



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bilder als Zeugen gegen sich selbst“?
Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im
historischen Kompilationsfilm.

Verfasser

Joseph Weidl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Britta Hartmann

Inhalt:

1. Kein Bildersturz in Deutschland	7
2. „Spuren von Spuren von Spuren“ - Methodik und Verortung	11
2.1. Material und Quellen	11
2.2. Filmauswahl.....	13
2.2.1. MEIN KAMPF	13
2.2.2. DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS.....	15
2.2.3. SWASTIKA	16
2.3. Zur Bestimmung des historischen Kompilationsfilms.....	18
2.4. Echtheit im Kompilationsfilm? Der Wunsch nach den „dokumentarischen Bildern der Wirklichkeit“	22
3. Erwin Leisers MEIN KAMPF — Pionier des historischen Kompilationsfilms.....	31
3.1. „Ein Film für die Jugend“	31
3.2. Mediale Geschichtsvorlesung?	33
3.3. Zwischen progressiv und konventionell — Fazit zu MEIN KAMPF.....	47
4. Michail Romms DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS — Ein Film zum Nachdenken?49	
4.1 Geschichte des Materials	49
4.1.2. Die Auswahl der Bilder und Filme	50
4.2. Analyse von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS	55
4.2.1. Strukturen.....	55
4.2.2. Sonderform des Kommentars	59
4.2.3. Analyse des Kommentars und der Montagetechniken.....	62
4.3. Unvermeidliches Lachen gegen die Vermassung - Fazit zu DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS	74
5. Philippe Moras SWASTIKA — Verklärung des scheinbar Privaten.....	76
5.1. „Wie Eva Braun den ‚Führer‘ filmte“	76
5.2. Analyse der Montage und des Kommentars — Die Faszination des Privaten	81
5.2.1. Obersalzberg I: Kaffee und Kuchen	82
5.2.2. Obersalzberg II: „Stör nicht deinen Führer“	86
5.2.3. Einmal mehr: Die Frage nach der Wirklichkeit.....	89
5.2.4. Obersalzberg VIII: Ein Gewitter zieht auf — Der Zweite Weltkrieg im Zeitraffer	93
5.3. Mehr als nur Verwirrung — Fazit zu SWASTIKA.....	96
6. Fazit — „Kein Film ist nur identisch mit seiner Methode“	98
Quellenverzeichnis	102

Literatur	102
Internet	106
Abbildungsverzeichnis	107
Ausgewählte Filmographie historischer Kompilationsfilme	107
Pressespiegel zu ausgewählten Filmbeispielen	108
Danksagung	114
Abstract.....	115
Lebenslauf.....	116

„Es hat in Deutschland keinen Bildersturz gegeben, der die Filme in einem ersten Akt der Empörung zerstört hätte. Die Filme wurden konfisziert, und das ist etwas anderes. Sie kamen unter Verschluss, man hatte mit ihnen noch was vor“
(Hartmut Bitomsky, DEUTSCHLANDBILDER).

1. Kein Bildersturz in Deutschland

Drei Kinder im Warschauer Ghetto vor bewaffneten Soldaten und einer Menschenmenge. Sie werden gezwungen, ihre Taschen und das Innere ihrer zerlumpten Jacken zu leeren, zum Vorschein kommen Kartoffeln und Rüben, die bald auf dem Boden verteilt vor ihnen liegen.

Ein anderes Bild: der Berghof, Berchtesgaden. Adolf Hitler im Kreis seiner engsten Vertrauten. Zu seinen Füßen spielen Hundewelpen. Man scherzt und lacht.

Noch ein Bild: Berlin, 1945. Hitler mit Mütze und im Mantel vor einer Reihe Jugendlicher in Soldatenkluft. Er schreitet sie ab wie bei einer Militärparade, spricht kurz mit einzelnen, einem Jungen tätschelt er die Wange.



Abbildung 1

Alle genannten Szenen sind Bilder aus der Zeit des Nationalsozialismus. Filmaufnahmen, gemacht zu unterschiedlichen Zwecken. Die Bilder aus dem Warschauer Ghetto stammen aus einem Schulungsfilm für Polizeikräfte der SS. Die Aufnahmen vom Berghof aus den privaten 16mm-Filmen von Eva Braun. Die Szene mit Hitler und den Kindern wurde für eine der letzten Ausgaben der Wochenschau gedreht, mitten im zerstörten Berlin, als der Krieg eigentlich schon längst verloren war.

Die meisten Menschen kennen diese Bilder. Nicht, weil sie damals dabei gewesen wären, sondern weil sie diese im Fernsehen oder im Kino gesehen haben. Nicht in der Wochenschau, sondern in Dokumentarfilmen über das sogenannte „Dritte Reich“.

Diese Dokumentarfilme gibt es zu Hauf, die Fernsehlandschaft ist geradezu ‚überschwemmt‘ mit Dokumentationen, die über die Zeit von 1933-1945 informieren und aufklären sollen. In Deutschland ist es in jüngerer Zeit u.a. der Historiker und Filmemacher Guido Knopp, der mit seinen Dokumentarreihen wie HITLERS HELFER (Guido Knopp, Deutschland 1996) oder HITLERS FRAUEN (Guido Knopp, Deutschland 2001) im Abendprogramm über Göring, Goebbels und andere Schergen des Diktators berichtet.

So vielfältig und facettenreich das Angebot auch ist, so haben viele dieser Filme eines gemeinsam: Sie enthalten Fotografien oder Filmausschnitte, die zur Zeit des Nationalsozialismus aufgenommen wurden. Während sie in den Tagen des Hitler-Regimes zumeist Propagandazwecke erfüllten, dienen sie in unserer Zeit und im neuen Kontext nun der Aufklärung und sollen uns, die wir nicht dabei gewesen sind, zeigen, was damals passiert ist. „Authentische“ Bilder, die etwas belegen, unter Beweis stellen. Anhand der oben genannten Beispiele würde das folgendes bedeuten: Das Bild aus dem Warschauer Ghetto wurde mit großer Wahrscheinlichkeit Männern der SS gezeigt, um zu demonstrieren, wie sie mit der jüdischen Bevölkerung ‚umzugehen‘ haben. In Dokumentarfilmen über die NS-Zeit und deren Verbrechen wird nun aber ebenjenes Bild benutzt, um zu demonstrieren, wie sehr die Bewohner des Ghettos unter der Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten zu leiden hatten.

Die Filmaufnahmen, in denen Hitler die Kinder der Hitler Jugend lobt, die hier zum „letzten Aufgebot“ angetreten sind und mit Orden belohnt werden, sollten in der Wochenschau den Glauben an den „Endsieg“ festigen. Sehen wir sie dagegen heute in

entsprechenden Dokumentationen, verdeutlichen sie uns den Irrsinn Hitlers und die wahnwitzige Utopie der Nationalsozialisten. Kann man also davon sprechen, dass hier solche „faschistischen“ Bilder im antifaschistischen Kontext stehen? Oder bleiben sie, unabhängig von ihrer kontextuellen Einbettung immer „faschistisch“, so wie dies beispielsweise Ulrich Kurowski postuliert (vgl. Kurowski 1972, S. 68)?

Fest steht, dass Bilder, die ursprünglich einem anderen Zweck dienen sollten, sich nun einem neuen unterordnen. Im Originalkommentar des Films DEUTSCHLANDBILDER (Harmut Bitomksy, BRD 1983) bemerkt Hartmut Bitomsky in poetischem Duktus:

„Es hat in Deutschland keinen Bildersturz gegeben, der die Filme [der Nazis] in einem ersten Akt der Empörung zerstört hätte. Die Filme wurden konfisziert, und das ist etwas anderes. Sie kamen unter Verschluss, man hatte mit ihnen noch was vor“ (Bitomsky, DEUTSCHLANDBILDER).

Was hatte man mit ihnen vor? Wozu die alten Aufnahmen aufheben? Bitomsky spricht diesbezüglich von den nationalsozialistischen Archivbildern als Dokumente mit einer „doppelten Aufgabe“. Einerseits sollen sie uns zeigen, wie der Faschismus „wirklich“ war und damit „die alte Schreckensbotschaft noch einmal senden“, andererseits werden sie vom Kompilationsfilmer — in den entsprechenden Kontext gebettet — in die Pflicht genommen, „gegen sich selbst auszusagen“, wie Bitomsky es fasst (vgl. Beilenhoff / Hänsen 2009, S. 27).

Bilder, die gegen sich selbst aussagen, Bilder mit einer doppelten Funktion. Faschistische Bilder, die nun in einem antifaschistischen Rahmen anders funktionieren sollen und umgeschrieben werden. Dies mag zunächst paradox klingen, jedoch ist es zum Usus geworden, Archivbilder aus der Zeit des Nationalsozialismus in TV- und Kinodokumentationen solcherart zu verwenden. Aufnahmen von NSDAP-Fahnenweihen, aus Propagandafilmen wie Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (Leni Riefenstahl, Deutschland 1935), Hitler- oder Goebbels-Reden und Wochenschauberichte vom Kriegsgeschehen sind nur einige wenige Beispiele für das Material, dessen sich die Filmemacher gerne bedienen. Neben Filmen sind es auch immer wieder Fotografien, wie die von Heinrich Hoffmann, Hitlers Leibfotograf, oder aber auch von SS-Soldaten, die entweder für den offiziellen oder privaten Gebrauch Ereignisse aus Ghettos und Konzentrationslagern dokumentiert haben. Dieses Material wird meist von einem Sprecher kommentiert oder dazu verwendet, um Zeitzeugen-Aussagen zu untermauern

und im wahrsten Sinne des Wortes zu *verbildlichen*. Der Grund dafür scheint nahe liegend zu sein: Welche bessere Möglichkeit als das Bild, insbesondere das bewegte, gibt es denn, um Geschichte ‚erlebbar‘ zu machen und zu zeigen, „was wirklich passiert ist“? Und doch tut sich, wie eingangs bemerkt, ein Widerspruch auf. Wie kann es sein, dass Propagandabilder der Nationalsozialisten verwendet werden können, um uns über den Nationalsozialismus und seine Verbrechen aufzuklären? Wie können diese Bilder plötzlich in einem neuen Kontext stehen? Wie kann ihre eigentliche Aussage in ihr genaues Gegenteil verkehrt und somit der semantische Gehalt vermeintlich per se umgedeutet werden? Diesen Fragen wird sich die vorliegende Arbeit widmen.

Die Dokumentationen, die sich vorgefundenen Materials bedienen, gehören der Gattung des „Kompilationsfilms“ oder auch des „Found-Footage-Films“ an. Der Historiker Jay Leyda, der mit seinem Buch „Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm“ (1967) das bis heute maßgebliche Werk zum Kompilationsfilm verfasst hat, beschäftigte sich bereits in den 1960er Jahren mit dieser Thematik und stellt sich genau dieser Frage:

„Welche Zaubermacht verwandelte denn bloße Wochenschauen in Dokumentarfilme?“
(Leyda 1967, S.8)

Zusammen mit Bitomskys These zur Doppeldeutigkeit der Bilder, die gegen sich selbst aussagen, umreißt diese Frage Leydas das Thema und den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit:

„Bilder als Zeugen gegen sich selbst? Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im historischen Kompilationsfilm.“

2. „Spuren von Spuren von Spuren“ - Methodik und Verortung

2.1. Material und Quellen

Das Material und die Quellen, die für die vorliegende Arbeit herangezogen wurden, bestehen im Wesentlichen aus Filmen einerseits und Werken aus der (film)wissenschaftlichen Literatur andererseits. Diese heterogene Quellenauswahl repräsentiert gleichzeitig den für die Arbeit gewählten Zugang, der sich sowohl auf Theorie als auch auf filmischer Analyse gründet.

Als Ausgangspunkt für die Recherche diente die Bibliothek des Museums für Film und Fernsehen „Deutsche Kinemathek“ in Berlin. Die meisten der in dieser Arbeit angegebenen schriftlichen Quellen konnten dort gefunden werden. Dabei kann man zwischen drei Arten von schriftlichem Quellenmaterial differenzieren: Erstens Texte und Artikel, die sich mit dem Begriff, der Definition und Kategorisierung des Kompilationsfilms an sich beschäftigen. Dabei gibt es, wie in *Kapitel 2.3* noch erklärt werden wird, zu großen Teilen Überschneidungen mit dem sogenannten „Found-Footage-Film“.

Einen der wichtigen lexikalischen Artikel stellt der Beitrag „Kompilationsfilm“ von Ursula Vossen in *Reclams Sachlexikon des Films* (2011) dar. Auf nur wenigen Seiten werden kurz und prägnant Aspekte genannt, über die sich diese Spielart des Dokumentarfilms definiert. Ebenso lexikalisch verortet sind die Texte „Compilation“ von Suzanne Eisenhut, sowie „Found Footage“ von Sunny Stalter, beide zu finden in der von Ian Aitken herausgegebenen dreibändigen *Encyclopedia of the documentary Film* (2006). Zweitens wurden Texte zitiert, die sich konkret mit dem Phänomen von Archivaufnahmen in Kompilationsfilmen und mit der Darstellung von Geschichte im Dokumentarfilm beschäftigen.

Dabei sind vor allem zwei Aufsätze des Filmwissenschaftlers Jörg Frieß hervorzuheben: „Spuren von Spuren von Spuren. Vorgefundene Bilder in drei Dokumentarfilmen über die Shoah“ (2003) und „Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah und den Faschismus“ (2009). Sie bildeten neben dem Filmmaterial mitunter die Hauptquellen für die vorliegende Arbeit. Frieß beschäftigt sich in seiner Forschung intensiv mit der Frage der Originalbilder aus der Zeit des Nationalsozialismus im Kompilationsfilm. Sein Ansatz ist analytischer Natur, er legt dar, welche Mittel im Kompilationsfilm verwendet werden, um die Rhetorik der im faschistischen Kontext entstandenen Bilder zu verändern. Gleichzeitig thematisiert er die

Problematik, dass solche Dokumentarfilme gerade durch das Verwenden von Originalbildern oftmals den Anspruch erheben, die historische Realität in ihrer Vollständigkeit und unverfälscht zeigen zu können.

In dieser Kategorie der Quellentexte ist außerdem der Sammelband *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte* zu nennen, herausgegeben im Jahr 2003 von Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Die Aufsätze darin beschäftigen sich mit unterschiedlichen Diskursen über die Darstellung von Geschichte im Film. Vor allem die Arbeit von Linda Williams „Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm“ ist als wichtige Quelle für das Kapitel 2.4 zum Thema „Echtheit im Kompilationsfilm“ dieser Arbeit hervorzuheben. Williams weist auf die verschiedenen Wahrheitsdiskurse des Dokumentarfilms hin und zeigt die Problematik einer zu starken Dichotomie zwischen ‚wahr‘ und ‚falsch‘ in den filmtheoretischen Debatten um dokumentarische Wahrheitsansprüche auf.

Als absolutes Standardwerk zum Thema „Kompilationsfilm“ gilt das bereits in der Einleitung erwähnte Buch *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm* von Jay Leyda. Der Autor entwirft in der 1967 erschienenen Studie eine Art Chronologie des Kompilationsfilms mit allen seinen Strömungen. Er versucht zunächst, diese Subgattung des Dokumentarfilms zu definieren, um dann die Geschichte des Kompilationsfilms nachzuzeichnen. Dabei geht er auch speziell auf bestimmte Filme wie z.B. *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* (Michail Romm, UdSSR 1965) oder auch *MEIN KAMPF* (Erwin Leiser, Schweden/BRD 1960) ein. Der in den Anhängen von Leydas Buch befindliche Kommentar Erwin Leisers zur „kontrapunktischen Montage“ in dessen Filmen war ebenso Quelle für diese Arbeit wie auch die umfangreiche „Filmographie bemerkenswerter Kompilationsfilme“.

Die dritte Kategorie der schriftlichen Quellen umfasst Literatur, die sich gezielt auf bestimmte Filme bezieht. Dabei ist im Zusammenhang mit *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* vor allem das im Jahr 2009 erschienene Werkbuch, herausgegeben von Wolfgang Beilenhoff und Sabine Hänsgen, hervorzuheben. Das Buch enthält Texte zur (Entstehungs-)Geschichte des Films, u. a. auch mit Beiträgen von Drehbuchautorin Maja Turowskaja. Ebenso finden sich darin weiterführende wissenschaftliche Texte — so etwa der bereits oben genannte von Jörg Frieß, sowie die Bilder zu den im Film gezeigten

Sequenzen, unterlegt mit den entsprechenden Kommentaren.¹ Für die theoretischen Ausführungen zu DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS stellt dieses Werk die Hauptquelle dar.

2.2. Filmauswahl

Da die vorliegende Arbeit nicht nur theoretischer Natur ist, sondern sich vor allem einem analytischen Vorgehen verpflichtet, bilden neben der Literatur, die in Auszügen genannt wurde, eine Reihe von Kompilationsfilmen den grundsätzlichen Zugang zum Thema. Durch Recherche in der einschlägigen Fachliteratur wurde im Rahmen dieser Arbeit eine Filmographie erstellt, die eine ganze Reihe von Dokumentarfilmen mit Bildern aus der NS-Zeit enthält. Sämtliche Filme dieser Liste, die am Ende der vorliegenden Arbeit zu finden ist, wurden vor dem Schreibprozess gesichtet.

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, werden im Analysekapitel lediglich drei der einschlägigen Kompilationsfilme behandelt. Im Folgenden sollen diese kurz vorgestellt und die Gründe für ihre Auswahl dargelegt werden. Eine genauere Analyse der Montage- und Kommentartechniken folgen dann in den Kapiteln 3-5.

2.2.1. MEIN KAMPF

Filmtitel (orig./deutsch):	DEN BLODIGA TIDEN / MEIN KAMPF
Regie:	Erwin Leiser
Land / Jahr:	Schweden, BRD / 1960

Der erste der drei in dieser Arbeit analysierten Filme ist MEIN KAMPF von Erwin Leiser aus dem Jahr 1960. Als einer der ersten Kompilationsfilme, der sich mit Nazi-Deutschland auseinandersetzt, werden darin Bilder gezeigt, die seit Kriegsende in Archiven verschlossen waren. Man könnte MEIN KAMPF neben Alain Resnais NACHT UND NEBEL (Orig.: NUIT ET BROUILLARD, Alain Resnais, Frankreich 1955) auch als Pionier des historischen Kompilationsfilms bezeichnen.

Der Regisseur des Films, Erwin Leiser, wird 1923 in Berlin geboren, emigriert 1938 nach Schweden und arbeitet dort vor seiner Tätigkeit als Filmemacher als Publizist (vgl. Die

¹ Anm.: Die im Buch gezeigten Bilder entsprechen dem ursprünglich von Michail Romm selbst konzipierten Bildband, der zum Film erscheinen sollte, jedoch von der sowjetischen Regierung verboten

Zeit, Feuilleton, 36/1996). Nachdem er den schwedischen Text zu dem bereits erwähnten Kompilationsfilm NACHT UND NEBEL verfasst hatte, begann er auf Anraten des Verleihers T.O. Sjöberg, die Arbeit an MEIN KAMPF. Der Film wurde im Frühjahr 1960 fertiggestellt und feierte seine Uraufführung im April desselben Jahres in Göteborg (vgl. Leiser 1995, S. 6).

Das Material, das im Film verwendet wird, setzt sich größtenteils aus Propagandaufnahmen der Nationalsozialisten zusammen, welche Leiser aus den Archiven des ehemaligen Propagandaministeriums in Berlin erhalten hatte. Das Staatliche Filmarchiv der damaligen DDR in Ostberlin versorgte ihn mit bisher unveröffentlichtem Film- und Bildmaterial, das u. a. die erschreckenden Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto enthielt (vgl. Leiser 1995, S. 7ff.)

Das Material ist im Film so angeordnet und montiert, dass es mit Hilfe eines nüchternen und sachlichen Kommentars chronologisch vom Ende der Weimarer Republik, über den Aufstieg bis zum Fall des „Dritten Reiches“ erzählt.

Der Film wendet sich laut Leiser „vor allem an die Jugend“ (Leiser 1995, S. 7), was sich in dem didaktischen Duktus von MEIN KAMPF widerspiegelt.

Diese Anlage des Films stellt auch einen der Gründe dar, warum MEIN KAMPF für diese Arbeit herangezogen wird: Einerseits bietet es sich allein im Sinne einer Chronologie an, einen frühen Kompilationsfilm über das „Dritte Reich“ zu untersuchen. Gleichzeitig kann er gerade wegen seines didaktischen Zugangs als Paradebeispiel für den, wenn man so will, ‚klassischen Kompilationsfilm‘ gesehen werden (vgl. Frieß 2009, S. 302ff.). In den Analysen der Kapitel 3-5 wird deutlich, dass der Film in Kontrast zu anders angelegten Beispielen wie Michail Romms DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS oder Philippe Moras SWASTIKA (Philippe Mora, Großbritannien 1974) steht — gerade wenn die gleichen Bilder in den jeweiligen Filmen oftmals völlig unterschiedlich montiert und kommentiert werden.

2.2.2. DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS

Filmtitel (orig./deutsch): ОБЫКНОВЕННЫЙ фашизм / DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS
Regie: Michail Romm
Land / Jahr: UdSSR / 1965

Nur fünf Jahre nach Erwin Leisers MEIN KAMPF feiert 1965 der Film des russischen Filmemachers Michail Romm, DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, seine Premiere auf dem VIII. Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Dabei war es für Romm wesentlich schwieriger, den Film an die Öffentlichkeit zu bringen, als für seinen Kollegen Leiser. Laut eines Berichtes von Maya Turowskaja, Autorin des Films, plante die KPdSU zunächst, DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS zu verbieten (vgl. Turowskaja 2009, S. 254). Der Grund dafür lag laut Turowskaja in der Tatsache, dass der Film zwar explizit das Gewaltsystem des Faschismus zeige und kritisiere, die Partei jedoch fürchtete, das Publikum könnte Parallelen zu Stalins Herrschaft ziehen. Michail Romm reichte den Film, ohne die Regierung zu informieren, beim Festival in Leipzig ein, wo dieser ein großer Erfolg wurde. Vorführungen des Films im Fernsehen sowie die eigentlich geplante Veröffentlichung des begleitenden Bildbandes blieben aber untersagt (vgl. Turowskaja 2009, S. 254ff.).

Wie schon Leiser, so verwendet auch Romm in seinem Film historisches Bild- und Filmmaterial aus nationalsozialistischen Propagandafilmen. Er ordnet es im weitesten Sinne chronologisch an, unterteilt seinen Film sogar in Kapitel und zeichnet so die Geschichte des Nationalsozialismus in Deutschland nach. Jedoch unterscheidet sich DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS in einem ganz wesentlichen Punkt nicht nur von Leisers Film, sondern eigentlich von den meisten gegenwärtigen Dokumentarfilmen über das „Dritte Reich“: Der Kommentar bedient sich der Mittel der Ironie und des Sarkasmus. Um dies zu unterstreichen, werden, wie in der Analyse genauer erläutert, Bilder manipuliert, indem sie z.B. verlangsamt oder vergrößert werden. Der Zugang, den Romm hier wählt, ist also weniger klassisch didaktisch, sondern beruft sich mehr auf eine gedankliche Eigenleistung, die vom Publikum gefordert ist, um die subtilen, oft auch humorvollen Kommentare richtig einordnen zu können.

DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS verwendet wie jeder andere Kompilationsfilm, der sich mit der Geschichte des „Dritten Reiches“, dem Gewaltregime der Nationalsozialisten, den

Konzentrationslagern, dem Vernichtungskrieg im Osten und dem perfiden Propagandasystem der NSDAP auseinandersetzt, Aufnahmen aus dieser Zeit. Jedoch bemüht er sich mittels der spezifischen Form des Kommentars, den Bildern ihren Pathos zu entziehen und sie so „gegen sich selbst“ sprechen zu lassen. Dieses Phänomen wird in der Analyse in *Kapitel 4* genauer betrachtet.

Erwähnt werden sollte an dieser Stelle auch, dass es mehrere Versionen des Films gibt, was zeitgeschichtliche oder auch politische Gründe hat. Neben der russischen Originalversion existieren zwei unterschiedliche deutsche Fassungen. Die eine stammt aus der ehemaligen DDR und ist die, die auch in der vorliegenden Arbeit analysiert wird. Durch den politischen Zusammenhang war Romm direkt an der Entstehung beteiligt, zu Beginn der DDR-Synchronfassung Films sitzt er neben dem deutschen Sprecher Martin Flörchinger, und wendet sich an das Publikum.

Die zweite deutsche Version wurde speziell für das damalige Publikum der BRD arrangiert. Sie enthält — im Unterschied zur Original- und zur DDR-Fassung — Kürzungen, und auch der Kommentartext unterscheidet sich an manchen Stellen von der DDR-Version.² Grund für die Kürzung ist allem Anschein nach vor allem die Kritik Romms am Vietnamkrieg und den Westmächten der damaligen Gegenwart, deren militärischen Operationen er durchaus Anlehnungen an die Praktiken der Wehrmacht unterstellt.

In dieser Arbeit wurde deshalb die Fassung der DDR für die Analyse verwendet, da diese auf der Bildebene dem Original entspricht und man durch die Zusammenarbeit mit Romm davon ausgehen kann, dass die Übersetzung des Kommentars der russischen Version am nächsten kommt.

2.2.3. SWASTIKA

Filmtitel: SWASTIKA

Regie: Philippe Mora

Land / Jahr: Großbritannien / 1974

² Anm.: Für ein Beispiel für die unterschiedlichen Versionen sei an dieser Stelle auf die von Beilenhoff und Hänsgen mitgestaltete Webseite <http://www.fk-427.de/Romm/Romm> verwiesen. Dort ist es u.a. möglich, eine Filmszene im Vergleich sämtlicher Fassungen zu betrachten.

Der letzte der drei analysierten Filme ist SWASTIKA des britischen Filmemachers Philippe Mora. SWASTIKA, die englische Bezeichnung für „Hakenkreuz“, verwendet neben dem Propagandamaterial der Nationalsozialisten, das auch in MEIN KAMPF und DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS montiert und neu arrangiert wurde, zum ersten Mal die damals von Mora selbst in Archiven in Washington entdeckten Privataufnahmen aus der Filmsammlung Eva Brauns (vgl. Interview, DVD-Version SWASTIKA)³. Die 16mm-Streifen, die u.a. Aufnahmen Hitlers im vermeintlich „privaten“ oder doch zumindest nicht öffentlichen Umfeld des Obersalzberges und Eva Braun beim Baden im Königssee zeigen, sind uns heute aus diversen anderen Dokumentarfilmen über das „Dritte Reich“ bekannt. In den 1970er Jahren, zur Erscheinungszeit von SWASTIKA, stellen sie jedoch eine Sensation und Weltneuheit dar, nicht zuletzt weil sie in Farbe gedreht worden waren. Allein mit der Verwendung dieser bis dato unveröffentlichten Bilder hebt sich SWASTIKA von bis dahin erschienenen Kompilationsfilmen ab. Die Filmemacher gehen jedoch noch einen Schritt weiter, um die Bilder möglichst „wahrheitsgetreu“, so der selbstgestellte Anspruch, vermitteln zu können (vgl. Interview, DVD Version SWASTIKA): Erstens verzichtet der Film auf einen Sprecher im herkömmlichen Sinn. Zweitens aber sind die eigentlich stummen Aufnahmen der Eva-Braun-Filme nachsynchronisiert worden, so dass wir vermeintlich Hitler, Göring, Himmler und andere führende Nationalsozialisten beim Kaffeeklatsch oder bei anderen privaten Situationen zuhören können.

Aufgrund dieser Besonderheiten, die wiederum eine ganz neue Form der Bildmontage, aber auch des Kommentars darstellen, beschließt SWASTIKA den filmanalytischen Abschnitt dieser Arbeit. Weil die Entstehungsgeschichte des Films auch mit zentralen Fragen der Montage und des Arrangements einhergeht, soll an dieser Stelle auf weitere Ausführungen dazu verzichtet und einmal mehr auf die Analyse in *Kapitel 5* verwiesen werden.

³ Anm.: Die Filmemacher sprechen davon, dass ein Oberst aus dem Pentagon die Filme gefunden hätte, nachdem man ihm die Daten der Eroberung des Obersalzberges gegeben hatte. Wo aber genau die Filme gelagert wurden, geht aus dem Interview nicht hervor.

2.3. Zur Bestimmung des historischen Kompilationsfilms

Die Frage, die sich bezüglich des „Kompilationsfilms“ zunächst aufdrängt, sind Parallelen und Abgrenzungen zum „Found-Footage-Film“.

Die Antwort darauf ist trivial: In der Fachliteratur werden beide Begriffe gleichwertig verwendet und nicht zwischen ihnen differenziert. In der vorliegenden Arbeit soll größtenteils die Bezeichnung „Kompilationsfilm“ gebraucht werden, da gerade im Kontext der historischen Dokumentarfilme, die hier behandelt werden, meistens dieser Terminus Usus ist.

Jay Leyda, der, wie bereits erwähnt, als Begründer der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Kompilationsfilms gilt, stellt sich zu Beginn seines Standardwerks „Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm.“ (Leyda 1967) die Frage nach der Bezeichnung und einer begrifflichen Festlegung seines Gegenstands:

„Meine Absicht war, die Entwicklung und Problematik des ‚Kompilationsfilms‘ zu untersuchen, ich fand aber keinen Namen für diese Filmgattung als jene unbeholfene, mißverständliche und ungebräuchliche Bezeichnung. ‚Archivfilm‘? Hier könnte leicht eine Verwechslung mit irgendwelchen Filmen aufkommen, die sich in Archiven befinden“ (Leyda 1967, S.7).

Um dieser Verwechslungsgefahr entgegen zu wirken, manifestiert Leyda eine erste Grunddefinition, um den Kompilationsfilm funktional zu bestimmen:

„Eine richtige Bezeichnung müßte besagen, daß die Herstellung des Films auf dem Schneidetisch unter Verwendung von bereits vorhandenem Aufnahmematerial beginnt, ferner, daß das verwendete Filmmaterial irgendwann in der Vergangenheit entstanden ist. Schließlich sollte die Bezeichnung auch andeuten, daß es sich bei dem Film um die Verwirklichung einer Idee handelt, da die meisten so hergestellten Filme sich nicht damit zufriedengeben, bloße Aufzeichnungen oder Dokumente zu sein“ (Leyda 1967, S.8).

Drei zentrale Aspekte werden hier genannt: Erstens, dass das im Kompilationsfilm verwendete, vorhandene Filmmaterial am Schneidetisch neu arrangiert wird. Zweitens, dass dieses Material bereits vor dem neu montierten Film entstanden ist. Drittens betont Leyda, dass die Kompilationsfilme, die auf diese Weise entstanden sind, einen gewissen Anspruch erheben: Sie wollen ‚eigenständige‘ Filme sein und nicht bloß das Material, das sie verwenden, gewissermaßen neu archivieren oder wiedergeben. Diese Beobachtung, dass Kompilationsfilme meist von der Umsetzung einer Idee oder eines Konzepts

getragen werden, stellt für die vorliegende Arbeit eine essenzielle Bedeutung dar. Es wird sich zeigen, dass auch hinter den hier analysierten Filmen jeweils eine Idee des Regisseurs steht, mit einem historischen Thema — in diesem Fall dem Nationalsozialismus in seinen verschiedenartigen Erscheinungen — umzugehen und es mit Hilfe von Originalaufnahmen neu zu arrangieren und zu verorten.

In seinen „Gedanken zum Kompilationsfilm“ (1989) leitet Wolfgang Hamdorf den Begriff „Kompilationsfilm“ aus dem lateinischen Wort „compilare“ (=zusammentragen) ab (vgl. Hamdorf 1989, S. 336). Zusammengetragenes Material also? Die Bezeichnung „Montagefilm“ erscheint ihm als Definition unzulänglich, da prinzipiell jeder Film „montiert“ ist. Er zieht deshalb folgenden Schluss, dessen Quintessenz große Ähnlichkeiten mit Leydas Definition aufweist: „So kommt man selten ohne den erläuternden Zusatz aus, Kompilationsfilme seien Filme, die aus anderen Filmen meistens aus Archivmaterial zusammengesetzt seien“ (Hamdorf 1989, S. 336).

Ähnlich spricht auch Yann Beauvais ganz allgemein von einem „Kino der Wiederverwendung, der Entnahme“ (Beauvais 1991, S. 4).

Hier wird nochmals deutlich, dass die Kompilationsfilme nicht nur aus bereits gedrehtem Material bestehen, sondern sich aus fertigen Filmen nähren. Diese Differenzierung muss insofern erfolgen, da Material, das bereits früher in Filmen verwendet wurde, möglicherweise schon nachbearbeitet, vertont, geschnitten oder anderweitig „manipuliert“ worden ist — im Unterschied zu belichtetem Material, das nie verwendet, vielleicht ausgemustert und in seinem Originalzustand in Archiven eingelagert wurde. Der Definition von Hamdorf fehlt jedoch der Gedanke der leitenden Idee des Filmemachers. Kompilationsfilme haben den Anspruch, einen Beweis zu stellen, aufzuklären oder aber auch anzuklagen.

William Wees geht in seiner Definition von Found-Footage- oder Kompilationsfilm noch weiter:

„Allen Found-Footage-Filmen ist eines gemeinsam: Sie verwenden Bilder, die ursprünglich aus einem anderen Kontext stammen. Gleichwohl sind die Quellen, Beschaffenheit und Repräsentationsformen von Found-Footage-Bildern äußerst verschiedenartig“ (Wees 1992, S. 36).

Er benennt hier eine weitere wesentliche Disposition, die dem Kompilationsfilm eingeschrieben ist: Das Originalmaterial kann verschiedene Formen aufweisen, in seiner Herkunft variieren. Wees konkretisiert damit also die Vielfalt des vorhandenen Originalmaterials.

In der von Ian Aitken herausgegebenen dreibändigen *Encyclopedia of Documentary Film* (2006) findet sich eine Definition von Sunny Stalter. Sie führt einen neuen, grundlegenden Aspekt in die hier bisher aufgeführten Erläuterungen mit ein:

„Found footage is generally understood as alreadyshot film from another source used in a different context than was originally intended. An important raw material of much documentary filmmaking, found footage shifts the auteurist role in the creation of a film from the director to the editor“ (Stalter 2006, S. 431).

Stalter hebt einerseits hervor, dass das Material, welches als Archivmaterial im Found-Footage-Film (wieder-)verwendet wird, ursprünglich einem anderen Kontext entstammt. Diese essenzielle Beobachtung gilt prinzipiell für sämtliche historische Kompilationsfilme, die sich mit dem Nationalsozialismus beschäftigen und Originalaufnahmen aus den Jahren 1933-1945 zeigen. Die Bilder waren eben nicht der Aufklärung über die Verbrechen der Nazis untergeordnet, sondern dienten im Gegenteil meist der NS-Propaganda und der positiven Darstellung des „Dritten Reichs“.

Außerdem thematisiert Stalter in ihrer Definition die Rolle des Regisseurs und des Cutters. Weil die Montage des vorgefundenen Materials die Basis für jeden Kompilationsfilm darstellt, wird der Cutter gewissermaßen zum Regisseur oder umgekehrt. Sie lanciert damit gleichzeitig, dass das Schneiden und das Neu-Arrangieren, ergo das *Montieren* der Bilder, den Kompilationsfilm im Wesentlichen ausmachen.

Stalter nimmt in ihren Ausführungen außerdem eine Kategorisierung des Found-Footage-Materials vor. Entweder ist dieses themenbezogen wie etwa in Nachrichtensendungen oder historisch, wie z.B. in Biographien oder Retrospektiven (vgl. Stalter 2006, S. 431).

Von Bedeutung bleibt aber die Beobachtung, dass Bilder in einen neuen Kontext eingebettet sind. Auch Hans J. Wulff, der sich mit der „Historisierung durch Archivmaterial“ beschäftigt, bemerkt:

„Unter der *Tätigkeit des Kompilierens* versteht man die Einarbeitung von Archivmaterialien in neue Filme“ (Wulff 1995⁴; kursiv im Originaltext). Entscheidend ist hier wohl das Stichwort „Einarbeitung“. Die Archivmaterialien stehen eben nicht unkommentiert allein für sich, sondern sind Teil eines übergeordneten Kontextes, der vom Regisseur vorgegeben und von einem leitenden Konzept geprägt ist. Wie sich im Verlauf der Ausführungen in dieser Arbeit zeigen wird, böte es sich sogar an, nicht nur von „Einarbeitung“, sondern vielmehr von „Verarbeitung“ der Bilder zu sprechen, gerade im Hinblick auf die vielen verschiedenen Strategien des Kommentierens und der Montage. Beauvais spricht in diesem Zusammenhang auch von „Material, das neu ausgewählt und neu verteilt wurde“ (Beauvais 1991, S. 4).

Eine sehr präzise Definition liefert Jörg Frieß, der sich in seiner Forschungsarbeit intensiv mit der Verwendung von Originalbildern in historischen Kompilationsfilmen über den Nationalsozialismus und Faschismus auseinandersetzt:

„Der Terminus Kompilationsfilm bezeichnet eine gemeinhin dokumentarische Praxis, in der bevorzugt diese Rhetorik der Spur bei der (Wieder-) Veröffentlichung historischer Bilder zur Anwendung kommt. Der konventionelle Kompilationsfilm montiert überwiegend vorgefundenes, also nicht von einem eigenen Aufnahmeteam hergestelltes, heterogenes, also unterschiedlichen Quellen entstammendes, und historisches, also zu einem früheren Zeitpunkt belichtetes Bildmaterial, das von einem unsichtbaren Sprecher kommentiert wird“ (Frieß 2003, S.163).

Frieß' Erklärung komplettiert damit die Reihe der hier aufgeführten Definitionen, und es lässt sich nun folgendes konstatieren:

- (1) Im Kompilationsfilm wird bereits vorhandenes Film- oder Bildmaterial benutzt.
- (2) Das verwendete Archivmaterial kann unterschiedlichen Quellen entstammen und heterogen geartet sein.
- (3) Das verwendete Archivmaterial war ursprünglich in einen anderen Kontext eingebettet.
- (4) Das verwendete Archivmaterial wird für den Kompilationsfilm meist neu geschnitten, arrangiert und montiert.

⁴ Anm.: Im entsprechenden Internetartikel ohne Seitenzahl (<http://www.derwulff.de/2-62>).

- (5) Das neu arrangierte Material wird meist von einem Sprecher kommentiert, der größtenteils Zusammenhänge zwischen den Bildern herstellt und historische Ereignisse erklärt.
- (6) Viele Filmemacher stellen an das verwendete Material den Anspruch auf ‚Echtheit‘ im Sinne der tatsächlichen exakten Wiedergabe eines historischen Ereignisses.

Gerade der letzte Punkt ist von zentraler Bedeutung, da er direkt mit der Frage zusammenhängt, ob Bilder „Zeugen gegen sich selbst“ sein können. Deshalb soll im Folgenden die Frage nach der ‚Echtheit‘ im Kontext des Kompilationsfilms genauer erläutert werden.

2.4. Echtheit im Kompilationsfilm? Der Wunsch nach den „dokumentarischen Bildern der Wirklichkeit“

„Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles was hier gezeigt wird, ist geschehen in unseren Tagen“ (Erwin Leiser, MEIN KAMPF).

Seit der Erfindung der Fotografie besteht offenbar ein großer Wunsch, mit Bildern dokumentarischer Art historische Ereignisse als ‚wahr‘ oder ‚wirklich‘ zu belegen. Linda Williams bemerkt dazu in ihrem Aufsatz „Spiegel ohne Gedächtnisse“:

„Wie alle Fernsehzuschauer und Kinobesucher wissen, leben wir [...] in einem Zeitalter, in dem es einen bemerkenswerten Hunger nach dokumentarischen Bildern der Wirklichkeit gibt“ (Williams 2003, S. 25).

Williams hebt in diesem Zusammenhang auch eine für den Dokumentarfilm „noch nie dagewesene Popularität beim Publikum“ (Williams 2003, S. 27) hervor. Diesem Genre sei außerdem die Bereitschaft zu eigen, „sich mit oftmals schmerzlichen, historisch komplexen Themen zu befassen“ (Williams, *ibid.*). Auch wenn sie als Beispiele für ihre Thesen eher nicht-historische Filme nennt, wie z.B. Errol Morris’ *THE THIN BLUE LINE* oder Michael Moores *ROGER AND ME*, so gelten die Aussagen durchaus auch für Kompilationsfilme über die Zeit des Nationalsozialismus. Angesprochen wurden bereits die populären Filmreihen des Historikers Guido Knopp, die ausgewählte Themengebiete

des Nationalsozialismus behandeln, um diese dem Publikum spannend und prime-time tauglich zu servieren.

In solchen und anderen Dokumentarfilmen werden die Originalbilder aus der NS-Zeit verwendet, um die damalige Zeit zu dokumentieren und die „Wahrheit“ über die Gräueltaten der Nationalsozialisten zu zeigen. Jörg Frieß führt in seinen Ausführungen das Beispiel der umstrittenen Ausstellung über die Verbrechen der Wehrmacht aus dem Jahr 1999 an, die anhand von Fotos und relativ unkommentiert, Zeugnis ablegen sollte:

„Die ausgestellten Bilder, so hatte es den Anschein, sollten in erster Linie für sich selbst sprechen“ (Frieß 2003, S. 161). Auch in Kompilationsfilmen sind es oft solche einschlägigen Bilder, die scheinbar „für sich selbst sprechen“ sollen. Völlig unkommentiert sind sie jedoch nie, wie noch erläutert werden wird. Fest steht, dass in den Filmen historische Ereignisse mit Hilfe von Bild- und Filmmaterial wahrheitsgetreu wiedergegeben werden sollen. Frieß stellt in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Aussagewert solcher Bilder: „Welche Aussage- und Beweiskraft generiert eine Präsentationsform, die sich weitgehend auf die bloße (Wieder)Veröffentlichung vorgefundener, historischer, Fotografien stützt?“ (Frieß 2003, S. 161). Diese Frage soll auch an die hier behandelten Kompilationsfilme gestellt werden. Dabei muss vor allem ein zentraler Punkt im Mittelpunkt stehen: Das vorgefundene Material, von dem hier die Rede ist, war bereits einmal mit einer anderen ‚Wahrheit‘ beladen. Jene ‚Wahrheit‘, die ihm im ursprünglichen Kontext auferlegt war. Um auf eines der Beispiele vom Beginn dieser Arbeit, der Filmaufnahmen aus dem Warschauer Ghetto, zurückzukommen: Ihre ursprüngliche „Wahrheit“ oder Aufgabe dürfte gewesen sein, SS-Polizisten zu demonstrieren, wie mit den Insassen des Ghettos umzugehen sei. Im neuen Kontext besteht diese Wahrheit aus der Tatsache, dass uns diese Aufnahmen Aufschluss über die Grausamkeiten der Nationalsozialisten geben sollen. Die Bilder finden sich also in einem neuen Wahrheitsdiskurs wieder. Linda Williams zählt in ihrem Aufsatz verschiedene Elemente auf, die dazu beitragen, einen solchen Wahrheitsdiskurs zu schaffen:

„Die Filmemacher fragen, untersuchen die Umstände, fertigen Karten an, befragen Historiker, Zeugen, Geschworene, Richter, Polizisten, Bürokraten und Überlebende. Diese verschiedenen Untersuchungsmethoden bereichern die ausschließlich in der Beobachtung bestehende Methode der cinéma vérité-Kamera. Sie versuchen eine Vergangenheit freizulegen, deren Kenntnis in der Gegenwart

neue Wahrheiten über Schuld und Unschuld produzieren wird“ (Williams 2003, S. 34 f.).⁵

Eine weitere dieser Untersuchungsmethoden wäre ohne Frage das Präsentieren von Originalbildern aus der NS-Zeit im historischen Kompilationsfilm. Diese nehmen darin gleichsam den Platz von Zeugen und Historikern ein. Sie geben Auskunft über historische Begebenheiten und werden als Quellen für Geschehnisse gebraucht. In dieser Funktion schaffen sie die von Williams angesprochenen „neuen Wahrheiten“. Auch Frieß kommt zu einem ähnlichen Schluss:

„Indem er [der Kompilationsfilm] vorgefundene, also erbeutete, zufällig aufgespürte oder detektivisch recherchierte Fotografien und Filmaufnahmen neu zusammenstellt und (wieder-) veröffentlicht, möchte er dem Zuschauer direkt vor Augen führen, was wirklich geschah“ (Frieß 2003, S.163).

Mit diesem Bildmaterial wollte man also den ‚authentischsten‘ aller Zeitzeugen präsentieren, „der weder lügt, noch täuscht und deshalb uneingeschränkt einsetzbar und absolut beweiskräftig ist“ (Frieß 2003, S. 162).

Unter diesem Eindruck ist es nicht verwunderlich, dass die Dokumentar- und Kompilationsfilme als eine tatsächlich real existierende Fährte zur Geschichte, zu den historischen Ereignissen, von denen sie erzählen, gedeutet werden:

„Viele Dokumentarfilme zur Shoah gründen ihren Anspruch, ein wahres und unverstelltes Bild der Vergangenheit zu zeigen, auf einer Rhetorik der Spur: Was ich zeige, ist weder erfunden noch rekonstruiert, sondern vorgefunden und real, eine materiale Spur, die einen unmittelbaren Zugang zum Gewesenen verschafft“ (Frieß 2003, S. 163).

Diese Fährte zur Geschichte, bezeichnet Frieß also als „Rhetorik der Spur“, die sich durch den Wahrheitsanspruch der im Kompilationsfilm verwendeten Bilder konstituiert. Die Gedanken, die Frieß hier dem Dokumentarfilm und damit den Filmemachern unterstellt, erscheinen insofern plausibel, da der eigentliche Inhalt, also die Verbrechen der Nationalsozialisten, natürlich nicht erfunden, sondern real ist. Jedoch muss man hier differenzieren zwischen diesen historisch unumstößlichen Fakten und dem Kontext, in den Bilder gestellt werden, um diese Historie zu beschreiben. Denn wie bereits skizziert,

⁵ Anm.: Man beachte an dieser Stelle, dass der von Linda Williams gebrauchte Begriff des *cinéma vérité* in diesem Fall auch mit dem Begriff des *direct cinema* gleichzusetzen ist. Obwohl es zwischen den beiden Gattungen durchaus Unterschiede zu verzeichnen gibt, werden die Begrifflichkeiten häufig gleichwertig verwendet.

standen die verwendeten Filmaufnahmen und Fotos als Propagandamaterial der Nationalsozialisten ursprünglich in einem anderen Zusammenhang. Im Kompilationsfilm soll den Bildern plötzlich ihre Propagandafunktion entzogen werden. Statt dessen werden sie jetzt in die Pflicht genommen, Zeugnis über das nationalsozialistische Terrorregime abzulegen und das Publikum, quasi im Rahmen einer medialen Geschichtsstunde, aufzuklären. Wie dies funktionieren kann, hat sich bereits Jay Leyda gefragt:

„Welche Zaubermacht verwandelte denn bloße Wochenschauen in Dokumentarfilme? Die kriechenden, beinahe formlosen Raupen der Wochenschauen flatterten nach einer Behandlung auf dem Schneidetisch ganz plötzlich auf strahlenden Flügeln als nunmehr ansehnliche Falter ‚Dokumentarfilm‘ in das Blickfeld des Publikums und wollten sogar in Zeitungen erwähnt und gewürdigt werden. Da musste man sich wohl fragen, was diese Verwandlung bewirkt hatte“ (Leyda 1967, S.8).

Diese Fragestellung Leydas erinnert an die These Bitomskys, der ebenfalls die Problematik einer Doppeldeutigkeit der Bilder aufwirft.

Neben der Frage der Kontextverschiebung bringt Leyda in seiner Ausführung noch einen weiteren Faktor ins Spiel: Die Ästhetik der Bilder. Denn hinter seiner anschaulichen, metaphorischen Beschreibung der „formlosen Raupen“, die sich im Dokumentarfilm zum Positiven wandeln, verbirgt sich ästhetischer Gedanke. So wie es Leyda hier beschreibt, erhalten die Bilder ihre Ästhetik erst durch die „Verwandlung“ in Dokumentarfilme. Dem könnte man entgegensetzen, dass auch die Wochenschauaufnahmen oder vor allem Filme wie Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS keinesfalls als unästhetisch bezeichnet werden können. Natürlich sind die Bilder von einer eigenen Ästhetik geprägt, die per se ganz dem nationalsozialistischen Duktus verortet ist. Im Kontext des Kompilationsfilms steht also die Frage, ob eine Verschiebung, nicht nur der ‚Wahrheit‘, sondern auch der Ästhetik vonstatten geht. Um auf Leyda zurück zu kommen: Die Bilder, die im Kompilationsfilm verwendet wurden oder werden, erhalten nicht deshalb eine Würdigung, weil sie im Gegensatz zu früher mit einem Mal ‚ästhetisch‘ geworden sind, sondern, weil sie in einem bestimmten, neuen Kontext verortet sind — eben jenem Kontext der Aufklärung, des Geschichtsunterrichts und des „Zeuge-gegen-sich-selbst-Seins“.

Wie kann eine solche Kontextverschiebung und damit die Generierung eines neuen Wahrheitsdiskurses stattfinden? Die Antwort findet sich möglicherweise gerade in jener neuen Ästhetik, von der gesprochen wurde: Eine Ästhetik, welche die Filmemacher im

Kompilationsfilm durch den Gebrauch verschiedener Mittel schaffen, vor allem durch die Montage von Bild, Ton, Kommentar und Musik.

„Zu den reichsten Momenten des Found Footage-Films gehört zweifellos die Begeisterung für die Montage. Die Möglichkeit, einen bestehenden Film als Ware endlos zu schneiden und neu zu montieren, scheint die Phantasie der Filmschaffenden grenzenlos zu inspirieren. Durch das Unterlaufen der bestehenden Hierarchie zwischen den Bildern wird über die ursprüngliche Aussage eine andere, daraus abgeleitete und manchmal auch entgegengesetzte oder bisher verborgene Logik gesetzt [...]“ (Greef 1992, S.78).

Greef beschreibt hier etwas, was bereits Teil des Definitionsversuchs im vorherigen Kapitel war: Im Kompilationsfilm wird das verwendete Material neu geschnitten und montiert. Jedoch geht die Aussage noch weiter und setzt die Montage in direkte Beziehung zur Generierung einer neuen oder auch abgeleiteten Aussage der Bilder. Was Greef ausführt, ist der Schlüssel zu Leydas Frage nach der „Zaubermacht“, die Propagandaufnahmen zu Dokumenten der Geschichte macht. Schneidet man die Bilder im Kompilationsfilm neu und ordnet sie anders an, untergräbt also ihre ursprüngliche Hierarchie, ist es möglich, diesen eine neue Logik und semantischen Gehalt zu implizieren, sie in einem neuen Kontext zu verorten. Auch Jörg Frieß weist auf neue Methoden der Montage hin, die dazu führten, die Rezeption der faschistischen Bilder zu verändern:

„[Es] entstanden allerdings auch Filme, die die vorgefundenen Aufnahmen in ungewohnter Weise bearbeiteten, indem sie sie in neue Kontexte integrierten und die Neuorganisation der Bilder zum Ausgangspunkt einer veränderten Rhetorik und Rezeptionsform wurde“ (Frieß 2003, S. 162).

Jedoch ist es nicht nur die Montage allein, die dies ermöglicht. Durch das Schneiden und Anordnen mag zwar eine neue hierarchische Struktur entstehen, jedoch fiel es schwer, einen solchen Film, der nur Bilder neu schneidet und aneinanderreicht, als Dokumentarfilm im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte zu bezeichnen.⁶ Hier ist also — laut Frieß — eine spezifische Rhetorik gefragt, die durch den Einsatz filmischer Mittel entsteht.

⁶ Anm.: Auf den ersten Blick mag zwar gerade ein Film wie der hier behandelte SWASTIKA einen solchen Eindruck machen, jedoch wird sich vor allem in der folgenden Analyse zeigen, dass SWASTIKA keineswegs ein ‚unkommentierter‘ Film ist, der nur aus neu arrangierten Nazi-Filmaufnahmen besteht.

Und so ist es entscheidend, dass die verwendeten Original-NS-Filme und -Bilder kommentiert werden. „Kommentar“ steht in diesem Fall aber keineswegs ausschließlich für den ‚klassischen‘ Kommentar eines Sprechers, der das Publikum durch den Film führt, historische Ereignisse erklärt, Bilder deutet und die Rezeption der Zuschauer in eine bestimmte Richtung lenkt. Wenn an dieser Stelle vom „Kommentieren“ die Rede ist, dann sind dabei sämtliche filmische Mittel gemeint, die vom Regisseur über die Bilder gelegt werden. Diese Elemente können verschiedener Natur sein, einige sind an dieser Stelle aufgezählt:

1. Manipulationen am Filmbild

- Verlangsamen, Beschleunigen oder Anhalten
- Zooms
- Überblendungen
- Einfügen von Schrift
- Farbliche Veränderungen/Textur

2. Manipulationen am Ton

- Hinzufügen von musikalischer Untermalung
- Hinzufügen von Geräuschen
- Entnahme des Originaltons, Stummschaltung
- Veränderung des Originaltons
- Unterlegen von Ton über ein Bild
- Nachsynchronisation der Bilder

3. Inhaltliches Kommentieren der Bilder

- Hinzufügen eines auktorialen Sprechers
- Kommentar von Zeitzeugen

Die Manipulation durch die Montage im Kompilationsfilm und damit die von Friß erwähnte „Rhetorik“ konstituiert sich also aus einer Kombination dieser filmischen Mittel. Die Folge ist die Erschaffung neuer Kontexte.

Es gibt demnach eine Vielzahl von Möglichkeiten, Bilder zu kommentieren. Jeder Manipulation am Originalmaterial, jeder Neu-Anordnung der Bilder ist die Handschrift und damit der Kommentar der Filmemacher immanent. Es sind genau diese Strategien des Kommentierens und der Montage, die den Gesamteindruck, die die Rezeption eines Kompilationsfilms bestimmen. Sie beeinflussen, wie wir die Bilder aus der Vergangenheit in der Gegenwart lesen. Ohne der folgenden Analyse vorgreifen zu wollen, sei diese These an einigen Beispielen verdeutlicht.

Im Bezug auf die Musik in Kompilationsfilmen bemerkt Frieß, dass gerade auditive Elemente enormen Einfluss auf die Rezeption haben. Am Beispiel des polnischen Kompilationsfilms *REQUIEM FÜR 500.000* (Jerzy Bossak, Waław Kaźmierczak, Polen 1963) zeichnet er die Auswirkungen der Musikauswahl, mit der die Bilder unterlegt werden, deutlich nach: „Der ‚Geschichtsunterricht‘ findet im Rahmen einer filmischen Totenmesse statt, die das affektive Potenzial der musikalischen Einspielungen und historischen Aufnahmen für das Durcharbeiten einer schmerzhaften Erinnerung nutzen möchte“ (Frieß 2003, S. 166).

So beeinflusst also die nachträglich eingefügte Musik, mit welchen Emotionen wir einen Film rezipieren. Um erneut auf das Beispiel der Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto zurückzukommen: Während die Szene im Original als Schulungsfilm für die SS-Soldaten kaum mit Musik unterlegt gewesen sein dürfte, könnten die Aufnahmen nun im Kompilationsfilm von schweren Streicherklängen oder aber, wie z.B. in Erwin Leisers *MEIN KAMPF* geschehen, von der gebrechlichen Stimme einer Frau, die ein polnisches Wiegenlied singt, getragen werden. Die Wirkung ist klar: Die ohnehin erschütternden Bilder beeinflussen uns um ein Vielfaches und rufen Gefühle wie Trauer, Bestürzung und Mitgefühl hervor. Die ursprüngliche, wenn man so will ‚didaktische‘ Wirkung der Bilder, die man den SS-Soldaten vermitteln wollte, hat sich also verschoben, hin zu einer sehr betroffenen, emotionalen Reaktion. Doch darüber hinaus werten wir die Bilder vielleicht nun nicht nur als ein Zeugnis über die Verbrechen gegenüber den polnischen Juden, sondern womöglich als Allegorie auf den Untergang eines ganzen Volkes. Ein anderes Beispiel zum Einfluss, den das Kommentieren (und auch das Nicht-Komentieren) solcher Bilder haben kann, beschreibt Jörg Frieß anhand derselben Szene — diesmal am wörtlich zu nehmenden „Kommentar“ eines Sprechers:

„Da die unkommentierte Auswahl dieser ‚Tatsachenbilder‘ Gefahr laufen könnte, die Entdeckung der von den Nationalsozialisten verbotenen Lebensmittelbeschaffung als ein für die Kinder zwar schreckliches, aber berechenbares Erlebnis

darzustellen, arbeitet der Kommentar dieser Einschätzung entgegen und berichtet von dem, was die Bilder nicht zeigen: eine Hinrichtung, die die Entdeckung eines derartigen ‚Vergehens‘ gemeinhin nach sich zog“ (Frieß 2003, S. 164).

Der Kommentar kann also nicht nur das zeigen, was die Bilder tatsächlich wiedergeben, sondern auch Ereignisse evozieren, die damit direkt verbunden, aber nicht bildlich dokumentiert sind. Auch insofern ist es durch das Kommentieren möglich, einen neuen Wahrheitsdiskurs zu eröffnen: Der Kommentar arbeitet gegen die Bilder oder geht über sie hinaus und kann dem Zuschauer mitteilen, was die Originalaufnahmen verschweigen.

Es sind jene filmischen Mittel wie Kommentar, aber auch Montage der Bilder und Einsatz von Musik, die auch die gesamte ästhetische Ebene eines Kompilationsfilms ausmachen. Gerade die hier analysierten Filme unterscheiden sich vor allem in der Verwendung solcher Mittel und legen deshalb eine spezifische Ästhetik an den Tag. Erwin Leisers Dokumentation MEIN KAMPF arbeitet beispielsweise mit einem sehr nüchternen Kommentar, der vor allem historische Fakten und Ereignisse relativ emotionslos erzählt. Der Film bewegt sich deshalb in einem eher didaktischen Duktus, der durchaus an einen typischen Lehrfilm für den Geschichtsunterricht erinnert.

Ganz anders dagegen Romms DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS: Die Anordnung der Bilder, ihre musikalische Untermalung, aber vor allem der Kommentar und der Duktus des Sprechers machen den Film an vielen Stellen zu einer fein gezeichneten, ironischen Satire auf den Faschismus. Gleichzeitig versucht er durch zeitgenössische Aufnahmen den Bezug zur damaligen Gegenwart stark zu machen.

Auch Philippe Moras „Skandalfilm“ SWASTIKA bricht mit konventionellen Methoden, indem er ganz auf einen Sprecher und so auf die geläufigste Form des Kommentars verzichtet. Dagegen wird im Film versucht, bis dato unentdecktes Stummfilm-Material aus Privataufnahmen Eva Brauns nachzusynchronisieren, wodurch der Wunsch nach Wahrheit oder Echtheit natürlich besonders intensiv zum Ausdruck kommt. Auch wenn hier die Strategien des Kommentierens und Montierens nur oberflächlich angeschnitten wurden, so zeichnet sich doch klar ab, dass diese Mittel für die letztendliche Ästhetik des Films verantwortlich sind. Eine Vertiefung dieser Beobachtungen erfolgt in den filmanalytischen Kapiteln.

Es zeigt sich also, dass jeder historische Kompilationsfilm auf ganz heterogene Art und Weise einen neuen Wahrheitsdiskurs schafft und so die Bilder zu unterschiedlichen

Zwecken verwenden kann.⁷ Dieselben Originalaufnahmen können verschiedenartig bearbeitet bewirken, den Nationalsozialismus didaktisch nüchtern, wie in MEIN KAMPF, satirisch, wie in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS oder gewissermaßen als „banal“, so wie in SWASTIKA geschehen, wahrzunehmen.

Diese verschiedenen Möglichkeiten des Kommentierens bewirken eben jene von Bitomsky konstatierte „Doppeldeutigkeit“ der Bilder. Durch Montieren und Arrangieren auf ganz unterschiedliche Art und Weise vermögen es solche Bilder, aus einem anderen Kontext heraus, neu verortet zu werden und sich in ihrer Wirkungsweise zu ändern. Soweit die These. Wie solche unterschiedlichen Strategien in der Filmpraxis aussehen können und welche unterschiedlichen Wirkungsweisen die Filme dabei an den Tag legen, das soll anhand der drei Filmbeispiele MEIN KAMPF, DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS und SWASTIKA im Folgenden ausführlicher dargelegt werden.

⁷ Anm.: Linda Williams warnt jedoch vor „einer zu schlichten Dichotomie zwischen einem naiven Glauben an die Wahrheit dessen, was das dokumentarische Bild zeigt [...] und der freudigen Befürwortung fiktionaler Manipulation“ (Williams 2003, S. 32). So sei es problematisch, zwischen „wahr“ und „falsch“ zu unterscheiden, sondern vielmehr gelte es, sich mit Wegen und Mitteln einer Annäherung an die Wahrheit auseinanderzusetzen (vgl. Williams, *ibid.*).

3. Erwin Leisers MEIN KAMPF — Pionier des historischen Kompilationsfilms

3.1. „Ein Film für die Jugend“

Der Kompilationsfilm MEIN KAMPF, der hinsichtlich der Strategien des Kommentars und der Montagetechniken untersucht wird, steht aus zwei Gründen am Anfang der Filmanalyse. Einer davon ist trivial: Leisers Film ist als erster der drei vorgestellten Filme entstanden, er feierte im Jahr 1960 seine Premiere. Der zweite Grund hängt mit eben jenen Kommentar- und Montagetechniken zusammen, welche die Kompilationsfilme ausmachen. Vergleicht man Leisers Film mit DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS oder SWASTIKA, dann präsentiert sich MEIN KAMPF in diesem Zusammenhang als der ‚klassische‘ Dokumentarfilm. Der Kommentar ist nüchtern: Weder humorvoll wie bei Romm, noch gar nicht oder höchstens im Subtext vorhanden, so wie bei Moras SWASTIKA. Leisers Film scheint, nicht zuletzt durch seinen didaktischen Duktus, aus heutiger Sicht sehr „konventionell“ (Frieß 2009, S. 302).

Jedoch muss man sich vergegenwärtigen, dass dies einer der ersten Filme seiner Art war, wahrscheinlich sogar die erste kompilierte Dokumentation überhaupt, die sich ausschließlich aus bereits vorhandenem Material zusammensetzt. Zwar nutzt auch NACHT UND NEBEL des französischen Regisseurs Alain Resnais aus dem Jahr 1955 NS-Propagandamaterial, jedoch in Kombination mit eigens für den Film gedrehten Aufnahmen, ähnlich dem Vorgehen Romms in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS.

In MEIN KAMPF werden Bilder gezeigt, die einem großen Publikum bis dato völlig unbekannt waren (vgl. Leyda 1967, S. 119). Darunter fallen etwa ebenjene Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto, die teilweise für die „Wochenschau“ geplant waren, darin jedoch nicht veröffentlicht wurden. Die genauen Gründe dafür finden sich in der anschließenden Analyse.

Somit ist Leisers MEIN KAMPF historisch durchaus als Besonderheit zu werten und kann darüber hinaus inhaltlich als Paradebeispiel einer didaktischen Dokumentation über das „Dritte Reich“ bezeichnet werden. Leiser selbst bestätigt dieses Bild vom Lehrfilm, etwa wenn er davon spricht, dass sich sein Film vor allem an die Jugend richten soll:

„Ich wollte Bilder und Dokumente direkt zu einer Generation sprechen lassen, für die jene blutige Zeit schon Teil einer Schulaufgabe ist. Einer Jugend, die die Wirklichkeit hinter den Antworten auf ihre Fragen nur selten entdecken kann,

wollte ich zeigen, daß jeder Mensch das Recht hat, als Mensch zu leben“ (Leiser 1995, S. 5).

Man beachte, wie hier der Anspruch auf „Wirklichkeit“ zum Tragen kommt, welchen Leiser an seinen Film stellt. Die Problematik dieses Wahrheitsdiskurses wurde bereits eingehend in *Kapitel 2.4.* behandelt.

Dass aber der Filmemacher zudem zwischen den Generationen zu unterscheiden vermag und nicht ‚die Deutschen‘ insgesamt in Verantwortung zieht, darauf verweist die wahrscheinlich bewusst gewählte, etwas subjektive Wortwahl des von Leiser propagierten Zitats „Die Jugend hat den Film überall verstanden“ (Leiser 1995, S. 6). Gleichzeitig bringt er damit zum Ausdruck, dass er die Jugend als Hoffnungsträger für ein neues, entnazifiziertes Deutschland sieht. Ungeachtet dieser Spekulationen verbucht MEIN KAMPF bis in die heutige Zeit einen großen Erfolg, was nicht zuletzt auch an den im Film verwendeten Mitteln der Montage und des Kommentars liegen mag.

Für den Film wählt Leiser vorhandenes Material verschiedener Herkunft aus, die Bilder entstammen unter anderem sowjetischen, französischen und englischen Archiven. Wie in der Kurzübersicht in Kapitel 2.2.1. erwähnt, bedient er sich jedoch vor allem des NS-Propagandamaterials, das man ihm in Ostberlin zur Verfügung gestellt hatte (vgl. Leiser 1995, S. 6).

Außerdem verwendet er wie viele andere Kompilationsfilmer das Material Leni Riefenstahls aus ihrem Film TRIUMPH DES WILLENS über den Reichsparteitag in Nürnberg. Dies nahm die ehemalige NS-Regisseurin zum Anlass, gerichtlich gegen den Filmverleih von MEIN KAMPF, die Minerva AG, vorzugehen. Der Prozess wurde schließlich zu Gunsten Riefenstahls entschieden, sie erhielt 50.000 Mark Schadensersatz (vgl. Der Spiegel, 11.1.1961). Diese Klage hätte es ohne den großen (finanziellen) Erfolg von MEIN KAMPF möglicherweise nie gegeben.

Im Folgenden sollen nun die oben genannten filmischen Strategien der Montage und des Kommentars genauer untersucht werden.

3.2. Mediale Geschichtsvorlesung?

Der Film beginnt mit dem eingeblendeten Schriftzug „Mein Kampf“. Dazu ist der Ton von marschierenden Schritten zu hören. Es folgt der Vorspann: Eingebildet werden die Namen der Beteiligten — Regie, Produktionsleitung, Sprecher und Produktionsfirma. Diese Schriftzüge sind über Originalbilder aus der NS-Zeit gelegt, die offenbar Szenen aus dem Warschauer Ghetto zeigen. Daraufhin erscheint das Bild einer gemauerten Wand, darüber läuft folgender prologartiger Text:

„Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen. In unseren Tagen. Für eine vollständige Schilderung der Tyrannei Hitlers reicht die Zeit nicht aus. Entscheidende und typische Episoden werden aufgezeigt — als Antwort auf die Fragen: Was geschah damals? Wie war es möglich? Was Hitlers Programm einer Neuordnung Europas bedeutete, zeigt die polnische Tragödie. Das am meisten heimgesuchte Land steht für alle besetzten Gebiete. Dieser Film über die blutigen Jahre ist der Erinnerung an die Opfer des Hitlerregimes gewidmet, in Deutschland, in der Welt. Er ist eine Warnung an die Lebenden und mahnt uns an das Recht jedes Menschen, als ein Mensch zu leben“
(MEIN KAMPF, DVD Edition, Universum Film GmbH 2006).

Solche Vorabtexte sind typisch für historische Kompilationsfilme und ein oft gebrauchtes Mittel, um auf die Authentizität der im Film gezeigten Bilder zu verweisen:

„Mit der Unterbreitung der historischen Bilder verknüpft die filmische Rhetorik die Idee, einen authentischen, das heißt unverstellten, nicht lügenden Bürgen des tatsächlich Geschehenen präsentieren zu können“ (Frieß 2009, S. 302).

Die damit verbundenen Fragen schließen direkt an die in *Kapitel 2.4.* aufgeworfene Problematik um den Wahrheitsdiskurs in Kompilationsfilmen an.

„Authentisch“ nennt Erwin Leiser die Bilder und weist darauf hin, dass alles, was die Zuschauer im Film sehen, tatsächlich so geschehen sei. Damit unterwirft er sich dem Anspruch, durch die verwendeten Originalaufnahmen eine authentische Darstellung der Geschichte zu garantieren und entspricht damit der bereits genannten These von der „Rhetorik der Spur“ (Frieß 2003, S. 163), dass die Bilder uns „unmittelbaren Zugang zum Gewesenen“ (ebd.) verschaffen. Frieß konkretisiert dies auch in seinem Text „Filme aus Filmen, Filme über Filme“ (2009):

„Das, was die Bilder in MEIN KAMPF zeigen, so der Eindruck des Zuschauers, kommt aus einer vergangenen Wirklichkeit: Mittlerweile verstorbene Personen erscheinen auf der Leinwand, Panzer und Waffen aus einer anderen Zeit, antiquierte Formen der Begrüßung. Historisch erscheint zum anderen aber auch

das Filmmaterial, die Gestaltungsweise der Aufnahmen und deren materiale Beschaffenheit. Nicht nur das Dargestellte sondern auch der Film selbst, so die intendierte Suggestion des konventionellen Kompilationsfilms, entstammen der Vergangenheit und sind als gegenwärtige Spuren unmittelbar vorhanden“ (Frieß 2009, S. 302).

An dieser Stelle muss einmal mehr der Unterschied kenntlich gemacht werden zwischen dem Inhalt, der durch die Bilder vermittelt wird und ihrer Montage. Die Bilder an sich zeigen Ausschnitte und Perspektiven auf die Geschichte und historische Ereignisse. Sie sind für uns der Blick durch ein Fenster, durch das wir einen Teil der Geschichte sehen, sich dabei jedoch ein anderer Teil unserem Blickfeld entzieht. Gleichzeitig, im Sinne des Regisseurs arrangiert, zeigen sie somit gewissermaßen auch dessen Eindruck von Geschichte.

Leiser selbst erhebt keinen Anspruch auf die Vollständigkeit der Geschichtsdarstellung. Schon im Vorabtext bemerkt er, dass es aus Zeitgründen nicht möglich sei, den NS-Terror in aller Vollständigkeit zu zeigen. Stattdessen kündigt er an, „entscheidende und typische Episoden“ (MEIN KAMPF, *ibid.*) zu zeigen. Damit bestätigt er die These vom ausgewählten Blickwinkel auf die Geschichte. Wie definieren sich nun solche „entscheidenden und typischen“ Sequenzen aus den zwölf Jahren des NS-Regimes? De facto sind es eben genau jene, die der Regisseur selbst dieser Kategorie zuordnet — er hat also eine *Auswahl* getroffen und damit den Film gewissermaßen einer persönlichen Interpretation der Geschichte unterworfen.

Gleichzeitig gibt der Text dem Zuschauer eine bestimmte Lesart des Films vor — noch bevor überhaupt ein Bild gezeigt oder ein Satz des Sprechers gesagt wurde: „Warnung“ soll er sein, genauso wie „Erinnerung“ an die Opfer, denen der Film gewidmet werden soll — Schlagworte, die nachhallen. Leiser nennt hier den Anspruch, den er sowohl an die Bilder als auch an die Zuschauer stellt. Gleichzeitig offenbart sich die „Doppeldeutigkeit“ der Bilder; die These Bitomskys scheint sich zu bestätigen: Die im Film verwendeten Bilder, die ursprünglich dem Zweck der Propaganda dienten, sollen nun einerseits vor sich selber warnen und andererseits die Erinnerung der Opfer hochhalten. Die Frage, die man an den Film in diesem Zusammenhang stellen könnte, ist, inwieweit dem Zuschauer dieser Anspruch ohne den einleitenden Text überhaupt bewusst und ob die Lesart die gleiche wäre. So aber sind die Interpretation des Films und das Ziel des Regisseurs von Beginn an festgelegt. Der Text greift sogar mögliche Fragen auf, die der Zuschauer an die Geschichte oder den Film stellen könnte (z.B. „Was geschah

damals?“) und präsentiert den Film als Antwort darauf. Damit erhebt der Film indirekt nun doch den Anspruch auf Vollständigkeit der Geschichtsdarstellung, indem er von sich behauptet, jene zentralen Fragen beantworten zu können.

Auf diese Weise wird das Publikum aber auch in die Pflicht genommen, sich überhaupt mit diesen Fragen auseinanderzusetzen. Gerade im Hinblick auf das von Leiser anvisierte Zielpublikum — die Jugend — offenbart sich damit einmal mehr der pädagogische Auftrag, dem der Film in gewisser Weise untergeordnet ist.

Die Schrift am Anfang gibt unserem Blick auf den Film also die Richtung vor und garantiert, dass die Intention des Filmemachers von Beginn an offengelegt ist. Obwohl dann MEIN KAMPF im Prinzip chronologisch aufgebaut ist, zeigt die erste Sequenz Bilder aus dem schon zerstörten Berlin 1945, offenbar aufgenommen in den letzten Kriegstagen: Artilleriegeschütze, Schutz suchende Zivilisten, zerbombte Häuser. Die Bilder sind in kurzem Rhythmus hintereinander geschnitten, zu hören ist Kriegslärm. Der Sprecher sagt lediglich die Worte: „Berlin, 1945“. Nach ca. einer Minute solcher Bilder folgt dann eine Überblendung zurück ins Jahr 1914.

Dieses Vorziehen der chronologisch am Ende des NS-Regimes stehenden Zerstörung Berlins ist eine der verwendeten Strategien der Bildmontage. Der Zweck dieser Anordnung und die Wirkung auf das Publikum mögen folgendermaßen aussehen: Indem die Bilder vom Untergang des „Dritten Reiches“ zuerst gezeigt werden, macht Leiser von Anfang an klar, dass alles, was danach im Film folgt, genau auf dieses Ereignis zulaufen wird. Das heißt, der Zuseher ist sich bewusst, dass das, was er im Film sieht — vom Scheitern der Weimarer Republik, der Machtergreifung Hitlers und dem Vernichtungskrieg im Osten — letztlich auf den Untergang und die am Anfang gezeigten Bilder vom zerstörten Berlin zulaufen wird. Durch das Mittel der Vorwegnahme des historischen Ereignisses stellt der übrige Film eine Analepse (Rückblende) dar. Gerade weil Leiser einen Lehrfilm für die deutsche Jugend machen will, scheint dieser Einstieg passend gewählt: Er beginnt nicht mit dem Leid, das Hitler dem Osten oder der jüdischen Bevölkerung zugefügt hat. Der Film zeigt zuerst, was Hitler Deutschland und den Menschen, die ihn gewählt haben, angetan hat: Das NS-System, so der Duktus des Films, war von Anfang an nicht nur zum Scheitern verurteilt, sondern sollte auch einen vernichtenden Krieg über das deutsche Volk bringen.

Die nachfolgenden Sequenzen zeichnen zunächst die Zeit von 1914 bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten im Frühjahr 1933 nach. Da sich die Analyse in dieser Arbeit vor allem auf die verwendeten NS-Aufnahmen beziehen soll, seien die Bilder, die vor 1933 entstanden sind, größtenteils außen vor gelassen.

Trotzdem gilt es zu erwähnen, dass sich Leiser fast 30 Minuten Zeit nimmt, um in MEIN KAMPF die Umstände zu erklären, durch die die NSDAP regierende Partei in Deutschland wurde. Der Eindruck einer „medialen Geschichtsstunde“ verfestigt sich hier — der Adressatenkreis ist in erster Linie sicher die Jugend, welche die didaktische Herangehensweise vom Schulunterricht her kennt. Damit wird klar, dass der Regisseur keineswegs nur die NS-Zeit mit möglichst spektakulären Bildern zeigen will, wie dies z.B. in SWASTIKA geschieht. Dem schwedischen Filmemacher scheint es überdies wichtig zu sein, die Entwicklung des Faschismus in Deutschland aufzuzeigen und eben dadurch die Leitfrage („Wie war es möglich?“), die er im Eingangstext aufwirft, zu beantworten.

Nach einer Sequenz um Hindenburgs Tod und der Vereinheitlichung der Ämter des Reichspräsidenten und -kanzlers folgt im Film, wie Hitler die Massen für sich zu mobilisieren verstand. Man sieht Aufnahmen vom Diktator im offenen Wagen, links und rechts bilden jubelnde Menschen ein Spalier.⁸ Der Kommentartext dazu lautet:

„Alles ist für den nächsten Schritt vorbereitet. Es gilt das ganze Volk in eine einzige große Marschkolonne zu verwandeln, die ihrem Führer bis zum letzten folgt“ (MEIN KAMPF, *ibid.*).

Im letzten Bild jener Sequenz sieht man Hitlers Hand in einer nahen Einstellung. Dazu der Sprecher:

„Hitlers Hand formt das ‚Dritte‘- und wie er es nennt, das ‚Tausendjährige‘ Reich. Einen Staat mit Fahnen und Massenkundgebungen, wo der Einzelne in der Menge verschwindet und alle von einer Propaganda erfasst werden, die sich an die verschiedensten Gruppen und Jahrgänge wendet“ (MEIN KAMPF, *ibid.*).

Zu diesem Text sind mehrere Bilder unterschiedlicher Herkunft analog zum Schriftkommentar zusammengeschnitten: aufmarschierende SA-Männer, ein Meer von Hakenkreuzfahnen. Vor allem letzteres Bild wird oft in Kompilationsfilmen verwendet, es stammt wie viele der Archivbilder aus Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS.

⁸ Anm.: Zu den hier beschriebenen Szenen zu TRIUMPH DES WILLENS sei auch auf Martin Loiperdingers Buch „Rituale der Mobilmachung“ (Leske + Budrich, 1987) verwiesen, das sich eingehender mit dem Film und eben jenen Ritualen beschäftigt.

Bild und Kommentar vervollständigen sich hier zu einer Einheit und bedingen sich gewissermaßen gegenseitig: Zunächst greift der Kommentar ein Detail aus dem Bild auf („Hitlers Hand...“) und leitet aus dieser Beobachtung auf eine Metaebene über („...formt das ‚Dritte Reich‘“). Die Bildkomposition wird dem angeglichen: Während das Bild von der Hand des „Führers“ noch aus dem offenbar ungeschnittenen Filmausschnitt von Hitlers Fahrt im Wagen stammt, folgen nun Sequenzen, die neu arrangierte und montierte Aufnahmen von Nazi-Aufmärschen enthalten. Letztere hängen zeitlich und räumlich gesehen nicht zusammen. Dieses Stilmittel, von einer zeitlich zusammengehörigen Sequenz zu einem Konglomerat aus inhaltlich passenden Bildern zu wechseln, findet sich des Öfteren in historischen Kompilationsfilmen. Hans J. Wulff spricht dabei auch von „Klammer-Syntagmen“:

„Zum einen gehören derartige Sequenzen zu den Verfahren der Kontinuierung der Erzählung und des Überdeckens von Ellipsen; und zum zweiten werden sie genutzt, um das Erzählte zu foliieren, Übergangsphasen zwischen narrativ wichtigen Episoden nicht nur zu rafften, sondern auch zu essentialisieren“ (Wulff 2011)⁹.

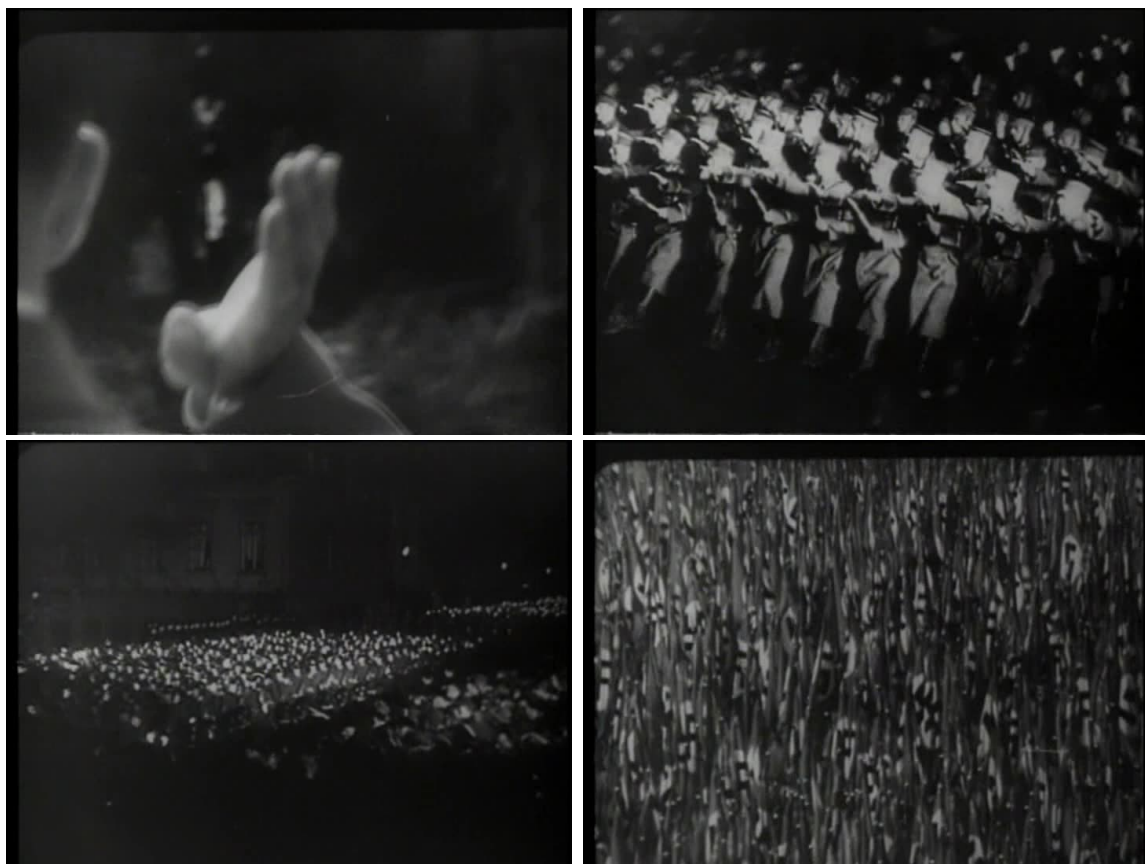


Abbildung 2: "Hitlers Hand formt das 'Dritte' - und wie er es nennt, das 'Tausendjährige' Reich."

⁹ Im entsprechenden Internetartikel ohne Seitenzahl (<http://www.derwulff.de/files/2-171.pdf>).

Für den Zuschauer soll damit offensichtlich ein direkter Zusammenhang von bestimmten historischen Ereignissen vermittelt werden. Gleichzeitig bietet es eine Möglichkeit für die Filmemacher, eine gewisse Zeitspanne oder einen komplexen Ablauf mit nur wenigen Bildern darstellen zu können.

Darüber hinaus scheint das Bild als symbolhafter Beleg für das zu dienen, was der Kommentar erzählt: So spricht er z.B. davon, dass der Einzelne in der Menge verschwindet und tatsächlich sehen wir im Bild einen Fahnenträger mit hunderten anderen zusammentreffen. Danach wird ohne Kommentar ein Ausschnitt der (populären) Hitlerrede gezeigt, in der dieser von der Jugend fordert, „schnell wie Windhunde, zäh wie Leder und hart wie Kruppstahl“ zu sein. Dazu nur ein kurzer Satz des Sprechers: „Arbeitsdienst wird Pflicht“. Die darauf unmittelbar angeschlossene Sequenz ist ein Ausschnitt aus einem Propagandafilm über den RAD, den „Reichsarbeitsdienst“. Ein Mitglied desselbigen rezitiert vor einer in Reih und Glied aufgestellten Truppe aus Hitlers Buch „Mein Kampf“. Daraufhin folgen Bilder aus TRIUMPH DES WILLENS von einem Aufmarsch des RAD vor Hitler. In einer offenbar festgelegten Form fragt einer der jungen ‚Arbeiter‘ nach der Herkunft seiner „Kameraden“. Sie antworten mit: „Aus Friesland!“ - „Aus Bayern!“ - „Vom Kaiserstuhl!“ - „Aus Pommern“ - „Und aus Königsberg!“ - „Aus Schlesien!“ - „Von der Waterkant!“ - „Vom Schwarzwald!“ - „Aus Dresden!“ - „Von der Donau!“ - „Vom Rhein!“ - „Und von der Saar!“ (MEIN KAMPF, ibid.). Eben diese Sequenz aus Riefenstahls Film wird auch von Wulff thematisiert, der sie folgendermaßen charakterisiert:

„Zwar sind die Sprechenden in Großaufnahmen exponiert, doch stehen sie nicht als Individuen, sondern als Vertreter der Volksmasse. Die Verschiedenheit ihrer Herkunftsorte repräsentiert die die Landsmannschaften übergreifende Allgemeinheit der nationalen Bewegung, die Gleichheit der Verschiedenen. Es ist nicht das Individuelle der Sprecher, das interessiert, sondern ihre Rolle als austauschbare Repräsentanten. Die ideologische Botschaft, dass sich aus Einzelnen ein Kollektiv formt, bleibt erhalten – perfiderweise dadurch, dass ihre Verschiedenheit hervorgehoben ist“ (Wulff 2011).

Doch genau dieses ursprüngliche Ziel der NS-Propaganda macht sich Leiser zu Nutze, um sozusagen die Umkehrwirkung dieser „ideologischen Botschaft“ aufzuzeigen:

Die Szene wird in Leisers Film zunächst nicht weiter kommentiert, es folgt eine neue Sequenz, in welcher der Sprecher über die Verbände der SS informiert.

Doch gegen Ende des Films arrangiert Leiser Bilder von deutschen Kriegsgefangenen, wie sie niedergeschlagen durch Moskau gehen müssen. Leiser selbst erörtert diese Sequenz so:

„In einem späteren Abschnitt wird verdeutlicht, wohin der Marsch im Auftrage des Führers die jungen deutschen Soldaten führt. Die Niederlage bei Stalingrad wird so dargestellt, daß man zunächst die Kapitulation sieht und zu den Bildern frierender und verschmutzter deutscher Gefangener in der russischen Landschaft die Rede Görings hört, der am selben Tage von den herrlichen Zeiten sprach, denen Hitler das deutsche Volk entgegengeführt hatte. Dann sieht man den Marsch der deutschen Gefangenen durch Moskau und hört zum zweitenmal das Band ‚Von wo kommst Du, Kamerad?‘“ (Leyda 1967, S. 211).

Diese Anlehnung an die (Kontrast-)Montage mag dem Zuschauer helfen, sich an vorher bereits Gesehenes zu erinnern und durch den Film geschichtliche Zusammenhänge herstellen zu können. Gleichzeitig ist diese „kontrapunktische Montage“ (Leyda 1967, S. 211) ein Weg, die Propagandabilder- und Tonaufnahmen tatsächlich in gewisser Weise gegen sich selbst aussagen zu lassen. In Kapitel 2.4. wurde festgestellt, dass sich durch die entsprechende Montage und den Kommentar jener von Bitmosky erwähnte Zustand der Doppeldeutigkeit der Bilder herstellen lässt. Die eben geschilderte Sequenz in Leisers Film scheint dies durchaus zu belegen: Relativ unkommentiert werden die Bilder zunächst in Originalschnitt und -ton gezeigt. Erst als später die Aufnahmen der Kriegsgefangenen auch mit diesem Ton unterlegt werden, erhalten die vorher gezeigten Bilder der Spaten tragenden „Soldaten“ eine neue Bedeutung: Jetzt wirken sie und die einstudierte Frage-Antwort-Rede zynisch angesichts des Vernichtungskrieges, in den der „Führer“, den die jungen Männer mit leuchtenden Augen grüßen, sie führen wird. Durch das neue Arrangement stehen sie nun symptomatisch für die Besessenheit gegenüber Hitler oder um es mit Leisers Worten zu sagen:

„Jetzt wird deutlich, welches Ende eine Kundgebung wie die in Nürnberg vor Hitler haben muß“ (Leyda 1967, S. 211). Im Licht unseres heutigen (besseren) Wissens lesen wir als Zuseher jedoch in die Gesichter der Soldaten hinein und deuten ihre Begeisterung als blinden Fanatismus.

Möglich wird dieser Schluss also vor allem durch das Vermögen des Kompilationsfilms, Zeitsprünge zu machen, Bilder und Töne getrennt und in neuer Reihenfolge zu arrangieren und mit einem entsprechenden Kommentar zu versehen. Dadurch erfährt auch

die Logik der Bilder eine Änderung: Die Propagandabilder werden zu Vorläufern späterer Ereignisse und dienen im neuen Kontext als ‚Vorboten des Terrors‘.

Während in der gerade beschriebenen Sequenz überwiegend mit neu arrangierten Originalaufnahmen und -ton gearbeitet wird, soll im Weiteren der Kommentar etwas näher beleuchtet werden:

Anhand der obigen Erläuterungen wurde deutlich, dass der Kommentar in MEIN KAMPF oft sehr zurückgenommen ist und nur mit kurzen, parataktischen Sätzen den Inhalt erklärt. Jedoch gibt es durchaus auch Fälle, bei denen mit verhältnismäßig viel Text gearbeitet wird. Ein Beispiel dafür findet sich ca. zur Hälfte des Films, als das Münchner Abkommen, Chamberlains Rückkehr nach Großbritannien und die Reichskristallnacht thematisiert werden.

Zunächst ist das Flugzeug Chamberlains im Bild, dann der Premierminister selbst, wie er aussteigt und offenbar einen Teil des Münchner Abkommens mit Hitlers Unterschrift darauf in die Luft hält und der Presse präsentiert. Im O-Ton dieser Aufnahme, wie sie übrigens auch in SWASTIKA zu sehen ist, hört man Chamberlain dazu sprechen. In MEIN KAMPF ist dieser Ton nicht zu hören, stattdessen kommentiert der Sprecher:

„Hitler wälzt bereits neue Eroberungspläne, während Chamberlain glaubt, dass Hitlers Name auf einer gemeinsamen Erklärung mit ihm den Frieden für unsere Zeit bedeutet“ (MEIN KAMPF, ibid.). Der Sprachgestus in dieser Sequenz ist typisch für MEIN KAMPF.

Forsch, knapp und nüchtern kommentiert der Sprecher das Geschehen.

Um die scheinbare Naivität Chamberlains zu manifestieren, zeichnet der Film jetzt die Unterdrückung der Juden in Deutschland als direkte Folge des Münchner Abkommens nach:



Abbildung 3: Montage mittels Zoom

„Das Münchner Abkommen verschlechtert auch die Lage der Juden in Deutschland. Eine Woche nach dem Münchner Vertrag bekommen alle Juden ein ‚J‘ in ihre Papiere gestempelt“.

Dazu zeigt der Film ein Foto eines solchen Ausweises. In der Montage wird nun auf das „J“ in diesem Dokument gezoomt. Das Bild soll hier also als unmittelbarer Beleg für den gesprochenen Text und die darin genannten Fakten dienen. Der Kommentar fährt fort:

„Heydrich, die rechte Hand Himmlers, lässt 17.000 polnische Juden, die in Deutschland leben, nach Polen deportieren“. Währenddessen wird Heydrich gezeigt, einmal in einer totalen Einstellungsgröße, dann in einem Foto, mit Zoom auf den SS-Totenkopf auf seiner Mütze. An dieser Stelle referiert der Text über historische Ereignisse, ohne dass diese unmittelbar gezeigt werden. Wir sehen keine Deportierung der Juden, sondern lediglich den Urheber dieses Aktes, Heydrich. Der Zoom auf den Totenkopf kann jedoch symbolisch für das Schicksal der Deportierten verstanden werden.

Die Sequenz läuft weiter, jetzt ist eine Fotografie Herschel Grynszpan im Bild, der in Paris 1938 das Attentat auf den deutschen Diplomaten Ernst Eduard vom Rath begangen hatte. Der Kommentar dazu: „Am 7. November erschießt der 17-jährige Sohn eines dieser vertriebenen einen deutschen Diplomaten in Paris, um die Aufmerksamkeit der Welt auf die jüdische Tragödie zu richten“ (MEIN KAMPF, *ibid.*).

Der Fokus liegt auch hier mehr auf dem Text als auf dem Bild. Gezeigt wird nicht mehr als ein Foto des verhafteten Grynszpan. Erst die Folgen dieser Tat sind wieder mit Filmaufnahmen unterlegt. Während die Szenen der Beerdigung des erschossenen Diplomaten zu sehen sind, leitet der Kommentar bereits zu den Novemberpogromen 1938 über. Ähnlich wie in der oben beschriebenen Szene mit Hitlers Hand wird hier wieder ein historisch größerer Zusammenhang durch die Verknüpfung von Bildern aus unterschiedlichem Kontext mit Hilfe des Kommentars erzeugt: Direkt nach den Aufnahmen des Staatsbegräbnisses folgen jetzt die Bilder brennender Synagogen, mit Parolen beschmierte jüdische Geschäfte und der sog. „Judenstern“, darunter ein jüdischer Name, der bereits den von den Nationalsozialisten verordneten Zusatz „Israel“ trägt.

Die Bilder müssen keinesfalls um den 9. November 1938 entstanden sein, stehen aber in ihrem Arrangement metonymisch für die Pogrome und die Unterdrückung der jüdischen Bevölkerung. Der Kommentar stellt den Zusammenhang zwischen dem Attentat und der „Reichskristallnacht“ her. Die Rezeption wird dadurch bewusst gelenkt, die Interpretation den Betrachtern durch gezielte textuelle Einschübe abgenommen.

All die hier angeführten Beispiele bekräftigen, warum man bei MEIN KAMPF von einem ‚klassischen‘ Kompilationsfilm und einem nüchternen, didaktischen Kommentar sprechen kann:

Der Text reiht vor allem historische Ereignisse und Fakten aneinander, liefert hauptsächlich gut recherchierte Informationen. Er stellt keine Fragen an sich selbst oder das Publikum, wie es Romm beispielsweise in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS tut. Gleichzeitig dient er dazu, Zusammenhänge zwischen den Bildern herzustellen. So können längere Zeitspannen in der Geschichte überbrückt oder komprimiert werden. Oftmals leitet der Kommentar die Propagandabilder nur ein, lässt den Zuschauer aber dann, wie ein Professor, der einen Film in einer Vorlesung zeigt, alleine, um später mit dem Vortrag fortzufahren und das vorher Gesehene darin aufzugreifen. Dieses Bild einer Vorlesung mag den didaktischen Charakter von Leisers Film nochmals unterstreichen.

Zudem fällt auf, dass relativ wenig Musik enthalten ist. Auch dadurch unterscheidet sich der Film von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS oder SWASTIKA, die den Zuschauer noch mehr auf einer emotionalen Ebene ansprechen wollen. Der von Leiser anvisierte Zuschauerkreis, die Jugend, wird also durch die ihm geläufige Form einer gewissen Art von Frontalunterricht angesprochen.

Trotzdem gibt es auch in MEIN KAMPF solche Momente, die offensichtlich direkt die Gefühle des Zuschauers zu lenken verstehen. Eine dieser Ausnahmen stellen die bereits erwähnten Bilder aus den besetzten Gebieten im Osten und speziell dem Warschauer Ghetto dar¹⁰: Rein formell fällt auf, dass sich Leiser für diese Sequenz sehr viel Zeit nimmt. Rund zehn Minuten dauert sie ohne Unterbrechung im Film, kein anderes Ereignis der NS-Herrschaft wird so lange und eingehend behandelt. Schon zu Beginn hebt der Sprecher die Besonderheit der Bilder hervor, indem er auf die Herkunft des Materials hinweist: „Die folgenden Szenen sind aus einem Instruktionsfilm für Himmlers Leute über die Arbeit der deutschen Polizei in Polen“ (MEIN KAMPF, ibid.). Zu sehen ist laut Kommentar ein „Markt in einer kleinen polnischen Stadt. Man verkauft Gemüse und Fleisch wie gewöhnlich“. Unterlegt sind die Aufnahmen von Unheil verkündender Streichermusik. Sie passt zum weiteren Text und den Bildern: „Plötzlich verspürt man eine Unruhe, die schnell näher kommt: Razzia, deutsche Polizei“. Und tatsächlich

¹⁰ Anm.: Auch Jörg Frieß behandelt die Sequenz aus dem Warschauer Ghetto in seiner Analyse. Dabei sei einmal mehr auf Frieß' Aufsatz („Filme aus Filmen. Filme über Filme.“) im Bildband von Beilenhoff und Hänsgen verwiesen.

beginnen einige der Menschen auf dem Marktplatz zu laufen, dann sieht man deutsche Soldaten im Bild, die Wägen durchsuchen, Personen kontrollieren, Ausweise verlangen. Der Kommentar schweigt für einige Sekunden. Nun erörtert er, was zu sehen ist und mangels des O-Tons ohne entsprechendes historisches Verständnis möglicherweise nicht zwingend ersichtlich wäre. Ein Mann wird von den Polizisten kontrolliert, einer hält ihm eine weiße Binde hin. Der Kommentartext dazu: „Juden sollen den Judenstern am Ärmel tragen und nicht in der Tasche“. Es folgt wieder ein Bild von einer Kontrolle eines Marktstandes, dann ein Sprung zurück zu der Einstellung mit dem Mann, der mittlerweile die Binde mit dem „Judenstern“ um den Arm trägt. Möglicherweise im Originalzusammenhang des Materials in seiner Eigenschaft als Schulungsfilm für die SS ein Mittel, um als Beweis für den ‚Erfolg‘ dieser Razzia zu dienen.



Abbildung 4: Beispiel für montierte Sequenz

Ähnliches könnte auch für die folgende Sequenz gelten: Sie zeigt, wie Menschen von Soldaten verhaftet, in ein Auto gesetzt und weggebracht werden. Der Kommentar dazu: „Man verhaftet Geiseln: Das Polizeiauto, das sie abführt, gehört zum alltäglichen Straßenbild“ (MEIN KAMPF, *ibid.*). Mehr wird hier nicht gesagt, auch nicht beim letzten

Bild, das die ‚Szene‘ beschließt und offensichtlich keines weiteren Kommentars bedarf: Es ist ein Zug, mit der darauf gepinselten Aufschrift: „Wir fahren nach Polen, um Juden zu versohlen“. Dies ist ein typisches Beispiel für den Film und den Kommentar, der manche Szenen mit nur knappen Worten erklärt. Genauso gibt es aber einige prägnante unkommentierte Bilder, die von Leiser bewusst so ausgewählt wurden, dass sie für sich sprechen können. Zwar bleibt der Kommentar in dieser Sequenz weiterhin sachlich, die Stimme des Sprechers klingt aber leiser und etwas zurückhaltender. Sie scheint lieber die Bilder mit der unterlegten Musik auf den Betrachter wirken zu lassen, die eine Art Leitthema für die gezeigten Bilder darstellt: „Die Musik hat die Aufgabe, gewisse Leitmotive mit bestimmten Situationen zu verbinden und in späteren Abschnitten auch musikalisch an diese zu erinnern“ (Leyda 1968, S. 212). Leiser zieht also an bestimmten Punkten im Film gewisse tonale Register, welche die Nüchternheit des Schulunterrichts von Momenten der Emotionalisierung abgrenzen.

Ein solches Leitmotiv erklingt auch zu Beginn der folgenden Sequenz, in welcher der Duktus des Films ganz plötzlich kippt und ein neuer Gestus des Kommentars markiert wird. Es sind die Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto:

„Goebbels Kameramänner haben diese Aufnahmen gemacht. Sie zeigen, wie ein gewöhnlicher Stadtteil in eine Hölle verwandelt wird. Man wollte diese Bilder in der Propaganda verwenden, aber man ließ davon ab, in der Befürchtung, das Publikum könne Mitleid mit den Opfern fühlen, statt sie zu verachten und zu hassen“ (MEIN KAMPF, ibid.).

Wie schon bei der Szene am Marktplatz wird auch hier der Originalzusammenhang der Bilder genannt. Besonders kurios ist die Tatsache, dass die Bilder laut Leiser ursprünglich zum Zweck der Propaganda in der Wochenschau geplant waren, aufgrund ihres grauenvollen Inhaltes diesem aber nie gerecht werden konnten. Das würde unter dem Aspekt der Fragestellung dieser Arbeit bedeuten, dass den Bildern damals bereits unfreiwillig ihre Funktion als Propagandamaterial entzogen wurde und sie möglicherweise den gleichen Effekt hatten, den sie auch heute erfüllen: Mitleid beim Publikum mit der leidenden jüdischen Bevölkerung Warschaus zu erwecken.

Es scheint, als ob in diesem Fall kein zusätzliches Arrangement oder ein Kommentar notwendig waren, um die Bilder „gegen sich selbst“ aussagen zu lassen. Der Bildinhalt, so ist Leisers Vorgehen zu verstehen, genügt an sich, um sie zu ‚Klägern‘ gegen den Terror im Osten werden zu lassen.

Im Film folgen Minuten von Straßenszenen im Ghetto. Menschen gehen auf dem Gehsteig, viele sind zerlumpt, manche können nur noch liegen oder sind schon tot. Die Kamera der Unterdrücker, die keine Scham oder Menschenwürde kennen, späht in die Häuser. Hier von bloßem Voyeurismus zu sprechen, würde der Sache nicht gerecht: Jegliche Form eines dokumentarischen Kontraktes, der regelt, welche Bilder ethisch zumutbar sind, ist hier ausgesetzt. Der Kommentar konstatiert:

„Wie Ratten sollen die Menschen im Ghetto leben und sterben. Sie leben in einem Gestank von Schmutz, nassen Kleidern und Leichen. Sie schlafen in Zimmern, die überfüllte Gefängniszellen geworden sind“. Sonst ist kein Ton mehr zu hören. Stumm wird der Zuseher mit den Bildern konfrontiert und mag sich vielleicht fragen, was die Nazis mit der Aufnahme solcher Szenen bezwecken wollten und in wessen Vorstellung sie als Propaganda dienen sollten.¹¹ Man sieht zwei halb verhungerte Menschen in einem Bett liegen. Auch hier ist der Kommentar zurückgenommen und lässt die Bilder größtenteils stumm ablaufen. Er lautet lediglich: „Auf Papp- und Strohmattentzen erwarten sie den Tod als einen Befreier“ (MEIN KAMPF, *ibid.*).

Nun wird das Schicksal der Kinder im Ghetto thematisiert, dazu ertönt Gesang, der einem Klagelied gleicht. Wenig später folgen die Aufnahmen, die bereits in der Einleitung dieser Arbeit beschrieben wurden: Die Kinder, die Kartoffeln und Rüben gestohlen haben und das Gemüse, das sie in ihrer zerlumpten Kleidung verbergen, vor den Soldaten zum Vorschein bringen müssen. Dazu der Sprecher:

„Die Wachposten des Hungertodes an der Ghettomauer sind unbarmherzig. Ein kleines Mädchen sagt zu ihrem Vater: ‚Ich möchte gerne ein Hund sein, die Posten schlagen keine Hunde‘“ (MEIN KAMPF, *ibid.*). Woher Leiser von dieser Aussage weiß, bleibt ungewiss. Wieder wird nicht konkret erklärt, was auf dem Bild vor sich geht, stattdessen erläutert der Kommentator die allgemeine Lage, für welche die gezeigte Szene lediglich exemplarisch ist. Auffallend ist hier auch im Unterschied zum sonstigen Text: Der Sprecher benutzt in diesen Sequenzen sehr viele Metaphern, was quasi die vorher aufgestellte These belegt: Die Bilder aus dem Ghetto sollen den Zuschauer auf einer emotionalen Ebene treffen und nicht, wie sonst oft im Film, sachlich und didaktisch sein. Die Metaphern auf der Sprachebene verleiten das Publikum zu einem eigenständigen interpretativen und imaginativen Akt in Bezug auf die darüber hinaus für sich

¹¹ Anm.: Eine ganz ähnliche Frage stellt sich auch Romm bei den gleichen Bildern in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS.

sprechenden Bilder. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Jörg Frieß: „Die historischen Bilder dienen auch einer Einwirkung auf das sinnliche und emotionale Erleben des Zuschauers, indem sie bestimmte Facetten des Geschehenen ‚evozieren‘“ (Frieß 2009, S. 304).

Gegen Ende der ganzen Sequenz aus dem Warschauer Ghetto ist ein Leichenwagen zu sehen, auf den die Toten von der Straße gelegt, um anschließend vor der Stadt in ein Massengrab geworfen zu werden. Auch wird die Szene mit nur wenigen Worten eingeleitet, die gleichzeitig mit sprachlichen Bildern arbeiten:

„Die Totengräber können kaum die Leichen aufsammeln, die verlassen auf der Straße liegen, bis sie für immer unter einer Kalkschicht in einem schweigenden Massengrab verschwinden. Ohne Tränen und ohne Schreie werden die Spuren eines namenlosen Leides verwischt. Das Wiegenlied einer unbekannten Mutter verklingt ungehört unter einem grauen und leeren Himmel“ (MEIN KAMPF, ibid.).

Dieses Lied ertönt, als die vielen Wagen gezeigt werden, welche die Leichen zu den Gräbern fahren. Kommentar und arrangiertes Bildmaterial hängen hier direkt zusammen und bilden eine Einheit, indem sie aufeinander verweisen. Darüber hinaus ist diese Passage einmal mehr Beispiel für den sprachlichen Gestus, der sich von anderen Sequenzen aus MEIN KAMPF deutlich unterscheidet. Der Sprecher dient nicht mehr der Aufzählung historischer Fakten und Ereignisse, sondern er appelliert, losgelöst von historischer Nüchternheit, an die Gefühle des Publikums. Es geht nicht mehr um außenpolitische Phänomene, Reden von Nationalsozialisten oder die Mobilmachung des deutschen Volkes. Im Vordergrund dieser Sequenz stehen die Opfer aus den Massengräbern, die Leiser erstmals nach dem Krieg wieder zu Individuen werden lässt. Leyda erinnert an einen Briefwechsel mit Leiser, der genau diese Szene seines Films beschreibt:

„Leiser arrangiert seine Auswahl aus dem Ghetto-Film mit ‚gewollter Kunstlosigkeit um einen direkten Eindruck von der langsamen Verwandlung freier Menschen in anonyme Opfer und schließlich Leichen in einem Massengrab zu geben. Dabei sollten einzelne, eine unbekannte Frau, die auf der Straße umherirrt, oder ein zerlumptes, tanzendes Kind, in der Erinnerung des Publikums haften bleiben, damit die kollektive Tragödie konkret wird‘“ (Leyda 1967, S. 120).

Der Regisseur arrangiert die Szene gegen die „Vermassung“ der Nationalsozialisten, die das jüdische Volk mit Tieren oder Ungeziefer auf eine Stufe setzen. Frieß spricht an dieser Stelle auch von einem „Symbolwert der Aufnahme, welcher nicht nur einen

historischen Sachverhalt bündeln, sondern den Zuschauer auch berühren soll“ (Frieß 2009, S. 305). Die „gewollte Kunstlosigkeit“ ist ebenfalls Beleg für die Intention Leisers, der an dieser Stelle des Films nicht als ‚Geschichtsprofessor‘ spricht, sondern als mitfühlender Vertriebener, der den Opfern, so scheint es, ihre Gesichter zurückgeben will.

3.3. Zwischen progressiv und konventionell — Fazit zu MEIN KAMPF

Erwin Leisers MEIN KAMPF sollte als Beispiel für einen frühen Kompilationsfilm über die NS-Zeit dienen, der ausschließlich aus Originalmaterial besteht. Darüber hinaus steht der Film aber sozusagen auch als ‚Blaupause‘ für den, wenn man so will, ‚klassischen‘ historischen Kompilationsfilm. Die Gründe dafür wurden erläutert: Leiser zeichnet nach der inhaltlich vorgehenden Eingangsszene ein chronologisch aufgebautes Bild des Nationalsozialismus in Deutschland nach, der Kommentar nennt vor allem historische Fakten. Film und Kommentar erheben einen gewissen didaktischen Anspruch, den Leiser durch seine Aussage, das Werk sei vor allem „für die Jugend“ gedacht, unterstreicht. Als Beleg für diese didaktische Herangehensweise kann auch der Schriftzug zu Beginn des Films gelten, der nicht nur über die Herkunft des Materials Auskunft gibt, sondern gleichzeitig vorwegnimmt, welche Fragen der Film zu beantworten weiß. Im Lauf der oben stehenden Ausführungen wurde bereits das Bild von der Geschichtsvorlesung bemüht, das den Duktus des Films tatsächlich treffend wiederzugeben scheint: Der Kommentar nennt historische Begebenheiten, dazu werden Bilder mit genau diesen oder anderen passenden Ereignissen gezeigt. Der Sprecher dient nun auch dazu, Zusammenhänge zwischen diesen Aufnahmen zu erklären und Zeitabstände zu überbrücken. Demnach geht der Kommentar auch nicht oft auf Details im Bild ein, sondern stellt das unterschiedliche Originalmaterial eher in einen größeren historischen Zusammenhang. Die Montage der Bilder selbst verzichtet größtenteils auf filmische Effekte wie Überblendungen, Zooms, Anhalten des Bildes oder das Einfügen von extradiegetischen Ton- und Musikeffekten. Eine der wenigen Ausnahmen stellt die näher erläuterte Sequenz mit den Bildern aus dem besetzten Polen und speziell dem Warschauer Ghetto dar. Dort werden ebenjene filmischen Mittel gezielt, aber zurückgenommen eingesetzt und erregen so im besonderen Maße die Aufmerksamkeit der Zuseher. Anders als im übrigen Film arrangiert Leiser Bilder, Kommentar und Musik hier so, dass das Publikum wohl möglichst stark auf einer emotionalen Ebene angesprochen wird. Die

Wirkung des Films, gerade auf den Zuschauer von 1960, ist nochmals hervorzuheben: Die Widmung zu Beginn, die bereits thematisiert wurde, ebenso wie der Verweis auf die „polnische Tragödie“, die anhand der Montage von Filmen aus dem Warschauer Ghetto auf besondere Weise arrangiert ist, lässt den Eindruck entstehen, dass MEIN KAMPF zu großen Teilen als Art *Requiem* für das jüdische Volk konzipiert ist (vgl. Roth 1982, S. 120). Ein Requiem also, das dem deutschen Volk helfen soll, um die Opfer, die der Nationalsozialismus hervorgebracht hat, zu trauern. Es ist ebenjene in den 1960er Jahren aktuelle Thematik, die sieben Jahre nach Erscheinen von MEIN KAMPF von Margarete und Alexander Mitscherlich in ihrem Buch „Die Unfähigkeit zu trauern“ (1967) thematisiert wird. Eine weitere Besonderheit der Bilder ist, dass sie ursprünglich ebenfalls als Propagandamaterial gedacht waren und von Nationalsozialisten zu diesem Zweck aufgenommen wurden. Angesichts des schrecklichen und verstörenden Inhalts konnten sie dazu jedoch nie verwendet werden. Es sind also Originalbilder, die scheinbar tatsächlich keines weiteren Kommentars oder Arrangements bedurften oder bedürfen, um ihre Propagandafunktion zu verlieren und gegen das NS-Regime auszusagen, allein bedingt durch den expliziten Inhalt.

Nach diesem insgesamt aber doch eher didaktisch geprägten Film werden im Folgenden zwei Sonderfälle im Umgang mit Originalaufnahmen behandelt, davon als erstes Beispiel Michail Romms Kompilationsfilm DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS.

4. Michail Romms DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS — Ein Film zum Nachdenken?

4.1 Geschichte des Materials

Jede Betrachtung eines Kompilationsfilms sollte nicht nur die Entstehungsgeschichte des Films selbst behandeln. Sie muss vor allem auch die Geschichte des verwendeten Materials enthalten, das im Unterschied zu anderen Formen des Dokumentarfilms nicht zugleich mit dem Film selbst entstanden ist.

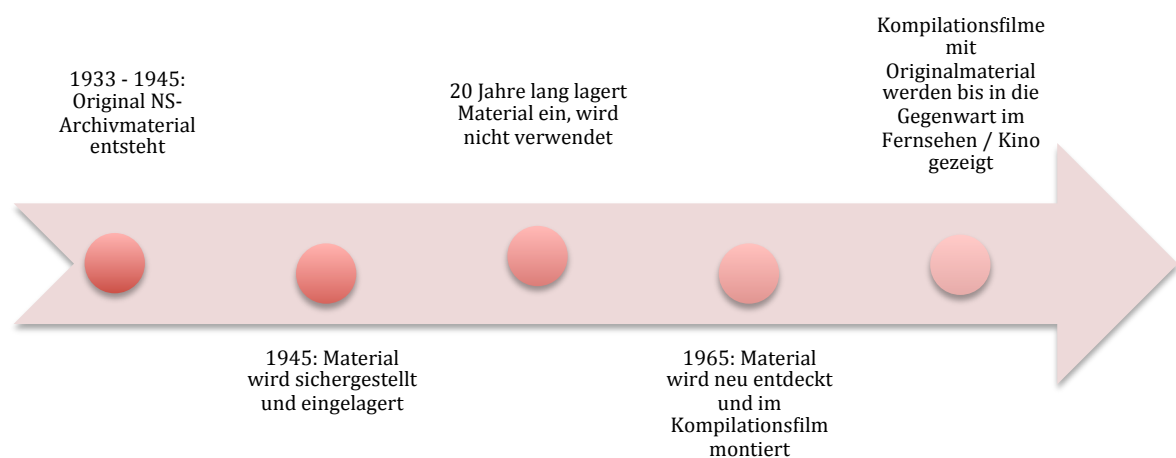


Abbildung 5: Chronologie des Kompilationsfilms am Beispiel DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS

Dessen ist sich offenbar auch Regisseur Michail Romm bewusst. Er beginnt in seinem Aufsatz „Ich hatte noch einmal Glück“ (in: Filmwissenschaftliche Beiträge, 22.Jg., Nr. 3, 1981) über die Entstehungsgeschichte des Films nicht mit der eigentlichen Entdeckung des Materials in diversen Archivboxen, sondern legt zunächst die Rettung desselbigen in den letzten Kriegstagen des Jahres 1945 dar.

Für eine detaillierte Beschreibung empfiehlt es sich, Romms Text, welcher fast selbst das Drehbuch eines Films sein könnte, im Ganzen zu lesen. An dieser Stelle sei nur eine kurze Zusammenfassung gegeben:

Im Jahr 1945 bewahrt ein sowjetischer Soldat mehrere Säcke voll mit Fotografien über den Diktator bei unterschiedlichsten Anlässen (Hitler in verschiedenen gestellten Posen, bei Empfängen, mit Generälen, Eva Braun, etc...), gemacht von Hitlers Leibfotografen

Heinrich Hoffmann, vor der Verbrennung. Er veranlasst deren Transport nach Moskau, wo zunächst keine Institution die Bilder lagern möchte. Schließlich nimmt die Filmfirma „Mosfilm“ das Material auf und lagert es ein (vgl. Beilenhoff / Hänsgen 2009, S. 29).

An dieser Stelle sei nochmals auf das in dieser Arbeit bereits genannte Zitat von Bitomsky verwiesen: „Es hat in Deutschland keinen Bildersturz gegeben, der die Filme in einem ersten Akt der Empörung zerstört hätte. Die Filme wurden konfisziert, und das ist etwas anderes. Sie kamen unter Verschluss, man hatte mit ihnen noch was vor“ (Bitomsky, DEUTSCHLANDBILDER).

Bezieht man dies auch auf die hier angesprochenen Bilder, so lässt sich folgern, dass — zumindest in dieser von Romm erzählten Version der Geschichte — der Bildersturz teilweise nur durch Zufall abgewendet wurde. Was jedoch definitiv zutrifft, ist das Konfiszieren und der darauf folgende Verschluss des Materials. Romm bemerkt zu der Einlagerung:

„Genau 20 Jahre lagen sie bei Mosfilm, 50 Schritt von den Schneideräumen entfernt, aber gebrauchen konnten nur wir sie. Und wie! Als hätte Hoffmann speziell für uns gearbeitet“ (Beilenhoff / Hänsgen 2009, S. 30).

Dieses Phänomen, wie Romm es in seiner leicht emotionsgeladenen Weise darstellt, bestätigt, wenn man so will, Bitomskys Aussage, dass man noch etwas mit dem Material vorhatte. Es hatte noch einen Zweck zu erfüllen: In einem Kompilationsfilm wie DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS gegen sich selber und seine ehemaligen Auftraggeber auszusagen.

4.1.2. Die Auswahl der Bilder und Filme

Die im Film verwendeten Bilder setzen sich aber keineswegs nur aus dem Material der Hoffmannschen Aufnahmen zusammen, sondern entstammen mehreren heterogenen Quellen. Zur Recherche für DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS reisen Michail Romm und sein Team an die Stätten der ehemaligen Konzentrationslager in Auschwitz, Majdanek und Treblinka, wo sie mit Zeugen sprechen, Filmaufnahmen machen und Fotoarchive sichten (vgl. Romm 1981, S. 119).

Romm hebt dabei einige Fotoarchive besonders hervor. Es sind im Übrigen genau jene Bilder, die auch Jörg Frieß in der Einführung zu seinem Aufsatz „Spuren von Spuren von Spuren“ beschreibt — die Bilder, die bei der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 - 1944“ im Jahr 1999 gezeigt wurden und für einen

Skandal sorgten (vgl. u.a. Heer 2005). Die Fotos im sogenannten „Tschechischen Album“ wurden von einem SS-Mann gemacht, der Teil eines der berüchtigten „Sonderkommandos“ von Auschwitz war. Laut Romm ursprünglich gedacht als Geschenk für Heinrich Himmler, hatte die Witwe des verstorbenen SS-Mannes das Fotoalbum in den späten 1960er Jahren nach Prag gebracht und dem Fernsehen verkauft (vgl. Romm 1981, S. 125). Die Aufnahmen zeigen die ankommenden Transporte und die „Selektion“ an der Rampe des Konzentrationslagers. Es sind Aufnahmen, die im an den Filmtitel angeglichenen Kapitel „Der gewöhnliche Faschismus“ verwendet werden (vgl. Romm *ibid.*).

Romm bedient sich überdies der Fotos aus dem sogenannten „Stroop-Album“.

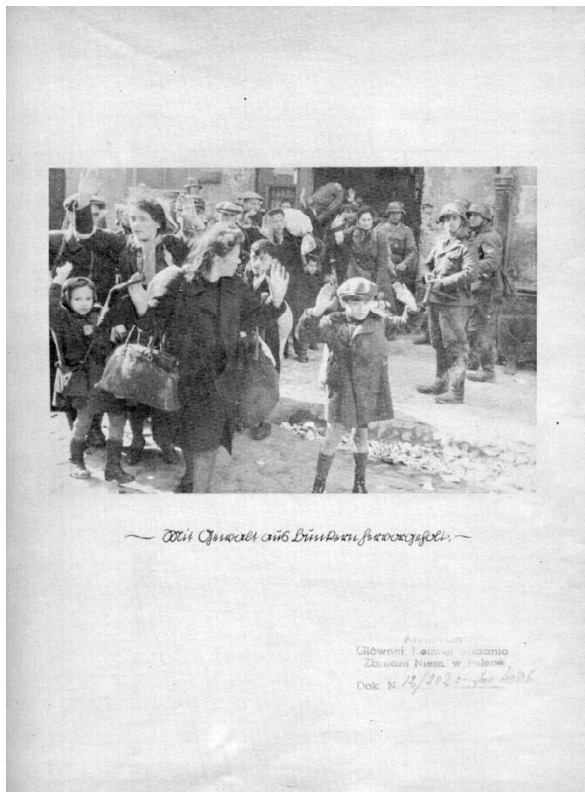


Abbildung 6: Bild aus dem "Stroop-Album". Kommentar von Stroop darunter: "Mit Gewalt aus den Bunkern hervorgeholt."

Dieses wurde — ebenfalls für Heinrich Himmler — von SS-General Jürgen Stroop zusammengestellt und belegt, wie unter dessen Befehl das Warschauer Ghetto vollständig

zerstört und die jüdische Bevölkerung ermordet wurde.¹² Das mittlerweile berühmte und auch in Kompilationsfilmen viel zitierte Foto einer Frau und eines Kindes mit erhobenen Armen stammt genau aus diesem Album. Romm verwendet es im Kapitel „Die große nationale Idee“.

Als eine weitere Bezugsquelle nennt Romm Privataufnahmen — Amateuraufnahmen von SS-Soldaten.

„Das Wichtigste im Archiv waren die persönlichen Unterlagen der SS-Leute zusammen mit den ihnen abgenommenen Amateurfotos. Die wurden unter der Uniform, auf der Brust aufbewahrt. Bilder der ‚Helden‘ selber, ihrer Mütter, Frauen und Kinder. Und gleich daneben Aufnahmen von Frauen, die gewaltsam entkleidet worden waren. Der Ausdruck ihrer Gesichter ist grauenvoll“ (Romm 1981, S. 125).

Romm hebt hier bereits den Gegensatz hervor, der dann auch in seiner Bild- und Filmmontage zum Tragen kommt: Das Alltägliche, Idyllische stellt er direkt neben das Grauenhafte, das Morden. Auf der einen Seite die lachenden SS-Männer als „normale“ Menschen mit Frau und Kind, im nächsten Bild die mörderische Realität des Holocaust. Diese Art von Gegenüberstellung oder „Kollisionsmontage“ wird im Rahmen der Filmanalyse genauer behandelt, an dieser Stelle ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass Romm bereits bei der Sichtung der Bilder auf solche Gegensätze gestoßen war.

Neben zahlreichen Fotos sind es — wie in jedem Kompilationsfilm — vor allem bereits vorhandenen Filme, welche Romm sichtet, auswählt und für DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS montiert. Die Filmausschnitte entstammen ursprünglich meist folgenden Originalquellen:

- 1) Deutsche Wochenschau 1933 - 1945
- 2) Filme mit dokumentarischem Charakter, der Öffentlichkeit zugänglich
- 3) „Lehrfilme“ für SS und ähnliche Quellen, der Öffentlichkeit nicht zugänglich
- 4) Amateurfilmaufnahmen, etwa von SS-Angehörigen

Einen erheblichen Teil dieser verwendeten Aufnahmen findet Romm im Privatarchiv von „Reichspropagandaminister“ Joseph Goebbels (vgl. Romm 1981, S. 115). Es enthält ein

¹² Anm.: Vgl. an dieser Stelle die Internetseite von *yadvashem*, auf welcher auch die entsprechenden Fotografien eingesehen werden können:

http://www1.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/warsaw_ghetto/collection.asp

sorgfältig dokumentiertes Filmarchiv, nicht nur bestehend aus der Wochenschau, sondern ebenso aus Spielfilmen und Dokumentarfilmen der NS-Zeit.

Das Besondere an diesen Filmen ist die Tatsache, dass es oft nicht die „finalen“, zur Kinoaufführung zugelassenen Versionen waren, sondern ebenso halb fertiggestellte oder „korrigierte“ und zensierte Filme in mehreren Varianten (vgl. Romm 1981, S.115). Die Filmemacher um Regisseur Michail Romm glaubten, sich aufgrund dieses Materials ein Bild machen zu können „über den Geschmack des Doktor Goebbels oder über seine ideologischen Einstellungen“ (vgl. Romm 1981, S. 116).

Betrachtet man sich das hier aufgezählte, durchaus heterogene Material genauer — nicht nur im Film selbst, sondern allein in seiner Zusammensetzung — so fällt auf, dass ein Großteil der Filme grundsätzlich eher dokumentarischen Vorgaben als einem fiktionalen Charakter unterliegt.

Zunächst hatten die Drehbuchautoren Maja Turowskaja und Juri Chanjutin geplant, auch Bilder aus deutschen Spielfilmen aus der NS-Zeit in ihrem Kompilationsfilm zu verwenden:

„Das Szenarium stütze sich stark und in vielfältiger Weise auf sie. Sie sollten die Handlung miteinander verknüpfen, Sujetlinien schaffen, das dokumentarische Material ergänzen und sogar ersetzen. Die Relation zwischen Kunst und Leben war eines der Grundthemen des Szenariums“ (vgl. Romm 1981, S. 113).

Jedoch entpuppte sich dieses Vorhaben für Michail Romm während der Produktion zunehmend als Problem.

„Aber die tagtägliche Gegenüberstellung von Wochenschauen und Spielfilmen wirkte allmählich zerstörerisch. Schließlich waren mir die Filme einfach zuwider. Mimik, Maske, Dekoration - alles entlarvte eine verlogene und antiquierte Kunst, deren Pseudodramatik lächerlich wirkte. Ich konnte das nicht ernst nehmen“ (vgl. Romm 1981, S. 113).

Diese Aussage stellt einen zentralen Schritt für das Konzept von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS dar: Der Regisseur entscheidet sich, auf fiktionales Material zu verzichten und ausschließlich „dokumentarisches“ oder im weiteren Sinne nicht-fiktionales Material

zu verwenden.¹³ Wie schon Leiser in MEIN KAMPF trifft Romm eine *Auswahl* an Filmen für seine Form der Geschichtsschreibung und lenkt den Blick der Zuschauer so in eine bestimmte Richtung. Damit wollte er, so seine ursprüngliche Intention, ein Bild des „kleinen Mannes“ in Deutschland entwerfen. Der „kleine Mann“ als „Held“ des Films, der in seiner Unsicherheit „ins Lager der Faschisten getrieben wird“ (Romm 1981, S. 114).

Auch in einem Dokumentarfilm lässt sich nach Romm so etwas wie eine Heldenfigur entwickeln, die dann im Zentrum steht und den roten Faden der Handlung bildet. Das Problem, das sich den Autoren in Folge dessen jedoch stellte, ergab sich notwendig aus dem Material. Um diese Geschichte des ‚einfachen Mannes auf der Straße‘ darzustellen, hätten Romm und seine Kollegen Bilder benötigt, die ein solches Leben im Nationalsozialismus einfangen. Romm erkennt diese Schwierigkeiten:

„Das folgende Drittel des Szenariums, sein zentraler Teil, befaßte sich mit dem Alltag im dritten Reich, mit der Lebensweise und den Menschen. Die Kompliziertheit des Inhalts sollte sich aus einer direkten Konfrontation der lackierten Parafassade des Reiches mit der tatsächlichen Realität ergeben. Aber letztere kam nicht vor. Absolut nicht! Wir fanden weder bescheidene, noch vornehm eingerichtete Wohnungen, keine Straßenszenen [...], keine Angestellten und Funktionäre, keine Schüler, Studenten, Hausfrauen, Märkte, Händler, nicht einmal Straßenbahnen und Fußgänger. Unter Hitler hat das niemanden interessiert. Wir sahen uns 2 Millionen Meter Filmmaterial an — 2 Millionen! — und fanden nichts“ (vgl. Romm 1981, S. 114 f.).

Dieser Befund ist für die Analyse des Films deshalb von Bedeutung, weil Romm hier einen zentralen Punkt bei der Genese eines Kompilationsfilms benennt: Den bereits vorab gesetzten thematischen Fokus, nach dem das Material ausgewählt wird. Der Regisseur sieht sich nicht schlichtweg vorhandenes Material an, ordnet dies in einen großen Kontext ein und montiert es entsprechend. Vielmehr erstellt er vorab ein Konzept, ein „Szenarium“ und sucht sich die vorhandenen, in diese Schablone passenden Bilder aus. Dies ist von Bedeutung, wenn man über die Montage der Bilder und vor allem über Strategien bei der Montage spricht. Denn die Montagearbeit beginnt eben nicht erst beim Schneiden der Bilder, sondern bereits bei der gezielten Suche nach dem Material, d.h.

¹³ Anm.: Der tatsächliche „dokumentarische“ und „nicht-fiktionale“ Charakter der Materialien, v.a. der deutschen Wochenschauen ist hier selbstverständlich hochgradig fragwürdig. Es geht jedoch dabei vor allem um die Entscheidung „Spielfilm“ - „nicht-Spielfilm“.

bestimmen Filmausschnitten oder Einzelbildern, und dem Treffen einer Vorauswahl. Daraus resultiert ein vorab bestimmter Blickwinkel auf die Historie. Obwohl wir es mit Originalbildern zu tun haben, sehen wir sie durch die Augen des Regisseurs, der sie nach einem ganz bestimmten Schema ‚gefiltert‘, ausgewählt und angeordnet hat. Gleichzeitig formt er aus den Bildern (s)eine eigene Argumentation und nimmt sie in die Pflicht, eine bestimmte Aussage über die Geschichte zu treffen. Als Romm feststellen musste, dass er das gesuchte Material — in diesem Fall die „Alltagsszenen“ des „kleinen Mannes“ — nicht finden kann, geschieht etwas Interessantes und Bemerkenswertes: Er zieht aus diesem „Nicht-Finden“ Rückschlüsse auf die Geschichte. „Unter Hitler hat das niemanden interessiert“ (Romm 1981, S. 115), konstatiert er nicht ohne ironischen Unterton.

An dieser Stelle ist zu betonen, dass obige Ausführungen zur Materiallage, ihrer Sichtung und Auswahl keinesfalls nur eine Chronologie der Entstehungsgeschichte des Films nachzeichnen sollen. Dafür sei nochmals auf das Buch von Beilenhoff und Hänsgen hingewiesen, sowie auf die zahlreichen Aufsätze von Michail Romm und die Beiträge von Maja Turowskaja und Juri Chanjutin.

Die hier versammelten Beobachtungen zeigen einmal mehr, dass die Bilder im Kompilationsfilm immer schon mit einer Intention des Regisseurs belegt sind: Der Absicht, vorab festgelegte Bilder nach seinen Vorstellungen zu montieren und in diesem Sinne zu nutzen.

4.2. Analyse von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS

4.2.1. Strukturen

Bevor sich dieses Kapitel der Analyse ausgewählter Sequenzen des Films widmet, soll kurz die äußere Struktur von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS beleuchtet werden. Denn Romm reiht in seinem Werk nicht einfach Bild an Bild und Szene an Szene, vielmehr nimmt er eine genau konzipierte Unterteilung in Kapitel vor. Zu Beginn dieser Abschnitte wird jeweils eine Texttafel eingeblendet, welche das entsprechende Kapitel benennt. Außerdem erscheint auf einigen dieser Tafeln zusätzlich ein kurzes Zitat, das als Äußerung Hitlers gekennzeichnet ist.

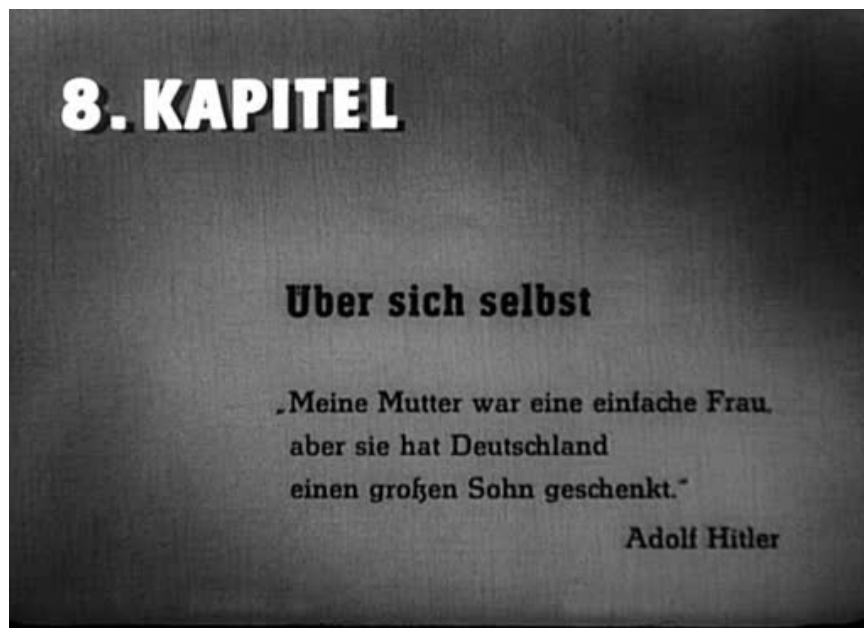


Abbildung 7: Beispiel für Schrifttafel

Die Gliederung gestaltet sich folgendermaßen:

- Kapitel I: *keine Überschrift*
- Kapitel II: „Mein Kampf“ oder Wie man Kalbshäute bearbeitet
- Kapitel III: Einige Worte über den Autor
- Kapitel IV: Zur gleichen Zeit...
- Kapitel V: Die Kultur des Dritten Reichs - *Zitat:* „Jeder beliebige Feldwebel kann Lehrer werden, aber nicht jeder Lehrer Feldwebel.“ Adolf Hitler
- Kapitel VI: Die große nationale Idee in Aktion
- Kapitel VII: Ein Volk. Ein Reich. Ein Führer
- Kapitel VIII: Über mich selbst - *Zitat:* „Meine Mutter war eine einfache Frau, aber sie hat Deutschland einen großen Sohn geschenkt.“ Adolf Hitler
- Kapitel IX: Die Kunst - *Zitat:* „Schauspielern und Künstlern muss man hin und wieder mit dem Finger drohen.“ Adolf Hitler
- Kapitel X: „Wir gehören Dir...“
- Kapitel XI: Doch es gab auch ein anderes Deutschland
- Kapitel XII: „Mit der Masse muss man umgehen wie mit einer Frau.“ Adolf Hitler
- Kapitel XIII: „Führer befiehlt - wir folgen“ - „Zum Wohle des deutschen Volkes müssen wir alle 15 bis 20 Jahre nach Kriegen streben.“ Adolf Hitler
- Kapitel XIV: Der gewöhnliche Faschismus

Kapitel XV: Das Ende des Dritten Imperiums

Ohne Letztes, unvollendetes Kapitel...

Nummer:

Noch ohne sich genauer mit dem Inhalt und den Bildern einzelner Kapitel zu befassen, lohnt es sich, diese Struktur genauer zu analysieren. Denn allein die Anordnung, die Romm hier vornimmt, stellt eine Form der Montage dar. Zunächst fällt auf, dass die Überschriften zu einem Großteil aus Zitaten bestehen, entweder aus einem Vokabular nationalsozialistischer Leitsätze oder aber aus wörtlichen Aussagen Hitlers. Aussagen, die meist einen direkten Bezug zum folgenden Kapitel haben und oft im Verlauf des Films vom Erzähler aufgegriffen werden. Die Schrifttafeln selbst werden für einige Sekunden eingeblendet und verbal nicht kommentiert. Sie grenzen das jeweilige Kapitel manchmal mehr, manchmal weniger stark thematisch ein. So gibt beispielsweise die Überschrift „Die Kultur des Dritten Reichs“ dem Zuseher einen relativ genauen Hinweis auf die thematische Spannweite des folgenden Kapitels. Andere Titel wie z.B. „Doch es gab auch ein anderes Deutschland...“ wirken weniger konkret, erwecken aber auf subtile Art und Weise die Neugierde beim Rezipienten und regen gleichzeitig einen gedanklichen Diskurs an. Einigen Überschriften ist bereits ein gewisses Maß der ‚Romm’schen Ironie‘, eingeschrieben. Die Zeile, die Kapitel II mit dem Schriftzug „„Mein Kampf“ oder Wie man Kalbshäute bearbeitet“ einleitet, stellt, wie so oft in diesem Film, ein — aus nationalsozialistischer Sicht — pathetisches, unantastbares Element wie Hitlers Buch „Mein Kampf“ einer ganz profanen und alltäglichen Sache, nämlich der Lederherstellung gegenüber — mehr noch sogar: Beide Elemente werden auf eine Stufe gebracht. Dadurch wird dem Werk des „Führers“ jeglicher Ernst abgesprochen, die Hülle des Pathos wird ihm genommen, es wird gewissermaßen entheiligt und entlarvt (vgl. Hamdorf 1989, S. 344). Diese Methodik führt Romm vor allem mittels des Off-Kommentars im Film konsequent durch — Beispiele dafür werden in diesem Kapitel genauer analysiert.

Sabine Hänsgen und Wolfgang Beilenhoff widmen sich ebenfalls den Schrifttafeln und betonen dabei vor allem die Diskrepanz der Medien Schrift und Film:

„Der Film bewegt sich zwischen den beiden Medien Schrift und Bild. Bei jeder Schrifttafel wird der Zuschauer zum Leser. Er wird in eine reflektierende Distanz gesetzt zu dem, was er sieht, zu den affektbesetzten Bildern. Und das auf die

Schrifttafel folgende Bild wiederum wirkt umso stärker, als es den abstrahierenden Prozess des Lesens durchbricht. In diesem Spannungsfeld zwischen Schrift und Bild, zwischen Kapitelüberschrift und Filmsequenz werden somit — und dies ist ein neues diskursives Register des Kompilationsfilms — kognitive und affektive Dispositionen des Zuschauers aufeinander bezogen“ (Beilenhoff / Hänsgen 2009, S. 16).

Zwar mag dies in Teilen zutreffend sein. Jedoch wird hier stark unterschieden zwischen der „reflektiven Distanz“ beim Medium „Schrift“ zu den „affektbesetzten Bildern“. Wie jedoch oben am Beispiel der ironischen Überschrift zu Kapitel II erläutert wurde, ist jene Distanz zwischen Schrift und Film weniger präsent, als es Hänsgen und Beilenhoff darstellen. Schrift und Bild bedingen sich in gewisser Weise gegenseitig, dadurch, dass der Text das Bild bereits kommentiert und gleichzeitig das Bild notwendig ist, um den Text mit Bedeutung aufzuladen.

Die dramaturgische Struktur des Films ist prinzipiell chronologisch aufgebaut, reicht vom Beginn des „Dritten Reichs“ bis zu dessen Untergang, gefolgt von einem kurzen Ausblick in die Gegenwart, jedoch wird diese historische Chronologie nicht konsequent verfolgt. Exemplarisch für jene Art von ‚gebrochener Chronologie‘ ist der Aufbau der ersten 20 Minuten: Der Film beginnt im Moskau der 1960er Jahre, springt mit einem Found Footage-Bild in die Zeit des Zweiten Weltkriegs und zeigt dann Hitler vor jubelnden Massen. Allein dieses Beispiel verdeutlicht, dass Romm sich auch dramaturgisch eher an Elementen des Spielfilms orientiert als eine Geschichtsstunde filmisch umzusetzen versucht, wie Erwin Leiser dies in MEIN KAMPF tut. Letzterer verfolgt, wie bereits gezeigt wurde, meist eine klare zeitliche Linie vom Ende des Ersten Weltkrieges über den Aufstieg der Nationalsozialisten bis hin zu den letzten Kriegstagen in Berlin. Im Gegensatz dazu stellt Romm eher die Aussagekraft der Bilder in den Vordergrund und ordnet diese nach einem ganz bestimmten (dramaturgischen und thematischen) Muster. Diese Strategie der Montage steht einmal mehr symptomatisch für Romms filmische Arbeit innerhalb des Kompilationsfilms und ist dramaturgisch gesehen faktisch nichts anderes als eine klassische Analepse (Rückblende) bzw. Prolepse (Vorausblende).

4.2.2. Sonderform des Kommentars

„Für den Film, den sie sehen werden, habe ich keinen der üblichen Kommentare geschrieben...“ (Michail Romm, DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS).

In den letzten beiden Abschnitten habe ich dargelegt, aus welchem Material sich die Bilder in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS zusammensetzen und wie der Regisseur diese dramaturgisch anordnet. Was Romms Film jedoch vor allem von anderen Kompilationsfilmen über den Nationalsozialismus unterscheidet, ist die Stimme des (unsichtbaren) Sprechers. Ein Kommentar, der scheinbar die Konvention des (,klassischen') Dokumentarfilms aufbricht:

„Es ist eine erzählende, fragende, ironisierende, bisweilen pathetische Stimme, die sich den konventionellen Registern entzieht und in Abkehr von der Norm die Stimme des Autors selbst ist“ (Beilenhoff / Hänsgen 2009, S. 18), konstatieren Beilenhoff und Hänsgen. Und in der Tat hören wir keinen ,neutralen' Sprecher, der die Bilder anhand von historischen Fakten sachlich analysiert und kommentiert.



Abbildung 8: Michail Romm wendet sich vor Beginn des Films an das Publikum der DDR. Neben ihm Martin Flörchinger, der übersetzt und in der DDR-Synchronfassung den Kommentar spricht.

Vielmehr ist es eine Stimme, die sich direkt an den Zuschauer wendet, mit ihm interagiert, ihn scheinbar derart in die historischen Ereignisse mit einbezieht, als ob man als Rezipient neben dem Sprecher sitzen und mit ihm ein Fotoalbum ansehen würde.

Beilenhoff und Hänsgen bemerken, dass die Stimme die „des Autors selbst“ sei. Dieser Autor, Michail Romm, spricht ergo in der sowjetischen Original-Version den Kommentar in der Tat selbst. In der meiner Analyse zu Grunde liegenden DDR-Version ist der Sprecher des Kommentars Martin Flörchinger, ein damals bekannter Schauspieler am Berliner Ensemble (vgl. Beilenhoff / Hänsgen 2009, S. 19). Die Charakterisierung, die Beilenhoff und Hänsgen vornehmen, trifft aber zweifellos sowohl auf Romms Stimme als auch auf die ‚ostdeutsche‘ Stimme Flörchingers zu.

Wie wichtig Romm Kommentar und Sprecher in seinem Film sind, zeigt sich bereits zu Beginn der DDR-Fassung. Bevor der eigentliche Film beginnt, sehen wir Michail Romm neben Martin Flörchinger an einem Tisch im DEFA-Studio sitzen. Romm wendet sich auf Russisch direkt ans Fernsehpublikum, Flörchinger übersetzt:

„Für den Film, den sie sehen werden, habe ich keinen der üblichen Kommentare geschrieben. Ich als der Regisseur des Films wollte mich mit ihnen unterhalten. Doch ich spreche nicht Deutsch, deshalb wird ihnen Martin Flörchinger meine Gedanken übermitteln. In diesem Gespräch und im Film. Wir beide sind sicher sehr verschiedene Menschen, doch ich bin überzeugt, dass wir das gleiche empfinden, wenn wir den Faschismus vor uns sehen. Es ist ein Film zum Nachdenken. Und ich möchte, dass sie, die Zuschauer, mit mir nachdenken“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, DVD, Icestorm Entertainment 2003).

Dieser Vorab-Kommentar, in dem der Regisseur des Films für das Publikum sichtbar dem Sprecher der Sprachausgabe an einem Tisch gegenüber sitzt, ist in einem Kompilationsfilm, ja im Dokumentarfilm überhaupt, eine besondere Methodik. Romm gibt mit dieser Sequenz so etwas wie eine kleine Einführung in seinen Film und damit fast eine Art erste ‚Anleitung‘ zu seiner Lesart. Ein Film „zum Nachdenken“, sei es, sagt er, und animiert damit die Zuseher ebenfalls, sich auf eine gedankliche Rezeption einzulassen. Ähnlich wie die Kapitelüberschriften enthält Romms Aufforderung selbst bereits eine Art Kommentar — er nimmt den Zuschauer gewissermaßen an die Hand. Außerdem eröffnet der Regisseur schon zu Beginn des Films, dass er eben gerade „keinen der üblichen Kommentare“ verfasst habe. Bevor also überhaupt das erste Bild des eigentlichen Films gezeigt wird, ist dem Zuschauer bereits eine spezifische Erwartungshaltung auferlegt: Einerseits, dass sich der Kommentar, den er gleich hören wird, von gewöhnlichen Kommentaren unterscheidet, und andererseits, dass von ihm eine gewisse geistige Eigenleistung beim Betrachten des Films gefordert sein wird.

Unmittelbar nach diesem Gespräch mit Flörchinger erscheint eine Schrifttafel mit folgendem Text:

„In diesem Film wurden erbeutete dokumentarische Materialien aus dem Archiv des Propagandaministeriums und dem Privatfotoarchiv Hitlers verwendet. Außerdem viele Amateurfotos, die bei SS-Leuten gefunden wurden. Weitere Materialien für den Film stellten Filmarchive, Fotoarchive, Bibliotheken, Museen und andere Institutionen der UdSSR, der DDR und der Volksrepublik Polen zur Verfügung“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, ibid.).

Die Herkunft des Materials als solches wird preisgegeben, die Quellen genannt. Zwar mag dies an den Schriftzug zu Beginn von Leisers MEIN KAMPF erinnern, jedoch unterscheiden sich die Ankündigungen in einem ganz zentralen Punkt: Wie im Kapitel zu Leisers Film beschrieben, drückt dieser seinem Werk sofort den Stempel der ‚Realität‘ auf und benutzt die Archivaufnahmen als Beweis für den Wirklichkeitsanspruch des Films. Bei Leiser sollen die Bilder unantastbare Zeugen für die Geschichte sein:

„Indem er [der Kompilationsfilm] vorgefundene, also erbeutete, zufällig aufgespürte oder detektivisch recherchierte Fotografien und Filmaufnahmen neu zusammenstellt und (wieder-) veröffentlicht, möchte er dem Zuschauer direkt vor Augen führen, was wirklich geschah“ (Frieß 2003, S. 162).

Wie in Kapitel 2.4. über die Frage nach der Vermittlung der Wirklichkeit im Kompilationsfilm bereits erläutert wurde, ist das Prinzip des Zeigens von historischen Aufnahmen als Beleg für historische Fakten höchst fragwürdig. Wir wissen nicht, wer die Aufnahmen zu welchem Zweck gemacht hat und können nur das sehen, was die Aufnahmen zeigen, nicht aber, was sie verbergen.

Romm dagegen geht ganz anders vor als Leiser, wohl im Bewusstsein, dass sein Film eben gerade nicht ausschließlich jene historischen Fakten präsentieren will, sondern den Zuschauer dazu anregen möchte, geistig mitzuarbeiten und Fragen an die Geschichte zu stellen. Außerdem verfolgt Romm durch die besondere Art des Kommentars das Ziel, die Bilder von ihrem ursprünglichen Zweck zu entfremden und dem Pathos der NS-Propaganda zu entziehen. Dies soll im Folgenden anhand von einigen Filmausschnitten erläutert werden.

4.2.3. Analyse des Kommentars und der Montagetechniken

Jörg Frieß unterscheidet zwischen insgesamt drei Formen des Kommentars in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (vgl. 2003, S. 171f.):

1. Formen des uneigentlichen Sprechens (Ironie)
2. Diffamierendes Sprechen (Respektlosigkeit gegenüber dem „Führer“)
3. Subversive Lektüre (Beobachten von Details seitens des Sprechers)

Für die vorliegende Arbeit soll der Kommentar einerseits hinsichtlich dieser Kategorisierung analysiert und eine Erweiterung der Kategorien vorgenommen werden. Andererseits wird die Montage der Bilder im Bezug zum Kommentar, die Verklammerung von Bildern und deutender Lektüre, sowie die daraus resultierende Kontextualisierung untersucht.

Unter den zwölf Kapiteln in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS gibt es einige, die für eine Analyse des Kommentars besonders geeignet scheinen, da dort sowohl sämtliche Kategorien, die Frieß bildet, abgedeckt, wie auch besondere Montage-Effekte verwendet werden. Deshalb widmet sich die folgende Analyse vor allem den Kapiteln 7 und 8, nimmt jedoch auch Querverweise auf andere Sequenzen vor.

Für die Betrachtung von Kapitel 7 sind, wie so oft in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, nicht die ersten Bilder dieses Kapitels, sondern die letzten Bilder des vorangegangenen Kapitels als Ausgangspunkt wichtig. Denn wie bereits erwähnt, stellen unter anderem die Brüche und Kontraste, mit denen Romm arbeitet, eine Besonderheit des Films dar. So endet das sechste Kapitel mit den erschreckenden Bildern von der Räumung des Warschauer Ghettos aus dem berüchtigten „Stroop-Album“. Diesem Kapitel wird in einer folgenden Analyse noch genauere Aufmerksamkeit geschenkt.

Das siebte Kapitel selbst („Ein Volk, ein Reich, ein Führer“) beginnt dagegen mit heiterer Musik und dem Bild von Deutschland als „einiger Nation“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, *ibid.*). Es folgt damit einem ganz anderen Duktus als in Kapitel 6. Während dort von den Schrecken der Ermordung der Juden im Warschauer Ghetto erzählt wurde, eröffnet Kapitel 7 mit einem scheinbar harmlosen, alltäglichen Ereignis. Romm beginnt seine Montage mit Filmaufnahmen einer Propaganda-Aktion der Nationalsozialisten, einem Eintopfessen, bei dem die ganze Bevölkerung aufgefordert wird, mit zu speisen und im Zuge dessen für die Winterhilfe zu spenden. Im Kommentar heißt es:

„Also eine einige Nation. Jedenfalls so einig, dass ganz Deutschland an bestimmten Tagen Eintopf aß. Das gehörte zum Programm der Winterhilfe. Man aß Eintopf

unter den Klängen von Militärkapellen. Riesige Kessel und ein paar Pfennige. Natürlich ging es dabei nicht um die Pfennige und nicht um die Suppe. Es ging darum, dass dies als ein Beweis für die Zuverlässigkeit galt. ‚Du hast den Eintopf gegessen und damit hast du dein Einverständnis zu den Maßnahmen deiner Nazipartei und der Hitlerregierung zum Ausdruck gebracht‘. Und das ist ja so einfach: Einen Teller Suppe zu essen und ein paar Pfennige zu spenden“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, ibid.).

Allein in diesen einleitenden Worten finden sich die typischen Merkmale des Kommentars wieder, die DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS auszeichnen. Doch bereits hier fällt eine Einordnung in die Kategorien von Jörg Frieß schwer: Zwar finden sich durchaus Ansätze zur Ironie, jedoch kommen diese hier trotz eines vielleicht süffisanten Untertons nicht so eindeutig zum Ausdruck wie an anderer Stelle.

Die Diffamierung Hitlers, d.h. die zweite Art des Kommentars, die Frieß nennt, folgt erst später. Das Beobachten von Details wird ebenfalls angeschnitten („Riesige Kessel und ein paar Pfennige“), jedoch gibt es auch hier Stellen im Film, an denen diese Kommentarart noch klarer zum Tragen kommt, etwa wenn Hitler den Spatenstich durchführt und die Person hinter ihm vom Sprecher „beobachtet“ wird.

Für den an dieser Stelle wiedergegebenen Kommentar schlage ich vor, zwei neue Begriffe für Arten des Sprechens einzuführen, die in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS wiederholt in Erscheinung treten:

Die erste Kategorie soll als *historisches Sprechen* bezeichnet werden. Damit sind jene Passagen gemeint, an denen der Sprecher lediglich historische Daten und Fakten nennt, wie in der oben beschriebenen Sequenz z.B. die Tatsache, dass das Eintopfessen „zum Programm der Winterhilfe“ gehörte und man „Eintopf unter den Klängen von Militärkapellen“ aß. Dazu zählen aber auch die Stellen, an denen der Sprecher Angaben zu Opferzahlen macht oder Zeitpunkte politischer Ereignisse nennt.

Die zweite Kategorie, die es hinzuzufügen gilt, ist eine Form der *indirekten bzw. erlebten Rede*, die dann auftritt, wenn der Sprecher Personen oder Institutionen, die auf den Bildern zu sehen sind oder von denen gesprochen wird, Gedanken zuweist. An dieser Stelle z.B. der oben zitierte Satz „Du hast den Eintopf gegessen...“. Dieser Kommentar steht sinngemäß für die Hintergedanken der NS-Führung oder der Parteipropaganda an sich. Mit diesem Verfahren der Personalisierung spricht Romm das Publikum also ungeachtet der historischen Distanz aus dem Blickwinkel der Nationalsozialisten an.

Dadurch erfahren die Bilder nochmals eine nachträgliche propagandistische Aufladung, die durch die gleichzeitige Süffisanz jedoch sofort entkräftet wird.

Weitere Beispiele für die beiden neu eingeführten Kommentarformen werden im Verlauf der Analyse folgen. Diese Neu-Kategorisierung ist vor allem insofern wichtig, da sie belegt, dass Romm im Kommentar keineswegs nur mit ironischen, diffamierenden oder Detail beobachtenden Texten arbeitet. Die Überzeugungskraft des gesprochenen Textes entsteht gerade auch dadurch, dass der Sprecher historische Details nennt — und zwar ohne jede Ironie, um die Glaubwürdigkeit nicht zu gefährden. Zudem zeigt sich die Macht des Kommentars, Gedanken historischer Personen zu lesen und wiederzugeben. So werden den Bildern mögliche Gedanken der NS-Propaganda impliziert („Du hast den Eintopf gegessen...“), um dem Zuseher nochmals die ursprüngliche Funktion und Wirkungsweise der Bilder vor Augen zu führen.

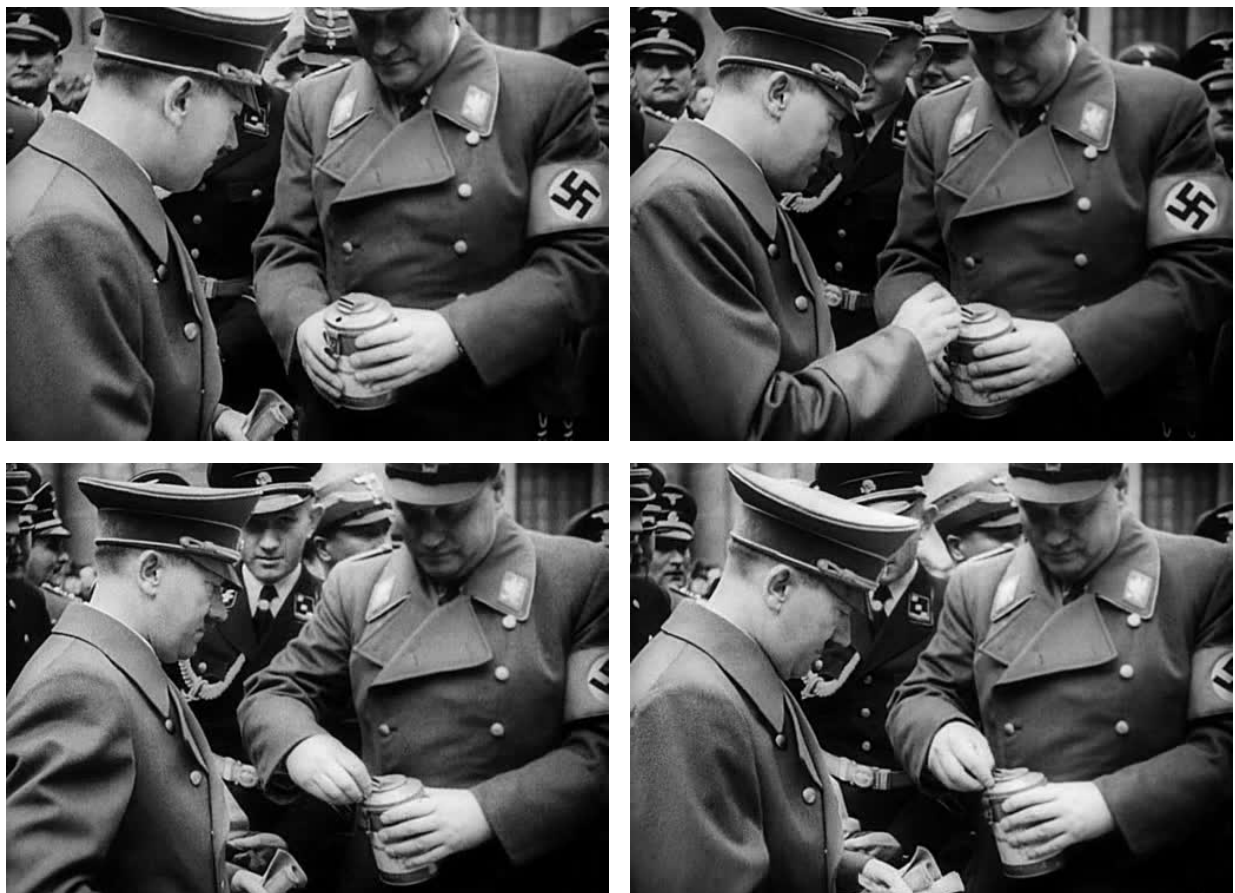


Abbildung 9: „Auf jeden Fall aber steckte auch er etwas in die Büchse. Das ist der erste Schein. Gleich...ja...es folgt auch noch ein zweiter. Warten wir um des festlichen Augenblicks willen. Es dauert noch zu lange. Macht nichts...“

Mit diesen beiden neu hinzugefügten führen die nun insgesamt fünf Kategorien des Kommentars zu einer Komplexität des gesprochenen Textes, welche DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS von anderen historischen Kompilationsfilmen abhebt.

Unter Zuhilfenahme dieser vervollständigten Kategorisierung sollen nun weitere Sequenzen analysiert werden:

In der oben eingeführten Eintopfszene sehen wir Hitler, begleitet von einigen hochrangigen Nationalsozialisten, wie er Geldscheine aus der Tasche zieht und diese in eine Büchse steckt. Der Kommentar dazu lautet folgendermaßen:

„Selbst Hitler nahm manchmal an diesen Speisungen teil, obwohl daran zu zweifeln ist, ob er diese Suppe gegessen hat, er war ja Vegetarier, wie erstaunlich das auch sein mag. Auf jeden Fall aber steckte auch er etwas in die Büchse. Das ist der erste Schein. Gleich...ja...es folgt auch noch ein zweiter. Warten wir um des festlichen Augenblicks willen. Es dauert noch zu lange. Macht nichts...“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, ibid).

Auf der Text- oder Sprachebene fällt die Szene in die von Frieß vorgeschlagene Kategorisierung: Zweifelsohne liegt hier eine Form des diffamierenden Sprechens gegenüber Hitler vor. Gleichzeitig steht eine „subversive Lektüre“ im Vordergrund, wenn auf das Detail des Geld-Einwerfens eingegangen wird. Auf der Ebene der Bildmontage ist nicht ganz klar, was dem Originalmaterial (wahrscheinlich der Wochenschau entnommen) entspricht und welche Bilder von Romm eingefügt oder geschnitten worden sind. So geht weder aus Bild, noch aus Kommentar hervor, ob die Geldspende Hitlers wirklich am Tag des Eintopfessens erfolgt ist oder zu einem anderen Anlass. Fest steht aber, dass diese Spende für propagandistische Zwecke gefilmt und gezeigt wurde. Romm misst dieser einmal mehr scheinbar alltäglichen Szene wiederum eine erhöhte Bedeutung zu, indem er die Details beobachtet, herauspräpariert und durch den Sprecher kommentieren lässt. Die eigentliche Handlung ist wenig spannungsgeladen, doch gerade durch die erwähnten Besonderheiten in Kommentar und Bildmontage hebt der Regisseur diesen Vorgang in den Vordergrund. Man könnte auch sagen, er überlädt die Szene mit Bedeutung. Und genau jenes Überladen von ganz profan scheinenden Bildern mit Bedeutung erzeugt die für DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS so typische Komik.

Auch in der folgenden Sequenz werden ähnliche Mittel verwendet. Bei einem Volksfest der NSDAP sehen wir Göring zunächst beim Bogenschießen. Dann wird ihm ein Bierkrug überreicht, aus dem er trinkt. Der Kommentar:

„Man reicht ihm das traditionelle Bierseidel. Ob du nun willst oder nicht, da musst du nun austrinken. Die Einigkeit erfordert es.“ Dieser Text lässt sich in die neue Kategorie des Kommentars „Indirekte oder Erlebte Rede“ einordnen. Der Sprecher suggeriert Görings Gedanken, die zugleich stellvertretend für den Duktus der Nazipartei stehen, der wiederum sämtliche Nationalsozialisten in ihrem Handeln in die Pflicht nimmt. Weiter heißt es:

„Heil! Der Reichsmarschall trinkt. Die Lippen auf volkstümliche Weise abgewischt und damit hat man seine Verbundenheit mit dem Volk bekundet.“



Abbildung 10: "Heil! Der Reichsmarschall trinkt. Die Lippen auf volkstümliche Weise abgewischt und damit hat man seine Verbundenheit mit dem Volk bekundet."

Einerseits wird dadurch wieder näher auf Details eingegangen, nämlich das Abwischen der Lippen, andererseits liegt auch eine Form der indirekten Rede vor, wenn der Sprecher den Hitlergruß nachahmt. Ein dritter Aspekt kann ebenfalls als Romm-typisch bezeichnet werden: Der Regisseur schließt von einer Mikro- auf eine Makroebene — oder genauer gesagt: Das Detail im Bild verwendet Romm zur Erklärung für eine Gesamtstimmung. An dieser Stelle also das „volkstümliche“ Lippenabwischen, mit dem Göring angeblich seine Volksverbundenheit demonstriert. Genauso dient bei oben genanntem Beispiel das Suppe-Essen als Beweis zur Zustimmung zu den nationalsozialistischen Ideen.

Die nächste Szene, die genauer betrachtet werden soll, ist ebenfalls Kapitel 7 entnommen. Inhaltlich handelt sie vom Spatenstich für eine neue Autobahn, den Hitler durchführen soll. Neben dem Kommentar gilt die Aufmerksamkeit der Bildmontage.

Zu Beginn sehen wir Hitler, umgeben von Nazi-Offizieren und einer jubelnden Menge auf einem kleinen Hügel stehen. Neben ihm steckt ein Spaten, ein Mikrofon ist aufgebaut. Der Kommentar dazu beginnt folgendermaßen:

„Gleich wird Hitler eine Rede halten. In seinem gewohnten Stil. Er beginnt scheinbar unsicher“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, *ibid.*).

Der Sprecher nimmt hier eine Rolle ein, in der er mehr weiß als der Zuschauer. Er sieht voraus, was passieren wird und bereitet uns darauf vor. Gleichzeitig weist er damit einmal mehr auf ein Detail hin — Hitlers scheinbare Unsicherheit —, das man als Rezipient ohne die Andeutung des Sprechers möglicherweise gar nicht wahrnehmen würde.

Den Beginn der Hitler-Rede zeigt Romm nun ohne Kommentar, im Originalton. „Und tatsächlich“, mag der Zuseher denken: „Hitler beginnt in der Tat unsicher“.

Wieder greift der Kommentar vor, was passieren wird: „Aber dann schraubt er sich hoch bis zum Schreien“. Und wie erwartet, brüllt Hitler nun das Ende seiner Rede ins Mikrofon. Dazwischen wird kurz der Text gesprochen: „Er brüllt die einfachsten Dinge“. Solch ein Einschub dient dazu, Hitlers Pathos zusätzlich inhaltlich abzuschwächen und zu relativieren. Gleichzeitig aber auch als eine Art ‚Versicherung‘, um sich nicht dem Vorwurf aussetzen zu müssen, Hitler nochmals eine Plattform zu bieten. Der holt im Film nun zum Schlusspunkt seiner Rede aus und schreit mit großer Geste: „Deutsche Arbeiter, an das Werk!“. Mit einem einzigen kurzen Satz „All das hätte man wesentlich ruhiger sagen können...“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, *ibid.*) lässt Romm das Kartenhaus von Hitlers Redepathos in sich zusammenfallen. Genau das verdeutlicht das Prinzip, das dem Film DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS zu Grunde liegt. Der Regisseur lässt die Nationalsozialisten zwar in Bild und Ton nochmals zu Wort kommen, entzieht ihnen jedoch mittels des Kommentars, der sich der Ironie und Diffamierung bedient, jegliche Grundlage. Damit verkehrt er die damals so ernst gemeinten und mit pathetischen Parolen angereicherten Reden ins Lächerliche (vgl. Hamdorf 1989, S. 344). Wie bereits angedeutet, wird diese Art von Kommentar in manchen Sequenzen noch durch die Bildmontage und die damit einhergehende Verfremdung der Bilder unterstützt.

Im Anschluss an obige Sequenz wird nun der Spatenstich Hitlers im Film gezeigt. Der „Führer“, eng umringt von Parteigenossen, macht mehrere Schaufelbewegungen.

Zunächst unkommentiert, schaltet sich schließlich doch der Sprecher ein und weist auf Folgendes hin: „Diese Einstellung sehen wir uns noch einmal an, damit Sie den Mann hinter Hitler bewundern können. Wir blenden zurück“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, ibid.). Daraufhin wird die gleiche Szene noch einmal gezeigt und an ganz bestimmten Stellen pausiert, immer genau dann, wenn der Mann hinter Hitler sich in die entgegengesetzte Richtung des Diktators beugt, wohl um etwas vom Spatenstich sehen zu können oder sich günstig ins Bild zu setzen.

Der Kommentar dazu: „So....so...und so“.

Romm verknüpft die Montage auf Sprachebene (Kommentar) mit der Bildmontage (Wiederholung und Standbild) und verstärkt dadurch die Komik und Ironie. Spätestens an dieser Stelle wird dem Zuschauer möglicherweise bewusst, dass er zwar Originalaufnahmen sieht, diese jedoch einem völlig neuen Kontext und dem Machtgefüge des Regisseurs unterworfen sind.



Abbildung 11: "So...



...so...



... und so!"

Hamdorf konstatiert die Bearbeitung Romms:

„Er verfremdet die Bilder der faschistischen Bilder der Selbstinszenierung und führt sie durch Trick, durch Zeitraffer, durch Rückwärtskopierung ad absurdum.“

Dadurch entlarvt er den faschistischen Pathos bis zur Lächerlichkeit, setzt sich aber gleichzeitig natürlich auch dem Vorwurf aus, die Möglichkeit des Films bis hin zur platten Manipulation auszunutzen“ (Hamdorf 1989, S. 344).

Ein Vorwurf, den man dem Film zwar machen, der jedoch im gleichen Zug auch schnell entkräftet werden kann. So fällt es schwer, Romms Manipulation am Film als „platt“ zu bezeichnen, da er mit Wiederholungen wie der oben beschriebenen lediglich die — aus unserer heutigen Sicht — tatsächliche Lächerlichkeit nationalsozialistischer (Film-) Propaganda aufzeigt und, wie Hamdorf selbst schreibt, dadurch den faschistischen Pathos bloßstellt und entlarvt. Ebenso setzt Romm diese Mittel zur Manipulation sehr gezielt und keinesfalls willkürlich ein. Im Sinne einer „platten“ Karikatur des Nationalsozialismus hätte er Mittel, wie die oben genannten, weitaus öfters verwenden können. Natürlich mag Romm seinen Spaß daran gehabt haben, Hitler und andere Nationalsozialisten zu diffamieren und dem Lachen der Zuschauer auszusetzen, seine Grundintention war aber bestimmt eine andere. Der Fokus liegt im Film nicht auf der Manipulation durch gestalterische Mittel, er liegt auf dem so vielfältig gestalteten Kommentar, der es, zwar nicht zuletzt durch Komik oder Ironie, aber eben auch durch Nachfragen, Beobachten von Details und das Nennen von historischen Fakten vermag, die Menschen zum Nachdenken anzuregen.

Ein weiteres Beispiel soll aus dem Film zur Verdeutlichung der genannten Thesen herangezogen werden, auch weil es sich sowohl in Bild- als auch in Sprachgestaltung von allem bisher Behandelten unterscheidet:

Zu Beginn von Kapitel 8 sehen wir zunächst statt Filmausschnitten, vor allem Fotografien. Es sind jene, bereits weiter oben erwähnten Fotos, die vom Leibfotografen Hitlers, Heinrich Hoffmann, gemacht wurden. Hier nimmt der Sprecher eine neue Perspektive ein. In der Ich-Form spricht er aus der Sicht Hitlers und kommentiert jedes einzelne Foto:

„Meine Mütze von vorne. Meine Mütze von der Seite. Ich, im Hintergrund die Berge. Ich, im Hintergrund das Meer. Ich und ein Eichhörnchen. Ich und ein kleines Mädchen. Ich und die Löwen. Und hier stehe ich in Mitten meiner Verehrer aus dem Volke. Die Torte, die man mir zum Geburtstag geschenkt hat. Die Tortenbäcker wurden für alle Fälle durchsucht. Socken, die deutsche Frauen für mich gestrickt haben, auch ein Geschenk. Ich und Siegfried. Die Arbeit eines unbekannten Malers. Nur schade, dass ich unter Siegfrieds Arm hervorschaue. Besser wäre es umgekehrt“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, ibid.).

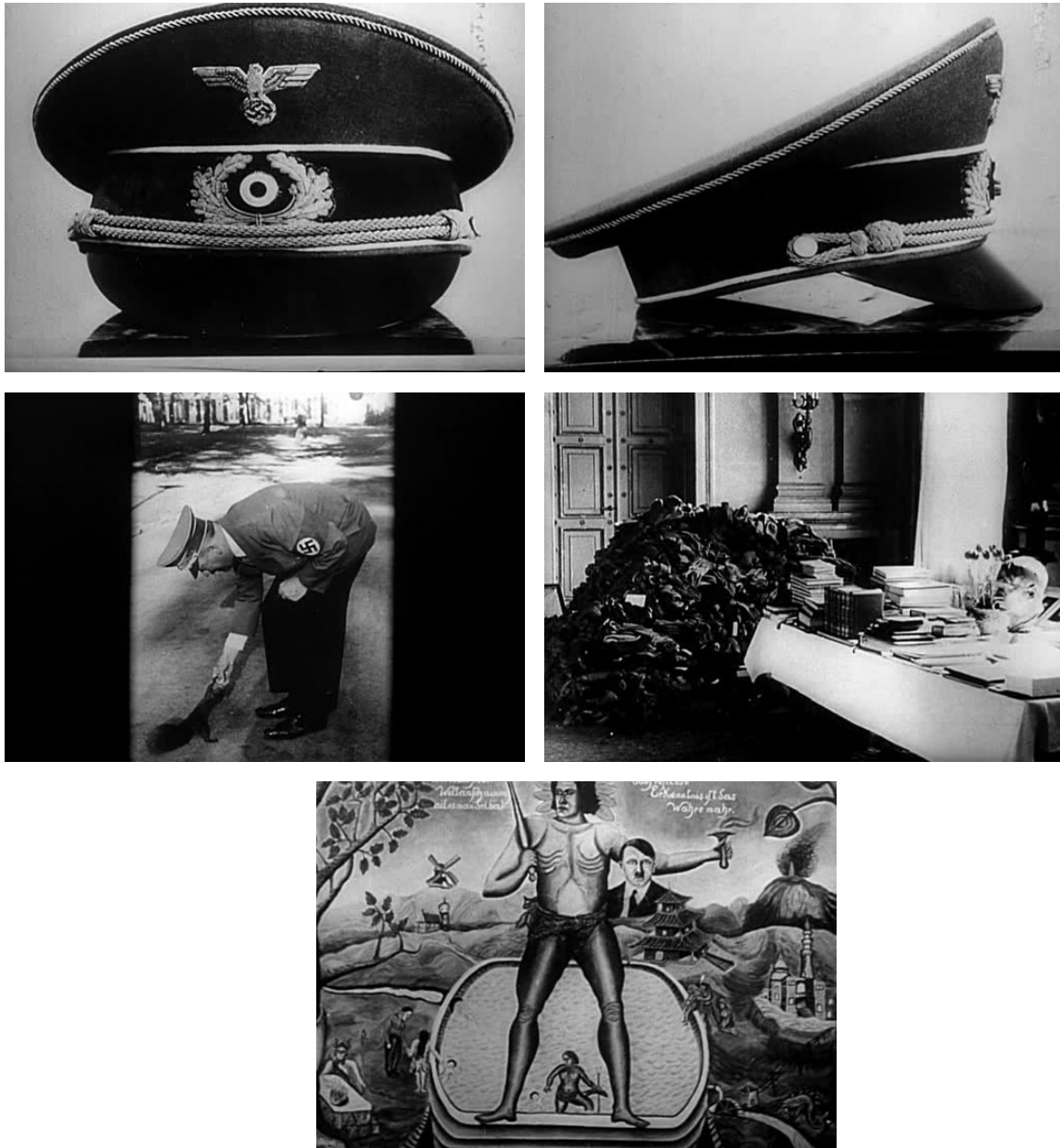


Abbildung 12: "Ich..."

Ab dieser Stelle werden wieder Filmszenen gezeigt, der Duktus des Kommentars bleibt aber gleich:

„Ich bei guter Laune. Bei schlechter — ich erinnere mich nicht mehr, was da los war. Wieder bei guter. Dort im Hintergrund steht Mussolini — schenken Sie Ihm vorerst keine Aufmerksamkeit...“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, ibid.). Dieses neue Muster setzt sich noch einige Zeit fort, doch für die Analyse genügen die aufgeführten Auszüge.

Wie bereits erwähnt, wechselt der Sprecher also seine Perspektive. Vom allwissenden, fragenden, beobachtenden, erzählenden und feststellenden Erzähler aus der Gegenwart

hin zur scheinbar privaten Sicht Hitlers. Tatsächlich könnte fast der Anschein entstehen, man sitze mit dem Massenmörder gemütlich bei Kaffee und Kuchen, während dieser ein Fotoalbum durchsieht oder einige Filmaufnahmen aus seinem Privatarhiv kommentiert. Romms Kommentar aber gerät kaum in Gefahr, sich dadurch dem Vorwurf der Beschwörung einer Nazi-Idylle aussetzen zu müssen.

Denn einmal mehr geht er nach dem spezifischen Prinzip vor, scheinbar profane und unspektakuläre Gegenstände zu zeigen und ihnen durch genaues Beobachten und Beschreiben eine Bedeutung zuzuweisen, derer sie aber niemals gerecht werden können. Daraus resultiert eine Komik, die entsprechende Reaktionen, wie Lachen oder zumindest ein Schmunzeln beim Publikum hervorrufen kann. Zudem wird der ausgeprägte Narzissmus Hitlers persifliert, indem man dem „großen Führer“ plötzlich ein Eichhörnchen, das als solches offensichtlich auch wert ist, genannt zu werden, oder aber einen Berg Socken gegenüberstellt.

Bei all der Komik darf man jedoch nicht vergessen, dass diese Bilder einst tatsächlich Propagandamaterial waren. Sie waren nicht gedacht, um sich über Hitler lustig zu machen, sondern eher um den Diktator dem Volk näher zu bringen, ihn in scheinbar halbprivaten Situationen zu zeigen: Der „größte Feldherr aller Zeiten“ als gewöhnlicher, ‚normaler‘, ja fast schon zugänglicher Mensch. Die Komik, mit der die Bilder in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS versehen sind, entsteht einmal mehr durch den Kommentar, der die Bilder auf oben beschriebene Weise erklärt und durch die Überladung an Bedeutung ins Lächerliche zu verkehren weiß.

Und doch gibt es Momente in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, in denen der Ton des Kommentars plötzlich kippt und damit Ironie und Komik nicht mehr im Fokus stehen. Eine dieser Sequenzen beginnt mit dem bereits erwähnten Bericht des SS-Polizei-Führers Stroop über die „Räumung“ des Warschauer Ghettos in Kapitel 6 des Films. In den Sequenzen vorher kommentiert der Sprecher mit viel Ironie zuerst das Prozedere zur Prüfung der Heiratstauglichkeit „reinrassiger“ Paare und danach mit nicht weniger Humor Himmlers Befehl zur (Zwangs-)Vermehrung von „ehrbaren“ deutschen Frauen mit SS-Männern. Die nächsten Aufnahmen zeigen einen Festzug der Nationalsozialisten aus den frühen 1930er Jahren. Bereits hier beginnt sich der Duktus des Textes zu ändern, indem die Sequenz mit eben den Worten beschlossen wird, welche bereits die nächste Sequenz einleiten und ahnen lassen, dass sich die Stimmung ändern wird:

„Wenn man sich diese friedliche Prozession ansieht, kann man sich schwerlich vorstellen, dass dies nur die Vorbereitung zur Vernichtung anderer Völker war. Doch es war so. Wenige Jahre später zeigte es sich...“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, ibid.).

Im Bild ist jetzt ein Foto des geschlossenen „Stroop-Albums“. Der Kommentar beschreibt beobachtend:

„Vor uns liegt ein Bericht des SS- und Polizeiführers im Distrikt Warschau, Stroop“. Daraufhin ist ein Auszug aus dem Bericht zu sehen — jetzt kippt der Ton gänzlich, die Stimme des Sprechers klingt nicht mehr fragend oder ironisierend, sondern wirkt hart und bestimmt:

„Ein Bericht über die Vernichtung der gesamten jüdischen Bevölkerung Warschaus“.

Unmittelbar darauf folgen die erschreckenden Bilder aus dem Album: Verhaftungen, brennende Häuser, Frauen und Kinder, die vor bewaffneten SS-Soldaten die Hände heben. Unterlegt sind die Bilder mit einer melancholischen Streichermusik. Der Sprecher erklärt Bildinhalt und vor allem deren ursprünglichen Kontext:

„Dieser Bericht wurde um der Anschaulichkeit und Genauigkeit willen durch diese Fotografien ergänzt. Durch Fotografien von Menschen, die zur Vernichtung vorgesehen waren und die ausnahmslos alle vernichtet wurden. Und das war dem Bericht beigelegt.“ Auf Bildebene sind Vergrößerungen der Aufnahmen aus dem Album zu sehen, darunter auch das oft in Dokumentarfilmen gebrauchte Foto vom Jungen und einer Frau, die mit erhobenen Händen vor einem SS-Mann stehen. Jetzt beschreibt der Sprecher wieder Details auf den Bildern — in diesem Fall Menschen, die auf dem Boden liegen, an einer Wand stehen oder abgeführt werden und auf ihre Erschießung warten müssen:

„Sie haben schon mit dem Leben abgeschlossen. Sie warten nur auf den Schuss. Sie warten“.

Dieses „Warten“ der jüdischen Bevölkerung auf ihren sicheren Tod steht hier in starkem Kontrast zum Warten von Moskauer Studenten auf ihre Prüfungsergebnisse in den 1960er Jahren, wie es zu Beginn von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS gezeigt wird. So verknüpft der Kommentar Bilder, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, mit Hilfe eines Leitthemas: Dem Warten. Trotz des fehlenden Humors oder der Ironie wird an diesem Beispiel eine sprachliche Spielart Romms deutlich: Er setzt die Archivbilder aus der NS-Zeit in Relation zur zeitgenössischen Generation der 1960er Jahre, für die das „Warten“ eine ganz andere Bedeutung hat als für die Opfer im jüdischen Ghetto. Der Zuschauer stellt so möglicherweise einen direkten Zusammenhang her: Auf der einen Seite sein

eigenes, relativ sorgenfreies Leben in der Gegenwart, auf der anderen Seite das schreckliche Schicksal der jüdischen Bevölkerung in der Vergangenheit.

Ganz ähnlich lässt sich eine andere Passage interpretieren, die später im Film folgt. Zuerst spricht der Kommentar wieder ironisch über Ferienreisen der NS-Organisation „Kraft durch Freude“, bevor er zu einer neuen Sequenz überleitet: „Eine dieser Reisen sah einen Besuch des Warschauer Ghettos vor“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, *ibid.*). Es folgen nun Aufnahmen aus dem Ghetto, wobei größtenteils dieselben wie in Leisers MEIN KAMPF verwendet worden sind. Gerade deshalb ist diese Sequenz auch interessant für die Analyse — sie zeigt, wie unterschiedliche Filme mit dem gleichen Material umgehen können. Zu sehen sind also die Bilder, welche schon in der Analyse zu MEIN KAMPF beschrieben wurden: Halb verhungerte Erwachsene und Kinder auf der Straße oder in provisorischen Betten. Der Kommentar thematisiert in Romms Film die Herkunft des Materials und stellt die Frage in den Raum, warum diese Bilder überhaupt aufgenommen wurden¹⁴:

„Es sind Amateuraufnahmen. Ich weiß nicht, wer sie aufgenommen hat und ich begreife nicht, welche Kraft und welche Freude der Besuch dieses Ghettos vermitteln konnte“. Der Sprecher wird hier sehr persönlich und scheint direkt die Gedanken des Regisseurs beim erstmaligen Durchsehen des Materials wiederzugeben. Gleichzeitig bezieht er sich mit der Anspielung von „Kraft“ und „Freude“ auf das vorherige Kapitel.

So wie bei Leiser einige Bilder aus dem Ghetto mit sehr zurückgenommener Musik unterlegt sind, ist in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS das wiederkehrende Thema des Films, ein ruhiges Vibrato, eingefügt.

Auch die Aufnahmen der Kinder, die das Gemüse vor sich ausleeren müssen, zeigt Romm. Anders als Leiser beschreibt er diese Bilder aber direkt:

„Manchmal gelang es den größeren Kindern hinauszukommen und etwas Essbares für ihre Mütter und ihre Geschwister aufzutreiben, aber das endete meistens so“ (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, *ibid.*).

Es fällt in diesem Zusammenhang auf, dass beide Filme, sobald sie die Aufnahmen aus dem Ghetto zeigen, nicht nur den Ton ändern, sondern die Sequenzen dementsprechend eine regelrechte Zäsur darstellen. Die Bilder scheinen sich also in ihrer ‚Qualität‘ von

¹⁴ Anm.: Zur Frage der ‚Kameraleute des Krieges‘ sei an dieser Stelle auf den Aufsatz von Martin Hamdorf — „Kompilationen vom Krieg“ (1991) — verwiesen.

anderen NS-Archivaufnahmen zu unterscheiden. Dies wird indirekt von den Filmemachern selbst angesprochen, indem sowohl Romm als auch Leiser die Herkunft des Materials thematisieren. Während Leiser dabei den ursprünglichen Kontext des SS-Schulungsfilms, in dem die Bilder standen, nennt, bezeichnet Romm die Bilder als Amateuraufnahmen und stellt sich die Frage, aus welchem Grund sie jemand aufgenommen haben mag. Auch wenn sich Leiser auf das Material als Schulungsfilm beruft und Romm eher die Verbindung zur Reiseveranstaltung der „KdF“-Organisation zieht, so wird doch jeweils Folgendes deutlich: Die Aufnahmen konnten nie ihre ursprüngliche Aufgabe als Propaganda-Material erfüllen. Sie zeigen so explizit die Vernichtungspolitik des NS-Regimes, dass sie nicht, wie andere Bilder im Kompilationsfilm, mittels Kommentar und Bildmontage eine neue „Wahrheit“ generieren müssen.

4.3. Unvermeidliches Lachen gegen die Vermassung - Fazit zu DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS

Am Ende der Ausführungen zu Romms *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* sollten die Besonderheiten des Films deutlich herausgearbeitet worden sein: Als Regisseur, der aus dem Spielfilm kommt, unterwirft er auch seinen Dokumentarfilm über den Nationalsozialismus gewissen Regeln aus diesem Genre. Der Film ist in Kapitel unterteilt, der Aufbau ist nicht vornehmlich chronologisch, sondern passt sich einer vorgegebenen Dramaturgie an. Durch den Einsatz der Medien Schrift, Ton, Musik und Kommentar weist er den Bildern bereits eine gewisse Lesart zu. Der Kommentar, der im Original von Romm selbst, von den Schauspielern Martin Flörchinger in der DDR-Fassung und Martin Held in der BRD-Fassung gesprochen wird, umfasst mehrere Metaebenen. Ein besonderer Fokus liegt zweifelsohne auf der Komik, die unter anderem durch das Überladen von Bedeutung scheinbar alltäglicher Dinge geschaffen wird. Daneben bedient sich Michail Romm verschiedener Verfremdungstechniken wie der Wiederholung oder dem Anhalten des Films, um gewünschte Reaktionen beim Zuschauer zu verstärken oder einzelne Elemente einer Sequenz nochmals hervorzuheben.

Romm selbst berichtet, dass er sich zunächst irritiert über das Lachen der Zuschauer zeigte (vgl. Romm 1966, S. 5). Angesichts des durchkomponierten Kommentartextes erscheint diese Irritation zweifelhaft. Jedoch bemerkt der Regisseur:

„Dann wurde mir klar, daß dieses Lachen unvermeidlich war, da das Dokumentarmaterial sich selbst entlarvte. Heute kann man nur lachen, wenn man sich das Material ansieht, das die Kameralleute des Dritten Reichs mit der Absicht aufnahmen, den Hitlerismus zu glorifizieren“ (Romm 1966, S. 5).

Dennoch, und das hat die Analyse der Sequenz aus dem Warschauer Ghetto deutlich gemacht, gibt es in DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS Bilder, die einer anderen Art des Kommentars bedürfen. Romm versteht es, in solchen Momenten Ironie und Diffamierung zurückzunehmen und trotzdem den Duktus des Films nicht gänzlich zu verändern. Der Kommentar beobachtet nach wie vor Details, macht den Zuschauer darauf aufmerksam und doch nimmt er ihn gerade an dieser Stelle noch mehr als sonst in die Pflicht, mit dem Regisseur „nachzudenken“. Und somit arbeitet Romm während des ganzen Films der Vermassung des Nationalsozialismus entgegen, wie auch Wilhelm Roth konstatiert:

„Romm spricht jeden Zuschauer als einzelnen an, er vertraut der Vernunft und Empfindungsfähigkeit des Individuums. Das ist seine Methode und sein Programm: Dem Faschismus wirft er ja gerade vor, daß er den Menschen nicht als Individuum sehe, sondern als einen manipulierbaren Teil einer Masse“ (Roth 1982, S. 122).

5. Philippe Moras SWASTIKA — Verklärung des scheinbar Privaten

5.1. „Wie Eva Braun den ‚Führer‘ filmte“

Als der Kompilationsfilm SWASTIKA (Philippe Mora, USA 1974) im Jahr 1974 zum ersten Mal in London einem öffentlichen Publikum präsentiert wird, überschlagen sich die Meldungen in der Presse:

„Wie Eva Braun den ‚Führer‘ filmte“ (B.Z. , 27.3.1973) oder „Aus dem Heimkino der Eva Braun“ (Süddeutsche Zeitung, 22.1.1974) lauten die Überschriften. Und der Artikel der deutschen Northwest-Zeitung, der mit „Das Privatleben des ‚Führers‘. Eva Brauns ‚Intimfilm‘ in London“ (Nordwestzeitung, 26.1.1974) betitelt ist, baut im Wesentlichen auf folgenden Absatz:

„Ein tanzender Hitler, Eva Braun und ihre Schwester nackt unter einem Wasserfall — sind ‚Höhepunkte‘ eines Filmstreifens über das Privatleben des ‚Führers‘, den seine Freundin Eva Braun herstellte“ (ibid.).

Diese und viele weitere Meldungen in der Presse legen Zeugnis darüber ab, was die Journalisten an SWASTIKA am meisten faszinierte und gleichzeitig auch empörte. Durch die damals von den Filmemachern neu entdeckten Aufnahmen sah man Hitler und die führenden Verbrecher des Nationalsozialismus zum ersten Mal in scheinbar privater Atmosphäre, ganz ‚intim‘ und ohne Teil eines Propagandafilms der Wochenschau zu sein. Man konnte die Massenmörder beim Kaffeeklatsch und anderen Tätigkeiten beobachten: Hitler, der auf der Terrasse des „Berghofes“ seine Hunde streichelt oder Eva Braun, wie sie am Ufer des Königssees Turnübungen vollführt. Und um die Sensation perfekt zu machen: Die meisten der neu gefundenen und in Swastika arrangierten Aufnahmen waren in Farbe.

Es mag in den Presseartikeln und Kritiken der damaligen Zeit der Eindruck entstanden sein, der Film bestehe einzig und allein aus diesen ‚privaten‘ 16mm-Filmen Eva Brauns. Doch obwohl diese Aufnahmen wahrscheinlich größtenteils mitverantwortlich sind, wie mit dem Film in der Presse und bei Screenings umgegangen wurde, so beanspruchen sie weniger als 50 Prozent des Gesamtfilms. Der Rest besteht fast ausschließlich aus original NS-Archivaufnahmen, eingesetzt in den Propagandafilmen der Wochenschau. Am Ende des Films werden zusätzlich noch einige Ausschnitte aus Deutschland nach der Kapitulation im Mai 1945 gezeigt.

Die hier analysierte Fassung von SWASTIKA ist der aktuellen, im Jahr 2010 publizierten DVD-Version entnommen (Vertreiber: *absolut MEDIEN GmbH*). Diese DVD enthält neben dem eigentlichen Film auch einiges an Zusatzmaterial, welches ebenfalls in die Analyse mit einfließt. Unter diesen Materialien ist vor allem ein Interview mit den Filmemachern hervorzuheben, das den Titel „SWASTIKA Revisited“ trägt. Sandy Lieberson, der Produzent des Films, sitzt dort mit dem Koproduzenten David Puttnam, dem Autor Lutz Becker und dem Regisseur Philippe Mora zusammen und lässt die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Films Revue passieren. Auffallend ist, dass es keinen externen Journalisten gibt, der das Interview führt. Daraus folgt ein Gespräch, das zwar durchaus interessante Ansätze zur Geschichte und Ästhetik des Films liefert, dem jedoch kritische Fragen und Blickwinkel fehlen.

Als ausschlaggebend für den Film und als „Grundlage“ (SWASTIKA, Interview auf DVD) bezeichnet Sandy Lieberson die Memoiren von Albert Speer (vgl. Speer, 1969). Der Produzent zitiert zunächst eine Stelle, in der Speer von seiner ersten Begegnung mit Hitler schreibt und welche Faszination der spätere „Führer“ bei einer Rede vor Architekten auf den damals 23-jährigen Speer ausgeübt hat. Lieberson sagt darauf Folgendes:¹⁵

„Als ich 30 war, stellte ich mir vor, ich müsste den Rest meines Lebens büßen, für einen Fehler, den ich mit 23 gemacht hatte. Wenn mir jemand gesagt hätte, dass die Nation am Arsch sei, aber meine Arbeit maßgeblich dazu beitragen könnte, ihr ihr Selbstbewusstsein wiederzugeben, wäre ich dafür wohl auch sehr anfällig gewesen“
(SWASTIKA, DVD, absolut Medien GmbH 2010, Interview auf DVD).

Diese Aussage sei an dieser Stelle deswegen aufgegriffen, weil sie — gewollt oder nicht — doch von einem gewissen Duktus getragen ist:

Man muss sich vergegenwärtigen, dass dies einer der ersten Sätze ist, der von den Filmschaffenden über den Entstehungsprozess und die Grundlage des Films geäußert wird. Was wird hier ausgesagt? Erstens, dass ein Buch eines verurteilten Nationalsozialisten, dessen Inhalt durchaus als fragwürdig bezeichnet werden kann, die Grundlage für einen Film gibt. Zweitens — und das ist in jeder Hinsicht ‚bemerkenswert‘ — wird an dieser Stelle zumindest ein gewisses Verständnis für Speers Handeln

¹⁵ Anm.: Sämtliche in diesem Kapitel übersetzten Zitate des Interviews auf der DVD zu SWASTIKA entsprechen den dort verwendeten deutschen Untertiteln.

aufgebracht und seine Rolle im Nationalsozialismus damit begründet, im Alter von 23 Jahren „einen Fehler gemacht zu haben.“ An dieser Stelle soll nicht Albert Speers Mitschuld an den Verbrechen des Nationalsozialismus verhandelt werden. Es sei nur gesagt, dass es historisch nicht haltbar ist, dass Speer einzig und allein für den Fehler büßen musste, mit 23 Jahren in die NSDAP eingetreten zu sein. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass der Produzent hier eine Äußerung des NS-Architekts und -Funktionärs völlig unkritisch übernimmt und sie sich zu eigen macht. Angesichts dieser Äußerungen scheint es umso problematischer, dass im Interview immer wieder der Einfluss Speers auf den Film und auf die Filmemacher hervorgehoben wird.

Diese zeigen sich von dem besonderen Einblick beeindruckt, den Speer in das Privatleben Hitlers gibt, als er über die Zeit am Obersalzberg schreibt (vgl. SWASTIKA, Interview auf DVD). Das ist sehr bezeichnend, wenn man bedenkt, dass das Buch Speers auf die Filmemacher genau jene Faszination ausgeübt hat, die später auch die neu veröffentlichten Aufnahmen in SWASTIKA beim Publikum und in der Presse hervorrufen sollten. Lieberson bemerkt des Weiteren:

"Wir waren junge Produzenten, wir hatten nicht die Referenzen, die man sonst für nötig erachtet, um ein solches Buch verfilmen zu dürfen" (Lieberson, SWASTIKA, Interview auf DVD). Diese Aussage bedeutet im Prinzip, dass die Idee oder das Ziel, das die Produzenten ursprünglich verfolgten, nichts weniger als die Verfilmung von Speers Buch war. Schlussendlich wurde ein solcher Film zwar nicht gedreht, angeblich vor allem deshalb, weil „das Drehbuch zu groß angelegt war“ (Puttnam, SWASTIKA, Interview auf DVD). Trotzdem, so zumindest der Eindruck des Interviews, bildete die Idee einer filmischen Umsetzung von Speers Erinnerungen die Grundlage dafür, einen Film wie SWASTIKA zu machen. Auch die Parallelen von den „jungen Produzenten“ zu Speer sind unverkennbar, da sie — wie auch der junge Architekt — an ihrer eigenen Naivität zu scheitern scheinen. Im Interview entsteht dadurch immer wieder der Eindruck, als ob sich die Produzenten gewissermaßen mit Speer identifizierten: Er als junger Architekt, sie als junge Filmemacher, beide irgendwie von einer Sache fasziniert und später missverstanden.

Auch tritt der Anspruch auf Wirklichkeits-Darstellung einmal mehr in den Vordergrund: „Ich glaube, wir alle wollten herausfinden, was wirklich dahinter [dem Nationalsozialismus] steckte“ (Lieberson, SWASTIKA, Interview auf DVD). Hinter dieser doch sehr allgemein gehaltenen Phrase konkretisiert Lutz Becker den Anspruch, den er als Autor von SWASTIKA hatte. Er hebt den Gegensatz des Films zu anderen

(Dokumentar)filmen hervor, die mittels verschiedener didaktischer Verfahren und mit „endlosen Kommentaren“ (Becker, SWASTIKA, Interview auf DVD) versuchten, den Nationalsozialismus chronologisch aufzuzeichnen. Der Duktus Beckers kann hier fast als herablassend und abwertend gegenüber anderen dokumentarischen Formen bezeichnet werden — fundierte Argumente im Rahmen einer konstruktiven Kritik fehlen. Und doch kommt Becker zu einem Aspekt, der SWASTIKA tatsächlich von anderen Kompilationsfilmen, die sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen, unterscheidet:

Der Film verzichtet auf einen Sprecher, der die Bilder erklärt, sie deutet oder analysiert. Es gibt keine auktoriale Stimme, welche die gezeigten Aufnahmen in irgendeiner Weise beschreibt. Jedoch muss man hier der Aussage Beckers widersprechen, wenn er behauptet:

„Durch den Schnitt und das Weglassen des Tons bekommt man die Möglichkeit, einen Blick auf die Realität der Dreißiger zu werfen, einen gewissermaßen ‚anthropologischen‘ Blick und zu erkennen, was für ein Klima da herrschte“
(Becker, SWASTIKA, Interview auf DVD).

Der Ton ist keinesfalls weggelassen. Im Film hören wir an vielen Stellen den Originalton der Wochenschau-Aufnahmen oder den von den Produzenten neu arrangierten Ton. Selbst die 16mm-Filme von Eva Braun wurden — und das stellt unter anderem die große Besonderheit von SWASTIKA dar — nachsynchronisiert. Diese, durchaus als problematisch und fragwürdig einzustufende Nachsynchronisierung ist Teil der Analyse im nächsten Abschnitt der Arbeit. Zudem muss man sich die Frage stellen, was Becker mit der Aussage über den „anthropologischen Blick“ meint: Für ihn zeigen die Filme, auch durch das Weglassen des Tons, „das Verhalten der Menschen [...] als Einzelpersonen, als Gruppe und als brüllende Horde“ (Becker, SWASTIKA, Interview auf DVD). Becker übergeht hier aber einmal mehr die Tatsache, dass es sich bei den Filmaufnahmen größtenteils um Propagandamaterial handelt, weswegen es keinen unverfälschten „anthropologischen Blick“ auf das Verhalten der deutschen Bevölkerung werfen kann.

Um an privates Filmmaterial zu kommen, wurde Albert Speer von den Filmemachern bereits sehr früh in den Schaffensprozess mit eingebunden. Mora berichtet, wie er bei Speer zu Hause nach Filmmaterial gefragt hatte und dort eine Box mit angeblich bis dato ungesehenem Filmmaterial erhalten habe. Auf die Frage nach den Eva-Braun-Filmen

habe Speer behauptet, diese Filme gäbe es nicht (Mora, SWASTIKA, Interview auf DVD). Lutz Becker erzählt darauf hin, wie er zusammen mit Mora diese — laut Speer nicht vorhandenen Filme — über Umwege tatsächlich durch einen Oberst im Pentagon erhalten hätte.¹⁶ Das 16mm-Material war angeblich bei der Eroberung des Obersalzberges bei Berchtesgaden, Hitlers zweitem Regierungssitz, in Eva Brauns Schlafzimmer von den G.I. gefunden worden und schließlich in die USA gelangt. Laut Becker wurde es gereinigt und kopiert; es lagert heute in Archiven in Washington ein. Für die Verifizierung wurde Albert Speer herangezogen, der das Material als authentisch und „echt“ einstufte (SWASTIKA, Interview auf DVD).

Aus eben diesem neu entdeckten Material und den bereits verfügbaren und einem breiten Publikum bekannten Filmausschnitten aus der Wochenschau wurde unter der Regie von Philippe Mora schließlich der Film SWASTIKA montiert. Die Premiere sollte bei den

Filmfestspielen in Cannes im Jahr 1973 stattfinden und war bereits im Vorfeld von Skandalen überschattet. Die Plakate des Films bestanden vor allem aus einem großen Hakenkreuz (engl. „Swastika“) und dem Antlitz eines lachenden Hitlers (SWASTIKA, Interview auf DVD).

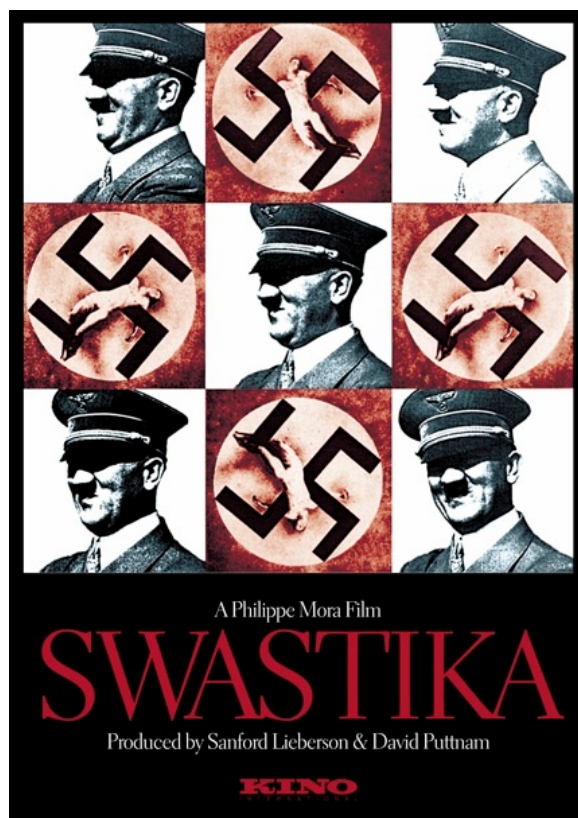


Abbildung 13: Filmplakat SWASTIKA

¹⁶ Für eine detaillierte Beschreibung sei hier nochmals auf das gesamte Gespräch auf der DVD von SWASTIKA verwiesen.

Sie waren in Cannes aufgehängt und bereits vor der Vorführung mehrfach abgerissen worden, wie die Produzenten berichten. Die Premiere selbst wurde abgebrochen, laut Lieberson deshalb, weil die Menschen „brüllten und forderten, dass der Film gestoppt wird“ (Lieberson, Interview SWASTIKA). Auch andere Quellen berichten von diesem Vorfall.¹⁷

Die Filmemacher erklären diese Reaktionen unter anderem mit dem Wegfall des Kommentars: „Kein Kommentartext sagte ihnen, was sie denken, wie sie auf den Film reagieren sollten. Sie waren komplett verwirrt“ (Lieberson, SWASTIKA, Interview auf DVD). Ob dies der einzige Grund war, warum der Film solche Reaktionen beim damaligen Publikum hervorgerufen hatte, mag dahingestellt sein. Sicher kann das Nichtvorhandensein eines klassischen Sprechers mit dazu beigetragen haben. Doch lässt sich an den Reaktionen in Cannes ablesen, dass der Gemütszustand der Kinobesucher weit über eine bloße „Verwirrung“ hinausging. Vielmehr schienen sie moralisch empört. Grund dafür mögen unter anderem die erstmals gezeigten 16mm-Filme, die Synchronisation und der Einsatz der Musik am Ende („Don’t let’s be beastly to the Germans“ von Noel Coward) gewesen sein. Die folgende Analyse legt ihren Schwerpunkt jedoch weniger auf die Frage nach der Reaktion des Publikums, sondern behandelt die Montagetechniken, das Weglassen des Kommentars und die nach-synchronisierten Bilder. Damit soll der Fragestellung nachgegangen werden, wie die Filmemacher ihrem Anspruch auf „Wirklichkeitsdarstellung“ gerecht werden und inwiefern die Bilder in SWASTIKA noch gegen sich selbst auszusagen vermögen.

5.2. Analyse der Montage und des Kommentars — Die Faszination des Privaten

„Wenn der Nachwelt Hitlers menschliche Züge vorenthalten werden, wenn er bloß als Teufel dargestellt wird, entmenslicht, wird ein zukünftiger Hitler vielleicht nicht erkannt, einfach weil er ein Mensch ist. Was sie nun sehen, sind authentische Aufnahmen aus dem Dritten Reich. Szenen aus Hitlers Privatleben stammen aus seinen eigenen Filmen“ (SWASTIKA, DVD, absolut Medien GmbH 2010).

¹⁷ Anm.: vgl. dazu die Internetseite der *ufafabrik Berlin*

(<http://www.ufafabrik.de/en/nav.php?pid=calender&op=details&eid=752>), sowie den Artikel von Hans Langsteiner (<http://www.evolver.at/dvd/swastika/>).

Mit diesem eingeblendeten Text beginnt der Film SWASTIKA. Ein Text, der auf die Authentizität der nachfolgend gezeigten Bilder verweisen soll und erklärt, was das Publikum zu erwarten hat. Unverkennbar sind die Parallelen zu den bereits analysierten Filmen DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS und MEIN KAMPF. Alle genannten Filme beginnen mit einer Texttafel, die dem Zuseher erstens eine Lesart vorgibt, zweitens den ‚Wahrheitsanspruch‘ der Bilder hervorhebt und drittens den bewussten Startpunkt in eine jeweils spezifische bildliche Interpretation der NS-Zeit bildet.

Im Fall von SWASTIKA nimmt der Text beinahe die Position einer Rechtfertigung ein, es scheint so, als würden die Filmemacher einen Erklärungsversuch unternehmen, und begründen, mit welcher Absicht bestimmte Bilder gezeigt werden. Auch wenn sich die Produzenten, wie oben angedeutet, gegen einen didaktischen Kommentar aussprechen, so enthält der eingeblendete Text eindeutig didaktische Tendenzen. Die Filmemacher, so ist der Text zu verstehen, sehen sich in der Pflicht, diese Bilder öffentlich zu machen, um „einen zukünftigen Hitler“, also eine ähnliche Erscheinung wie das „Dritte Reich“, zu verhindern.

Ob dies tatsächlich der einzige Grund ist, Hitler wie in SWASTIKA beim Schäferhunde-Streicheln und Kaffee trinken zu zeigen, kann kaum überprüft werden. Doch liegt der Verdacht nahe, dass die Filmemacher durchaus das Sensationspotential des Materials erkannt haben, welches sich dem Vorwurf, einen gewissen Voyeurismus zu bedienen, nicht entziehen kann.

Im Vordergrund der folgenden Analyse soll die Bearbeitung und Verwendung eben jener ‚privaten‘ Filme stehen, gerade weil sie in SWASTIKA zum ersten Mal verwendet und gleichzeitig auf besondere und unkonventionelle Weise montiert wurden.

5.2.1. Obersalzberg I: Kaffee und Kuchen

Die erste Sequenz, die genauer betrachtet werden soll, ist auf der DVD-Version in der Kapitelauswahl mit „Obersalzberg I: Kaffee und Kuchen“ (SWASTIKA, Menü auf der DVD) betitelt. Im Unterschied zu den vorher im Film gezeigten Bildern in schwarz-weiß, sind diese Ausschnitte aus dem Archiv Eva Brauns in Farbe. Die vorherige Sequenz endet mit melodramatischer, extra-diegetischer Musik, die weiterläuft, während auf das erste Obersalzberg-Kapitel überblendet wird. Unter diesen Klängen sieht das Publikum mehrere Schwenks durch den Wald, gefolgt von Panorama-Aufnahmen der

Berchtesgadener Berglandschaft, einen Bauern, der das Heu wendet und dahinter Hitlers „Berghof“ am Obersalzberg. Es wird der Schriftzug „Obersalzberg“ eingeblendet.

Bereits an dieser Stelle lassen sich drei Elemente der Montage fest machen: Erstens die von den Produzenten von SWASTIKA hinzugefügte extra-diegetische Musik, die ihrem Charakter nach dem Genre des Heimatfilms entnommen sein könnte. Zweitens, und passend dazu die Anordnung der Bilder, die Montage der Schwenks, die wie establishing-shots in einem Spielfilm wirken, um schließlich als Höhepunkt dieses ‚Präludiums‘ eine Panorama-Aufnahme des Berghofes zu zeigen, eingerahmt von zwei Bäumen.

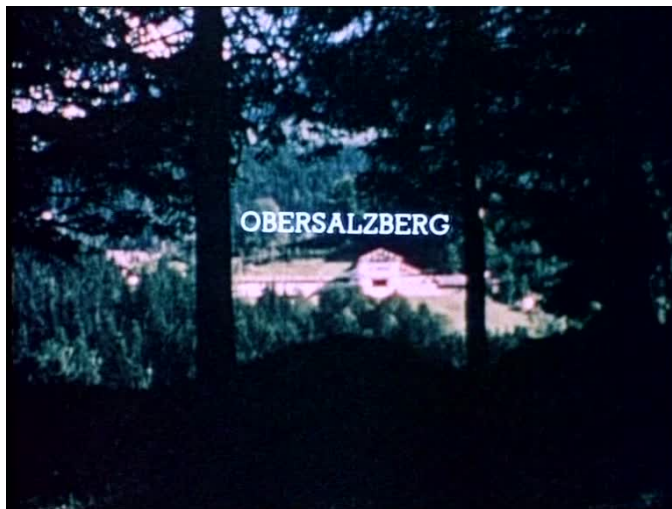


Abbildung 14: Bildmontage in SWASTIKA

Drittens das Einbinden von Schrift. Den hier eingeblendeten Schriftzug legt Philippe Mora nachträglich über das Material, ähnlich den Kapitelüberschriften bei DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, wenn auch mit weniger Inhalt aufgeladen. Trotzdem ersetzt die Schrift gewissermaßen den nicht vorhandenen Kommentar, indem auf den Ort des Geschehens verwiesen wird.

Diese Mittel der Montage belegen, dass die Filmemacher keineswegs nur anhand der vorhandenen Bilder die „Banalität des Bösen“¹⁸ zeigen wollen. Vielmehr soll dieser Effekt, das Böse im Privaten zu zeigen, mittels mehrerer filmischer Mittel noch verstärkt und so der Blick des Zuschauers in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Ein ähnliches Phänomen beschreibt Jörg Frieß, als er über den polnischen Kompilationsfilm

¹⁸ Anm.: Sandy Lieberon gebraucht diesen Ausdruck im Interview auf der DVD und zitiert damit Hannah Arendt, die diesen Begriff im Zusammenhang mit ihren Beobachtungen des Eichmann-Prozesses einführt. Siehe dazu: Arendt 1964.

REQUIEM FÜR 500.000 schreibt. Auch dort wird die Musik gezielt eingesetzt, um eigentlich stumme Bilder zusätzlich mit Bedeutung aufzuladen. Frieß spricht in diesem Zusammenhang von einer „affektiven Steuerung“ (Frieß 2003, S. 166) durch die Musik — ein Ausdruck, der sicher auch für die beschriebene Szene in SWASTIKA gelten kann. Das Gefühl der heimischen Idylle wird durch die melancholisch-kitschigen Klänge der Musik verstärkt — die genaue Funktion erschließt sich an dieser Stelle jedoch nicht. Für ein zynisches Unterlaufen der NS-Selbstinszenierung, wie es Jörg Frieß am Beispiel der Musik in REQUIEM FÜR 500.000 beschreibt (vgl. Frieß 2003, S.165 f.), ist die Musik an dieser, wenn auch nicht an allen Stellen in SWASTIKA, zu sehr in den Kontext eingebettet, bricht zu wenig mit den Konventionen und scheint eher das idyllische Bild zu unterstreichen als zu karikieren. Von Ironie oder Satire kann hier nicht die Rede sein. Mag dies auch nicht der Anspruch der Filmemacher gewesen sein, so bleibt die Frage nach dem Grund für die hier so gewählte musikalische Gestaltung unbeantwortet. Dieses Schema wird in fast allen „Obersalzberg“-Kapiteln des Films verfolgt: Bei idyllischen und familiären Szenen, etwa wenn Eva Braun ein Kaninchen auf dem Arm trägt oder die Speer-Kinder im Wasser spielen, wird die Sequenz mit ‚Heimatsfilm-Musik‘ untermalt, wirkt dabei aber zu wenig ironisierend, um tatsächlich die „Banalität des Bösen“ zu entblößen.

Die Szene geht weiter, Schauplatz ist jetzt der Berghof selbst. Wieder ein Schwenk über die Berglandschaft, außerdem sind Vogelgezwitscher und Hundegebell eingefügt. Die Musik ist verstummt, jetzt hört man nur den Wind rauschen. Alles soll offenbar sehr ‚realistisch‘ wirken. Was nun folgt, ist die große Besonderheit von SWASTIKA, nämlich die bereits angesprochene Synchronisation.

Im Bild sieht man u.a. den „Reichsminister des Auswärtigen“ und später in Nürnberg als Kriegsverbrecher hingerichteten Joachim von Ribbentrop auf der Terrasse des Berghofs am Obersalzberg sitzen und sich unterhalten. Wenig später ein Schnitt, ein Kind läuft auf die Kamera zu. Dann wieder Schnitt, erneut ist der Schauplatz die Terrasse am Berghof. Ein Kellner bringt Kaffee, die Kamera schwenkt und zu von Ribbentrop und anderen Herrschaften gesellt sich auch Albert Speer, Hitlers Architekt. Die synchronisierte Fassung lässt die Nazigrößen über Belanglosigkeiten sprechen, wie etwa über die Frage, ob der Kuchen dick mache (SWASTIKA, *ibid.*). Dann Hitlers erster Auftritt. Man sieht, wie der „Führer“ in der Tür zur Terrasse steht und versucht, seinen Hund zum Stillschweigen zu bringen: „Blondie, lass das...lass das!“. Kurz darauf tritt er heraus und spricht mit

einem Fingerzeig zur Gesellschaft auf der Terrasse: „Bitte, wir trinken den Kaffee drinnen“ (SWASTIKA, *ibid.*). Drinnen bittet Hitler den „Reichsminister des Auswärtigen“ sich zu ihm zu setzen.



Abbildung 15: "Blondie...lass dass...lass das!" Hitler pfeift in der synchronisierten Fassung seinen Hund zurück.

Danach wird auf Soldaten der SS geschnitten, die mit Gewehren bewaffnet, den Stahlhelm auf dem Kopf, das „Führersperrgebiet“ bewachen. Einer von ihnen versucht ein Kind — vermutlich eines der Kinder Albert Speers¹⁹ — an der Hand zu nehmen. Das Kind scheint sich zu weigern, während dem Soldaten die Worte „Komm, du brauchst doch keine Angst zu haben“ in den Mund gelegt werden (SWASTIKA, *ibid.*). Gerade bei dieser Sequenz und der damit einhergehenden Synchronisation scheint der Blick für die „Banalität des Bösen“ geradezu erzwungen zu sein. Wir sehen die Soldaten der SS, die der Welt sonst aus Dokumentationen und Geschichtsbüchern vor allem als brutale Schergen Hitlers bekannt sind, plötzlich als kinderliebe Menschen. Und auf der anderen Seite das Kind, das in den beiden Männern mit ihren Gewehren offensichtlich keine Gefahr sieht. Das sind eben jene die Bilder, die offenbar beim Publikum von SWASTIKA für starke Irritationen sorgten:

„Die Darstellung von Hitler und seinem Gefolge als bloße deutsche Kleinbürger umgeben von Hunden, Torten und Babys, und das in Farbe, stiftete enorme Verwirrung“ (Becker, SWASTIKA, Interview auf DVD). Und einmal mehr muss man sich fragen, was Becker

¹⁹ Anm.: Diese Vermutung beruht auf mehreren Dokumentarfilmen bzw. Zeitzeugenaussagen, wie z.B. im Film „Speer und Er“ (Breloer, Deutschland 2005). Darin identifizieren sich u.a. Speers Kinder auf den 16mm-Filmen, die vom Obersalzberg existieren.

genau mit dem Begriff „Verwirrung“ meint und ob er nicht bloß rhetorisch geschickt die Auseinandersetzung mit einer moralischen Empörung der Zuseher umgehen will.

5.2.2. Obersalzberg II: „Stör nicht deinen Führer“

Die oben beschriebene Szene bleibt in SWASTIKA nicht die einzige ihrer Art. Im auf der DVD mit „Obersalzberg II: ‚Stör nicht deinen Führer‘“ benannten Kapitel ist abermals die Terrasse auf dem Berghof zu sehen. Wieder das Geräusch von Wind, die Kamera schwenkt über die Möbel. Hitler sitzt zunächst auf einem Stuhl, sieht Dokumente durch. Wieder ein Schwenk über die Terrasse, der Diktator tritt kurz ins Bild, dann fängt die Kamera das Bergpanorama ein. Hitler steht nun an der Ecke der Terrasse und blickt in die Berge.²⁰ Hundegebell ist eingefügt, kurz darauf sehen wir Eva Braun auf der Terrasse gehen, mit ihrem Hund auf dem Arm. In der Synchronisation lassen die Filmmacher sie den Satz „Komm Stasi, stör’ nicht deinen Führer“ zu dem Tier sagen. Daraufhin setzt sie sich auf den Rand der Terrasse, entlässt den Hund mit den Worten „Geh Stasi und spiel...“. Ein letzter Schwenk über die Terrasse und die Szene ist vorbei.

Man kommt kaum umhin, diese Ausschnitte mit Worten wie „absurd“ oder „kurios“ zu umschreiben. Das hat mehrere Gründe: Zum einen setzen die Filmemacher die Szene scheinbar völlig ohne Zusammenhang ein (kurz davor wird im Film ein Weihnachtsbaum mit Hakenkreuz gezeigt, während Weihnachtslieder gesungen werden. Und das erste Bild, das dann nach der Szene mit Eva Braun und dem Hund folgt, zeigt Flugzeuge in Hakenkreuz-Formation). Es wird deutlich, dass das vorgefundene Filmmaterial in SWASTIKA nach einem bestimmten Muster montiert ist. Es ist so geschnitten und arrangiert, dass der Eindruck entstehen mag, alles spiele sich am gleichen Tag ab, an welchem Hitler zunächst seine Unterlagen durchliest, dann sinnierend in die Berge blickt und schließlich von einem Foxterrier beim Denken gestört wird, der daraufhin von Eva Braun zurecht gewiesen wird. Jedoch ist es bei näherer Betrachtung völlig evident, dass die Szene aus dem Zusammenschnitt verschiedener Tage besteht: Im einen Bild steht Hitler in der Ecke der Terrasse, hinter ihm befindet sich ein Tisch mit Stühlen. In der nächsten Einstellung ist Hitler nicht mehr an dieser Stelle, auch die Möbel sind

²⁰ Anm.: Es sei erwähnt, dass dies die Einstellung ist, die auch im 2005 erschienenen Film „Speer und Er“ verwendet wurde.

verschwunden.²¹ Die Bilder sind also aller Wahrscheinlichkeit nachträglich so arrangiert, dass eine Art Pseudokontinuität entsteht, die beim Zuschauer einen gewissen erzählerischen Zusammenhang evoziert.

Was sich zum anderen in der ersten beschriebenen Szene auf dem Obersalzberg mit von Ribbentrop und Speer bereits erahnen ließ, kann jetzt unwiderruflich belegt werden: Die Behauptung der Produzenten im Interview auf der DVD, dass die Synchronisation sehr genau mittels angestellter Lippenleser erfolgte, kann für einen Großteil der nachvertonten Bilder nicht zutreffen. Denn im zuletzt beschriebenen Bild beispielsweise dreht Eva Braun der Kamera den Rücken zu, während die Filmemacher sie zu ihrem Hund sprechen lassen. Und auch in vielen anderen Szenen sind die Lippen der ‚Protagonisten‘ gar nicht erst erkennbar, um die behauptete Synchronisation zu ermöglichen.

Man muss also davon ausgehen, dass der Text, der in SWASTIKA hinzugefügt wurde, größtenteils auf Erfindungen und Vermutungen basiert und so dem Geist und Humor der Filmemacher entspringt. Auch die Aussage, dass Speer sich sehr überzeugt von der fertigen Fassung gezeigt habe, ist als Evidenz für die ‚realistische‘ Synchronisation zweifelhaft (vgl. SWASTIKA, Interview auf DVD). Hitlers Architekt mag sich nach über 30 Jahren kaum an jedes einzelne Gespräch auf dem Obersalzberg erinnert haben, abgesehen davon existiert dem Stand der Dinge nach auch kein Beleg von den Äußerungen Speers zu SWASTIKA.

Dass die Synchronisation keinesfalls die tatsächlich geführten Gespräche wiedergibt, verdeutlichen auch die nächsten „Obersalzberg“- Kapitel. Dort sieht man einmal mehr Eva Braun zu Hunden oder einem Hasen sprechen. Ebenso scheint sie ein Gespräch über den Schauspieler Clarke Gable zu führen. Im Anschluss (und passend dazu) ‚spricht‘ Hitler mit den Damen auf der Terrasse: „Sie sagten, der Film von gestern Abend hätte Ihnen nicht gefallen? Ich weiß schon was Sie möchten, sie wollen noch einmal ‚Vom Winde verweht‘ sehen, ich kenne doch Ihren Geschmack. Ich werde sehen, was sich machen lässt“ (SWASTIKA). Hier entspricht die Synchronisation wohl tatsächlich dem historischen Gespräch, auch weil viele Jahre später laut eines Internet-Artikels britische Studenten die gleiche Szene mittels einer eigens für die Synchronisation entwickelten Computer-Software analysiert haben und hinsichtlich des Textes zu einem ähnlichen

²¹ Anm.: Natürlich mag es sein, dass auch Eva Brauns Original-Filmrolle diesen Schnitt enthält, weil sie ihre Filmarbeit unterbrochen hatte. Jedoch wird in der endgültigen Montage von SWASTIKA ein möglicher Bruch auch nicht weiter thematisiert.

Ergebnis gekommen sind.²² Doch spätestens in der nächsten Sequenz muss der gesprochene Text zu einem Großteil frei erfunden sein, da die Gesichter der Sprecher sehr oft nicht im Bild sind. Dort erklärt Hitlers Leibarzt dem Führer, wie gut eine Hormon- und Traubenzuckerbehandlung bei einem Patienten angeschlagen hätte und dass er diesen vor gebratenem Fleisch gewarnt habe. Hitlers angebliche Antwort darauf: „Schrecklich“ (SWASTIKA).

Hervorzuheben ist ebenfalls eine andere synchronisierte Szene. Hitler ‚diskutiert‘ darin über die Eigenarten von Görings Jagdverhalten: „Je auf einer Jagd von General Göring gewesen?“, wird er gefragt. „Grauslig“, antwortet Hitler. „Es wäre schon anders, finde ich, wenn es ein Kampf zwischen Mann und Tier wäre, aber das Abschießen eines Wildschweines, was für eine Art Mut ist das? Göring sollte mit dem Speer in den Wald gehen“ (SWASTIKA). Eine Szene, die sowohl in Bezug auf Text, als auch auf Bildmontage komplett von den Filmemachern arrangiert sein muss. Denn erstens sind die Sprecher



Abbildung 16: Verschieden Einstellungsgrößen während des Gesprächs

²² vgl. dazu die Internetseite von *news.at*: <http://www.news.at/articles/0648/541/157656/software-lippen-hitlers-stummfilme-studenten>

einmal mehr nicht immer im Bild, zweitens geht das Gespräch im Ton weiter, obwohl die Kamera zwischenzeitlich offenbar nicht mehr gefilmt hat, da sie in ihren Einstellungsgrößen springt. Ein Effekt, der zwar im Spielfilm funktioniert, im Amateurfilm mit einer Kamera jedoch unmöglich zu erzielen ist.

Später sieht man Hitler noch über den Farbfilm sprechen („Die Zukunft gehört dem Farbfilm“), während eine ruhige Streichermusik ertönt, die die Idylle auf dem Obersalzberg abermals zu unterstreichen sucht.

Auch wenn die Untersuchung der Aussagen der Filmemacher bezüglich der Richtigkeit der Synchronisation nicht Hauptgegenstand dieser Arbeit ist, so war es doch notwendig zu zeigen, dass Mora seinem Anspruch, die Nationalsozialisten realitätsgetreu zu synchronisieren und so die „Banalität des Bösen“ zu zeigen, nicht gerecht werden kann. Er versucht in seinem Film, die Bilder auf gewisse Weise wiederzubeleben und haucht ihnen oftmals mehr Bedeutung ein, als sie vertragen können. So scheint das Verfahren, mit welchem er die ausgewählten Bilder zum Sprechen bringen will, diese mehr zu verfälschen als zu entlarven oder gegen sich selbst aussagen zu lassen. Gerade dies mag auch zu einem rezeptiven Effekt der Empörung oder zumindest „Verwirrung“ beitragen, mehr noch: Die Bilder werden hier nicht durch die Mittel der Ironie entblößt oder durch einen didaktischen Kommentar historisch verortet wie es bei Romm und Leiser geschieht, sondern bleiben als undefinierbares Gebilde zwischen NS-Kitsch und Sensationslust im Gedächtnis des Zuschauers haften.

5.2.3. Einmal mehr: Die Frage nach der Wirklichkeit

Heute kennen wir die Filmaufnahmen, die größtenteils tatsächlich aus Eva Brauns Privatarchiv stammen, vielfach aus anderen Dokumentarfilmen über das „Dritte Reich“. Die 16mm-Filme sind dort des Öfteren ein gern verwendetes Mittel, um Hitler, Goebbels, Göring und andere führende Nationalsozialisten im privaten Umfeld, scheinbar fern von jeglicher Propaganda-Absicht zu präsentieren. Gleichzeitig muss sich die Verwendung solcher Aufnahmen dem Vorwurf der Sensationslust aussetzen. Denn ohne Zweifel übt dieses Filmmaterial aus dem ‚Privatleben‘ eines Massenmörders auf viele Zuseher eine geradezu magische Anziehungskraft aus. Allein die oben genannten Zeitungsüberschriften belegen diese Theorie. Womöglich ist es auch gerade die Kombination aus dem ‚Bösen‘ und dem ‚Intimen‘, die uns so fasziniert. Es ist etwas anderes, ob man Hitler

sieht, wie er sich von den Massen bejubeln lässt, eine Hetzrede gegen das jüdische Volk hält, oder ob er zusammen mit seiner Geliebten in landschaftlicher Idylle Kaffee trinkt und Hunde streichelt.

Diese Faszination einerseits, die Ablehnung der Bilder bzw. des Films andererseits, wird auch im Interview mit den Filmemachern thematisiert:

„Die Menschen konnten einfach nicht die neue Realität begreifen, mit der wir sie konfrontierten“, sagt Autor Lutz Becker (SWASTIKA, Interview auf DVD). Und Regisseur Philippe Mora fügt hinzu: „Es passte einfach nicht damit zusammen, wie Geschichte gelehrt wurde“ (SWASTIKA, ibid.). Ähnlich der bereits angesprochenen Problematik um die sogenannte „Verwirrung“ wird auch hier dem Publikum das Recht auf moralische Empörung abgesprochen. „Wer den Film kritisiert, der hat ihn nicht verstanden“, so zumindest der Duktus von Becker und Mora. Wozu sie sich jedoch nicht äußern, ist, welche „neue Realität“ die Privataufnahmen Hitlers tatsächlich hervorrufen. Welche Einsicht über die Geschichte kann der Zuschauer durch die Aufnahmen eines „privaten“ Hitlers denn schon gewinnen? Bereits im BBC-Interview von 1973, das ebenfalls auf der DVD-Version zu SWASTIKA enthalten ist, argumentiert Lutz Becker mit der „Banalität des Bösen“. Nicht thematisiert aber wird der Unterschied zwischen den privaten Aufnahmen auf der einen Seite und deren Verwendung und (fragwürdigen) Montage in SWASTIKA auf der anderen Seite. Möglicherweise ist es erst der Kontext, in den die Filmemacher die Bilder setzen, über den sich die Zuschauer empören.

Immer wieder ziehen die Produzenten die Reaktionen des Publikums heran und diskreditieren diese. Andererseits verweisen sie auf den Anspruch, Geschichte vor allem durch die vorgeblich unverfälschten Privataufnahmen so darzustellen, wie sie ‚wirklich‘ war, im Gegensatz zum didaktischen Geschichtsunterricht. Jörg Frieß bemerkt dazu:

„Mit der Abkehr vom offiziellen und Hinwendung zum privaten Bildmaterial geht damals wie heute die Hoffnung einher, einen weniger verfälschten Ausdruck der realen historischen Geschehnisse vor Augen zu haben, keine propagandistischen Zurichtungen der Wirklichkeit und theatralen Überhöhungen offizieller Idealvorstellungen, sondern die ungeschminkte Wiedergabe des Alltags. Mögen die für die Wochenschauen produzierten Bilder nazistische Wunschkonstruktionen inszenieren, so erschließt sich mit dem Archiv der privaten, scheinbar zweckfrei entstandenen Aufnahmen ein Hort authentischer, nichtgestellter Bilder — so die Idee, die mit der Präsentation privater Aufnahmen gemeinhin verknüpft ist“ (Frieß 2003, S. 167).

Eben jene „Hoffnung“, von der Frieß hier spricht, nämlich durch die Privataufnahmen Geschichte unverfälscht zeigen zu können, scheint den Gedanken der Filmemacher inhärent zu sein. Mit dem Zeigen solcher Privataufnahmen, wie denen von Hitler am Obersalzberg, vollführt man jedoch einen Drahtseilakt, aus dem jedoch auch schnell die Gefahr einer sympathisierenden Geste entstehen kann: Hitler als der Privatmann, der Kinder tätschelt und Hunde streichelt. Der Privatmensch wird vom Verbrecher getrennt — vor allem, wenn die Bilder unkommentiert bleiben wie in SWASTIKA. Ganz davon abgesehen stellt das vordergründige Zeigen dieser als „privat“ deklarierten Filme bei genauerer Betrachtung keine große Bereicherung der Geschichtsschreibung dar.

Dabei gehen Regisseure wie Mora davon aus, dass es grundsätzlich möglich ist, mittels Filmbildern die Realität darzustellen — insofern die Bilder nicht ‚manipuliert‘ sind. Diesem Grundgedanken setzt Ursula Vossen folgendes entgegen:

„Aber auch wenn Kompilationsfilme auf solche Manipulationen verzichten, bilden sie nie die historische Realität ab, sondern präsentieren stets eine subjektive Rekonstruktion. Das wiederum macht sie für Historiker interessant, denn in ihnen können sich die Sichtweisen einer Epoche auf bestimmte historische Ereignisse spiegeln“ (Vossen 2011, S. 365).

Damit entzieht sie dem Dogma, dass der (historische) Kompilationsfilm an sich durch das Verwenden von Originalaufnahmen den Anspruch auf historische Realitätsdarstellung erheben kann, jede Grundlage. Und gerade auf einen Film wie SWASTIKA trifft dies in doppelter Hinsicht zu: Erstens liegt ihm — wie jedem Kompilationsfilm — eine subjektive Rekonstruktion zugrunde, da die Bilder nach dem Gusto der Filmemacher arrangiert und geschnitten sind. Zweitens ist SWASTIKA nicht einmal ein Film, der auf Manipulationen verzichtet — im Gegenteil. Die bereits thematisierte Synchronisation der eigentlich stummen 16mm-Aufnahmen stellt einen massiven Eingriff in die Originalbilder da. Anhand der hier analysierten Szenen konnte belegt werden, dass diese Neuvertonung keinesfalls in allen Fällen den Lippenbewegungen der ‚Akteure‘ entnommen sein kann. Des Weiteren wurden die Filme durch das Hinzufügen von Geräuschen und extra-diegetischer Musik verändert, um von Rezipienten auf eine ganz konkrete Art und Weise gelesen zu werden. Und selbst wenn man die Faktoren der Synchronisation und Nachvertonung im Allgemeinen in der vorliegenden Analyse völlig unbeachtet ließe, so könnte schon alleine die Neuordnung der Bilder im Schnitt als Manipulation betrachtet werden. Diese Art von Manipulation ist im gewissen Sinne also etwas, was sämtlichen Kompilationsfilmen inhärent ist.

„Es besteht allerdings kein Zweifel daran, daß der Dokumentarfilm und der Kompilationsfilm eines gemeinsam haben, nämlich eine Manipulation der Wirklichkeit. Welcher Art auch immer die Beweggründe für eine solche Manipulation sein mögen, ob es sich um künstlerische, propagandistische, erzieherische oder kommerzielle Motive handelt, man versucht die künstliche Veränderung zu verbergen, damit das Publikum nichts sieht als die ‚Wirklichkeit‘, das heißt die speziell a r r a n g i e r t e Wirklichkeit, die der Filmproduzent für seine Zwecke zurechtschneidert“ (Leyda 1967, S. 8; Sperrung im Original).

Jay Leyda bringt damit auf den Punkt, dass sowohl Dokumentar- als auch Kompilationsfilme nie tatsächlich die ‚Wirklichkeit‘ zeigen können, sondern diese immer und notwendig für ihre diskursiven Zwecke arrangieren und somit historisch spezifische Realität rekonstruieren und interpretieren. Natürlich bedeutet dies nicht, dass die Ereignisse, die wir in den Filmen sehen, so nicht stattgefunden haben. Man muss an dieser Stelle nur ganz klar unterscheiden zwischen dem Originalmaterial und dem Material, das wir arrangiert in Kompilationsfilmen in einen bestimmten Kontext eingelassen sehen und in eben diesem Kontext ‚zum Sprechen gebracht‘ wird: „Das ‚Tatsachenbild‘ mag zwar bezeugen, was vor dem Objektiv der Kamera stattfand, doch kann seine bloße Präsentation Wesentliches hinsichtlich der realen historischen Ereignisse verschweigen“ (Frieß 2003, S.167).

Die Bilder, die im Kompilationsfilm montiert und gezeigt werden, verfälschen also nicht historische Fakten, können aber ebenso wenig für sich in Anspruch nehmen, die tatsächlichen Ereignisse in ihrer Vollständigkeit zu repräsentieren. Darüber hinaus findet eine bewusste Manipulation des Kontextes statt: Aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst, finden sich die Bilder nun in einem divergenten Rahmen wieder.

Als Beleg dafür sollen die letzten Filmaufnahmen, auf denen Adolf Hitler lebend zu sehen ist, herangezogen werden. Zwar bezieht sich dieses Beispiel auf SWASTIKA, jedoch wurden jene Bilder, wie zu Beginn dieser Arbeit beschrieben, in zahlreichen Dokumentarfilmen über den Nationalsozialismus verwendet. Darin schreitet der Diktator eine Gruppe Jugendlicher ab, die das letzte (verzweifelte) Aufgebot des NS-Regimes symbolisieren, verleiht Orden, tätschelt Wangen. Wenn nur diese Szene ohne Kommentar in einen Kompilationsfilm eingebettet ist, können wir ihr kaum mehr entnehmen, als die eigentliche Handlung. Aber in den historischen Kontext gebettet und mit dem Wissen,

dass diese Aufnahmen im schon zerstörten Berlin gedreht wurden, während die Alliierten, nur noch wenige Kilometer vom Bunker der Reichskanzlei entfernt, dabei waren, die Stadt einzunehmen und den Krieg zu gewinnen, stehen diese Bilder symptomatisch für den totalitären und radikalen Wahnsinn im Gedankengut der Nationalsozialisten. Obwohl der Krieg eigentlich schon verloren ist, werden Kinder an die Front geschickt und diesen in absurden Propagandazeremonien noch Orden vom „Führer“ höchstpersönlich verliehen, der selbst von Krankheit und Schwäche gezeichnet ist.

Um auf das Zitat von Frieß zurückzukommen: Natürlich sind diese Bilder insofern „Tatsachenbilder“, da an diesem Tag die Orden ja tatsächlich verliehen wurden. Die gesamte historische Realität über diese Aktion wird jedoch erst mit entsprechendem Hintergrundwissen — oder im Kompilationsfilm mit entsprechendem Kommentar — klar erfassbar.

5.2.4. Obersalzberg VIII: Ein Gewitter zieht auf — Der Zweite Weltkrieg im Zeitraffer

Abschließend soll das Kapitel „Obersalzberg VIII: Ein Gewitter zieht auf“ analysiert werden. Bei diesem Kapitel, so wird sich zeigen, handelt es sich um eine Sonderform der Bild- und Tonmontage. Im Gegensatz zu den anderen Obersalzberg-Kapiteln wird hier nicht nur mit der Synchronisation und einer neu arrangierten Musik gearbeitet, sondern es finden sich dort neben Überblendungen akustischer und visueller Art, auch verschiedene Effekte wie das Verlangsamen oder Anhalten des Bildes. Zugleich kann dieses Kapitel auf inhaltlicher Ebene als ein besonderes Beispiel für die, wie Leyda schreibt, „arrangierte Wirklichkeit“ (Leyda 1967, S.8) dienen.

Die Szene beginnt mit Schwarzweiß-Aufnahmen (16mm), die unter anderem Eva Braun beim Baden zeigen. Diese Bilder wurden von den Filmemachern für SWASTIKA verlangsamt, außerdem setzt nun eine Musik ein, die, von schweren Streicherklängen getragen, Unheil zu verkünden scheint. Dann ein Schnitt: Hitler einmal mehr am Obersalzberg. Er geht mit einem Vertrauten spazieren, das Gespräch ist nach-synchronisiert — obschon beide die Rücken der Kamera zukehren. Der Vertraute lobt im Text Hitlers Rede beim Parteitag, und während das Gespräch weiter läuft, ist eine Panoramaaufnahme eines Berges dazwischen geschnitten. In der nächsten Einstellung sehen wir einige Nationalsozialisten auf der Terrasse des Berghofes sitzen, einer von ihnen wird mittels Schrift-Einblendung als Martin Bormann identifiziert. Auch Heinrich

Himmler etablieren die Filmemacher mit einer Einstellung und seinem Namenszug. Es folgen kurze Auszüge aus dem Gespräch, folgendermaßen nachsynchronisiert: Himmler: „Natürlich hat ihn ein Jude erschossen, das steht fest“. Hitler tritt auf die Terrasse: „Ich freue mich schon auf die Autofahrt nach München“.

Dann ist erneut Hitler im Bild, auf der Steinmauer sitzend, diesmal umgeben von seinem Gefolge. Es geht offenbar um das außenpolitische Verhältnis zu England. Der Diktator blättert Papiere durch, sein Synchronsprecher mimt: „Ich werde natürlich Herrn Churchill und Herrn Cooper in meiner Rede erwähnen“.

Er spricht weiter und offenbar zitiert er nun aus den Unterlagen, die er in der Hand hält: „Vielleicht wird Churchill schon morgen Premierminister sein. Der britische Oppositionsführer kann nicht das Regime zerschlagen ohne das deutsche Volk zu zerstören“ (SWASTIKA, *ibid.*).

Die nächste Einstellung zeigt erneut Heinrich Himmler zusammen mit Reinhard Heydrich. Letzterer ‚berichtet‘ dem Inhalt nach von der Zerstörung jüdischer Geschäfte und Synagogen — möglicherweise also eine Anspielung auf die sog. „Reichskristallnacht“.

Erneut ist Hitler, jetzt mit seinem Leibarzt, im Bild. Man blickt über die Landschaft, der Arzt weist seinen „Führer“ auf die Gewitterwolken hin. Sogleich wird wieder eine Landschaftsaufnahme gezeigt, in der scheinbar eben jene Wolken zu sehen sind. Kurz ist nochmals Hitler mit Leibarzt zu sehen, dann das Bergpanorama im Kameranähen. Unter dieses Bild wird jetzt eine englisch-sprachige Tonaufnahme gelegt, eine Erklärung des Premierministers Churchill. Während das Kriegsuitimatum und schließlich die Kriegserklärung Großbritanniens gegen Deutschland verlesen werden, erfolgt auf der Bildebene eine Montage verschiedenartiger kurzer Szenen:

Hitler, wie er mit dem Rücken zur Kamera auf der Terrasse des Berghofes steht. Danach in schwarz-weiß eine (evtl. nachvertonte) Einstellung von Sonnenstrahlen, die durch Wolken brechen, gefolgt von einer Schneelawine, die über einen Berghang rollt. Woher diese Aufnahmen stammen, ist nicht ersichtlich.

Im nächsten Bild der Montage wird zuerst ein Schwarz-Weiß-Standbild eines NS-Fahnenzugs gezeigt, das innerhalb weniger Sekunden zum farbigen Bewegtbild transformiert wird. Dann eine Farbaufnahme von Hitler, der einen Zug von uniformierten Nationalsozialisten anführt. Hier findet die vorhin erwähnte Montage in umgekehrter Reihenfolge statt: Das farbige Bild in Bewegung wird zum Standbild in schwarz-weiß. Der englische Text der Kriegserklärung ist zu Ende, was nun folgt, sind nachvertonte

Bilder. Zuerst Hitler in einer Großaufnahme, wie er den Kopf dreht und lächelt.²³ Danach, relativ schnell geschnitten, Filmaufnahmen aus dem Krieg. Flugzeuge, Luftangriffe, Explosionen — das Ganze entsprechend vertont. Die Montage endet mit der Sprengung des Hakenkreuzes auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg.

Wie bereits erwähnt, hebt sich die hier beschriebene Sequenz insofern von den anderen analysierten Ausschnitten in SWASTIKA ab, da die verwendeten Privataufnahmen nicht für sich stehen, sondern Teil einer Montage sind, die versucht, in weniger als einer Minute das Kriegsgeschehen nachzuzeichnen. Besonders fällt hierbei auf, welche Zeitsprünge vorgenommen werden. Die Szene beginnt — zumindest wenn man sich inhaltlich auf die Synchronisation bezieht — im Jahr 1940, da im Mai diesen Jahres Churchill Premierminister wurde. Damit kann sich das vertonte Gespräch zwischen Himmler und Heydrich kaum auf die Novemberpogrome der sog. „Reichskristallnacht“ beziehen, da sich diese im Jahr 1938 ereigneten. Die Kriegserklärung Großbritanniens, die verlesen wird, wurde wiederum im September 1939 getätigt. Die darauffolgende Montage bedient sich Aufnahmen aus verschiedenen Jahren und endet mit der Sprengung des Hakenkreuzes ca. 1945.

Viele Jahre der Geschichte werden also abstrahiert und ohne Interesse auf historische Genauigkeit mit wenigen Bildern dargestellt — um sie (korrekt) lesen zu können, ist ein gewisses historisches Wissen Voraussetzung. Doch welche Funktion sollte solch eine Montage haben? Hitler im Privaten in den Bergen, während eine Kriegserklärung verlesen wird, Naturgewalten, gefolgt von den technischen Gewalten der Zerstörung. Dazu die Überschrift: „Ein Gewitter zieht auf“. Der Krieg wird hier von Mora als ästhetische Abfolge von Bildern inszeniert. Es sind Bilder, die offenbar einmal mehr für sich selbst sprechen sollen. Doch wie sind sie, auf diese Weise arrangiert, zu lesen? Haben die Gräueltaten des Krieges ihren Ursprung in der Idylle der bayerischen Alpen? Oder entziehen sich die Nazis der Verantwortung, indem sie abgeschottet in der Natur sitzen und Kaffee trinken? Wurde der Krieg tatsächlich auf der Terrasse des Berghofes beschlossen? Die Antwort auf diese Fragen scheint dem Publikum überlassen zu sein, das gefordert ist, das eigene Geschichtsverständnis mit einzubringen. Doch gleichzeitig tut

²³ Anm.: Eben diese Einstellung wird auch bei DER GEWÖHNLICHEN FASCHISMUS verwendet, mit dem Kommentar: „Ich...bei guter Laune.“

SWASTIKA hier genau das, was William de Greef in seinem Beitrag „Found-Footage-Film als eine Kunst der Reproduktion“ (Greef 1992) postuliert:

„Wer wie die Found Footage-Filmschaffenden die Relativität einer bestimmten Ordnung suggeriert, beschwört mithin auch ein bestimmtes Geschichtsverständnis. Die Beschäftigung mit Geschichte, der Rückgriff auf Vergangenes sowie die eigene Standortbestimmung im Bezug zur Vergangenheit, gehören meines Erachtens zu den wesentlichsten Elementen des Found Footage-Films. Häufig liegt Found Footage-Filmen denn auch ein metahistorischer Entwurf zu Grunde“ (Greef 1992, S. 86).

Eine solcher „metahistorischer Entwurf“ eines gezielten Verständnisses von Geschichte oder historischer Ereignisse wird auch in SWASTIKA projiziert. Präzisiert ausgedrückt ist der Film also lediglich ein personalisierter Entwurf von Geschichte, den die Filmemacher anzubieten wissen.

5.3. Mehr als nur Verwirrung — Fazit zu SWASTIKA

Anhand der obigen Ausführungen sollte deutlich gemacht werden, was einen Film wie SWASTIKA von den bisher aufgeführten Beispielen unterscheidet. SWASTIKA nimmt für sich in Anspruch, die Bilder — durch das Weglassen eines gesprochenen Kommentartextes — gänzlich für sich selbst sprechen zu lassen. Ein Anspruch, dem der Film nicht gerecht werden kann, da die Filmemacher zwar auf einen Kommentar verzichten, die Bilder aber durch das Hinzufügen von Ton und dem Versuch der Nachsynchronisation eben gerade nicht unkommentiert lassen. Auch sind die Bilder — wie in jedem Kompilationsfilm — gänzlich nach einem bestimmten Muster angeordnet, geschnitten und montiert. Die Verwendung der Amateur-Aufnahmen aus dem Archiv Eva Brauns sollen, so die Filmemacher, vermitteln, dass die Nationalsozialisten nicht zu unmenschlichen Monstern stilisiert werden können, sondern durchaus sehr menschliche Züge an den Tag legten, die uns allen vertraut vorkommen. Diese neue Repräsentation von Geschichte löste beim damaligen Publikum offenbar massive (moralische) Proteste aus, wie Zeitungsartikel und die Berichte der Ereignisse in Cannes belegen. Den Rezipienten muss dabei jedoch klar sein, dass hier nicht die historischen Ereignisse selbst gezeigt werden, sondern lediglich eine arrangiert Bildfolge, ein Entwurf der Geschichte. Margrit Tröhler weiß das zu bestätigen:

„Filme aus gefundenem Material sind Filme über Bilder-Ereignisse, viel mehr noch als über die Ereignisse selbst. [...] Es sind Bilder, die mit einer bestimmten

Intention gemacht wurden, um ein ‚Bild‘ von einem Ereignis zu vermitteln — Bilder, die eine Gesellschaft von sich geben will und keine Bilder der Wahrheit. Und genau hier setzt der Found-Footage Film ein: er zersetzt die Bilder-Ereignisse und darüber hinaus das Ereignis selbst, das nur als Bild besteht (auch in unserer Erinnerung). Er appelliert an unser Wissen um und über Bilder“ (Tröhler 1992, S.48).

Im Fall von SWASTIKA bedeutet dies, dass der Film zwar das Potential hat, die Filmbilder z.B. von Eva Braun an sich zu zeigen und damit gewissermaßen eine Aussage über das Verhalten der Geliebten Hitlers treffen könnte. Die Bilder dokumentieren also möglicherweise die Sicht Brauns über die Geschehnisse am Berghof oder besser das, was sie davon als ästhetische Inszenierung auf Filmstreifen bannen wollte. Und dieses Vermögen des Films wäre, historisch gesehen, durchaus eine beachtliche Leistung. Jedoch scheitert SWASTIKA daran, dass die Filmemacher zu viel offen zu legen versuchen. Sie erheben den Anspruch, die, um einmal mehr Hannah Arendt zu zitieren, „Banalität des Bösen“ mittels der Bilder zeigen zu wollen und gleichzeitig dem Publikum die historische Wirklichkeit nahezubringen. Forciert wird diese Idee von Mora noch durch das Hinzufügen der oftmals sehr fragwürdigen Synchronisation.

SWASTIKA spart dabei auch nicht mit Szenen, die ganz offensichtlich bestimmte Gefühle beim Zuschauer hervorrufen sollen, um so fast unumgänglich die von den Filmemachern so oft erwähnte „Verwirrung“ beim Publikum zu stiften. Gerade auch der Einsatz von Musik, Überblendungen, Standbildern und anderen filmischen Mitteln zeugt von einer gezielten Lenkung des Publikums. So sprechen die Bilder zwar in gewisser Weise für sich selbst — deren Text ist dem Betrachter jedoch streng vorgegeben.

6. Fazit — „Kein Film ist nur identisch mit seiner Methode“

„Wie kann man über diese Bilder sprechen? Es hat nach dem Krieg keinen Bildersturz gegeben, der die Filme in einem Akt der ersten Empörung zerstört hätte. Die Filme wurden konfisziert und das ist etwas anderes (Bitomsky, DEUTSCHLANDBILDER).“

Diese Überlegungen Hartmut Bitomskys bildeten den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Um der damit einhergehenden Fragestellung, inwiefern diese unter Verschluss gehaltenen Bilder als „Zeugen gegen sich selbst“ aussagen können, nachzugehen, wurden drei historische Kompilationsfilme untersucht.

Das Hauptaugenmerk dieser Analyse lag auf der Neuordnung der vorgefundenen Bilder, der gewählten Art des Kommentars und der daraus folgenden möglichen Rezeption beim Zuseher. Von zentraler Bedeutung war dabei auch die Beobachtung, dass die im Kompilationsfilm verwendeten Bilder von den jeweiligen Regisseuren bewusst ausgewählt wurden und so lediglich einen bestimmten Blickwinkel auf die Geschichte freigeben können.

Die Filmbeispiele in dieser Arbeit unterscheiden sich stark in ihrer Machart, also dem Zugang zur Geschichte, deren Interpretation und vor allem der Präsentation gegenüber dem Publikum. Dadurch sollte verdeutlicht werden, welcher verschiedenen Methoden sich die Regisseure bedienen können, um die eingelagerten Bilder erneut zum Sprechen zu bringen. Erwin Leisers MEIN KAMPF diene in dieser Arbeit als Beispiel für einen klassischen Kompilationsfilm, der größtenteils chronologisch die Geschichte des „Dritten Reichs“ mittels Aneinanderreihung von Fotografien und Filmausschnitten erzählt. Darüber ist ein nüchterner und sachlicher Kommentar gelegt, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, vor allem durch die Nennung historischer Fakten ein möglichst umfassendes und detailliertes Bild der Geschichte zu erzählen. Eine Ausnahme bilden die Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto — dort ändert sich der Ton, und der Kommentar versucht, das Publikum angesichts der erschreckenden Bilder auf einer persönlichen und emotionalen Ebene anzusprechen — nicht zuletzt, um den Opfern ihre von den Nationalsozialisten vermeintlich geraubte Würde zurückzugeben.

Am Beispiel von Michail Romms Film DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS wurde eine bis dato unkonventionelle Möglichkeit dargelegt, mit den nationalsozialistischen Propagandabildern umzugehen. Der Duktus des Kommentars ist von Humor oder Ironie

getragen und versteht es, mit diesen sprachlichen Mitteln Hitler und das „Dritte Reich“ zu diffamieren und bloß zu stellen. Anders als bei MEIN KAMPF bindet sich der Kommentar sehr eng an die gezeigten Bilder, die oftmals mit verschiedenen Effekten wie Vergrößerungen, Wiederholungen oder einem Rückwärtslaufen belegt sind. Mit dem entsprechenden Text raubt Romm, wie in dieser Arbeit bereits eingehend belegt, der NS-Propaganda ihren Pathos und gibt sie der Lächerlichkeit preis. Doch auch bei DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS bilden die Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto einen Bruch: In einer Änderung des Sprachgestus scheint der sonst oftmals ironische Sprecher persönlich ergriffen und eröffnet so — ähnlich wie bei Leiser — einen emotionalen Zugang zum Publikum, mit welchem er während des ganzen Films im Zwiegespräch zu sein scheint.

Im letzten Filmbeispiel, Philippe Moras SWASTIKA, wurde eine weitere, wenn auch sehr fragwürdige Methodik im Umgang mit historischem Bildmaterial offen gelegt. Der Verzicht der Filmemacher auf einen Sprecher sollte das selbsterklärte Ziel einer möglichst ‚wahrheitsgetreuen‘ Geschichtsdarstellung erfüllen. Damit einhergehend wurden die von Mora gefundenen 16mm-Aufnahmen von Eva Braun nachsynchronisiert, die sie überwiegend auf dem Berghof bei Berchtesgaden in scheinbar privater Atmosphäre gemacht hatte. Die Problematik bestand dabei in der von den Filmemachern immer wieder als absolut „authentisch“ propagierten Synchronisation: Durch die Montage der Bilder als unzusammenhängendes Konglomerat von NS-Propaganda-aufnahmen, die fragwürdigen Neuvertonungen und der Vorstellung, die Geschichtsschreibung durch das Zeigen eines vermeintlichen Privatmannes Hitler bereichern zu können, vermag es der Film eben nicht, die ursprüngliche Wirkung der Archivbilder umzukehren und sie vom NS-Kontext loszulösen. Die in *Kapitel 5* angesprochenen entrüsteten Reaktionen der Zuschauer und auch die Zeitungsrezensionen im Anhang scheinen dies zu bestätigen.

Trotz all dieser Beobachtungen können die Filme nicht ausschließlich bestimmten Kategorien zugeordnet werden:

„Kein Film ist nur identisch mit seiner Methode. Wenn ich Leisers Filme als historische Bestandsaufnahmen, [...] den GEWÖHNLICHEN FASCHISMUS als Essay bezeichne, kann das immer nur dem Grundgestus der Filme gelten, ihre individuellen Besonderheiten reichen darüber hinaus“ (Roth 1982, S. 123).

Roth hebt hervor, dass in seiner Erkenntnis die von den Kompilationsfilmen oftmals erklärte „Authentizität nicht mit Wahrheit gleichzusetzen ist“ (Roth, *ibid.*). Die Originalbilder garantieren nicht per se eine wahrheitsgetreue Wiedergabe der Geschichte, ein zentraler Punkt, der auch wiederholt in dieser Arbeit deutlich gemacht wurde. Man muss sich stets vor Augen halten, es meist mit Propagandamaterial zu tun zu haben, welches von den Nationalsozialisten zu einem bestimmten Zweck aufgenommen wurde. Der historische Kompilationsfilm kann nur versuchen, durch die ihm zur Verfügung stehenden Methoden diese Bilder als „Zeugen gegen sich selbst“ aussagen zu lassen und durch einen entsprechenden Kommentar die Bilder von ihrem ursprünglichen Kontext loszulösen.

Es hat sich im Verlauf der Arbeit und in der Filmanalyse bereits herauskristallisiert, dass die Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto, ursprünglich ebenfalls zu Propagandazwecken aufgenommen, in diesem Zusammenhang eine Besonderheit darstellen und einer speziellen Betrachtungsweise bedürfen. Roth hebt dabei deren Alleinstellungsmerkmal bezüglich des Wahrheitsdiskurses hervor und konstatiert, „[d]aß einzig die Aufnahmen des Schreckens und Leidens, die die Nazis nicht zu verwenden wagten, wahrhaftig sind, weil sie sich dem propagandistischen Zweck widersetzen [...]“ (Roth, *ibid.*).

Es sind ebenjene Bilder, wie die von den Kindern im Ghetto, die das Gemüse vor SS-Soldaten ausleeren müssen, die laut Roth „zum Symbol geworden sind“ (Roth, *ibid.*). Genau dieser symbolhafte Charakter der Bilder ist das, was die hier aufgeführten Kompilationsfilme gemein haben (vgl. Roth, *ibid.*). Die Symbolhaftigkeit gilt aber nicht nur für die Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto, sondern in gleicher Weise für das Bild von Hitler auf dem Obersalzberg oder der wahnwitzigen Verleihung von Orden in den letzten Kriegstagen im schon zerstörten Berlin. Durch die Verwendung in Kompilationsfilmen sind die Bilder für uns zu Symbolen historischer Ereignisse geworden und somit zu ‚Erinnerungen‘:

„Auch wenn wir sie zeitlich nicht (alle) selbst erlebt haben und/oder uns meist auch nicht am Ort des Geschehens aufhielten, so wissen wir dennoch davon, haben davon gehört und eventuelle auch schon Bilder von diesen Momenten des Todes gesehen. Beim Sehen dieser Bilder in einem Found-Footage-Film werden wir versuchen, das Abgebildete zu erkennen, es zu identifizieren [...], und dann werden wir uns erinnern, dass wir sie in irgendeiner Form schon mal aufgenommen haben“ (Tröhler 1992, S. 48).

Margrit Tröhler konkretisiert den symbolhaften Charakter der Bilder. Diese stehen symbolisch für Erinnerungen an historische Ereignisse, die wir als Rezipienten des Films meist so gar nicht erlebt haben. Tröhlers These zeigt gleichzeitig, welche Verantwortung die Filmemacher historischer Kompilationsfilme übernehmen: Sie zeichnen nicht nur ein spezifisches Bild von Geschichte, sondern prägen in erster Linie das Geschichtsbewusstsein der Rezipienten. Von diesem Denkanstoß ausgehend wäre es durchaus für weiterführende Untersuchungen interessant, inwiefern durch das immer wiederkehrende Zeigen derselben nationalsozialistischen Archivaufnahmen die Gefahr einer Ikonisierung und einer daraus folgenden Abstumpfung der Rezipienten entsteht. Am Ende der vorliegenden Arbeit soll jedoch einmal mehr Bitomsky zitiert werden, der es vermag, die Beobachtungen dieser Arbeit zusammenzufassen und gleichzeitig Antwort auf die Frage gibt, wie Bilder Zeugnis gegen sich selbst ablegen können:

„Man muss sie freikaufen um sie zeigen zu können. Und man kriegt sie nur heraus, wenn der Kontext sie gewissenhaft dosiert, unschädlich macht. Man benutzt die Bilder als Dokumente. Sie sollen belegen, wie der Faschismus gewesen ist und gleichzeitig müssen sie gegen sich selbst sprechen. So wie man es mit Agenten macht, die übergelaufen sind und umgedreht werden“ (Bitomsky, DEUTSCHLANDBILDER).

Quellenverzeichnis

Literatur

Aitken, Ian (Hg.) (2006): *Encyclopedia of the documentary film*. New York u.a.: Routledge, Taylor & Francis Group.

Arendt, Hannah (1964): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper.

Beauvais, Yann (1991): Found Footage. Vom Wandel der Bilder. In: *Blimp (Sonderheft "Found Footage. Filme aus gefundenen Materialien.")* (16), S. 4–11.

Beilenhoff, Wolfgang; Hänsgen, Sabine (Hg.) (2009): *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm*. Berlin: Vorwerk 8.

Beller, Hans (1989): Filmgeschichte im Fernsehen - Erzählen und Zeigen. In: Knut Hickethier (Hg.): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Berlin: Edition Sigma, S. 181–187.

Blümlinger, Christa (2009): *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Freie Univ., Berlin: Vorwerk 8.

Büchner, Tobias (1998): *Found Footage. Filme aus gefundenem Material; mit fünf Filmbeispielen*. Hochschule für bildende Künste, Fachbereich Visuelle Kommunikation, Hamburg.

de Greef, Willem (1992): „Found Footage Film als eine Kunst der Reproduktion“. In: Cecilia Hausheer und Christoph Settele (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern: Viper/Zyklop, S.76-89.

Ebbrecht, Tobias; Hoffmann, Hilde; Schweinitz, Jörg (Hg.) (2009): *DDR - erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren.

Eisenhut, Suzanne (2006): Compilation. In: Aitken, Ian (Hg.): *Encyclopedia of the documentary film*. New York u.a.: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 244–246.

Frieß, Jörg (2003): Spuren von Spuren von Spuren. Vorgefundene Bilder in drei Dokumentarfilmen über die Shoah. In: Eva Hohenberger und Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8, S. 161–176.

- Frieß, Jörg (2009): Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah und den Faschismus. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm*. Berlin: Vorwerk 8, S. 300–309.
- Hamdorf, Wolfgang Martin (1992): Madrid - oder das Schweigen der alten Bilder. In: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg: Hitzeroth, S. 94-116.
- Hamdorf, Wolfgang Martin (1989): Die Metamorphose der Schmetterlinge: Gedanken zum Kompilationsfilm. In: Hans J. Wulff (Hg.): *2. Film und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Münster: MAkS Publikationen, S. 335–346.
- Hamdorf, Wolfgang Martin (1991): Kompilationen vom Krieg. SCHUSS-GEGENSCHUSS und MEIN KRIEG. In: *Film und Fernsehen* 19, 8-9, 1991, S. 44-47.
- Hausheer, Cicilia; Settele Christoph (Hg.) (1992): *Found Footage Film*. Luzern: Viper/Zyklus.
- Heer, Hannes (2005): *Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Hickethier, Knut (Hg.) (1989): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Berlin: Edition Sigma.
- Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.) (2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8.
- Katz, Joel (1991): From Archive to Archiveology. In: *Cinematograph* (4), S. 96–104.
- Keilbach, Judith (2009): Archive sagen aus. Zum Stellenwert von Filmdokumenten in den Filmen von Andrew und Annelie Thorndike. In: Tobias Ebbrecht, Hilde Hoffmann und Jörg Schweinitz (Hg.): *DDR - erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren.
- Koebner, Thomas (Hg.) (2011): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Kurowski, Ulrich (1972): *Lexikon Film. 100mal Geschichte, Technik, Theorie, Namen, Daten, Fakten*. München: Hanser Verlag.

Leiser, Erwin (1995): *"Mein Kampf". Eine Bilddokumentation der Jahre 1914 - 1945*. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag.

Leyda, Jay (1967): *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm. Engl. Film beget Films*. Berlin: Henschelverlag.

Loiperdinger, Martin (1993): "Why We Fight" contra "Triumph des Willens". Feind-Bilder in der amerikanischen Gegenpropaganda. In: Joachim Schmitt-Sasse (Hg.): *Widergänger. Faschismus und Antifaschismus im Film*. MAkS Publikationen, Münster 1993, S. 76-90.

Loiperdinger, Martin (1987): *Rituale der Moblimachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl*. Opladen: Verlag Leske + Budrich.

MacKenzie, Scott (1998): Termite Culture an Detritus Cinema. In: *CineAction* (47), S. 24–29.

Manthey, Elisabeth (1969): *Der politische Kompilationsfilm - seine Entwicklung, seine Besonderheiten, seine propagandistische Wirkung und die Bedeutung der Filmmarchiv für seine Produktion*. Potsdam: VEB DEFA-Studio für Spielfilme (Betriebsgeschichte, Heft 2).

Marsiske, Hans-Arthur (Hg.) (1992): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg: Hitzeroth.

Mitscherlich Alexander; Mitscherlich Margarete (2012): *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München u.a.: Piper Verlag.

Renov, Michael (2002): Historische Diskurse des Unvorstellbaren. Peter Forgacs' THE MAELSTROM. In: *Montage AV* 1 (11), S. 26–40.

Romm, Michail (1966): Das wahre Gesicht des Faschismus. In: *Kinemathek* 4 (24), S. 2–6.

Romm, Michail (1981): Von den Zweifeln und der Qual des Suchens. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge* 22 (3), S. 109–141.

Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: C.J. Bucher.

Russel, Catherine (1999): *Experimantal Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.

Salter, Sunny (2006): Found Footage. In: Aitken, Ian (Hg.): *Encyclopedia of the documentary film*. New York u.a.: Routledge, Taylor & Francis Group, Bd. 1, S. 430–432.

Sandusky, Sharon (1993): The Archeology of Redemption: Toward Archival Film. In: *Millenium Film Journal* (26), S. 3–25.

Schenk, Frithjof Benjamin (1994): *Der Gewöhnliche Faschismus von Michail Romm. Eine Parabel auf den Stalinismus? Durchleuchtung eines Interpretationsmodells*. Freie Universität Berlin.

Sjöberg, Patrik (2001): *The world in pieces. A study of compilation film*. Dissertation, Stockholm.

Tröhler, Margrit (1992): Filme aus gefundenem Material - Filme gegen das Vergessen. In: *Filmbulletin* (4/92), S. 46-55.

Vossen, Ursula (2011): Kompilationsfilm. In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 313–314.

Wees, William C. (1992) Found Footage und Fragen der Repräsentation. In: Cecilia Hausheer und Christoph Settele (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern: Viper/Zyklop, S. 36-53.

Wees, William C. (1993): *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.

Wees, William C. (2000): Old Images, New Meanings. In: *Spectator* 20 (1), S. 70–76.

Wulff, Hans J. (Hg.) (1989): 2. Film und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Münster: MAkS Publikationen.

Wulff, Hans J. (1995): Historisierung durch Archivmaterial: Überlegungen zur Textsemantik der Kompilation. In: *European Journal for Semiotic Studies* 7 (3-4), S. 741–752. Online verfügbar unter <http://www.derwulff.de/2-62>.

Wulff, Hans J. (2011): Die Montage der Listen und seriellen Reihungen. In: *Montage AV* 20 (1), S. 45-60. Online verfügbar unter <http://www.derwulff.de/2-171>.

Wuss, Peter; Frieß, Jörg; Hartmann, Britta; Müller, Eggo (Hg.) (2001): *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand. Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Berlin: Vistas (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 60).

Zyrd, Michael (2002): Found Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins TRIBULATION 99. In: *Montage AV* 11 (1), S. 113–134.

Internet

Beilenhoff, Wolfgang; Hänsgen, Sabine: *Der gewöhnliche Faschismus. Relektüre historischer Bildarchive*. <http://www.fk-427.de/Romm/Romm>; 3.6.2013

Langsteiner, Hans: *Die Macht der Bilder*. <http://www.evolver.at/dvd/swastika/>; 3.6.2013

Ohne Autor

Erwin Leiser:

http://www.zeit.de/1996/36/Erwin_Leiser; 3.6.2013 (aus der Ausgabe 36/1996 der Wochenzeitung DIE ZEIT).

Ihr Kampf:

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43159392.html>; 3.6.2013 (aus der Ausgabe 3/1961 der Zeitschrift DER SPIEGEL)

The Stroop Collection:

http://www1.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/warsaw_ghetto/collection.asp; 3.6.2013

SWASTIKA - Film & Talk mit dem Regisseur Philippe Mora:

<http://www.ufafabrik.de/en/nav.php?pid=calender&op=details&eid=752>; 3.6.2013

Software für Lippen lesen: Hitlers private Stummfilme von Studenten entschlüsselt:

<http://www.news.at/articles/0648/541/157656/software-lippen-hitlers-stummfilme-studenten>; 3.6.2013

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: MEIN KAMPF (Orig.: Den blodiga tiden; Erwin Leiser, Schweden/BRD 1960); SWASTIKA (Philippe Mora, Großbritannien 1974)

Abbildungen 2-4: MEIN KAMPF (Orig.: Den blodiga tiden; Erwin Leiser, Schweden/BRD 1960)

Abbildung 6: Ohne Autor The Stroop Report. The Warsaw Ghetto is no more. <http://www.holocaust-history.org/works/stroop-report/jpg/img014.jpg>; 3.6.2013

Abbildungen 7-12: DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (Orig.: Обыкновенный фашизм; Michail Romm, UdSSR 1965)

Abbildungen 13-16: SWASTIKA (Philippe Mora, Großbritannien 1974)

Sollte trotz der Abbildungsnachweise eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Ausgewählte Filmographie historischer Kompilationsfilme

NACHT UND NEBEL (Orig.: NUIT ET BROUILLARD; Alain Resnais, Frankreich 1955)

MEIN KAMPF (Orig.: Den blodiga tiden; Erwin Leiser, Schweden/BRD 1960)

REQUIEM FÜR 500.000 (Orig.: REQUIEM DLA 500 TYSIĘCY; Jerzy Bossak, Waław Kaźmierczak, Polen 1963)

DER ALLTAG DES GESTAPOMANNES SCHMIDT (Orig.: POWSZEDNI DZIEŃ GESTAPOWCA SCHMIDTA; Jerzy Ziarnik, Polen 1964)

DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (Orig.: Обыкновенный фашизм; Michail Romm, UdSSR 1965)

SWASTIKA (Philippe Mora, Großbritannien 1974)

HITLER - EINE KARRIERE (Joachim Fest, BRD 1977)

DEUTSCHLANDBILDER (Hartmut Bitomsky, BRD 1983)

REICHAUTOBAHN (Hartmut Bitomsky, BRD 1986)

HITLERS HELFER (Guido Knopp, Deutschland 1996)

SPEER UND ER (Heinrich Breloer, Deutschland 2005)

Pressespiegel zu ausgewählten Filmbeispielen

Stuttgarter Zeitung, 4.1.2007 (Quelle: Deutsche Kinemathek Berlin)

AC
OBYKNOWENNYI FASCHISCH

Stuttgarter Zeitung 3 04.JAN.2007

„Der gewöhnliche Faschismus“ – nach vier Jahrzehnten wieder im Kino und weiterhin aktuell

Die Summe schäbiger Alltäglichkeiten

Von Ulrich Kriest

„Das Unverfilmte kritisiert das ‚Gefilmte‘“, lautet ein bekanntes Bonmot von Alexander Kluge zur Filmgeschichte. Und die Filmgeschichte kritisiert die Gegenwart, möchte man ergänzen angesichts der spektakulären Wucht und Frische, den sich Michail Romms Kompilationsfilm „Der gewöhnliche Faschismus“ auch nach mehr als vierzig Jahren seit seiner Entstehung noch bewahrt hat. Insofern ist es durchaus nicht ohne Ironie, wenn Romms Filmklassiker aus dem Jahre 1965 gerade jetzt, also nach Bernd Eichingers Schmierensatire „Der Untergang“ und unmittelbar vor Dani Levys Hitler-Klamotte „Mein Führer“ noch einmal in die Kinos kommt, um gewissermaßen filmisch die Stühle gerade zu rücken.

„Der gewöhnliche Faschismus“ hält den Deutschen den Spiegel vor. Romm hat seinen Film aus jenem Bilderberg geschürft, den der Nationalsozialismus der Welt hinterlassen hat. Es handelt sich um Bestände aus dem Reichsfilmarchiv, die als Beutegut in die Sowjetunion gelangt waren. Aus Wochenschau-, Propaganda-, Aufklärungs-, Schulungs- und auch Privatfilmen montiert Romm einen Bilderbogen, der versucht, hinter das Wesen des Faschismus zu kommen. Ihm geht es zunächst nicht darum, eine sozioökonomische oder psychologische These durch zeitgenössisches Filmmaterial zu illustrieren, sondern er versucht vielmehr – durchaus subjektiv, durchaus mit sarkastischem Witz – als Ethnologe die Rituale der Macht, die Inszenierung des Alltags, kurz: die „Summe der schäbigen Alltäglichkeiten, aus denen sich das Monstrum Faschismus zusammensetzte“ (Frieda Grafe), aus der visuellen Hinterlassenschaft zu rekonstruieren.

Da trifft dann die monumentale Selbstinszenierung des Regimes auf die kleinen Fehlleistungen, wenn Hitler früh auf einer unbedeutenden Parteiveranstaltung noch alles andere als eine riefenstahlsche Lichtgestalt ist oder sich der greise Reichspräsident Hindenburg schon beim einfachen Abschreiten einer Paradeformation hoffnungslos verirrt. Doch solch satirisch-entlarvenden Momente kontrastiert Romm mit der Grausamkeit der Mittäter, wenn Bilder von Erschießungen oder Hinrichtungen gezeigt werden, die an Drastik nicht zu überbieten sind. In sechzehn kompakten Kapiteln arbeitet Romm, der auch selbst für den sehr persönlichen Kommentar seines Films zeichnet, einzelne Themen konzipiert und eindrucksvoll ab. Die Montage seines Films folgt dabei eindeutig der Vorgaben seines Vorbilds Sergej Eisenstein und setzt auf harte, „sprechende“ Kontraste zur Verstärkung der intendierten Entlarvung der Methoden der Propaganda.

Romm war überzeugt, dass eine Kritik des Faschismus nicht mit den Bildern der Propaganda zu leisten sei, sofern nur „starke Begriffe“ gegen „stereotype Bilder“ stünden. Heutzutage, wo jeden Abend im Fernsehen Hitlers Manager oder Hitlers Hunde zu bestaunen sind, dürfte Romms Verfahrensweise ein weiteres Mal auf ihre seriöse Tragfähigkeit zu befragen sein. Dass der „alltägliche Faschismus“ mit seiner Analyse von medial produziertem Personenkult und umfassender Politiksimulation übrigens durchaus über die konkrete Zeit des Nationalsozialismus hinausweist, hat Romms Film seinerzeit auch in der Sowjetunion zum nicht unumstrittenen Politikum gemacht. Auch unter den heutigen Bedingungen der Mediendemokratie sichert ihm dies andauernde Aktualität. Dazu braucht es nicht einmal „Horrorbilder“ grinsender Bundeswehrsoldaten und zärtlich präsentierter Totenköpfe aus Afghanistan.

■ Kommunales Kino

III. 1 c
L. 10. 1. 1973

BZ

27. MRZ. 1973

Ein Deutscher fand in den USA Zelluloid-Konserven, die Hitler ganz privat zeigen

Wie Eva Braun den „Führer“ filmte

Ein ungeahnter Einblick in die private Welt Adolf Hitlers vermittelt ein zweistündiger Dokumentarfilm unter dem Titel „Hakenkreuz“, der in Kürze angeboten werden soll. (Mit deutschen Verleihfirmen wurde bislang noch nicht verhandelt.) Der Streifen besteht zum großen Teil aus bisher unbekannten Schmalfilmen, die Eva Braun 1937/38 aufnahm. Durch die Mitarbeit eines Fachmanns im Lippenlesen konnte der Originaldialog der farbigen Stummfilme teilweise rekonstruiert werden.

Die Entdeckung der sechs Filmrollen auf einem staubigen Regal des amerikanischen Nationalarchivs und des Archivs des Marine and Signal Corps in Washington ist das Werk des deutschgebürtigen Londoner Universitätsdozenten Lutz Becker (31).

Die Aufnahmen, mit einer 16-mm-Siemens-Kamera auf Agfa-Farbfilm gemacht, befanden sich in schlechtem Zu-

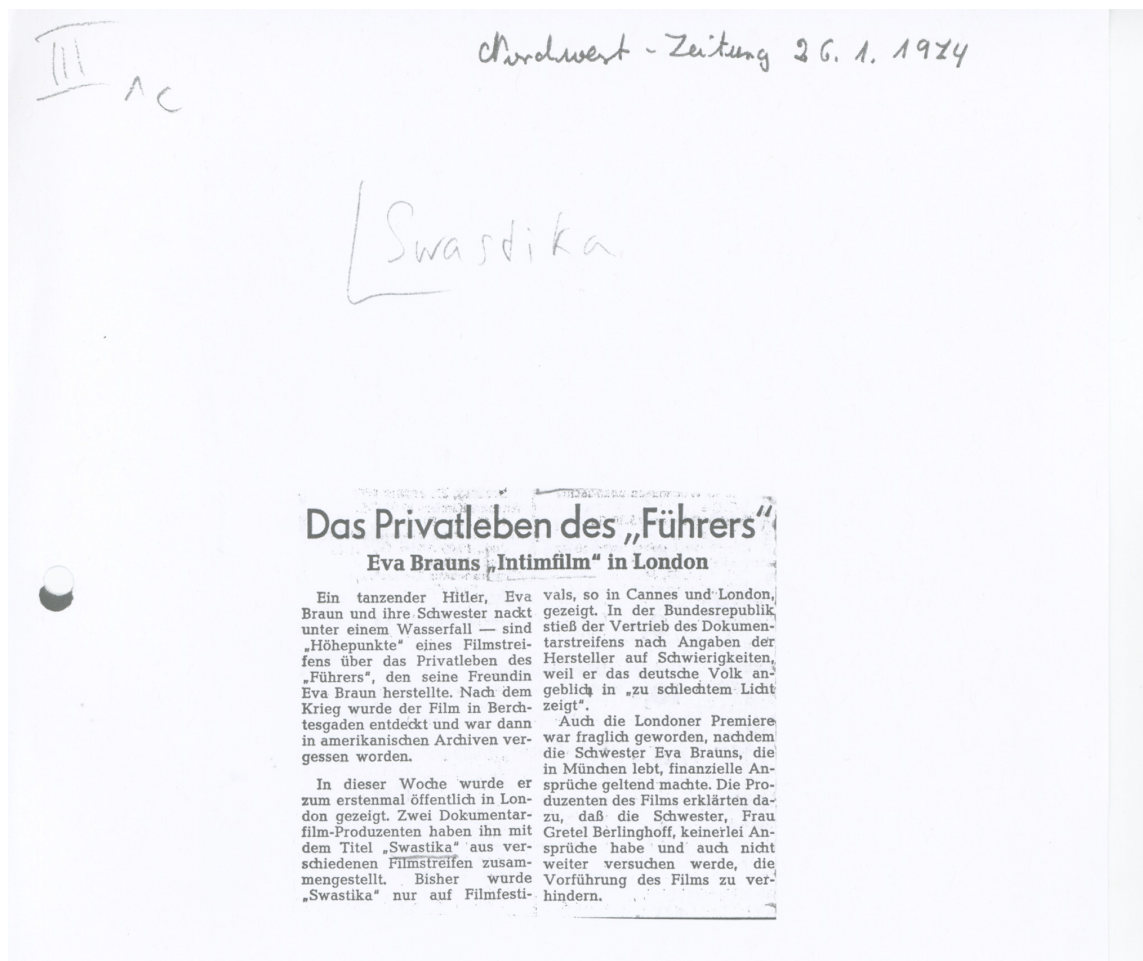
stand. Mit amerikanischer und privater britischer Unterstützung wurde das Material restauriert. Der junge australische Regisseur Philippe Mora schnitt das Material dann von ursprünglich vier Stunden zusammen und mischte es mit Wochenschau- und anderen Aufnahmen zu einem zweistündigen Dokumentarfilm. Er zeigt Hitler unter anderem zusammen mit Himmler, Goebbels, Speer, Heydrich, Bormann und Ribbentrop.

Mora: „Selbst in privaten Szenen läßt Hitler nie vergessen, daß er der ‚Mann des Schicksals‘ ist. Sobald er erscheint, richten sich die Leute

auf, streichen ihre Kleidung glatt und fahren sich übers Haar. Eva hat eine seltene Nahaufnahme eingefangen, die zeigt, daß sein berühmter Schnurrbart grau zu werden begann. In späteren Bildern jedoch sind Haar und Schnurrbart schwarz — zu schwarz, als färbte er sie. Er war ja immer schon fortgeschrittenen Alters, viel älter als Eva. Sie wirkt wie ein albern junges Mädchen, hüpfte umher, schneidet Grimassen und ist keine besondere Schönheit.“

Becker hält es für möglich, daß Hitler selbst die Aufnahmen von Eva Braun geschossen hat.

sad



Aus dem Heimkino der Eva Braun

Lutz Beckers Film „Swastika“ in London

Lutz Beckers Film „Swastika“ dauert 106 Minuten. Er besteht aus einer technisch gar nicht üblen Montage von (größtenteils) deutschen Dokumentar- und (ausschließlich) deutschen Propagandafilmen aus den Jahren von 1933 bis 1945. Die gezeigten Heldengedenkfeiern, die Erntedankfeste und Parteitage dienen hauptsächlich zur Garnierung der Erzeugnisse für das Heimkino der Eva Braun, die hier zum erstenmal öffentlich vorgeführt werden. Einzelne Wiederholungen und geschickte Verzögerungen durch die Zeitlupe abgerechnet, ergäben diese eine reine Spielzeit von fünf bis acht Minuten.

Eva Braun selbst ist im Dirndl und im Schwimmanzug zu sehen, macht auf einem Badetuch perfekte Kopfstände, und als sie später noch am Barren übt, ruft eine anonyme Frauenstimme aus dem Hintergrund: „Eva, du Angeberin.“ Auf dem gleichen Niveau liegt die übrige Nachsynchronisierung auch, Hitler spricht wenig, aber mit ungewohntem nordischen Akzent (der gegen die einzige Originalrede zur Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst stark absticht); Eva ermahnt den Hund Stasi, „den Führer“ — so spricht sie zum Hund — nicht zu stören; Speer bietet zur Jause Kuchen an und Ribbentrop ißt davon (oder umgekehrt); und als Hitler einem Kind die Wange tätschelt, ist es sogar der Tonapparat zuwider, und es klingt knallend laut. Ein anderes kleines Mädchen gibt auf Befragen an, daß es „Grättl“ hieße, was Hitler sinnend wiederholt. Besser deutsch sprechende Engländer zum Synchronisieren gibt es in Menge.

Neu an den oft gesehenen Filmen des offiziellen Teils waren — zumindest für den Berichtenden — eine Ansprache Einsteins in Amerika, eine Versammlung amerikanischer Nazis und das

Interview in Berlin mit einem nazifreundlicher New Yorker Journalisten namens Brindley. Das Fehlen eines gesprochenen oder geschriebenen Kommentars, zu Beginn zivilisiert und geschmackvoll wirkend, erweist sich als gefährlich und als Verrat am Zweck — was immer der Zweck von Anfang an gewesen sein mag. Gefährlich, weil englische Kinobesucher der Nachkriegsgeneration nichts von den historischen und politischen Grundlagen der vorgeführten Ereignisse wissen können, und von einem Schrecken erfüllt sein müssen, der jede Folgerung, jede Erwägung durch sein Ausmaß erstickt, und ein Verrat am — zugegeben suspekten — Zweck, weil es Anno 1974 nicht mehr genügt, mitzuteilen, daß die Hitler-Zeit grauenhaft war. Man versucht, die zynische Erkenntnis, daß es eben doch ums Heimkino ging, nochmals zu revidieren, aber wenn nach vierzig Jahren nicht einmal der Versuch einer Deutung unternommen wird, und sei es auch nur die der politischen Totalität (wenn man sich's leichtmachen will), dann waren es eben diese fünf bis acht Minuten Peinlichkeit, um deretwillen die tragischen Archive ihre kostbaren Spulen verborgten.

Zum Schluß singt Noël Coward sein berühmtes „Don't Let's be Beastly to the Germans“ (Seid nicht garstig zu den Deutschen), durch das ironische Couplet die Geschehnisse weiter verniedlichend. Die übrige Begleitmusik stammt von Wagner, der noch einmal als Symbol des Deutschtums und des Nazismus herhalten muß. Weit gebracht, armer Wieland. Als Regisseur wird Philippe Mora angegeben, als Autoren Mora und Lutz Becker, wohl der Ordnung halber, weil man nicht erkennt, welche Regie der eine führte und was sie eigentlich beide schrieben.

f. th.

Die Welt

Londoner Forscher ließ Lippenbewegungen „übersetzen“

Eva Brauns private Hitler-Filme in Washingtoner Archiv entdeckt

London, 26. März (SAD)

Einen Einblick in die private Welt Adolf Hitlers vermittelt ein zweistündiger Dokumentarfilm unter dem Titel „Hakenkreuz“, der in Kürze angeboten werden soll. Der Streifen besteht zum großen Teil aus bisher unbekannten Schmalfilmen, die Eva Braun in den Jahren 1937 und 1938 aufgenommen hat. Ein Fachmann im Lippenlesen hat den Originaldialog der farbigen Stummfilme teilweise rekonstruiert.

Die Entdeckung der sechs Filmrollen auf einem staubigen Regal des amerikanischen Nationalarchivs und des Archivs des Marine and Signal Corps in Washington ist das Werk des 31-jährigen Londoner Universitätsdozenten Lutz Becker. Er verdankte den entscheidenden Hinweis einem Zufall: Auf einer Party in Phoenix (US-Staat Arizona) hatte sich ein Amerikaner über Beckers deutschen Akzent mokiert und erzählt, daß er zu den ersten US-Truppen gehörte, die bei Kriegsende nach Berchtesgaden gekommen waren.

Becker, der die Existenz der am Obersalzberg gedrehten Eva-Braun-Streifen seit langem vermutet hatte, fragte ihn, ob er in Hitlers Villa Schmalfilmrollen gefunden habe. Der Amerikaner antwortete: „Ja, in Eva Brauns Schlafzimmer. Wir haben die Rollen nach Amerika geschickt.“

Die Aufnahmen, mit einer 16-Millimeter-Siemens-Kamera auf Agfa-Farb-

film gemacht, befanden sich in schlechtem Zustand. Mit amerikanischer und privater britischer Unterstützung wurde das Material restauriert. Der australische Regisseur Philippe Mora schnitt das Material dann von ursprünglich vier Stunden zusammen und mischte es mit Wochenschau- und anderen Aufnahmen zu einem zweistündigen Dokumentarfilm. Er zeigt Hitler unter anderen zusammen mit Himmler, Goebbels, Speer, Heydrich, Bormann und Ribbentrop.

Mora: „Jeder einzelne Schnappschuß Eva Brauns von Hitler ist faszinierend. Hitler wirkt sehr paranoid und verklemmt. Er ist sich dauernd bewußt, daß Eva mit der Kamera da ist. Er läßt sich kaum je ganz gehen und hat die seltsame Angewohnheit, die Hände gleichsam schützend vor sich zu falten. Am gelächtesten ist er mit seinem Hund Blondie und in einem Augenblick, in dem er offenbar jemanden spontan beim Tanzen imitiert. Sein Leibwächter Wilhelm Bruckner lacht lauthals. Im nächsten Moment bemerkt Hitler die Kamera und friert wieder ein. Selbst in diesen privaten Szenen läßt er nie vergessen, daß er der „Mann des Schicksals“ ist. Sobald er erscheint, richten sich die Leute auf, streichen ihre Kleidung glatt und fahren sich übers Haar. Eva hat eine seltene Nahaufnahme eingefangen, die zeigt, daß sein berühmter Schnurrbart grau zu werden begann. In späteren Bildern jedoch sind Haar und Schnurrbart schwarz — zu schwarz, als färbte er sie.“

Danksagung

Zunächst möchte ich meiner wissenschaftlichen Betreuerin Britta Hartmann danken. Sie hat mit ihrer Vorlesung zum Dokumentarfilm die Grundidee für diese Arbeit maßgeblich geprägt. Durch ihre Bereitschaft, mich trotz der räumlichen Entfernung zwischen Berlin und Wien zu betreuen, ist die vorliegende Diplomarbeit überhaupt zu Stande gekommen. Ich bedanke mich in diesem Zuge auch bei ihr für die ausführliche Email-Korrespondenz, die konstruktiven Treffen in Berlin, sowie ihre große Mühe, mir den Zugang zu Quellen und Material zu erleichtern.

Ebenso möchte ich mich bei Elisabeth Büttner bedanken, die mich in ihr Diplomandenseminar aufgenommen hat. Ihre Vorschläge und auch die Diskussionen im Seminar haben die Arbeit sehr bereichert.

Mein Dank gilt auch allen Freunden und Kollegen aus Wien, die mich durch meine Studienzeit begleitet und mir diese ungemein versüßt haben - ich denke dabei vor allem an meine einmaligen MitbewohnerInnen.

Genau soviel Dank gebührt auch den Lektoren dieser Arbeit, allen voran meine Freundin und Studienkollegin Vanessa Reichart, die mich nicht nur in sämtlichen Arbeitsphasen unterstützt hat, sondern mir über die gesamte Studienzeit immer zur Seite gestanden ist und mit der ich in Wien eine wunderbare Zeit verbringen durfte.

Schlussendlich bedanke ich mich ganz herzlich bei meinen lieben Eltern Friederike Reinbold und Reinhard Weidl, die mir das Studium in Wien erst ermöglicht und mich mein ganzes Leben immer und ohne Einschränkung mit viel Geduld unterstützt und gefördert haben.

Abstract

Der Filmemacher Hartmut Bitomsky spricht in seinem Film *Deutschlandbilder* von nationalsozialistischen Archivbildern als Dokumente mit einer „doppelten Aufgabe“. Einerseits sollen sie uns zeigen, wie der Faschismus „wirklich“ war und damit „die alte Schreckensbotschaft noch einmal senden“, andererseits werden sie vom Kompilationsfilmer in die Pflicht genommen, — in den entsprechenden Kontext gebettet —, gegen sich selbst auszusagen.

Die Arbeit widmet sich diesem Phänomen der Doppeldeutigkeit von Archivbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus. Dabei werden vor allem Fragen nach der Flexibilität des Materials, seiner Kontextaffinität und der Ausdeutbarkeit der Bilder gestellt werden.

Zu diesem Zweck werden Kompilationsfilme untersucht, also Dokumentarfilme aus der Zeit nach dem Nationalsozialismus, die zu einem großen Teil oder sogar ausschließlich aus nationalsozialistischen Archivaufnahmen bestehen und meist mit einem Kommentar unterlegt sind. Hauptgegenstand soll dabei das Verfahren der Demontage und Remontage der Bilder sein, sowie die Frage nach der Generierung von antifaschistischen Aussagen mittels spezieller rhetorischer Verfahren.

Anhand der Kompilationsfilme MEIN KAMPF (Den blodiga tiden, Erwin Leiser, S/BRD 1960), DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (Obyknowennyi Faschism, Michail Romm, UdSSR 1965) und SWASTIKA (Philippe Mora, UK 1974) sollen u.a. **Strategien des Kommentierens, der Ästhetik und der Montage, sowie die Neukontextualisierung der Bilder** im Rahmen des Kompilationsfilms beispielhaft behandelt und — soweit möglich - miteinander verglichen werden.

Lebenslauf

Joseph Weidl

geb. 13.05.1987 in Berchtesgaden

Email: joseph.weidl@web.de

Schulische Daten

09/1993 – 07/1997	Grundschule Berchtesgaden
09/1997 – 07/2006	Europäisches Gymnasium Berchtesgaden (Facharbeit: „Der Obersalzberg als Machtzentrum im Dritten Reich und zweiter Regierungssitz Hitlers.“)

Studium

von WS 07/08 - SS 08	Germanistik an der Universität Salzburg
seit WS 08/09	Diplomstudium der Theater, - Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien Diplomarbeitsthema: „Bilder als Zeugen gegen sich selbst?“ - Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im historischen Kompilationsfilm
seit WS 10/11	Geschichte an der Universität Wien

Praxiserfahrung

06/2007 – 08/2007	nach dem Zivildienst weiterführendes Praktikum im Adipositas Reha Zentrum Berchtesgaden
03/2008 – 05/2008	Praktikum in der Redaktion des Berchtesgadener Anzeigers
07/2011 – 08/2011	Hospitanz in der Schwabenredaktion des Bayerischen Rundfunks
10/2009 - 10/2012	redaktionelles Filmen für das internationale Filmfestival „Viennale“
seit 05/2012	Freier studentischer Mitarbeiter im Korrespondentenbüro des Bayerischen Rundfunks in Kempten