

Rainer Rother, Judith Prokasky. *Die Kamera als Waffe: Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges.* München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag, 2010. 326 S. ISBN 978-3-86916-067-2.



Reviewed by Daniel Mühlenfeld

Published on H-Soz-u-Kult (October, 2011)

R. Rother u.a. (Hrsg.): Die Kamera als Waffe

Der vorliegende Sammelband geht zurück auf ein Symposium gleichen Titels, das die Deutsche Kinemathek gemeinsam mit dem Bundesarchiv und der Stiftung Topographie des Terrors im September 2009 organisiert hatte. Vgl. Judith Prokasky: Tagungsbericht 'Die Kamera als Waffe' â Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. 24.09.2009-26.09.2009, Berlin, in: H-Soz-u-Kult, 30.10.2009, (08.09.2011); Caroline Rothau und Martin Lâthe: Tagungsbericht Theorien des Populâren. 08.01.2010-09.01.2010, Paderborn, in: H-Soz-u-Kult, 18.02.2010, (10.03.2011). Der Hauptschwerpunkt liegt auf der Arbeit der deutschen Propagandakompanien (PK) und deren filmischem wie fotografischem Ausstoâ. Nach einer konzisen thematischen Einfâhrung von Daniel Uziel Daniel Uziel, *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Frankfurt am Main 2008. stehen in sieben Beitrâgen zunâchst âsthetik und Technikâ der Bildproduktion im Blickpunkt, ehe sich im Weiteren jeweils zwei Beitrâge den Aspekten âFremd- und Feindbilderâ, âSelbstbild und Idolisierungâ sowie âPropaganda fâr das Auslandâ widmen. Den deutschen Fall kontrastieren die folgenden vier Beitrâge, die sich mit

dem Phânomen der Kriegspropaganda in den USA, der UdSSR und Groâbritannien auseinandersetzen. Den Abschluss des Bandes bilden drei Aufsâtze âber das mediale beziehungsweise rezeptive Nachleben der Propagandabilder und -filme bis in die Gegenwart hinein.

Im ersten Abschnitt skizziert zunâchst Rainer Rother die âsthetisch-bildsprachliche Genese des Mediums âKriegswochenschauâ. Sie sollte durch die Suggestion unmittelbarer Teilhabe am Geschehen die Verbundenheit zwischen Soldaten und Zivilisten zum Ausdruck bringen. Die schon zeitgenâssisch vielbeschworene Idee von der Wochenschau als âBrâcke zwischen Front und Heimatâ sei, so Rother, ein Reflex auf die vom nationalsozialistischen (NS-) Regime fâr wahr genommene âDolchstoâlegendeâ Boris Barth, *Dolchstoâlegenden und politische Desintegration. Das Trauma der deutschen Niederlage im ersten Weltkrieg 1914-1933* (Schriften des Bundesarchivs, Bd. 61), Dâsseldorf 2003; vgl. die Rezension von Patrick Krassnitzer. In: H-Soz-u-Kult, 14.05.2004, (08.09.2011). gewesen (S.â 44). In der Bildsprache habe die Wochenschau insbesondere in der frâhen Kriegsphase deutliche Anleihen bei Leni Riefen-

stahls âTriumph des Willensâ genommen (S. 43). Dass die Wochenschau damit gleichsam künstlerischer Ausdruck nationalsozialistischen Schauens auf die Welt gewesen sei, ist indessen keine wirklich neue Erkenntnis (S. 40f.). Filmhistorisch eher aufmerken lässt hingegen der Hinweis, dass die Untermalung eines Luftangriffes mit Richard Wagners âRitt der Walkürenâ erstmalig 1940 in einer deutschen Kriegswochenschau erfolgte (S. 45).

Ralf Forster schildert in seinem Beitrag den âWeg der PK-Berichte [â] von der Front in die Kinosâ: Nur sechs Prozent aller PK-Aufnahmen fanden letztlich überhaupt Eingang in eine Wochenschau (S. 59). Dabei weist er unter anderem darauf hin, dass durch das nachträgliche Einsprechen des Kommentars gewissermaßen eine Entfremdung von Kameramann und Filmmaterial stattfindet. âLetzterem werde mit der sprachlichen Rahmung eine ganz eigene Lesart zugewiesen (S. 54f.). Diesen konstruktivistischen Konnex stellt auch Hans-Peter Fuhrmann heraus, wenn er der Frage nach dem Spannungsverhältnis von Realitätssreproduktion und medialer Inszenierung vermittelt nachträglicher Bild-Ton-Komposition nachgeht. Demgegenüber untersucht Matthias Struch, inwieweit sich anhand des filmischen Rohmaterials der persönlliche Stil von Kameraleuten erkennen lässt.

Der von Dirk Alt, Karl Stamm und Alexander Zöllner verfasste Beitrag über den Kameramann Hans Bastanier versucht sich an der Auswertung dessen nachgelassenen Werkes. Leider krankt der Text daran, dass die Autoren hinsichtlich der Lesart der von Bastanier nachgelassenen Filme zwar eine vorderhand plausible Interpretation entwickeln, jedoch letztlich nicht über Mutmaßungen hinauskommen. Etwa wenn sie im Duktus der Tatsachenbehauptung Aussageabsichten von Filmsequenzen Bastaniers aufhören, ohne dass Einzelheiten über die konkreten Entstehungszusammenhänge und Verwendungszwecke des Materials vorlegen. Dies trifft besonders dort zu, wo Fotomaterial genutzt wird, das einen Kameramann in Wehrmachtsuniform zeigt, bei dem es sich âwohl [um] Bastanierâ (S. 91) handele. Hier gleitet die Argumentation vollends ins Spekulative ab.

Auffällig ist, dass sich einige Beiträge inhaltlich zum Teil diametral widersprechen, ohne dass dies seitens der Herausgeber etwa in der Einleitung erläutert kommentiert würde. So argumentiert Dirk Alt in seinem Text über den propagandistischen Wert von Farbfilm, die deutsche Farbfilmarbeit habe etwa der der USA um Jahre hinterhergehinkt (S. 101f.). Demge-

genüber stellt David Culbert in seinem komparatistischen Blick auf die US-Wochenschauen gleich an den Anfang den Befund: âZusammenfassend lässt sich sagen, dass die deutschen den amerikanischen Wochenschauen im Zweiten Weltkrieg visuell überlegen waren.â (S. 229) Zugleich verweist Culbert auf die oft vorgebrachte Behauptung, Joseph Goebbels habe letztlich alle Wochenschauen persönlich begutachtet (S. 230). Dagegen hatte Roel Vande Winkel in seinem Text über die Auslandswochenschauen der Universum Film AG (Ufa) gerade mit dieser Legende aufgeräumt: Er verwies darauf, dass diese Auffassung in keiner Weise belegbar sei (S. 209). In solchen Fällen wünschte sich der Leser eine klare Einordnung.

Eine grundsätzliche Schwierigkeit mehrerer Beiträge des Bandes besteht indessen in der unreflektierten Handhabung des âPropagandaâ-Begriffes. Der analytische Gewinn seiner nach wie vor anhaltenden Verwendung in der Forschung ist faktisch mehr als bescheiden. Vgl. meinen Forschungsbericht: Daniel Mühlenfeld, Was heißt und zu welchem Ende studiert man NS-Propaganda? Neuere Forschungen zur Geschichte von Medien, Kommunikation und Kultur während des âDritten Reichesâ¹, in: Archiv für Sozialgeschichte 49 (2009), S. 527-559. Vielmehr ist sein unüberlegter Gebrauch eher geeignet, Erkenntnispotenziale zu schmälern. So etwa, wenn Karl Prömm nach den Kriterien fragt, anhand derer ein Film wie zum Beispiel âFeldzug in Polenâ zu bewerten sei. Als mögliche Aspekte nennt er unter anderem die âEffektivität der Propagandaâ sowie den âEinsatz der Suggestionâ und der âMittel der Überwältigungâ (S. 117) â um dann anhand von fünf Gesichtspunkten eine Einordnung des Films vorzunehmen. Dabei verwischt die Trennung von Intention und tatsächlicher Wirkung zusehends beziehungsweise wird kurzerhand in eins gesetzt: âEine nicht zu unterschätzende Propagandafunktion des Filmes besteht in der Einschüchterung und Abschreckung potenzieller Kriegsgegner. Zu diesem Zweck wurde der Film beispielsweise im Frühjahr in den skandinavischen Ländern gezeigt und verfehlte sicherlich seine Wirkung nicht.â (S. 122) Indem Prömm hier Intention und Wirkung des Films gleichsetzt, redet er letztlich dem vom NS konstruierten Selbstbild von der allmächtigen Propaganda das Wort.

Dass der âPropagandaâ-Begriff nicht nur im Zusammenhang mit der Erforschung des Nationalsozialismus wenig hilfreich ist, belegt indessen der vergleichende Blick, den Brian Winston auf die britische Kriegspropaganda wirft. Denn, so der Autor, Propaganda in ei-

ner Gesellschaft zu betreiben, die aus ihren libertären Traditionen heraus Propaganda eigentlich ablehne, habe nur deshalb im Ansatz funktioniert, weil die Briten ein vergleichsweise subtiles Vorgehen an den Tag gelegt hätten (S. 256). Zu einem solchen Befund kann nur gelangen, wer Propaganda im Alltagssprachlichen Sinne gebraucht. Vollzieht man jedoch eine funktionale Abstraktion und spricht bewusst nicht von Propaganda, sondern von staatlicher Kommunikationspolitik, dann kommt man kaum umhin, den Gebrauch von Propaganda als konstitutiv für letztlich alle neuzeitlich-modernen Staatswesen anzusehen. Wolfgang Reinhard, *Die Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1999, S. 308; vgl. die Rezension von Martin Kirsch. In: H-Soz-u-Kult, 06.09.2000, (08.09.2011).

Ähnlich problematisch ist eine Argumentation im Beitrag Edgar Lersch, der eine Analyse der bundesrepublikanischen Fernsehdokumentation *Das Dritte Reich* aus den Jahren 1960/61 vornimmt. Lersch konstatiert: *„Aus heutiger Sicht lassen die Gesamtkonzeption und die Aussagen des Kommentars beträchtliche historiographische und interpretatorische Schiefen erkennen.“* (S. 288) Dies ist allerdings eine banale Tatsache, die nur dann einer Erwähnung bedarf, wenn man die untersuchte Fernsehdokumentation nicht als das betrachtet, was sie einzig und allein ist: eine mediale Selbstauskunft hinsichtlich des Verhältnisses der frühen bundesrepublikanischen Gesellschaft zur eigenen NS-Vergangenheit. Ob vom heutigen Stand der Zeitgeschichtsforschung aus betrachtet das Phänomen NS darin hinsichtlich Deutung und Gewichtung korrekt gewürdigt wurde, ist nicht die Frage. Vielmehr geht es um das aus den so benannten *„Schiefen“* rekonstruierbare Geschichtsbild der späteren Adenauer-Jahre.

Anregend zu lesen sind indessen die letzten beiden Beiträge von Judith Keilbach und Klaus Kreimeier. Keilbach setzt sich in ihrem Beitrag mit dem Aspekt auseinander, wie die Ausschaltung von NS-Fotografien und -Filmen zur Illustration gegenwärtiger Fernsehdocumentationen zu einer unterschwellig ästhetischen Reproduktion der NS-Ideologie geraten kann – übrigens ohne dass der zuletzt sattem diskutierten Name des Leiters des Ressorts Zeitgeschichte beim ZDF einmal fiel. Wulf Kansteiner, *Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich“* in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51 (2003), S. 626-648. Kreimeier spricht der Frage nach, ob das Ziel, Krieg medial möglichst unmittelbar erlebbar zu machen, um die Verbundenheit von Front und Heimat zu festigen, angesichts immer ausgefeilter Medientechnik tatsächlich zu erreichen ist. Faktisch bleibt aber auch angesichts realistischster Grafiken in modernen Computerspielen ein intransponibler Erfahrungsrest. Dies gelte nicht zuletzt auch deswegen, weil schließlich auch die medialen Inszenierungen von Krieg einem kollektiven kulturellen Gedächtnis davon entsprängen, wie ein Krieg auszusehen habe, um als Krieg gelten zu können. So gesehen bleibt jedoch jede mediale Darstellung von Krieg schon aufgrund des allen Medienmachern unhintergebar immanenten heimlichen Drehbuches (Kreimeier) nicht mehr als eine sich selbst erfüllende Prophezeiung.

Allen einzelnen Beiträgen eigenen Unzulänglichkeiten zum Trotz vermag der vorliegende Band eine ganze Reihe Anregungen für weitere Forschungen zu geben – und sei es nur, die beständige Reflektierbarkeit der Mediengeschichte insbesondere des NS nochmals eindrücklich vor Augen zu führen.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Daniel Mühlenfeld. Review of Rother, Rainer; Prokasky, Judith, *Die Kamera als Waffe: Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. October, 2011.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=34461>

Copyright © 2011 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.