage in den Mund zu legen.

Darüber hinaus arbeitete der Regisseur in „Der ewige Jude“, wie schon in anderen filmischen Werken, mit Trickfilmsequenzen. Er setzte sie hier ein, um die internationalen Finanzbeziehungen der Rothschilds und anderer jüdischer Bankhäuser aufzuzeigen, den Verlauf der semitischen Geschichte zu veranschaulichen oder Statistiken über Berufs- und Einkommensverteilung darzulegen. Mit Kartenskizzen wurde gearbeitet, um die „Überschwemmung“ Europas durch die Juden zu demonstrieren.

⁶⁹⁰ Maraun, Frank: Symphonie des Ekels. „Der Ewige Jude“ – ein abendfüllender Dokumentarfilm. In: „Der Deutsche Film“, H. 8, 1940, S. 157.

⁶⁹¹ Riefenstahl wurden zahlreiche technische Möglichkeiten zur Verfügung gestellt, um ihre Botschaft in ihren Werken realisieren zu können. Vgl. Kapitel 3.4.2 u. 3.4.3.

⁶⁹² Mannes, Stefan, S. 63.

⁶⁹³ Hollstein, Dorothea, S. 115.

Als weiteres Instrument nutzte Hippler gefälschte Thorazitate und Zeitungsartikel in den Schächtungssequenzen, um mit ihrer Hilfe bestimmte antisemitische Vorurteile wie z.B. die jüdische Weltverschwörung, das jüdische Handelsmonopol und die Grausamkeit des jüdischen Volkes zu illustrieren und religiös zu legitimieren.

Besonders beeindruckend war der Einsatz von Überblendungen und einer raffinierten Schnitttechnik. Zur Symbolisierung der Unterwanderung der europäischen Länder durch die Juden blendete Hippler einen Davidstern über den jeweiligen Parlamenten ein. Zur Demonstration der jüdischen Einflussnahme auf die moderne Kunst, führte ein geschickter Schnitt in Form einer sternförmigen Explosion von einem Kindergesicht aus einer Mariendarstellung in eine expressionistische Grimasse über.

Den dokumentarischen Charakter seines Films machte Hippler vollständig durch die effektvolle Gestaltung der Schächtungsszenen zunichte. Selbstverständlich stand keine sachliche Diskussion über diese Thematik im Vordergrund, sondern es sollten bestimmte Emotionen beim Zuschauer angesprochen und die Quälerei von Tieren suggeriert werden.

Aus heutiger Sicht kann „Der ewige Jude“ nicht als Dokumentarfilm eingestuft werden, da Hippler an zahlreichen Stellen die Realität im jüdischen Ghetto maßgeblich manipuliert hat, um das von ihm und Goebbels gewünschte Bild der Juden in Szene setzen zu können. Besonders die Verwandlungsszenen vom Ghettojuden zum Westeuropäer können nicht als dokumentarisch gelten. Gerade diese Einstellungen widerlegen Hipplers Behauptung, dass bei den Dreharbeiten kein Bild gestellt worden sei. Dieser Anspruch wird ebenso haltlos, wenn in die Darstellung eines Gottesdienstes in der Synagoge eine offensichtlich fremde Schacher-Szene hineingeschnitten wird. Derartige Manipulationstechniken offenbaren Hipplers Absicht, nicht die historische Wirklichkeit wiederzugeben, sondern hauptsächlich gegen die Juden zu hetzen.⁶⁹⁴

In der Bildkomposition liegt ebenfalls ein Widerspruch zum dokumentarischen Charakter des Films. Durch eine geschickte Montage werden die einzelnen Argumentationsstränge und der demagogische Kommentar auf eine Art und Weise miteinander verknüpft, dass sie sich gegenseitig in ihren Aussagen verstärken.⁶⁹⁵

Schließlich erteilt insbesondere der Einsatz des Kommentars in diesem Film der reinen Berichterstattung eine Absage. Zum einen beeinflusst dieser die Perspektive des Kinogastes, indem er die Bilder mit antisemitischen Parolen

⁶⁹⁴ Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte, S. 78.

⁶⁹⁵ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 167.

verstärkt⁶⁹⁶ und zum anderen unterlegt er die Aufnahmen mit Bewertungen, wie die Bemerkung zu den Szenen aus polnischen Ghettos zeigen: *„Wir sehen nicht mehr wie 1914 bloß das Groteske und Komische an diesen fragwürdigen Gestalten, wir erkennen, dass hier ein Pestherd liegt, der die Gesundheit der arischen Völker bedroht.“*

Im Hinblick auf die jüdischen Schauspieler suggerierte der Kommentar, dass sie mit ihren Rollen zu identifizieren seien.⁶⁹⁷ Durch „diese Anleitung zur Betrachtung“ verlieren die aufgenommenen Bilder ihre dokumentarische Qualität. Hippler gab in diesem Werk eine inszenierte Darstellung der Juden als Wirklichkeit aus, und zwar als eine von Juden selbst herausgestellte. Diese Art einer Dokumentation widerspricht in allen Kategorien einer authentischen Wiedergabe der Verhältnisse der Juden in Polen.

Anhand von Dokumenten, Fotos, Spielfilmszenen, Trickaufnahmen und Statistiken versuchte er die antisemitischen Vorurteile zu belegen und den Betrachter nicht nur emotional, sondern auch intellektuell zu überzeugen.⁶⁹⁸ Dabei genügte es ihm nicht, dem Publikum Schlagworte zu präsentieren, sondern er zwang den Zuschauer durch eine psychologische Taktik zu einer Vertiefung und Übernahme der vorgestellten Betrachtungen.⁶⁹⁹

5.5 Die Darstellung der Juden im Film

Im Filmwerk „Der ewige Jude“ wurde nicht eine einzelne jüdische Figur exemplarisch für das Judentum gezeigt, wie in „Jud Süß“, sondern es erfolgten generalisierende Beschreibungen über das Judentum. Damit diese vom Publikum übernommen werden konnten, musste mit einer klaren Typologie gearbeitet werden. Der Begriff „Typus“ steht hier einerseits in der Definition der Summe von physischen und psychischen Merkmalen, die einer Gruppe von menschlichen Individuen gemeinsam sind und eine bestimmte Ausprägung darstellen, andererseits in der Auslegung eines konstruierten Idealfalls eines Individuums, das alle diese Merkmale in reinster Ausprägung besitzt.⁷⁰⁰ Wenn

⁶⁹⁶ Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte, S. 77.

⁶⁹⁷ Curt Bois als Transvestit in „Fürst von Pappenheim“ (1927), Peter Lorre als Kindermörder in „M“ – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931) und Fritz Kortner als „Der Mörder Dimitri Karamasoff“ (1931). Vgl. Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus, S. 152.

⁶⁹⁸ Zimmermann, Peter: Der Ewige Jude. In: Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 560.

⁶⁹⁹ Burghardt, Jutta, S. 36.

⁷⁰⁰ Fröhlich, Werner D.: Wörterbuch Psychologie, 23., akt., überarb. u. erw. Aufl., München 2000, S. 450.

sich der Typus als gewachsenes Vorurteil mit festen Vorstellungsklischees etabliert, wird er zu einem Stereotyp.⁷⁰¹ Solche mit festen Vorstellungen verbundene Vorurteile nutzten auch die Nationalsozialisten für ihre antisemitische Propaganda, da sie ihnen ermöglichten die komplexen theoretischen Strukturen des Antisemitismus zu vereinfachen und anschaulich darzustellen.⁷⁰²

Die Nationalsozialisten legten die Stereotypen an den besonderen Merkmalen und Eigenarten der jüdischen Kultur und Religion an und ließen zugleich auch bestehende Intoleranzen mit einfließen. Es gelang ihnen auf diese Weise, die gesamte jüdische Rasse auf einzelne, verzerrte Erscheinungen und diskriminierende Eigenschaften zu reduzieren. In dem Film „Der ewige Jude“ entstammten die benutzten Vorurteile keinem festen „antisemitischen Propagandakatalog“, sondern beriefen sich eher auf eine Sammlung der damals in den Medien gebrauchten und historisch vermittelten antisemitischen Bilder. In Verbindung mit der Fähigkeit des Films, Authentizität zu vermitteln, gelang es, diese ausgewählten Beispiele massenwirksam zu visualisieren und zu verbreiten. Durch die unterschiedliche Stereotypisierung konnte in fast jeder Einstellung antisemitische Ideologie transportiert werden. Als Multi-Stereotypen-Film erreichte „Der ewige Jude“ einen großen Einflusskreis und konnte dem Zuschauer einen nachdrücklichen und nachvollziehbaren Antisemitismus vorstellen.⁷⁰³

Schon der Auftakt des Films beginnt mit einer stereotypisierenden Beschreibung eines Juden, indem konstatiert wird, dass sich hinter jedem Juden, egal wie sehr er sich an seine Umgebung anpasst, immer der Ostjude bzw. der wahre „ewige Jude“ verberge: *„Die zivilisierten Juden, welche wir aus Deutschland kennen, geben uns nur ein unvollkommenes Bild ihrer rassistischen Eigenart. Dieser Film zeigt Original-Aufnahmen aus den polnischen Ghettos, er zeigt uns die Juden, wie sie in Wirklichkeit aussehen, bevor sie sich hinter der Maske des zivilisierten Europäers verstecken.“* Da die deutschen Juden für die deutsche Bevölkerung fast nicht mehr als Fremde zu identifizieren seien und somit nicht als artfremd definiert wurden, übernehme dieser Film die Aufgabe, die Juden in ihrer ursprünglichen Verhaltensweise abzulichten.⁷⁰⁴

Dieses Mimikry-Motiv durchzieht den gesamten Film mit der Zielsetzung, durch die Demaskierung der vermeintlich getarnten Juden beim Betrachter Ressentiments zu wecken. In der bildlichen Darstellung wurden orthodoxe

⁷⁰¹ Fröhlich, Werner D., S. 418.

⁷⁰² Im Film wurden auch arische Stereotypen verwendet, z.B. der Arier, der immer die wertvolle Arbeit verrichtete oder Hitler als arische Führerfigur.

⁷⁰³ Mannes, Stefan, S. 87/88.

⁷⁰⁴ Brandt, Hans-Jürgen, S. 62.

Juden in traditioneller Kleidung, mit Bart und Peies, die der geläufigen Vorstellung vom Ostjuden entsprachen, assimilierten Juden gegenübergestellt. Auf diese Weise sollte demonstriert werden, dass ein angepasster Jude immer demaskiert werden kann, da seine Zugehörigkeit zum Judentum rassischen Ursprungs sei. Die Demaskierung erfolgte durch eine Überblendung der Aufnahmen, in denen die Ostjuden ohne Bärte und in westeuropäischen Anzügen auftraten, die sie unbeholfen aussehen ließen und den Eindruck erweckten, dass sie angesichts ihres Wesens nicht in die westliche Zivilisation gehörten.⁷⁰⁵ Allerdings sei es laut Sprechtext nur eine Frage der Zeit, bis sich die Juden an die Bedingungen gewöhnt hätten. Als mahnendes Beispiel wurden elegante Juden in einem Berliner Salon gezeigt, die schon die höchste Stufe der Anpassung erreicht hätten, indem sie durch ihre Weltgewandtheit und gute Assimilationsfähigkeit „instinktolose Völker“ getäuscht hätten.⁷⁰⁶

In der antisemitischen Agitation bediente insbesondere die Familie Rothschild sowohl die Mimikry-These als sie auch als Synonym für das „Internationale Finanzjudentum“ standen.⁷⁰⁷ Das eingearbeitete Filmzitat stammte aus der pro-semitischen amerikanischen Komödie „The House of Rothschilds“ von Alfred Werker aus dem Jahr 1934 und wurde in „Der ewige Jude“ zur Erhärtung der These vom internationalen jüdischen Großkapital verwendet. In Hipplers Werk wurde der Jude angeklagt, seinen Gaststaat zu betrügen und sich vor dem Steuerzahlen zu drücken. Die Dialoge wurden mit lückenhaften und unkorrekten deutschen Untertiteln unterlegt, um zu beweisen, wie Rothschild seine Söhne aufforderte, fünf Bankhäuser zu gründen und Europa zu beherrschen. Aus „Our five banking-houses may cover Europe“ wurde in der Übersetzung: „Unsere fünf Bankhäuser werden Europa beherrschen“. Das daraus resultierende Bankengeflecht der Rothschilds stellte Hippler durch seine schon zuvor erprobten Trickfilmeinstellungen dar. Dabei wurde der Einflussbereich der jüdischen Bankhäuser netzartig auf einer Weltkarte abgebildet, um die finanzielle Macht der Juden über die arbeitende Bevölkerung zu symbolisieren. Der Sprecher baute diesen Verdacht schließlich zu einer allgemeinen internationalen Verschwörung verschiedener jüdischer Familienunternehmen aus.⁷⁰⁸

Das Stereotyp vom vorgeführten Ost- bzw. Ghettojuden hatte eine lange Tradition und nahm in der antisemitischen Propaganda seit dem Ersten Weltkrieg

⁷⁰⁵ Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Filmwelt“, 6.12. 1940, Nr. 49, S. 4.

⁷⁰⁶ Mannes, Stefan, S. 68/69.

⁷⁰⁷ Schon 1940 hatte es zu diesem Thema einen antisemitischen Film „Die Rothschilds“ (D 1940; Regie: Erich Waschnek) gegeben.

⁷⁰⁸ Mannes, Stefan, S. 69/70.

eine Kernposition ein. Die deutsche Bevölkerung verstand die osteuropäischen Ghettos als ein Kennzeichen des Judentums, weil der größte Teil der jüdischen Bevölkerungsgruppe in Deutschland aus seit der Jahrhundertwende eingewanderten orthodoxen Ostjuden aus polnischen und russischen Gebieten bestand. Die Deutschen hatten nur sehr wenig Kenntnis vom tatsächlichen Leben der Ostjuden, und daher konnten sie sich kaum kritisch mit den propagandistischen Beschuldigungen und Voreingenommenheiten, die ihnen seitens der Nationalsozialisten präsentiert wurden, auseinandersetzen. Die Nationalsozialisten kolportierten den Eindruck, dass das jüdische Ghetto ein von der Welt abgeschotteter Ort sei, an dem die semitische Rasse mit ihrem fremdem Aussehen und Sitten geheime Pläne schmiedete. Zur Demonstration dieser artfremden Lebensweise wurde dem Zuschauer anhand von Wochenschauaufnahmen aus Polen Einblick hinter die hohen Ghettomauern gewährt. Dabei traten besonders die Stereotypen der „jüdischen Unsauberkeit“, ihrer „selbstgewählten Kulturlosigkeit“ und ihr „zwanghafter Handelsdrang“ in den Vordergrund.

Die „Unsauberkeit der Juden“ sollte mittels Großaufnahmen von krabbelnden Fliegen gezeigt werden, denen Einstellungen mit essenden Menschen folgten und die damit kommentiert wurden, dass dieser Lebensumstand nicht auf Armut zurückzuführen sei, sondern, dass „die wohlhabenden Juden“ dieses Umfeld frei gewählt hätten. Bei diesen Aufnahmen sollte der durch die Fliegen erzeugte Ekel vom Zuschauer auf die Juden übertragen werden, um den Analogieschluss „Juden gleich Insekten, gleich Krankheiten“ beim Publikum zu erreichen. Selbstverständlich wurde nicht erwähnt, dass die Nationalsozialisten sofort nach der Besetzung Polens Ghettos eingerichtet hatten und dass, wie z.B. in Warschau, Hunderttausende von Juden auf einer Fläche von zehn Quadratkilometern zusammengepfercht wurden. Unter diesen Bedingungen konnten problemlos „solche Verhältnisse“ aufgenommen werden.⁷⁰⁹

Besonders die biologische Wortwahl in der Kommentierung der Bilder, wie etwa „Niststätte“, „Schädlinge“, „Parasiten“ und „Ungeziefer“, vermochte es, den Juden menschliche Wesenszüge abzusprechen. Im Bezug auf Szenen von ärmlichen und unterernährten Juden konstatierte der Sprecher: „*Wir erkennen, dass hier ein Pestherd liegt, der die Gesundheit der arischen Völker bedroht.*“⁷¹⁰

Die Nationalsozialisten bedienten sich in ihrer antisemitischen Hetze äußerst gerne der Terminologie aus der Parasitologie. Durch die Benutzung von Be-

⁷⁰⁹ Hollstein, Dorothea, S. 112.

⁷¹⁰ Mannes, Stefan, S. 64.

griffen wie „Niststätte“ und „Blut saugend“ konnte einerseits erreicht werden, dass der Zuschauer damit negative Impressionen verband. Andererseits konnte den Juden sowohl durch die Degradierung zu Insekten der menschliche Charakter abgesprochen als auch ihre Beseitigung und Vernichtung legitimiert werden.⁷¹¹ Gesteigert wurde die „Entmenschlichung der Juden“ mit einem Zitat Richard Wagners: *„Der Jude ist der plastische Dämon des Verfalls der Menschheit.“*

Ein weiteres signifikantes Merkmal in der Darstellung der Semiten war, dass sie nicht körperlich arbeiteten, sondern ausschließlich ihrem Handelsdrang folgten. Das bedeutete, sie machten Geschäfte durch Betrügen, Handel und Feilschen mit und um Waren, die sie nicht selbst erzeugt hatten, sondern von ihrem Gastvolk nahmen. Im Filmkommentar wurde dies deutlich, indem *„dem schachernden Juden der wertschaffende Arier“* gegenüber gestellt wurde.⁷¹²

Die „jüdische Faulheit“ wurde in Einstellungen über jüdische Zwangsarbeiter, die in ungeeigneter Kleidung behäbig ihrer Arbeit nachgingen, bebildert. Allein die Zwangsmaßnahmen der Militärverwaltung hätten die Juden dazu veranlasst, an Aufräumungsarbeiten teilzunehmen und somit „Werte schaffender Arbeit“ nachzugehen. Von sich aus würden sie lediglich bei der „nicht Werte schaffenden Arbeit“ des Handelns und Schacherns Energien freisetzen, was anhand der Gegenüberstellung der geringen Arbeitslust der jüdischen Zwangsarbeiter zu ihrer Lebendigkeit beim Handel auf einem Markt dargestellt wurde. Die Szenen, in denen die Juden Handel trieben, wurden sehr ausführlich gezeigt, um zu untermauern, dass der „jüdische Drang zum Handeln“ ihrem Charakter und ihrer natürlichen Veranlagung entspreche.

Laut Kommentar entwickelte sich dieser Trieb schon im Kindesalter: *„Über dieser Jugend steht kein Idealismus wie über der unsrigen. Der Egoismus des einzelnen wird bei ihnen nicht in den Dienst höherer Gemeinschaftsziele gestellt.“*

⁷¹¹ Thamer bewertet Hitlers angewandte Parasitologie in seinen Äußerungen als sprachliche Aussonderung des Juden aus der menschlichen Gemeinschaft. *„Wilde Hassgefühle und eine scheinbar naturwissenschaftliche Sprache kennzeichneten die Beschreibungen, mit denen Hitler ‚den Juden‘ als den Inbegriff der Zersetzung darstellte.“* Thamer, Hans-Ulrich: *Verführung und Gewalt*, S. 120.

⁷¹² Hollstein weist zudem daraufhin, dass es tatsächlich keinen antisemitischen Film gebe in dem der arische Held arbeite. Stattdessen rede, debattiere, verhandle er oder er inszeniere einen Volksaufstand. Der Arier befinde sich ununterbrochen in einem Ausnahmezustand, die normale Arbeit sei anscheinend auf eine spätere Zeit vertagt oder sie werde von anderen, weniger wichtigen Personen erledigt. Hier drücke sich aus, dass das nationalsozialistische Regime die alltägliche Arbeit, die ohne Aufsehen geschehe und die sich nicht in Monumenten und Denkmälern verewigen ließe, trotz der anders lautenden, phrasenreichen Reden im Grunde verachte. Der Jude hingegen dürfe nicht arbeiten wollen, denn als Werte schaffender Mensch hätte er Anteil an der deutschen Kultur, und dieser Verdienst werde ihm abgesprochen. Vgl. Hollstein, Dorothea, S. 216.

Das Stereotyp vom Ausbeutungscharakter der jüdischen Rasse nutzte Hippler an verschiedenen Stellen, weil die Vorwürfe der jüdischen Unproduktivität und ihrer Bereicherung an den Leistungen der Arbeiter und Bauern ihres „Gastvolkes“ einen wesentlichen Platz in der nationalsozialistischen Argumentation einnahmen. Aus diesem Grund beschäftigte sich „Der ewige Jude“ ausführlich mit der Gegenüberstellung „jüdischer – nicht Werte schaffender“ und „arischer – Werte schaffender Arbeit“. Die Juden mussten sich zwangsläufig an den hergestellten Werten ihrer „Gastvölker“ bedienen, damit sie diese zur Ware umwandeln mit der sie handeln und Geld verdienen konnten, da es innerhalb ihrer eigenen Population keine Arbeiter und Bauern gebe.⁷¹³

Das Vorurteil vom semitischen Individualismus wurde beschworen, indem man diesem das nationalsozialistische Ideal der Volksgemeinschaft entgensetzte. Der Arier mit seinem Arbeitsziel, „etwas produzieren zu wollen, was der Gesamtheit dienlich ist“, wurde als Gegenpol zum Juden aufgebaut. Da es dem Juden ausschließlich möglich sei, durch Handel Geld zu verdienen, bestehe seine Motivation darin, aus einem kleinen Geschäft ein Bank- oder Warenhaus zu machen.⁷¹⁴ Symbolisiert wurde dies durch die Einblendung jüdischer Geschäfte mit Namen wie „Leon Borgenicht“ oder „Markus Goldfinger“ und der Charakterisierung des Juden als Materialisten: *„Für die Juden gibt es nur einen Wert: das ist das Geld! Wie und womit er das Geld verdient, ist ihm völlig gleichgültig!“*

Im Ghetto allerdings herrschten Bedingungen, die eine „solche Karriere“ behinderten und deshalb schwärmten die Juden „in reiche Länder“ aus. An diesem Punkt floss wieder die Gleichsetzung der Juden mit Parasiten ein sowie die Unterstellung, dass die Semiten ihre „Gastvölker“ unterwandern würden.⁷¹⁵

In Deutschland sei die Gefahr bereits überwunden, weil der Arier instinktiv dem Juden misstraute und jeden Kontakt mit ihnen vermied: *„[...] ein Volk von Parasiten. Immer dort, wo sich an einem Volkskörper eine Wunde zeigt, setzen sie sich fest und ziehen aus dem zerfallenden Organismus ihre Nahrung. [...] so ist es in Polen, so war es in Deutschland.“*

Als Symbole für das jüdische Geld- und Machtstreben blendete der Regisseur jüdische Politiker und Wirtschaftsmagnaten aus Amerika, Frankreich und England ein. Sie standen für die jüdischen Ambitionen, internationale Handelsbeziehungen aufzubauen. Aus nationalsozialistischer Perspektive kontrollierten

⁷¹³ Mannes, Stefan, S. 98.

⁷¹⁴ Hier wurde Bezug genommen auf Hitlers Exkurs in „Mein Kampf“ über den wirtschaftlichen Aufstieg der Juden vom Trödler zum Bankbesitzer. Vgl. Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 338ff.

⁷¹⁵ Mannes, Stefan, S. 65/66.

jüdische Bankhäuser die amerikanische Metropole New York, die als das Finanzzentrum der Welt angesehen wurde.⁷¹⁶

Ausführliche Statistiken aus der Weimarer Republik dienten Hippler ebenfalls dazu, den jüdischen Ausbeutungscharakter zu belegen und den „unverhältnismäßigen Reichtum“ der Juden gegenüber „den Deutschen“ auszudrücken. Eine Trickfilmsequenz skizzierte jene Anschuldigung anhand von statistischem Material über Berufs- und Einkommensverteilung. Die tatsächlich vorhandenen Einkommensunterschiede und Berufsverteilungen, die für die soziale Missgunst verantwortlich waren, wurden übertrieben dargestellt. Weitere Statistiken demonstrierten die große Anzahl von jüdischen Ärzten, Juristen und Geschäftsleuten vor der Machtergreifung. Insgesamt waren jüdische Erwerbstätige weit über ihren deutschen Kollegen in solchen Grafiken zu finden, was mit den Worten, „auf Kosten des eingessesenen deutschen Volkes [...] zu phantastischen Reichtümern gelangt zu sein“, kommentiert wurde. Beim Betrachter sollte sozialer Neid auf die Juden sowie ein Gefühl der eigenen Benachteiligung und ungerechter sozialer Verhältnisse hervorgerufen werden. Solche Empfindungen sollten die Zustimmung zu Enteignungen der jüdischen Bevölkerung begünstigen.

Demselben Zweck diene die Aufzählung verschiedener Finanzskandale, in welche die Juden verwickelt waren.⁷¹⁷ Hier implizierte Hippler, dass ihr Besitztum auf jeden Fall auf unehrliche Weise erworben worden sei. Darüber hinaus ließ er verlauten, dass dieser Umstand nicht im Widerspruch zu den religiösen Werten der Juden stehe. Die mosaische Religion legitimiere die Geldgier, wie Szenen während des Gottesdienstes, in denen Geld verdient wurde, enthüllten.⁷¹⁸

Der Film griff auch die bereits Jahrtausende andauernde Lebensweise der Juden und den Mythos vom „ewigen Juden“ auf. In solchen Einstellungen entsprach dieser einem dunkelhaarigen Mann mit hageren Gesichtszügen, Bart und Schirmmütze, mit dem Vermerk, dass in seinem Gesicht die „Züge des ewigen Schmarotzertums“ zu lesen seien.

Die angebliche Unveränderlichkeit der jüdischen Rasse wurde durch Bilder von der Klagemauer und Straßenszenen in Jerusalem illustriert, wobei die dargestellten Menschen eine starke Ähnlichkeit zu denen in den polnischen Ghettos zeigten, um auf ihren gemeinsamen rassistischen Ursprung hinzuwei-

⁷¹⁶ Mannes, Stefan, S. 92.

⁷¹⁷ ebd. S. 73.

⁷¹⁸ ebd. S. 93.

sen. Hier trat wieder die Theorie der jüdischen Weltverschwörung in den Vordergrund, wobei Palästina als Zentrum des internationalen Judentums galt.⁷¹⁹ Hippler verband in seinem Werk die Vorurteile der jüdischen Kulturlosigkeit, des jüdischen Internationalismus und der selbstgewählten jüdischen Heimatlosigkeit. So erzählte er die semitische Geschichte durch Trickfilmaufnahmen in Form von beständig kriechenden Linien, die sich zu einer Art Spinnennetz verknüpften und bei dem sich das jüdische Volk von Palästina aus über die ganze Welt verbreitete, ohne jedoch seinen ursprünglichen Charakter zu verändern, der sich auszeichne durch parasitäres Verhalten anderen Völkern gegenüber, Händler- und Wandertrieb sowie selbstgewählter Heimatlosigkeit. Begründet sei diese Entwicklung in der Zusammensetzung ihrer Rasse: *„Hier entwickelt sich im Laufe von Jahrhunderten aus dem orientalischo-vorderasiatischen Rassengemisch mit negroidem Einschlag, die endgültige Mischrasse der Juden, uns Europäern fremd, aus gänzlich andersartigen Rasseelementen geboren und verschieden von uns an Leib und vor allem an Seele.“*

Diese Expansion der jüdischen Rasse über den gesamten Erdball inszenierte der Gestalter, indem er zuerst an Kartenskizzen die jüdische Ausbreitung nachzeichnete und daran anschließend die Wanderzüge der Ratte verfolgte: *„Eine verblüffende Parallele zu diesen jüdischen Wanderungen durch die ganze Welt bietet uns die Massenwanderung eines ebenso ruhelosen Tieres, der Ratte.“* Den Vergleich zwischen Juden und Ratten hatte Hippler bei Hitler, der in „Mein Kampf“⁷²⁰ Juden mit einer „Rotte von Ratten“ gleichsetzte, entliehen. Indem Hippler während des gesamten Filmbeitrags den Analogieschluss von Juden mit Parasiten immer wieder ins Bild brachte, stärkte er die These, dass Juden artfremde Wesen seien.⁷²¹

Dramaturgisch gesteigert wurde diese Parallele durch Bilder, in denen Ratten aus Gullis emporstiegen, zernagte Mehlsäcke hinterließen, verjagt wurden und flohen. Der Begleittext in dieser Sequenz erläuterte: *„Sie [die Ratten] sind hinterlistig, feige und grausam und treten meist in großen Scharen auf. Sie stellen unter den Tieren das Element der heimtückischen, unterirdischen Zerstörung dar, nicht anders als die Juden unter den Menschen.“* Mit dieser Analogie stärkte der Film viel mehr als in den vorherigen Vergleichen die Auffassung, dass Juden keine Menschen und dass jegliche Mittel zu ihrer Vernich-

⁷¹⁹ Mannes, Stefan, S. 93.

⁷²⁰ *„Der Jude ist nur einig, wenn eine gemeinsame Gefahr ihn dazu zwingt oder eine gemeinsame Beute lockt; fallen beide Gründe weg, so treten die Eigenschaften eines krassesten Egoismus in ihre Rechte und aus dem eigenen Volk wird im Handumdrehen eine sich blutig bekämpfende Rotte von Ratten.“* Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 331.

⁷²¹ Brandt, Hans-Jürgen, S. 63.

tung erlaubt seien.⁷²² Der Kommentar lieferte die Begründung mit folgenden Worten: „*Diese Physiognomien widerlegen schlagend die liberalistische Theorie von der Gleichheit alles dessen, was Menschenantlitz trägt.*“

Nach diesen abschreckenden Bildern konnte dem Publikum eine große Anzahl nicht verifizierbarer Zahlen vorgesetzt werden, welche die prozentualen Anteile der Juden an allen möglichen Verbrechen belegen sollten. Eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Zahlen sollte durch Einblendungen von „Verbrechergesichtern“ verhindert werden.⁷²³

Das Stereotyp der jüdischen Weltverschwörung steht im Zusammenhang mit dem Auftreten der Pest in Europa Mitte des 14. Jahrhunderts. Man beschuldigte die Juden als Verursacher dieser Seuche.⁷²⁴ Zur Kernthese des Antisemitismus entwickelte sich die Befürchtung von der jüdischen Weltverschwörung erst im Schrifttum des 19. Jahrhunderts. Als Beweis für derartige jüdische Pläne dienten insbesondere die „Protokolle der Weisen von Zion“.⁷²⁵ Dieses scheinbar authentische Dokument vereinigte alle zu jener Epoche aktuellen jüdischen Verschwörungstheorien.⁷²⁶

Der Film „Der ewige Jude“ nutzte diesen Verdacht der jüdischen Konspiration, um dem Zuschauer zu erklären, dass die Juden ihre internationalen Finanzbeziehungen dazu verwendeten, die restliche Welt nicht nur zu kontrollieren, sondern auch zu terrorisieren.⁷²⁷ Dabei traten nicht die Bankhäuser selbst in den Vordergrund, sondern sie nutzten ihren Machteinfluss im Hintergrund.

Die Vorführung zeitgenössischer amerikanischer, englischer, französischer und deutscher Politiker sollte den Beweis für die Übernahme von hohen Staats- und Wirtschaftspositionen durch die Juden liefern. Als Urheber des geplanten jüdischen Komplotts galten, entsprechend dem Vorbild der „Weisen von Zion“, die Rabbiner. Schließlich seien sie es, die mit Hilfe der Religion ihre

⁷²² Aus der Sicht von Leiser wurde hier direkt ausgesagt, dass der Mord an einem oder vielen Juden kein Verbrechen sei, sondern eine Notwendigkeit. Juden seien keine Menschen, sondern Ungeziefer, das man ausrotten müsse, suggeriere der Film. Vgl. Leiser, Erwin, S. 80.

⁷²³ Hollstein, Dorothea, S. 112. Der Filmkommentar dazu lautete: „*Das Parasitenvolk der Juden stellt einen großen Teil des internationalen Verbrechertums.*“

⁷²⁴ Burghardt, Jutta, S. 31.

⁷²⁵ 1868 veröffentlichte der Deutsche Hermann Gösche, unter dem Pseudonym Sir John Redcliffe schreibend, seinen Roman „*Biarriz*“, der zur Hauptquelle der „Protokolle der Weisen von Zion“ wurde. Er beschrieb darin eine Szene, in der sich jüdische Rabbiner auf einem Friedhof des Prager Ghettos treffen, um sich gegen die Welt zu verschwören. Die Errichtung des jüdischen Weltreiches sollte mit Hilfe von Krankheiten, internationaler wirtschaftlicher Manipulation und geheimer politischer Verschwörung geschehen. Zwischen 1894 und 1899 wurden die „Protokolle“ wahrscheinlich unter Mithilfe der russischen Geheimpolizei im Zuge der Dreyfus-Affäre in Frankreich in ihrer endgültigen Fassung fertig gestellt. Das Werk erfuhr aufgrund seiner plakativen Darstellung der jüdischen Bedrohung eine weite Verbreitung und wurde in antisemitischen Kreisen als authentische Quelle anerkannt.

⁷²⁶ Hippler berichtete in seinen Memoiren „*Die Verstrickung*“, dass er darüber informiert worden sei, dass die Dokumente der „Weisen von Zion“ Fälschungen waren. Vgl. Hippler, Fritz: *Die Verstrickung*, S. 54.

⁷²⁷ Burghardt, Jutta, S.34.

Glaubensgenossen beeinflussten. Als Nachweis für diese These wurde ein vermeintliches Thorazitat genannt, in dem der jüdische Gott sein Volk „*zum einzigen Herrscher der Welt*“ mache und „*alle Feinde zertrümmern*“ wolle. Bewertet wurde diese Äußerung mit der Unterstellung, dass dies keine Religion, sondern eine Verschwörung gegen „alles Nichtjüdische“ sei.⁷²⁸

Der jüdische Glaube legitimiere aber nicht nur seine Anhänger zur Weltbeherrschung, sondern er verpflichte diese auch zu Betrug und Wucher. Als Indiz für diese Anschuldigung wurde der Handel im polnischen Ghetto angeführt und mit einer Stelle aus dem 5. Buch Mose untermauert: „*Den Fremden magst Du um Wucher leihen, den Fremden magst Du übervorteilen, Deinen Bruder aber nicht.*“ Eine derartige Interpretation dieser Textstelle aus dem 5. Buch Moses 23,21 entspricht einer langen antisemitischen Tradition. Ursprünglich, nach einer vom deutschen akademischen Kirchenausschuss genehmigten Übersetzung, hat der Text den Wortlaut: „*Du sollst von deinem Bruder nicht Zinsen nehmen, weder mit Geld noch mit Speise, noch mit allem, womit man wuchern kann. Von dem Fremden magst Du Zinsen nehmen, aber nicht von Deinem Bruder.*“⁷²⁹ Hier findet der Begriff „übervorteilen“ keine Erwähnung, denn diese Bibelstelle mahnte dazu, Zinsgeschäfte unter den Juden zu verbieten und nur mit Nicht-Juden zu erlauben.

Wie sehr Hippler eine Unwissenheit über die jüdischen Quellen bei den Kinoszuschauern voraussetzte, präsentieren seine unkorrekten Literaturangaben aus dem Talmud, wie z.B. „Chagiga 3, Vers 1“. Diese Angabe ist nicht korrekt, da es dort keine Verszählung gibt, sondern es werden Traktat und Seitenzahl genannt, beispielsweise „Chagiga 3, Seite a“. Aber auch die Auslegung des Textes im Film wurde verändert, aus „*einer herrschenden Nation*“ wurde: „*Ich werde euer Volk zum einzigen Herrscher der Welt machen.*“⁷³⁰

Durch Manipulation oder Umkehrung der Bibelzitate erreichten die Filmverantwortlichen, dass diese veränderte jüdische Lehre ihre „Befürchtungen“ rechtfertigten. So wurde eine Textstelle aus dem Talmud (Pessachim 113 b) folgendermaßen wiedergegeben: „*Fünf Dinge hat Kanaan seinen Söhnen empfohlen: Liebet einander, liebet den Raub, liebet die Ausschweifung, hasset eure Herren und redet nie die Wahrheit.*“⁷³¹ De facto aber stand Kanaan im Talmud für das Gegenbild zur jüdischen Moral.⁷³²

⁷²⁸ Mannes, Stefan, S. 91.

⁷²⁹ Zitiert nach: Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte, S. 79.

⁷³⁰ ebd. S. 79.

⁷³¹ Zitiert nach: ebd. S. 80.

⁷³² ebd. S. 80.

Die Stereotypen Geldgier und Machtstreben zählten zu den wesentlichen Argumenten in der antisemitischen Propaganda. Entwickelt haben sich diese Aspekte bereits im Mittelalter, als die Juden in Europa weitgehend von Handwerk und Landwirtschaft ausgeschlossen waren. Einschränkende Zunftverfassungen und Lehnsordnungen bedingten letztlich eine Konzentration auf andere Geschäftszweige wie z.B. den Zwischenhandel, und insbesondere die Geldleihe, weil dies die katholische Kirche den Christen aus religiösen Gründen verboten hatte. Gesellschaftlich manifestierte sich der Eindruck, dass das Finanzwesen eine ausschließlich jüdische Domäne sei, und es bildete sich eine Tradition jüdischen Geldverleihs heraus. Die große Anzahl jüdischer Bankhäuser, die bis in die Neuzeit entstanden waren, sowie das Gefühl, seit Jahrhunderten vom Geld der Juden abhängig zu sein, rief schließlich Missgunst und Unmut in der nicht-jüdischen Bevölkerung hervor. In dieser Stimmungslage waren nur wenige Beispiele zur Bildung eines negativen Stereotyps notwendig, in denen jüdische Geldverleiher ihre Schuldner ausbeuteten. Dessen waren sich auch die Nationalsozialisten bewusst und beschuldigten seit der Weimarer Zeit zahlreiche jüdische Bankhäuser, ihre Kunden auszunutzen, indem sie Einfluss und Kapital als Zeichen von Geldgier und Machtstreben auslegten.⁷³³

Die Beeinflussung der amerikanischen, englischen und französischen Regierungen durch die Juden erfolgte durch die Entlarvung der einflussreichen Persönlichkeiten und Politiker des jeweiligen Landes als Juden. Hier sollte der Beweis angetreten werden, dass jüdische Bankiers, Politiker, Künstler und Wissenschaftler die westlichen Staaten mit dem Ziel unterwandert hätten, alle wesentlichen gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Bereiche zu kontrollieren. Einzelne Persönlichkeiten, die als Beispiele für den jüdischen Einfluss in der amerikanischen Politik galten, wurden charakteristisch hervorgehoben, so z.B. Bernhard Baruch, der jüdische Finanzberater und Freund des amerikanischen Präsidenten. Seine Beschreibung machte ihn zu einem assimilierten Juden „in der Maske eines smarten Bürgers der USA“. Weiter wurden der Präsidentenberater Felix Frankfurter und der Finanzminister Henry Morgenthau herausgestellt. Beim New Yorker Bürgermeister LaGuardia bediente sich der Regisseur der NS-Rassentheorie, damit er dem „nicht-bekennenden“ Juden zumindest seine halbjüdische Herkunft vorwerfen konnte.⁷³⁴

⁷³³ Mannes, Stefan, S. 91.

⁷³⁴ Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte, S. 91.

Die jüdische Einflussnahme in Frankreich stellte der Film durch den früheren Ministerpräsidenten Leon Blum dar: „[...] *fast wie ein echter Franzose versteht er sich zu bewegen*“. Mit dieser Bewertung sollte dem Betrachter vermittelt werden, dass es objektive Anhaltspunkte zur Identifizierung der rassischen Zugehörigkeit aufgrund der Körperhaltung gebe. Der Hinweis, dass diese Person durch geschickte Anpassung ihre hohe Machtposition erreicht habe, reichte aus, um ihn zu diffamieren, so dass Verfehlungen jeglicher Art nicht mehr angeführt werden mussten.

Für die jüdische Unterwanderung in Großbritannien zog man den ehemaligen Kriegsminister Leslie Hore-Belisha als Beweis heran. Dazu bemerkte der Sprecher, dass die Juden sich ihre Autorität in ihren Gastländern lediglich erschlichen hätten und infolgedessen immer „wurzellose Parasiten“ bleiben würden. Visuell inszenierte Hippler diese These mit Hilfe einer Trickfilmsequenz, in der Davidsterne über den Parlamenten der genannten Länder eingeblendet wurden, damit so die jüdische Einflussnahme auf diese Länder illustriert werden konnte.⁷³⁵

Die Vermutung „einer rassischen Unterwanderung und Verunreinigung deutschen Blutes“ hatte Hitler schon in „Mein Kampf“ beschworen. Neu war eine solche Befürchtung nicht, denn im Mittelalter waren sexuelle Verbindungen zwischen Juden und Nicht-Juden teilweise verboten. Die rassentheoretische Publizistik des 19. Jahrhunderts prophezeite eine „Entartung des deutschen Volkes“ bei einer „rassischen Vermischung“. Diese Mutmaßung stieß in der Bevölkerung auf Resonanz und wurde verstärkt durch populistische Darstellungen, wie z.B. Arthur Dinters Roman „Die Sünde wider das Blut“. Entsprechend ihrer Ideologie nahm die rassische Bedrohung und somit die Notwendigkeit zur Reinhaltung der „arischen Rasse“, wie sie in den „Nürnberger Gesetzen“⁷³⁶ ausgedrückt wurden, eine zentrale Position in den Glaubenssätzen des Nationalsozialismus ein und wurde daher auch zu einem bedeutenden Faktum für diesen Film.⁷³⁷

Den Nationalsozialisten war die Ära der Weimarer Republik verhasst und sie behaupteten, dass in diesem politischen System Juden, Sozialisten, Kommunisten und Bolschewisten zu dem Zweck zusammenarbeiteten, Deutschland

⁷³⁵ Mannes, Stefan, S. 71.

⁷³⁶ Am 15.9.1935 wurde im Zuge des Nürnberger Parteitages der NSDAP das „Reichsbürgergesetz“, das „Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“, verabschiedet. Ehen und außerehelicher Geschlechtsverkehr zwischen Juden und Staatsangehörigen deutschen oder artverwandten Blutes wurden verboten. Vgl. Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre („Nürnberger Gesetze“), 15.9.1935, Reichsgesetzblatt, 1935 T.I., Nr. 100, S. 1146.

⁷³⁷ Mannes, Stefan, S. 94.

zu zerstören.⁷³⁸ Spielfilmausschnitte, Wochenschauaufnahmen vom Spartakusaufstand, von Sozialdemokraten im Wahlkampf und von Demonstrationen, Interviews und Inserts sollten den Betrachter davon überzeugen, dass die Weimarer Republik auf die Zerstörung des deutschen Volkes zielte, weil sie von Juden „verseucht“ war. Aufnahmen der Nationalversammlung am 19. Januar 1919 wurden als jüdische Weltverschwörung beurteilt, deren Plan es war, Deutschland in eine Demokratie zu führen mit der Absicht, es letztendlich zu zerstören.⁷³⁹

Hippler präsentierte der Kamera einige Persönlichkeiten, die für das politische Durcheinander nach dem Ersten Weltkrieg verantwortlich seien. Dabei genügte es, Preuss⁷⁴⁰ nur als Juden und Gestalter der deutschen republikanischen Reichsverfassung zu bezeichnen, um beim Publikum eine negative Assoziation hervorrufen zu können. Ebenso erging es Walther Rathenau, bei dem lediglich antisemitische Schlagworte und seine Funktion als Außenminister der deutschen Republik ausreichten, um ihn zu diffamieren. Insgesamt wurden alle Politiker jener Epoche angeklagt, die Volksmenge zur Zerstörung der staatlichen Ordnung und zu Klassenkampf und Terror aufgehetzt zu haben.⁷⁴¹

Auf eine Verbindung des Judentums mit dem Kommunismus hatte Hitler bereits in „Mein Kampf“⁷⁴² und Goebbels in seiner Schrift „Bolschewismus in Theorie und Praxis“⁷⁴³ hingewiesen, und auch Hippler griff diese Befürchtung auf.⁷⁴⁴ In „Der ewige Jude“ betrieb er allerdings keine ausdrücklich anti-sowjetische Hetze, weil das NS-Regime zum Zeitpunkt der Filmaufführung nicht die deutsch-sowjetischen Beziehungen belasten wollte. Dass der Kommunismus eine jüdische Idee sei, führte Hippler auf die rassische Abstammung von Karl Marx zurück. Damit seine Behauptung glaubhafter erschien, verfälschte er die Verwandtschaftsverhältnisse von Marx. Heinrich Marx, den tatsächlichen Vater von Karl Marx, tauschte er gegen dessen Großvater Mordechai aus, weil dieser einen passenden jüdischen Vornamen besaß. Im Fall der Konvertierung von Heinrich Marx zum Christentum 1824 orientiert sich

⁷³⁸ Sie betitelten die Weimarer Republik als „*Sumpf der Systemzeit*“.

⁷³⁹ Mannes, Stefan, S. 71.

⁷⁴⁰ Hugo Preuss (1860-1925) war ein deutscher Politiker zur Zeit der Weimarer Republik. Er konzipierte die Reichsverfassung der Weimarer Republik. Vgl. dtv-Atlas Weltgeschichte, München 2000, S. 427.

⁷⁴¹ Mannes, Stefan, S. 71/72.

⁷⁴² Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 350f.

⁷⁴³ Aus Sicht von Goebbels planten die Juden mit dem sich schnell ausbreitenden Kommunismus die Weltherrschaft zu erlangen. Vgl. Mannes, Stefan, S. 98.

⁷⁴⁴ Der Filmkommentator beurteilte die Lage wie folgt: „*Es ist kein Zufall, dass diese volkszerstörende Irrlehre dem Hirne eines Juden entsprungen ist*“.

Hippler an der nationalsozialistischen Rassentheorie, wonach Karl Marx jüdischer Abstammung sei.⁷⁴⁵

Als weitere Beispiele wurden Ferdinand Lasalle und Rosa Luxemburg präsentiert. Im Fall von Luxemburg wurden ebenfalls Fakten verfälscht. Sie wurde als Emma Goldman ausgegeben, eine russische, in die USA emigrierte Anarchistin, die in den Mord an dem amerikanischen Präsidenten McKinley verwickelt war.

In diesem Zusammenhang wurde auch Herschel Grynszpan genannt, der den deutschen Gesandtschaftsrat Ernst vom Rath in Paris erschossen hatte. Seine Tat sollte beweisen, dass die Juden nun auch öffentlich ihre Intrigen sponnen. Auf die Konsequenzen aus seiner Handlung, die Novemberpogrome 1938, wurde jedoch noch nicht eingegangen.

Der Film warnte nicht nur vor einer jüdischen Machtexpansion auf politischer und wirtschaftlicher Ebene, sondern auch vor einer Übernahme des Kunst- und Kulturbereichs: *„Am gefährlichsten wird das Judentum, wo ihm erlaubt wird, sich in die heiligsten Dinge eines Volkes, in seine Kultur, seine Religion und Kunst hineinzumischen und darüber seine anmaßenden Urteile abzugeben.“* Exemplarisch für diese Beschuldigung wurden der Kunstkritiker Alfred Kerr, der als „Kunstpapst der Weimarer Republik“ angeblich die Verantwortung dafür trug, dass sich die „entartete Kunst“ so weit ausbreiten konnte, und Kurt Tucholsky, der als *„einer der übelsten jüdischen Schmutzliteraten“* zum Landesverräter abgestempelt wurde, präsentiert.⁷⁴⁶

Den jüdischen Künstlern, Kunstsammlern und -experten wurde vorgeworfen, dass sie den künstlerischen Geschmack der Deutschen negativ beeinflusst hätten und ihnen ihr „krankhaftes Kunstverständnis“ aufzwingen. Dementsprechend wurde das aktuelle Missfallen an der modernen Kunst, den Werken jüdischer Künstler und Kunstkritiker zur Last gelegt.⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ Der Antisemitismus konnte nur zum Hauptinhalt der NS-Rassenideologie werden, da die Nationalsozialisten das Judentum als Rassenzugehörigkeit voraussetzten. Die Juden waren keine Fremdgruppe aufgrund konfessioneller Überzeugung, sondern wegen angeborener biologischer Eigenschaften. Der Antisemitismus (bis 1945) definierte Judesein ethnisch und rassistisch, um auch konvertierte Juden weiterhin als Juden mit angeblich unveränderlichen, erbten negativen Charaktereigenschaften ausgrenzen zu können. Die Nürnberger Gesetze wurden ungeachtet des Glaubensbekenntnisses auf alle Personen angewandt, die mindestens ein jüdisches Großelternstück (männlich oder weiblich) hatten. Das Jahr 1800 wurde willkürlich für den Zeitpunkt der Konversion festgelegt. Vgl. Zischka, Johannes: Die NS-Rassenideologie. Machttaktisches Instrument oder handlungsbestimmendes Ideal? Frankfurt a. M.; Bern; New York 1986, S. 41.

⁷⁴⁶ In diesem Zusammenhang wurde auch Albert Einstein erwähnt. Man bezeichnete ihn als „Relativitätsjuden“ und würdigte seine Relativitätstheorie als „Pseudowissenschaft“ herab. Vgl. Mannes, Stefan, S. 74.

⁷⁴⁷ Anzumerken ist hier, dass Hippler sich in seinen Memoiren „Die Verstrickung“ als Förderer der modernen Kunst zur Zeit des „Dritten Reiches“ ausgab. Er berichtete, dass er sich öffentlich für die Freiheit der deutschen Kunst eingesetzt habe. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 128. Zurückzuführen war diese Einstellung Hipplers auf eine seit Beginn der 30er Jahre ent-

Visualisiert wurde der Vorwurf durch eine Gegenüberstellung „arischer Kunst“⁷⁴⁸ zu Bildern moderner, „entarteter Kunst“.⁷⁴⁹ Dramatisiert wurde diese Einstellung durch eine Unterlegung der „arischen Werke“ mit Bachs „Toccaten und Fugen“ und der „entarteten“ mit verzerrter Jazzmusik sowie durch den Einsatz einer geschickten Schnitttechnik. Diese kurze Abfolge über die Bildende Kunst, gestaltet durch aufwändige Überblendungen und Montagen, unterscheidet sich von den anderen Sentenzen des Films aus filmtechnischer Sicht. Vergleicht man diese Einstellungen mit dem einleitenden Prolog im ersten Teil des Olympia-Films von Leni Riefenstahl, wird deutlich, dass sich Hippler an ihrer Kamera- und Montagetechnik orientiert und Einiges übernommen hat.⁷⁵⁰

Indem die „jüdische Kunst“ schließlich mit den Worten, dass sie „*vom Fäulnisgeruch umgeben, widernatürlich, pervers, pathologisch*“ sei und „*Fieberphantasien unheilbar kranker Hirne*“ entstamme, bewertet wurde, sollte dem Betrachter die Notwendigkeit ihres Verbots verständlich gemacht werden.⁷⁵¹

Um noch deutlicher die Dringlichkeit des Ausschlusses der Juden aus der deutschen Kultur aufzuzeigen, nutzte Hippler den in der antisemitischen Propaganda gebräuchlichen Vorwurf der jüdischen Perversion. Hierzu nannte er den Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, welcher der Homosexualität und für sexuelle Perversion zu werbend bezichtigt wurde. Derartige Vorlieben widersprachen dem nationalsozialistischen Moralverständnis und standen während ihrer Herrschaft unter hoher Strafe.

Verwerfliche moralische Vorstellungen beklagten die Nationalsozialisten ebenso innerhalb der Theater-, Kabarett- und Revueszene während der Weimarer Republik. Sie empfanden diesen kulturellen Zweig als zu freizügig und experimentell und vermuteten in ihm den sittlichen Verfall durch jüdischen Einfluss.⁷⁵²

Insbesondere galt die deutsche Filmindustrie bis 1933 als Domäne der jüdischen Intellektuellen.⁷⁵³ Die Juden hatten sich an der Filmproduktion zur „Dar-

brannte Auseinandersetzung zwischen Goebbels, welcher die „nationale Moderne“ unterstützte, und Rosenberg, der sich für die „völkische Antimoderne“ einsetzte. Vgl. Ziegler, Reiner, S. 77.

⁷⁴⁸ Die Tradition der deutschen Kunst liege in ihrem Kulturerbe, was als griechischer Tempel, antike Skulpturen, gotische Plastik, Botticellis Venus und Michelangelos Schöpfung Adams abgelichtet wurde. Vgl. Brandt, Hans-Jürgen, S. 63.

⁷⁴⁹ Aus nationalsozialistischer Perspektive galten u.a. Kubismus, Expressionismus und Jazz als „entartete Kunst“. Vgl. Brandt, Hans-Jürgen, S. 63.

⁷⁵⁰ Ziegler, Reiner, S. 252/253.

⁷⁵¹ Mannes, Stefan, S. 73/74.

⁷⁵² ebd. S. 74/75.

⁷⁵³ Eine Auflistung von ins Exil gegangenen deutsch-jüdischen Künstlern wie z.B. Richard Tauber, Ernst Lubitsch und Emil Ludwig folgte mit der Bemerkung, dass deren einstige Popularität in Deutschland vollkommen ungerechtfertigt gewesen sei. Hier wurde auch Charlie Chaplin aufgeführt, obwohl er kein Jude war. Er wurde abgelehnt, weil er die nationalsozialistische Füh-

stellung des Anrühigen und Unappetitlichen“ bedient. Belegen sollten dies Ausschnitte aus Stummfilmen der zwanziger Jahre mit den jüdischen Schauspielern Kurt Gerron, Rosa Valetti und Curt Bois sowie die Erklärung, weshalb die Juden gerade in der Kunst angeblich so stark vertreten waren: „*Der Jude interessiert sich instinktiv für alles Krankhafte und Verdorbene. Hier wittert er Möglichkeiten zur Zersetzung der gesunden Urteilsfähigkeit eines Volkes.*“

Die Schauspieler sollten vom Zuschauer mit den von ihnen verkörperten Figuren gleichgesetzt werden.⁷⁵⁴ Dazu wurde der Ausschnitt aus dem Film „Der Mörder Dimitri Karamasoff“ (D 1931, Regie: Fedor Ozep) so verändert und mit einem entsprechenden Kommentar versehen, dass der jüdische Schauspieler Fritz Kortner als heruntergekommener Offizier zuerst seinen Vater tötet und schließlich eine Frau vergewaltigt. Aus dem Fritz-Lang-Film „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ (D 1931) wurde der Charakter des „Kinder mordenden Juden“ entliehen, um zu behaupten, dass Peter Lorre in seiner Rolle als psychisch kranker Kindermörder Mitgefühl mit dem Täter erhaschen wollte.⁷⁵⁵

Diese Passage endet mit der Fragestellung, aus welchem Grund „das deutsche Volk den Juden, den Todfeinden seiner Rasse“ zujubelt. Als Antwort diente die christliche Sichtweise, den Juden als „Volksgenossen des Stifters der christlichen Religion anzusehen.“⁷⁵⁶ Diese Einstellung sei verantwortlich für die positive Darstellung des alttestamentarisch-hebräischen Charakters durch deutsche Künstler und Dichter, was anschließend an einigen Werken altdeutscher Meister mit alttestamentarischem Motiv demonstriert wurde. Demzufolge forderte der Kommentar, dass dieses von der Kunst beeinflusste Hebräerbild korrigiert werden müsse.⁷⁵⁷ Welche Korrekturen nötig seien, sollte anhand von Spielfilmszenen eines jüdischen Purimfestes vorgeführt werden.

Im Kommentar wurde die Herkunft des Filmmaterials als dokumentarisch ausgegeben und sei sogar von den Juden selbst für den internen Gebrauch als Kulturfilm produziert worden. Tatsächlich stammte es aus den jiddischen Spielfilmen „Der Purimspieler“ (1937) und „Yidl Mitn Fidl“ (1936) von Joseph Green.⁷⁵⁸ Die Darstellung der Juden in für sie eigentlich ungewöhnlicher west-

zung wiederholt mit antideutschen Propagandaauftritten verärgert hatte. Vgl. Mannes, Stefan, S. 76.

⁷⁵⁴ Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus, S. 149.

⁷⁵⁵ Mannes, Stefan, S. 75.

⁷⁵⁶ Hippler bezog sich in dieser Argumentation auf eine Schrift von Alfred Rosenberg „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“, in dem die Schuld an der jüdischen Einbürgerung dem „*verschwommenen Dogma von Menschengleichheit*“ der christlichen Religion zugeschoben wurde. Letztendlich benutzte Hippler diese Ansicht nur, um das „religiöse Leben“ der Juden vorzuführen und die Unterschiede zwischen christlicher und jüdischer Religion hervorzuheben. Vgl. Hollstein, Dorothea, S. 113.

⁷⁵⁷ Ziegler, Reiner, S. 254.

⁷⁵⁸ Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 167.

licher Kleidung sollte wieder auf die Assimilationsfähigkeit der Ghettojuden hinweisen. Über die Art des Purimfestes erhielt man auch nur spärliche Informationen in Form eines gekürzten und ungenau übersetzten Bibelzitates. Betont wurde jedoch der Umstand, dass mit dem Fest „das Abschlagen von 75.000 antisemitischen Persern“ gefeiert werde. Folglich sei dieses jüdische Befreiungsfest nicht als Befreiungs-, sondern als blutiges Rachefest zu verstehen, was durch die Aufnahmen der lachenden und feiernden Menschen bestätigt werden sollte.⁷⁵⁹

Noch tieferen Einblick in die jüdischen „Sittengesetze und Lehren“ wurde dem Publikum durch die Präsentation einer Talmud- und Jeschiwaschule gegeben. Allerdings fand an diesen Orten kein Religionsunterricht statt, sondern es wurde die politische Ausbildung eines „Parasitenvolkes“ gelehrt. Die Religion diente den Rabbinern nur als Instrument, um die Weltherrschaft zu erlangen. Filmisch begleitet wurde diese Aussage durch Bilder von jüdischen Kindern unterschiedlicher Altersstufen mit traditioneller Kleidung und Peies in ihren jeweiligen Schulen.

Dass die jüdische Religion nicht wirklich einer Gemeinschaft von Gläubigen entsprach, sollte durch die Synagogenszenen und dem Sprechtext bewiesen werden: *„Sie rechnen damit, dass man ihre Sprache nicht kennt und die geheime Vieldeutigkeit ihrer Symbole.“* Das gezeigte Bildmaterial bestand nur bei den Kultszenen aus authentischen Bildstreifen, die Schacherszenen während des Gottesdienstes entsprachen nicht der Realität. Allerdings implizierten gerade diese gestellten Szenen, dass das Schachern selbst während religiöser Rituale für Juden selbstverständlich sei.⁷⁶⁰

Für diese Unterstellung sowie auch für den jüdischen Wunsch nach Weltherrschaft wurden erneut falsch übersetzte Talmudstellen herangezogen. Der Sprecher zitierte: *„Der Herr sprach zu den Israeliten: Ihr habt mich zum einzigen Gott der Welt gemacht. Daher werde auch ich euer Volk zum einzigen Herrscher der Welt machen.“*⁷⁶¹ Die Konsequenz war: *„Das ist keine Religion und kein Gottesdienst mehr, das ist eine Verschwörung gegen alles Nichtjüdische, die Verschwörung einer krankhaft hinterlistigen, vergifteten Rasse gegen die Gesundheit der arischen Völker und gegen ihr moralisches Gesetz.“* In

⁷⁵⁹ Mannes, Stefan, S. 76/77.

⁷⁶⁰ ebd. S. 77.

⁷⁶¹ Aus dem ursprünglichen Textteil *„...euer Volk zu einer herrschenden Nation“* wurde im Film *„...euer Volk zum einzigen Herrscher der Welt“*, zitiert nach: Ahren, Yizak: *„Der Ewige Jude“* oder wie Goebbels hetzte, S. 79.

dieser Einstellung stößt man auf eine Ansammlung von Verschwörungsansätzen des nationalsozialistischen Antisemitismus.⁷⁶²

Den Höhepunkt der jüdischen Diskriminierung erreichte Hippler mit seinen Einstellungen vom Tierschächten, die mit düsterer Musik und einem Zwischentitel wie folgt vorgestellt wurden: *„Einer der aufschlußreichsten Bräuche der sogenannten jüdischen Religion ist das Schächten der Tiere. Die hier folgenden Bilder sind Originalaufnahmen, sie gehören zu den grauenhaftesten, die je eine Kamera erfaßt hat. Wir zeigen sie trotzdem, ohne Rücksicht auf geschmackliche Einwände. Denn wichtiger als alle Einwände ist, dass unser Volk die Wahrheit über das Judentum erkennt. Empfindlichen Volksgenossen wird empfohlen, die jetzt folgenden Bilder nicht anzusehen.“*

Tatsächlich versteht man unter „Schächten, das Schlachten von Tieren, ohne vorherige Betäubung, bei dem gemäß der Vorschrift der jüdischen Religion mit einem einzigen Halsschnitt Schlagader, Luft- und Speiseröhre durchtrennt werden. Durch den Schnitt fällt das Tier in eine sofortige Bewusstlosigkeit und empfindet keine Schmerzen.“⁷⁶³ Auch wenn das Tier schmerzfrei stirbt, rief diese Art der Schlachtung bei den Zuschauern Abscheu hervor.⁷⁶⁴ Der Effekt, den diese Schlachtart erzielte, nahm schon seit dem 19. Jahrhundert eine Schlüsselfunktion in der antisemitischen Propaganda ein, und auch die Nationalsozialisten wussten diese religiöse Sitte orthodoxer Juden als Tierquälerei auszugeben.⁷⁶⁵

Angesichts dieser Tatsache zeigte der Regisseur in vielen Filmeinstellungen ausführlich alle Einzelheiten dieses Vorgangs und bekräftigte mit Hilfe von Zeitungsausschnitten die Aussage, dass sich gerade die Nationalsozialisten kontinuierlich für die Abschaffung des Schächtens eingesetzt hätten, obwohl sie von Sozialisten und Kommunisten gebilligt worden sei.⁷⁶⁶

Mittels der Bilder von blutenden und sterbenden Tieren konnte Hippler die Assoziation zu dem bereits erwähnten „Blut saugenden Charakter“ der jüdischen Rasse wecken und an ihnen sogar das Ausbluten des deutschen Volkes demonstrieren. Gestärkt wurde dieser Eindruck durch den Filmtext, der eine direkte Verbindung zwischen der *„Grausamkeit der Schächtmethoden“*

⁷⁶² Mannes, Stefan, S. 78.

⁷⁶³ Brockhaus: Die Enzyklopädie in 24 Bänden, 20. überarb. u. akt. Aufl., 19. Bd., S. 208/209, Leipzig 1998.

⁷⁶⁴ Mannes, Stefan, S. 78.

⁷⁶⁵ In der nationalsozialistischen Presse, vor allem im „Stürmer“ und im „Völkischen Beobachter“, kam diesem Aspekt eine wesentliche Bedeutung in der antisemitischen Polemik zu.

⁷⁶⁶ Für den Film wurde eigens eine Titelseite der „Roten Fahne“ angefertigt, um so die Unterstützung des Schächtens durch die Kommunisten zu implizieren. Vgl. Mannes, Stefan, S. 79.

und dem „Charakter einer Rasse, die stumpfe Rohheit unter dem Mantel frommer Religionsausübung“ verberge, herstellte.⁷⁶⁷

Der Filmjournalist Frank Maraun schrieb in „Der deutsche Film“ über seinen Eindruck von den Schächteinstellungen: *„Wer Ochsen und Kühe mit aufgeschnittener Kehle, langsam ihr Blut verströmend, minutenlang am Boden sich winden und in Zuckungen das Haupt emporwerfen sieht, wer sie im Totenkampf schreien, stöhnen, brüllen hört, der weiß ein für allemal, was er von dem bauernfängerischen Bluff jener wissenschaftlichen Gutachten zu halten hat. Diese Schächtszenen sind für den Zuschauer, Frau wie Mann eine harte Nervenprobe. Sie sind es besonders für den tierliebenden germanischen Menschen. Aber es ist notwendig, diese Orgie der Tierquälerei zu zeigen, weil sie typisch ist für die Artung der jüdischen Rassenseele.“*⁷⁶⁸

Die Aufnahmen der Schächtszenen machen deutlich, dass es Hippler in diesem Zusammenhang nicht um eine sachliche Diskussion ging, sondern um den massiven Appell an die Emotionen des Publikums. Aus Sicht von Hollstein sprach hier das Bild so offensichtlich für den Tatbestand der Tierquälerei, dass sich dem Kinobesucher der Verdacht aufdrängen müsse, ein Mensch, der grinsend auf solche Weise mit Tieren umgehe, sei auch zu heimtückischem Mord fähig.⁷⁶⁹

Mit diesen Einstellungen erreichte der Regisseur den dramaturgischen Höhepunkt, da ihre psychologische Auswirkung beträchtlich war und keine Reflektion der Ereignisse zuließ. In der Rolle des Tierschützers erfuhren die Nationalsozialisten eine Bestätigung vom Publikum, die noch verstärkt wurde durch den Hinweis, dass sofort nach ihrer Machtübernahme ein Gesetz zum Verbot des Schächtens erlassen wurde.⁷⁷⁰

Im Kommentar wurde anschließend ein Zusammenhang konstruiert zwischen dem Verbot der jüdischen Tierschlachtung und den notwendig werdenden Maßnahmen gegen die Juden: *„[...] und wie mit dem Schächten, so hat das nationalsozialistische Deutschland mit dem gesamten Judentum aufgeräumt.“*

⁷⁶⁷ Mannes, Stefan, S. 79.

⁷⁶⁸ Maraun, Frank: Symphonie des Ekels. „Der Ewige Jude“ – ein abendfüllender Dokumentarfilm. In: „Der Deutsche Film“, H. 8, 1940, S. 157.

⁷⁶⁹ Hollstein, Dorothea, S. 115. Goebbels schrieb über die Schächtungsbilder: *„[...] Schilderungen, so grausam und brutal, daß einem das Blut in den Adern gerinnt. Man schaudert zurück vor soviel Rohheit. Dieses Judentum muß vernichtet werden.“* Tagebucheintrag vom 17.10.1939, S. 156. Ein ähnliches Empfinden wurde im Film-Kurier vom 29.11.1940 geäußert: *„In dieser Tierquälerei dokumentiert sich die Grausamkeit, der Sadismus dieser Rasse, die für den arischen Menschen einfach unfaßbar ist.“* Schwark, Günther: „Der Ewige Jude“ in Berlin uraufgeführt. In: „Film-Kurier“, 29.11.1940, S. 1-2.

⁷⁷⁰ Taubert zitiert in dem Artikel „Der Ewige Jude“ einige Anträge der NSDAP zum Schächtungsverbot, z.B. Antrag auf Schächtverbot im Reichstag vom 15.2.1930 oder in verschiedenen Landtagen von 1927-1931. Vgl. Taubert, Eberhard: Der Ewige Jude. Zur Uraufführung des Dokumentarfilms über das Weltjudentum. In: „Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“, 28.11.1940 S. 189.

Auf diese Feststellung hatte Hippler mit dem Einsatz der Schächtsequenz hingearbeitet. Er instrumentalisierte sie als rückwirkende Rechtfertigung bisheriger antisemitischer Maßnahmen der Regierung, indem er den Text der „Nürnberger Gesetze zum Schutz des Blutes und der deutschen Ehre“ vom 15. September 1935 im Hintergrund einblendete. Aufgrund der Schockwirkung beim Zuschauer gelang ihm die direkte Überleitung vom Tierschutzgedanken zum „Ideal“ der „rassischen Reinerhaltung“. Wobei sich der Tatbestand der Notwendigkeit der Reinerhaltung der arischen Rasse aus der vorgeführten Andersartigkeit der Juden ergab. Argumentiert wurde mit der Aussage, dass es ausschließlich den Taten der Nationalsozialisten zu verdanken sei, dass *„jüdischer Geist und jüdisches Blut“* niemals mehr *„das deutsche Volk verseuchen“* würden. Der Betrachter sollte als Erkenntnis verinnerlichen, dass allein Hitler das deutsche Volk vor der „jüdischen Gefahr“ bewahrt hätte.⁷⁷¹

Als Antwort auf die vorangegangenen Bilder ließ der Regisseur die Reichtagsrede Hitlers vom 30. Januar 1939 folgen, die hier aus zwei Teilen bestand. Im ersten Abschnitt wurde konstatiert: *„Europa kann nicht eher zur Ruhe kommen, bevor die jüdische Frage ausgeräumt ist. Die Welt hat Siedlungsraum genügend.“* Hier bezog man sich auf die damals stattfindenden Deportationen in Polen, aber auch auf das Madagaskarprojekt.⁷⁷² Im zweiten Abschnitt wurde teilweise „Hitlers Prophezeiung über das Ende des Judentums“ wiedergegeben: *„Wenn es dem internationalen Finanzjudentum inner- und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker nochmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht die Bolschewisierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.“*

Diese Rede wurde immer wieder als Anhaltspunkt ausgegeben für die These, dass die Vernichtung der europäischen Juden konsequent geplant gewesen sei und sich ausgehend von Hitlers Aussagen in „Mein Kampf“ entwickelt hätte. Die Begründung lag darin, dass in Hitlers Vortrag gedanklich die territoriale „Lösung der Judenfrage“ von der „physischen Vernichtung“ der Juden abgelöst werden konnte.⁷⁷³ Allerdings liefert der Kontext der zeitgenössischen politischen Situation keinen Hinweis dafür, dass die Rede in „Der ewige Jude“ die

⁷⁷¹ Mannes, Stefan, S. 80.

⁷⁷² Der schon 1938 vom Auswärtigen Amt vorgeschlagene „Madagaskarplan“ wurde nach der Eroberung Frankreichs im Juni 1940 wieder aufgegriffen. Er sah vor, nach Abtretung der Insel durch Frankreich dort vier Millionen Juden unter der Aufsicht eines Polizeigouverneurs anzusiedeln und somit das „Judenproblem“ in den von Deutschland beherrschten Gebieten zu lösen. Vgl. Aly, Götz: „Endlösung“. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden, 2. Auf., Frankfurt a. M. 1995, S. 134.

⁷⁷³ Hitler soll den Madagaskar-Plan nach der Kapitulation Frankreichs verworfen haben, offiziell wurde er im Februar 1942 aufgegeben. Vgl. Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941, S. 511.

Funktion übernehmen sollte, Hitlers zukünftige Maßnahmen anzukündigen. Mannes vertritt den Standpunkt, dass Hitler und Goebbels die Rede rückblickend selbst als „Prophezeiung“ für ihre antijüdische Politik gesehen hätten. Dafür spräche auch, dass sich Hitler nach Kriegsausbruch kontinuierlich auf diese Rede berief und ihr Datum vom 30. Januar 1939 auf den 1. September 1939 änderte.⁷⁷⁴ Demzufolge stehe die Hitler-Rede in engerer Beziehung zur Kriegsschuldfrage, die als Legitimation für die angedrohten Entscheidungen herangezogen wurde, und diene im Film dazu, den Zuschauern zu vermitteln, dass das „internationale Finanzjudentum“ den Krieg provoziert habe und aus diesem Grund die angedrohten Folgen zu akzeptieren habe.⁷⁷⁵

Die folgenden Einstellungen bebilderten eine zukünftige deutsche „Volksgemeinschaft“ ohne die Juden, die nur in dieser Form durch eine dauerhafte Ausschaltung der Juden existieren könne. Die Ablichtung von jungen Leuten mit gleichmäßigen Gesichtszügen und einem offenen, auf die Zukunft und den „Führer“ gerichteten Blick stand in ihrer äußeren Erscheinung im Gegensatz zu der Darstellung der Ghettojuden. Diese Wirkungen konnte Hippler durch den Einsatz von Kontrasten erreichen. Er nahm die nationalsozialistische Umgebung in hellen und freundlichen Bildern, *„durch ihre edle Größe und ihre heldischen Gestalten“* auf und stellte sie den dunklen, schmutzigen und unmenschlichen Szenen aus dem jüdischen Ghetto gegenüber.⁷⁷⁶

Solche Aufnahmen sollten nochmals die Notwendigkeit der Reinhaltung der Rasse, die als Vermächtnis der nationalsozialistischen Bewegung an das deutsche Volk gesehen wurde, demonstrieren: *„Das ewige Gesetz der Natur, die Rasse rein zuhalten, ist für alle Zeiten das Vermächtnis der nationalsozialistischen Bewegung an das deutsche Volk.“*

Das Urteil der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ fiel ähnlich aus: *„Wenn der Film ausklingt [...] dann atmet der Betrachter auf. Aus tiefsten Niederungen kommt er wieder ans Licht. Und er empfindet die Abstände zwischen dem Einst und dem Jetzt nirgends so tief, die ungeheure Wandlung seit dem Umbruch kaum irgendwo so eindeutig wie angesichts dieser Bilder, die ohne viele Worte für sich sprechen.“⁷⁷⁷*

⁷⁷⁴ Seine Drohung vom 30. Januar 1939 wiederholte Hitler öfter, z.B. am 30. Januar u. 30. September 1942, am 24. Februar, 21. März u. 9. November 1943.

⁷⁷⁵ Mannes, Stefan, S. 81/82.

⁷⁷⁶ Die Wirkung wurde von Robert Volz in der Zeitschrift „Der Deutsche Film“ geschildert: *„Der Anklang ist wie eine Rückkehr ans Licht. Deutsche Menschen, deutsches Leben umgibt uns wieder. Wir kommen wie aus weiter Ferne, und wir empfinden den Abstand, der uns vom Juden trennt, mit einem körperlichen Schauer.“* Volz, Robert: „Der Ewige Jude“. Ein Filmdokument vom wahren Gesicht der jüdischen Rasse. In: „Der Deutsche Film“, H. 6, 1940, S. 117-118.

⁷⁷⁷ Brodbeck, Albert: Der ewige Jude – Uraufführung des großen Dokumentarfilms. In: „Deutsche Allgemeine Zeitung“, 29.11.1940, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten

Der Film „Der ewige Jude“ war von Anfang an bemüht, die Inkompatibilität des jüdisch-arischen Zusammenlebens zu demonstrieren, um als Konsequenz daraus, die notwendige Ausgrenzung der Juden aus der arischen Gesellschaft zu fordern.⁷⁷⁸

Die Kernintention des Films war nicht, beim Betrachter antisemitische Gefühle zu fördern, vielmehr sollte dieser die Judenpolitik des nationalsozialistischen Staates einwandfrei befürworten und den dafür Verantwortlichen vertrauen. Außerdem sollte mit diesem Werk durch die Idealisierung des arischen Menschen das Selbstwertgefühl gestärkt und die Selbstzufriedenheit gesteigert werden, mit dem Hintergedanken, den Kinogänger auf diese Weise vom kritischen Denken abzuhalten.⁷⁷⁹

Darüber hinaus offenbaren Hipplers Auswahlkriterien der Juden sowie die Assimilierungsvorgänge, dass die dargestellten Juden einem sozialen Erscheinungsbild, aber nicht einem biologischem entsprechen.⁷⁸⁰ Demzufolge konterkariert er mit seinem Film „Der ewige Jude“ eine zentrale Aussage der NS-Propaganda, nämlich den nationalsozialistischen Grundsatz, dass das Judentum eine Rassengemeinschaft sei und sich durch physiognomische Merkmale von den Ariern unterscheidet. Offenkundig war Hippler nicht an einer wissenschaftlich fundierten Auseinandersetzung mit dieser Thematik interessiert, vielmehr ging es ihm um eine plakative Demonstration antisemitischer Vorwürfe und Stereotypisierungen.

5.6 Rezeption des Filmes

Damit nachvollzogen werden kann, wie dieser Film in der Bevölkerung aufgenommen wurde, muss berücksichtigt werden, dass das RMVP zum Zeitpunkt der Aufführung schon umfangreiche offene antisemitische Agitation betrieb und bereits eine weitgehende Ausgrenzung der Juden aus der deutschen Gesellschaft stattfand.⁷⁸¹

Selbst Goebbels, der eigentlich eine indirekte Propaganda bevorzugte, hielt das deutsche Publikum für aufgeschlossener gegenüber antisemitischer Het-

Reich, S. 411.

⁷⁷⁸ Ziegler, Reiner, S. 248.

⁷⁷⁹ Hollstein, Dorothea, S. 115.

⁷⁸⁰ Siegert, Michael: „Der Ewige Jude“, S. 69.

⁷⁸¹ Ahren, Yizhak u. Christoph B. Melchers: „Der Ewige Jude“: Wie ein antisemitischer Propagandafilm erlebt wird. In: medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Nr. 18/88, S. 56.

ze als andere europäische Völker: „Man darf dabei aber nicht vergessen, dass das englische Publikum der Judenfrage gegenüber nicht so aufgeschlossen ist wie das deutsche Volk. Deshalb darf man niemals die Absicht merken lassen, um keine Verstimmung zu erwecken.“⁷⁸²

Obwohl eine Aufgeschlossenheit gegenüber der Thematik erwartet wurde, stellten Hippler und Goebbels' hohe Ansprüche an die Regie des Films, damit auch ein Film mit einer direkten Propaganda positiv vom Zuschauer aufgenommen wurde. Jede Einstellung, jedes Wort und jeder Schnitt wurden sorgfältig und absichtlich von ihnen ausgewählt.⁷⁸³ Die bewusste Verwendung zahlreicher filmischer Mittel wie Lichteinsatz, Kameraperspektive und -ausschnitt, Objektwahl, Tiefenschärfe, Schnittrhythmus, Vereinfachung des Textes und Verwendung von Schlagworten, gekoppelt mit emotionalisierender Musik, lassen den Film „Der ewige Jude“ zu einem Musterbeispiel für audiovisuelle Propaganda werden.⁷⁸⁴

Verstärkt wurde der audiovisuelle Effekt durch die Schockwirkung der Ratten- und Schächtungsszenen. Diese brutalen Bilder hielten den Zuschauer, indem sie Angst und Abscheu erzeugten, von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen ab und legitimierten die antisemitische Politik der Nationalsozialisten.

Damit der Film kein Misserfolg wurde, hatte Goebbels diesen Streifen im Vorhinein so häufig einem Testpublikum vorgeführt wie keinen anderen zuvor.⁷⁸⁵ Wobei er allerdings bei der Auswahl der Testzuschauer nicht berücksichtigt hatte, dass diese bereits überzeugte Antisemiten waren und dies nicht unbedingt der Haltung des durchschnittlichen Kinogängers entsprach.⁷⁸⁶

In der Presse wurde das Filmwerk auf Anweisung von Goebbels zahlreich besprochen und fand große Beachtung, z.B. sprach Hippler im Rundfunk und in vielen Zeitungen über den Film, und das „Institut zum Studium der Judenfrage“ brachte eine Sondernummer ihres Mitteilungsblattes „Die Judenfrage“

⁷⁸² Goebbels, Joseph: Über die geistige Kriegsführung. In: Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41, München 1941, S. 405.

⁷⁸³ Obwohl an diesem Werk sehr intensiv gearbeitet wurde und Goebbels selbst und auch Hitler die Produktion ständig verfolgten, erhielt der fertige Film nicht die höchstmögliche Prädikatisierung („Film der Nation“), sondern nur das Prädikat „Staatspolitisch wertvoll“, was aber ausreichte, um vollständig von jeglicher Vergnügungssteuer befreit zu werden. Schmidt, Annemarie: Der Ewige Jude. In: „Deutsche Filmzeitung“, 1.12.1940, Nr. 48, S. 3. Der Verleihsatz soll 32,5% zuzüglich Prädikatszuschlag von der Bruttoeinnahme betragen haben. Der Verleih erfolgte über die parteieigenen Gaufilmstellen, die über eigene Duplikatnegative verfügten. Vgl. Schreiben der Gaufilmstelle Hessen/Nassau in Frankfurt a. Main an die Lichtspieltheaterbesitzer im Gau Hessen/Nassau vom 23.11.1940. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 35.

⁷⁸⁴ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 30/31.

⁷⁸⁵ Die RPL rechnete mit einem Erfolg des Films, wie der Vertrieb zahlreicher Kopien über die parteieigenen Gaufilmstellen zum flächendeckenden Filmstart im ganzen Reich belegt. In den größeren Städten gab es eine erstmalige Sondervorführung mit ausgewählten Gästen und Vertretern der Presse und gelegentlich mit einem begleitenden Vortrag.

⁷⁸⁶ Mannes, Stefan, S. 108/109.

heraus.⁷⁸⁷ In der geheimen Ministerkonferenz vom 26.11.1940 hatte der Reichspropagandaminister ausdrücklich angewiesen: *„Der Film ‚Der ewige Jude‘ ist von der Presse am 29. November größer besprechen zu lassen. Sie [die Presse] soll klarmachen, warum zwei Fassungen des Films hergestellt wurden.“*⁷⁸⁸ Eine solche Anweisung demonstriert, dass nicht nur eine Besprechung in der Rubrik „Film“, sondern auch eine Erläuterung im politischen Teil der Zeitungen erfolgen sollte, damit die politische Aktualität des Filmbeitrags hervorgehoben und fokussiert wurde.

Die tatsächliche Wirkung des Films „Der ewige Jude“ beim Publikum lässt sich damals wie heute nur sehr ungenau beurteilen. Seitdem Goebbels die Kunstkritik 1936 zu Gunsten einer „zentral gesteuerten Kunstbetrachtung“ aufgehoben hatte, gab es in den zeitgenössischen Presseorganen keine kritischen Filmbesprechungen mehr, sondern man orientierte sich an den Vorgaben des RMVP. Berichte populärer Filmzeitschriften spiegeln deshalb nur einen Eindruck über die Meinung des RMVP wider.⁷⁸⁹

Zeitgenössische Umfragen oder Interviews zur Aufnahme der Filme in der Bevölkerung wurden nicht durchgeführt.⁷⁹⁰ Nur Hans Hohenstein stellte im „Völkischen Beobachter“ die Frage: *„Aber ist denn ein Film, der so viel Unfaßbares, Fremdes und Grausames enthält, überhaupt für die Öffentlichkeit tragbar?“* Er antwortete als Nationalsozialist: *„Ja, wir haben den Mut, der Wirklichkeit offen ins Auge zu sehen, weil allein die Wirklichkeit uns unser politisches Ziel weist. Und dieses politische Ziel war und bleibt die Lehre des Nationalsozialismus, die das jahrtausendealte Schmarotzertum des Judentums in Deutschland überwunden hat und nun im Begriff steht, es durch diesen Krieg in Europa und in der ganzen Welt zu bezwingen.“*⁷⁹¹

⁷⁸⁷ Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 36/37.

⁷⁸⁸ Boelcke, Willi: Kriegspropaganda 1939-41, S. 575. In den Konferenzen wurde dieser Film fünf Mal erwähnt: 23.5., 3.9., 12.9., 20.9., u. 26.11.1940.

⁷⁸⁹ In einer Rezension in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ vom November 1940 schilderte der Verfasser Albert Brodbeck das Umfeld und den Ablauf bei der Uraufführung. Anwesend waren viele Vertreter von Staat, Wehrmacht und Partei, aber auch aus dem künstlerischen und wissenschaftlichen Bereich. Im Premierenpublikum befand sich selbstverständlich auch der Regisseur des Films mit seinen Kameramännern. Als Vorfilm lief der Ufa-Kulturfilm „Ostraum – deutscher Raum“ (1940, Regie: Werner Buhre), und nach der Deutschen Wochenschau spielte das Orchester des Reichssenders Berlin die Egmont-Ouvertüre. Schließlich folgte der Hauptfilm, *„der von Anfang an stärkstes Interesse ausgelöst habe und am Schluss außergewöhnlichen Beifall fand.“* Vgl. Brodbeck, Albert: Der ewige Jude – Uraufführung des großen Dokumentarfilms, In: „Deutsche Allgemeine Zeitung“, 29.11.1940, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 411.

⁷⁹⁰ Auch eine aktuelle Befragung der damaligen Zuschauer brächte keinen Aufschluss, da viele Einzelheiten in Vergessenheit geraten sein können, die Art des Filmerlebnisses, das von den Einflüssen der jeweiligen Zeit, von der Einstellung und von der persönlichen Stimmung abhing, nicht wiederzubeleben ist. Außerdem könnte der einstige Rezipient antisemitischer Filme aktuell dem Druck ausgesetzt sein, nicht wahrheitsgemäß Auskunft zu geben.

⁷⁹¹ Hohenstein, Hans: Uraufführung des Dokumentarfilms „Der ewige Jude“. Ahasver ohne Maske. In: „Völkischer Beobachter“ (Berliner Ausgabe), 53. Jg., 29.11.1940, S. 8.

Ein differenzierteres Bild über die Aufnahme des Films beim durchschnittlichen Kinozuschauer liefern die Agenten des Sicherheitsdienstes, die täglich das Stimmungsbild der Bevölkerung erfassten.⁷⁹² Nach diesen vorliegenden Berichten des SD hatte der Film anfangs einen großen Zulauf an Besuchern,⁷⁹³ weil die gezielte Werbung große Erwartungen in der Bevölkerung geweckt hatte.

Auch der Regisseur Hippler selbst betonte laufend in der Öffentlichkeit, dass an dieser Art von Filmen über das Judenproblem größtes Interesse bestehe, und verwies dabei auf den Kassenerfolg von „Jud Süß“. Er verstand sein Machwerk als passende Ergänzung zu dem Spielfilm angesichts des authentischen Materials und der sachlichen Darstellungsart.⁷⁹⁴

Jedoch waren die Kinobesucher nach kurzer Zeit überzeugt davon, dass dieser Dokumentarfilm ihnen nichts wesentlich Neues bringen könnte, was nicht bereits ausführlich genug in „Jud Süß“ dargestellt worden war. Im Gegensatz zu „Jud Süß“ habe der Dokumentarfilm keinen Unterhaltungscharakter und weise nur „wissenschaftlich gedrehte“, abstoßende Szenen auf. Der Zuschauer vermisste schauspielerische und filmische Qualitäten, die den Unterhaltungswert eines Kinobesuchs erst ausmachten.

Allein der politisch aktivere Teil der Bevölkerung sei an solchen Darbietungen interessiert und erfreue sich an der Radikalität der Thesen: *„Übereinstimmend wird z. B aus Innsbruck, Dortmund, Aachen, Karlsruhe, Neustadt/Weinstraße, Bielefeld, Frankfurt/Main und München berichtet, 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 Schächtszenen seien dementsprechend immer wieder als Hauptgrund gegen den Besuch des Filmes gesprächsweise zum Ausdruck gekommen. Der Film*

⁷⁹² Die Berichte stützen sich auf Mitteilungen von Spitzeln, die gelegentlich Äußerungen aus der Bevölkerung aufzeichneten. Anzumerken ist bei dieser Handhabung, dass ihnen die Genauigkeit moderner Umfrage-Ergebnisse fehlte. Sie griffen im Volk vorhandene oder entstehende Meinungen auf und machten vor allem auffällige Standpunkte deutlich, selbst wenn sie nicht der staatlich verordneten Richtlinie entsprachen. Vgl. Hollstein, Dorothea, S. 230.

⁷⁹³ Boberach, Heinz (Hrsg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945.* 16 Bde., Herrsching 1984.

⁷⁹⁴ Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ entstand*, S. 1f. In: *„Der Film“*, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., Nr. 48, S. 1f; Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm.* In: *„Filmwelt“*, 6.12.1940, Nr.49, S. 4 u. Hippler, Fritz: *Wie „Der Ewige Jude“ in Polen gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm.* In: *„Film-Kurier“*, 27.11.1940, S. 1-2.

sei wiederholt als eine außerordentliche ‚Nervenbelastung‘ bezeichnet worden (Neustadt / Weinstraße).⁷⁹⁵

Zunehmendes Desinteresse beobachteten die Agenten besonders in Nordwest-, West- und Süddeutschland und in der „Ostmark“: *„Nach Meldungen aus Westdeutschland und auch aus Breslau haben einzelne Besucher des öfteren während der Vorführung die Lichtspielhäuser angewidert verlassen. Dabei seien Äußerungen wie, wir haben ‚Jud Süß‘ gesehen und haben nun genug von dem jüdischen Dreck, gefallen. Vereinzelt seien Frauen und auch Männer jüngeren Alters während der Vorführung der Schächterszenen ohnmächtig geworden. 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.“⁷⁹⁶*

Zur wiedergegebenen Hitlerrede im Film stellten die SD-Berichte fest, dass *„das Publikum hierbei geradezu befreit und begeistert applaudiert hätte“*. Diese Reaktion muss nicht unbedingt als Beifall zur Rede gewertet werden, sondern kann viel eher als Ausdruck der Erlösung verstanden werden, mit dem sich der Betrachter vom Eindruck der vorhergegangenen Schächterszenen befreite.⁷⁹⁷

Durch seine thematische Konzentration auf das Ostjudentum fand dieses Werk besondere Zustimmung in Gebieten des Reichs, in denen ein nennenswerter Anteil an Ostjuden zu verzeichnen war, wozu Berlin und die östlichen Grenzgebiete zählten.⁷⁹⁸

Auf Beifall stieß die Thematik selbstverständlich bei fanatischen Antisemiten, die befanden, dass der Film *„aufklärender, überzeugender und einprägsamer“* wirke als viele andere antisemitische Schriften. Die Vorführung der jüdischen Assimilation sowie die Gegenüberstellung des jüdischen Ghettos und des Aufmarsches der deutschen Jugend beim Reichsparteitag wurden besonders beachtet.⁷⁹⁹

Letztendlich belegen die Zuschauerzahlen, dass der Film „Der ewige Jude“ beim Kinopublikum durchfiel und nicht zu einem Kassenerfolg avancierte. Grob geschätzt haben rund 2 Millionen Menschen den Film während des

⁷⁹⁵ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 155) 20. Januar 1941, S. 1917/1918.

⁷⁹⁶ ebd. S. 1919.

⁷⁹⁷ Hollstein, Dorothea, S. 116/117.

⁷⁹⁸ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 155) 20. Januar 1941, S. 1918.

⁷⁹⁹ ebd. S. 1918.

Zweiten Weltkriegs gesehen, wie Peter Bucher für Berlin anhand der im „Völkischen Beobachter“ veröffentlichten Übersichten ermittelt hat.⁸⁰⁰

Die ablehnende Haltung gegen den Film offenbarte das Kinopublikum allerdings nicht dadurch, dass einige Besucher während des Films die Vorstellung verließen. Mit ihrer Flucht protestierten sie nicht gegen die Darstellung und Diffamierung der Juden, sondern sie flohen, weil sie von dem Gezeigten angewidert waren und den vermittelten Eindruck verdrängen wollten. Die Diffamierung der Juden und die antisemitische Hetze kennzeichnete den Alltag der Bevölkerung zu diesem Zeitpunkt im „Dritten Reich“, dennoch übertraf der Film in seiner Darstellung der Juden die bisherige antisemitische Propaganda, wie der Rückzug der Zuschauer aus den Kinos zeigte.⁸⁰¹

Über die Wirkung des Filmes im Ausland finden sich, bis auf Zeitungsartikel in Frankreich und den Niederlanden, die das Werk besprachen oder ankündigten, nur wenige Quellen.⁸⁰²

Im besetzten Frankreich wurde „Der ewige Jude“ unter dem Titel „Le péril Juif“ (die jüdische Gefahr) 1942 eingesetzt, als die „Endlösung“ im vollen Gang lief. Die französische Zeitung „Gringoire“ brachte eine Filmbesprechung am 31.7.1942: *„[...] Er [der Film] wurde in polnischen Ghettos von Filmleuten gedreht, die Wanzen, Läuse oder alles andere Ungeziefer, den Schmutz und das chaotische Gewimmel eines dauernd auf der Wanderschaft begriffenen Volkes nicht scheuten. Das eindrucksvolle Sinnbild für den rastlosen Wandertrieb der Juden sind in dem Film unübersehbare Rattenherden. Überall tauchen diese Nager auf, werden zu einer wahnsinnigen Menge, einer unerbittlich verheerenden Flut. Höchst befremdend, aber am eindrucksvollsten in diesem Film, ist das grausame Töten der Tiere in den Schlachthäusern durch jüdische Schächter. Der endlose Todeskampf der Ochsen und Hammel, die dem jüdischen Gesetz entsprechend erstochen werden und beim ekelhaften Gelächter ihrer Henker die letzten Laute ihres gequälten Fleisches von sich geben müssen, das zu sehen ist wahrhaftig eine Tortur.“*⁸⁰³

In den Niederlanden verpflichtete der Generalsekretär des Amtes für Volksaufklärung und Kunst alle Kinobesitzer, den Film „De eeuwige Jood“ in

⁸⁰⁰ Bucher hat über die Berliner Kinoprogramme folgende Zahlen ermittelt: 29.11.1941: 36 Kinos; 3.12.1941: 20 Kinos; 6.12.1941: 18 Kinos; 10.12.1941: 15 Kinos; 13.12.1941: 1 Kino, zitiert nach: Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte, S. 29.

⁸⁰¹ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich (Nr. 155) 20. Januar 1941, S. 1918.

⁸⁰² Die internationale Fassung soll 14 Minuten kürzer sein als das Original. Verzichtet wurde dabei auf den Abschnitt über die Weimarer Republik und auf einen Teil der Hitler-Rede. Einige neue Einstellungen seien hinzugekommen. Vgl. Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte, S. 28/29.

⁸⁰³ Artikel: Un Film sensationnel: Le péril Juif. In „Gringoire“, 31.7.1942, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 413.

der Zeit vom 29. August 1941 bis zum 30. April 1942 in ihren Spielplan aufzunehmen und öffentlich vorzuführen.⁸⁰⁴

Vermutlich wurde der Film eingesetzt, um die niederländische Bevölkerung auf die Ausgrenzung der Juden vorzubereiten, denn am 29. April, einen Tag vor Ablauf dieser Frist, wurde der „Judenstern“ in Holland eingeführt und im Juni desselben Jahres begannen die systematischen Deportationen.⁸⁰⁵

Selbst wenn, wie Stefan Mannes konstatiert, „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“ den qualitativen Höhepunkt antisemitischer Propagandafilme während des „Dritten Reiches“ darstellen, weisen beide Werke Mängel auf.⁸⁰⁶ Beim Streifen „Der ewige Jude“ lag einer dieser Mängel in seiner offenen und direkten Präsentation der Propaganda. Zudem wurden auch die verwendeten Stilmittel fehlerhaft eingesetzt, wie beispielsweise der Kommentar, der durch seine Anleitung zur Betrachtung die emotionale Partizipation des Zuschauers am Inhalt verhinderte. Eine emotionale Einbindung des Zuschauers wurde bereits durch die Entscheidung verhindert, die Botschaft des Films in einem Dokumentarfilm, insbesondere in Form einer Diaschau, darzustellen. Die Wahl der Darstellungsform als Dokumentation bedeutete einen Verzicht auf „Spielemente, die zu einer stringenten Handlung führten,“ wie z.B. in „Jud Süß“.⁸⁰⁷

Ein wesentlicher Fehler beim Film „Der ewige Jude“ lag in der frei dargestellten Brutalität und den Ekel erregenden Bildern, wie sie z.B. in der Rattenanalogie, den Lebensverhältnissen im jüdischen Ghetto oder in den Schächtsequenzen gebraucht wurden. Diese Bilder stießen nicht nur bei Frauen, sondern auch beim durchschnittlichen Kinogänger auf Ablehnung. Sogar eine abgeschwächte Version ohne Schächtungsszenen, speziell für Frauen und Jugendliche, fand kaum besseren Anklang beim Publikum.⁸⁰⁸

Zeitgenössische Aussagen Hipplers zur Wirkung des Films demonstrieren ganz deutlich, dass ihm bewusst war, wie die antisemitischen Vorwürfe und Unterstellungen auf den Betrachter wirkten. Er erwartete, beim Zuschauer eine Akzeptanz für die bereits ergriffenen sowie für die noch ausstehenden

⁸⁰⁴ Der Film wurde jedoch ohne den Text, dessen demagogischer Ton die Glaubwürdigkeit des „Dokuments“ gefährdet hätte, gezeigt. Stattdessen trat die Musik stärker hervor. Vgl. Brandt, Hans-Jürgen, S. 77.

⁸⁰⁵ „De Telegraph“ berichtete: *„Der Generalsekretär des Amtes für Volksaufklärung und Kunst verpflichtet alle Unternehmer, die Lichtspieltheater in den Niederlanden betreiben, dazu, in der Zeit von Freitag, den 29. August 1941 bis einschließlich Donnerstag, den 30. April 1942, in ihren Spielplan, den sie laut Anordnung des Niederländischen Lichtspiel-Theater-Verbandes aufzustellen verpflichtet sind, den nachstehenden genannten Film in öffentlichen Vorstellungen aufzuführen: „Der Ewige Jude“, der unter Nummer 1931 zur Vorführung in den Niederlanden zugelassen worden ist.“* „De Telegraf“, 26.8.1941, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 413.

⁸⁰⁶ Mannes, Stefan, S. 105.

⁸⁰⁷ ebd. S. 105.

⁸⁰⁸ Die Existenz zweier Filmversionen wirft zudem die Frage nach einer Massentauglichkeit des Werkes auf.

antisemitischen Maßnahmen der NS-Regierung zu erzielen: *„Ich bin überzeugt, dass nach Besichtigung dieses Films jeder innerlich noch zweifelnde Mensch in Deutschland, in Europa und in der ganzen Welt die Richtigkeit jener Voraussage erkennen wird, die der Führer einmal, ein halbes Jahr vor dem Beginn des Krieges, im Reichstag gegeben hat: ‚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.‘*⁸⁰⁹

Eine solche Aussage lässt mutmaßen, dass Hippler selbst zu diesem Zeitpunkt einen bloßen Ausschluss der Juden aus der deutschen Gesellschaft nicht mehr für ausreichend befand und eher der von Hitler geforderten Vernichtung zustimmte. Diese Zustimmung erwartete er auch als Reaktion des Kinopublikums nach der Betrachtung: *„[...] wird man erkennen, daß auch die gehässigsten Karikaturen und Darstellungen an negativer Wirkung weit hinter dem zurück bleiben, was uns die Wirklichkeit zeigt. Jeder, der diese Bilder bereits zu betrachten Gelegenheit hatte, sagt dasselbe: eine Symphonie des Ekels und Grauens.*⁸¹⁰

Die Frage, ob der Film „Der ewige Jude“ die Vernichtung der Juden mit gefördert hat, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Eine Beeinflussung oder Wandlung der Bevölkerung in ihrer Haltung gegenüber den Juden durch antisemitische Filme kann nicht anhand von statistischem Material, einer psychologischen oder einer soziologischen Analyse nachgewiesen werden. Allein die Besucherzahlen geben keine Auskunft über die Aufnahme und Rezeption der Thematik beim Betrachter.⁸¹¹ Selbst Anklagevertreter in Gerichtsverfahren di-

⁸⁰⁹ Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Filmwelt“, 6.12.1940, Nr.49, S. 4.

⁸¹⁰ Hippler, Fritz: Wie wir den Dokumentarfilm „Der Ewige Jude“ drehten. In: „Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“, 28.11.1940, S. 189.

⁸¹¹ In der Medienwissenschaft wird die Auswirkung des Films auf die deutsche Bevölkerung unterschiedlich bewertet. Aus der Perspektive von Hilmar Hoffmann wurde mit den Filmen „Die Rothschilds“, „Jud Süß“ und „Der Ewige Jude“ der Massenmord sorgfältig im Voraus legitimiert, denn die Deportationen in die Konzentrationslager im Osten seien umgehend gefolgt. Er führt an, dass nach der Premiere von „Der Ewige Jude“ (1940) in Lodz Anfang Januar 1941 200.000 im dortigen Ghetto zusammengepferchte Juden liquidiert worden seien. Vgl. Hoffmann, Hilmar: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 166. Seine These kann gestützt werden durch einen Brief von der NSDAP/Reichsleitung/Hauptamt Film, Berlin, vom 22.2.1941, der den Einsatz des Films zur filmischen Truppenbetreuung der Wehrmacht und für Lehrgänge in den Gau- und Kreisschulungsbürgen belegt. (Vgl. BArch, NS 22/812. Brief von der NSDAP/Reichsleitung/Hauptamt Film, Berlin, vom 22.2.1941. „Filmische Betreuung der Wehrmacht“ an OKW, Berlin: Eine Schmalfilmkopie wird zur Außenstelle Krakau geschickt. Und Mitteilung von OKW, Berlin, an OKW, Außenstelle Luxemburg, vom 21.1.1941: Zwei 35-mm-Kopien werden nach Luxemburg geschickt, zitiert nach: Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 326 u. Rundschreiben 5/41 von der RL vom 31.3.1941 zur Anordnung der Verwendung des Films „Der ewige Jude“ bei Lehrgängen in den Gau- und Kreisschulungsbürgen.). Auch die Vorgehensweise des Generalsekretärs des Amtes für Volksaufklärung und Kunst in den Nieder-

rekt nach der Beendigung des NS-Regimes gelang es nicht, die konkrete Wirkung antisemitischer Filmwerke nachzuweisen, daher konnten weder Veit Harlan für seine Arbeit an „Jud Süß“ noch Hippler für „Der ewige Jude“ nach dem Krieg gerichtlich belangt werden.⁸¹²

Allerdings bescheinigte die Zensurbehörde der englischen Nachkriegsverwaltung in Deutschland dem Filmwerk, eine besonders gefährliche Propagandaintention und stellte auch eine spezielle Eignung zur Beeinflussung der Massen fest.⁸¹³

Aus meiner Sicht wurde „Der ewige Jude“ in den Bevölkerungsschichten unterschiedlich rezipiert. In jenen Kreisen, die ohnehin überzeugte Antisemiten

landen kann für Hoffmanns Argumentation herangezogen werden. Dieser setzte den Film „De eeuwige Jood“ in der Zeit vom 29. August 1941 bis zum 30. April 1942 auf den Spielplan, um die Bevölkerung sowohl auf die Einführung des „Judensterns“ in Holland am 29. April 1942 als auch auf die Deportationen, die im Juni desselben Jahres begannen, vorzubereiten. (Vgl. „De Telegraph“ berichtete: *„Der Generalsekretär des Amtes für Volksaufklärung und Kunst verpflichtet alle Unternehmer, die Lichtspieltheater in den Niederlanden betreiben, dazu, in der Zeit von Freitag, den 29. August 1941 bis einschließlich Donnerstag, den 30. April 1942, in ihren Spielplan, den sie laut Anordnung des Niederländischen Lichtspiel-Theater-Verbandes aufzustellen verpflichtet sind, den nachstehenden genannten Film in öffentlichen Vorstellungen aufzuführen: ‚Der Ewige Jude‘, der unter Nummer 1931 zur Vorführung in den Niederlanden zugelassen worden ist“.* „De Telegraf“, 26.8.1941, abgedr. bei: Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, S. 413.)

Boguslaw Drewniak hingegen vertritt den Standpunkt, dass für den Hass gegen die Juden insbesondere einige andere, weniger bekannte Kurzfilme mit starken antisemitischen Akzenten verantwortlich seien, die in den besetzten Gebieten gedreht wurden, wie beispielsweise der Film „Juden, Läuse, Typhus“ oder solche „Kultur-Filme“, wie „Genosse Edelstein“ (1942) und „Waldarbeiterlager“ (1942). Vgl. Drewniak, Boguslaw, S. 318.

Stig Hornshøj-Møller bewertet den Film „Der Ewige Jude“ sogar als ein Zeugnis für die während des Herstellungszeitraums gefallene Entscheidung zur physischen Vernichtung der europäischen Juden. Als vorläufige „Lösung“ seien zuerst die Umsiedlung in polnische Ghettos und dann der Madagaskar-Plan überlegt worden, wie es die Rede Hitlers vom 30.1.1939 belege. In dieser Rede seien noch beide Alternativen gleichgestellt gewesen, bis die Begleitpublizistik die Möglichkeit der Vernichtung deutlicher favorisiert habe. Als Beleg für seine These dienen Hornshøj-Møller die Hippler-Interviews in den drei großen Filmzeitschriften, die jeweils endeten mit der Aussage: *„[...] daß nach Besichtigung dieses Filmes jeder innerlich noch zweifelnde Mensch inner- und außerhalb Deutschlands die Richtigkeit jener Voraussage erkennen werde, die der Führer ein halbes Jahr vor Beginn des jetzigen Krieges im Reichstag gegeben hat.“* Vgl. Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ entstand, S. 1f. In: „Der Film“, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1f; Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Filmwelt“, 6.12.1940, Nr.49, S. 4 u. Hippler, Fritz: Wie „Der Ewige Jude“ in Polen gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: „Film-Kurier“, 27.11.1940, S. 1-2. Laut Hornshøj-Møller lieferte diese Aussage die Option, den Film als Legitimation des Holocaust zu betrachten. Er sieht diesen Aspekt in der Interpretation der „Prophezeiung“ als Antwort auf Schächtungsszenen, welche die Enthüllung des „Charakters einer Rasse, die ihre stumpfe Roheit unter dem Mantel frommer Religionsübung verbirgt“, zeige. Auch Goebbels' Tagebucheintrag nach Betrachtung der Szenen würde diese Hypothese verstärken, weil auch er die Vernichtung des Judentums als Notwendigkeit ansah. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 39 und Tagebucheintrag vom 17.10.1939, S. 156.

⁸¹² Beide Prozesse gegen Harlan 1949 und 1950 wegen des Vorwurfs von Verbrechen gegen die Menschlichkeit und Beleidigung endeten ohne Schuldspruch. Die Anklage schaffte es nicht, die exakte Wirkung der Filme auf das Publikum nachzuweisen, die für eine Schuldfeststellung laut Urteil nötig gewesen wäre. Vgl. Prado, Herbert u. Schiffner, Siegfried: Jud Süß. Historisches und Juristisches Material zum Fall Veit Harlan, Hamburg 1949, S. 38ff u. Harlan, Veit: Im Schatten meiner Filme, S. 235ff. Hippler wurde 1948 wegen seiner Tätigkeit im „Dritten Reich“ in einem Gerichtsverfahren belangt. Dort berief er sich darauf, dass er stets nur auf Goebbels' Befehl gehandelt habe und der Film „Der ewige Jude“ im Wesentlichen Goebbels' Werk gewesen sei. Auf das Verfahren gegen Hippler wird in Kapitel 4.1 dieser Arbeit näher eingegangen, zusätzlich wird auf die Spruchgerichtsakte Hippler. In: Institut für Zeitgeschichte München, MC 31, verwiesen.

⁸¹³ Mannes, Stefan, S. 109.

waren, wurde das Filmwerk positiv und sogar begeistert aufgenommen. Jedoch konnte die Absicht, mit dieser Produktion die noch unsichere und gleichgültige Bevölkerung zu überzeugen, wohl nicht realisiert werden. Das durchschnittliche Kinopublikum wollte keine schmutzigen und düsteren Bilder sehen, sondern bevorzugte heitere Filmstoffe, die eine Flucht aus der alltäglichen Lebenssituation ermöglichten und den Betrachter von seinen tatsächlichen Lebensumständen ablenkten. Das Kino wurde in erster Linie nicht als Informationsmedium verstanden, vielmehr diente es als Zufluchtsort vor dem Kriegsalltag und vor der politischen Einflussnahme der Nationalsozialisten.

Hitlers Forderung nach einer direkten und offenen Darstellung der Propaganda erhielt vom Publikum eine Absage, und Goebbels zog als Konsequenz daraus, bis 1944 keinen Film mehr in Auftrag zu geben, der sich so deutlich mit der Judenthematik beschäftigte.⁸¹⁴

Mit den drei Filmen „Die Rothschilds“, „Jud Süß“ und „Der ewige Jude“ hatte man den Kinogänger einer Vielzahl von Vorurteilen und Unterstellungen ausgesetzt, in den nachfolgenden Produktionen wurde diese Vorgehensweise reduziert. Dabei wurde aber die typische antijüdische Hetze jener Filme erneut thematisiert, allerdings wurde sie diesmal gezielter auf den Zuschauergeschmack abgestimmt.

Die Infiltration mit antisemitischen Parolen fand nicht mehr durch politische Filme statt, sondern der Zuschauer nahm jetzt durch Unterhaltungsfilme antisemitische Propaganda auf.⁸¹⁵ Dieses Vorgehen entsprach Goebbels' Vision von einer indirekten und versteckten Propagandainszenierung.⁸¹⁶ Darüber hinaus verlangte die Kriegslage, insbesondere der Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941, eine Hinwendung zu Filmprojekten, die das Publikum unterhielten und ablenkten.

Entscheidend war auch, dass man die seit Sommer 1941 laufenden Maßnahmen zur „Endlösung der Judenfrage“ eher geheim halten wollte, als sie propagandistisch zu legitimieren.⁸¹⁷ Meiner Ansicht nach gelang es diesem Film alleine nicht, eine antisemitische Haltung beim Zuschauer auszulösen. Allerdings kann der Film im Zusammenwirken mit den anderen antisemitisch aus-

⁸¹⁴ Mannes, Stefan, S. 111.

⁸¹⁵ In dem Film „...Reitet für Deutschland“ (D 1941, Regie: Arthur Maria Rabenalt) wurden die Schwierigkeiten eines deutschen Turnierreiters, der sich nach der Überwindung einer schweren Kriegsverletzung „gegen die Missgunst des Auslands und gegen die Bosheit jüdischer Finanziers und Pferdehändler“ durchsetzen muss, beschrieben. In dem Film „Ohm Krüger“ (D 1941, Regie: Hans Steinhoff) spielte der Kampf der Buren gegen die Engländer auf die gegenwärtige Lage an, indem ein „niederträchtiger“ jüdischer Journalist, gegen den alternden Burenpräsidenten intrigiert. Dorothea Hollstein untersucht in ihrem Buch ausführlich Filme mit einer versteckten antisemitischen Agitation.

⁸¹⁶ Hollstein, Dorothea, S. 117.

⁸¹⁷ Mannes, Stefan, S. 111.

gerichteten Medien eine allgemein antijüdische Grundeinstellung verstärken und eine Akzeptanz für die nationalsozialistischen Maßnahmen gegen den jüdischen Bevölkerungsanteil schaffen.

Die Besonderheit dieses Werkes liegt in seinem Charakter als Multi-Stereotypen-Film. Durch die Instrumentalisierung verschiedenster Stereotypen konnten dem Zuschauer zahlreiche Vorurteile gegenüber Juden in vermeintlich dokumentarischen Filmaufnahmen vorgeführt, in seinem Bewusstsein als Bilder abrufbar gemacht und die vorgegebenen Denkschemata als die einzig richtigen erkannt und übernommen werden.

6 Hipplers „Betrachtungen zum Filmschaffen“ (1942)

6.1 Untersuchung der Quelle

6.1.1 Historische Einordnung der Schrift

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Hipplers Werk „Betrachtungen zum Filmschaffen“⁸¹⁸ waren die Aufsichtsräte der Filmkonzerne entmachteter und die Verstaatlichung der Filmproduktionen mit der Gründung der Ufa-Film GmbH am 10. Januar 1942 und der zeitgleichen Verstaatlichung der Kopierwerke und Verleihfirmen abgeschlossen.⁸¹⁹ Dennoch glichen die Produktionsstätten noch keinen Propagandafabriken. Eine solche Lagebeschreibung des deutschen Filmwesens gibt auch Hipplers Publikation wieder, welche die Widerstände der Filmkünstler gegen den politischen Druck und gegen die ideologische Beeinflussung ihrer Arbeit durch das RMVP anprangerte. Die Filmbeschäftigten lehnten die Forderungen der nationalsozialistischen Führung ab, sich an die Vorgaben des Staates zu halten und seine ideologische Überzeugung zu vertreten.⁸²⁰ Angesichts derartiger Bedingungen emigrierten viele Filmkünstler, andere arrangierten sich mit den Nationalsozialisten und erhielten dafür beträchtliche Gagen, wie Emil Jannings, Heinrich George, Heinz Rühmann oder die eigentlich aus Schweden stammende Zarah Leander. Als „Betrachtungen zum Filmschaffen“ 1942 publiziert wurde, bekleidete Hippler seit einigen Jahren die Stelle des Leiters der Filmabteilung im RMVP und war bereits zum Reichsfilmintendanten ernannt worden. Infolgedessen vertrat er in seinen Schriften die offizielle Linie der Nationalsozialisten zur Filmproduktion. Seine regelmäßigen Besprechungen mit Goebbels gaben ihm Aufschluss über die Vorhaben und Ambitionen seines Vorgesetzten im Filmwesen.⁸²¹ Bis zu einem gewissen Grad vermochte Hippler sogar die Entscheidungen des Reichspropagandaministers zu beeinflussen, jedoch konnte er keine Ideen verwirklichen, die nicht Goebbels' Vorstellungen entsprachen.⁸²² Innerhalb des RMVP kann Hippler als ein ideologisch überzeugter und enthusiastischer Mitarbeiter gesehen werden, der in Maßen eigene Entscheidungen traf und zugleich die Vorgaben der Staatsführung erledigte. In seiner Position

⁸¹⁸ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen. Mit einem Vorwort v. Prof. Carl Froelich und einem Geleitwort v. Emil Jannings. 2. unver. Aufl., Berlin 1942.

⁸¹⁹ Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich, München 1992, S. 85.

⁸²⁰ Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story, S. 311.

⁸²¹ Tagebucheintrag vom 11.9.1939, S. 101 u. 31.3.1940, S. 373.

⁸²² Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude, S. 13.

wuchs er vor allem in künstlerischen Fragen zur rechten Hand des Ministers gegenüber den Produktionschefs heran.⁸²³

Als Leiter der Abteilung Film kannte Hippler die Schwierigkeiten im deutschen Filmschaffen und thematisierte aktuelle Fragen und Probleme in seinem Werk, z.B. die Aufgabe des deutschen Kinos im Krieg oder sein Appell nach neuen Inhalten und stärkeren Kontrollen in der Filmherstellung. Er war ebenso wie der Reichspropagandaminister davon überzeugt, dass gerade die Kriegssituation vom Kino neue Themen und die Funktion der Ablenkung und Unterhaltung der Bevölkerung verlange⁸²⁴: *„Wenn nun in den vorhergehenden und in den kommenden Ausführungen zu wesentlichen Fragen der deutschen Filmarbeit manchmal auch kritisch Stellung genommen wird, so möchte ich betonen, dass dies in Anbetracht der großen Zukunftsaufgaben trotz der großen Vielzahl hervorragender Leistungen des deutschen Filmschaffens vor allem während des Krieges notwendig erscheint.“*⁸²⁵

Zuerst wurden Hipplers Situationsbeschreibungen des deutschen Films als Artikelserie in der Filmzeitung „Film-Kurier“ unter dem Titel „Betrachtungen zum Filmschaffen“ veröffentlicht,⁸²⁶ wobei er ähnliche Hypothesen bereits in dem Zeitungsartikel „Dem deutschen Film zur Jahreswende“ am 31.12.1941 publiziert hatte.⁸²⁷

Durch die Initiative von Carl Froelich, dem damaligen Leiter der RFK, gelangte die Artikelserie aus dem „Film-Kurier“ in die Schriftenreihe der RFK.⁸²⁸ Dort wurden Hipplers Gedanken mit dem Titel „Betrachtungen zum Filmschaffen“ als Band 8 zum Preis von RM 2,50 herausgebracht⁸²⁹ und erschienen, nach eigener Aussage Hipplers, in fünf Auflagen.⁸³⁰

Zur Leserschaft der Artikelreihe der RFK sowie auch der Filmzeitung „Film-Kurier“ zählten sowohl Filmschaffende als auch Filmkonsumenten. In Hipplers Artikeln erhielten sie jedoch nur Informationen über Überlegungen und Vorgänge der NS-Filmpolitik, die garantiert ihre Zustimmung hervorriefen.

⁸²³ Mannes, Stefan, S. 55.

⁸²⁴ Diese Sichtweise änderte Hippler auch nach dem Krieg nicht. Selbst in seinen Memoiren, die er weit nach Ende der NS-Herrschaft verfasste, stellte er die Sonderstellung des Films im Krieg heraus: *„Der Kriegswinter 1941/1942 warf seine dramatischen Schatten auch auf unsere Filmarbeit. Die Ministerkonferenzen standen im Zeichen des besonders frühen Wintereinbruchs im Osten und der plötzlich katastrophal gewordenen Lage unserer Soldaten.“* Vgl. Hippler, Fritz: *Die Verstrickung*, S. 228.

⁸²⁵ Hippler, Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*, S. 27/28.

⁸²⁶ Die Artikelserie begann mit der Ausgabe des „Film-Kuriers“, 5.5.1941.

⁸²⁷ Ministerialrat Dr. Fritz Hippler: *Dem deutschen Film zur Jahreswende*. In: „Film-Kurier“, 31.12.1941, S. 1f.

⁸²⁸ Hippler, Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*, S. VIII.

⁸²⁹ ebd. letzte Seite o. S.

⁸³⁰ Hippler, Fritz: *Die Verstrickung*, siehe Bildteil o. S.

Goebbels' Urteil über Hipplers Ausführungen fiel in seinem Tagebuch überwiegend positiv aus. Besonders die Passagen zur Filmdramaturgie hielt er „für sehr witzig und geistreich geschrieben.“⁸³¹

Nausikaa Fischer, die in den NS-Monatsheften eine Rezension zu Hipplers Werk schrieb, stellte fest, dass der Autor hauptsächlich von den Voraussetzungen des aktuellen Filmschaffens und seiner Pflege ausgehe. Sie bewertete positiv, dass er eine Diskussion über ästhetische Theorien der künstlerischen Mittel oder des künstlerischen Grundwesens des Films vermied und sein Hauptanliegen auf die Benennung und zugleich Verbesserung von häufig auftretenden Fehlern legte. Ihre Einschätzung lautete: „Das Buch Hipplers ist für jeden am Film Interessierten eine Freude; es erhebt durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit in der Betrachtung des Komplexes ‚Film‘, aber es gibt eine Fülle von Anregungen, von positiver Kritik, die zu einer Fixierung des Begriffes ‚Filmkunst‘ einen guten Schritt weiter führt.“⁸³²

Im Hinblick auf die Rezensionen und Stellungnahmen zu Hipplers Werk muss berücksichtigt werden, dass die Kritiker und Leser sich nicht an einer zuvor verfassten Filmtheorie für den NS-Film als Maßstab orientieren konnten, da bis 1942 keine existierte.⁸³³ Einige Filmkünstler und am Film Interessierte hatten zwar ihre Visionen vom nationalsozialistischen Kino publiziert, wie u.a. die Regisseure Liebeneiner, Ritter, Junghans oder wie der NS-Funktionär Belling, und auch der Reichspropagandaminister hatte zahlreiche Thesen in seinen Reden aufgestellt, aber keiner von ihnen hatte sie zu einem greifbaren Maßnahmen- und Forderungenkatalog ausgearbeitet und veröffentlicht.⁸³⁴ Selbst Hitler hatte sich schon in „Mein Kampf“ zu dem Medium Film geäußert, allerdings gab auch er keine genauen Anweisungen zum Gebrauch.⁸³⁵ Hinzu kam, dass besonders mit Beginn des Krieges ein Leitfaden zur Filmherstellung notwendig wurde, um eine reibungslose Produktion zu gewährleisten und die

⁸³¹ Tagebucheintrag vom 7.5.1943, S. 222.

⁸³² Fischer, Nausikaa: Das Buch. Betrachtungen zum Filmschaffen. In: „Nationalsozialistische Monatshefte“, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 407.

⁸³³ Eine einheitliche NS-Filmtheorie, die vom RMVP als Richtlinie ausgegeben wurde, hat es auch später nicht gegeben.

⁸³⁴ Liebeneiner, Wolfgang: Filmregie. In: „Nationalsozialistische Monatshefte“, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 344-346 u. ders.: Spielleiter und Dichter. In: Müller, Gottfried: Dramaturgie des Theaters und des Films, Würzburg 1941, S. 1-19; Ritter, Karl: „Vom Wesen echter Filmkunst“. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer, 1938, S. 49-62; Carl Junghans soll nach den Angaben von Hans-Jürgen Brandt mit seinem Werk: „Lessings Laokoon und der Tonfilm“, Berlin 1936 die Vorarbeit zu Hipplers „Betrachtungen zum Filmschaffen“ geliefert haben. Vgl. Brandt, Hans-Jürgen, S. 1; Curt Belling in seiner Funktion als Hauptstellenleiter der Reichspropagandaleitung der NSDAP. Amtsleitung Film, verfasste ebenfalls ein Buch zur deutschen Filmthematik mit dem Titel: „Der Film in Staat und Partei“, Berlin 1936. Heinrich Koch u. Heinrich Braune verfassten 1943 ein Werk, das sich mit dem deutschen Filmschaffen auseinandersetzte. Vgl. Koch, Heinrich und Heinrich Braune: Von deutscher Filmkunst, Berlin 1943.

⁸³⁵ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 526.

nationalsozialistischen Ziele, die Ablenkung und Zerstreuung des Zuschauers, zu realisieren.

Hipplers Buch beginnt mit einem einleitenden Teil, der ein Vorwort, einen Brief von Froelich, an Hippler adressiert, und ein Geleitwort des Schauspielers Emil Jannings enthält. Im Vorwort erläuterte Hippler die Eigenschaften des Films und seine Behandlung sowie die Beweggründe, die ihn zur Abfassung des Textes bewogen haben, wie beispielsweise *„Praktische Erfahrungen, Beobachtungen und zahlreiche Unterhaltungen mit Filmkünstlern“* und der Brief von Froelich.⁸³⁶ Dessen positives Urteil bedeutete für Hippler Anerkennung und Würdigung von Seiten eines Filmkenners und wertete die Position Hipplers, der eigentlich kein originärer Filmfachmann war, auf. Ebenso implizierte die Zustimmung des Filmregisseurs Froelich zu Hipplers Forderungen, dass die Künstler an einer Einflussnahme des Staates bei der Filmherstellung interessiert seien. Vielleicht hat Froelich aber auch die Überlegung bewogen, auf die Wünsche Hipplers, der sich selbst als Beschützer der Filmkünstler sah, einzugehen sei innerhalb eines nationalsozialistisch gelenkten Filmwesens das kleinste Übel.

Das Geleitwort verfasste Jannings, der als Staatsschauspieler schon internationale Erfolge, insbesondere in den USA, vorweisen konnte. Er zollte Hipplers Filmverständnis Respekt, indem er dessen Wahrnehmung der Problematik im Filmgenre lobte und konstatierte, dass er sich als Filmmensch verstanden fühlte.⁸³⁷ Jannings ging sogar soweit, Konsequenzen aus den vorgestellten Theorien für die Praxis zu verlangen. Besonders die Forderungen nach „psychologischer Sauberkeit“, oder eine Auseinandersetzung mit dem Filmschaffen und nach der Nachwuchspflege seien diskussionswürdige Punkte. Solche Äußerungen ließen vermuten, dass er als Filmkünstler staatliche Vorgaben im Filmwesen für notwendig erachtete und befürwortete.⁸³⁸

In den Aussagen der beiden Filmkünstler Froelich und Jannings kommt zum Tragen, dass sie in einem politischen und materiellen Abhängigkeitsverhältnis zur NS-Regierung standen. Wenn sie ihren Beruf ungehindert ausüben wollten, hatten sie sich mit den verantwortlichen Funktionären zu arrangieren und mussten der NS-Politik zustimmen. Daher müssen ihre Bemerkungen nicht

⁸³⁶ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. VII.

⁸³⁷ ebd. S. IX.

⁸³⁸ Jannings bediente sich der NS-Terminologie in seinem Sprachgebrauch, indem er Termini wie etwa „Gemeinschaft“ oder „psychologische Sauberkeit“ verwendete. Dass er mit der NS-Propaganda vertraut war, demonstrieren folgende Äußerungen von ihm: „Film ist ein optisches Kunstwerk“, „Macht der Bilder ist entscheidend“, „Der Kampf ist der Vater aller Dinge“. Vgl. Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. IX-X.

ihrer tatsächlichen Haltung entsprochen haben. Allerdings wurden sie nicht gezwungen sich zu äußern und hätten auch schweigen können.

Hipplers Motivation, den Brief und das Geleitwort seinen Thesen voranzustellen, lag in seiner persönlichen Eitelkeit begründet, weil er in diesen Schreiben als Filmkenner ausgezeichnet wurde und sich von filmkünstlerischer Seite Unterstützung zusichern ließ.

In den gewählten Kapitelüberschriften und der Themenauswahl des Verfassers zeigte sich, in welchem Maße sich die NS-Regierung in die Filmfertigung einschalten wollte, und zwar bei folgenden Punkten: „Führung und Freiheit“, „Stoff und Realität im Film“, „Systematik in der Stoffplanung“, „Systematik in Menschenführung und Nachwuchspflege“, „Leistungen des deutschen Filmschaffens im Krieg“, „Beispiele aus der Praxis für die Praxis“, „Handlungsfülle und überspitzte Dramatik sind gefährlich“, „Nicht Alltägliches, aber das alltägliche Leben zeigen“, „Ein Wort über die Dramaturgie des historischen Films“, „Der Mensch im Film“, „Betrachtungen über die äußere Echtheit im Film“, „Fragen der inneren Echtheit und der psychologischen Richtigkeit“, „Tendenz und Moral im Film“ und „Die formende Kraft des Films“.

6.1.2 Hipplers Perspektive der Filmproduktion 1942

Hipplers Standpunkt in „Betrachtungen zum Filmschaffen“ war geprägt durch seine Funktion im Filmwesen des „Dritten Reichs“ und seine persönliche Einstellung. Die Ereignisse im Filmbereich nahm er als Nationalsozialist wahr und richtete dementsprechend seine Forderungen und Vorstellungen an die Filmproduktion. Für ihn waren die von Goebbels seit 1933 durchgeführten Maßnahmen zur Reorganisation des deutschen Filmwesens die Grundlage für eine zielbewusste und koordinierte Arbeit in der Filmfertigung.⁸³⁹

In seiner Betrachtungsweise des deutschen Filmschaffens konnte Hippler nicht auf eine Ausbildung als Filmfachmann zurückgreifen. Genauso wie Goebbels war er lediglich ein Autodidakt, der sich leidenschaftlich für den Film interessierte und dessen Massenwirksamkeit erkannt hatte.⁸⁴⁰ Allerdings wa-

⁸³⁹ Hippler, Fritz: Der Film als geistige Waffe im Krieg. In: „Der Deutsche Film.“ Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 11/12, 1941, S. 213.

⁸⁴⁰ Goebbels behauptete von sich selbst „*nie dem deutschen Film ferngestanden zu haben und vielmehr ein leidenschaftlicher Liebhaber der filmischen Kunst zu sein.*“ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S.439-442. Hippler beschreibt seine filmischen Fähigkeiten in seinen Memoiren. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 35.

ren beide mit der Verbreitung von nationalsozialistischen Botschaften vertraut, beispielsweise Hippler in der Reichsjugendführung und als NS-Studentenführer von Berlin oder Goebbels als Journalist und durch die Übernahme zahlreicher Aufgaben in der Partei.⁸⁴¹ Darüber hinaus erlernte Hippler durch seine enge Zusammenarbeit mit Redakteuren und Schnittmeistern bei der Wochenschau filmtechnische Fertigkeiten und hatte auch filmkünstlerisch anspruchsvolle Werke von Flaherty und Murnau gesehen.⁸⁴² In der damaligen Presse wurde er als „*ein seit längerem mit dem deutschen Filmwesen lebendig und innig verknüpfter, dazu sehr klar und fachgerecht denkender Kopf*“, der zu entscheidenden Filmfragen Stellung nimmt, bezeichnet.⁸⁴³

Hipplers Konzeptionen einer nationalsozialistischen Filmproduktion basieren auf Goebbels' Forderungen⁸⁴⁴ aus dessen grundlegenden Reden zum Filmschaffen aus den Jahren 1933, 1937 und 1941.⁸⁴⁵

Von Hitler griff Hippler die Thesen auf, dass der Film die stärkste inhaltliche Wirkung habe und die breite Masse manipulieren könne, und somit sei besonders die Wirkung des Films relevant.⁸⁴⁶

Seine Entscheidung für das Führerprinzip begründete Hippler mit einer optimalen Nutzung der zahlreichen Qualitäten des Mediums Film sowie mit den

⁸⁴¹ Goebbels wies in einer seiner Reden daraufhin, dass „*man ihm abstreiten könne, etwas von der Kunst – man könne ihm aber nicht abstreiten etwas vom Volk zu verstehen. Da nun das Volk wieder in eine Beziehung zur Kunst getreten sei, und es schließlich das Volk betreffe, was auf künstlerischem Gebiet geschehe, dürfe er sich zu künstlerischen Angelegenheiten äußern und diese kritisieren.*“ Vgl. Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 449.

⁸⁴² Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 84.

⁸⁴³ Belz, Hans-Walther: Reichsfilmintendant Dr. Hippler über die Neuordnung im deutschen Filmwesen: Mehr Film durch rationelle Arbeit. In: „Der Film“, 21.3.1942, Nr. 12, 27. Jg., S. 2.

⁸⁴⁴ Bereits in seiner Rede im Kaiserhof im März 1933 kündigte Goebbels an, den deutschen Film reformieren zu wollen. Vgl. Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 439. Goebbels' weitere Kernforderungen lauteten, dass „*Kunst nicht tendenzlos sein solle*“ (Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S.439), dass „*der Film Wirklichkeitsnähe bräuchte*“ (Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S.440), dass „*die Kunst frei sei, sich aber an bestimmte Normen gewöhnen müsse*“ (Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S.441), dass „*es Aufgabe der Kunst sei, das Leben einzufangen*“ (Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 450), dass „*die Kunst ihren nationalsozialistischen Charakter nicht bloß durch Demonstration nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweise, sondern durch eine Kunst, die ihre Haltung durch nationalsozialistische Charaktere und nationalsozialistische Themen zum Ausdruck bringe*“ (Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 456), dass „*die Charaktere der Handlung aufeinander abgestimmt sein müssten*“ (Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 458) und dass „*der Film ein Erziehungsmittel des Staates sei und daher in die Hand des Staates gehöre*“ (Goebbels' Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15.2.1941 in Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 46).

⁸⁴⁵ Diese drei Reden sind abgedr. bei Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S.439-442; S. 447-465 und S. 465-480.

⁸⁴⁶ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 6/7.

„positiven Erfahrungen der Deutschen nach acht Jahren Nationalsozialismus“.⁸⁴⁷

Motiviert worden sei seine Publikation sowohl durch praktische Erfahrungen und Beobachtungen im Filmgenre als auch durch zahlreiche Unterhaltungen mit Filmkünstlern, in denen sich Fragen und Probleme ständig wiederholten, was ihn veranlasste, dazu ausführlich in der Fachpresse Stellung zu nehmen.⁸⁴⁸ Dabei gehe es nicht darum, eine unumstößliche Doktrin aufzustellen, sondern eine kritische Auseinandersetzung mit der Problematik in der Filmherstellung zu fördern. Er verstärkte diese Aussage mit dem Hinweis, dass der Weg zu einer erfolgreichen Gemeinschaft über Diskussionen laufe, und führte zur Verdeutlichung ein Zitat von Hölderlin an: „Die Psyche unter Freunden, das Entstehen des Gedankens – im Gespräch und Brief – ist Künstlern nötig.“⁸⁴⁹ Eine Diskussion zu Fragen der Filmfertigung erscheint angesichts eines Systems, in dem nur die nationalsozialistische Meinung gültig war, eher unwahrscheinlich. De facto diskutierte auch Hippler in seinen Ausführungen nicht Filmfragen, sondern er formulierte die Erwartungen der Nationalsozialisten an das Filmschaffen, wie er dies auch schon praktisch in seinen Filmarbeiten „Feldzug in Polen“, „Der Westwall“, „Sieg im Westen“ und „Der ewige Jude“ angewandt hatte.

Als Leiter der Filmabteilung könnte Hippler jedoch auch versucht haben zwischen der NS-Regierung und den Filmkünstlern zu vermitteln. Demzufolge schrieb er das Buch, um die Filmschaffenden vorab über die Pläne der NS-Filmverantwortlichen zu informieren und ihnen somit die Möglichkeit zu geben, sich darauf vorzubereiten. Zumindest sah er sich selbst in seinen Memoiren in der Rolle eines Vermittlers und sogar eines Beschützers der Filmleute.⁸⁵⁰

Hippler hat die Schrift „Betrachtungen zum Filmschaffen“ allein verfasst. Zu anderen Personen, die eventuell an der Ausarbeitung beteiligt waren, gibt es in der Forschung keine Hinweise und auch nicht in seinem Werk „Die Verstrickung“. Sicherlich hätte er dort einen Mitarbeiter oder Co-Autoren genannt, da er jede Gelegenheit nutzte, um seine Position und seine Arbeit im nationalsozialistischen Filmwesen unbedeutend erscheinen zu lassen. Tatsächlich erwähnte er sein Werk lediglich in einer kleinen Randbemerkung während eines Berichts über das Verhältnis zu „alten Filmfreunden“ und in einer Abbildung des Buchdeckels im Bildteil.⁸⁵¹

⁸⁴⁷ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 2/3.

⁸⁴⁸ ebd. S. VII.

⁸⁴⁹ ebd. S. VIII.

⁸⁵⁰ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 265.

⁸⁵¹ ebd. S. 266 u. im Bildteil o. S.

In der Untersuchung des Schreibstils fällt auf, dass Hipplers Sprache in einigen Sätzen Bibelzitate ähnelt, wie z.B. der Satz: „*Was hülfe es, wenn wir diesen Geist ‚empfinden‘, aber Schaden nehmen würden am fertigen Filmwerk.*“⁸⁵² Es erinnert an einen Bibelvers aus Markus 8, 36: „*Was hülfe es einem Menschen, die ganze Welt zu gewinnen und sein Leben einzubüßen?*“⁸⁵³ Auch Hitler machte Anleihen bei Bibelzitate, wie z.B. „*Alle seid ihr durch mich und ich durch euch [...].*“; „*Ich bin bei euch und ihr seid bei mir [...].*“; „*Ich habe dich glauben gelehrt, jetzt gib mir deinen Glauben [...].*“, die dem Römerbrief des Apostels Paulus nachempfunden sind.⁸⁵⁴ Solche Aussprüche halfen, den sich zu Hitlers Lebzeiten bereits entwickelnden Heiligenkult um den „Führer“ zu fördern.⁸⁵⁵ Wahrscheinlich erkannte auch Hippler die Kraft dieser Zitate und nutzte sie dazu, seinen Vorstellungen von einem nationalsozialistischen Filmwesen eine „göttliche Legitimation“ zu verleihen und sie damit unantastbar erscheinen zu lassen. Vielleicht bezweckte er mit seiner Anlehnung an Bibelworte auch, seinen eigenen Thesen und Forderungen einen prophetischen Charakter zu verleihen, der schließlich auf den Leser überzeugend wirken könnte.

Ein weiteres typisches nationalsozialistisches Stilmittel war das Freund-Feind-Schema, in dem insbesondere gegnerische Länder als Feinde und von minderwertiger Herkunft beurteilt wurden. Hippler benutzte dieses Motiv in seiner Bewertung des angloamerikanischen und russischen Films.⁸⁵⁶

Immer wieder zeichnet sich Hipplers Sprache durch Begriffe aus, die an Werte und Vorstellungen der NS-Ära gebunden waren. Den Nationalsozialisten gelang es, ihre Normen und Ansichten auf den gängigen Sprachgebrauch zu übertragen und charakteristische sprachliche Wendungen hervorzubringen, die sich durch ihren häufigen Einsatz einprägten und überwogen.⁸⁵⁷ Die umgangssprachlichen Wendungen spiegelten eine gewisse Natürlichkeit wider und offerierten ihnen ein bequemes Mittel, den einfachen, nicht gebildeten Leser anzusprechen und den anspruchsvollen abzuschrecken.⁸⁵⁸ Dieses Schema übernahm Hippler auch für sein Buch und verwendete insgesamt nur wenige Fremdwörter und benutzte typische nationalsozialistische Vokabeln,

⁸⁵² Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 14.

⁸⁵³ Elberfelder Bibel, revidierte Fassung, R. Brockhaus Verlag, Wuppertal 1999.

⁸⁵⁴ Zitiert nach: Bork, Siegfried: Mißbrauch der Sprache, Duisburg 1969, S. 84.

⁸⁵⁵ Bork, Siegfried, S. 84.

⁸⁵⁶ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 100.

⁸⁵⁷ Bauer, Gerhard: Sprache und Sprachlosigkeit im „Dritten Reich“, 2. überarb. Aufl., Köln 1990, S. 10. Allerdings behauptet Bork, dass es keine stilistisch geschlossene nationalsozialistische Sprache gegeben haben soll. Vgl. Bork, Siegfried, S. 15.

⁸⁵⁸ ebd. S. 91.

wie z.B. „Gemeinschaft“, „psychologische Sauberkeit“, „Volksgemeinschaft“, „Führerprinzip“, „Befehle“, „Pflichten“, „Systematik“ etc.

Einige Ausdrücke Hipplers offenbaren sehr plastisch seine nationalsozialistische Prägung, indem er sich teilweise sehr überheblich und sarkastisch äußerte: *„Ja, ab und zu entsteht ein ganzer ausgewachsener Filmwechselbalg auf dieser Grundlage, zu dem sich dann der Schöpfer meist in genau so unverständlicher Affenliebe bekennt, wie manche Eltern zu ihrem kretinistischen Kindskrüppel.“*⁸⁵⁹ An anderer Stelle: *„Wie fruchtbar, denn wenn nun die größten Geister jahrelang in Wettstreit miteinander treten, ob diese Feststellung richtig sei, um dann, bejahendenfalls, über das neue Ersatzwort zu streiten, so wäre im besten Fall nach einigen Jahren lediglich ein neues Wort da, das mehr oder weniger gut ausdrückt, was wir uns jetzt unter dem alten Wort vorstellen.“*⁸⁶⁰

In einigen Aussagen überraschte er mit einem kräftigen und primitiven Sprachgebrauch, der nicht unbedingt seinem Bildungsniveau entsprach, wie z.B.: *„Noch einmal wird daher der Zufallsgott kurz aber erfolgreich vergewaltigt.“*⁸⁶¹ Und: *„Dies ist offenbar die Zangengeburt einer Motivation.“*⁸⁶² Mit seiner Wortwahl wollte er wohl eine abstrakte Diskussion, die sich an Intellektuelle richtete, ausschließen und insbesondere durch die Verwendung von drastischen Formulierungen, den einfachen ungebildeten Leser ansprechen.

Hipplers rassistische Einstellung zeigte sich deutlich in den von ihm angeführten Beispielen auf den Seiten 92 bis 94, indem er z.B. eine „nicht-arische“ Abstammung genauso negativ bewertete wie eine Gefängnisstrafe oder anderes Fehlverhalten.⁸⁶³

Die gesamte Schrift lässt durch den Schreibstil und die Wortwahl auf einen Verfasser schließen, der in seiner Haltung und Gesinnung die nationalsozialistischen Werte und Ansichten verinnerlicht hatte. Zur Veröffentlichung eigener Thesen zum Filmschaffen autorisierte Hippler sein hoher Funktionärsposten im NS-Filmsystem. Seine Position innerhalb der NS-Hierarchie ermöglichte ihm, sich in den „Nationalsozialistischen Monatsheften“, die sich selbst als *„zentrale politische und kulturelle Zeitschrift der NSDAP“* bezeichnete, zu äußern.⁸⁶⁴ Die Publikation seiner Gedanken in diesem Organ lässt darauf schließen, dass seine „Betrachtungen zum Filmschaffen“ als ein Beitrag zu einer

⁸⁵⁹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 8.

⁸⁶⁰ ebd. S. 10/11.

⁸⁶¹ ebd. S. 40.

⁸⁶² ebd. S. 93.

⁸⁶³ ebd. S. 94.

⁸⁶⁴ Hippler, Fritz: Ein Vorwort. In: „Nationalsozialistische Monatshefte“, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 337-341.

NS-Filmästhetik gesehen werden können.⁸⁶⁵ Tatsächlich gab es aber keine umfassende Darstellung einer NS-Filmästhetik während des „Dritten Reiches“. Nach Denzer ist dies nicht auf eine „*erklärte Theorie- und Systemfeindlichkeit*“ zurückzuführen, sondern vielmehr auf die Kriegssituation. Dennoch erschien zu jenem Zeitpunkt im Vergleich zur Weimarer Zeit und der Nachkriegsära eine große Anzahl von Texten, die sich mit unterschiedlichen Fragen zum Filmschaffen beschäftigten.⁸⁶⁶

Mit der Herausgabe seiner Schrift beabsichtigte Hippler, die verschiedenen Akteure innerhalb der Filmproduktion anzusprechen und ihnen die Pflichten des Kinos unter nationalsozialistischer Herrschaft zu erklären. Sein Bestreben ging dahin, die Filmkünstler zu überzeugen und ihnen an Beispielen nachzuweisen, dass eine staatliche Führung und Kontrolle für die Filmproduktion besser und effektiver sei. Außerdem sollte dem Leser anhand verschiedener Vorschläge genau erklärt werden, wie Filme nicht gestaltet werden sollten.⁸⁶⁷

6.2 Hipplers Forderungen an die deutsche Filmgestaltung

6.2.1 Tradition der Gedanken Hipplers

In diesem Abschnitt sollen die Ideen und Forderungen, die Hippler in seinen „Betrachtungen zum Filmschaffen“ von 1942 formuliert hat, präsentiert und erläutert werden. Dabei sollen seine Gedanken in den Kontext der Zeit gestellt und an ihnen aufgezeigt werden, durch wen sie geprägt und beeinflusst wurden.

Überwiegend beziehen sich Hipplers Betrachtungen auf die Analyse des deutschen Films von Goebbels, welche dieser öffentlich vorgestellt hatte.⁸⁶⁸ Der Reichspropagandaminister hatte jedoch lediglich Ansätze formuliert und eine Art Vorlage geliefert, die sein Mitarbeiter Hippler schließlich zu konkreten, realisierbaren Konzepten ausarbeitete. Dabei musste sich Hippler nicht nur mit den Grundsatzreden begnügen, sondern gelangte durch seine enge Zusammenarbeit mit Goebbels angesichts seiner Position als Leiter der Filmabteilung und als Reichsfilmintendant an Informationen über Pläne seines Vorgesetzten mit dem deutschen Film.

⁸⁶⁵ Denzer, Kurt, S.1.

⁸⁶⁶ ebd. S. 4/5.

⁸⁶⁷ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 30-71.

⁸⁶⁸ Siehe Anm. 856 und 857 auf S. 192.

Aber auch Goebbels' Entwürfe von einem nationalsozialistischen Filmschaffen waren nicht allein von ihm selbst konzipiert worden, sondern wurden unter anderem durch die Theorien von Gotthold Ephraim Lessing (22.1.1729-15.2.1781) beeinflusst, welche dieser in seinen Werken „Hamburgische Dramaturgie“ und „Laokoon“ aufstellte. An der „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767/1769) schätzte Goebbels, dass Lessing hier unermüdlich für ein deutsches Nationaldrama kämpfte, das im Sinne des aufgeklärten Bürgertums wirken sollte. In diesem Zusammenhang setzte sich Lessing nicht nur mit zeitgenössischen Stücken auseinander, sondern wies auf die Notwendigkeit nationaler Stoffe hin. Er kritisierte, indem er sich auf das antike Theater (vor allem Aristoteles), sowie auf Shakespeare und Diderot berief, das höfische Trauerspiel des französischen Klassizismus und seine deutschen Verfechter und forderte die Gestaltung des Wesentlichen und Wahren sowie realistische Charaktere in Lust- und Trauerspiel.

Für Lessings kunsttheoretische Abhandlung „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766) als Vorbild entschied sich Goebbels wohl auch deshalb, weil sein Erzrivale Rosenberg dieses Werk ablehnte. Außerdem zeichnete sich dieser Beitrag dadurch aus, dass er zu einer der Grundlagen für die Entwicklung einer realistischen Ästhetik wurde und der klassischen deutschen Nationalliteratur den Weg ebnete. Insbesondere Lessings theoretisch-philosophische Auseinandersetzung mit der christlichen Orthodoxie und der kleinbürgerlich-engstirnigen Richtung der Aufklärung war von großer zeitgeschichtlicher Bedeutung.⁸⁶⁹ Inwiefern Goebbels und somit auch Hippler, der die Ansätze seines Vorgesetzten ausarbeitete, ihre Pläne mit dem deutschen Film nach Lessings Auffassung ausrichteten und sich diese nutzbar machten, soll im Folgenden untersucht werden.

In seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“ leitete Hippler seine Forderungen an das deutsche Filmwesen durch eine Beschreibung der damaligen Lage des Films, seiner Qualitäten und Mittel ein, um anschließend seine gegenwärtigen Defizite aufzuzeigen.

In seiner Analyse der Eigenschaften des Mediums stellte er heraus, dass der Film polarisiere und zur Auseinandersetzung zwingt. Durch die Zusammenarbeit von komplizierter Technik und Kunst habe der Film viele Ausdrucksmöglichkeiten und könne eine besondere Wirkung erzielen. Diese Fähigkeit hebe ihn von anderen kulturellen Genres ab und verlange andere Maßstäbe. Somit

⁸⁶⁹ Brockhaus: Die Enzyklopädie in 24 Bänden, 20. überarb. u. akt. Aufl., Leipzig 1998, S. 325f.

sei er an eigene Gesetze gebunden, die aber aufgrund seiner jungen Tradition noch nicht vollständig erkannt und formuliert worden seien.⁸⁷⁰

Als persönliches Anliegen gab der Verfasser an, keine fertige Theorie abliefern, sondern zur Diskussion anregen zu wollen, die schließlich die Beteiligten zu einer Gemeinschaft zusammenführe.⁸⁷¹

Die starke Betonung der exponierten Stellung des Films aufgrund seiner Massenwirksamkeit im Vergleich zu anderen Medien entwickelte Hippler nicht neu, sondern schon Hitler hatte in seiner Schrift „Mein Kampf“ festgestellt, dass der Film mehr Einfluss ausüben könne als andere medialen Zweige, und begriff den Film als Propagandawerkzeug: *„Hier [im Film] braucht der Mensch noch weniger verstandesgemäß zu arbeiten; es genügt, zu schauen, höchstens noch ganz kurze Texte zu lesen, und so werden viele eher bereit sein, eine bildliche Darstellung aufzunehmen, als ein längeres Schriftstück zu lesen. Das Bild bringt in viel kürzerer Zeit, fast möchte ich sagen, auf einen Schlag, dem Menschen eine Aufklärung, die er aus Geschriebenem erst durch langwieriges Lesen empfängt.“*⁸⁷²

Früh erkannte auch Goebbels die Möglichkeit, mithilfe des Films politische Botschaften visuell zu vermitteln und forderte in seiner Kaiserhofrede vom 28. Februar 1933, dass politische Haltungen in einem künstlerischen Film offenkundig werden sollten.⁸⁷³ Nach seiner Einschätzung waren die Einflussmöglichkeiten der Massenmedien Presse, Rundfunk und Film größer als die Wirkung von Volksschulen, da erstere den Umgang mit dem elementaren Wissen zur Erziehung des Staatsbürgers prägten und zudem die Deutung des Erlernenen für ihn übernahmen. Die Schulen hingegen vermittelten nur das elementare Wissen, und daher sei die Nutzung von Massenmedien wichtig.⁸⁷⁴

Viele Zeitgenossen teilten damals den Standpunkt, dass der Film noch in seiner Entwicklungsphase stecke, wie z.B. Otto Kriegk⁸⁷⁵: *„Denn der Film ist noch nicht erwachsen. Er wächst außerdem nicht in einem fort. Seine technische Entwicklung ist noch nicht einmal abgeschlossen.“*⁸⁷⁶

⁸⁷⁰ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. VII.

⁸⁷¹ ebd. S. VIII.

⁸⁷² Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 526.

⁸⁷³ Goebbels' Rede im Kaiserhof vom 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 439.

⁸⁷⁴ Goebbels' Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15.2.1941 in Berlin, S. 467f.

⁸⁷⁵ Dr. Otto Kriegk war der Biograph von Hugenberg und schrieb zum 25-jährigen Ufa-Jubiläum im Auftrag des Ufa-Buchverlags das Werk „Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung, Berlin 1943. Sein Material über Geschichte und Entwicklung des deutschen Films stammte nach eigenen Angaben im Wesentlichen aus dem Buch des Reichsfilmintendanten Hippler „Betrachtungen zum Filmschaffen“ und anderen Schriften. Vgl. Kriegk, Otto, S. 316.

⁸⁷⁶ ebd. S. 183.

Genauso schätzte Ritter⁸⁷⁷, der als einer der führenden Regisseure des „Dritten Reichs“ noch mehr Bedeutung für das Filmschaffen dieser Epoche hatte als Hippler, den Film als „*jüngste und zeitgemäßeste Ausdrucksform der dramatischen Kunst*“ ein, die fast ohne Tradition „*noch im Stadium des Reifens*“ sei. Er hielt den Film für ein unentdecktes Gebiet, das unbegrenzte Möglichkeiten bereithalte.⁸⁷⁸

6.2.2 Das nationalsozialistische Verständnis von „künstlerischer Freiheit“

Hippler verstand die Produktion eines Films als eine Gemeinschaftsleistung, in der jeder Beteiligte, egal ob Produzent, Spielleiter, Darsteller oder technischer Mitarbeiter von Anfang an so ambitioniert sein sollte, eine künstlerische Spitzenleistung zu vollbringen. Allerdings befürchtete er, dass „*menschliche Unzulänglichkeiten und Charakterfehler*“ diesem Bestreben entgegenwirken könnten und nur die Einführung des Führerprinzips im Filmwesen solche Leistungen garantiere.⁸⁷⁹ Dabei übertrage man die Hauptverantwortung auf eine einzige Person, wobei in untergeordneten Bereichen die Verantwortlichkeit von Einzelnen übernommen werde. Auf den Film übertragen, sollte für die Herstellung des Films der Produktionsgruppenleiter verantwortlich sein und für die künstlerische Gestaltung der Regisseur, wobei ihnen der Produktionschef übergeordnet sei, der für das gesamte Jahresprogramm sowie für die Gestaltung des Stoffes bis zur Drehreife maßgebend sei, und schließlich dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda unterstehe. Den Einsatz des Führerprinzips begründete Hippler mit der Möglichkeit, die Filmproduktion zu optimieren. Als Vorteil ergebe sich eine straffe und zielbewusste Arbeit, die Ineffektivität vermeide.

Die Gefahr, dass die Einzelpersonlichkeit eingeschränkt werden könnte, räumte Hippler zwar ein, versuchte aber gleichzeitig diese Befürchtung mit dem Argument zu entkräften, dass es eine „*Pflicht zum Anhören, zum Sich-*

⁸⁷⁷ Karl Ritter gehörte zu den wichtigsten Regisseuren der NS-Zeit, da zu seinem Werk viele sowohl äußerst populäre als auch „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvolle“ Filme zählen, wie „Patrioten“; „Unternehmen Michael“; „Urlaub auf Ehrenwort“; „Pour le Mèrite“; „Kadetten“; „Stukas“; „Besatzung Dora“. Insgesamt hat er als Regisseur von 1937-1943 mit sieben „Soldatenfilmen“ nationalsozialistische Ideologie propagiert. Vgl. Jacobsen, Wolfgang, Kues, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, S. 549.

⁸⁷⁸ Ritter, Karl: „Vom Wesen echter Filmkunst“. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer, 1938, S.

52.

⁸⁷⁹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 1.

vertrautmachen“ mit den einzelnen Aspekten gäbe sowie eine „kameradschaftliche Angleichung“ bei unterschiedlichen Meinungen. Ansonsten endete das Führerprinzip in einer Tyrannei, die jede kreative Leistung von vornherein hemmen würde.⁸⁸⁰ In seiner Begründung täuschte Hippler eine naive Haltung vor, wenn er mit der Möglichkeit einer „kameradschaftlichen Angleichung“ argumentierte. Tatsächlich planten die NS-Filmverantwortlichen keinen Austausch und auch keine Annäherung mit den Filmschaffenden in künstlerischen Fragen. Die künftigen Richtlinien wurden von Goebbels und seinem Ministerium vorgegeben und sollten von den Filmschaffenden akzeptiert und befolgt werden.

Angesichts einer Führung im Filmwesen stellt sich die Frage, inwiefern sich diese auf die Freiheit der Künstler innerhalb ihrer Arbeit auswirken könnte. Aus Hipplers Sicht hielt die Vision von einer „möglichst absoluten Freiheit für das Kunstschaffen“ den tatsächlichen Gegebenheiten nicht stand. Er konstatierte, dass die Gemeinschaft zu jeder Zeit entweder als Staat, Kirche oder andere Organisationsform Forderungen an den Künstler stelle und daraus resultierten unvergängliche Kunstwerke.⁸⁸¹ Darüber hinaus hätten schon „große Geister und Künstler“ der Vergangenheit für viel strengere und härtere Maßnahmen im Kunstschaffen plädiert, wie beispielsweise „Platons sehr radikale Feststellungen in seinem ‚Staat‘“ oder Schillers Forderung nach „dem Theater als moralische Anstalt“.⁸⁸²

Ebenso teilten andere Weggefährten Hipplers, wie beispielsweise Kriegk, die Auffassung, dass in früheren Epochen die Kunst auch nicht vollständig frei gewesen sei, denn der Künstler „diene immer irgendwie einer Sache.“⁸⁸³ Kriegk war davon überzeugt, dass die deutschen Künstler erkannt hätten, welchen Grundannahmen sie folgen müssten: „Wenn wir den selbstverständlichen gesunden Grundsätzen folgen, die jeder Künstler und damit jeder Filmschaffende in der ganzen Welt in sich trägt, den Grundsätzen der seelischen und geistigen Bindung an das Schicksal des Volkes und an den Fortschritt der Menschheit, dann schaffen wir einen deutschen Film, von dessen weltumspannender Kraft wir uns heute kaum eine Vorstellung machen können.“⁸⁸⁴

Hippler warnte davor, dass die Vorstellung von Freiheit in der Kunst dazu führen könne, dass die Kunst schließlich keinen Inhalt mehr hätte, wie z.B. die

⁸⁸⁰ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 2.

⁸⁸¹ ebd. S. 3.

⁸⁸² ebd. S. 4.

⁸⁸³ Kriegk, Otto, S. 314.

⁸⁸⁴ ebd. S. 315.

abstrakte Kunst.⁸⁸⁵ Hinter dem Schlagwort „Freiheit der Kunst“ würden sich lediglich schlechte Leistungen der Künstler verstecken und diese entschuldigt werden. Die Aufträge vom Staat beeinträchtigen nicht die praktische, filmkünstlerische Arbeit, denn dabei sei *„am Ende jeder so frei, wie er sich fühlt.“*⁸⁸⁶ Die künstlerische Freiheit sei ein Gefühl, das die eigene schöpferische Leistungsfähigkeit wiedergebe. Der wahre Künstler sei sich seiner tatsächlichen Schaffensfreiheit innerlich völlig bewusst und zweifle niemals daran.⁸⁸⁷ Mit seiner Warnung vor künstlerischer Freiheit, die nur inhaltlose Kunst schaffe, gelang es Hippler, eine schlüssige Begründung des NS-Kulturbegriffs zu liefern.

Wenn Hippler von der klaren Führungskompetenz des NS-Staates bei der Gestaltung von Filmen sprach, folgte er konsequent den Leitlinien Goebbels. Im Vordergrund stand dabei hauptsächlich, die überragende Wirkung des Films auf die Masse für die politische Botschaft des Nationalsozialismus zu nutzen. So präsentierte der Reichspropagandaminister bereits in seiner ersten Rede vor den Filmschaffenden 1933 seine Auslegung von der Freiheit der Kunst, ohne sich dabei auf Lessing zu berufen.⁸⁸⁸ Aus Goebbels' Perspektive *„ist die Kunst frei und sie soll frei bleiben, wenn sie sich an bestimmte Normen gewöhnt.“*⁸⁸⁹ Konkret bedeutete dies, dass eine uneingeschränkte Ausübung der Kunst nur möglich sei, wenn sie nationalsozialistischen Vorstellungen und Betrachtungsweisen entspräche.⁸⁹⁰ Goebbels beanspruchte dabei keine „parteimäßige Gebundenheit“ des Künstlers, vielmehr sollte dieser die neue Situation verinnerlichen, *„sich ganz auf das allgemeine Niveau der Nation erheben“* und sich an der nationalsozialistischen Weltanschauung orientieren, denn schließlich bedeute die staatliche Kontrolle eine Förderung der Kunst.⁸⁹¹

In seiner zweiten programmatischen Rede vor den Filmschaffenden im Jahre 1937 wiederholte Goebbels seine Grundsätze von der Förderung der Kunst durch den Staat, ohne dass direkt in den Produktionsprozess eingegriffen

⁸⁸⁵ Um seine Aussage zu verstärken, setzte er hier das Freiheitsdenken der Künstler gleich mit der Haltung, dass Kunst keinen Inhalt mehr haben sollte. Diese beiden Motive sind aber nicht identisch, sondern berufen sich auf ganz unterschiedliche Aspekte und Perspektiven.

⁸⁸⁶ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 5.

⁸⁸⁷ ebd. S. 5/6.

⁸⁸⁸ Lessing hatte in seinem „Laokoon“ den Unterschied der Aufgaben von Wissenschaft und Kunst so definiert, dass die Wissenschaft der Wahrheit zu dienen habe und die Künste dem Vergnügen. Vgl. Barner, Wilfried (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe 1760-1766, Laokoon, Briefe, antiquarischen Inhalts, Werke 1766-1769, Bd. 5/2, Frankfurt a. M. 1990, Laokoon, erster Teil, II. S. 24f.

⁸⁸⁹ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 441.

⁸⁹⁰ ebd. S. 440.

⁸⁹¹ ebd. S. 441. In der Rede sagte er weiter: *„Die neue Zeit will nicht nach unten abschneiden, sondern Maßnahmen für die Förderung der filmischen Kunst ergreifen.“*

wurde: „*Es ist für einen Staat von Kulturrang selbstverständlich, der Kunst seine sorgende und fördernde Hand zu leihen.*“⁸⁹²

Der Ruf nach einer Einflussnahme des Staates auf das Filmschaffen wurde nicht erst unter der Regierung der Nationalsozialisten laut. Schon Ende der Zwanziger Jahre verlangte der Filmjournalist Buchner mit seiner Aussage, dass „*der Staat das Recht haben muß, die Produktion selbst zu leiten und den Teil der außerstaatlichen Erzeugnisse rücksichtslos zu überwachen*“, nach staatlicher Kontrolle in der Filmherstellung.⁸⁹³

Während der NS-Zeit wurde dieser Appell nicht nur von staatlicher Seite verstärkt, sondern sogar von einigen Filmschaffenden selbst, wie beispielsweise von dem Regisseur Ritter, der öffentlich dafür plädierte, dass sich ihre aktuelle „*Leistung nicht mehr nach wirtschaftlichen Richtlinien oder nach der Aufnahme beim Publikum zu richten habe, sondern ausschließlich nach den Erwartungen des Staates.*“⁸⁹⁴ Genauso befürwortete der Regisseur Liebeneiner⁸⁹⁵ eine autoritäre Führung im Filmgenre: „*Es liegt in der Struktur des Theaters und Films, daß hier keine demokratischen Prinzipien regieren können. Stets waren es autoritäre Persönlichkeiten, die neben dem notwendigen Kunstverstand und künstlerischen Handwerkszeug die erforderlichen organisatorischen und Führereigenschaften besaßen, um die Vielfalt der mitwirkenden Persönlichkeiten in den Plan des Autors einzuordnen. Man bezeichnet diese Tätigkeit heutzutage als Regie.*“⁸⁹⁶ Zu berücksichtigen ist bei dieser Äußerung, dass die Forderung der eigenständigen Persönlichkeit durch den Absolutheitsanspruch, den die NS-Ideologie auf sie geltend machte, begrenzt wurde.⁸⁹⁷

Gemäß Curt Belling, Mitglied der Reichspropagandaleitung, erhob der NS-Staat lediglich den Führungsanspruch im Filmwesen, um seiner Sorgfaltspflicht gegenüber den Kunstschaffenden nachzukommen und ihnen eine Orientierungshilfe zu sein. Er gab den Machtanspruch der NS-Regierung als „*Herzenssache*“ aus, zu der diese instinktiv getrieben würde.⁸⁹⁸

Der Filmjournalist Hugo Fischer behauptete sogar in seinem Artikel von 1939, dass gerade die Förderung des Staates und die Arbeit der Filmstellen der Par-

⁸⁹² Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 448.

⁸⁹³ Buchner, Hans: Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Kinos, München 1927, S. 32.

⁸⁹⁴ Ritter, Karl: „Vom Wesen echter Filmkunst“, S. 49.

⁸⁹⁵ Liebeneiner war ab 1938 Leiter der Filmkünstlerischen Fakultät der Deutschen Film-Akademie. Er inszenierte als Regisseur zur NS-Zeit Filme über große Männergestalten wie z.B. „Bismarck“ (1940) oder „Die Entlassung“ (1942), und Filme wie „Ich klage an“ (1941), der sich für Euthanasie einsetzte. Er hatte im Filmwesen des Dritten Reichs zwischen 1938-1945 Funktionärsmacht. Vgl. Jacobsen, Wolfgang, Kues, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, S. 555.

⁸⁹⁶ Liebeneiner, Wolfgang: Spielleiter und Dichter, S. 2.

⁸⁹⁷ Denzer, Kurt, S. 67.

⁸⁹⁸ Belling, Curt, S. 33.

tei den deutschen Film wieder zu einem wesentlichen Grundpfeiler der deutschen Kultur erhoben hätten. Die Aufgabe des Films als Bestandteil der NS-Kulturpolitik und als Mittel der Propaganda solle darauf abzielen, „*daß er deutsch in Anlage und Format, nationalsozialistisch in seinen Gedankengängen und wirklich volkstümlich in Haltung und Sprache*“ sein müsse.⁸⁹⁹

In seinem Plädoyer für eine staatliche Leitung im Filmwesen verschwieg Hippler nicht, dass diese die Freiheit der Künstler in ihrer Arbeit einschränkte. Seine, auch bei Goebbels anzutreffende, Ablehnung der absoluten Freiheit in der künstlerischen Arbeit berief sich auf die Definition der Freiheit nach Engels. Dieser bezeichnete „Freiheit“ als die Einsicht in die Notwendigkeit.⁹⁰⁰ De facto bedeutete dies für Hippler und Goebbels eine Freiheit der Kunst im Rahmen nationalsozialistischer Regeln. Wer diesen Grundsätzen folgte, konnte der offiziellen staatlichen Förderung sicher sein.⁹⁰¹

In seinen Ausführungen zur künstlerischen Freiheit übernahm Hippler zum größten Teil Thesen aus der Rede seines Vorgesetzten auf der ersten Jahrestagung der RFK am 5. März 1937, in der jener feststellte, dass „*es immer schon üblich gewesen sei, die Künstler nicht sich selbst zu überlassen, sondern durch staatliche Subventionen in die Produktion des künstlerischen Lebens einzugreifen und damit den Künstlern und den Künsten das materielle Leben zu sichern und ihnen damit die Erreichung ihrer ideellen Ziele zu ermöglichen.*“⁹⁰²

Zutreffend ist, dass die Veröffentlichung von Hipplers Buch indirekt belegt, dass es innerhalb der eigentlich von den Nationalsozialisten gelenkten und kontrollierten Filmindustrie immer noch kritische Stimmen gab, denn Widerstände und offene Unzufriedenheit waren in diesem Bereich auch fast zehn Jahre nach der nationalsozialistischen Machtübernahme und während des Krieges noch nicht eingedämmt worden.⁹⁰³ So reflektieren Hipplers „Betrachtungen zum Filmschaffen“ diese Abwehrhaltung, die sich gegen den politischen Druck und die ideologische Diktatur des RMVP regten, indem er auf mehreren Seiten die Auseinandersetzung mit den „*Freiheitsfanatikern*“ beschrieb, die, „*wie ein Kaninchen auf die Giftschlange*“⁹⁰⁴, gebannt auf die Institution des Staates starrten und ihre künstlerische Unfreiheit beklagten. Er riet

⁸⁹⁹ Fischer, Hugo: Der Film als Propagandawaffe der Partei. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer, Berlin 1939, S. 74.

⁹⁰⁰ Peters, Klaus: Friedrich Engels über Religion und Freiheit, Gütersloh 1979.

⁹⁰¹ Brandt, Hans-Jürgen, S. 15/16.

⁹⁰² Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 448.

⁹⁰³ Kreimeier, Klaus: Die UFA Story, S. 311.

⁹⁰⁴ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 5.

ihnen, ihre Intelligenz zu gebrauchen und *„die Dinge so zu sehen, wie sie sind und so vernünftig und zweckmäßig zu arbeiten, wie dies im Interesse der Sache liegt“*.⁹⁰⁵

An Hipplers Forderungen wird erkennbar, dass es Goebbels und seinen Gefolgsleuten im RMVP noch nicht gelungen war, ihre Vorstellungen einer NS-Filmpolitik vollständig durchzusetzen und die Filmproduktion nach ihren Vorgaben zu lenken und zu organisieren.⁹⁰⁶ Besonders in der Ufa hielt sich eine gewisse liberale Einstellung, was auf ihre Tradition als einzige deutsche Filmproduktionsstätte, die von der Auflösung des Kaiserreichs bis zum Ende der Republik die vielfältigen Impulse einer pluralen Gesellschaft verarbeitete und ihre demokratische Massenkultur mitgeformt hatte, zurückzuführen war.⁹⁰⁷ Indizien für kritische Haltungen innerhalb des Filmgenres liefert auch der „Jahreslagebericht“ des SD: *„Die Spannungszeiten des Jahres 1938 mit den mehrmaligen Krisen haben gezeigt, dass durch die Zerschlagung liberalistischer und pazifistischer Organisationen diese Gegnerkreise ausgeschaltet sind. Die Bedeutung des Liberalismus liegt nicht in den Organisationsformen, sondern in der inneren Haltung der einzelnen Träger liberalistischen Gedankengutes. [...] Auf dem Gebiet der Kunst haben sich die liberalistischen Einflüsse verstärkt. [...] Film und Schlagermusik verfallen wieder mehr und mehr in die inhaltlose und nur auf Erotik abzielende Platttheit der Systemzeit.“*⁹⁰⁸

6.2.3 Die Bedeutung authentischer Filmstoffe

Ein entscheidender Bestandteil zur Herstellung eines Films war für Goebbels die Auswahl des Filmstoffes. Als maßgebliche Kriterien seien die zu erzielende Begeisterung beim Publikum und die Möglichkeiten der Darbietung des realen Lebens zur Identifikation des Betrachters mit seiner ihm vertrauten Welt heranzuziehen.⁹⁰⁹ Hippler entwickelte daraus die Forderung nach le-

⁹⁰⁵ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 5.

⁹⁰⁶ Daher forderte er Maßnahmen, wie eine nationalsozialistische Führung im Filmschaffen oder eine Kontrolle der Besetzung.

⁹⁰⁷ Laut Kreimeier kämpfte Goebbels gegen *„die phantasievollen Scham- und Geschmacklosigkeiten eines ungezügelter Amüsierbetriebs, die sich in der Filmproduktion der Weimarer Republik durchgesetzt haben sollten und auch noch in den Lustspielen, Operetten und Verwechslungskomödien der NS-Zeit versteckt oder offen ihr Unwesen trieben.“* Vgl. Kreimeier, Klaus: Die UFA Story, S. 309/310.

⁹⁰⁸ Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich. Jahreslagebericht 1938, Liberalismus, S. 71.

⁹⁰⁹ Reichsminister Dr. Goebbels auf der Kundgebung der Reichsfilmkammer am 4.3.1938 in der Krolloper, Berlin, S. 9. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1938.

bensnahem Filmmaterial.⁹¹⁰ Er kam zu der Feststellung, dass in den verschiedenen Kunstkategorien ein unterschiedliches Verhältnis zwischen Form und Inhalt herrsche. Für den Film sei der Inhalt wesentlich, weil die Darstellung aus der inhaltlichen Grundlage erwachse und diese ebenfalls den Eindruck des Betrachters bestimme. Gleichgültig sei dabei, ob die Darbietung inszeniert werde oder der Realität entspreche. Von Bedeutung sei lediglich, dass es so erscheinen müsse, als sei es die Wirklichkeit und nicht fiktiv.⁹¹¹

Neben der inhaltlichen Glaubwürdigkeit verlangte Hippler auch eine realistische Darstellung der Figuren. Der Schauspieler müsse so spielen, als sei er identisch mit der von ihm dargestellten Person, da im Film die Rollen- und Typenfixierung ausgeprägter sei als im Theater.⁹¹²

Hippler behauptete, dass der Film im Vergleich zu anderen Künsten „*primär auf das Optische und Gefühlsmäßige, also Nichtintellektuelle einwirke*“ und somit einen langfristigen Eindruck beim Zuschauer hinterlasse.⁹¹³ Aufgrund dieser Eigenschaften hätte der Film einen besonders eindringlichen und nachhaltigen Einfluss und erziele langfristige Überzeugungen als die Kirche, der Staat oder andere Medien. Solche Auswirkungen verlangten von einem verantwortungsbewussten Staat den Führungsanspruch im Filmwesen sowie die Kompetenz zur Stoffauswahl, denn ein Verzicht sei leichtsinnig und liege nicht im Interesse der Filmkunst.⁹¹⁴

Hinzu käme, dass auch gerade die künstlerisch-wirtschaftliche Kombination des Kinos eine qualifizierte Auswahl der Filmthematik erfordere. Da Filmprojekte große finanzielle Aufwendungen benötigen, müsste bei der Herstellung auf Experimente, die ein finanzielles Risiko bedeuteten, verzichtet werden. Allerdings könne der Film aufgrund der fehlenden Erfahrungen noch nicht auf geeignete und erprobte Stoffe zurückgreifen, daher müsse man sich nicht an dem künstlerisch Bekannten, sondern an dem wirtschaftlich Erfolgreichen orientieren. Das Festhalten an dem Bewährten könne aber zur Folge haben, dass bestimmte Themen, Personen, Konflikte und Eigenschaften immer wieder verwendet würden und somit die jeweilige Handlung uneinheitlich und brüchig wirken würde, weil z.B. verschiedene konträre Stilelemente nebenein-

⁹¹⁰ Diese Sichtweise teilte auch der NS-Filmregisseur Ritter in seiner Rede vor der RFK 1938: „*Weil wir auf Millionen einfacher Menschen wirken wollen und müssen, soll unser künstlerisches Schaffen im Grunde einfach bleiben, gleichgültig, ob wir filmen, dichten, inszenieren, bauen, fotografieren oder ihre Gestalten verkörpern.*“ Vgl. Ritter, Karl: „Vom Wesen echter Filmkunst“, S. 55/56.

⁹¹¹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 6/7.

⁹¹² ebd. S. 7/8.

⁹¹³ ebd. S. 9.

⁹¹⁴ ebd. S. 8/9.

ander ständen.⁹¹⁵ Um dies zu vermeiden, müsse mit einer Filmdramaturgie gearbeitet werden, wobei diese nicht der Dramaturgie im Theater entsprechen solle. Dramaturgie definierte Hippler als ein System von Regeln, das eine praktische Anleitung für Autoren und Regisseure gebe, um ihren Stücken zu optimaler Wirkung zu verhelfen.⁹¹⁶ Er verstand die Regeln als allgemein gültig und ewig dauernd, analysierte aber nicht, woher die Wirkung resultiere und von welchen Faktoren die Konstanz dieser Wirkung abhing. In seiner Definition orientierte sich Hippler an Lessings Dramaturgiebegriff aus der Literatur und wandte diesen auf den Film an, allerdings ohne das Wesen des Films ergründen zu wollen. Denn solch ein Vorgehen hätte eine kritische Analyse des Films erforderlich gemacht, welche jedoch aus nationalsozialistischer Perspektive als „praxisfeindlich“ und als „zersetzend“ galt. Dementsprechend kann das Werk „Betrachtungen zum Filmschaffen“ als eine praktische Anleitung zur Herstellung für wirkungsvolle Filmwerke beurteilt werden, nicht aber als eine kritische Auseinandersetzung, wie im Vorwort vom Autor behauptet wird.⁹¹⁷

Der Regisseur Liebeneiner, der zugleich auch Leiter der filmkünstlerischen Fakultät der damaligen Deutschen Filmakademie war, definierte Dramaturgie als „*die Kunst des Handlungsaufbaues*.“⁹¹⁸ Die dramaturgischen Gesetze sollten „*die selbstverständliche Basis jedes dramatischen Werkes*“ sein und galten als unveränderlich. Zur Frage, in welcher Form die Gesetze entstehen sollten, machte er nur ungenaue Angaben.⁹¹⁹

Den Wunsch nach Gestaltungsprinzipien im Film, die sich jedoch kategorisch von einer Dramaturgie in der Tradition des Theaters und der Literatur unterschieden, äußerte nicht nur Hippler, sondern auch andere zeitgenössische Autoren, wie z.B. Heinrich Koch und Heinrich Braune⁹²⁰ oder auch Nausikaa Fischer. Ein solcher Standpunkt weist auf ein Problembewusstsein bezüglich bestimmter Fragestellungen, wie u.a. Begriffsunschärfe oder Methodenfeindlichkeit, hin.⁹²¹ In der Rezension zu „Betrachtungen zum Filmschaffen“ bemerkte Nausikaa Fischer zu diesem Aspekt: „*Eine Dramaturgie des Films zu schreiben – wenn man das Wort Dramaturgie als allgemeinverständlich aus einem anderen Kunstbereich entlehnen darf – ist noch nicht möglich zu einer*

⁹¹⁵ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 9/10.

⁹¹⁶ ebd. S.11.

⁹¹⁷ Denzer, Kurt, S. 70/71.

⁹¹⁸ Liebeneiner, Wolfgang: Spielleiter und Dichter, S. 19.

⁹¹⁹ ebd. S. 3.

⁹²⁰ Koch und Braune hatten Schwierigkeiten mit dem Begriff „Dramaturgie“, da sie den Film für eine epische Kunstform hielten, die deshalb nicht mehr den Gesetzen der Theaterdramaturgie gehorche. Vgl. Koch und Braune, o. S. (Kap. III.).

⁹²¹ Denzer, Kurt, S. 69.

*Zeit, die dem Film jeden Tag neue ungeahnte Gebiete erschließen kann.*⁹²²

Aus ihrer Sicht konnte noch keine genaue Begriffsbestimmung erfolgen, da man sich beim Film angesichts seiner jungen Entwicklung laufend mit neuen Problemen zu beschäftigen hatte, die erst Schritt für Schritt gelöst werden konnten.

Auch Goebbels hielt eine Einführung von filmischen Gestaltungsprinzipien für notwendig. Er ging davon aus, dass „*die seit jeher gültigen Gesetze für die Kunst im allgemeinen auch auf die Gesetze der Filmkunst*“ angewendet werden müssten.⁹²³ Die Forderung nach einer Theorie erweist sich bei ihm gemäß des erwähnten Theorie-Praxis-Verhältnisses als Funktion der praktischen politischen Wirksamkeit.⁹²⁴ Als Vorbild für eine künftige Filmdramaturgie verstand er Lessings „Hamburgische Dramaturgie“, die er als Meilenstein der Theatertheorie in der damaligen Epoche bewertete, welche nicht nur das deutsche Theater geprägt hätte, sondern ebenso Einfluss auf das Welttheater nahm. Die Bedeutung der deutschen Bühne in der Welt sei auf Lessings Ideen zurückzuführen, welche dieser in einer Schwächephase des Theaters erkannte, um schließlich daraus Maßnahmen zur Verbesserung zu entwickeln. Laut Goebbels befand sich das deutsche Kino gegenwärtig in einer ähnlichen Situation wie das deutsche Theater, als Lessing seine „Hamburgische Dramaturgie“ geschrieben hatte, und daher sollten die zeitgenössischen Filmtheoretiker Lessings Gesetze auf den Film übertragen, um zu einer Bestimmung seines Kunstcharakters zu kommen.⁹²⁵ Da Lessing durch „*die eherne Fixierung gewisser Grundsätze*“ den künstlerischen Missbrauch ausgeschaltet hätte, müssten die gegenwärtig Filmverantwortlichen nicht nur schlechte Filme erkennen, sondern auch zu dem Bewusstsein gelangen, warum ein Film schlecht und wo der Grund dafür zu suchen sei.⁹²⁶

⁹²² Fischer, Nausikaa: Betrachtungen zum Filmschaffen. In: „Nationalsozialistische Monatshefte“, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 406.

⁹²³ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 447.

⁹²⁴ Er war der Auffassung, „[...] daß in bestimmten Entwicklungsphasen eines geschichtlichen oder eines geistigen oder eines seelischen Prozesses eine gute Theorie manchmal die praktischste Sache der Welt ist, indem man von der aufgestellten Theorie dann die Gesetze ablesen kann, nach denen sich die Kunst zu vollziehen hat und gegen die die Kunst sich versündigte. Vgl. Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 451.

⁹²⁵ Denn Goebbels war überzeugt, dass „irgendwo und irgendwann in Deutschland einmal ein Mann aufstehen wird, der nun dem Film sein ehernes und unabänderliches Gesetz verleihen wird und daß diese Gesetze auch wieder das Vorbild für eine jahrhundertlange Entwicklung in der ganzen Welt bedeuten werden.“ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 462.

⁹²⁶ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 452.

6.2.4 Planung der Filmthemen

Als die zentralen Probleme der gegenwärtigen Filmproduktion erachtete Hippler die mangelnde Stoffauswahl, -planung und -führung. Er kritisierte, dass die Produktionsplanung zu kurzfristig und im Vorlauf nicht ausreichend durchdacht worden sei. Die Themenauswahl unterliege keinem strategischem Konzept, sondern der willkürlichen Inspiration des Produktionsleiters, Regisseurs oder Schauspielers. Daher seien wichtige Themen vernachlässigt und als Folge nur bestimmte Teile der Bevölkerung angesprochen worden. Zudem setzen die technischen und organisatorischen Vorbereitungen, wie die Festlegung der Besetzung, der Atelierdispositionen oder auch der Bauvorbereitungen, „eine geordnete und systematische Stoff- und Themenvorbereitung“ voraus. Lediglich eine staatliche Lenkung der Filmproduktion könne diese wichtige Funktion übernehmen und eine organisierte Selektion der Themen sowie ihre gründliche Vorbereitung gewährleisten.⁹²⁷

Damit eine größere Auswahl an Filmstoffen zur Verfügung stehe, müsse die Anzahl der fähigen Filmautoren gesteigert werden und ihre zweckmäßige Einsetzung erfolgen. Die „Vergrößerung und Ausweitung der Themenkreise“ sollte durch die Erstellung einer Filmenzyklopädie gesichert werden, die Ereignisse, bedeutende Persönlichkeiten, verschiedene Berufe, Geschichtsepochen usw. sammelte, damit daraus eine Auswahl für zukünftige Produktionsprogramme getroffen und diese schließlich langfristig festgelegt werden könnten.⁹²⁸

6.2.5 Planmäßiger Einsatz der Filmkünstler und systematische Nachwuchsförderung

Nicht nur bei der Stoffauswahl wünschte Hippler eine zweckmäßige, systematische und zukunftsorientierte Führung, sondern ebenso im Umgang mit den Filmkünstlern. Es sollte einen Einsatzplan für die Schauspieler und eine Förderung des Nachwuchses über einzelne Filmprojekte hinaus geben. Die Bildung fester organischer Gemeinschaften in Form von Produktionsgruppen sollte den Austausch von Erfahrungen, Ideen und Anregungen sowie die menschlichen Beziehungen intensivieren. Als Basis einer solchen Verbindung

⁹²⁷ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 11/12.

⁹²⁸ ebd. S. 14-17.

sah er die staatsmittelbaren Produktionsfirmen.⁹²⁹ Der Vorteil von organischen Gemeinschaften liege „in der Aufdeckung träger Künstler und in der Vermeidung von 90% Leerlauf“. Zudem könnten Produktionsgruppen durch ihren divergierenden Mitarbeiterstab gewährleisten, dass eine Abnutzung und eine Vernachlässigung bewährter Schauspieler vermieden würden. Da das Publikum klassische Stars den „Newcomern“ vorziehe, sei auch eine Verbesserung der Nachwuchspflege notwendig. Zusätzlich ermögliche eine gründliche Pflege der jungen Talente eine qualifizierte Zusammenarbeit mit erfahrenen Filmgrößen.⁹³⁰

Hippler erhob den Vorwurf, dass gegenwärtig in der Talentsuche nicht selektiert würde, und sich somit Anwärter größtenteils („zu 99%“) aus völlig falschen Vorstellungen vom Film und vom Leben gemeldet hätten.⁹³¹ Der Aufbau des Nachwuchses sollte auf breiter Grundlage von den Produktionseinheiten selbst gezielt durchgeführt werden, indem sie eine spezielle Stelle für Nachwuchserziehung schufen, welche mit bewährten Filmkünstlern besetzt würde. Aus einer großen Anzahl von Bewerbern würden sie schließlich diejenigen herausuchen, die vom äußeren Erscheinungsbild „europäisches Format“ vorweisen könnten und zugleich auch dem „deutschen Schönheitsideal“ entsprächen, damit sich das Volk mit ihnen identifizieren könne. Dabei sei einem attraktiven Talent immer Vorrang vor einem weniger attraktiven zu gewähren.⁹³² Diejenigen Filmschaffenden, welche die Selektion des Nachwuchses vornehmen, müssten sich einer eingehenden Prüfung ihrer Fähigkeiten unterziehen, und gerade bei ihnen müsste ein grundlegender Auffassungswandel von Pflicht und Würde ihres Berufes stattfinden.⁹³³ Immerhin sei es für jeden Filmkünstler selbst rühmlich, junge Begabungen unterstützt zu haben.⁹³⁴

Hipplers Sichtweise auf den künstlerischen Nachwuchs wurde geprägt durch Goebbels' Appell für eine qualifizierte Auswahl der jungen Aspiranten durch erfahrene Filmleute. Die Befürchtung des Reichspropagandaministers, dass viele junge Menschen durch eine oberflächliche Vorstellung der Filmwelt motiviert worden seien, veranlasste ihn zur Errichtung der deutschen Filmakademie.⁹³⁵

⁹²⁹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 18.

⁹³⁰ ebd. S. 19/20.

⁹³¹ ebd. S. 21.

⁹³² ebd. S. 23/24.

⁹³³ ebd. S. 24/25.

⁹³⁴ ebd. S. 26.

⁹³⁵ Reichsminister Goebbels auf der Kundgebung der Reichsfilmkammer am 4.3.1938 in der Krolloper, Berlin. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1938, S. 7-27.

Außerdem befürwortete Goebbels eine frühzeitige Selektion künftiger Filmschaffender sowie deren gezielte Einsetzung, da er erkannte, dass die Qualität und der Ruf des Schauspielers die Wirkung des Films bestimmten. Die schauspielerische Leistung rückte seit der Entwicklung des Schauspielers zum Kinostar in den Vordergrund. Diese vollzog sich anfänglich langsam, denn in den ersten Jahren übernahmen meist Amateure oder unbekannte Theaterdarsteller Filmrollen. Mit Beginn des Tonfilms trat eine Änderung ein, und renommierte Theaterschauspieler übernahmen Filmparts. Die Mitwirkung großer Künstler zeichnete einen Film aus, und ihre darstellerischen Leistungen wurden zum einzigen Bewertungskriterium für den künstlerischen Wert des jeweiligen Films. Zudem ermöglichte insbesondere die Massenwirksamkeit des Kinos den Aufstieg des Filmschauspielers zum Filmstar.⁹³⁶

Auch Hippler entdeckte früh, dass der Erfolg eines Films auf die jeweilige Wirkung des Protagonisten zurückging, und stellte diesbezüglich Überlegungen zur dramaturgischen Umsetzung an: „[...] *über Wesen und Unwesen des Startums ist genug gesagt und geschrieben worden, aber Startum hin Startum her: es ist nicht zu leugnen, daß die Menschen der ganzen Welt ein Hauptmotiv ihres Filmbesuches in dem Wunsch sehen, ihnen bekannten und beliebten Gesichtern wiederzubegegnen.*“⁹³⁷ Ebenso wie Goebbels sah er in der Förderung des Starkults die Möglichkeit, die Wirkung des Films zu stärken, was meist auch mit einer Steigerung der Einflussnahme auf das Publikum verbunden war.⁹³⁸

Während des NS-Regimes konnte der Status als Leinwandstar sogar dazu dienlich sein auch ohne Ariernachweis arbeiten zu können, wie z.B. im Fall von Elisabeth Bergner. Denn die verantwortlichen Nationalsozialisten im Filmwesen hatten erkannt, welchen Nutzen ihnen die Förderung eines Starkultes bringen konnte, daher wurden auch nicht alle Schauspieler/-innen, die keinen Ariernachweis vorweisen konnten, mit Arbeitsverboten belegt. Tatsächlich konnte Goebbels sogar allein entscheiden, wer von der RFK ausgeschlossen wurde und wer nicht. Er ließ Sondergenehmigungen ausfertigen, da er befürchtete, sonst alle Publikumsliebhaber auf einmal zu beseitigen, und da er auf diese Weise die Autorität des RMVP bei der Rollenbesetzung demonstrieren konnte.⁹³⁹ Außerdem zeigten sich Hitler und Goebbels auch gerne in der Öffentlichkeit in Begleitung von Stars wie beispielsweise Lil Dagover, Jenny

⁹³⁶ Winkler-Mayerhöfer, Andrea, S. 109.

⁹³⁷ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 29f.

⁹³⁸ Winkler-Mayerhöfer, Andrea, S. 109.

⁹³⁹ ebd. S. 97.

Jugo oder Carola Höhn etc., um so für die nationalsozialistische Politik und ihre Regierung zu werben.⁹⁴⁰

Bei der Auswahl der Schauspieler war aber nicht nur ihre schauspielerische Qualität entscheidend, sondern auch ihr äußeres Erscheinungsbild. Denn laut Hippler beeinflusse die Besetzung mit einer sowohl äußerlich attraktiven als auch innerlich feinfühligem Darstellerin den Schönheitssinn zahlreicher Männer vorteilhaft, was „also nicht nur allgemein bevölkerungspolitisch“, sondern auch „im besonderen Sinn einer qualitativen Hochziehung wertvoll wirken“ könne.⁹⁴¹

Mit dieser Behauptung offenbarte Hippler seinen rassistischen Blickwinkel. Der Schönheit wurde Priorität eingeräumt, weil die führenden NS-Filmverantwortlichen auf diese Weise ihre Rassentheorie in der Darstellung schöner deutscher Menschen unauffällig zu positionieren planten. Man hegte die Erwartung, dass schöne Menschen als Abbild auch schöne Menschen in der Realität zeugten.⁹⁴² Daher sollten Schauspieler/-innen sowohl mit physischen als auch mit seelischen Qualitäten ausgestattet sein, um sie als Identifikationsfigur zu prädestinieren. Am Beispiel der Karriere von Heinz Rühmann lässt sich demonstrieren, wie die NS-Filmfunktionäre bestimmte Filmschauspieler als Identifikationsfiguren instrumentalisierten.⁹⁴³ Rühmann entsprach nicht dem propagierten Schönheitsideal, sondern er übernahm in seinen Rollen, in denen er den Typ „ein Mensch wie du und ich“ verkörperte, eine Vorbildfunktion durch seine Wesenseinstellung und seine Haltung.⁹⁴⁴ In seinen Filmen, wie z.B. „Der Mustergatte“⁹⁴⁵ passte er sich der gegenwärtigen Situation anstandslos an, und vermittelte dadurch die Botschaft auch im Privaten so zu sein und zu agieren. Die erzieherische Funktion des Mediums bewirkte, dass sich der Zuschauer mit seinem Vorbild identifizierte und dessen Haltung, die nationalsozialistisch geprägt war, übernahm. Die Anlage zur Übernahme bestimmter charakterlicher Eigenschaften ließ sich nicht nur in offensichtlich politischen Filmen anwenden, sondern allgemein, um ideologisch erwünschte

⁹⁴⁰ BArch, NS 10/43.

⁹⁴¹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 103.

⁹⁴² Brandt, Hans-Jürgen, S. 200.

⁹⁴³ Zu diesem Aspekt lässt sich auch Hans Albers nennen, der in seinen Rollen hauptsächlich sich selbst darstellte und ihm somit Attribute wie „Natürlichkeit“ und „Volksnähe“ zugesprochen wurden. Die kontinuierliche Übereinstimmung der Rolle und Person schätzte das Publikum an ihm. Vgl. Krützen, Michaela: Hans Albers. Eine deutsche Karriere, Berlin 1995, S. 86ff.

⁹⁴⁴ Winkler-Mayerhöfer, Andrea, S. 93/94.

⁹⁴⁵ In dem Film „Der Mustergatte“ (D1937; Regie: Wolfgang Liebeneiner) spielte Heinz Rühmann die Hauptrolle und war maßgeblich am großen Publikumserfolg beteiligt, da die Zuschauer sich mit ihm identifizierten. Rühmann entwickelte sich hier zu einem Geschäftsmann, Sportsmann und Gentleman in einem. Er war der Herr im eigenen Haus und nicht vom fremden Kapital bestimmt. Als dem Bankhaus der Bankrott droht, tritt er als überlegener Wirtschaftsführer auf, der die Bank rettet und den Dank seiner Angestellten erntet. Vgl. Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus, S. 137/138.

Werte, Eigenschaften und Handlungsweisen zu erreichen.⁹⁴⁶ Zugleich half eine Identifizierung mit den Filmprotagonisten, brüchig gewordene soziale Rollen zu stützen.⁹⁴⁷

Diese Erkenntnis gewannen nicht nur die Filmfunktionäre, ebenso verlangten Filmjournalisten wie Eckert⁹⁴⁸ oder Schauspieler wie Jannings „einen Film der Persönlichkeiten“. Jannings sah die Aufgabe darin, Personen mit hervorragenden menschlichen Qualitäten, die ihre eigenen Schicksale bewältigten, zu unterstützen.⁹⁴⁹

6.2.6 Aufgaben der deutschen Filmherstellung im Krieg

Zum Hauptanliegen der NS-Regierung zählte sicherlich die Funktion des deutschen Kinos im Krieg. Für den Reichspropagandaminister stellte die Kriegssituation den deutschen Film vor neue Herausforderungen, wie etwa die Aufgabe, das Volk für seinen Lebenskampf auszustatten und ihm in einer derart schwierigen Situation die notwendige Erbauung, Unterhaltung und Entspannung zu liefern. Der Film hätte *„eine staatspolitische Funktion zu versehen und sei Erziehungsmittel des Volkes“*. Solch ein Instrument müsse zum Kompetenzbereich der Staatsführung gehören, weil diese hauptsächlich allein für *„die Führung des Volkes, sowie für die Durchsetzung seines nationalen Schicksals und Interessenkampfes“* verantwortlich sei.⁹⁵⁰

Hippler rezipierte von Goebbels die Hypothese, dass der Film während des Krieges neue Pflichten zu erfüllen habe. Als Beleg für den Bedeutungsanstieg des Kinos in Kriegszeiten führte Hippler die Zunahme der Besucherzahlen an. Anhand von *„staatspolitisch besonders bedeutsamen“* Beiträgen, wie „Ohm Krüger“, „Heimkehr“, „Jud Süß“, „Carl Peters“ etc., die ungeachtet ihres „un-

⁹⁴⁶ Lowry, Stephen, S. 8.

⁹⁴⁷ ebd. S. 239.

⁹⁴⁸ Eckert wünschte in seinem Aufsatz: *„Wir sehen auf der Leinwand Schauspieler, und wir wünschen, daß sie dem Typ entsprächen, der die Mehrzahl unseres Volkes ausmacht. Die Leinwand soll uns sehr wohl auch schöne Schauspielerinnen zeigen, aber wir wollen keine Verkörperung von Verkäuferinnen oder Stenotypistinnen sehen, die ihr Aussehen allein der Kopie amerikanischer Filmdiven verdanken, und wer etwas kann und uns ein menschliches Schicksal verlebendigt, ist uns lieber, als wer nur eine Welt spielt, die es gar nicht gibt. Unsere Besetzungsabteilungen sollten Menschen für die Filme auswählen, wie wir sie aus dem Leben kennen – Realismus in dieser Hinsicht ist gar kein Verzicht auf künstlerische Form.“* Vgl. Eckert, Gerd: *Filmtendenz und Tendenzfilm*. In: „Wille und Macht“. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend, H. 4, 5.2.1938, 6. Jg., S. 19-25, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 507.

⁹⁴⁹ Jannings, Emil: *Über den Film*. In: „Nationalsozialistische Monatshefte“, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 342-343.

⁹⁵⁰ Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15.2.1941 in Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 468.

mittelbar politischen Charakters“, gleichzeitig von „*besonders großer künstlerischer Wirkung*“ seien und zu „*bedeutenden Filmerfolgen*“ wurden, wollte er die Notwendigkeit eines staatlichen Eingriffs in das Filmschaffen während des Krieges verdeutlichen. Solche „*hervorragenden Erfolgsfilme*“ seien bis ins Detail festgelegte Staatsaufträge gewesen, die durch ihre jeweiligen Regisseure zu überragenden Filmkunstwerken geworden seien.⁹⁵¹ Deshalb garantiere zukünftig nur eine staatliche Einflussnahme sowie eine filmkünstlerische Gestaltung erfolgsversprechende Filme.⁹⁵²

6.2.7 Fehlerhafte Handlungsmuster und Erzähltechniken

Im Hauptteil seines Werkes befasste sich Hippler mit dramaturgischen Fragen und bediente sich dazu einer speziellen Methode: Am Beispiel abgelehnter Exposévorschläge sowie Exposés zu bereits geplanten Produktionen namenhafter Autoren und Regisseure, wie u.a. der Film „Wunschkonzert“ oder Vorschläge für einen Propagandakompaniefilm und für einen Spielfilm über die „Organisation Todt“ („OT“-Spielfilm) etc., führte Hippler typische Handlungsmuster und Erzähltechniken des deutschen Gegenwartsfilms vor, um sie als haarsträubende dramaturgische Fehlleistungen zu kennzeichnen.⁹⁵³ Zur Vermeidung solcher Vergehen stellte er die Wichtigkeit des Zusammenhangs zwischen den Begriffspaaren „Aufgabe und Thema“ auf der einen sowie „Inhalt und Gestaltung“ auf der anderen Seite dar. Dabei behauptete er, dass ein Thema immer eine typische, assoziative Vorstellung auslöse, die als Grundlage für die tatsächliche Ausgestaltung des Films herangezogen werden müsse. Diese typische Vorstellung könne aber nur auf die durchschnittliche Masse und nicht etwa auf elitäre und somit exklusive Schichten bezogen sein. Als Beispiel gibt er das Thema „Krieg“ an, das in den verschiedenen Gesellschaftsgruppen, wie im Generalstab, in einer Fabrikdirektion oder in einer Familie erlebt wird, aber nicht dem als gültigen Umkreis entspricht, weil „*in ihnen allein aber lässt sich nicht verwirklichen, was das Thema oder die Aufgabe im ganzen erfordern.*“⁹⁵⁴ Als weiteres Beispiel führt er die Aufgabe an, das Thema „Großmacht Presse“ zu gestalten. Auch bei dieser Gestaltung reiche es nicht aus, das Setzermilieu darzustellen, vielmehr schreie die Aufgabe „*nach bildli-*

⁹⁵¹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 29/30.

⁹⁵² ebd. S. 27/28.

⁹⁵³ ebd. S.30f.

⁹⁵⁴ ebd. S. 31.

*cher Erfassung der modernsten weltumspannenden technischen Einrichtungen und menschlichen Aufgaben und nach künstlerischer Gestaltung der sich hieraus als spezifisch ergebenden Konflikte.*⁹⁵⁵

Hippler forderte also einen Prozess, an dessen Ende eine Deckung der Erwartungen und Ansprüche sowohl des Zuschauers als auch des Filmschaffenden bzw. Auftraggebers stand. Zuerst müsse die gestellte Aufgabe durch das Thema „hinreichend präzisiert“ werden. Die Ausgestaltung des Themas wiederum sei nicht frei vom Filmkünstler wählbar, sondern unterliege dem regelrechten Zwang, das für den Zuschauer mit dem Thema Verbundene, d.h. das für jeden einzelnen Erlebbar und logisch Nachvollziehbare, darzustellen. Dies gelinge nur, wenn die im Film vorkommenden Personen schlüssig handelten und die einzelnen Elemente der Realität entsprächen. Falls diese Reihe von der Aufgabe über das Thema bis zur Gestaltung richtig getroffen sei, ergäbe sich auch aus Sicht des Zuschauers eine Übereinstimmung des Dargestellten mit dem Thema und folglich mit der Aufgabe. In letzter Konsequenz bestehe die Kunst des Filmemachens nicht in der eigenen Phantasie und Kreativität des Regisseurs oder in der eigenen Gestaltung eines Themas, sondern in der Fähigkeit, die Erwartungen der Masse der Zuschauer an dieses Thema mit der Gestaltung zu verbinden, um so die ursprüngliche Aufgabe abbilden zu können.⁹⁵⁶ Beispielsweise könne die Aufgabe einen Film über die Bergwacht zu drehen, nur dann richtig bewältigt werden, wenn die Voraussetzungen stimmen, in denen eine Hilfe für unverschuldet in Bergnot geratenen Menschen notwendig erscheine. Wenn die in Bergnot geratenen Menschen vorher rechtzeitig und mehrfach auf die drohende Gefahr aufmerksam gemacht wurden, verlieren sie die Sympathie des Zuschauers, da sie nicht mehr unverschuldet in Not geraten seien. Zugleich erscheine damit der Einsatz der Bergwacht nicht mehr als innerlich so berechtigt und notwendig. Und wenn sogar ein Mitgefühl der Bergwacht bei dem Rettungsmanöver tödlich verunglücke, empfinde man dies nicht mehr als eine Selbstopferung im Dienste des Nächsten, sondern als die Folge einer leichtsinnigen Unternehmung.⁹⁵⁷

Abgelehnt wurde die Verwendung von konstruierten ausgefallenen Einzelfiguren, deren Verhalten und Schicksal unglaubwürdig und künstlich erschien, zu dem Zweck, die Situation aufzulösen.⁹⁵⁸ Eben solche Missbilligung erfuhren die sich durch eintretende Zufälle motivierten Aktionen, da die Richtlinien der Handlungen festgelegt seien und nicht auf schicksalhaften Wendungen beru-

⁹⁵⁵ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 31.

⁹⁵⁶ ebd. S. 30/31.

⁹⁵⁷ ebd. S. 32.

⁹⁵⁸ ebd. S. 38.

hen sollten. Um lebensnah zu wirken, müssten sich die Handlungen an „innerer Notwendigkeit“ und „äußerer Wahrscheinlichkeit“ orientieren.⁹⁵⁹

In der Themenwahl für Kriegsfilm erwartete Hippler keine Läuterung egoistischer Menschen durch Einsatz beim Heer. Vielmehr müsste in der Darstellung von Kriegs- und Soldatenthemen die Atmosphäre und die Situation des deutschen Soldatenlebens glaubwürdig herausgestellt und wahrheitsgetreu gestaltet werden. Keinesfalls dürften solche Filme dazu dienen, als Erziehungsmittel für gescheiterte Existenzen zu fungieren.⁹⁶⁰ Die Kriegsthemen hätten eine Authentizität der Geschehnisse zu vermitteln, die Vorstellung des Zuschauers vom Krieg zu bestätigen, und die dargestellten Handlungen müssten der Situation angepasst sein.⁹⁶¹

Ein anderer Kritikpunkt lag in der Darstellung von Konflikten im Film. Oft seien diese nur heraufbeschworen worden, weil sie scheinbar notwendig seien. So würden Liebesbeziehungen viele Probleme liefern, welche die Vorgänge komplizieren könnten, oder dazu führen, dass die Handlungsmomente nicht zusammenpassen, was die spätere Resonanz negativ beeinflusse.⁹⁶²

Darüber hinaus dürfe die Handlung nicht das durchschnittliche Fassungsvermögen des Zuschauers überschreiten, etwa durch die Inszenierung einer abwegigen Liebeskonstellation oder durch die Übertragung eines allgemein gültigen Themas auf künstlich erschaffene Grundlagen, da der Beitrag ansonsten eher einem „Grotteskfilm“ gleichkäme.⁹⁶³

In Hipplers Bewertung der Exposés wurde zwischen den Zeilen seine ideologische Position erkennbar. Zudem wurde aus seiner Polemik deutlich, dass die Filmgestaltung auch gegenwärtig noch mit den Altlasten der Weimarer Zeit zu kämpfen hatte, insbesondere die Sujets, welche diesen Zeitraum selbst thematisierten.⁹⁶⁴ Er könnte aber auch mit Hilfe der Filmvorschläge Negativbeispiele kreiert haben, um anschaulicher argumentieren zu können.

In seiner Beurteilung der Filmvorhaben nahm sich Hippler, Goebbels' Visionen von einem zukünftigen deutschen Filmwesen als Vorlage. Bereits in seinen Reden hatte der Reichspropagandaminister angekündigt, dass er für die folgenden Jahre ein „Programm der Grundsätze“ aufstellen wollte. Dabei sollte nicht

⁹⁵⁹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 39.

⁹⁶⁰ ebd. S. 43.

⁹⁶¹ ebd. S. 65.

⁹⁶² ebd. S. 54.

⁹⁶³ ebd. S. 49.

⁹⁶⁴ „Sehr unzureichend und schlecht ist meist auch die filmische Gestaltung von Inflations- und Nachkriegsszenen. Dazu gehörten beispielsweise immer ins Lasterhafte entartete Bars mit zumindest halb nackten Frauen, lasziver Erotik und gutturalen Negergesängen, weiterhin alkoholische Getränke vom Sekt aufwärts, gesellschaftliche Kleidung mit Frack als Minimum.“ Vgl. Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 86.

nur die Methode des Filmschaffens geändert werden, vielmehr sollten hauptsächlich Regeln neu geschaffen und eine fehlerhafte Organisation vermieden werden. Dazu sollten zukünftig die künstlerischen Kräfte bei der Filmproduktion mehr eingebunden werden. Als Beispiel führte er die Filmproduktionsgesellschaft Tobis an, die drei „angesehene“ Filmkünstler in ihren Aufsichtsrat berufen habe.⁹⁶⁵ Mit der Installation von Filmschaffenden in den Vorständen der Ufa und Tobis beabsichtigte Goebbels nicht nur, die künstlerische Qualität der Filmproduktionen zu steigern, vielmehr wollte er seine eigenen politischen Leitlinien durchsetzen und zugleich seinen Einfluss auf die Filmfirmen sichern.⁹⁶⁶

6.2.8 Handlungsüberflutung und dramatische Darstellung

Der allgemeinen Ansicht, dass im Film „möglichst viel ‚passieren‘ müsse“, widersprach Hippler. Seiner Meinung nach benötigten Filmstoffe nicht unbedingt eine Dramatik, sondern sollten sich am wahrhaftigen Leben orientieren, das zwar dramatische Züge aufweise, genauso oft aber auch undramatische. Die Inszenierung von einfachen Konstellationen sei komplizierter als die Gestaltung von komplexen und schwierigen Situationen.⁹⁶⁷ Zuviel Inhalt lasse keine künstlerische Gestaltung mehr zu, und eine Anhäufung von Aktionen wirke unglaubwürdig, weil der angestrebte Eindruck sich ins Gegenteil umkehre und die authentische Wirkung reduziere.⁹⁶⁸ Besondere Zurückhaltung der Dramatik und weniger Fülle von Handlungen sei bei Kriegsfilmern zu beachten, da „eine intensive filmische Ausmalung mit echter Atmosphäre und der Umwelt“ geplant wurde.⁹⁶⁹

Darüber hinaus lehnte Hippler kategorisch den Zufall als Handlungsmotiv ab: „Daß das Leben die seltsamsten Zufälle kennt, ist ebenso bekannt wie es sicher ist, dass Filme mit seltsamen Zufällen sich nicht schon deswegen zu den lebensechten zählen können.“⁹⁷⁰ Sein wesentliches Argument zur Ablehnung von Zufällen und für eine innere und äußere Nachvollziehbarkeit der Aktionen

⁹⁶⁵ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 460.

⁹⁶⁶ Tagebucheinträge vom 6.2.1937, S. 361 u. vom 20.2.1937, S. 383: „Lange Auseinandersetzung mit Kletzsch und Corell: ich will in den Vorstand der Ufa ein paar Künstler hineinhaben. Klitsch sträubt sich mit Händen und Füßen. Aber es hilft ihm nichts. Er kann meinen logischen Argumenten nicht standhalten. Er will es sich noch mal überlegen.“

⁹⁶⁷ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 71/72.

⁹⁶⁸ ebd. S. 73.

⁹⁶⁹ ebd. S. 76.

⁹⁷⁰ ebd. S. 39.

fußte auf Lessings „Hamburgischer Dramaturgie“. Anzumerken ist hierbei, dass Hippler in seinem Werk Lessing nicht ganz korrekt zitierte. Hippler zitiert Lessing folgendermaßen: „*Das Genie könnte - wie Lessing in seiner hamburgischen Dramaturgie sagt - nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen könne: das, das ist seine Sache.*“⁹⁷¹

Der vollständige Satz bei Lessing lautet: „*Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders (würde) geschehen können, das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses zu Nahrung des Geistes zu verwandeln.*“⁹⁷²

In einer Filmdramaturgie, konzipiert nach Ideen Hipplers, hätte laut Kreimeier die Extravaganz, das Bizarre und die Sinnlosigkeit keinen Platz. „*Ganz im nationalsozialistischen Geist*“ verfolge Hippler „*alles, was sich den Normen nicht fügen wollte: den abenteuerlichen Zufall und die bizarre Begebenheit, das übermächtige Gefühl und die sinnliche Begierde, unstillbare Wünsche und abwegige Leidenschaften.*“ Allerdings seien dies „*die Qualitäten des Trivialkinos, die das Medium erst zu einem Vergnügen der Masse, zu einem Transportmittel ihrer Sehnsüchte*“ hätten werden lassen, und daher stelle jener das Kino selbst unter Anklage.⁹⁷³ Neben diesen von Kreimeier herausgestellten Punkten ist auch festzuhalten, dass die ständige Warnung vor einer übermäßigen Handlungsfülle und Dramatik einer Geringschätzung des Publikums gleichkam.

In seinem Wunsch nach einer Reduzierung von Inhalten rezipierte Hippler die nationalsozialistische Grundannahme, dass zu viele Aussagen den Zuschauer verwirren würden und er die Botschaft nicht verinnerlichen könnte. Kennzeichnend für die NS-Propaganda waren prägnante und verständliche Parolen, die ständig schlagwortartig wiederholt wurden. Schließlich wollten die Nationalsozialisten mit ihren Filmen das einfache Volk ansprechen und ihr nationalsozialistisches Gedankengut propagieren. So hatte auch Goebbels in einer

⁹⁷¹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 76.

⁹⁷² Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar v. Otto Mann, Stuttgart 1958, Dreißigstes Stück, S. 120.

⁹⁷³ Kreimeier, Klaus: Die UFA Story, S. 312.

seiner Reden auf die notwendige Abstimmung der Charaktere hingewiesen, weil der Betrachter sonst die sich zwischen den Darstellern entwickelnden Konflikte nicht verfolgen könnte und diese dadurch unglaublich wirken könnten.⁹⁷⁴ Die Vermeidung des Zufalls für die Dramaturgie zählte daher auch zu seinem hauptsächlichen Anliegen: *„Bis dahin war es Sitte, daß Dichter einen Konflikt schürzten und, wenn sie im dritten, vierten oder fünften Akt gar keinen Ausweg mehr wussten, irgendeine bis dahin unbekannte Person auftreten ließen, die den Konflikt löste.“*⁹⁷⁵

6.2.9 Filmthemen aus dem alltäglichen Leben

*„Der Film kann zeigen, was sich der Bühne verbietet: Die Welt der kleinen Dinge, die Attribute des Lebens, die Atmosphäre und die Umwelt der handelnden Personen, d.h. die gleichen Elemente, wie sie das alltägliche Leben bringt.“*⁹⁷⁶ Hippler verlangte mit dieser Aussage, dass das NS-Kino keine künstlich konstruierten Stoffe zur Aufführung bringen, sondern sich mit Themen aus dem alltäglichen Leben befassen sollte. Dabei sollte der Filmstoff sich nicht darauf beschränken, nur gewöhnliche Handlungen zu zeigen, sondern die Gestaltung der Thematik sollte nach den allgemeinen Regeln und Gesetzen der Logik und Psychologie erfolgen. Außerdem sollte die Beschreibung der alltäglichen Begebenheiten nicht in Form eines Tagesprotokolls abgearbeitet, sondern mit künstlerischen Stilmitteln ausgestattet werden.⁹⁷⁷

Hipplers Ausführungen entsprachen dem Goebbels' Grundsatz, dass Kunst die Funktion habe, das Leben „einzufangen“⁹⁷⁸ und daher mit dem Medium Film aktuelle Probleme des Kinopublikums thematisiert werden sollten: *„Es ist selbstverständlich, daß ein Stoff aus dem Leben genommen sein muß, er muß ein Problem behandeln, das die Herzen ergreift.“*⁹⁷⁹

Selbst Filmkünstler wie etwa Karl Ritter, ein maßgeblicher Regisseur während der NS-Zeit, beanspruchten, dass die Filmwerke „dem Herzen der Künstler“ entstammen sollten und nicht rational konzipiert wurden. Nur eine überwie-

⁹⁷⁴ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 458.

⁹⁷⁵ ebd. S. 452.

⁹⁷⁶ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 74.

⁹⁷⁷ ebd. S. 74/75.

⁹⁷⁸ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 450.

⁹⁷⁹ ebd. S. 457.

gend emotionale Grundlage hinterlasse einen prägenden Eindruck beim Publikum.⁹⁸⁰

6.2.10 Berücksichtigung unterschiedlicher Geschichtskennntnisse in der Verfilmung historischer Stoffe

Bei der Inszenierung von historischen Filmen hingegen stellte Hippler die Notwendigkeit von Handlungsfülle und dramatischer Zuspitzung fest.⁹⁸¹ Maßgebend bei der Verwendung historischer Stoffe sei, dass unterschiedliche Geschichtskennntnisse innerhalb der Bevölkerung vorherrschten und daher immer der Gesamtdurchschnitt der Zuschauer angesprochen werden müsse. Empfehlenswert sei daher, ein allgemeines historisches Gerüst, das in den wesentlichen Aussagen mit den Gedanken des Betrachters übereinstimmt, zu erschaffen. Dabei könne die Ausgangsfrage nur lauten, ob es so hätte sein können, jedoch nicht, ob es alles realiter so war.⁹⁸² Denn die wichtigste Prämisse beim historischen Film sei „*das Schaffen einer Gültigkeit im Großen*“. Es gehe nicht darum, die Richtigkeit der Einzelheiten zu gewährleisten, sondern die historischen Gegebenheiten an die allgemeine Geschichtsvorstellung der Gegenwart anzupassen. Zu den gebräuchlichen historischen Kenntnissen gehörten aber nicht nur die Anschauungen, Einblicke und Ideen, welche die Volksmasse von der Vergangenheit hätte, vielmehr flössen auch solche Wertmaßstäbe mit ein, die durch das NS-Gedankengut geprägt wurden. Daher müsse der historische Film des „Dritten Reiches“ immer in der Epoche, in der sein Publikum lebt, spielen und dementsprechend müssten „*Menschen, Sitten, Denken und Sprache*“ zeitgemäß sein.⁹⁸³ Als Begründung hierfür führte er an, dass die Filme aus aktuellen Notwendigkeiten und Bedürfnissen entstehen würden.⁹⁸⁴

Aus Hipplers Perspektive trug der Staat, in seiner Funktion als Wächter der Reinerhaltung der nationalsozialistischen Lehre, die Verantwortung für die historische Glaubwürdigkeit der filmischen Beiträge. Konkret bedeutete dies, dass die staatlich geförderten Filme als eine offizielle Geschichtsbetrachtung anzusehen waren. Dem wissenschaftlich gebildeten Filmzuschauer, der aus

⁹⁸⁰ Ritter, Karl: „Vom Wesen echter Filmkunst“, S. 53.

⁹⁸¹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 75.

⁹⁸² ebd. S. 77.

⁹⁸³ ebd. S. 78/79.

⁹⁸⁴ ebd. S. 80.

eigener Lektüre oder aus Erfahrungen einen qualifizierten Einblick in historische Vorgänge gewonnen hatte, sowie dem fachkundigen Filmrezensenten, wurden persönliche Einschätzungen verwehrt, und sie wurden als unfähige Kritiker zurückgewiesen. Allein die von staatlicher Seite beauftragten Drehbuchautoren hätten die Qualifizierung, eine korrekte Darstellung der historischen Gegebenheiten zu garantieren. Mit dieser Prämisse konnte auf einfache Weise offensichtliche Geschichtsverfälschung als beabsichtigte Unschärfe ausgegeben und doch zugleich als tiefere Erkenntnis verkauft werden. Denn sobald der Kinobesucher diese Schlussfolgerung akzeptierte, ließ sich sein Geschichtsverständnis leicht der nationalsozialistischen Betrachtungsweise anpassen.⁹⁸⁵

Ein ähnliches Verhältnis zu historischen Inhalten pflegte auch Goebbels mit der Begründung, dass schon große Künstler geschichtliche Ereignisse „*in einem höheren Sinne wahrheitsgetreuer gesehen und dargestellt hätten als die Historiker*“.⁹⁸⁶ Er konstatierte sogar, dass „*auch ein Stoff aus der griechischen Mythologie so modern wirken könne wie ein Stoff aus der Gegenwart*“, wenn die Thematik richtig erfasst werde.⁹⁸⁷ Derartige Behauptungen dienten dazu, Geschichtsmanipulation zu rechtfertigen, wie sie schließlich in Spielfilmen wie „Kolberg“, „Bismarck“⁹⁸⁸ und besonders in antisemitischen Produktionen wie „Jud Süß“, „Die Rothschilds“ oder in „dokumentarischen“ Werken wie „Der ewige Jude“ praktisch umgesetzt wurden.

Bereits Hitler hatte in seinem Buch „Mein Kampf“ erklärt, dass für ihn der Zweck der Geschichtsbetrachtung in dem Bemühen lag, aus den „*urewigen Wahrheiten*“ der Geschichte die Nutzenanwendung für die Gegenwart zu ziehen.⁹⁸⁹ Deshalb verlangte er nach einem Geschichtsunterricht, der sich auf das „*Erkennen der großen Entwicklungslinien*“ begrenze, damit der „*normale Durchschnittsmensch*“ in der Geschichte eine „*Lehrmeisterin für die Zukunft und für den Fortbestand des eigenen Volkstums*“ erhalte.⁹⁹⁰ Aus seiner Sicht bestand „*die Aufgabe eines völkischen Staates*“ darin, „*dafür zu sorgen, daß*

⁹⁸⁵ Hollstein, Dorothea, S. 205.

⁹⁸⁶ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 450.

⁹⁸⁷ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 439.

⁹⁸⁸ Große Dichter, Maler, Bildhauer, Forscher, Politiker und Feldherren, denen im Dritten Reich Filme gewidmet wurden, sind alle Projektionen des „Führers“, den die NS-Propaganda sowohl als großen Feldherrn und überlegenden Politiker als auch als genialen Künstler und Bauherrn preist. Vgl. Leiser, Erwin, S. 97.

⁹⁸⁹ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S.129.

⁹⁹⁰ ebd. S. 467f.

*endlich eine Weltgeschichte geschrieben wird, in der die Rassenfrage zur dominierenden Stellung erhoben wird.*⁹⁹¹

6.2.11 Die Darstellung des Menschen im Film

Zur Hervorhebung der Bedeutung von realistisch gestalteter Atmosphäre im Film, führte Hippler als negatives Beispiel den angloamerikanischen Film an. Diesem gelinge es nicht, eine authentische Stimmung zu erzeugen, obwohl er allein für sich alle künstlerischen Voraussetzungen und Fähigkeiten beanspruche. Kritik übte Hippler besonders an der einfachen Schwarzweißzeichnung der Charaktere in den „Feindfilmen“, *„die in keinster Weise auch nur den geringsten Anspruch auf künstlerische Wertung erheben kann“*, sowie an der rein formalen Gestaltung, die keine *„atmosphärisch echte Darstellung“* erzeuge. Selbst ein Laie könne erkennen, dass die einfachsten Mittel der Filmtechnik nicht genutzt und zugleich Situationen nachgestellt, Tricks angewandt und billigste Effekte verwendet würden.⁹⁹² Die angloamerikanischen Produktionen würden keine glaubwürdige Darstellung inszenieren und somit die Tendenz ihrer Filme aufheben. Gerade die Soldaten und Offiziere im Krieg seien unecht wiedergegeben worden, indem sie entweder *„so sauber und adrett“* aussahen oder *„unglaublich und unkünstlerisch“* beschmutzt.⁹⁹³

In der Darstellung der Figuren stand für Hippler *„primär nicht so sehr die Kunst der schauspielerischen Gestaltung als vielmehr die Darstellung des persönlichen Typus zur Debatte.“* Er verlangte von den Schauspielern, ihre Gestik und Mimik zurückhaltend einzusetzen, da das Medium Film in seinen Abbildungen vergrößere und verstärke, und ansonsten ein gekünstelter und lächerlicher Eindruck hinterlassen werde.⁹⁹⁴

Darüber hinaus behauptete er, dass *„der angesehene Bürger aber auch der städtische Mensch im alltäglichen Leben eine Maske trügen.“* Daher sei es für den Darsteller nicht schwer, diese Menschen nachzuempfinden und darzustellen. Schwieriger sei die Abbildung von natürlichen, urtümlichen Personen, worunter die Nationalsozialisten Bauern, Arbeiter, Fischer und Soldaten fassten. Diese Gruppe von Personen sei von den Schauspielern nicht glaubhaft wiederzugeben, weil der Typ und die Persönlichkeit des Stars im Film zu

⁹⁹¹ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 468.

⁹⁹² Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 80/81.

⁹⁹³ ebd. S. 82.

⁹⁹⁴ ebd. S. 82.

mächtig seien. Aufgrund dessen müsse sich der Filmkünstler wandeln und zu einem urtümlichen Darsteller werden. Einem solchen Wandel hätten sich aber auch die Regisseure zu unterziehen, denn sie benötigten psychologische Qualitäten, um die Schauspieler zu führen und eine echte Wiedergabe der Realität zu erlangen. Ihre Aufgabe sei es, den Darsteller den Zweck der Handlung vergessen zu lassen, denn die Inszenierung der unbewussten und spontanen Reaktionen mache den Erfolg des Films und den Wert des Regisseurs aus.⁹⁹⁵

Der Abschnitt über den angloamerikanischen Film verdeutlichte erneut Hipplers nationalsozialistische Überzeugung. Er übte Kritik, wertete die gegnerische Seite ab und hob zugleich das deutsche Filmschaffen empor.⁹⁹⁶ Diese Vorgehensweise demonstrierte das übliche Verhalten der Nationalsozialisten gegenüber ihren Gegnern. Hauptsächlich sollte dabei das eigene Bild gestärkt und aufgewertet werden.

Die Aufwertung der deutschen Bevölkerung in Form einer erhöhten Selbstinszenierung entsprach gemäß Hippler dem, was die breite Volksmasse im NS-Kino sehen wollte: *„Es [das Volk] will durch heroische Darstellung mitgerissen und über sich hinaus gesteigert werden; es will durch das Bild des Schönen im allgemeinen die Unvollkommenheit der Natur im einzelnen vertragen lernen; es will durch Wunschträume den Mangel, durch Tragik die Oberflächlichkeit und durch Komödien den furchtbaren Ernst ausgleichen und ergänzen.“*⁹⁹⁷

Sicherlich favorisierte das Publikum in der damaligen Situation, die dem Einzelnen keine aktive politische Teilnahme mehr erlaubte und in der durch die Konsequenzen des Kriegs ein Mangel an bestimmten Konsumgütern sowie eine tägliche Bedrohung herrschte, eine idealisierte Darstellung der eigenen Nation auf der Leinwand.⁹⁹⁸ Besonders durch die Identifikation mit dem arischen Helden konnte sich der Betrachter den täglichen Problemen mit Mut, Entschlossenheit und Tapferkeit entgegensetzen, um letztendlich wie der Filmheld für sein Leiden belohnt zu werden.⁹⁹⁹ Jegliche unangenehmen Erfahrungen, die diesen Optimismus in Zweifel zogen, wurden im Film überwunden.

⁹⁹⁵ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 83/84.

⁹⁹⁶ Goebbels befürchtete auch nicht die Konkurrenz des amerikanischen Films, gestand aber ein, dass es *„eine Reihe von amerikanischen Filmen gebe, die vorbildlich seien“*. Vgl. Goebbels' Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15.2.1941 in Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 474.

⁹⁹⁷ Hippler, Fritz: Ein Vorwort. In: „Nationalsozialistische Monatshefte“, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 339.

⁹⁹⁸ Hollstein, Dorothea, S. 211.

⁹⁹⁹ Solche Reaktionen sollten unter anderem mit Filmbeiträgen wie „Kolberg“ (D 1944/45; Regie: Veit Harlan) erreicht werden.

Hollstein zieht daraus die Schlussfolgerung, „*dass je mehr die Realität der Kriegssituation in den Gegensatz zu der im Film geschilderten heilen Welt geriet, desto sicherer durfte die Filmpropaganda mit Erfolg rechnen.*“ Denn aufgrund seiner verzweifelten Lage lasse sich der Kinogänger nur zu gerne in eine schönere Traumwelt entführen.¹⁰⁰⁰

6.2.12 Die Bedeutung von Äußerlichkeiten im Film

Hippler beschäftigte sich auch mit der Frage nach der äußeren Natürlichkeit des Films. Eine naturgetreue Darstellung sei ein notwendiger und berechtigter Anspruch, aber im Einzelfall kaum durchführbar, da die dargestellte Umwelt immer das Gestellte bzw. die Atelierdekoration widerspiegelt. Dennoch müssten Aufnahmen von Landschaften, vom Lebensbereich oder von Elementarereignissen, die sich eigentlich nicht im Atelier nachstellen ließen, als Bestandteile eines Spielfilms einen dokumentarischen, originalen Charakter tragen.¹⁰⁰¹ Eine ursprüngliche Gestaltung verlangte Hippler sowohl in der Kommunikation als auch in der Ausdrucksweise der Filmfiguren. Deshalb sollten Dialekte gesprochen, Fremdsprachen nicht übersetzt, sondern mit deutschen Untertiteln versehen werden und Ausländer nicht im Dialog mit Deutschen die deutsche Sprache verwenden.¹⁰⁰² Der Regisseur wollte durch die „Echtheit der Sprache“ einen Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugen und den Zuschauer nicht nur zum „Augen-“, sondern auch zum „Ohrenzeugen“ der Ereignisse werden lassen.¹⁰⁰³

Überhaupt wollte Hippler den Gegner nicht besonders herausstellen und seine Konversation auf das Mindeste reduzieren, denn sein Charakter könne allein aus seinen Taten erschlossen werden.¹⁰⁰⁴ Als Regisseur hatte er schon in seinen Kriegsfilmproduktionen eine ausführliche Darstellung der Gegenseite vermieden, um das Publikum nicht über die Fähigkeiten des Feindes zu informieren und diesen nicht unnötig aufzuwerten.

Sein Anspruch nach einem naturalistischen Eindruck des Filmwerkes rezipierte Hippler von Hitler¹⁰⁰⁵ und Goebbels¹⁰⁰⁶, die beim Film letztendlich die Wir-

¹⁰⁰⁰ Hollstein, Dorothea, S. 211.

¹⁰⁰¹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 85.

¹⁰⁰² ebd. S. 87.

¹⁰⁰³ Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität, S. 73.

¹⁰⁰⁴ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 88/89.

¹⁰⁰⁵ Hitler, Adolf: Mein Kampf, S. 526.

kung für entscheidend hielten und die Ausgestaltung des Weges dahin für zweitrangig befanden.¹⁰⁰⁷

Für Hippler konnte ein überzeugender Eindruck beim Betrachter lediglich durch die Vermittlung von Authentizität erreicht werden.¹⁰⁰⁸ Dieser Ansatz, in dem die Wahrscheinlichkeit der Handlung wichtiger ist als die Tatsächlichkeit einer Geschichte, geht auf Lessing zurück. Zudem unterscheiden sich Hipplers Ideen nicht von den Gestaltungsprinzipien des klassischen Hollywoodfilms, die auch auf Glaubwürdigkeit und Illusion zielen.¹⁰⁰⁹ Vermutlich beeinflussten seine Erfahrungen bei der Arbeit in der Wochenschauzentrale seine Sichtweise und er zog wohl auch die dokumentarische Bildarbeit dem Spielfilm vor. Schließlich beschäftigte er sich in seiner praktischen Filmarbeit auch mehr mit dem Dokumentarfilm, wie z.B. „Der Feldzug in Polen“, „Sieg im Westen“ oder „Der ewige Jude“.

6.2.13 Authentische Verkörperung der Figuren

Als „innere Echtheit und psychologische Richtigkeit“ im Film definierte Hippler, dass die Glaubwürdigkeit der Personen und die Motivation ihrer Aktionen für den Betrachter nachvollziehbar sein müssten, damit die innere Entwicklung der Figur verständlich wirke. Dazu müsse zunächst einmal das äußere Erscheinungsbild des Schauspielers mit dem darzustellenden Charakter übereinstimmen. Gegenwärtig sei den Autoren und Regisseuren eine Formung der Personen wichtiger als eine nachvollziehbare Anlage, eine moralische Tradition und eine Entwicklungslinie. Die dargestellten Personen hätten Moral, Werte und Traditionen im nationalsozialistischen Sinne zu vertreten und sich dementsprechend zu verhalten.¹⁰¹⁰ Es wirke unglaublich, wenn betonte und spezifische Charaktermerkmale bei demselben Menschen in ganz unterschiedliche Kategorien umschlugen. Als wesentliche Regel müsse befolgt werden, dass die Personen und Vorgänge zusammenpassen und die Abfolge der Handlungen aufeinander abgestimmt seien.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁶ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 447/448.

¹⁰⁰⁷ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 7.

¹⁰⁰⁸ ebd. S. 85-91.

¹⁰⁰⁹ Lowry, Stephen, S. 7.

¹⁰¹⁰ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 91.

¹⁰¹¹ ebd. S. 92.

Allerdings dürfe die „Lebensechtheit“ nicht so weit gehen, jegliche künstlerische Gestaltung des Stoffes abzulehnen, vielmehr sollte sie dessen authentische Wirkung unterstreichen.¹⁰¹²

6.2.14 Politische Standpunkte im Film

Hippler verlangte, dass am Ende eines Films der Zuschauer die Intention und die Motivation zur Filmherstellung erkannt haben müsse. Demzufolge müsse der Stoff eine gewisse Haltung bzw. Moral vertreten, die jedoch keinen sonderbaren Idealismus oder programmatische, staatspolitische Forderung propagiere. Denn ausschlaggebend sei die Unterhaltung und Ablenkung der Zuschauer und nicht die Inszenierung von staatspolitischen und künstlerischen Stoffen.¹⁰¹³

Damit im Film ein gewisser Standpunkt deutlich würde, sei es notwendig zu demonstrieren „*wen soll ich lieben, wen hassen*“. Dieser Effekt könnte durch den Einsatz von Kontrasten erzielt werden, mit deren Hilfe illustriert werde, wer der Gute und wer der Böse sein solle. Als Beispiel nannte er antisemitische Produktionen, in denen die Juden nicht sympathisch dargestellt werden dürften, sondern ihre Gegenspieler hätten sympathisch zu sein. Hipplers Argumentation beruhte auf den Ausführungen von Lessing zur Inszenierung der Charaktere: „*Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich itzt stärker, itzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von Schwarz auf Weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein.*“¹⁰¹⁴

Allerdings warnte Hippler auch vor einer überbetonten Schwarzweißzeichnung, die entstellend und unwahr wirke und somit die Authentizität des Films in Frage stelle. Eine sparsame Anwendung von Attributen und Merkmalen müsse genügen, um deutlich zu machen, wer Sympathien verdiene. Daher plädierte Hippler für einen geschickten Einbau von Kontrasten, die die innere Glaubwürdigkeit des Films steigern und durch die Parteinahme für die sympa-

¹⁰¹² Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 97.

¹⁰¹³ ebd. S. 98/99.

¹⁰¹⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, vierunddreissigstes Stück, S. 136.

thische Figur, die Möglichkeit eröffnen auf die Meinungsbildung des Publikums einzuwirken.¹⁰¹⁵

Hippler erweiterte den Begriff der Tendenz und setzte ihn mit der Moral gleich. Für die Filmproduktion bedeutete dies, dass jeder Film eine indirekte und nachdrücklich wirkende „Moral“ vertreten solle.¹⁰¹⁶ Die Forderung nach einer politischen Ausrichtung des Films hatte schon Hitler gestellt,¹⁰¹⁷ und Hippler griff sie hier erneut auf. Jedoch plante er im Unterschied zum „Führer“, den Spielfilm nur zur verdeckten Indoktrination zu benutzen, im Dokumentarfilm und der Wochenschau hingegen sollte die NS-Propaganda direkt und anschaulich auftreten. Dieser Einschätzung folgte Hippler in seiner Arbeit als Regisseur bei dem Dokumentarfilm „Der ewige Jude“, in dem direkt gegen die Juden gehetzt wurde.

Auch der Reichspropagandaminister wünschte eine politische Stellungnahme im Film und verlangte, dass *„jede Kunst eine Absicht ausdrücke“*, die im Film in Handlung, im Ablauf oder durch Kontrastierung von Menschen auftrete.¹⁰¹⁸ Keinesfalls sollte eine politische Ausrichtung durch Demonstration des NS-Programms oder durch Präsentation nationalsozialistischer Symbole wiedergegeben werden.¹⁰¹⁹ Er beanspruchte keine *„Kunst um der Tendenz willen, sondern die Tendenz in die große und alles überragende Gestaltung einzufügen.“*¹⁰²⁰ Zu seinen Vorbildern zählten der sowjetische Tendenzfilm und die Hamburgische Dramaturgie. Gegenstimmen, die behaupteten, *„alle Kunst ist tendenzlos“*, wehrte er ab mit dem Urteil, sie seien *„dumm, naiv und unlogisch.“* Da es keine absolute Objektivität gebe, sei besonders *„die Nichttendenz gefährlich“*.¹⁰²¹ Goebbels favorisierte eine Kunst mit politischer Botschaft, die jedoch nicht in Form von äußerlichen nationalsozialistischen Attributen abgebildet werden sollte, sondern er erwartete eine Verbindung von Gesinnung mit künstlerischem Können.¹⁰²² Nur der qualifizierte, vermeintlich unpolitische Filmbeitrag erziele die größeren propagandistischen Effekte, da auf diese Weise die Antipathie des Betrachters gegen offensichtliche Tendenz

¹⁰¹⁵ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 101/102.

¹⁰¹⁶ ebd. S. 98.

¹⁰¹⁷ Hitlers Gespräch mit Tony van Eyck, zitiert nach: Traub, Hans, S. 27.

¹⁰¹⁸ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 456/457.

¹⁰¹⁹ Goebbels' Rede in den Tennishallen, Berlin, am 19.5.1933, S. 444 u. Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 456/457.

¹⁰²⁰ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 457.

¹⁰²¹ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 440.

¹⁰²² Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 457.

unterlaufen würde.¹⁰²³ Er forderte, dass über den Erfolg und das künstlerische Niveau des Films lediglich handwerkliches Können und dramaturgische Leistung und nicht das Maß der verbreiteten „Gesinnung“ entscheiden sollte.¹⁰²⁴ Aus der Perspektive von Kurt Denzer bereitete insbesondere der Wunsch nach einer Abhängigkeit der Kunst vom Talent den Nationalsozialisten neue Gelegenheiten der Einflussnahme. Denn eine solche Kunstbetrachtung liefere Kriterien, die jeden zu einer Beurteilung befähigten und ihm den Eindruck vermittelten, sich an der Kunstdiskussion zu beteiligen. Außerdem verschaffe die Kategorie der künstlerischen Gestaltungsfähigkeit für die Zensur Interventionsmöglichkeiten, indem die Darbietung politisch unerwünschter Themen mit angeblich ästhetischen Argumenten verboten werden könne. Tatsächlich erlaube eine derartige Definition der Kunst nur solche Produktionen, die der nationalsozialistischen Geisteshaltung entsprächen.¹⁰²⁵

Selbst wenn Hitler, Goebbels und Hippler unterschiedliche Ansichten zur Darstellung von Propaganda im Kino pflegten, lehnten sie Filme ab, die lediglich um ihrer selbst willen produziert wurden, und verlangten nach einer zweckmäßigen Ausrichtung der Werke. Sie stimmten in diesem Punkt mit Lessings These über ein, „[...] *daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpferischen Geist beweise.*“¹⁰²⁶

Aber nicht nur nationalsozialistische Amtsträger verlangten nach einer ideologischen Orientierung des Filmgenres, sondern auch Filmschaffende wie Ritter strebten danach: „*Es ist daher eine Selbstverständlichkeit, daß jeder filmkünstlerisch Schaffende mit beiden Füßen auf dem Boden der Weltanschauung seines Volkes steht, für das er zu schaffen hat. Seine Kunst muß notwendig national sein, dann wird sie, genau wie die großen Kunstwerke unserer Nation, auch einmal international wirken.*“¹⁰²⁷

6.2.15 Identifikationsmöglichkeiten im Film

Hippler behauptete in seinem Buch, dass der Film sowohl eine persönliche Verbindung zwischen Betrachter und Protagonisten als auch den Wunsch, diesem gleich zu werden, erzeuge. Indem die Zuschauer den dargestellten

¹⁰²³ Denzer, Kurt, S. 212/213.

¹⁰²⁴ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 440.

¹⁰²⁵ Denzer, Kurt, S. 216.

¹⁰²⁶ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Zweiunddreissigstes Stück, S. 127.

¹⁰²⁷ Ritter, Karl: „Vom Wesen echter Filmkunst“, S. 56/57.

Figuren nacheiferten, offenbare sich die formende Kraft des Films. Eine solche Einflussnahme der Darsteller auf das Schönheitsideal der Massen erkläre die Notwendigkeit der Kontrolle bei der Besetzung von Filmrollen.¹⁰²⁸

Außerdem stellte er heraus, dass der Film seit jeher eine Volkskunst gewesen sei und auch bleiben werde. Deshalb müsse man berücksichtigen, dass sich „*Masse und Herz des Volkes*“ nicht so sehr durch Beiträge mit negativer als eher durch solche mit positiver Grundhaltung ansprechen ließen.¹⁰²⁹ In diesem Sinne lehnte er, wie zuvor auch schon Lessing, widersprüchliche Charaktere ab, da diese Handlungen auslösen könnten, bei denen das Gute leiden müsse, das Böse sich aber freuen könne. Solche Darstellungen würden dem Empfinden des Betrachters widersprechen und zur Ablehnung des Filmes führen. Eine „*tiefschürfende, fast analytische Seelenmalerei*“ sollte angesichts dessen ebenfalls vermieden werden, da entsprechende Dialoge sonst ausufern und das Publikum quälen würden. Derartige Ausdrucksformen sollten anderen Kunstrichtungen, wie etwa der Dichtung, vorbehalten bleiben.¹⁰³⁰

Hipplers Vorschläge in seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“ fußten hauptsächlich auf Goebbels' Visionen vom NS-Film, aber der Verfasser ließ auch neue Gedanken zur „*formenden Kraft des Films*“, in Form von Begründungen für ein „Happy End“ einfließen. Ein „glückliches Ende“ favorisierte Hippler, weil es aus pädagogischen und psychologischen Gründen bedeutsam sei, dass jeder Zuschauer den Filmschluss befürworte und auf diese Weise eine Lebenskraft und Lebensbejahung vermittelt bekäme.¹⁰³¹ Insbesondere während des Krieges sollten die Menschen von ihren gegenwärtigen Problemen abgelenkt und ihre Ausdauer gestärkt werden.

Wenn ein „Happy End“ als Filmschluss ausgewählt werde, müsse dieses mit der kompletten Handlung übereinstimmen. Das bedeute, dass das Werk nicht nur mit einer Versöhnung enden könne, sondern ebenso mit der Sühnung eines Verbrechens, wie beispielsweise das Aufhängen des „Jud Süß“ im gleichnamigen Film.¹⁰³²

¹⁰²⁸ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 102/103.

¹⁰²⁹ ebd. S. 104.

¹⁰³⁰ ebd. S. 106/107.

¹⁰³¹ Winkler-Mayerhöfer, Andrea, S. 77/78.

¹⁰³² Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 107.

6.2.16 Hipplers Rezeption

In seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“ übernahm Hippler viele Argumente und Ansichten seines Vorgesetzten, aber ihm fehlte Goebbels' andauernde Forderung nach der Führungsposition der Deutschen im gesamten Filmgenre. Schon in seiner Rede im März 1933 äußerte Goebbels seinen Wunsch, den deutschen Film zu Weltrang zu erheben: *„Es kommt nicht darauf an, daß man einen Film machen kann – die innere Größe der Gesinnung muß mit den äußeren Mitteln übereinstimmen. Dann kann der deutsche Film eine Weltmacht werden, deren Grenze heute noch ganz unvorstellbar ist.“*¹⁰³³ 1937 wurde aus dem Wunsch von Goebbels der Anspruch nach der hegemonialen Stellung der Deutschen auf dem Filmsektor¹⁰³⁴, bis er 1941 schließlich von der Dominanz der Deutschen als den einzig ernsthaften Filmmachern in Europa schwärmte.¹⁰³⁵ Bis zur letzten großen Filmrede vom 28. Februar 1942 beanspruchte er den deutschen Führungsanspruch auf allen Gebieten und schrieb noch im Mai 1942 in sein Tagebuch: *„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.“*¹⁰³⁶ Mit dem Projekt über den Lügen-Baron Münchhausen (D 1943, Regie: Josef von Baky) wollte Goebbels die Fähigkeit der NS-Filmpolitik deutlich machen und die Überlegenheit der deutschen Filmproduktion gegenüber der amerikanischen aufzeigen. Gerade dieser Filmstoff ermöglichte es, den technischen Fortschritt und die Illusionsmacht des Kinos demonstrativ zur Schau zustellen.¹⁰³⁷

¹⁰³³ Goebbels' Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.3.1933, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 439-440.

¹⁰³⁴ Goebbels' Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5.3.1937 in der Krolloper, Berlin, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 442f.

¹⁰³⁵ Goebbels' Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer in Berlin vom 15.2.1941, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 471: *„Deutschland ist heute in der Lage, den gesamten europäischen Kontinent zu beherrschen, und wir sind heute allein dominierend in Europa, die einzigen Filmmacher, die überhaupt ernsthaft in Frage kommen, [...]“*

¹⁰³⁶ Tagebucheintrag vom 19.5.1942, S. 317.

¹⁰³⁷ Schulenburg, Silke: Von der (All-)Macht der Illusion und der Verführbarkeit der Ideologie. Zur Funktion selbstreflexiver Verweise im Film Münchhausen. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München 2004, S. 295.

Diese imperialistische Haltung seines Vorgesetzten¹⁰³⁸ übernahm Hippler nicht, wie eine Notiz von Goebbels demonstriert: *„Nachmittags habe ich eine lange Auseinandersetzung mit Hippler und vor allem mit Greven über die Kursfestsetzung der von uns betriebenen französischen Filmproduktion. [...] Es ist nicht unsere Aufgabe, den Franzosen gute, vor allem nicht unsere Aufgabe, ihnen nationalsozialistisch einwandfreie Filme zu bringen. [...] Eine neue Konkurrenz durch uns selbst hier heranzuzüchten, wäre glatter Wahnsinn. [...] 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. Deshalb muß es uns angelegen sein, alle Bildungen einer neuen nationalen Filmindustrie nach Möglichkeit zu verhindern, eventuell die Kräfte, die dazu in der Lage wären, für Berlin, Wien oder München wegzuzugangieren.“*¹⁰³⁹

In Hipplers Betrachtungen findet sich auch nicht Goebbels' Forderung, die Literatur aus dem Film zu verbannen.¹⁰⁴⁰ Wie Goebbels wünschte er zwar *„die analytische Seelenmalerei“* im Film zu vermeiden und sie dem Dichter vorzubehalten, aber ebenso erkannte er die Möglichkeit aus einer guten Literaturvorlage einen ausgezeichneten Filmstoff zu entwickeln: *„Eine gute Novelle oder auch einen annehmbaren Roman, obgleich beide bei ihrer Konzeption ganz und gar nicht auf filmische Verwertung abgestimmt waren, zu einem technisch-formal einwandfreien Drehbuch umzugestalten; [...]“*¹⁰⁴¹ Hippler nahm für sich in Anspruch, dem künstlerischen Aspekt in Filmproduktionen einen hohen Stellenwert einzuräumen und versuchte dies auch in seiner Funktion als Leiter der Filmabteilung und Reichsfilmintendant umzusetzen, wie beispielsweise seine Bemühungen, Erich Kästner als Drehbuchautor des Films *„Münchhausen“* bei Goebbels durchzusetzen, belegen. In seinen Memoiren behauptet Hippler sogar, dass sein Einsatz für künstlerische Qualität in der Filmherstellung zu Differenzen mit Goebbels geführt hätte, die schließlich seine Entlassung bedingten.¹⁰⁴²

¹⁰³⁸ Dagegen teilte Belling den Standpunkt des Reichspropagandaministers: *„Und deshalb muss ich die Forderung aussprechen, dass der deutsche Film sein eigenes Gesicht, keine blinde und geistlose Nachäffung irgendwelcher ausländischen Filme, darstellt, dass er eigene Art pflegt, Ideen darstellend und künstlerisch zu fassen versuchend, ein solcher Film wird die Welt erobern und als Bote deutscher Kultur und deutscher Schöpferfreudigkeit durch die Welt gehen, kündend von unserem inneren Geist, von unserer Haltung und unserem Wollen.“* Belling, Curt, S. 37.

¹⁰³⁹ Tagebucheintrag vom 19.5.1942, S. 317.

¹⁰⁴⁰ Goebbels' Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer in Berlin vom 15.2.1941, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 469. Goebbels forderte: *„Die Literatur ist damit aus ihm verbannt, die reine Literatur hat in ihm keinen Platz mehr.“*

¹⁰⁴¹ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 11-17.

¹⁰⁴² Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 227 u. 254.

Im Vergleich zu seinem Vorgesetzten fehlten bei Hippler klare Hinweise auf die notwendige Verstaatlichung der Filmindustrie und die durchgesetzte Praxis, der sich Goebbels nachdrücklich rühmte: *„Wenn Sie sich vorstellen, dass in deutschen Filmen weit über eine Milliarde im Jahr umgesetzt wird, so erhalten Sie einen schwachen Begriff von den wirtschaftlichen Faktoren, die hier auf dem Spiel stehen, und Sie werden auch verstehen, dass ich im Zuge dieser Entwicklung geradezu gezwungen war, die kleinen noch verbleibenden Privatfirmen in den großen gemeinsamen Topf hineinzuwurfen.“*¹⁰⁴³ Hippler ließ diesen Aspekt vielleicht aus, da er sich mehr mit den künstlerischen Bedürfnissen in der Filmherstellung beschäftigte als mit den wirtschaftlichen. Außerdem gab es auf diesem Gebiet erfahrene und einflussreiche Kräfte, wie etwa Winkler, die von Goebbels berufen wurden, öffentlich Stellung zu nehmen.

Hippler folgte in seinem Werk der Annahme, dass der Film ein Massenmedium sei. Was aus seiner Sicht dazu führe, dass der NS-Staat seine Einflussnahme sichern müsse, weil der Film somit zu einem Manipulationsinstrument werden könnte. Diese These prägte seine gesamten Ausführungen, wie beispielsweise die Forderung nach der Entscheidungskompetenz bei der Auswahl von Filmstoffen sowie deren Kontrolle, bei der schauspielerischen Besetzung und Gestaltung des Films und die staatliche Leitung des Filmwesens demonstrieren.

Hipplers Konzepte zum deutschen Filmschaffen wurden von ihm nicht neu konzipiert, sondern Goebbels hatte mit seinen grundlegenden Reden an den deutschen Film die Impulse geliefert, und Hippler hat sie zusammengefasst und zu einer Richtschnur für die NS-Filmproduktion formuliert. Praktische Umsetzung erfuhren diese u.a. in der Auswahl der Filmexposés, die er als Leiter der Filmabteilung mit den Produktionschefs besprach und die eine Verbesserung in der Zusammenarbeit bei der Filmplanung zwischen den Firmen und dem Ministerium brachte.¹⁰⁴⁴

Hipplers eigenständige Leistung in seinem Buch bestand in den von ihm selbst entwickelten antisemitischen Leitlinien in Form einer *„dosierten Schwarzweißzeichnung“* und einem *„Happy End“* als Filmschluss, die er zu Grundlagen der Filmherstellung in der NS-Zeit erheben wollte.¹⁰⁴⁵

Als Leitfaden für die nationalsozialistische Filmproduktion möchte ich *„Betrachtungen zum Filmschaffen“* aber nicht einordnen, da es keine konkreten

¹⁰⁴³ Goebbels' Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer in Berlin vom 15.2.1941, abgedr. bei: Albrecht, Gerd: Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Karlsruhe 1979, S. 117.

¹⁰⁴⁴ Moeller, Felix: Der Filmminister, S. 127.

¹⁰⁴⁵ Brandt, Hans-Jürgen, S. 39.

Beispiele dafür gibt, dass nach diesem Muster tatsächlich Filme gedreht wurden.¹⁰⁴⁶ Gestaltungselemente wie Hippler sie beanspruchte, finden sich teilweise in Ansätzen bei Filmen im Staatsauftrag wie z.B.: „Bismarck“, „Kolberg“, „Jud Süß“ und „Der ewige Jude“. Zudem fehlen mir Aussagen über die ästhetische Gestaltung eines Films. Man kann in Hipplers Ausführungen keine Elemente einer nationalsozialistischen Ästhetik ausmachen, wie sie etwa in den filmischen Beiträgen von Leni Riefenstahl anschaulich dargestellt wurden. Allerdings orientierte sich Hippler in seiner Forderung „*Und wirken muß es, als sei es die Wirklichkeit*“¹⁰⁴⁷ an Riefenstahls Methode, inszenierte Einstellungen als authentisches Filmmaterial wirken zu lassen.¹⁰⁴⁸

Letztendlich ordnete Goebbels auch nicht an, dass nach Hipplers Werk alle zukünftigen NS-Filme gefertigt werden sollten. Einer seiner Beweggründe könnte darin gelegen haben, dass er selbst noch einmal eine NS-Filmtheorie verfassen wollte.

¹⁰⁴⁶ Allerdings hat der Autor Kriegk nach eigenen Angaben Material über Geschichte und Entwicklung des deutschen Films aus Hipplers Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“ verwendet. Vgl. Kriegk, Otto, S. 316.

¹⁰⁴⁷ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 7.

¹⁰⁴⁸ Hoffmann, Kay: „Nationalsozialistischer Realismus“ und Film-Krieg. Am Beispiel der Deutschen Wochenschau. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film, S. 170f.

7 Schlussbetrachtung

Die Intention dieser Untersuchung lag darin, die Funktion und Bedeutung Fritz Hipplers im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ einzuschätzen. Dazu war es notwendig, zuerst die mit diesem Medium verbundenen Ansichten und Vorstellungen, die sich auf Hitler und Goebbels beziehen, herauszuarbeiten. Dabei wurden die zentralen Aspekte der direkten und indirekten Propagandakonzeptionen ersichtlich.

Goebbels hatte erkannt, dass der Zuschauer nicht nach politischen Inhalten im Film verlangte, sondern nach Zerstreuung und Ablenkung. Dem Reichspropagandaminister ging es aber nicht um die bloße Unterhaltung, vielmehr sah er sich als „Missionar der nationalsozialistischen Ideologie“ und wollte den Film zum Vorkämpfer der nationalen Kultur machen.¹⁰⁴⁹ Außerdem befand er sich im kulturellen Bereich ständig in Konkurrenz zu anderen NS-Führungskräften wie z.B. Rosenberg. Goebbels registrierte das Misstrauen des Publikums gegenüber nationalsozialistischer Botschaft im Kino und verzichtete in den meisten deutschen Filmen auf NS-Symbole wie Hakenkreuzfahnen, Hitlergruss etc. Er ließ die NS-Ideologie nur verdeckt auftreten und versprach sich dadurch die geeignetere Werbung für seine politischen Ziele.¹⁰⁵⁰ Beim Dokumentarfilm hingegen trat die nationalsozialistische Propaganda direkt und offen auf, weil hier die Aufnahmen als authentische Bilder aufgefasst wurden und somit die politische Information als wahrheitsgemäß betrachtet wurde, die man kritiklos aufnehmen könne. Für einen solchen Effekt wurde auf Manipulationstechniken zurückgegriffen, aber es wurden keine ausdrücklich neuen theoretischen Grundlagen oder Vorbilder entwickelt.

Als wegweisende Arbeiten für den nationalsozialistischen Dokumentarfilm können die Werke von Leni Riefenstahl angeführt werden, der es gelang, in ihren Werken eine besondere ästhetische Gestaltung zum Ausdruck zu bringen. Sie schaffte es, den nationalsozialistischen Werten durch ihre Bilder eine spezielle Ästhetik zu vermitteln. Ein solches Ergebnis setzte eine akribische Planung und Vorarbeit im Vorfeld voraus, was aber nur durch eine große technische und finanzielle Unterstützung von Seiten des Staates erzielt werden konnte.

¹⁰⁴⁹ In seinem Tagebuch hielt er fest, dass er den Film zur meistbegünstigten Kunst im „Dritten Reich“ erheben wollte: „*Und am Ende des Krieges wird der Film selbst zweifellos eines der wichtigsten Volksführungs- und Volksbeeinflussungsmittel sein und bleiben.*“ Tagebucheintrag vom 21.2.1942, S. 351.

¹⁰⁵⁰ Moeller, Felix: Der Filminnister, S.11.

Wesentlich für die Einschätzung der Funktion Hipplers im NS-Filmsystem war seine Sozialisation innerhalb der NSDAP und sein Weg vom Wochenschau-mitarbeiter zum Leiter der Filmabteilung im RMVP sowie zum Reichsfilmintendanten.

Zur Vorbereitung des Lesers auf den Film „Der ewige Jude“ wurden die dramaturgischen Mittel aus Hipplers früheren Werken betrachtet. In seinen dokumentarischen Kriegsfilmern erreichte er eine plakative Darstellung durch seine bewusste Komposition der Ton- und Bildelemente. Dem Zuschauer wurde im Kino das Gefühl vermittelt, emotional dabei zu sein, ohne unmittelbaren Gefahren ausgesetzt zu sein. Durch künstlerische Eingriffe in den Realitätsgehalt des gewöhnlichen Krieges wurde dieser in seiner ästhetischen Überhöhung zum eigenen Erlebnis. Durch das Nichterwähnen von Verlusten auf deutscher Seite und der damit verbundenen Glorifizierung der deutschen Leistungen steigerte Hippler als Regisseur die Selbstachtung des deutschen Volkes. Diesem Konzept blieb er auch in seinem späteren Film „Der ewige Jude“ durch die Einführung eines Werteschemas treu.

Bereits in seinen Kriegsfilmern arbeitete Hippler mit Gegenüberstellungen von physiognomischen Eigenschaften deutscher und feindlicher Soldaten, später setzte er Juden aus den Ostgebieten in Kontrast zu der deutschen Bevölkerung. Eine Diffamierung der Juden begann Hippler schon in seinen frühen Filmwerken und steigerte als Gestalter die antisemitische Agitation bis zu ihrem Höhepunkt in dem Film „Der ewige Jude“.

Darüber hinaus half er mit seinen dokumentarischen Kriegsfilmern die deutschen militärischen Siege hervorzuheben und die Bevölkerung zu ermutigen, weiter für den deutschen Sieg zu kämpfen, da der Zweite Weltkrieg nicht mehr nur allein auf dem Schlachtfeld entschieden wurde.

Die oben zusammengefassten Ergebnisse bilden die Grundlage zum Verständnis von Hipplers Film „Der ewige Jude“ und seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“, die den Hauptteil dieser Arbeit ausmachen und somit zum Kern der Untersuchung, der Bewertung der Rolle Hipplers im NS-Filmwesen, zurückführen. Die Überprüfung der anfangs aufgestellten Hypothesen bildet dabei die Basis zur Klärung der Funktion Hipplers.

Die in dem Kapitel über Hipplers Biographie dargestellten äußeren Umstände, zu denen beispielsweise der frühe Verlust des Vaters und die allgemein wirtschaftlich und politisch angespannte Lage nach dem Ersten Weltkrieg zählten, haben sicherlich Einfluss auf seine Einstellung zum Nationalsozialismus gehabt. Allerdings teilte er diese Situation mit vielen anderen Menschen seiner

Generation. Im Falle Hipplers ist dessen früher Eintritt in die NSDAP, die konsequente Karriere und der bereits vor der Machtübernahme gewählte Weg zur politischen Betätigung, der ihm auch persönliche Nachteile während seines Studiums einbrachte, ausschlaggebend für seine Haltung. Diese Entschlüsse zeigen meiner Meinung nach, dass er nicht nur opportunistisch handelte, sondern zutiefst von der nationalsozialistischen Ideologie überzeugt war. Gestärkt wird diese Vermutung durch Hipplers fehlende Distanzierung nach dem Krieg von den Geschehnissen während des NS-Regimes. Es gelang ihm nicht, Verantwortung für seine Tätigkeit zu übernehmen, stattdessen versuchte er vielmehr seinen Kompetenzbereich und seinen Einfluss als gering darzustellen und sich in den „Kreis der Unbeteiligten“ einzugliedern.¹⁰⁵¹ Sogar in seinen Memoiren, die 1982 veröffentlicht wurden, leugnete Hippler an der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 teilgenommen zu haben und Mitorganisator gewesen zu sein, obwohl seine Teilnahme durch eine Zeitungsnotiz im Bonner „Generalanzeiger“ vom 11. Mai 1933 bewiesen wurde.¹⁰⁵² Außerdem hielt er bis zu seinem Tod an der Behauptung fest, die Siegermächte des Ersten Weltkriegs hätten zur NS-Herrschaft, zum Antisemitismus und zum Zweiten Weltkrieg beigetragen.¹⁰⁵³ Nationalsozialistische Gesinnung förderte sicherlich Hipplers schnellen Aufstieg im NS-Filmwesen zum Abteilungsleiter der Filmabteilung im RMVP und zum Reichsfilmintendanten.

Als Leiter der Filmabteilung fungierte Hippler als ausführendes Organ von Goebbels gegenüber den Filmproduktionsfirmen und -künstlern. Der Reichspropagandaminister übertrug Hippler die Umsetzung und Überwachung seiner gewünschten Filmpolitik. Demzufolge traf Hippler keine eigenen Entscheidungen, sondern führte lediglich die Anordnungen seines Vorgesetzten aus. Trotzdem nahm er innerhalb des RMVP eine exponierte Stellung ein und

¹⁰⁵¹ An dieser Stelle möchte ich auf ein Zitat von Willi Boelcke verweisen, der sich zu Personen äußert, die es nicht schafften, sich ihrer Vergangenheit zu stellen, und ebenso die daraus resultierenden Konsequenzen für unsere gegenwärtige Gesellschaft vorstellt: *„Wer sich von der NS-Vergangenheit wirklich frei gemacht hat oder ihr auch nur äußerlich verhaftet war, der hat es nicht nötig, den Mantel des Schweigens über diese zu breiten. Besonders der nachfolgenden Generation wird es dadurch erschwert, die jüngste deutsche Geschichte wirklich zu verstehen und damit verbunden auch ähnliche Konstellationen helfen zu vermeiden.“* Vgl. Boelcke, Willi A. (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939-1941*, S. 51. In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf die jüngste Diskussion um Günter Grass und sein spätes Eingeständnis der Zugehörigkeit zur Waffen-SS verweisen.

¹⁰⁵² Siehe Kapitel 4.1. „Bonner Generalanzeiger“ abgedr. bei: Wulf, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich*, S. 49. Stig Hornshøj-Møller gibt als eine weitere Quelle noch, das „Neuköllner Tageblatt“, Nr.111, 12.5.1933 an. Vgl. Hornshøj-Møller, Stig: *Der ewige Jude*, S. 12.

¹⁰⁵³ *„Unsere Mitschuld am Unglück des jüdischen Volkes kann also mit dem Wissen um systematischen Massenmord nicht in Zusammenhang gebracht werden. Wohl aber besteht sie in dem Inkaufnehmen des jüdenfeindlichen Irrsinns. Diese unsere Schuld ist unbestreitbar. In diese Schuld ist aber leider fast die ganze Welt verstrickt. Vor allem jener Teil der Welt, der diese Schuld aus durchsichtigen Gründen allein uns Deutschen zusprechen will.“* Vgl. Hippler, Fritz: *Die Verstrickung*, S. 261/262.

nahm als Abteilungsleiter regelmäßig an den Ministerkonferenzen im RMVP teil. Selbst wenn Goebbels in diesen Konferenzen die Richtlinien vorgab und Hippler keinen Einfluss auf dessen Strategien hatte, war Hippler allein schon durch die Teilnahme Geheimnisträger. Er erhielt sogar spezielle Aufträge zur Filmproduktion und wurde daher über deren Zielsetzung informiert.

Dass zu dieser Zeit auch viele einfache Mitarbeiter der jeweiligen Ministerien Geheimnisträger, Befehlsempfänger und gleichzeitig weisungsbefugt waren, ist unbestritten. Anweisungen von Vorgesetzten umgesetzt und Geheimnisse nicht gegen den Staat verwendet zu haben, lässt noch kein Urteil über deren Verantwortung zu. Daher ist es verwunderlich, dass Hippler eine so offensichtliche und für ihn auch folgenlose Tatsache abstritt, wie die, dass auf den von Goebbels einberufenen Konferenzen geheime Punkte besprochen wurden. Denn dies tat er nach dem Krieg in seinem Buch „Die Verstrickung“.¹⁰⁵⁴ Das legt den Verdacht nahe, dass Hipplers Einfluss doch größer war als man vermuten würde. Außerdem passte es zu seinem Verhaltensmuster nach dem Krieg, nämlich jegliche Verantwortung innerhalb dieser Position abzustreiten.¹⁰⁵⁵ So wie er es auch im Hinblick auf seinen Entscheidungsspielraum bei der Wochenschau tat, wo er behauptet, Weidemann und er hätten lediglich Vorschläge zur Gestaltung unterbreiten können, obwohl er maßgeblichen Einfluss auf die Wochenschauproduktion hatte.¹⁰⁵⁶ Hier sei nur noch mal auf die Protokolle der Ministerkonferenzen hingewiesen, die eindeutig belegen, dass Hippler für die Herstellung der Wochenschau zuständig war.

Neben der Verharmlosung seines Verantwortungsbereichs in der Filmabteilung ist auch zu konstatieren, dass er durch seine langjährige Mitarbeit entscheidend dazu beitrug, das politische Leitbild in alle gesellschaftlich relevanten Bereiche zu transportieren und Nachhaltigkeit in der strategischen Umsetzung der politischen Ziele der nationalsozialistischen Führung zu wahren.

¹⁰⁵⁴ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 195.

¹⁰⁵⁵ In seinem Buch „Die Verstrickung“ lieferte Hippler folgende Begründung für seine damalige Tätigkeit: *„Mir wurde und wird meine Filmarbeit in jenen Jahren als Unrecht, ja als Verbrechen vorgeworfen, da ich einem Mordsystem Vorschub geleistet hätte. Ich habe es als solches nicht erkennen können; die Terrortaten der Anfangsjahre, inclusive KZ's und Röhmmetzelei unterscheiden sich in nichts von revolutionären Akten anderer Zeiten, aus denen ganz reputierliche Gemeinwesen hervorgegangen sind; die brutalen Bluttaten aus Judenhaß knüpften an eine internationale Geschichte von mehreren Jahrhunderten an; der organisierte Massenmord aber blieb völlig unbekannt. So habe ich meine Filmarbeit in der Überzeugung getan, für eine gute Sache zu wirken, in die ich ganz allmählich hineingewachsen bin. Indem ich hierfür nun Werbung machte, wirkte deren Mechanismus natürlich auch auf mich zurück, das Gute zu betonen und das Schlechte zu vernachlässigen. Mir ging es wie einem Liebhaber, der nicht davon zu überzeugen ist, dass seine Geliebte nicht die schönste Frau der Welt ist. Wie für eine große Firma, so machten wir für das Dritte Reich Propaganda. Dabei haben wir nicht mehr ‚gelogen‘ oder getäuscht als die Propagandisten aller andern kriegführenden Staaten- oder als die Markenartikelwerbung, die ja auch über die Gefährlichkeit von Schnaps und Zigaretten, von Pharmaka, von near misses hinwegzutäuschen bemüht ist.“* Vgl. ebd. S. 232.

¹⁰⁵⁶ ebd. S. 154.

Bedenken, die Hippler angesichts seiner neuen Position als Leiter der Filmabteilung äußerte, beschränkten sich lediglich auf seine eigenen Karrierechancen und hinterfragten nicht die Bedeutung und Einflussnahme seines neuen Postens.¹⁰⁵⁷

In seinen Zweifeln zeigten sich keine ethischen oder moralischen Vorbehalte, sondern lediglich Fragen reiner Zweckmäßigkeit.

Zu Hipplers Gunsten kann angeführt werden, dass er sich selbst in einer besonderen Beziehung zur Kunst und zu prominenten Künstlern sah und sich deshalb als Vermittler zwischen dem Reichspropagandaminister und den Filmkünstlern verstand, was durch Aussagen von verschiedenen Filmkünstlern in Form von Dankeschreiben oder „Eidesstattlichen Erklärungen“, die er im Anhang seines Buches „Die Verstrickung“ abdruckte, belegt wurde.¹⁰⁵⁸

Trotz seines Engagements für die Filmschaffenden und seines Einsatzes für den künstlerischen Wert eines Filmprojektes waren für Hippler als Leiter der Filmabteilung vor allem auch seine eigenen Karrierechancen ausschlaggebend.

Als er 1942 zum Reichsfilmintendanten von Goebbels berufen wurde, übernahm er die Produktionsplanung, sorgte für die Ausrichtung der künstlerischen und geistigen Haltung bei der Filmherstellung und kontrollierte den künstlerischen Personaleinsatz sowie die Nachwuchspflege. Die Verstaatlichung der einzelnen Filmgesellschaften unter dem Dach der Ufa ermöglichte dem Reichsfilmintendanten, die künstlerische und politische Aufsicht über die Produktions- und Firmenchefs zu übernehmen und zum zweiten Mann hinter Goebbels im Filmwesen aufzusteigen. Hippler hatte die Kontrolle über die ganze Produktion, von der Planung des Projektes bis zur Auswahl der Schauspieler. Demzufolge bestimmte er, welche Filmvorhaben, sogar welche Filmstoffe realisiert wurden und wer zukünftig als Schauspieler arbeitete. Da die Position des Reichsfilmintendanten aber von Goebbels geschaffen wurde und dieser ihm letztendlich verpflichtet war, hatte sich der Reichspropagandaminister durch die Berufung Hipplers seine Einflussnahme auf den gesamten Herstellungsprozess eines Films und auf die künstlerische Einsatzplanung gesichert. Goebbels berief Hippler in diese Stellung, da er selbst in der Kriegssituation 1942 nicht mehr laufend Zeit fand, sich ausgiebig den einzel-

¹⁰⁵⁷ In seinen Memoiren berichtet Hippler, dass es ihn zum damaligen Zeitpunkt gereizt habe, die Verantwortung für ein Medien-Imperium zu übernehmen. Allerdings hätte er diese Position auch kritisch betrachtet, da er sich einerseits über den Machtzuwachs, andererseits aber genauso über die Gefahr des Scheiterns mit der Konsequenz der Zerstörung aller weiteren beruflichen Aufstiegsmöglichkeiten, Gedanken gemacht hatte. Vgl. Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 184.

¹⁰⁵⁸ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 265 u. im Anhang.

nen Filmvorhaben zu widmen, und einen reibungslosen Ablauf in der Filmfertigung wünschte. Aus diesem Grund erwählte er Hippler, der sich schon als Leiter der Filmabteilung als loyaler und gewissenhafter Mitarbeiter bewährt hatte und ein von Goebbels geschätztes künstlerisches Verständnis besaß. Zudem kannte Hippler die Probleme während einer Produktion aus eigenen Erfahrungen als Filmemacher.

Als Reichsfilmintendant entlastete Hippler den Reichspropagandaminister und sein Ministerium von detaillierten Fragen in der Filmführung, so dass dieser sich mehr allgemeinen Führungsaufgaben zuwenden konnte. Trotzdem war Goebbels durch Hippler über jeden Schritt während der Fertigstellung informiert und konnte zu jeder Zeit intervenieren und seine eigenen Vorstellungen umsetzen.

Seine Autorität, den Personaleinsatz sowie die Nachwuchserziehung zu überwachen, könnte Hipplers Selbsteinschätzung als Künstlerfreund erklären. Die Filmschaffenden hatten sich mit ihm zu arrangieren, um bei den verschiedenen Filmproduktionen mitarbeiten zu können und vielleicht dankten sie ihm dies nach dem Krieg durch die Ausstellung von „Persilscheinen“, da eine Übereinkunft mit Hippler im Gegensatz zur Arbeitslosigkeit das kleinere Übel bedeutet hätte.¹⁰⁵⁹

Trotz seiner Verantwortung für die Produktionsplanung, das künstlerische Personalwesen und die Nachwuchspflege, erweiterte sich Hipplers Einflussbereich auf das Filmschaffen nicht wesentlich. Er konnte immer noch keine eigenen Entscheidungen treffen, sondern hatte Goebbels' Anweisungen und Forderungen an die Produktions- und Firmenchefs weiterzuleiten, und dafür zu sorgen, dass diese in die Tat umgesetzt wurden. Durch seine Ernennung rückte Hippler allerdings in der Hierarchie des Filmwesens an die zweite Position hinter Goebbels und übernahm die gesamte künstlerische und politische Gesamtleitung der Filmproduktion. Seine langjährige und enge Zusammenarbeit mit Goebbels zeichnete ihn aus und prädestinierte ihn aus Goebbels' Sicht zum Reichsfilmintendanten. Der Reichspropagandaminister bewahrte sich durch Hipplers Berufung seinen Einfluss und seine Kontrollfunktion auf die Filmproduktion. Zudem ermöglichte Hippler ihm, durch dessen kontinuierliche Umsetzung einer erfolgreichen NS-Filmpolitik, die Voraussetzungen zur Herstellung von antisemitischen Filmprojekten zu schaffen.

Während sich Hipplers Tätigkeit als Leiter der Filmabteilung und als Reichsfilmintendant eindeutig beschreiben lässt, gestaltete sich die Meinungsfindung

¹⁰⁵⁹ Schreiben von Jannings, Rühmann, Gründgens im Anhang zu Hipplers Buch „Die Verstrickung“.

bei der Frage, welchen Anteil Hippler an Form und Gestalt des Films „Der ewige Jude“ hatte, schwieriger. Selbst wenn Goebbels Hippler lediglich beauftragte, für die Filmherstellung verantwortlich zu sein und sowohl der Reichspropagandaminister als auch Hitler maßgeblich an der Filmgestaltung, in Form von Änderungsvorschlägen, beteiligt waren, ist auf jeden Fall festzustellen, dass Hippler entscheidenden Einfluss auf das Filmvorhaben hatte. Allerdings bestritt Hippler jegliche Kenntnisse über Beweggründe zu den Filmaufnahmen gehabt zu haben und versuchte nach dem Krieg wiederholt, seine Unwissenheit über die tatsächlichen Hintergründe vorzutäuschen, indem er behauptete, lediglich für Archivzwecke nach Polen gefahren zu sein. Jedoch gab er in einem zeitgenössischen Zeitungsartikel zu, dass ihm bewusst gewesen sei, welche starke antisemitische Neigung der Film habe. Vor allem aber war er derjenige, der für die originären Filmaufnahmen in Polen die oberste Verantwortung trug und letztendlich die Aufnahmen als Regisseur zusammenstellte. Dabei erprobte er neue Formen der Trick- und Schockmontage, um die propagandistische Wirkung des Films zu steigern.

Ebenso ist es unbestritten, dass er an dem für die Wirkung des Films sehr wichtigen Kommentar zumindest mitgearbeitet hat. Wenn Hippler nur ausführend und nicht selbst aktiv an der Gestaltung des Films mitgearbeitet hätte, wäre er von Goebbels nicht explizit in dessen Tagebuch mit den Worten *„Eine großartige Arbeit. Hippler hat hier seine Sache gut gemacht“* erwähnt worden. Welchen Einfluss die einzelnen Beteiligten auf die jeweiligen Komponenten des Films hatten, kann nicht mehr genau rekonstruiert werden. Zweifellos wäre Hippler nicht weiter mit der praktischen Umsetzung und Koordination der Produktion betraut worden, wenn er sich nicht in entscheidender Weise eingebracht hätte.

Obwohl es im nachhinein schwierig ist eine „rassenideologische“ Einstellung, in der die Juden als Bedrohung für die arische Rasse empfunden und die Vernichtung der jüdischen Rasse zumindest akzeptiert wurde, nachzuweisen, kann über Hipplers Haltung ein Zeitungsartikel „Wie wir den Dokumentarfilm ‚Der ewige Jude‘ drehten“ vom November 1940 Aufschluss geben, in dem er sagte: *„Ich bin überzeugt, dass nach Besichtigung dieses Films jeder innerlich noch zweifelnde Mensch in Deutschland, in Europa und in der ganzen Welt die Richtigkeit jener Voraussage erkennen wird, die der Führer einmal, ein halbes Jahr vor dem Beginn des Krieges, im Reichstag gegeben hat: ‚Wenn es dem internationalen Finanzjudentum inner- 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.*¹⁰⁶⁰ Hippler stimmte hier der Androhung Hitlers zu, die jüdische Rasse zu vernichten, und plädierte zugleich auch bei den Lesern für eine Akzeptanz einer solchen Aussage. Bereits durch seine Arbeit als Regisseur an Kriegsfilmern hatte er judenfeindliche Tendenzen verwendet, und somit mitgeholfen, ein jüdisches Feindbild zu konstruieren und zu verbreiten. Seine Stellungnahmen in damaligen Zeitungen beweisen zudem seine Kenntnis und auch seine Zustimmung zur Behandlung der Juden.

Nach der NS-Zeit versuchte Hippler die Reichstagsrede Hitlers vom 30. Januar 1939 in ihrer Aussage abzuschwächen, indem er behauptete, dass diese keine konkreten Hinweise für die spätere Ausrottung der jüdischen Rasse gegeben hätte und die Bevölkerung durch diese Rede auch nicht gewarnt gewesen sei, da niemand zu dem Zeitpunkt eine derartige Entwicklung für vorstellbar gehalten hätte und entscheidende Vorgänge noch nicht eingetreten seien, die den späteren Holocaust bedingt hätten: *„Sicherlich war Hitlers Vernichtungsrede sehr aufschlußreich für die Psychopathologie antisemitischen Wahndenkens. Keineswegs aber ist sie ein brauchbares Beweisstück dafür, dass ‚die Deutschen‘ ab nun als rechtzeitig gewarnt und hinreichend informiert anzusehen sein müßten; noch weniger beweist sie die Zwangsläufigkeit der Entwicklung zum Holocaust. Bis zu dessen schauerlichen Vollzug mußten selbst für besessenes Wahndenken noch einige für niemanden vorhersehbare Fakten und Entwicklungsketten hinzutreten.“*¹⁰⁶¹

Hippler geht sogar soweit zu behaupten, dass auch Maßnahmen, wie die Nürnberger Gesetze von 1935 nicht die Konsequenzen des nationalsozialistischen Antisemitismus erahnen ließen.¹⁰⁶² Eine derartige Behauptung dient zweifelsohne einer späteren Rechtfertigung. Hippler war angesichts seiner Verantwortung bei der Wochenschauproduktion und seiner Dokumentarfilmarbeit sehr wohl über die Intention der NS-Maßnahmen unterrichtet, schließlich hatte er diese in Bild und Ton propagandistisch umzusetzen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Hippler selbst den Antisemitismus als Randerscheinung des Nationalsozialismus akzeptierte und dort propagiert, wo es ihm persönlich nützlich sein konnte, z.B. mit einer fundierten Aufbereitung von antisemitischen Themen in den Wochenschauausgaben. Dies belegt auch ein Fernsehinterview von 1981, in dem Hippler seine damalige Haltung zum Antisemitismus ganz anders beschrieb als in seinen nur ein Jahr später veröf-

¹⁰⁶⁰ Hippler, Fritz: Wie wir den Dokumentarfilm „Der Ewige Jude“ drehten. In: „Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft“, 28.11.1940, S. 189-191.

¹⁰⁶¹ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 175.

¹⁰⁶² ebd. S. 148.

fentlichten Memoiren: *„Was den Antisemitismus anbetrifft, so habe ich ihn schon damals eben akzeptiert, aber ihn einfach nicht ernst genommen.[...] Wie ernst er wurde [...] habe ich in dieser ganzen Breite erst im Lager erkannt, als ich mit Namen wie Eichmann oder Begriffen wie Auschwitz usw. konfrontiert wurde, wovon ich früher überhaupt nie etwas auch nur gehört habe.“*¹⁰⁶³

Ähnlich äußerte er sich auch im Jahre 2000: *„Für mich war der Antisemitismus eine Nebenerscheinung des nationalen Sozialismus, die man annehmen mußte und annehmen konnte, weil antisemitische Strömungen eine lange Tradition in Europa hatten.“*¹⁰⁶⁴

Hippler hat als Regisseur des Filmwerks „Der ewige Jude“ dazu beigetragen, dass die Juden „entmenschlicht“ wurden, und in weiten Teilen der Bevölkerung der Eindruck der „Bedrohung“ hervorgerufen wurde. Durch diese gefühlte Bedrohung wurde Verständnis in der Bevölkerung für die Judenpolitik der Nationalsozialisten geschaffen. Die wenigsten Zuschauer werden dabei von einer Vernichtung der Juden ausgegangen sein, allerdings akzeptierten sie die Entfernung der Juden aus der europäischen Gesellschaft.

Hippler hat durch sein Mitwirken an dem Film „Der ewige Jude“ nicht einfach nur einen Dokumentarfilm geschaffen, sondern das Wesen des damaligen Dokumentarfilms verändert. Auch wenn er nicht der Erfinder der von ihm benutzten Stilmittel war, so hat er ihnen doch durch die Symbiose in seinen Filmen und die theoretische Untermauerung in „Betrachtungen zum Filmschaffen“ eine neue Qualität für den Dokumentarfilm verliehen. Er hat den Dokumentarfilm nicht so deutlich geprägt wie Leni Riefenstahl mit ihrer Ästhetisierung der politischen Botschaft in Bildern, dennoch hat er einen Prototyp des nationalsozialistischen Propagandafilms im Gewand eines Dokumentarfilms geschaffen. Es gelang ihm in seinen filmischen Beiträgen, die vorher festgelegte politische Botschaft authentisch wirken zu lassen. Die dokumentarischen Mittel wurden durch das Einfügen von Spiel- und Trickfilmszenen erweitert, wodurch jedoch der eigentliche dokumentarische Charakter des Films verloren ging. Die Wirkung einer Dokumentation auf das Publikum wurde über den Inhalt gestellt. Der optische und akustische Gesamteindruck war maßgebend für den Erfolg eines Films und damit auch für seine Qualität. Die Verwendung

¹⁰⁶³ Fernsehinterview mit Fritz Hippler vom Juli 1981, zitiert nach: Netzeband, Günter: Hippler – eine Karriere oder die Rhetorik des Verschweigens, S. V.

¹⁰⁶⁴ Tanner, Adam: Nazi Hass-Filmhersteller schaut zurück. 11. Dezember 2000. www.david-irvings-action-report/htm. Um sein Verhalten aus heutiger Sicht zu rechtfertigen, führte er dort an: *„Ich weiß, dass vermutlich alle Juden eine schlechte Meinung über mich haben. Aber auf persönlichem Niveau habe ich keine Probleme mit meinen sehr alten Freunden Goldenberg und Lowenthal und einige anderen, die mich warm grüßten, als sie mich zuerst nach dem Kriege sahen. Sie verstanden, dass ich nicht irgendwelche direkte Initiative hatte, wenn ich Filme gestaltete.“*

von Stereotypen und Kontrastierungen sollten das Publikum einnehmen und zu Handlungen anleiten. Besonders durch das Setzen von Kontrasten und die Einführung eines Werteschemas, das dem Juden negative Werte und dem Arier positive Attribute zuschrieb, wurden Juden diffamiert und Arier erhöht. Indem Hippler als Regisseur mit solchen Mitteln arbeitete, brachte er die antisemitische Leitlinie in den deutschen Dokumentarfilm ein.

Seine Bedeutung für das Filmschaffen im „Dritten Reich“ leitet sich nicht nur aus seiner praktischen Arbeit und dessen Ergebnis ab, sondern auch durch den Versuch, sein Wissen und seine Erfahrungen theoretisch mit seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“ weiterzugeben. Damit versetzte er auch andere Filmschaffende in die Lage, Filme mit den von den Nationalsozialisten gewünschten Resultaten herzustellen.

Die Forderungen in seinem schriftlichen Werk basieren hauptsächlich auf Goebbels grundlegenden Reden zum Filmschaffen, welche sich wiederum weitgehend auf Lessings „Hamburgische Dramaturgie“ und „Laokoon“ beziehen.

Zu Hipplers Kernthesen zählten eine staatliche Lenkung der Filmproduktion und die Übertragung des Führerprinzips auf diesen Bereich. Damit verband er ebenso eine organisatorische Struktur für den Filmbereich, die die Stoffauswahl, -planung und Nachwuchspflege umfasste. Bei der Gestaltung historischer Ereignisse sollte das Bildungsniveau des Zuschauers berücksichtigt werden, und die Darstellung des „Alltäglichen“ sollte durch einfache und nicht zu überladene Handlungen wiedergegeben werden. Insgesamt verlangte er eine realistische und authentische Stoffgestaltung, die nicht auf politische Haltung verzichte. Geplant war, durch den Einsatz von Kontrasten, dem Zuschauer deutlich zu machen, wem er seine Sympathien schenken sollte.

Bei der Betrachtung des Films „Der ewige Jude“ und der Publikation „Betrachtungen zum Filmschaffen“ werden Ansätze erkennbar, die das Buch teilweise wie eine theoretische Ableitung des Filmwerkes erscheinen lassen. Der Film „Der ewige Jude“ wurde als Dokumentarfilm, der ein unbestechliches Bild des Weltjudentums geben könnte, angekündigt. Obwohl Hippler konstatierte, dass eine authentische Umsetzung einer solchen Thematik nur mit Hilfe des Dokumentarfilms zu realisieren sei, nutzte er, nachdem er erkannt hatte, dass das dokumentarische Filmmaterial nicht aussagekräftig genug war, eine antisemitische Haltung beim Zuschauer zu erzielen, zusätzlich Spiel- und Trickfilmszenen, wie etwa Szenen aus dem amerikanischen Film „The House of Rothschilds“ (1934), „Der Mörder Dimitri Karamasoff“ (1931) und aus den jid-

dischen Spielfilmen „Yidl Mitn Fidl“ (1936) und „Der Purimspieler“ (1937). Diese riss er aus ihrem Handlungsablauf heraus, um sie in einen judenfeindlichen Kontext einzupflegen. Die Erkenntnis, dass allein die Wirkung, die ein Filmstoff beim Publikum erziele, entscheidend sei und nicht sein tatsächlicher Realitätsgehalt, erhob er in seiner schriftlichen Analyse des deutschen Films zu einem Grundsatz.

Als Autor forderte Hippler eine Darstellung des alltäglichen Lebens im Kino und hatte diese Vorgabe ebenso in seiner Funktion als Regisseur befolgt, indem er Aufnahmen von Juden in ihren Wohnungen im Ghetto und bei ihrer angeblich täglichen Arbeit, „dem Schachern und Geldverleihen“ zeigte.

In seinem Buch kritisierte Hippler eine allgemeine Handlungsüberflutung, denn zuviel Inhalt ließe keine künstlerische Gestaltung mehr zu, allzu zahlreiche Aktionen könnten zur Klischeebildung führen mit dem Resultat, dass die Geschehnisse lächerlich wirkten und den erstrebten Eindruck ins Gegenteil wandelten. Diesem Prinzip folgte er nicht bei der Filmgestaltung. Zwar inszenierte er keine komplizierten Handlungsabläufe, aber er ließ zahlreiche antisemitische Parolen aufeinander folgen, mit der Zielsetzung, die Juden kontinuierlich zu diffamieren. Der Zuschauer wurde einer Welle antisemitischer Botschaften mittels Bildüberblendungen, Trickfilmaufnahmen und eingefügten Statistiken und Tabellen ausgesetzt. Die judenfeindlichen Aussagen wurden prägnant und einfach formuliert und Analogien zwischen Juden, Ratten und Parasiten hergestellt, damit der Betrachter diesem Trommelfeuer an Propaganda nicht entfliehen oder sich gar distanzieren konnte.

Hippler stellte in seiner Schrift die Einheit von Kunst und Tendenz heraus. Dabei räumte er prinzipiell der Kunst Vorrang vor der Tendenz ein und verlangte eine indirekte politische Ausrichtung.¹⁰⁶⁵ Allerdings sollte der Kinogänger erkennen, zu welchem Zweck und mit welcher Gesinnung der Film produziert worden sei. Diese Absicht verfolgte Hippler bereits beim Projekt „Der ewige Jude“, in dem die Juden, unter dem Deckmantel der authentischen und objektiven Berichterstattung eines Dokumentarfilms, unverkennbar diffamiert wurden. Dieser Film kann als Musterexemplar für die direkte propagandistische Nutzung des Mediums Film gesehen werden.

In seinem Werk „Betrachtungen zum Filmschaffen“ sprach Hippler von der Möglichkeit, die Filmfiguren zu kontrastieren, um somit eine formende Kraft des Films zu erreichen. An dieser Richtlinie orientierte er sich ebenfalls in sei-

¹⁰⁶⁵ Eine derartige Überlegung galt nur für den Spielfilm, im Dokumentarfilm sollte die Propaganda unmittelbar wahrgenommen werden.

nem dokumentarischen Werk „Der ewige Jude“.¹⁰⁶⁶ Er kreierte mit Hilfe von bewährten Vorurteilen und festen Klischees einen jüdischen Stereotyp, dessen Verhalten und Handlungen bestimmte Vorstellungen beim Publikum assoziierte. Die Eigenschaft der Identifizierung mit Personen benutzte der Verfasser auch in seiner Schrift, indem er sich auf große Persönlichkeiten der Geschichte wie Platon oder Schiller berief.

Hipplers Erkenntnis, dass sich der Betrachter mit dem Darsteller identifizieren wolle, verlangte nach einer sorgfältigen Auswahl in der Besetzung der Filmrollen.¹⁰⁶⁷ Diese Maxime bestimmte auch seine Auswahl der aufzunehmenden Personen. Im Gegensatz zu den deutschen Figuren, die von blonden, großen Menschen mit blauen Augen und kantigen Gesichtern dargestellt wurden, waren die jüdischen Charaktere mit typischen äußerlichen Attributen, wie Peies, dunklen Haaren und Augen und mit „semitischer Kopf- und Gesichtsform“ ausgestattet, um ihre semitische Abstammung deutlich hervorzuheben.¹⁰⁶⁸

Dass Hippler die Einsetzung von Kontrasten in Form von Schwarzweißzeichnung schätzte, stellte er nicht nur in seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“ heraus, wo er für eine Rollenzuweisung in eindeutig gute und schlechte Charaktere plädierte. Auch die Aufnahmen des Films „Der ewige Jude“ vermittelten, dass der Arier allein über gute Eigenschaften und der Jude über schlechte verfüge. Mittels einer derartigen Methode gelang es ihm als Filmgestalter, den jüdischen Feind zu erschaffen, indem er z.B. die Juden mit den Ratten und Parasiten gleichsetzte und das Vorurteil der jüdischen Weltverschwörung kolportierte.

In seiner Publikation warnte Hippler allerdings vor überzogenen Kontrasten, da diese die Glaubwürdigkeit des Sujets reduzierten. Diese Warnung beachtete er in seiner filmischen Inszenierung jedoch nicht, was darauf schließen ließe, dass das Buch eine Lehre aus den Erfahrungen mit dem Film war. In „Der ewige Jude“ reihte sich eine „negative jüdische Eigenart“ an die nächste mit dem Ergebnis, dass Juden nur „schlechte“ Charaktereigenschaften vorzuweisen hätten.

Das Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“ und der Film „Der ewige Jude“ weisen eine Parallelität in den ihnen zugrunde liegenden Überlegungen auf. Zu den vorherrschenden Thesen zählen in beiden Werken, dass die Wirkung des Films im Vordergrund steht und dass mit Kontrasten gearbeitet werden soll. Dieser gemeinsame gedankliche Ursprung weist daraufhin, dass Hipplers

¹⁰⁶⁶ Auch in seinen Filmen „Der Westwall“ und „Sieg im Westen“ nutzte Hippler als Regisseur negative Feindbilder als Kontrast zur Darstellung der deutschen Soldaten.

¹⁰⁶⁷ Hippler, Fritz: Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 103.

¹⁰⁶⁸ Diese Erkenntnis bezieht sich sowohl auf Spiel- als auch auf Dokumentarfilme.

Schrift nicht nur durch die herrschende Meinung der NS-Filmfunktionäre oder durch Goebbels Reden zum Film geprägt wurde, sondern auch durch Hipplers persönliche Erlebnisse und Erkenntnisse, die er in seiner alltäglichen Filmarbeit gesammelt hatte. Während seiner praktischen Filmarbeit stellte er Mängel fest, die er verbessern oder beheben wollte, was ihn unter anderem zur Formulierung seiner Forderungen in „Betrachtungen zum Filmschaffen“ veranlasste. Vielleicht wollte er aber auch seine Erlebnisse als Filmemacher weitergeben und eine Theorie für eine zukünftige Filmherstellung konzipieren.

Ebenso wenig wie Hippler nach 1945 bereit war, Verantwortung für seine Funktion im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ zu übernehmen, leugnete er die Verbrechen des NS-Regimes und die menschenverachtende Ideologie der NSDAP. In seiner Retrospektive auf die Zeit des Nationalsozialismus fällt seine reaktionäre Haltung auf. So verwandte er in seinem Buch „Die Verstrickung“ häufig die Sprache des „Dritten Reiches“, wie z.B. seine Stellungnahme zu den Säuberungen des Jahres 1937 in der Sowjetunion, wo das Führercorps liquidiert wurde, deutlich macht: *„Alle bisherigen großen Vorbilder und Führer des Weltproletariats wurden nun plötzlich als elendes Geschmeiß und Rattengezücht entlarvt und ausgetilgt.“*¹⁰⁶⁹

Besonders gerne benutzte Hippler nationalsozialistisches Vokabular, wenn er seine eigene Ansicht hinter Zitaten verbarg oder seinen persönlichen Standpunkt dritten Personen in den Mund legte.¹⁰⁷⁰

Sogar ausführliche Analysen von anerkannten Wissenschaftlern über das NS-Regime und die von diesem verübten Verbrechen vermochten nicht Hipplers Faszination vom Nationalsozialismus einzudämmen und seine nationalsozialistisch geprägte Gesinnung zu revidieren, wie etwa seine sprachlichen Formulierungen, seine Rechtfertigungsversuche der NS-Herrschaft oder insbesondere seine beharrlich gehegte Hoffnung, dass „die Deutschen“ siegen würden, demonstrieren.¹⁰⁷¹

Hippler nahm eine wesentliche Rolle im Filmschaffen des „Dritten Reiches“ ein, indem er sowohl als Regisseur mit seinen Dokumentarfilmen wie „Feldzug

¹⁰⁶⁹ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 159.

¹⁰⁷⁰ Laut Netzeband könne man Victor Klemperers „LTI“ (Die Sprache des Dritten Reiches) auf Hipplers Aussagen in seinen Memoiren übertragen. Vgl. Netzeband, Günter: Hippler – eine Karriere oder die Rhetorik des Verschweigens, S. II.

¹⁰⁷¹ In seinen Memoiren beschrieb Hippler seinen Wunsch folgendermaßen: *„Zwar nicht deswegen, weil andernfalls ‚die Weltgeschichte ihren Sinn verloren hätte‘, wie Goebbels ausrief. Aber würde die Geschichte ihren Sinn bekommen, nur weil die anderen ihren gewalttätigen Imperialismus besser zu tarnen verstanden? Und dass es um nichts anderes ging, hatte die Kriegsführung aller Seiten in diesen mehr als fünf Jahren zur Genüge bewiesen. Niemandem war es je ernstlich um Demokratie, Humanismus, Faschismus oder Kommunismus gegangen. Alle hatten um die Vorherrschaft bestimmter Macht- und Staatengruppen gekämpft.“* Hippler, Fritz: Die Verstrickung, S. 258.

in Polen“ und „Der ewige Jude“ als auch als Theoretiker mit seinem Werk „Betrachtungen zum Filmschaffen“ eine Art Modell für die nationalsozialistische Filmproduktion schuf. Dass dieses „Modell“ keine allgemeine Gültigkeit in Form einer NS-Filmtheorie erlangte, lag zum einen an Hipplers Einflussverlust im Filmwesen und zum anderen an den sich durch das Kriegsgeschehen veränderten Aufgaben in der Filmherstellung.

Darüber hinaus entspricht Hipplers Aussage, nicht über die Vorgänge innerhalb der NS-Herrschaft unterrichtet gewesen zu sein, aus meiner Sicht nicht der Realität. Im Filmwesen war er zum Stellvertreter von Goebbels avanciert und innerhalb der Partei stieg er vom NS-Studentenbundführer, SS-Obersturmführer zum Ministerialdirigenten auf. Er zählte zur Führungselite und war somit über die Taten und Pläne der Regierung informiert.

Nachdem Zusammenbruch des „Dritten Reiches“ konnte Hippler zwischen zwei Verteidigungsstrategien wählen. Entweder konnte er sich als Opfer von Hitlers charismatischer Erscheinung ausgeben, gegen dessen Ausstrahlung die meisten einfach machtlos gewesen seien, oder er konnte sich durch große Verdienste im Kampf gegen Sozialismus und Kommunismus zu legitimieren versuchen. Er entschied sich für die letztere Variante und gab seine Taten als Mobilisierung gegen den Kommunismus aus.¹⁰⁷²

Durch seine Methode sich selber immer unbedeutend und unwissend darzustellen, versuchte Hippler sich als Befehlsempfänger zu beschreiben, der nur auf Anweisung, seiner Pflicht entsprechend, gehandelt habe.

Wer wie Hippler zum damaligen Zeitpunkt so entschlossen für das Führerprinzip im Filmwesen eintrat und dort nach Hitler und Goebbels an dritter Stelle der Hierarchie stand, muss sich der Tragweite seiner Handlungen bewusst gewesen sein und die Verantwortung dafür übernehmen. Hippler war offenkundig nicht bereit, die Konsequenzen seines damaligen Handelns zu übernehmen. Als Beleg hierfür könnte eine Aussage aus einem Interview aus dem Jahre 2000 dienen: *„Ich bin für viele Sachen beschämt, aber ich kann nicht über diese Sache beschämt sein. Sie wurden getötet nicht wegen meiner Absicht, meines Willens oder meines Auftrages.“*¹⁰⁷³

Sicherlich wurden die Juden nicht wegen Hipplers Absicht, seines Willens oder seines Auftrages vernichtet, aber seine Tätigkeit, insbesondere sein

¹⁰⁷² Laut Netzeband hätte sich Hippler für diese Wahl nicht großartig gedanklich verändern müssen, da „Adenauers Restaurationsstaat“ aufgrund des „Kalten Krieges“ in Führungspositionen nicht nur ehemalige NS-Funktionäre schützte und beschäftigte, sondern ebenso deren propagandistische Botschaft in ein neues Sprachgewand inhaltlich hüllte. Vgl. Netzeband, Günter: Hippler – eine Karriere oder die Rhetorik des Verschweigens, S. III.

¹⁰⁷³ Tanner, Adam: Nazi Hass-Filmhersteller schaut zurück. 11. Dezember 2000. www.david-irvings-action-report/htm.

maßgeblicher Beitrag am Film „Der ewige Jude“, war ein wesentlicher Baustein von vielen, der die judenfeindliche Atmosphäre in Deutschland und den besetzten Gebieten förderte und den Holocaust überhaupt erst ermöglichte.

8 Anhang

8.1 Quellen

8.1.1 Filme

Der Westwall Regie: Fritz Hippler; Produktion: Deutsche Wochenschauzentrale, 46 Min., 1939, Prädikat: Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll.

Der Feldzug in Polen Regie: Fritz Hippler; Produktion: Ein Film der Deutschen Film-Herstellung- u. Verwertungsgesellschaft der NSDAP (DFG) als Gemeinschaftsarbeit der deutschen Wochenschauen in Zusammenarbeit mit dem Oberkommando der Wehrmacht, Verleih: RPL Amtsleitung Film, 60 Min., 1939/40.

Sieg im Westen Ein Film des Oberkommandos des Heeres Regie: Svend Noldan und Fritz Brunsch; Produktion: Noldan-Produktion, 117 Min., 1941, Prädikat: staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, volksbildend, jugendfrei.

Der Ewige Jude Regie: Fritz Hippler; Buch: Eberhard Taubert; Produktion: DFG; Auftraggeber: RMVP; Verleih: Reichspropagandaleitung, Hauptamt Film, 66 Min., 1940, Prädikat: Staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll.

8.1.2 Ungedruckte Quellen

Bundesarchiv, Abteilung Berlin (BArchB)

Schriftgutbestände

Bestand NS 6 (Partei-Kanzlei der NSDAP)

Bestand NS 10 (Persönliche Adjutantur des Führers und Reichskanzlers)

Bestand NS 15 (Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP)

Bestand NS 18 (Reichspropagandaleiter der NSDAP)

Bestand NS 26 (Hauptarchiv der NSDAP)
Bestand R 2 (Reichsfinanzministerium)
Bestand R 43 II (Reichskanzlei)
Bestand R 55 (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda)
Bestand R 56 I (Reichskulturkammer)
Bestand R 56 VI (Reichsfilmkammer)
Bestand R 58 (Meldungen aus dem Reich des Sicherheitsdienstes
(SD))
Bestand R 109 I (Ufa)
Bestand R 109 II (Reichsfilmintendanz)
Bestand R 109 III (Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft)

*Personalakten Reichskulturkammer, Reichsfilmkammer und ehemaliges Berlin
Document Center (BDC)*

BArch (ehemals BDC), PK/EO 233, RS/C 0393, RK/J 0047, Hippler,
Fritz, 17.09.1909
BArch (ehemals BDC), RK/Z 0039, Riefenstahl, Leni, 22.08.1902
BArch (ehemals BDC), RK/J 004, Bacmeister, Arnold, 13.11.1907
BArch (ehemals BDC), RK/A 0007; RK/N 0011, Friedl, Franz R.,
30.5.1892
BArch (ehemals BDC), RK/U 0084; RK/U 0047; RK/U 77; RK/J 52;
RK/J 0057, Jannings, Emil, 23.07.1884
BArch (ehemals BDC), RK/C 0016; RK/J 0057, Klitzsch, Ludwig,
16.09.1881
BArch (ehemals BDC), PK/H 0078, Lehnich, Otto, 20.06.1885
BArch (ehemals BDC), RK/J 0085; RK/U 0079, Raether, Arnold,
29.9.1896
BArch (ehemals BDC), PK/MO128; RK/J 0107, Tackmann, Heinz,
11.2.1901
BArch (ehemals BDC), SSO 226; RK/00029, Weidemann, Hans,
22.05.1904

Bundesarchiv, Filmabteilung, Außenstelle Berlin

Akten zu 3936, „Der ewige Jude“.

Institut für Zeitgeschichte München (IfZ)

Spruchgerichtsakte des ehemaligen Reichsfilmintendanten Dr. Fritz Hippler.
Mc 31.

8.1.3 Gedruckte Quellen

Aktenpublikationen, Dokumentationen, Editionen, Tagebücher

Akten der Parteikanzlei der NSDAP. Rekonstruktion eines verlorenen Bestandes. Sammlung der in anderen Provenienzen überlieferten Korrespondenzen, Niederschriften und Besprechungen usw. mit dem Stellvertreter des Führers und seinem Stab bzw. der Partei-Kanzlei, ihren Ämtern, Referaten und Unterabteilungen sowie mit Heß und Bormann persönlich, hrsg. v. Institut für Zeitgeschichte München

Teil I, bearb. v. *Helmut Heiber*. 4 Bde., (2 Reg.-Bde.), München u.a. 1983.

Teil II, bearb. v. *Peter Longerich*. 4 Bde., (2 Reg.-Bde.), München u.a. 1992.

Akten der Reichskanzlei Regierung Hitler 1933-45, hg. für die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften v. Konrad Repgen u. für das Bundesarchiv v. Hans Booms.

Teil I: 1933/34, Bd. 1, 30. Jan.-31. Aug. 1933, bearb. v. Karl-Heinz Minute, Boppard 1983.

Teil I: 1933/34, Bd. 2, 12. Sept. 1933-27. Aug. 1934, bearb. v. Karl-Heinz Minute, Boppard 1983.

Akten der Reichskanzlei Regierung Hitler 1933-45, hg. für die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften v. Hans Günter Hockerts u. für das Bundesarchiv v. Friedrich Kahlenberg.

Bd. II: 1934/35, Teilbd. 1, Aug. 1934-Mai 1935, bearb. v. Friedrich Hartmannsgruber, München 1999.

Bd. II: 1934/35, Teilbd. 2, Juni-Dez. 1935, bearb. v. Friedrich Hartmannsgruber, München 1999.

Akten der Reichskanzlei Regierung Hitler 1933-45, hg. für die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften v. Hans Günter Hockerts u. für das Bundesarchiv v. Hartmut Weber.

Bd. III: 1936, bearb. v. Friedrich Hartmannsgruber, München 2002.

Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung des Dritten Reiches, Stuttgart 1969.

ders.: Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Karlsruhe 1979.

Boberach, Heinz (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945, 17 Bde., Herrsching 1984.

Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966.

ders.: „Wollt ihr den totalen Krieg?“ Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939-1943, Stuttgart 1967.

Bohrmann, Hans und Gabriele Toepser-Ziegert (Hrsg.): NS-Pressenanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation 1933-1936, 4 Bde., München 1987ff.

Bredow von, Wilfried und Rolf Zurek (Hrsg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg 1975.

Deutschland-Berichte der *Sozialdemokratischen Partei Deutschlands* (SOPADE) 1934-1940, 7 Bde., Reprint Salzhausen/Frankfurt a. M. 1980.

Domarus, Max (Hrsg.): Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945.

I. Bd. Triumph 1932-1938.

II. Bd. Untergang 1939-1945, Würzburg 1962/63.

Fröhlich, Elke (Hrsg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil I 1924-1941. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, 4 Bde., München u.a. 1987.

dies.: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Die Diktate 1941-1945. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, 15 Bde., München u.a. 1993ff.

Heiber, Helmuth (Hrsg.): Das Tagebuch von Joseph Goebbels 1925/26, mit weiteren Dokumenten, Stuttgart 1960.

ders.: Goebbels-Reden, Bd. 1: 1932-1939, Düsseldorf 1971.

ders.: Goebbels-Reden, Bd. 2: 1939-1945, Düsseldorf 1972.

Hofer, Walther (Hrsg.): Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945, Frankfurt a. M. 1981.

Jochmann, Werner (Hrsg.): Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims, Hamburg 1980.

Picker, Henry: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42, Frankfurt a. M.; Berlin 1989.

Rauschning, Hermann: Gespräche mit Hitler, Zürich 1940.

Reuth, Ralf Georg (Hrsg.): Joseph Goebbels. Tagebücher 1924-1945. 5 Bde., München 1992.

Seraphim, Hans-Günther: Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs 1934/35 und 1939/40, Göttingen 1956.

Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1964.

ders.: Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt a. M.; Berlin 1983.

Memoiren, Erinnerungen, publizierte Selbstzeugnisse

Gründgens, Gustaf: Briefe, Aufsätze, Reden, Hamburg 1967.

Harlan, Veit: Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie, hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. H. C. Opfermann, Gütersloh 1966.

Hippler, Fritz: Die Verstrickung, 2. Aufl., Düsseldorf 1983.

Riefenstahl, Leni: Memoiren 1902-1945, Frankfurt a. M.; Berlin 1996.

dies.: Memoiren 1945-1987, Frankfurt a. M.; Berlin 1995.

Rühmann, Heinz: Das war's, Frankfurt a. M.; Berlin 1982.

Speer, Albert: Erinnerungen, Frankfurt a. M. 1969.

Zeitgenössische Literatur und Aufsätze

Belling, Curt: Der Film in Staat und Partei, Berlin 1936.

Buchner, Hans: Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Kinos, München 1927.

Fischer, Hugo: Der Film als Propagandawaffe der Partei. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1939, Berlin 1939, S. 66-75.

Goebbels, Joseph: Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41, München 1941.

dies.: Das eiserne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42, München 1943.

Hinkel, Hans (Hrsg.): Handbuch der Reichskulturkammer, Berlin 1937.

Hippler, Fritz: Jugend fordert. Junge Generation zwischen Gestern und Morgen, Berlin 1934.

ders.: Staat und Gesellschaft im Denken von John Stuart Mill, Karl Marx und Paul de Lagarde. Ein Beitrag zum soziologischen Denken der Gegenwart, phil. Diss. Heidelberg 1934, Druck Berlin 1934.

ders.: Wissenschaft und Leben, Heidelberg 1937.

ders.: Betrachtungen zum Filmschaffen. Mit einem Vorwort v. Prof. Carl Froelich und einem Geleitwort v. Emil Jannings. 2. unverän. Aufl., Berlin 1942.

Hitler, Adolf: Mein Kampf, 57. Aufl., München 1933.

Koch, Heinrich und Heinrich Braune: Von deutscher Filmkunst, Berlin 1943.

Kriegk, Otto: Der deutsche Film im Spiegel der Ufa, Berlin 1943.

Liebeneiner, Wolfgang: Spielleiter und Dichter. In: Müller, Gottfried: Dramaturgie des Theaters und des Films, Würzburg 1941, S. 1-19.

Melzer, Carl: Die nationale Bedeutung des Kulturfilms. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1937, Berlin 1937, S. 127-131.

Riefenstahl, Leni: Hinter den Kulissen des Reichsparteitagfilms, München 1935.

dies.: Schönheit im Olympischen Kampf, 2. Aufl., Berlin 1937.

Ritter, Karl: „Vom Wesen echter Filmkunst“. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1938, 2. Aufl., Berlin 1938, S. 49-62.

Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelischen-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit, 3. Aufl., München 1932.

Sander, A. U.: Jugend und Film. In: Jugendfilm im Nationalsozialismus: Dokumentation und Kommentar, nach der Sonderveröffentlichung Nr. 6 d. Zeitschrift „Das junge Deutschland“, hrsg. vom Jugendführer d. Dt. Reiches, Berlin 1944. Komm. v. Hartmut Reese, Münster 1984.

Schrieber, Karl-Friedrich, Metten, Alfred und Herbert Collatz (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern, Berlin 1943.

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

Traub, Hans: Der Film als politisches Machtmittel, München 1933.

Traub, Hans und Hanns Wilhelm Lavies: Das deutsche Filmschrifttum. Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896-1939, Leipzig 1940.

Wagner, Richard: Mein Leben, I. München 1911.

ders.: Gesammelte Schriften, III: Die Kunst und die Revolution (S. 8-41), Das Kunstwerk der Zukunft (S. 42-177); V: Das Judentum in der Musik (S. 66-85); VIII: Deutsche Kunst und deutsche Politik (S. 30-124), Leipzig 1887.

Beiträge aus Zeitschriften

Der Tag der Deutschen Kunst. Adolf Hitlers große Rede an die Völker der Welt. In: *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe), 46. Jg., 17.10.1933, S. 1f.

Große kulturpolitische Rede des Führers. Die große Kulturtagung der N.S.D.A.P. im Nürnberger Apollo-Theater. In: *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe), 47. Jg., 7.9.1934, S. 3f.

Adolf Hitler weiht das Haus der Deutschen Kunst. Der Führer zeigt den deutschen Künstlern ihren Weg. In: *Völkischer Beobachter* (Süddeutsche Ausgabe), 50 Jg., 19.7.1937, S. 1-4.

Adolf Hitler weiht den Tempel für wahre und ewige deutsche Kunst. In: *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe), 50. Jg., 19.7.1937, S. 1-3.

Aufmarsch des Reichsarbeitsdienstes auf dem Zeppelinfeld. Die große Rede des Führers auf der Kulturtagung. In: *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe), 50. Jg., 9.9.1937, S. 1-7.

Über die Lage des Films. Ein Überblick von Dr. Fritz Hippler, Leiter der Filmabteilung im Reichspropagandaministerium. In: *Völkischer Beobachter*, 53. Jg., 29.4.1940, abgedr. in: BArch NS 22/573.

Hohenstein, Hans: Uraufführung des Dokumentarfilms „Der Ewige Jude“. Ahasver ohne Maske. In: *Völkischer Beobachter* (Berliner Ausgabe), 53. Jg., 29.11.1940, S. 8.

Wir und der amerikanische Film. Zur Roosevelt-Rede beim Filmbankett in Hollywood. Von Ministerialrat Dr. Fritz Hippler, Leiter der Filmabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. In: *Völkischer Beobachter*, 54. Jg., 5.3.1941, abgedr. in: BArch, NS 22/573.

Utermann, Wilhelm: Die Neuordnung im Film. „VB.“-Gespräch mit dem Reichsfilmintendanten. In: *Völkischer Beobachter* (Berliner Ausgabe), 55. Jg., 15.3.1942, S. 3.

O. Verf.: Der Film „Der Ewige Jude“. In: *Illustrierter Film-Kurier*, 27.11.1940, S. 1f.

Lydor, Waldemar: Sepp Allgeier erzählt vom Reichsparteitag-Film. In: *Film-Kurier*, 25.11.1933, S. 4.

Bacmeister, Arnold: Wann verletzt ein Film nationalsozialistisches Empfinden? Grundsätzliche Bemerkungen zu § 7 des Lichtspielgesetzes. In: *Film-Kurier*, 11.5.1934, S. 3/4.

Dr. Hippler über die Lage des deutschen Films. In: *Film-Kurier*, 30.4.1940, S. 1-2.

Schwark, Günther: Unterredung mit Dr. Hippler. So entsteht die deutsche Wochenschau. In: *Film-Kurier*, 10.7.1940, S. 1-2.

Hippler, Fritz: Verantwortungsgefühl und Aufrichtigkeit. In: *Film-Kurier*, 5.8.1940, S. 1f.

Cremer, Hans Martin: Franz R. Friedl und seine Musik zu „Der Ewige Jude“. In: *Film-Kurier*, 26.11.1940, S. 4.

Wie „Der Ewige Jude“ in Polen gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: *Film-Kurier*, 27.11.1940, S. 1-2.

O. Verf.: Im Beiprogramm. Ostraum – deutscher Raum. In: *Film-Kurier*, 29.11.1940, S. 2.

Schwark, Günther: „Der Ewige Jude“ in Berlin uraufgeführt. In: *Film-Kurier*, 29.11.1940, S. 1-2.

Wanderscheck, Hermann: Vom ewigen Juden zu Kora Terry. In: *Film-Kurier*, 2.12.1940, S. 4.

Herzberg, Georg: Hemmungen der Filmpropaganda. In: *Film-Kurier*, 21.12.1940, S. 3.

Hippler, Fritz: Appell an die Disziplin der Filmschaffenden. In: *Film-Kurier*, 21.12.1940, S. 1-2.

ders.: Kehraus 1940. Neujahrswünsche für den deutschen Film. In: *Film-Kurier*, 31.12.1940, S. 1f.

W.R.H.: „Der Ewige Jude“ in Litzmannstadt. In: *Film-Kurier*, 20.1.1941, S. 1.

Hippler, Fritz: Die Filmzensur der Neutralen. In: *Film-Kurier*, 22.12.1941, S. 1f.

ders.: Dem deutschen Film zur Jahreswende. In: *Film-Kurier*, 31.12.1941, S.1f.

O. Verf.: Aus Dr. Hipplers Vorwort zu seinem Buch „Betrachtungen zum Filmschaffen“. In: *Film-Kurier*, 19.2.1942, S. 1f.

O. Verf.: Ufa-Film GmbH. Führungsorgan der Filmfirmen. Ministerialrat Dr. Fritz Hippler als Reichsfilmintendant. In: *Film-Kurier*, 2.3.1942, S. 1.

Dr. Hippler über die Fragen des gegenwärtigen Filmschaffens. Die besonderen Bedingungen der Filmherstellung und der Filmwirkung. In: *Film-Kurier*, 25.3.1942, S. 1f.

Hippler, Fritz: Politischer Film oder Unterhaltungsfilm? In: *Der Film*, 28.9.1940, Nr. 39, 25. Jg., S. 7.

ders. : Wie „Der Ewige Jude“ entstand. In: *Der Film*, 30.11.1940, Nr. 48, 25. Jg., S. 1f.

Belz, Hans-Walther. Reichsfilmintendant Dr. Hippler über die Neuordnung im deutschen Filmwesen: Mehr Film durch rationelle Arbeit. In: *Der Film*, 21.3.1942, Nr. 12, 27. Jg., S. 2.

Hippler, Fritz: Film zwischen Kamera und Kino. In: *Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft*, H. 31, 1938, S. 15-17.

Einige grundsätzliche Bemerkungen zur Film-Dramaturgie. Von Dr. Fritz Hippler, Leiter der Filmabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. In: *Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft*, H. 2, 1940, S. 6f.

Hippler, Fritz: Politischer Film oder Unterhaltungsfilm? In: *Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft*, H. 3, 1940, S. 37-39.

Volz, Robert: „Der Ewige Jude“. Ein Filmdokument vom wahren Gesicht der jüdischen Rasse. In: *Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft*, H. 6, 1940, S. 117-118.

Maraun, Frank: Der Feldzug in Polen – filmisch gestaltet. In: *Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft*, H. 7, 1940, S. 138-140.

ders.: Symphonie des Ekels. „Der Ewige Jude“ – ein abendfüllender Dokumentarfilm. In: *Der Deutsche Film*. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 8, 1940, S. 156-58.

Hippler, Fritz: Der Tod in Kunst und Film. In: *Der Deutsche Film*. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 6/7, 1941, S. 6-8.

ders.: Rückblick 1940. In: *Der Deutsche Film*. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 7, 1941, S. 123-124.

Riefenstahl, Leni: Über Wesen und Gestaltung des Dokumentarischen Films. In: *Der Deutsche Film*. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, Sonderausgabe, 1940/41, S. 146-147.

Roellenbleg, Heinrich: Von der Arbeit an der Deutschen Wochenschau. In: *Der Deutsche Film*. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, Sonderausgabe 1940/41.

Hippler, Fritz: Der Film als geistige Waffe im Krieg. In: *Der Deutsche Film*. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 11/12, 1941, S. 213-214.

Raether, Arnold: Die Entwicklung des Nationalsozialistischen Filmschaffens. In: *Der Deutsche Film*. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, H. 8, 1943, S. 6-7.

Fischer, Nausikaa: Das Buch. Betrachtungen zum Filmschaffen. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 406-407.

Hippler, Fritz: Ein Vorwort. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 337-341.

Jannings, Emil: Über den Film. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 342-343.

Liebeneiner, Wolfgang: Filmregie. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, H. 147, 13. Jg., Juni 1942, S. 344-346.

Hippler, Fritz: Wie wir den Dokumentarfilm „Der Ewige Jude“ drehten. In: *Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft*, 28.11.1940, S. 189-191.

Taubert, Eberhard: „Der Ewige Jude“. Zur Uraufführung des Dokumentarfilms über das Weltjudentum. In: *Die Judenfrage in Politik, Recht, Kultur und Wirtschaft*, 28.11.1940, S. 188-89.

O. Verf.: Olympia – Der Film – und eine Frage. In: *Filmwelt*, 2.8.1936, Nr. 31, S. 16.

Riefenstahl, Leni: Der Olympia-Film. In: *Filmwelt*, 15.4.1938, Nr. 16, S. 6f u. S. 21.

Wie „Der Ewige Jude“ gefilmt wurde. Dr. Hippler über seinen neuen großen Dokumentarfilm. In: *Filmwelt*, 6.12.1940, Nr. 49, S. 4.

Hippler, Fritz: Gedanken über Krieg und Film. In: Sonderheft „Sieg im Westen“. Der Kriegsfilmbericht des Heeres, hrsg. v. *Pressegruppe des Heeres OKW-W*, Berlin 1941, o. S.

Riefenstahl, Leni: Schönheit und Kampf in herrlicher Harmonie. In: *Licht-Bild-Bühne*, 13.4.1938, Nr. 88, 31. Jg., S. 1.

Schmidt, Annemarie: Der Ewige Jude. In: *Deutsche Filmzeitung*, 1.12.1940, Nr. 48, S. 3.

Schwaibold, H.: Mit der Kamera im Getto. NSK.- Gespräch mit Oberregierungsrat Dr. Taubert. In: *Die Innere Front*, NSK Folge 283, 3.12.1940, Blatt 1-3.

8.2 Literatur

8.2.1 Darstellungen, Untersuchungen, Aufsätze und Dissertationen

Ackermann, Josef: Heinrich Himmler – Reichsführer-SS. In: *Smelser, Roland und Rainer Zitelmann (Hrsg.)*: Die braune Elite, Darmstadt 1989, S. 115-133.

Adler, Hans G.: Die verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente, Tübingen 1958.

Ahren, Yizak: „Der Ewige Jude“ oder wie Goebbels hetzte. Eine Untersuchung zum nationalsozialistischen Propagandafilm, 1. Aufl. Aachen 1990.

Ahren, Yizhak und Christoph B. Melchers: „Der Ewige Jude“: Wie ein antisemitischer Propagandafilm erlebt wird. In: *medium*. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Nr. 18/88, S. 51-56.

Albrecht, Gerd: „Auch Unterhaltung ist staatspolitisch wichtig“. In der NS-Zeit sollte die Filmindustrie die Bevölkerung bei Laune halten und von der Wirklichkeit ablenken. In: *Das Parlament*, 37. Jg., Nr. 16-17, 25.4.1987, S. 4.

Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung des Dritten Reiches, Stuttgart 1969.

Aly, Götz: „Endlösung“. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1995.

Arriens, Klaus: Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms, Würzburg 1999.

Auerbach, Hellmuth: Führungspersonen und Weltanschauungen des Nationalsozialismus. In: *Broszat, Martin und Horst Möller*: Das Dritte Reich. Herrschaftsstruktur und Geschichte, München 1983, S. 127-151.

Barchet, Michael, Diedrich, Maria und Walter Hölbling: Der Krieg der Bilder. Ausgewählte Dokumentarfilme zum Zweiten Weltkrieg und zum Vietnamkrieg. Einleitende Bemerkungen. In: *Barchet, Michael, Diedrich, Maria und Walter*

Hölbling (Hrsg.): Der Krieg der Bilder. Ausgewählte Dokumentarfilme zum Zweiten Weltkrieg und zum Vietnamkrieg. Trier 1993, S. 9-23.

Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim u.a. 1982.

Barner, Wilfried (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe 1760-1766, Laokoon, Briefe, antiquarischen Inhalts, Werke 1766-1769, Bd. 5/2, Frankfurt a. M. 1990.

Barth, Erwin: Joseph Goebbels und die Formierung des Führer-Mythos: 1917-1934. Erlangen 1999.

Bauer, Gerhard: Sprache und Sprachlosigkeit im „Dritten Reich“, 2. überarb. Aufl., Köln 1990.

Becker, Wolfgang: Das Medium Film als Instrument des Aufbaus und der Sicherung nationalsozialistischer Herrschaft, Berlin 1973.

Behrens, Tobias: Die Entstehung der Massenmedien in Deutschland, Frankfurt a. M.; Bern; New York 1986.

Benz, Wolfgang, Graml, Hermann und Hermann Weiß (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Stuttgart 1997.

Borgelt, Hans: Die Ufa – ein Traum, Berlin 1993.

Bork, Siegfried: Mißbrauch der Sprache, Duisburg 1969.

Bramsted, Ernest K.: Goebbels und die NS-Propaganda 1925-1945. Aus dem englischen übersetzt v. H. E. Strakosch, Frankfurt a. M. 1965.

Brandlmeier, Thomas und Heidi Pillhatsch: Krieg der Kameras. Filmpropaganda 1933-46. I. Fragen der Ästhetik. In: *medium*. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Nr. 8/79, S. 37-41.

dies.: Krieg der Kameras. Filmpropaganda 1933-46. II. Die Ebene der Auseinandersetzung. In: *medium*, Nr. 9/79, S. 35-38.

dies.: Krieg der Kameras. Filmpropaganda 1933-46. III. Mobilmachung. Wirkungsgeschichte. In: *medium*, Nr. 10/79, S. 32-37.

Brandt, Hans-Jürgen: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans, Tübingen 1987.

Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963.

dies.: Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* (VJHZ), 10.Jg., 1962, S. 17-42.

Brozat, Martin und Klaus Schwabe (Hrsg.): Die deutschen Eliten und der Weg in den Zweiten Weltkrieg, München 1989.

Bucher, Peter: Die Bedeutung des Films als historische Quelle: „Der ewige Jude“ (1940). In: *Duchhardt, Heinz und Manfred Schlenke (Hrsg.)*: Festschrift für Eberhard Kessel, München 1982, S. 300-329.

dies.: Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft. In: *Der Archivar*, Jg. 41, H. 4, 1988, S. 497-524.

Burghardt, Jutta: Zum Beispiel Der Ewige Jude. Eine Darstellung des propagandistischen Antisemitismus. In: *Filmstudio. Zeitschrift für Film*, Nr. 48, 1. Jan. 1966, S. 31-40.

Corino, Karl (Hrsg.): Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus, 1. Aufl., Hamburg 1980.

Courtade, Francis und Pierre Cadars: L'histoire du cinéma nazi, Paris 1972.

dies.: Geschichte des Films im Dritten Reich, München; Wien 1975.

Damus, Martin: Kunst und Kultur im deutschen Faschismus, Stuttgart 1978.

Daniel, Ute und Wolfram Siemann: Historische Dimensionen der Propaganda. In: *Daniel, Ute und Wolfram Siemann (Hrsg.): Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789-1989)*, Frankfurt a. M. 1994, S. 7-20.

Delage, Christian: La vision Nazie de L' Histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich, Lausanne 1989.

Denzer, Kurt: Untersuchungen zur Filmdramaturgie des Dritten Reiches, Kiel 1970.

Diesner, Gerald und Rainer Gries (Hrsg.): Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert, Darmstadt 1996.

Donner, Wolf: Propaganda und Film im Dritten Reich, Berlin 1995.

Dolezel, Stephan: „Schicksalswende“ und „Der ewige Jude“. Antisemitische Filmpropaganda am Anfang der NS-Ostexpansion (1939-1940). In: Die Juden in den böhmischen Ländern, Vorträge der Tagung des Collegium Carolinum in Bad Wiessee vom 27.-29. November 1981, Wien 1983.

Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987.

Dröge, Franz u. Michael Müller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur, Hamburg 1995.

Dustdar, Bianca: Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik des Dritten Reichs, Köln 1996.

Ehalt, Hubert Ch. (Hrsg.): Inszenierung der Gewalt: Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien 1996.

Eisner, Lotte: Die dämonische Leinwand, Frankfurt a. M. 1980.

Faulstich, Werner: Filmgeschichte, Paderborn 2005.

Fehrensen, Timo: Goebbels' Mann für den Film. In: *Die Welt*, 29.6.2002, S.7.

Felix, Jürgen: Das kalte Bild. Neue Studien zum NS-Propagandafilm, Marburg 1996.

Fest, Joachim C.: Hitler. Mit einem Nachwort v. Theodor Schieder, Stuttgart 1993.

ders.: Joseph Goebbels. Eine Porträtskizze. In: *VJHZ*, 43. Jg., 1995, S. 565-580.

Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): Leni Riefenstahl, Berlin 1999.

Fischer, Volker: Ästhetisierung des Faschismus – NS-Nostalgie im Spielfilm. In: *Hinz, Berthold*: Dekoration der Gewalt, Gießen 1979, S. 243 - 257.

Fraenkel, Heinrich: Unsterblicher Film. Die große Chronik von der Laterna Magica bis zum Tonfilm. Bildteil von Wilhelm Winkel, München 1956.

Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, Frankfurt a. M. 1999.

Fröhlich, Elke: Joseph Goebbels – Der Propagandist. In: *Smelser, Roland und Rainer Zitelmann (Hrsg.)*: Die braune Elite, Darmstadt 1989, S. 52-68.

Fröhlich, Werner D.: Wörterbuch Psychologie, 23., akt., überarb. u. erw. Aufl., München 2000.

Fryksén, Arne: Hitlers Reden zur Kultur. In: *Rystadu, Göran*: Probleme der Zeitgeschichte, Deutsch übersetzt v. Christiane Böhneke, Stockholm 1971, S. 235-266.

Gietinger, Klaus: Ideologie im nationalsozialistischen Spielfilm. In: *medien + erziehung*, 2/82, 26 Jg., 1982, S. 84-92.

Gregor, Ulrich und Enno Patalas: Geschichte des modernen Films, 1895-1918, Gütersloh 1962.

dies.: Geschichte des modernen Films, 1940-1949, Gütersloh 1965.

Giovannini, Norbert: Zwischen Republik und Faschismus. Heidelberger Studentinnen und Studenten 1918-1945, Weinheim 1990.

Hagemann, Walter: Publizistik im Dritten Reich. Ein Beitrag zur Methode der Massenführung. Hamburg 1948.

Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.

ders.: Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1996.

Heinzelmann, Herbert: Die heilige Messe des Reichsparteitags. Zur Zeichensprache von Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“. In: *Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.)*: Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 163-168.

Herriger, Hans-Peter: Die Subventionierung der deutschen Filmwirtschaft, Köln; Opladen 1966.

Hennig, Eike: Faschistische Ästhetik und faschistische Öffentlichkeit. In: *Hinz, Berthold*: Dekoration der Gewalt, Gießen 1979, S. 9-15.

Herzberg, Georg: Dr. Fritz Hippler: Die Verstrickung. Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels. In: *filmecho/Filmwoche*, 4. April 1981, Nr. 19, S. 13.

Hilberg, Raoul: Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust, Berlin 1982.

hma: „Nationalsozialist besonderer Art“. Ausgabe 15/2002, www.antifaschistische-nachrichten.de/2002_Ausgabe_15/2002/htm.

Hoffmann, Hilmar: Leni Riefenstahls Olympia-Film. Zeitgemäße Hinweise zur Ästhetik einer politischen Inszenierung. In: *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums*, 31. Jg., Heft 123, 1992, S. 188-202.

ders. 100 Jahre Film von Lumière bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends, Düsseldorf 1995.

ders.: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1988.

Hoffmann, Kay: „Nationalsozialistischer Realismus“ und Film-Krieg. Am Beispiel der Deutschen Wochenschau. In: *Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films*, Bd. 4, München 2004, S. 151-178.

ders.: Bollwerk im Westen und Vorstoß nach Osten. In: *Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 615-633.

Hollstein, Dorothea: Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm, München 1971.

Holzbach, Heidrun: Das System Hugenberg. Die organisierte bürgerliche Sammlungspolitik vor dem Aufstieg der NSDAP, Stuttgart 1981.

Hornshøj-Møller, Stig: Der ewige Jude. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, Göttingen 1995.

ders.: Legitimation und Auslöser eines Völkermordes. In: *Reimers, Karl Friedrich, Hackl, Christiane und Brigitte Scherer (Hrsg.): Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten*, München 1995, S. 59-97.

Hölbling, Walter: Patriotische Pflicht und die Verpflichtung zur Dokumentation: John Ford, John Huston und US-Dokumentarfilme zum Zweiten Weltkrieg. In: *Barchet, Michael, Diedrich, Maria und Walter Hölbling (Hrsg.): Der Krieg der*

Bilder. Ausgewählte Dokumentarfilme zum Zweiten Weltkrieg und zum Vietnamkrieg, Trier 1993, S. 25-40.

Höner, Andreas: Die nationalsozialistische Filmpolitik im Spiegel der Tagebücher des Joseph Goebbels. Von der Machtergreifung bis zum 8. Juli 1941 am Beispiel ausgewählter Filme, Münster 1991.

Hull, David Stewart: Film in the Third Reich. A Study of German Cinema 1933-1945, Berkeley 1969.

Hübner-Voss, Gabriele: Die Kunst die Welt zu zeigen. Theoretische Grundlagen für den Umgang mit Medien, Frankfurt a. M. 1980.

Jacobsen, Wolfgang, Kues, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin; Stuttgart; Weimar 1993.

dies.: Geschichte des deutschen Films, 2., akt. und erw. Aufl., in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin; Stuttgart; Weimar 2004.

Jagschitz, Gerhard: Filmpropaganda im Dritten Reich. In: *Konlechner, Peter und Peter Kubelka (Hrsg.)*: Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945, Wien 1972, S. 19-39.

Jasper, Willi: Lessing. Aufklärer und Judenfreund. Biographie, Berlin; München 2001.

Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik. In: *Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.)*: Geschichte des deutschen Films, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, Stuttgart, Weimar 1993, S. 39-98.

Kanzog, Klaus: Staatspolitisch besonders wertvoll: ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994.

ders.: Der Dokumentarfilm als politischer Katechismus. Bemerkungen zu Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ (1935). In: *Hattendorf, Manfred*: Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S. 57-84.

Kershaw, Ian: Hitler 1889-1936. Aus dem Englischen v. Jürgen Peter Krause und Jörg W. Rademacher, 2. Aufl., Stuttgart 1998.

ders.: Hitler 1936-1945, aus dem Englischen von Klaus Kochmann, Stuttgart 2000.

ders.: Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick, 2. überarb. und erw. Neuausgabe, Hamburg 1994.

Kinkel, Lutz: Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das Dritte Reich, Hamburg 2001.

Klaus, Ulrich J. (Hrsg.): Deutsche Tonfilme.
1. Jahrgang : 1929-1930, Berlin 1988.
2. Jahrgang : 1931, Berlin 1989.
3. Jahrgang : 1932, Berlin 1990 .
4. Jahrgang : 1933, Berlin 1992.
5. Jahrgang : 1934, Berlin 1993.
6. Jahrgang : 1935, Berlin 1995.
7. Jahrgang : 1936, Berlin 1996.
8. Jahrgang : 1937, Berlin 1997.
9. Jahrgang : 1938, Berlin 1998.
10. Jahrgang : 1939, Berlin 1999.
11. Jahrgang : 1940/41, Berlin 2000.
12. Jahrgang : 1942/43, Berlin 2001.
13. Jahrgang : 1944/45, Berlin 2002.
14. Jahrgang : Ergänzungen, Berlin 2004.

Kleinhans, Bernd: „Ein Volk, ein Reich, ein Kino“, Köln 2003.

Klepsch, Thomas: Nationalsozialistische Ideologie. Eine Beschreibung ihrer Struktur vor 1933, Münster 1990.

Körner, Torsten: Ein guter Freund. Heinz Rühmann, Berlin 2001.

Kube, Alfred: Hermann Göring – Zweiter Mann im „Dritten Reich“. In: *Smelser, Roland und Rainer Zitelmann (Hrsg.)*: Die braune Elite, Darmstadt 1989, S. 69-83.

Knilli, Friedrich: Die Judendarstellungen in den deutschen Medien. In: *Silbermann, Alphons und Julius Schoeps (Hrsg.)*: Antisemitismus nach dem Holocaust. Bestandsaufnahme und Erscheinungsformen in deutschsprachigen Ländern, Köln 1986, S. 115-132.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Vom Verf. rev. Übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, hrsg. von Karsten Witte, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1993.

ders.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Übersetzt v. Ruth Baumgarten und Karsten Witte., 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1993.

Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München; Wien 1992.

ders.: Dokumentarfilm, 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma. In: *Jacobsen, Wolfgang, Kues, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.)*: Geschichte des deutschen Films, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin; Stuttgart; Weimar 1993, S. 391-416.

Krützen, Michaela: Hans Albers. Eine deutsche Karriere, Berlin 1995.

Laqua, Carsten: Wie Micky unter die Nazis fiel, Hamburg 1992.

Leiser, Erwin: „Deutschland erwache!“. Propaganda im Film des Dritten Reiches, 2., überarb. Aufl., Reinbeck 1989.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar v. Otto Mann, Stuttgart 1958.

Ley, Michael: Kleine Geschichte des Antisemitismus, München 2003.

Leyda, Jay: Film aus Filmen, Berlin 1967.

Liebe, Ulrich: Verehrt, verfolgt, vergessen: Schauspieler als Naziopfer, Berlin 1992.

Loiperdinger, Martin (Hrsg.): Märtyrerlegenden im NS-Film, Opladen 1991.

ders.: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Zur Ambivalenz von Walter Ruttmanns Filmen für das „Dritte Reich“. In: *Hattendorf, Manfred*: Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S. 43-56.

ders.: „Triumph des Willens“: Führerkult und geistige Mobilmachung. In: *Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.)*: Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 159-168.

ders.: Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung. In: *Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.)*: Geschichte des deutschen Films, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin; Stuttgart; Weimar 1993, S. 525-544.

Lowry, Stephen: Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991.

Lueken, Verena: Zur Erzählstruktur des nationalsozialistischen Films. Versuch einer strukturalen Analyse, Siegen 1981.

Maiwald, Klaus: Filmzensur im NS-Staat, Dortmund 1983.

Mannes, Stefan: Antisemitismus im nationalistischen Propagandafilm: Jud Süß und Der ewige Jude, Köln 1999.

Mathieu, Thomas: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von

Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer und Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997.

Memmi, Albert: Rassismus, übersetzt v. Udo Rennert, Frankfurt a. M. 1987.

Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Vorwort v. Volker Schlöndorff, Berlin 1998.

ders.: Blitzkrieg und nationalsozialistische Filmpropaganda. Aus den Aufzeichnungen von Joseph Goebbels 1934-1941. In: *Daniel, Ute und Wolfram Siemann (Hrsg.)*: Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789-1989), Frankfurt a. M. 1994, S. 133-146.

ders.: Fritz Hippler. In: *Filmgeschichte*, Nr. 18, Juni 2003, S. 95-96.

Netzeband, Günter: D. St. Hull und die Folgen. Korrekturen zur Nazifilm-Geschichtsschreibung. In: *Film und Fernsehen*, Heft 1/1979, S. 33-38.

ders.: Hippler – eine Karriere oder die Rhetorik des Verschweigens. Ein Exempel hitlerfaschistischer Rehabilitierungsstrategie. Eine Dokumentation. In: *Film und Fernsehen*, Heft 3/1982, S. I-XII.

Ogan, Bernd: Faszination und Gewalt – Ein Überblick. In: *Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.)*: Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 11-38.

Osten, Ulrich von der: NS-Filme im Kontext sehen! „Staatspolitisch besonders wertvolle“ Filme der Jahre 1934-38, München 1998.

Paul, Gerhard: Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990.

Pauvert, Jean-Jacques (Hrsg.): Dictionnaire du cinéma et de la télévision, Tome II, Paris 1966.

Petsch, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik, Köln 1994.

Pertsch, Dietmar: Judendarstellungen in Spielfilmen und Fernsehspielen, Berlin 1990.

Peters, Klaus: Friedrich Engels über Religion und Freiheit, Gütersloh 1979.

Poliakov, Léon : Der germanische Ursprungsmythos als Grundlage des völkischen Antisemitismus. In: *Silbermann, Alphons und Julius Schoeps (Hrsg.)*: Antisemitismus nach dem Holocaust. Bestandsaufnahme und Erscheinungsformen in deutschsprachigen Ländern, Köln 1986, S. 91-105.

Prado, Herbert und Siegfried Schiffner: Jud Süß. Historisches und Juristisches Material zum Fall Veit Harlan, Hamburg 1949.

Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels', Köln 2000.

Rabenalt, Arthur Maria: Film im Zwielficht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches. Mit Ergänzungen zur Neuaufl., Hildesheim; New York 1978.

ders.: Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film. Ausgewählt, durch historische Fakten ergänzt und hrsg. v. Herbert Holba, München; Berlin 1985.

Rauh, Reinhold: Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm, Münster 1987.

Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München; Wien 1991.

ders.: „Volksgemeinschaft“ und Führer-Mythos. In: *Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.)*: Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 137-158.

Rentschler, Eric: German film and literature, Methuen; New York; London 1986.

Rhodes, Anthony: Propaganda. Illustrierte Geschichte der Propaganda im Zweiten Weltkrieg. In: *Margolin, Victor (Hrsg.)*: Propaganda. Illustrierte Geschichte der Propaganda im Zweiten Weltkrieg, Stuttgart 1993.

Rother, Rainer: Leni Riefenstahl und der „absolute Film“. In: *Segeberg, Harro (Hrsg.)*: Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München 2004, S. 129-149.

Rost, Karl Ludwig: Sterilisation und Euthanasie im Film des „Dritten Reiches“: Nationalsozialistische Propaganda in ihrer Beziehung zu rassenhygienischen Maßnahmen des NS-Staates, Husum 1987.

Schaudig, Michael (Hrsg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte, München 1996.

Schenk, Irmbert: Walter Ruttmanns Kultur- und Industriefilme 1933-1941. In: *Segeberg, Harro (Hrsg.)*: Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München 2004, S. 103-125.

Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus, Berlin; New York 1998.

Schnell, Ralf: Die Zerstörung der Historie. Versuch über die Ideologegeschichte faschistischer Ästhetik. In: *Schnell, Ralf (Hrsg.)*: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Bd. 10. Kunst und Kultur im Faschismus, Stuttgart 1978.

Schorr, Thomas: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinomatograph“ (1907-1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, München 1990.

Schulenburg, Silke: Von der (All-) Macht der Illusion und der Verführbarkeit der Ideologie. Zur Funktion selbstreflexiver Verweise im Film Münchhausen. In: *Segeberg, Harro (Hrsg.)*: Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München 2004, S. 293-320.

Segeberg, Harro: Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft. In: *Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München 2004, S. 11-42.*

ders.: Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940. In: *Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München 2004, S. 267-291.*

Sellin, Fred: Ich brech' die Herzen. Das Leben des Heinz Rühmann., Reinbek 2001.

Siegele-Wenschkewitz, Leonore und Gerda Stuchlik: Hochschule und Nationalsozialismus. Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftsbetrieb als Thema der Zeitgeschichte, Frankfurt a. M. 1990.

Siegert, Michael: Fritz Hippler – Goebbels' Reichsfilmintendant. In: *Konlechner, Peter und Peter Kubelka (Hrsg.): Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945, Wien 1972, S. 51-62.*

ders.: „Der Ewige Jude“. In: *Konlechner, Peter und Peter Kubelka (Hrsg.): Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945, Wien 1972, S. 63-79.*

Sontag, Susan: Im Zeichen des Saturn, Faszinierender Faschismus, Frankfurt a. M. 1990.

Spiker, Jürgen: Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern, Berlin 1975.

Stahr, Gerhard: Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum, Berlin 2001.

Sywottek, Jutta: Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den Zweiten Weltkrieg, Opladen, 1976.

Tanner, Adam: Nazi Hass-Filmhersteller schaut zurück. 11. Dezember 2000, www.david-irvings-action-report/htm.

Taylor, Brandon und Wilfried van der Will: The Nazification of art, design, music, architecture and film in the Third Reich, Winchester 1990.

Thamer, Hans-Ulrich: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945, Berlin 1994.

ders.: „Von der Ästhetisierung der Politik“: Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP. In: *Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.)*: Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 95-104.

ders.: Der Nationalsozialismus, Stuttgart 2002.

Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Bd. 1: 1895-1928, Berlin 1972.

ders.: Geschichte des Films. Bd. 3: 1934-1939, Berlin 1982.

ders.: Geschichte des Films. Bd. 4: 1939-1945, Berlin 1983.

Tiedemann, Claus: „Elfriede Rahn-Kaun – eine sportliche ‚Heldin‘ in schwieriger Zeit“. Hoya 21. Oktober 2006, www.sportwissenschaft.uni-hamburg.de/tiedemann/documents/VortragHoya2006.pdf.

Traudisch, Dora: Film im Dritten Reich. Teil I: Nationalsozialistische Filmpolitik. In: *medien praktisch*. Medienpädagogische Zeitschrift für die Praxis. Hrsg. vom Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V., Ausgabe 4/87 (Dezember '87), S. 52-56.

dies.: Film im Dritten Reich. Teil II: Propagandafilme. In: *medien praktisch*. Ausgabe 1/88 (März '88), S. 46-49.

dies.: Film im Dritten Reich. Teil III: Zweiter Weltkrieg. In: *medien praktisch*. Ausgabe 2/88 (Juni '88), S. 47-52.

dies.: Film im Dritten Reich. Teil IV: Auseinandersetzung mit NS-Filmen. In: *medien praktisch*. Ausgabe 3/88 (September '88), S. 48-52.

Trimborn, Jürgen: Riefenstahl. Eine deutsche Karriere, Berlin 2002.

Vande Winkel, Roel: Nazi Germany's Fritz Hippler, 1909-2002. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 23, No. 2, 2003, S. 91-99.

Wedel, Hasso von: Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht, Neckargemünd 1962.

Welch, David: Propaganda and the German Cinema 1933-45, 2. Aufl., London; New York 2001.

Welzel, Brigitta: Die Beliebtheit der filmischen Botschaft: Aufgewiesen am ideologischen Gehalt von 120 NS-Spielfilmen. Rheinfelden; Berlin 1994.

Wetzel, Kraft und Peter Hagemann: Liebe, Tod und Technik. Kino des Phantastischen 1933-1945, Berlin 1977.

dies.: Zensur – Verbotene deutsche Filme, 1933- 1945, Berlin 1978.

Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich, München 1992.

Witte, Karsten: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödien im Dritten Reich, Berlin 1995.

ders.: Film im Nationalsozialismus. In: *Jacobsen, Wolfgang, Kues, Anton und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.):* Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 119- 170.

Zelnhefer, Siegfried: Die Reichsparteitage der NSDAP. In: *Ogan, Bernd und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.):* Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 79-94.

Zentner, Christian und Friedemann Bedürftig (Hrsg.): Das grosse Lexikon des Dritten Reiches, München 1985.

Zglinicki, Friedrich von: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihre Vorläufer, Berlin 1956.

ders.: Der Weg des Films. Bildband, Hildesheim; New York 1979.

Ziegler, Reiner: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945, Konstanz 2003.

Zielinski, Siegfried: Veit Harlan. Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus, Frankfurt a. M. 1981.

Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann: Vom „Nazi-Kino“ zum Film im „Dritten Reich“. Perspektivenwechsel in der Filmwissenschaft. In: *Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.):* Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 38-44.

ders.: Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich, Konstanz 2003.

Zimmermann, Peter: Ziele der Filmpolitik. „Zeitnahe Tendenzkunst“ und dokumentarischer „Wirklichkeitsbericht“ in „nationalsozialistischem Geiste“. In: *Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.):* Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 69-75.

ders.: Der Propaganda-, Kontroll- und Lenkungsapparat. In: *Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.):* Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 75-81.

ders.: Zimmermann, Peter: Der Ewige Jude. In: *Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.):* Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3 „Drittes Reich“ 1933-1945, S. 559-565.

Zischka, Johannes: Die NS-Rassenideologie. Machttaktisches Instrument oder handlungsbestimmendes Ideal? Frankfurt a. M.; Bern; New York 1986.

Zitelmann, Rainer: Adolf Hitler – „Der Führer“. In: *Smelser, Roland und Rainer Zitelmann (Hrsg.): Die braune Elite, Darmstadt 1989, S. 134-158.*

8.3 Abkürzungsverzeichnis

Barch	Bundesarchiv
BArchB	Bundesarchiv Abteilung Berlin
BDC	Berlin Document Center
DFG	Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungsgesellschaft mbH
DFV	Deutscher Film- Verleih
DNB	Deutsches Nachrichtenbüro
DTW	Deulig-Tonwoche
DW	Deutsche Wochenschau
FKB	Filmkreditbank
HA	Hauptamt
IfZ	Institut für Zeitgeschichte
KdF	Kraft durch Freude
Kz	Konzentrationslager
NSDStB	Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
OKH	Oberkommando des Heeres
OKW	Oberkommando der Wehrmacht
OT	Organisation Todt
PK	Propagandakompanie
RFD	Reichsfilmdramaturgie
RFI	Reichsfilmintendanz
RFK	Reichsfilmkammer
RFM	Reichsfinanzministerium
RKK	Reichskulturkammer
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RPL	Reichspropagandaleitung der NSDAP
SA	Sturmabteilung
SD	Sicherheitsdienst der SS
SOPADE	Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Exil-SPD)
SS	Schutzstaffel
UA	Uraufführung
u.a.	unter anderem
UTW	Ufa-Tonwoche
VJHZ	Vierteljahresheft für Zeitgeschichte

WPr Abteilung Wehrmachtpropaganda beim OKW
Z Zensur

Curriculum Vitae

Daten zur Person

Michaela Rethmeier
Weseler Str. 36
48151 Münster
Tel.: 0251 / 797842
E-Mail: micret@web.de
geboren am 15.08.1973 in Weener/Ems
verheiratet
ev. luth. Konfession

Bildungsgang

a.) Schule

1980 bis 1984	Grundschule in Weener
1984 bis 1986	Orientierungsstufe in Weener
1986 bis 1993	Teletta-Groß-Gymnasium in Leer
11. Mai 1993	Reifeprüfung

b.) Universität

10/1993 bis 03/1994	Studium der Pädagogik; Sozialwissenschaft und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum
03/1994	Studium der Neueren und Neuesten Geschichte, Mittlere Geschichte, Soziologie und Deutsche Philologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster
03.02.1998	Zwischenprüfung abgelegt im Hauptfach: Neuere und Neueste Geschichte und im Nebenfach: Mittlere Geschichte
24.10.2002	Erlangung des Magister Grades in dem Hauptfach: Neuere und Neueste Geschichte und in den Nebenfächern: Mittlere Geschichte und Soziologie mit der Gesamtnote „sehr gut“

11/2002	Einschreibung für den Promotionsstudiengang (Dr. phil.) im Fach: Neuere und Neueste Geschichte und Soziologie
06/2007	Abschluss des Promotionsstudiengangs in dem Hauptfach: Neuere und Neueste Geschichte und in dem Nebenfach: Soziologie

Praktische Tätigkeiten

seit 1995	Privater Unterricht von Schülern in den Fächern Englisch, Deutsch und Französisch und ausländischer Studierender im Fach Deutsch als Fremdsprache
1996-1999	Tätigkeit im Einzelhandel als Vertretung der Filialeitung
07/1999-02/2006	in der Funktion einer Sachbearbeiterin als Customer-Service-Agent in einem Customer-Care-Unternehmen tätig
seit 01/2003	tätig als Lehrbeauftragte in den Fächern Englisch, Französisch, Deutsch und Mathematik für verschiedene Nachhilfeinstitute

Münster, den 22.09.2007