

Einleitung

Nationalsozialismus und Film

Zwischen dem 30. Januar 1933 und dem 8. Mai 1945 wurden knapp 1100 deutsche Spielfilme uraufgeführt. Hinzu kamen abendfüllende Dokumentarfilme und diverse Produktionen für das Beiprogramm in noch höherer Zahl. Sie bilden zusammen den Korpus des Films im Nationalsozialismus. Unter ihnen gab es höchst populäre Filme, die auch in der Nachkriegszeit als Wiederaufführungen im Kino oder durch Ausstrahlungen im Fernsehen ihr Publikum fanden, scheinbar »unbelastet« von ihrer Entstehungszeit. Dass die Zahl der offen ideologischen Filme vergleichsweise gering blieb, die Produktion jedenfalls nie dominierte, exkulpiert die anderen Arbeiten nicht grundsätzlich. Sie waren Teil einer durch den Nationalsozialismus gestalteten Industrie, sie entstanden und funktionierten in diesem Kontext, trugen bei zur durchaus bemerkenswerten Reputation der neuesten Kunst und ihrer zunehmenden Verbreitung. Dass die Filme *im* Nationalsozialismus auch solche *des* Nationalsozialismus gewesen seien, ist als Analyse jedoch zu kurz gegriffen. So deutlich die Filmproduktion kontrolliert war, so eindeutig sie Missliebiges verhindern konnte, so wenig war sie vom Januar 1933 bis zum Mai 1945 ein widerspruchsfreies, gegen Ambivalenzen der Werke abgeschottetes System. Es stand auch nicht immer unter den gleichen Bedingungen, hatte auf wechselnde Anforderungen zu reagieren.

Der Anspruch der Partei, auf die Filmproduktion möglichst umfassend und zugleich schnell zugreifen zu können, blieb in den Jahren des NS-Regimes unverändert bestehen. Erste Maßnahmen stellten das »Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer« vom 14. Juli 1933, dann die Schaffung der nach diesem Modell konzipierten Reichskulturkammer, beschlossen am 22. September 1933, dar. Schon am 1. Juni 1933 wurde – durchaus zur Genugtuung der Branche – zur Absicherung der Finanzierung die Filmkreditbank gegründet. Etwas später konnte Goebbels die Abschaffung der Kritik und ihre Ablösung durch unkritische Betrachtungen durchsetzen. Ab 1935 begann die Verstaatlichung der deutschen Filmindustrie, beginnend mit den großen Firmen. Der bereits 1938 weitgehend vollendete

Prozess erfuhr in der Gründung der Universum Film GmbH (UFI) 1942 seinen formalen Abschluss. Von nun an musste die Produktionsplanung aller staatseigenen Firmen in den Runden der jeweiligen Produktionsleiter abgestimmt werden. Trotz dieser Maßnahmen, trotz wechselnder Versuche mit weiteren Kontrollinstanzen wie dem Reichsfilmdramaturgen, den Produktionsgesellschaften zugeordneten »Kunstausschüssen« oder dem im Krieg geschaffenen Amt des Reichsfilmintendanten blieben Beharrungskräfte innerhalb der Industrie wirksam, war zudem jedenfalls für die meisten Produktionen der Publikumszuspruch im Auge zu behalten. Die Politik erwies sich daher einerseits in ihren Maßnahmen als notgedrungen flexibel, andererseits in ihren Grundzügen als unbeugsam.

Den deutlichen Wandel des Systems der Filmproduktion, die unter der nationalsozialistischen Diktatur neu formiert wurde, sprach auch Propagandaminister Joseph Goebbels in seiner Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 an:

»Wenn ich in der Vergangenheit zu Ihnen sprach, dann habe ich meistens unter Ihrem eigenen Beifall mehr zu kritisieren als zu loben gehabt. Ich habe das nicht getan, um überhaupt zu kritisieren, sondern ich habe das getan, um den Stand zu fixieren, auf dem wir uns befinden. Ich bin heute zum ersten Mal in der glücklichen Lage, mehr zu loben als zu kritisieren.«¹

Goebbels bezog sich dabei vor allem auf die mit dem Kriegsbeginn verbundenen Veränderungen, mit denen zudem die Besucherzahlen weiter anstiegen. So hätten die Filmschaffenden

»der Öffentlichkeit Filmwerke gezeigt, die unser Volk auf das tiefste erschüttern. Und in den nächsten Monaten werden Sie wiederum mit Filmwerken allergrößten Umfangs und künstlerischen Formats vor die Öffentlichkeit treten und werden wiederum den Beweis erbringen, daß das nicht eine momentane Aufwallung war, daß wir aus dem Bereich der Improvisationen nun in den Bereich der Systematik, d. h. der systematischen Arbeit gekommen sind.«²

Im Februar 1941 hatte der Minister jenseits taktischer Zwecke gute Gründe, ein deutlich positiveres Resümee als je zuvor zu ziehen. Denn die erste unter den Bedingungen des Krieges realisierte – und konsequent darauf abgestimmte – Produktionsstaffel erwies sich im Sinne des Propagandami-

nisters als unzweideutiger Erfolg. Man könnte sagen: Der Film des Nationalsozialismus kam in den ersten Kriegsjahren zu sich selbst. Wie nie zuvor orientierte sich die Produktion an den aktuellen Forderungen der politischen Situation, griffen Filme verschiedener Genres diese Situation in ihrer Themen- und Stoffwahl auf. Diese Phase hielt jedoch nicht lange an; schon ein Jahr später stellte sich die Kriegslage bereits deutlich anders dar, und damit stellte das Propagandaministerium auch an die Filmindustrie andere Aufgaben. Die mit dem Winterkrieg vor Moskau 1941/42 entschieden veränderte Situation hatte für die Filmproduktion in zweierlei Hinsicht einschneidende Folgen: Ein rasches Kriegsende schien nicht länger erreichbar, was im Bereich des Films einen anderen Einsatz der Ressourcen forderte. So wurden in den nächsten Jahren weniger Filme produziert; sogenannte Reprisen, also die Wiederaufführungen älterer Filme wurden häufiger; auch veränderten sich die finanziellen und personellen Bedingungen der Produktion selbst. In »Auskämmaktionen« wurden Facharbeiter zum militärischen Dienst eingezogen, in vielen Bereichen kamen sogenannte Fremdarbeiter zum Einsatz – angeworbene ausländische Arbeiter oder Kriegsgefangene.³

Dass die Periode der »Blitzkriege« im Verlauf des Jahres 1941 offenkundig zu Ende ging, schlug sich auch in der inhaltlichen Prägung der Filme nieder. Der Überfall auf die Sowjetunion führte nicht zum schnellen Sieg, mit den USA trat ein neuer mächtiger Gegner ein (die deutsche Kriegserklärung erfolgte am 11. Dezember 1941). Unter diesen Vorzeichen verloren zeitnahe, in der Gegenwart spielende Filme ihre erzählerische Basis. In der Konsequenz verordnete Goebbels neuerlich eine andere Stoffauswahl. Die kurzzeitig dominierenden, von ihm gerühmten »Zeitfilme« und die offen propagandistischen Filme traten in den nächsten Produktionsjahren zurück, stattdessen wurde Unterhaltung ohne expliziten Gegenwartsbezug gefordert.⁴

Es ist aufschlussreich, die fast euphorisch zu nennende Stimmung vom Februar 1941 mit der Tendenz jener ersten Rede zu vergleichen, die der damals frisch ernannte Propagandaminister vor den Spitzen der deutschen Filmwirtschaft hielt, der sogenannten Kaiserhofrede vom 28. März 1933. Die in vieler Hinsicht radikale Neu-Organisation der Filmproduktion, die binnen dieser acht Jahre ins Werk gesetzt worden war, wird dann besonders deutlich. Goebbels versprach das schon 1933: »Jetzt sind wir da. Und selbst der ungläubige Thomas wird davon überzeugt sein, daß wir mindestens 4 Jahre an der Macht sind. Das, was ist, bleibt; wir gehen nicht mehr!«⁵

Entsprechend forderte er, lockte und drohte. 1933 wollte er die Filmindustrie umbauen – 1941 sah er auf das Werk der Neugestaltung zurück.

Das soll nicht heißen, dass Goebbels tatsächlich und in jeder Hinsicht der ›Gestalter‹ des nationalsozialistischen Films war. Der »Filmminister«, wie ihn Felix Moeller nennt⁶, hatte zwar sein Selbstbild nicht zuletzt in den (schon mit Blick auf spätere Veröffentlichungen konzipierten) Tagebüchern in diesem Sinne entworfen. Moeller weist jedoch darauf hin, dass Goebbels nicht selten sprunghaft agiert, oft auch nur reagiert habe und insofern von der Umsetzung einer langfristigen Planung kaum die Rede sein könne. Doch ungeachtet dessen: Die beiden zitierten Reden markieren Ansprüche an den Film, die gewiss nicht Goebbels' Angelegenheit allein waren. Erstere formulierte die Forderungen der Nationalsozialisten an die bis zum 30. Januar 1933 von ihnen ideologisch kritisch bewertete Filmindustrie. Letztere zielte 1941 in ihren Ansprüchen an eine weitgehend nach den politischen Vorstellungen des Regimes umgewandelte, sozusagen im Dienste der Regierung agierende und zudem ihr Publikum in ungekanntem Umfang ansprechende *verstaatlichte* NS-Filmindustrie. In der Veränderung in Goebbels' Ton zwischen 1933 und 1941 schlägt sich nieder, wie weit die Umgestaltung des Filmwesens im nationalsozialistischen Interesse gediehen war.

Die Umgestaltung des deutschen Films

In seiner Kaiserhofrede konfrontierte Goebbels die versammelten Vertreter der Filmindustrie mit einer Mischung aus offenen und verdeckten Forderungen nach Filmen, die im Sinne und nach Geschmack der neuen Regierung ausfallen sollten. Es waren Drohungen, verpackt in ein Versprechen: »Von der Stelle, wo die Zensur einsetzt, bis zu dem Film hinauf, der aus dem ganzen künstlerischen Schaffen als Muster herausgehen wird, ist ein so weiter Spielraum, dass jedes künstlerische Schaffen sich frei gestalten kann. Unterhalb dieser Schnittlinie gibt es kein Pardon.«⁷ Die in den folgenden Jahren oft wechselhafte, gelegentlich auch aktionistisch wirkende Politik des Propagandaministers – Felix Moeller spricht von einem »extremen Interventionswahn«⁸ – fiel jedenfalls in diesem Punkt unzweideutig aus. Das Regime vermochte es durchaus, sich alle jene Instrumente zu verschaffen, um diese ›Schnittlinie‹ scharf genug ziehen zu können. In einem sehr kurzen Zeitraum nach dem 30. Januar 1933 hat das nationalsozialistische Regime die Bedingungen der Filmproduktion in Deutschland grundlegend neu gefasst.

Am Tag seiner Kaiserhofrede sah Goebbels den Fritz-Lang-Film DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE und sprach sich gegen dessen Zulassung aus; die Filmprüfstelle folgte diesem Urteil und verbot ihn tags darauf am 29. März 1933.⁹ Ein erstes Zeichen, deutlich genug, nannte der Minister doch in seiner Rede Fritz Langs DIE NIBELUNGEN (1924) ausdrücklich unter den Filmen, die einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn gemacht hätten.¹⁰ In dem Fall richtete sich das Verbot nicht so sehr gegen den Regisseur, sondern vor allem gegen bestimmte Elemente der Story.¹¹ In den folgenden Wochen und Monaten unterblieben Verbote weiterer aktueller Filme zunächst.¹²

Dies lag auf der Linie nationalsozialistischer Filmpolitik. Sie versuchte, schon die Entstehung missliebiger Filme zu verhindern, und sicherte sich dazu Einflussmöglichkeiten auf verschiedenen Ebenen. Schon die eingangs erwähnte Gründung der Filmkreditbank GmbH als erste ökonomische Maßnahme hatte neben dem finanziellen diesen politischen Zweck. Sie verschaffte der unter den Folgen der Weltwirtschaftskrise leidenden Filmindustrie neue finanzielle Quellen und bescherte ihr zugleich indirekt die erste staatliche Kontrolle über Filmprojekte bereits im Planungsstadium. Unmittelbarer sichtbar war der Einfluss der Diktatur auf die Branche im genannten »Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer« sowie in der Installation der Reichskulturkammer im November des gleichen Jahres, die eine Zwangsmitgliedschaft einführte. Damit war der Zugang zu den



DIE NIBELUNGEN. 1. TEIL: SIEGFRIED (1924; R: Fritz Lang)

Berufen in der Branche vollständig staatlich kontrolliert. Was scheinbar auf der konservativen Linie ständischer Organisationen lag, ging tatsächlich deutlich weiter. Der ›Ariernachweis‹ wurde ganz offiziell Bedingung für eine Berufsausübung. Im folgenden Jahr wurden die Regelungen der Zensur unter dem neuen Regime formalisiert, das neue verschärfte Lichtspielgesetz trat zum 1. März 1934 in Kraft. Ein ›Reichsfilmdramaturg‹ war vorgesehen, der im Sinne der Vorzensur schon bei der Stoffentwicklung Eingriffsmöglichkeiten bis hin zum Verbot besaß.

Mit diesen ersten filmpolitischen Maßnahmen stellte die Regierung ihr primäres Ziel sicher: dass die in Deutschland produzierten Filme sich mindestens nicht im Widerspruch zur nationalsozialistischen Ideologie und Politik befinden durften. Dass diese zunächst nur negativ bestimmte Eigenschaft in sehr großem Ausmaß erfüllt wurde, dafür spricht, dass von den bis 1945 fast 1100 fertiggestellten Spielfilmen¹³ und den zahlreichen nichtfiktionalen Werken nur ganz wenige tatsächlich verboten wurden. Felix Moeller geht von 28 Filmen aus, die unter dem Nationalsozialismus »ohne Premiere« blieben;¹⁴ einen Überblick über diese Titel gab erstmals eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek im Jahr 1978.¹⁵ Die Effektivität der von der nationalsozialistischen Regierung in schneller Folge ergriffenen Maßnahmen ist in dieser Hinsicht fraglos.

Fastet man zusammen, wie die Filmindustrie zwischen 1933 und 1941 umstrukturiert wurde, dann lässt sich die Entwicklung mit den Stichworten Homogenisierung, Konzentration und Kontrolle umreißen. *Homogenisierung*, das hieß im nationalsozialistischen Jargon Gleichschaltung. Doch ist die Veränderung in den Jahren nach 1933 nicht als ein ›Umschalten‹, als ein einzelner Akt zu begreifen, sondern als ein Prozess, in dem manches sehr schnell, anderes nur langsam gleichförmig gemacht wurde. Der unmittelbar nach der Machtübernahme beginnende Ausschluss aller jüdischen Filmschaffenden war die erste Maßnahme. Goebbels machte schon in der Kaiserhofrede unverhohlen die antisemitische Ausrichtung der neuen Politik deutlich. »Allerdings ist der Publikumsgeschmack nicht so, wie er sich im Innern eines jüdischen Regisseurs abspielt. Man kann kein Bild vom deutschen Volk im luftleeren Raum gewinnen. Man muß dem Volke aufs Maul schauen und selbst im deutschen Erdreich seine Wurzeln eingesetzt haben. Man muss ein Kind dieses Volkes sein.«¹⁶ Die alsbald qua Reichsfilmkammer zwangsweise hergestellte Einheit baute auf einer Basis von Entrechtung, Ausgrenzung und Verfolgung auf.

Die erste Reaktion kam von der größten deutsche Filmfirma bereits am Tag nach der Kaiserhofrede. Auf der turnusmäßigen Vorstandssitzung am 29. März 1933 wurde unter dem Tagesordnungspunkt 5 die Entlassung prominenter jüdischer Mitarbeiter beschlossen. Vermutlich war dies Resultat auch der persönlichen Gespräche, die Goebbels am Vortag mit Alfred Hugenberg und dessen Generaldirektor Klitzsch geführt hatte.¹⁷ Auf der Liste finden sich die Namen von Erik Charell, Erich Pommer, Robert Liebmann, Rudi Feld und vielen anderen, die bis vor Kurzem als besonders wertvolle Mitarbeiter galten.¹⁸ Die »guillotineartige Perfektion« dieser Vollstreckungsmaschine lässt Klaus Kreimeier vermuten: »Die schwarzen Listen müssen vorbereitet gewesen sein.«¹⁹

Die anderen Filmfirmen folgten dem Beispiel der Ufa, und binnen Kurzem hatten fast alle jüdischen Filmkünstler ihre Arbeit verloren. Ein Großteil von ihnen ging gezwungenermaßen ins Exil, so etwa über 2000 im Filmgeschäft Beschäftigte aller Sparten. Ausnahmen, wie Reinhold Schünzel, in der Terminologie der Nationalsozialisten als »Halbjude« klassifiziert, bedurften der gesonderten Genehmigung des Propagandaministeriums. Auch Schünzel, in seinen Filmen gewiss nicht linientreu, emigrierte 1937 in die USA.²⁰

Die Gleichschaltung beschränkte sich nicht auf das Personal des deutschen Films. Vielmehr kann man auch von einer Art Homogenisierung der Produkte selbst sprechen. Sie sollten zunächst »deutsche« Filme sein, einen nationalen Charakter tragen, der eigenen Kultur unzweideutig angehören. Es sollte sich bei dem nun zu schaffenden deutschen Film um eine wiedererkennbare Ware handeln, um sich in ihren Grundzügen durchaus ähnelnde Produkte, um ein Filmangebot, das in ästhetischer Ausprägung, in der Stoffwahl, in den ganz allgemeinen, quasi verinnerlichten Prinzipien der Spielfilmgestaltung den »nationalsozialistischen Qualitätsfilm« repräsentierte. Dann, so Goebbels schon 1933, könne »der deutsche Film eine Weltmacht werden, deren Grenze heute noch ganz unvorstellbar ist. [...] Je schärfer völkische Konturen ein Film ausweist, desto größer sind die Möglichkeiten, die Welt zu erobern.«²¹

Das Credo lautete: Der in Deutschland produzierte Film habe vor allem deutsch zu sein, nicht nur aus Gründen seiner nationalen Funktion, sondern auch, um ihn unterscheidbar zu machen. Nicht wie der international erfolgreichste Filmtyp, der amerikanische, nicht wie der russische Revolutionsfilm, auch nicht wie der Mitte der 1930er Jahre von der NS-Publizistik oft bewunderte französische Film solle er ausfallen, er solle kein

Imitat sein. Anders als alle anderen, aber mindestens ebenso gut, so solle der deutsche Film werden.

Auf dem verschlungenen Weg zum allseits anerkannten ›deutschen Film‹ setzte sich spätestens nach 1939 auch publizistisch eindeutig eine Präferenz für ein bestimmtes Kino durch: nämlich eines, das gegen experimentelle Formen, gegen ausgesprochen individuelle Filmstile, jedoch auch gegen dezidiert realistische Stoffe und Inszenierungen resistent war. Das Kino im Nationalsozialismus sollte eine ›Traumfabrik‹ bleiben, allerdings eine, in der die Traummöglichkeiten kontrolliert und auf einen engen Kanon beschränkt blieben.²² Weder sollten Selbstreflexion oder Realismus dabei stören, noch sollte das Prinzip der filmischen Unterhaltung selbst infrage gestellt werden.

In ökonomischer Hinsicht zielte die nationalsozialistische Filmpolitik auf *Konzentration*. Auch hier war der erste Schritt mit dem Berufsverbot für jüdische Besitzer von Kinos, Produktions- und Verleihfirmen getan. Die wirtschaftliche ›Konsolidierungspolitik‹, die die neue Regierung für sich in Anspruch nahm, ließ es mit der Ausschaltung dieser Konkurrenten jedoch nicht bewenden.

»Filmindustrie und Propagandaministerium hatten, sich gegenseitig stimulierend, seit 1933 die Parole vom Qualitätsfilm ausgegeben. In seinen Reden vor den Filmschaffenden erhob Goebbels immer wieder die Forderung, der deutsche Film müsse seinen Charakter als reine Unterhaltungsware überwinden und als nationale Kunst im In- und Ausland von der Blüte deutschen Kulturschaffens zeugen. Dies lasse sich nur durch eine allgemeine qualitative Steigerung der gesamten Filmproduktion erreichen.«²³

Diese Qualitätssteigerung schloss das Verschwinden kleiner und mittlerer Firmen ein. Wenn Goebbels Gesinnung *und* Qualität forderte – beides sah er in den von ihm als vorbildlich genannten Filmen repräsentiert²⁴ –, so war damit auch eine Tendenz zu vergleichsweise kostspieligen Produktionen gemeint. Die durchschnittlichen Budgets stiegen während des Nationalsozialismus tatsächlich kontinuierlich an, während sich die Zahl der produzierten Filme tendenziell verringerte. Klaus Kreimeier spricht davon, dass es letztlich um »den Umbau der deutschen Filmindustrie ganz im Sinne der Konzerne« ging.²⁵ Statistisch war der Befund schon vor der endgültigen Verstaatlichung der größten Firmen eindeutig: »Die Zahl der Filmhersteller hatte sich von 96 im Jahre 1927 auf ungefähr 30 im Jahre 1938



VERRÄTER (1936; R: Karl Ritter)

vermindert.« Dabei stellten die vier großen Konzerne Ufa, Tobis, Bavaria und Terra einen Anteil von 80,6 Prozent an den neuen Filmen der Staffel 1935/36.²⁶ Auch bei den Verleihern sah es nicht anders aus: »1937 gab es – gegenüber rund 90 im Jahre 1933 – noch 6 große, den beiden Konzernen der Tobis und Ufa angegliederte Verleiher und drei mittlere Verleihfirmen.«²⁷ Nach der Verstaatlichung oblag dem »Büro Winkler«²⁸ die ökonomische Kontrolle der deutschen Filmindustrie, die in den folgenden Jahren noch stärker in Richtung auf ein Staatsmonopol geordnet wurde. Max Winkler, von Manfred Behn als Virtuose verdeckter Rationalisierung bezeichnet,²⁹ organisierte den Prozess der Übernahme staatlichen Besitzes geräuschlos und unauffällig. Bereiche wie etwa der Kulturfilm, in denen damals noch eine gewisse Vielfalt der Firmen herrschte, unterlagen schließlich ab 1939 dem gleichen Schicksal.³⁰

Die zielstrebig betriebene Konzentration kulminierte in der am 10. Januar 1942 vollzogenen Gründung der Ufa-Film GmbH, kurz und in Abgrenzung zur alten Produktionsgesellschaft »UFI« genannt. Goebbels, zu dieser Zeit

angesichts der für das enorm gewachsene Absatzgebiet und selbst für den deutschen Markt viel zu niedrigen Produktionszahlen von ernststen Sorgen geplagt, beschreibt sie als »Zusammenfassung der gesamten wirtschaftlichen Kraft des deutschen Films«. ³¹ Der Staatskonzern war damit geschaffen.

Kontrolle des Films, das war selbstverständlich der eigentliche Antrieb der nationalsozialistischen Politik. Sie wollte die gesamte Branche auf Linie bringen; alle personellen und ökonomischen Maßnahmen dienten diesem Ziel. Kontrolle wünschte man sich zunächst über die Inhalte oder die vermittelten Bedeutungen der Filme. Garantieren sollten dies Maßnahmen der Vorzensur oder der obligatorischen Zensur, mit denen sich auch die Stoffentwicklung oder die Besetzung mit Darstellern überwachen ließ. In der Industrie wurden diese Maßnahmen als vage empfunden, klare Linien schienen nicht vorhanden. Gerade diese Unsicherheit garantierte, dass sie die Prüfung selbst umso sorgfältiger vornahm. Das Ideal vollständiger Überwachung ließ sich allerdings nicht umstandslos umsetzen. Einerseits gab es beim Film, wie in anderen Bereichen der NS-Herrschaft auch, Interessenkonflikte zwischen verschiedenen Fraktionen in Partei und Staat. Letztlich setzte sich Goebbels mit seinem Entwurf, wenn auch gewiss nicht konfliktfrei und nicht ohne Reibungsverluste, durch. Der Wunsch, die deutsche Filmindustrie zu kontrollieren, bedeutet aber nicht, sie bis ins letzte Detail ausgestalten zu wollen. Bei bestimmten prestigeträchtigen – und im propagandistischen Sinn zentralen – Filmen war das Propagandaministerium oder sogar Goebbels persönlich zwar tatsächlich sehr weitgehend involviert. Zu diesen Filmen gehört, als ein frühes Beispiel, *VERRÄTER* (1936; R: Karl Ritter), auch Goebbels' Engagement bei Projekten wie *JUD SÜSS* (1940; R: Veit Harlan) oder *OHM KRÜGER* (1940; R: Hans Steinhoff) ist gut dokumentiert. In den Kriegsjahren war nicht zuletzt die Wochenschau eine von höchster Stelle kontrollierte Form. Neben dem Propagandaminister nahm oft Hitler selbst die jeweiligen Ausgaben ab. ³² Für das Gros der Produktion wäre eine solch weitgehende und entsprechend arbeitsintensive Einflussnahme allerdings gar nicht möglich gewesen – und erwies sich auch als nicht notwendig, da die Filmkonzerne im eigenen Interesse bestrebt waren, mögliche Konflikte schon im Entwicklungsstadium der Stoffe auszuschalten.

Ihre unvermeidliche Grenze fand die Kontrolle des Films aber vor allem – neben der Ambivalenz und Vieldeutigkeit filmischer Formen selbst – in der angestrebten Profitabilität der Produktionen. Der Erfolg beim Pu-

blikum war dabei nicht nur für die Konzerne oder das ›Büro Winkler‹³³, sondern auch für das Propagandaministerium von Bedeutung. Die Verstaatlichung der deutschen Filmindustrie war seit 1935 vorangetrieben worden. Weniger um eine uniforme Filmproduktion durchzusetzen – aus Goebbels’ Sicht besaß das kleine Amusement³⁴ seine Berechtigung, ja blieb notwendiger und zugleich überwiegender Bestandteil der Gesamtproduktion. Propaganda war für ihn nicht auf die offensichtlichen Titel beschränkt, war ein Effekt, der sich erst aus einer Mischkalkulation ergeben konnte. Der Minister sah die Notwendigkeit eines Angebots, das seine Zuschauer begeisterte. Wenn er 1941 daher JUD SÜSS als einen »unterhaltsamen« Film verzeichnete, beschreibt das klar seine Intentionen. Bei aller Reserve gegen die eigengesetzlichen Abläufe der Filmbranche sah er die Vorteile eines Angebotes, das »publikumsorientiert« war und deswegen Erfolgsmuster variierte, mit bekannten Darstellern zu werben wusste und verschiedene Zuschauer mit unterschiedlichen Produkten anzusprechen suchte. 1941, in seiner Rede auf der Kriegstagung der Reichsfilmkammer, konstatierte er nicht zuletzt deshalb voller Befriedigung, die Ziele seiner Politik seien weitgehend erreicht, weil dieser Publikumserfolg nach seiner Einschätzung *durch* ideologisch explizite Titel getragen worden war.

Indem die Filmindustrie *als* Industrie, wenn auch unter staatlicher Kontrolle und nach staatlichen Vorgaben arbeitend, erhalten blieb, behaupteten ihre Elemente ein gewisses Eigengewicht. Insbesondere das Starsystem blieb intakt, auch behaupteten sich eingeführte Genres. Es dominierte eine ästhetische »Konventionalität«. ³⁵ Man kann den Film unter dem Nationalsozialismus daher mit guten Gründen als eine spezifische, politisch aufgeladene Form der Kulturindustrie interpretieren.

»In its cynical belief that it offered people what they wanted, Nazi mass culture emulated and replicated American patterns of recognition. It produced an entertainment industry with second hand popular fare: hit tunes, request concerts, fashion trends, fan magazines, glossy commercials, household appliance, mass audiences, and film fanatics who eagerly awaited each week’s new movies.«³⁶

Die Filmproduktion dieser Jahre funktionierte tatsächlich in vieler Hinsicht auch weiterhin *wie* eine Filmindustrie und behauptete selbst unter den Produktionsbedingungen des Krieges ihre Eigendynamik. Was einmal als »nationalsozialistisches Qualitätskino« gefordert worden war, behauptete

sich auch unter den Einschränkungen der Kriegswirtschaft als eben dieses ›Qualitätskino‹. Vielfältige Beschränkungen mochten fühlbar, die Forderungen nach gesteigerter Sparsamkeit und schnellerer Produktionsweise unüberhörbar sein: Der Betrieb bewies selbst angesichts der in den letzten Kriegsjahren immer drastischeren Einsparbemühungen eine erstaunliche Beharrungskraft.

Zur Kontrolle gehörte jedoch auch die Steuerbarkeit der Gesamtproduktion – und hier erwies sich die eingeschlagene Politik mit nur geringen Einschränkungen als voller Erfolg. Das Propagandaministerium konnte (und wollte) nicht ›den‹ nationalsozialistischen Film als Regelfall fordern, aber es konnte im Zweifelsfall eine Neuorientierung der Stoffauswahl verlangen. Das Ideal der Diktatur war das Führerprinzip, und dies galt in bestimmten Zeiten für den Film umstandslos: So wurden die grundsätzlich veränderten politischen Verhältnisse nach dem deutschen Überfall auf Polen in eindeutige Anweisungen an die Produktionsfirmen übersetzt: »Der Minister wünscht anti-englische Stoffe«, hieß es in einem Protokoll des Ufa-Vorstandes nach dem Kriegsbeginn.³⁷ Also wurden anti-englische Stoffe realisiert³⁸, ebenso wie die wenig später geforderten antisemitischen Filme³⁹ oder die nach dem Überfall auf die Sowjetunion wieder aktuellen antibolschewistischen Werke⁴⁰. In der Umsetzung geänderter politischer Forderungen bewies die deutsche Filmindustrie dieser Jahre, mit der durch die Produktionsfristen unvermeidlichen Verzögerung, ihre stupende Flexibilität.

Film im Nationalsozialismus – Film des Nationalsozialismus?

Der Korpus der in der Zeit des Nationalsozialismus entstandenen Filme wurde lange Zeit vor allem unter der Frage betrachtet, welche Filme eindeutig nationalsozialistisch seien und welche nicht. Die pragmatische Perspektive – was nicht eindeutige Propaganda war, konnte wieder aufgeführt werden – setzte dabei schon in den ersten Jahren nach 1945 ein. In dieser Sichtweise gibt es ›Nazi-Filme‹ und die anderen, die auswertbaren Produkte, die nur gelegentlich geringer Kürzungen bedurften. Ein genaueres Verständnis der Besonderheit der Produktion zwischen 1933 und 1945 war so nicht zu erlangen, allenfalls unterstützte die Scheidung in politisch belastete und bloß unterhaltsame Filme die Vorstellung von einer ›goldenen Zeit‹ des deutschen Kinos, die gewissermaßen zufällig in die Periode des Nationalsozialismus gefallen war.

Entscheidend zum Verständnis dieses Filmkorpus haben dagegen Forschungen beigetragen, die den Zeitraum im Zusammenhang – und auch mit Blick auf seine mögliche Kontinuität zur Weimarer Republik wie zur Filmproduktion der Nachkriegszeit – untersuchen. Dieser Filmkorpus entstand unter den vom Regime gesetzten politischen, organisatorischen und finanziellen Rahmenbedingungen. Mit diesen waren, selbst unabhängig von aktuellen politischen Forderungen, auch inhaltliche und ästhetische Vorgaben verknüpft. Jedoch blieb selbst unter diesen Voraussetzungen eine gewisse Vielfalt der Filmformen und Genres erhalten.

Anfangs behauptete sich eine gewisse Kontinuität zum Film der Weimarer Republik. Die Entrechtung und Verfolgung der jüdischen Künstler, zum geringeren Teil auch der politisch links engagierten Filmschaffenden fügte der Filmindustrie einen erheblichen Substanzverlust zu, der bei den Verantwortlichen der Produktionsgesellschaften durchaus registriert wurde. Der Produktionschef der Ufa, Ernst Hugo Correll, beklagte, für die deutsche Jahresproduktion von etwa 120 Filmen seien nur neun begabte

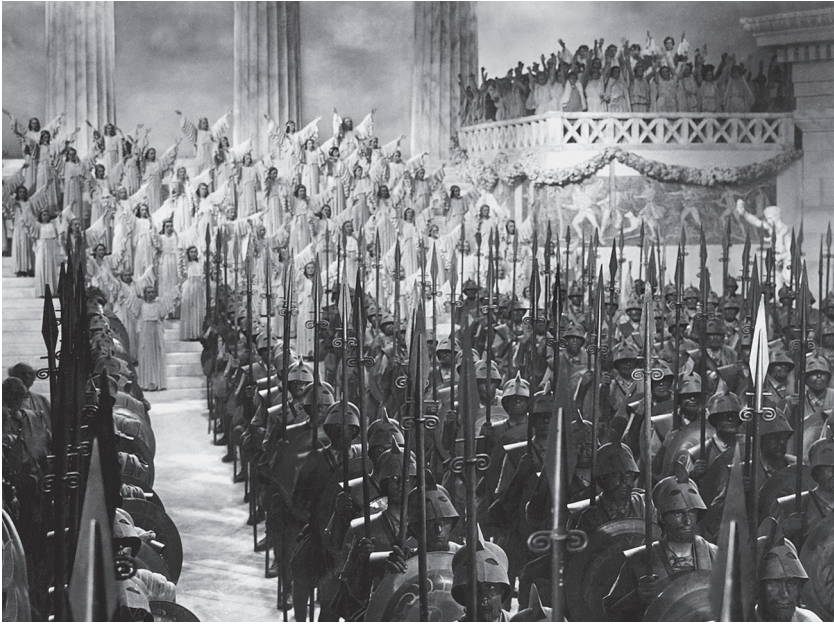


Antek (Karl-Heinz Peters, l.), Keith (Willy Birgel, 2. v. l.), Anna (Brigitte Horney, r.) in *FEINDE* (1941; R: Viktor Tourjansky)

Regisseure vorhanden, »alles Übrige ist Durchschnitt, meistens darunter«.⁴¹ Ungeachtet dessen kamen die produzierten Filme beim Publikum an, die Zuschauerzahlen stiegen kontinuierlich. Die Produktionsabläufe änderten sich nicht grundlegend, eine Reihe bekannter Namen blieb vor wie hinter der Kamera aktiv und prägte den Film der neuen Ära auch noch, nachdem neue Stars – zum Beispiel Marika Rökk, Kristina Söderbaum, Zarah Leander, Ilse Werner, Johannes Heesters, Viktor de Kowa, Carl Raddatz, Matthias Wieman – und neue Regisseure – Veit Harlan, Karl Ritter, Helmut Käutner – auftauchten. Vor allem blieben im gesamten Zeitraum bestimmte Genres präsent, Komödien machten durchgängig einen beträchtlichen Teil der Produktion aus, Hans Moser oder Heinz Rühmann erheiterten ihr Publikum, Abenteuerfilme, Kriminalgeschichten und Historienfilme bereicherten das Filmangebot. Melodramen waren ein dauerhaft populäres Segment im Angebot, mit Regisseuren wie Veit Harlan, Rolf Hansen oder auch, bis zu seiner Emigration, Detlef Sierck.

Doch der Spielraum von Genres und Themen verschob sich bald – je länger der Nationalsozialismus an der Macht war, desto weiter. Es verschwanden aus den Kinos fast vollständig und sehr bald nach der Machtübernahme: die ironisch die Zeitumstände umspielende Tonfilmoperette⁴² und selbstverständlich alle sozialkritischen und realistischen Filme, die sich am Ende der Weimarer Republik entwickelten. Es verschwanden die populären Militärschwänke – denen die nationalsozialistische Publizistik noch im Rückblick mit ungeteilter Abneigung gegenüberstand⁴³ – und alle als pazifistisch zu verstehenden Kriegsfilme.

Stattdessen entstand anderes, das Genre des Revuefilms etwa stammt aus diesen Jahren.⁴⁴ Das Bild der auf den Führer eingeschworenen, ihn verehrenden Gefolgschaft setzten Leni Riefenstahls Parteitagfilme und ebenso ihr Olympia-Film mit Einsatz aller filmischen Möglichkeiten im dokumentarischen Genre um. Zugleich wurden bis 1939 Filme produziert, die den Ersten Weltkrieg in eine nationalsozialistische Perspektive stellten. Diese Filme definierten das »Kriegserlebnis« im Sinne der Ideologie. Mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs erfuhr die Wochenschau eine erhebliche Veränderung und wurde in einer wohlorchestrierten publizistischen Kampagne zu der auch für den Spielfilm vorbildlichen Form erklärt. Die geforderten Zeitfilme, in denen sich die Realität des Regimes positiv spiegeln sollte, begannen Mitte der 1930er Jahre ihr Publikum zu finden. Sie erfuhren nach dem Überfall auf Polen mit Titeln wie WUNSCHKONZERT



AMPHITRYON (1935; R: Reinhold Schünzel)

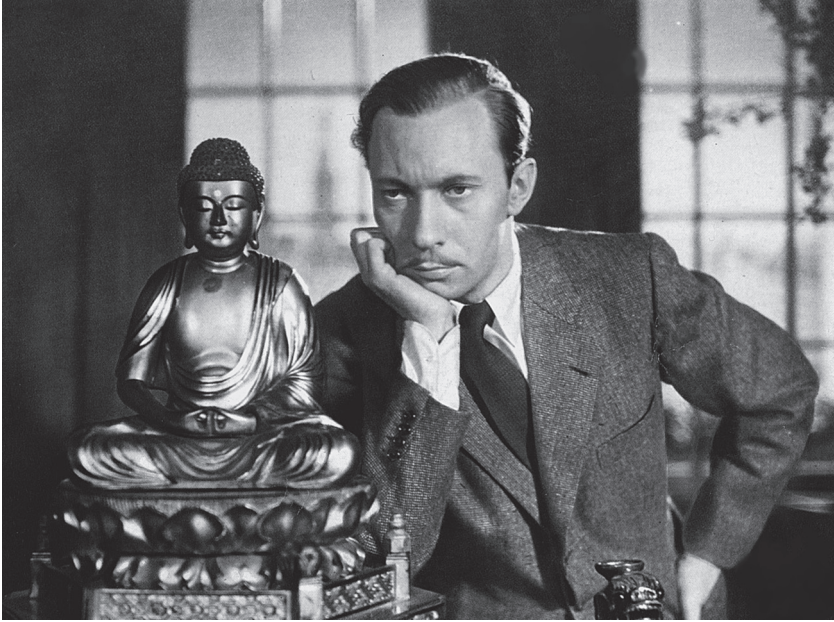
(1940; R: Eduard von Borsody) oder DIE GROSSE LIEBE (1942; R: Rolf Hansen) eine kurze Phase der Dominanz.

Nach, ja fast mit Kriegsbeginn entstanden die Filme, deren gehässiges Feindbild eine extreme Radikalisierung der Propaganda bedeutete, Filme der Infamie, hetzend gegen alles, was fremd war; vor allem der erbärmliche, aber mit hohem handwerklichem Geschick realisierte antisemitische Propagandafilm JUD SÜSS von Veit Harlan ist hier zu nennen. Titel wie OHM KRÜGER, FEINDE (1940; R: Viktor Tourjansky), HEIMKEHR (1941; R: Gustav Ucicky) oder GPU standen dem nicht nach. Fritz Hipplers in seiner Denunziation beispiellos abstoßender Hetzfilm DER EWIGE JUDE ist die Entsprechung zu Harlan im Bereich des nicht-fiktionalen Films. Zu den ideologischen Vehikeln gehörte auch der Film ICH KLAGE AN (1941; R: Wolfgang Liebeneiner), ein anderes Exempel für filmische Unterstützung einer auf Massenmord zielenden Politik.

Die Linie der im Sinne des Regimes agitierenden Filme reicht von der ersten Produktionsstaffel im Jahr 1933 (HITLERJUNGE QUEX; 1933; R:

Hans Steinhoff) bis in die Endzeit der Diktatur (KOLBERG; 1945; R: Veit Harlan). Doch blieb ihr Anteil an der Gesamtproduktion vergleichsweise gering, am größten war er in den ersten Kriegsjahren.⁴⁵ Erstaunlicher als diese vermeintliche Zurückhaltung in der ideologischen Publikumsansprache⁴⁶ waren Filme, die wie aus der Entstehungszeit gefallen wirken. Helmut Käutners *UNTER DEN BRÜCKEN*, entstanden in den letzten Kriegsmonaten, ist ein solcher Film. Er kennt, wie die meisten früheren Arbeiten dieses Regisseurs, keine gegenüber dem Regime sich liebedienerisch anbietende Facette. In einer cineastischen Perspektive gibt es eine Reihe anderer Beispiele für Filme, die mit ihren Qualitäten – das Leichte, Unangestregte der Erzählung, das ironische Spiel mit Konventionen, Sensibilität für Alltägliches zum Beispiel – wie eine »ästhetische Opposition« wirken oder doch jedenfalls eine Ästhetik repräsentieren, die sich gegenüber den dominierenden Einflüssen weitgehend als resistent erwies. Verwiesen sei hier auf die Filme Reinhold Schünzels, in denen sich Ironie und Zeitdiagnostik der Weimarer Tonfilmoperette in großem Maß erhalten haben, nicht zuletzt in seinem Meisterwerk *AMPHITRYON* (1935), der in einigen Szenen wie eine Persiflage auf die Massenornamente von Riefenstahls Parteitagsglücken wirkt. Werner Hochbaum und Helmut Käutner waren Regisseure, die mit ihrem Werk durchgängig an bessere Traditionen anknüpften, Peter Pewas' (verbotener) Erstling *DER VERZAUBERTE TAG* (1943) überraschte mit »ungewöhnlich sensiblen, poetisch empfundenen Bildkompositionen«.⁴⁷ Zu den charmanten, auch heute ansehnswerten Filmen gehören Produktionen von Willi Forst oder Filme wie Paul Martins *GLÜCKSKINDER*. Und selbst für Vernichtungspropaganda gefährlich begabte und zu begeisternende Filmemacher wie Veit Harlan oder Viktor Tourjansky drehten mit *OPFERGANG* (1944) und *ILLUSION* (1941) Beispiele eines Kinos, das sich mit seinen Ambivalenzen einer vom Regime gewünschten Eindeutigkeit entzog.

Neben diesen bekannten Filmen entstand unter dem Nationalsozialismus auch das durchschnittliche, für Unterhaltungsbedürfnisse konzipierte und jeder innovativen Ambition abholde Filmangebot in großer Zahl – man könnte behaupten, es war weder in politischer noch künstlerischer Perspektive sonderlich bemerkenswert. Dieser »Normalfall« des NS-Kinos wird von Filmhistorikern gegenüber anderen Epochen der deutschen Filmgeschichte auch im Vergleich mit deren Durchschnittsproduktion als eher noch konventioneller und ideenärmer eingeschätzt. »Der deutsche Film im Dritten Reich hatte wenig Eigenes. Er machte Anleihen. Er mobili-



Albrecht (Carl Raddatz) in OPFERGANG (1944; R: Veit Harlan)

sierte, um zu immobilisieren. Er überformte das Manichäische, das zur Drohung an Eindeutigkeit wurde.«⁴⁸ Dass die Gesamtproduktion dieser Jahre zahlreiche Beispiele schlicht belangloser Werke kennt, enthebt deren Betrachtung jedoch nicht vom Blick auf den Zusammenhang. »Es gab faschistische Filme. Und es gab Filme in Faschismen. Man muss nach der Funktionsform fragen.«⁴⁹ Das Gros der Unterhaltungsfilme mag keine explizite Funktion erfüllt haben außer der, die dem Entertainment immer obliegt, die der Ablenkung vom Alltag, der Entspannung oder Aufmunterung, möglicherweise sogar des kurzfristigen Trostes. Dennoch, in ihrer ästhetischen Gestalt waren diese Filme vom Geist der Zeit nicht gänzlich unabhängig. Das gilt auch für die scheinbar unverfänglichen Komödien – Karsten Witte hat dieses Genre und seine Veränderungen während des ›Dritten Reiches‹ untersucht.⁵⁰

Der nationalsozialistische Film, das ist im allgemeinsten und trivialen Sinn die Produktion, die unter den Voraussetzungen der Diktatur entstand und ihr in verschiedener Weise entsprach: als Durchschnittsware, eine

von all den gemäß der Ideologie verlangten, von der Zensur überwachten Einschränkungen beschädigte, jedenfalls eingegrenzte Ware. Sie war oft Ersatz – für nicht mehr akzeptierte Genres wie die Tonfilmoperette; für bisherige Erzählkonventionen, die im Weltkriegsfilm umgedeutet wurden; für experimentelle Formen, die in den Werbefilm abwanderten oder ihre Wirkung in ideologisch akzeptierten dokumentarischen Formaten entfalteten. Das wesentliche Merkmal des Films im Nationalsozialismus ist eine Art der ›Überformung‹. Eingeführte Genres wie das Melodram oder der Historienfilm erwiesen sich als stabil in ihrer Basis und waren zugleich für die Neu-Formatierung im nationalsozialistischen Sinn in ästhetischer Hinsicht gänzlich offen.

Das Kino im Nationalsozialismus zeigt sich im Rückblick durchaus nicht einheitlich, wohl aber als ein Kino, das sehr weitgehend in einem einheitlichen Sinne affiziert ist von den Produktionsumständen. Darin, so könnte man sagen, besteht der eigentliche Erfolg der nationalsozialistischen Filmpolitik: im Grundieren der Gesamtproduktion, nicht in der Durchsetzung eines uniformen Kinos.

Anmerkungen

- 1 Albrecht 1979 b, S. 95.
- 2 Ebd.
- 3 Vgl. Püschel 2017, Westemeier 2017.
- 4 Gelegentlich erteilte zeitnahe Filme sogar ein Verbot, so Karl Ritters *BESATZUNG DORA* (1943), dessen Handlung an allen Fronten spielte, auch an solchen, die bei seiner Fertigstellung bereits in der Hand der Alliierten waren, wie Nordafrika.
- 5 Albrecht 1979 a, S. 26.
- 6 Moeller 1998.
- 7 Albrecht 1979 a, S. 30.
- 8 Moeller 1998, S. 102.
- 9 Aurich/Jacobsen/Schnauber 2001, S. 194.
- 10 Albrecht 1979 a, S. 27.
- 11 »Der Oberregierungsrat im Reichsministerium des Innern, Walter Erbe, als Sachverständiger Teilnehmer an der Sitzung, bezeichnete den Film [...] in einem Protokoll für den Minister geradezu als staatsgefährdend, da die fortlaufende Darstellung schwerster Verbrechen, diese grauenvolle Vermengung zwischen Verbrechen und Wahnsinn aufs Schwerste die öffentliche Sicherheit und Ordnung gefährde. Für die kommunistischen Elemente, die in Deutschland zur politischen Ohnmacht verurteilt seien, könne dieser Film, der die Organisation einer Verbrecherbande mit ihrer Teilung nach verschiedenen Arbeitsgebieten (Abteilung I, II usw.) zeige, geradezu ein Lehrbuch zur Vorbereitung und Begehung terroristischer Akte sein (Bundesarchiv Berlin, Aktenbestand R 1501,25685).« In: Aurich/Jacobsen/Schnauber 2001, S. 194.

- 12 Titel aus früheren Produktionsstaffeln wurden jedoch in großer Zahl verboten, darunter so bekannte Filme wie DER BLAUE ENGEL (1930; R: Josef von Sternberg), WESTFRONT 1918 (1930; R: G.W. Pabst), DIE DREIGROSCHENOPER (1931; R: G.W. Pabst) oder DER KONGRESS TANZT (1931; R: Erik Charell).
- 13 Statistische Übersichten gibt Albrecht 1969.
- 14 Moeller 1998, S. 322.
- 15 Wetzel/Hagemann 1978.
- 16 Albrecht 1979 a, S. 29. Insofern ist Klaus Kreimeier nicht ganz zuzustimmen, wenn er davon spricht, dass sich Goebbels »antisemitische Ausfälle« in dieser Rede nicht geleistet habe. Vgl. Kreimeier 1992, S. 246.
- 17 Vgl. Beyer 2017, S. 38 f.
- 18 BArch, R 109/1, 1029a, S. 215 ff. Auszugsweise abgedruckt in: Rother 1992 a, S. 16.
- 19 Kreimeier 1992, S. 247. Dort findet sich auch eine eingehende Erörterung der verschiedenen nun vom Ufa-Vorstand abgewickelten »Personalien«. Friedemann Beyer weist darauf hin, dass »zunächst nur Mitarbeiter in exponierter Stellung« betroffen gewesen seien und die sofort Entlassenen »zum Teil hohe Abfindungen« erhielten. In: Beyer 2017, S. 39.
- 20 Zu Schünzel siehe Schöning 1989.
- 21 Albrecht 1979 a, S. 27.
- 22 Rentschler 1996, S. 9: »Studios were dream factories, not propaganda machines.«
- 23 Spiker 1975, S. 143.
- 24 In der Kaiserhofrede hob er folgende Filme hervor: BRONENOSEC POTJOMKIN (Panzerkreuzer Potemkin; SU 1925; R: Sergei Eisenstein), ANNA KARENINA (1935; R: Clarence Brown), DER REBELL. DIE FEUER RUFEN (1932; R: Kurt Bernhardt, Luis Trenker), DIE NIBELUNGEN.
- 25 Kreimeier 1992, S. 257.
- 26 Becker 1973, S. 116.
- 27 Ebd., S. 117.
- 28 Zur Rolle Max Winklers und der von ihm geleiteten Cautio Treuhand GmbH im langen Prozess der Verstaatlichung der deutschen Filmindustrie siehe Spiker 1975, S. 162 ff.
- 29 Behn 1992, S. 389.
- 30 Die Kulturfilmproduktion – ein Gebiet, auf das die nationalsozialistische Publizistik besonders stolz war, schien sich hier doch zuerst ein »deutscher Filmstil« konsequent entwickelt zu haben – hatte bis 1939 noch einen relativ hohen Anteil mittelständischer Firmen aufzuweisen. Doch wies Hermann Grieving in seiner Rede auf der Jahrestagung der Reichsfilmkammer 1939 darauf hin, dass dies ein Ende finden werde. »Wenn jeder für sich so wie in der Vergangenheit Filme herstellen wollte, dann kann er bei der nun einmal begrenzten Zahl der Kulturfilme nicht genügend Beschäftigung finden.« Vgl. Grieving 1939, S. 104.
- 31 In: Albrecht 1979 b, S. 117.
- 32 Hoffmann 2005, S. 660 f.; sowie Moeller 1998, S. 389.
- 33 Vgl. Spiker 1975; Behn 1992; Töteberg 1992, S. 391.
- 34 In: Albrecht 1979 a, S. 30.
- 35 »Though in many respects idiosyncratic, films of the Third Reich are hardly unfamiliar. As Thomas Elsaesser observes, they appear readable in terms of classical narrative in much the same way as do Hollywood films of the 1930S. This phenomenon may well explain why Nazi cinema equally fascinates and disturbs postwar American audiences.« Rentschler 1996, S. 23.

Einleitung

- 36 Ebd., S. 22.
- 37 BArch R 109 I/1033c, Ufa Vorstandssitzung, 20. September 1939, Niederschrift Nr. 1388, S. 133.
- 38 Zum Beispiel MEIN LEBEN FÜR IRLAND (1941; R: Max W. Kimmich), DER FUCHS VON GLENARVON (1940; R: Max W. Kimmich), OHM KRÜGER, TITANIC (1943; R: Herbert Selpin, Werner Klingler).
- 39 SO DIE ROTHSCILDS. AKTIEN AUF WATERLOO (1940; R: Erich Waschneck), JUD SÜSS, DER EWIGE JUDE (1940; R: Fritz Hippler).
- 40 GPU (1942; R: Karl Ritter).
- 41 BArch 109 I/2420.
- 42 Vgl. Wedel 2007; Rother/Mänz 2007.
- 43 So schreibt Frank Maraun (d.i. Erwin Goelz): »[...] so fanden die jüdischen Produzenten der Systemzeit gerade in jener sinnbildhaften Wirkung der einzelnen Gestalt im Film ein Mittel, um den deutschen Soldaten unter dem Deckmantel eines scheinbar harmlosen Ulks zu verhöhnen und damit den Wehrwillen des Volkes auf unmerkbarer Art zu untergraben.« Maraun 1941, S. 224. Zu Maraun/Goelz siehe Aurich/Jacobsen 2006.
- 44 Vgl. Belach 1979.
- 45 Albrecht 1969, S. 102 ff.
- 46 Selbst ein Regisseur wie Karl Ritter nannte 1936 in einem Vortrag eine in Zukunft erstrebenswerte Relation zwischen Unterhaltungs- und Zeitfilmen von 1:5 und eine Größenordnung von 1:10 als möglicherweise aktuell erreichbar an. Vgl. *Berliner Börsen-Zeitung*, Ms. 1936. Siehe auch *Film-Kurier*, Schuhmacher 10.12.1936.
- 47 Kreimeier 1992, S. 407.
- 48 Witte 1993, S. 169.
- 49 Ebd., S. 170.
- 50 Witte 1995.