

## VII. Sozialhygienische Filme im »Dritten Reich«

Nach dem Ende des Polenfeldzuges im September 1939 beauftragte Adolf Hitler seinen Begleitarzt Karl Brandt sowie den Leiter der Kanzlei des Führers Philipp Bouhler mit der Organisation und Durchführung des »Euthanasieprogrammes«. Mit dem Codewort »Aktion T-4« bezeichnet, sollte die Beteiligung der Kanzlei des Führers (KdF) an der systematischen Ermordung als »lebensunwert« diffamierter Kinder und Erwachsener geheim gehalten werden. Bereits 1935 hielt der Mitbegründer der deutschen Rassenhygiene, Alfred Ploetz, in Berlin einen Vortrag über »Rassenhygiene und Krieg« (Ploetz 1936: 615–619). Ein Jahr später erschien in den »Schriften zur Erb- lehre und Rassenhygiene« ein einschlägiger Aufsatz mit dem Titel »Krieg und Rasse« (Burgdörfer 1936). Seit Mitte der 1930er Jahre plante auch das NS-Regime, das »Euthanasieprogramm« durch einen zukünftigen Krieg rassenideologisch zu legitimieren (vgl. Schmidt 1999: 541–548).

Nach der Machtergreifung der NSDAP nahmen ihre Funktionäre eine tiefgreifende Umgestaltung der Filmindustrie und damit auch des wissenschaftlichen Films vor. Bereits im Frühjahr 1933 löste die Ufa bestehende Verträge mit den jüdischen Filmproduzenten. Die in jüdischem Besitz befindlichen Verleihfirmen medizinischer Filme, wie etwa die »Deutsche Gesellschaft für wissenschaftliche Filme«, wurden per Zwangsverkauf aufgelöst und der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm eingegliedert (Schmidt 2000b: 77). Dokumentarisch-belehrende Genres wie der Kulturfilm wurden weitgehend für die mediale Vermittlung der faschistischen und völkischen Weltanschauung instrumentalisiert. In zahlreichen Dokumentar- und Spielfilmen wurde versucht, die sozialhygienischen und eugenischen Ideen, die bereits den Aufklärungsfilm im Weimarer Kino prägten, als *genuin* nationalsozialistische Ideologie zu propagieren (zur Sozialhygiene im »Dritten Reich« vgl. Deichmann 1992; Weiss 1994: 184–196). In seinem Bericht zur »Neuordnung des deutschen Kulturfilmschaffens« vom 23. März 1940 schrieb der neue Leiter des Referats für Kulturfilm-Dramaturgie, Carl Neumann, zur Zentralisierung der Kulturfilmproduktion unter dem NS-Regime: »Seit 1933 muß zusammen mit jedem Spielfilm auch ein Kulturfilm gezeigt werden. Das hat zu einer erheblichen Steigerung der Kulturfilm-Produktion geführt. Diese Tatsache veranlasste die Ufa, die schon bestehende Kulturfilm-Abteilung wesentlich auszubauen.« (Zit.n. Zimmermann 2005a: 99)

Kulturfilme hatten im NS-Propaganda-Konzept eine wichtige Funktion.

Nach außen objektiv und sachlich sich präsentierend konnten Themen wie die Vererbungs- und Rassenlehre, Eugenik, Antisemitismus, aber auch militärische Themen propagiert werden (vgl. zu NS-Film und Rassenhygiene Rost 1987). Vor dem Hintergrund der 1939 forcierten Kriegspropaganda wurde am 1. August 1940 auf Anordnung des Reichsfilmintendanten Fritz Hippler die Deutsche Kulturfilm-Zentrale als »zentrale Produktionsleitung für das gesamte deutsche Kulturfilmschaffen« (Töteberg 1992: 438–443) gegründet. Mit dem Ziel der zentralen Lenkung der Filmproduktion sollte die Deutsche Kulturfilmzentrale »ein hohes Qualitäts-Niveau auf einer möglichst breiten Basis in der Kulturfilmherstellung sicherstellen und zum anderen den deutschen Kulturfilm als Mittel der politischen und kulturellen Volkserziehung und Volksaufklärung in einem stärkeren Maße als bisher wirksam werden lassen.« (Filmkurier: 30. Juli 1940) In weiten Bereichen der Kulturfilmproduktion blieb diese Kontrollphantasie literarische Rhetorik. Annähernd 12.000 nichtfiktionale, respektive semidokumentarische Filme (einschließlich Werbe- und Animationsfilme) wurden im »Dritten Reich« von der Ufa-Kulturfilmabteilung und einer Vielzahl von Klein- und Mittelbetrieben (z.B. Boehner, Cürlis, Oertel, Riefenstahl, Rikli, Schonger, Schomburgk) hergestellt, die sich auf die Entwicklung und Anwendung aufwendiger Kamera- und Tricktechnik spezialisiert hatten.

Mit der im Jahr 1940 vollzogenen Einrichtung der Deutschen Kulturfilmzentrale und vor dem Hintergrund einer flächendeckenden Kriegspropaganda adaptierte man die Thematik der »Euthanasie« an die allgemeine innen- und außenpolitische Lage. Propaganda-Aufträge an die Ufa-Kulturfilmabteilung waren die Folge. Die staatspolitische Aufgabe von Kulturfilmen – wie dem 1941 von Kurt Stefan gedrehten antibritischen Streifen *Die englische Krankheit* – bestand darin, die Propaganda der NS-Euthanasie zu verschleiern und einen Rückhalt und ein Bedürfnis in der Bevölkerung zu konstruieren. Dieser Film kann damit als ein Beleg für die Verschmelzung rassenbiologischer Diskurse mit der außenpolitischen Konstruktion von Feindbildern angesehen werden.

»Euthanasie«, »Eugenik« und »Rassenhygiene« (zur NS-Rassenhygiene und Geschichte der Eugenik vgl. Proctor 1988; Weingart/Kroll/Bayertz 1988; Burleigh 1994) wurden auch zum ›Stoff‹ von Spielfilmen, wie etwa *Ich klage an* (1941) von Wolfgang Liebeneiner. Als Beziehungsdrama und mit Schauspielern als Identifikationsfiguren transformierte er die Diskurse über psychische Erkrankungen, erbliche und unheilbare Krankheitsbilder in eine publikumswirksame Erzählhandlung. Dieser Spielfilm dramatisiert die »Fallgeschichte« einer »unheilbar Kranken«, derer sich die »Volksgemeinschaft« durch Tötung entledigen müsse. Erzählt wird die Geschichte von einem Medizinprofessor, der nach quälenden Wissenskonflikten seine an multipler Sklerose erkrankte Frau tötet, nachdem er trotz intensiver Forschungsbemühungen kein Heilmittel für sie herstellen konnte. Als Begründung für die als »humane Sterbehilfe« getarnte Ermordung werden ökonomische »Nützlichkeitsabwägungen« angeführt. Dem Arzt wird schließ-

lich ein gerichtlicher Prozess gemacht, der Film verzichtet aber auf einen Urteilsspruch. Damit bleibt sein Ende suggestiv. Die Zuschauer sollten zu der Schlussfolgerung kommen, dass Tötung auf Verlangen eine Art ›Erlösung‹ bedeutet. Ein ähnliches suggestives Ende hat auch der Film *Opfergang* (1944) von Veit Harlan. In diesem Film wird die NS-Ehegemeinschaft, die ohne Kinder bleibt, mit einem Krankheitsverdacht belegt. Eine Ehe, so die Botschaft des Films, die kinderlos bleibt, könne nicht der Volksgemeinschaft dienlich sein. Die Haupthandlung erzählt jedoch von einer Frau, die Ehebruch begeht und sich ohne Fortpflanzungsbereitschaft verliebt. Am Ende des Films wird sie dafür mit dem Tod bestraft.

*Ich klage an* sollte zum Thema ›Tötung auf Verlangen‹ eine öffentliche Akzeptanz der »Euthanasiegesetze« schaffen. Schon 1935 war durch eine Änderung des »Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses« vom 26. Juni 1935 die Schwangerschaftsunterbrechung aus »eugenischen« Gründen möglich gemacht worden. Mit dem »Gesetz zum Schutz der Erbgesundheit des Deutschen Volkes« vom 18. Oktober 1935 (Ehegesundheitsgesetz) wurden nicht »erbgesunde Menschen« von der Eheschließung ausgeschlossen. *Opfer der Vergangenheit* (1937) sollte die gesellschaftliche Akzeptanz von Ehetauglichkeitsprüfungen vorbereiten. Im Wartezimmer eines Arztes sind zwei Männer zu sehen, die auf ihre Frauen warten. Diese Einstellung vermittelt, dass Frauen in der Öffentlichkeit stets auf die Begleitung ihrer Männer angewiesen sind. Die Männer haben ihre Frauen »vorsorglich« zum Arzt gebracht, um ihr Erbgut auf »Ehetauglichkeit« zu untersuchen.

Mit dem »Euthanasie«-Gesetz, das 1941 bereits in einer vorbereitenden Fassung vorlag, galt es, den sogenannten »Gnadentod« zu legalisieren, mit dem Menschen in einem unheilbaren Zustand von ihrem Leiden »erlöst« werden konnten. Der erst nach der Wende in einem Archiv der DDR aufgefundene Film *Dasein ohne Leben* (1942) hatte eine Fassung für das an der Euthanasie beteiligte Personal und eine für ein größeres Publikum (Koch 2003: 234). Der fragmentarisch erhaltene Film zeigt zahlreiche halbnahe Einstellungen und Großaufnahmen exemplarischer Fälle des »unwerten Lebens«.

Zwischen der Filmpropaganda des Nationalsozialismus und den Aufklärungsfilmen im Weimarer Kino hat es nicht nur personelle, organisatorische und inhaltliche Brüche und Diskontinuitäten gegeben, sondern auch Kontinuitäten, mit denen die Geschichte eines sozialhygienischen und rassepolitischen Diskurses rekonstruiert werden kann. Die jüngere Forschung zum Film im »Dritten Reich« argumentiert für eine methodologische Verflachung der Einschnitte von 1933 und 1945. Damit deutet sich ein Paradigmenwechsel an, mit dem nach der diskursiven und visuellen Kontinuität sozialhygienischer und sozialdarwinistischer Themen und Motive gefragt werden kann. So haben Untersuchungen zum Kulturfilm im »Dritten Reich« auf die Kontinuitäten dokumentarischer Filmformen in der Weimarer Republik verwiesen (Fulks 1987; Zimmermann/Hoffmann 2003; Zimmer-

mann/Hoffmann 2005: 45–56), im Vergleich auf die internationalen dokumentarischen Produktionen der 1930er Jahre aufmerksam gemacht (vgl. Elsaesser 2003: 121–144) und Bezüge zum deutschen Kulturfilm der Nachkriegszeit und der 1950er Jahre herausgearbeitet (vgl. Fehrenbach 1995; Zimmermann 2005b: 691–709).

Die Entstehungsgeschichte von Filmen mit explizit eugenischen Inhalten beginnt nicht erst mit dem Jahr 1935. Gemeinsam mit den früheren dokumentarischen Stummfilmen des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP-Reichsleitung stehen sie in der Tradition des sozialhygienischen Aufklärungsfilms vor 1933 (Schmidt 2000a: 23–46). Seit der Gründung des Medizinischen Filmarchivs innerhalb der Kulturabteilung der Ufa wurden seit 1919 kontinuierlich sozialhygienische und eugenische Aufklärungs- und Abschreckungsfilme hergestellt (Kulturabteilung der Universum Film AG 1919a; 1919b). Unter der Leitung des Neurologen und Sozialmediziners Curt Thomalla entstanden sozialhygienische Filme wie etwa *Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* (1919), *Säuglings- und Kleinkinderpflege* (1919), *Krüppelnot und Krüppelhilfe* (1920), *Die weiße Seuche* (1922) und der *Steinachfilm* (1922), für den Thomalla der Drehbuch verfasste. Bereits der Ufa-Film *Die Folgen der Hungerblockade* (1921) bediente sich visueller Analogien, mit denen ein außenpolitisches Ereignis, nämlich der Versailler Vertrag, für die körperlichen Leiden und Krankheiten der deutschen Bevölkerung verantwortlich gemacht wurde. In diesem Anklagefilm wird bereits die kontrastierende Montagetechnik zum Einsatz gebracht, mit der »gesunde Gestalten aus Friedenszeiten« mit den »hungernden Menschen der Nachkriegszeit« konfrontiert werden. Kulturelle und physische Dekadenz werden wirkursächlich mit der alliierten Nachkriegspolitik konnotiert, d.h. als augenscheinlich herausgestellt. Mit der Gründung des Kaiser Wilhelm Instituts für Anthropologie, Menschliche Erblehre und Eugenik im Jahre 1927 wurde die Eugenik innerhalb der deutschen Wissenschaften nachhaltig institutionalisiert (Weindling 1985: 303–318). Folgerichtig entstand im gleichen Jahr der erste eugenische Film der Weimarer Republik mit dem Titel *Der Fluch der Vererbung. Die nicht Mütter werden dürfen* (1927). Dieser Streifen wurde vom Berliner Filmproduzenten Bieber-Film für die Auftraggeber *Deutscher Verein für Eugenik* und *Deutscher Bund für Volksaufartung* hergestellt. Regie führte Adolf Trotz, das Drehbuch schrieb der ehemalige Leiter des Medizinischen Filmarchivs der Ufa-Kulturfilmabteilung, Curt Thomalla. In übersteigernden Bildern dramatisierte der Film die Gefahren des »Erbfluchs«, die er der Bluterkrankheit, dem Alkoholismus und der Epilepsie anlastete. Erstmals popularisierte der Kulturfilm die Vorstellung vom »lebensunwerten Leben« und vom Verbot der Reproduktion (vgl. zur Propaganda vom »unwerten Leben« Rost 1987; Burleigh 1994: 183–219). Auch der vom Ufa-Kulturfilmer Ulrich K. T. Schulz gedrehte Film *Natur und Liebe. Vom Urtier zum Menschen* von 1927 (Drehbuch: Nicholas Kaufmann) stellte die »Höherentwicklung der Menschheit« durch die gezielte »Ertüchtigung der Menschenrassen« in Aussicht (vgl. Malli 2006: 143–158).

Mit den seit 1927 gedrehten Filmen zur Sozialhygiene und Eugenik wurde das Gesunde schlichtweg mit dem Normalen und das davon Abweichende mit dem Unerwünschten gleichgesetzt. Eine Vielzahl von filmischen Techniken und unterschiedliche Zeichensysteme kamen zum Einsatz, um die didaktische Wirkung der Filme zu verstärken. Zur wissenschaftlichen Plausibilisierung abschreckender Gesundheitsaufklärung verwendete der vom Deutschen Hygienemuseum produzierte Film *Krebs* (1930) statistische Diagramme und Tabellen und Filme wie *Lustige Hygiene* (1930) verknüpften tricktechnische Einstellungen mit narrativen Unterhaltungselementen.

### VII.1. *Die englische Krankheit* (1941)

Im Kriegsjahr 1941 drehte der Ufa-Kulturfilmer Kurt Stefan den anti-britischen »Euthanasie«-Film *Die englische Krankheit*. Wie die überwiegende Mehrzahl anti-russischer, anti-polnischer und antisemitischer Propagandafilme wurde auch dieser Kurzfilm gezielt zur Vorbereitung politischer Maßnahmen produziert. Im Unterschied zu anderen Filmen, die das Thema der »Euthanasie« propagierten, zielte dieser Kurzfilm darauf ab, einer gesamten Population – den Engländern – das Existenzrecht abzusprechen.

*Die englische Krankheit* vereint zwei Motive der Feindbildkonstruktion. Im ersten Teil des Films wird der Feind als pathologisch hoffnungsloser Fall »diagnostiziert« und seine verschwörerische Geheimpolitik aufgedeckt. Der zweite Teil widmet sich der Bewältigung der Bedrohung und entwirft politische Steuerungsfunktionen auf der Grundlage sozialhygienischer Ordnungsvorstellungen. Der Plot folgt dem klassischen Horrorfilm, in dem die Bedrohung meist aus anderen Ländern kam (z.B. aus Transsilvanien wie in den *Dracula*-Verfilmungen). Das monströse »Andere« als Gefahrenpotential muss in der Regel getötet werden, damit die soziale Ordnung und ihre traditionellen Rollen- und Moralvorstellungen wiederhergestellt werden kann. In der filmischen Umsetzung überzeichneter Wunsch- und Feindbilder dominieren kontrastierende Montagen, ein polarisierender Kommentar und visuelle Analogiesetzungen zwischen einem naturgegebenen und dem sozialen Körper.

Bereits im Titelvorspann wird versucht, die Verflechtung des Bedrohlichen visuell umzusetzen. Zu sehen ist der Titel »Die englische Krankheit«, der sich auf das Nationalsymbol der englischen Fahne einschreibt (Abb. 93). Das Schriftbild stellt kontextuelle Bezüge zur Titelgestaltung »typischer« Horrorfilme her. Der »eigentliche« Film beginnt mit einem Zoom auf die geografischen Konturen Großbritanniens, die als weiß gezeichnete Umrisse auf schwarzem Hintergrund gerade noch erkenntlich sind. Diese Konturen erfüllen nicht den Zweck einer Landkarte, sie haben keinerlei informativen Gehalt, sondern fungieren gemeinsam mit der Farbgestaltung als negative kulturelle Codes. Das Staatsgebiet Großbritanniens ist schwarz wie der Hintergrund. Der weiße Schattenriss setzt das gespenstergleiche

Schriftbild, das vom Titel bekannt ist, fort. Mit dem ersten gesprochenen Wort wird zwischen der negativen Bedeutungsproduktion auf der visuellen Ebene und dem erzählenden Kommentar aus dem Off ein instruktiver Zusammenhang hergestellt. »England«, so verkündet die männliche Kommentarstimme, »kann den traurigen Ruhm für sich in Anspruch nehmen, dass dort die Rachitis am stärksten verbreitet ist«. Mit kurzen und prägnanten Parolen und Merksätzen wird der Zuseher im Verlauf des Films über die Gefahren belehrt, die von Großbritannien auf heimtückische Art und Weise ausgehen, um Deutschland Schaden zuzufügen. Die nächste Einstellung widmet sich den visuellen Entsprechungen dieses Gefahrenpotentials und zeigt Bilder von »rastlos« wandernden Geistergestalten mit monströsen Körperdeformationen. Das Feindbild wird so an die Genrefigur des »Untoten« herangeführt, wie sie vom Horrorfilm her bekannt ist. Ähnliche Schreckensgestalten tauchten bereits 1920 in Robert Wienes expressionistischen Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* auf, der sich um die filmische Darstellung krimineller Suggestionen und hypnotischer Verbrechen bemüht (vgl. zum Topos des hypnotischen Verbrechens im Film Andriopoulos 2000: 99–128). In Wienes Somnambulen-Drama ist es der Schlafwandler Cesare, der in tranceartigem Zustand Verbrechen begeht. In diesem Kontext gesehen, sorgt *Die englische Krankheit* in ihrem Establishing Shot für eine vielschichtige Referentialisierung, mit der Bilder von Somnambulen-Cabinetten und Freak-Shows, die man im Rahmen früherer Zirkusvorführungen zeigte, abrufbar werden.



Abbildung 93, 94: *Die englische Krankheit* (D 1941)

Eine anders gelagerte Bildtradition stellt das Sujet des »heimatlosen« Subjekts dar, das bereits unzählige antisemitische Kampagnen und den Hetzfilm *Der ewige Jude* (1940, R.: Fritz Hippler) prägte und hier auf die englische Bevölkerung übertragen wird. *Sünden der Väter* (1935) führt ein Brüderpaar mit stark verkrüppelten Händen vor. Das negative Gegenbild zur Erbhygiene rekurriert wie in *Der ewige Jude* auf eine unmittelbare Tieranalogie. Der Versuch, einen Zusammenhang zwischen Judentum und Krankheit zu konstruieren, findet sich bereits in den antisemitisch-sozialhygienischen Filmen *Was du ererbst* (1939) und *Erbkrank* (1938). *Erbkrank* war eine Auftragsarbeit für das Propagandaministerium und wurde nicht im Kino ge-

zeigt, sondern war in erster Linie für den Einsatz vor Parteiversammlungen vorgesehen.

Einen weiteren kulturellen Kode zeigt die Kreisbewegung der Gehenden an. Im Unterschied zur raumerobernden und vorwärtsstrebenden Bewegung, wie sie etwa Leni Riefenstahl in der Anfangssequenz von *Triumph des Willens* (1935) in Szene setzte,<sup>1</sup> um damit einen imperialen und gottgleichen Machtanspruch des »Führers« zu stilisieren, dreht sich der englische Feind im Kreis.

Eine Überblende in der Anfangssequenz von *Die englische Krankheit* sorgt dafür, dass diese Realfilmaufnahmen von umherirrenden Kranken in Zusammenhang mit den geografischen Konturen Englands gesehen werden. Damit wird eine pars-pro-toto-Synekdоче suggeriert: alle Engländer stehen unter dem Generalverdacht, erbkrank zu sein. In visueller Hinsicht werden so zwei Motive verschmolzen; in diskursiver Hinsicht wird eine Korrespondenz hergestellt. Diese Überblendung fungiert als rhetorische Technik, mit der eine Analogiebeziehung zwischen der »Erbkrankheit« und einer nationalen Zugehörigkeit fabriziert wird. Der Kommentar verleiht der Feindpathologie rachitischer »Erblast« eine historische Tiefendimension: »Bereits im 17. Jahrhundert wurde sie dort beschrieben und heißt seither die englische Krankheit. Und diese Krankheit benutzte England im Weltkrieg als Kampfmittel gegen uns, wie der Ausschnitt aus dieser englischen Zeitung beweist.« Mit den Begriffen »Krieg« und »Kampfmittel« wird der kranke Engländer zum krankmachenden Feind, dem die politische Absicht unterstellt wird, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mittel zu kämpfen. Damit positioniert der Film den Engländer als ontologische Kategorie, der als ›rücksichtsloser Feind‹ eine Gefahr für die eigene Bevölkerung darstellt. Dieser negative ›Aufwertung‹ der Möglichkeiten und Potentiale des Feindes korrespondiert eine rhetorische Strategie, mit der gleichermaßen der ›rücksichtslose‹ Kampf gegen ihn gerechtfertigt werden kann.

Zur Aufmerksamkeitssteuerung setzt nun eine Zoomfahrt ein und suggeriert die Suche des vom Off-Sprecher angekündigten Satzes. Doch an Stelle der inkriminierten Textpassage erscheint im Bild ein deutscher Satz, der mit einer Bildmaske auf die nunmehr unscharf aufgenommene Zeitung

---

1. Mit dem Buchtitel »Triumph der Bilder« (2003) nahmen jüngst die Herausgeber Peter Zimmermann und Kay Hoffmann eine affirmative Anleihe am NS-Propagandafilm *Triumph des Willens* von Leni Riefenstahl. Dieses Indiz verstärkt sich in den Aufsätzen der Herausgeber, wenn etwa Riefenstahls *Triumph des Willens* von Zimmermann als »ästhetisch brillant« gelobt wird, der dem Dokumentarismus »neue Möglichkeiten« (Zimmermann 2003: 67) erschlossen haben soll. In zahlreichen Aussagen und Publikationen der jüngeren deutschen Geschichtsschreibung des Kulturfilms im Umfeld des Hauses des Dokumentarfilms wird offengelegt, dass es künftig darum gehen müsse, das kulturelle Erbe des Kulturfilms zu verteidigen: »Der Kulturfilm des Dritten Reichs scheint vielfältiger, widersprüchlicher und in weiten Teilen weniger propagandistisch gewesen zu sein, als es das kritische Stereotyp wahrhaben möchte.« (Zimmermann 2003: 61)

überblendet wird: »Wir haben versucht, unseren Feinden den Wunsch, Kinder in die Welt zu setzen, abzugewöhnen. Sollten sie je das Schulalter erreichen, so würde wenigstens die englische Krankheit dafür sorgen, dass diese armen, halbverkrüppelten Wesen geistig nicht mehr aufnahmefähig sein würden.« Trotz Rekurs auf die schriftliche Quelle bemüht sich der Film bloß vordergründig um Evidenz. Die sogenannten »Beweise« bleiben sowohl visuell als auch verbalsprachlich im Generalverdacht. Tatsächlich suggeriert der Film, ein »gegebenes« Ressentiment gegenüber dem »Anderen« bloß noch bündeln zu müssen. Mit einem Verschwörungs-Narrativ, das jeglichen Kausalzusammenhang vermissen lässt, wird die Einleitungssequenz abgeschlossen. Seine audio-visuellen Aufrüstungen zielen auf einen Lektüremodus, in dem »England« als ein aktives Tätersubjekt erscheint, das offensiv »Kampfmittel« entwickelt und sich damit als »Feind« bewahrheitet und den es mit allen Mitteln »auszumerzen« gilt. Als Opfer des Feindes ist Deutschland immer schon auserwählt. Der Status der Opferrolle benötigt keinerlei Rechtfertigung und auch Deutschland braucht nicht mehr namentlich erwähnt werden. Damit wird eine kollektive Opferhaltung als grundlegender Lektüremodus stillschweigend vorausgesetzt. Mit der von der *Voice Over* eingesprochenen, direkten Adressierung »gegen uns« wird auf eine in sich abgeschlossene Gesinnungsgemeinschaft angespielt, die sich mit dem Kinopublikum im Idealfall deckt.

Die nächsten Szenen zeigen abwechselnd Realfilmaufnahmen und Röntgenaufnahmen und thematisieren Folgeerscheinungen der Rachitis. Zu sehen sind halbnah und nahe Einstellungen von Kinderbeinen. Der behandelnde Arzt als Experte des klinischen Wissens zeigt mit seinen Fingern auf die »Verkrümmungen der Beine« (Off). Innerhalb der Diegese übernimmt der Arzt die gestische Funktion von Lesehinweisen, die in den späteren Trickfilmszenen von den Richtungspfeilen fortgeführt werden (Abb. 94). Wie in den anderen sozialhygienischen Filmen auch werden naturalistische Filmaufnahmen und extreme Vergrößerungen in *Die englische Krankheit* in erster Linie als dramatisches Mittel zur Abschreckung eingesetzt. Dieses Stilmittel wurde bereits im frühen Aufklärungsfilm der Weimarer Republik verwendet. Richard Oswald verwendete in *Es werde Licht!* (1916–18, 3 Teile) das filmische Zeichensystem der Realfilmaufnahme, um die gesundheitlichen Auswirkungen eines sozial gefährlichen Lebensstils anzuprangern.

Die an die ärztliche Expertendiagnose anschließende Röntgenaufnahme dient zur zusätzlichen Evidenzsicherung und potenziert den klinischen Blick, der mit optischen Apparaturen ausgerüstet die Geheimnisse des Körpers sichtbar macht. Mit der Röntgenaufnahme wird versucht, eine Atmosphäre wissenschaftlicher Objektivität und sachlicher Argumentation einzuführen. In der ersten Einstellung sind Röntgenaufnahmen kranker Beine zu sehen, sie dient zur wissenschaftlichen Beweisführung der vorgängigen Realfilmaufnahme der beiden rachitischen Kinderbeine. Die zweite Röntgenaufnahme zeigt die Gegenüberstellung des Gesunden und des Pathologi-



schen; links sind gesunde Armknochen, recht kranke Armknochen zu sehen. Der Kommentar interpretiert das Gesunde als die »normale Entwicklung des Kindes« und legt damit eine entscheidende Leitdifferenz zwischen dem Normalen und dem davon abweichenden Pathologischen fest.

Zur Veranschaulichung innerer Vorgänge im menschlichen Knochen wechselt *Die englische Krankheit* in ein anderes filmisches Zeichensystem und bedient sich des schematischen Zeichenfilms. In mehreren Trickfilmszenen werden biochemische Prozesse, die beim Knochenaufbau in Gang gesetzt werden, schematisch-vereinfacht dargestellt. Der Off-Kommentar wechselt von einer »anklagenden« Polemik in einen »sachlich-wissenschaftlichen« Tonfall der Belehrung und formuliert allgemeingültige Sätze zur »Volksgesundheit«: »Wesentlich für die Entwicklung des Kindes ist der Knochenaufbau«. Sogenannte »Aufbaubsubstanzen« und »Vitamin D« werden als »unbedingte Notwendigkeiten« für einen »geraden« und »festen« Knochenaufbau namentlich genannt und in Schrift-Inserts ausgewiesen. Der »normalen« Entwicklung des Kindes und seiner »gesunden« Wachstumsphase stellt der Film »krankhafte« Prozesse gegenüber. Der Kommentar schildert das Kranke als das »ungehemmt Eindringende«. Das »Eindringende« erzeugt damit eine dramaturgische Spannung zwischen der anatomischen Abgeschlossenheit des Knochens und dem Zirkulierenden und Fließenden und bedroht damit die Integrität des Festen und Beharrlichen (vgl. zur Kollektivsymbolik der Migrationsströme Linke 1997: 559–573).

Mit Hilfe der Tricktechnik werden xenophobe Werturteile durch Aussagen der Mikrobiologie wissenschaftlich untermauert. Als »gesund« gilt ein Knochenaufbau, der intakte Körpergrenzen aufweist und in dem sich »fremde Elemente« nicht einnisten können. Das »anatomische Wissen« dient dieser Trickfilmsequenz jedoch nur als ein Vorwand, um ein bestimmtes Bild der sozialen Ordnung nach dem Vorbild nationaler Territorialpolitik zu entwerfen. Mit dem angewandten visuellen Schematismus sollen die sozialen Kategorien »normal« und »pathologisch« auf didaktische Weise eingeübt werden (Abb. 95, 96). Die Propaganda »maskiert« sich als Lehrfilm und zieht ein neues Register. Sozial nützliche Kategorien wie das »Beständige«, das »Zweckdienliche« und das »Zielbewusste« erscheinen in diesem Manöver in ein organisches Wachstum eingebettet, ihm gegenübergestellt sind »unnatürliche Ausartungen«, die sich durch ein Verhalten der »Unbeständigkeit« und »Veränderlichkeit« bemerkbar machen. Das Subversive und Parasitäre wird während des gesamten Films leitmotivisch an die rhetorischen Figuren der Migration und ihrer »Ströme« angeschlossen. Der Kommentar verbindet diese Merkmale zusätzlich mit dem Argument unproduktiver Vorgänge, wenn es heißt: »ungenutzt schwimmen diese Stoffe in der Blutbahn davon«.



Abbildung 95, 96: Konstruktion klinischer Feindbilder

Die *englische Krankheit* ist in zwei thematische Blöcke gegliedert, die in engem Bezug zueinander stehen. Im ersten Teil des Filmes geht es um die Konstruktion des Feindbildes und um die Monstrosität des fremden Körpers, im zweiten Teil um seine Überwindung und um die Aufrechterhaltung und Sicherstellung der eigenen sozialen Ordnung. Der zweite Teil ist normativ gestaltet und spricht im Modus der direkten Adressierung die Lebensführung der »deutschen Frau« an. Eröffnet wird er mit bewegungsfreudigen Kamerafahrten, die – im Gegensatz zum ersten, klinischen Teil – idyllische Landschaftsbilder zeigen. Harmoniebilder deutscher Kulturfilm-landschaften werden abgerufen und zur Kulisse der nachfolgenden Lehrstunde für Sozialhygiene aufgebaut. Eine Kamerafahrt durch eine blühende und fruchtbare (sic!) Frühlingslandschaft endet bei der Unschuldssikone ›Madonna mit dem Kinde‹, einer jungen Mutter, die im Garten ihren Säugling stillt. Ein letzter Kameraschwenk von der domestizierten Gartenlandschaft (Zaun, Obstbaum, Bauernhaus) auf das Motiv »Stillende Mutter mit Säugling« bereitet das nächste Thema vor: »Wichtig ist eine gesunde Wesensführung der Mutter.« Die Mütter sind in erster Linie Staatsbürgerinnen und haben ihre Existenzberechtigung aus der »Volksgemeinschaft«, einem »gesunden Volkskörper« und einer spezifischen »Kollektivethik« zu beziehen. Demzufolge ist nicht verwunderlich, wenn der väterliche Protagonist während des gesamten Films absent ist, um das Disziplinarverhältnis von männlicher *Voice Over* und weiblicher Schülerin ohne Ablenkung aufrechtzuerhalten, wenn es heißt: »Schon bei den jüngsten Säuglingen muss die Abwehr gegen die englische Krankheit beginnen.«

Losgelöst von jeglichem familiären Kontext werden die jungen Mütter zu Akteuren staatlich organisierter Reproduktionspolitik: »Die Bekämpfungsmaßnahmen der Reichsgesundheitsführung setzen ein. Jede Mutter wird mit ihrem Säugling in eine Mutterberatungsstelle bestellt und eingehend untersucht«. Eine männliche Off-Stimme instruiert sie als allwissender Erzähler über die Säuglingspflege. In diesem thematischen Zusammenhang sind Bilder zu sehen, welche die Eingliederung der Frau und des Säuglings in die Volksgemeinschaft bewerkstelligen. Ein Kameraschwenk als rhetorische Figur der Zusammengehörigkeit zeigt an, dass die Eingliederung in das

Volksganze sowohl für die Mutter als auch das Kind gilt: die Kamera fährt mit einem Schwenk von Freiluftgymnastik zu seriell aufgestellten Kinderbetten.

Auf die enge Verzahnung von Bild und Ton wird großer Wert gelegt. Dabei ist der Kommentar dem Bild stets vorgeschaltet und das Bild »bewahrheitet« das im Kommentar Gesagte. Auf die programmatische und normative Aussage vom »nationalsozialistischen Deutschland, das dafür sorgt, dass die englische Krankheit nie zu einer deutschen Krankheit werden kann«, folgt die halbnah Einstellung eines jungen Mädchens, das bei einer nicht näher bestimmten Gelegenheit beim Applaudieren aufgenommen wurde. Zwei daran anschließende, kurze Einstellungen zeigen Jugendliche in Badehosen, die auf Kommando gemeinsam auf das Meer zulaufen. Bei beiden Bildsujets handelt es sich um Aufnahmen, die aus dem »ursprünglichen« Zusammenhang gelöst, hier ausschließlich als visuelle Verstärker illustrative Funktion übernehmen.

Entlang der Untersuchung werkbiografischer Eckdaten der Ufa-Kulturfilmregisseure Kurt Stefan und seines Kollegen Ulrich K.T. Schulz kann nun abschließend die These von der methodologischen Verflachung der Einschnitte von 1933 und 1945 überprüft und die Frage nach der diskursiven und visuellen Kontinuität sozialhygienischer Topoi aufgeworfen werden.

Mit dem aufwändig produzierten Kulturfilm *Heiss Flagge!* (1935) über Rituale maritimer Feierelemente und körperbetonter Gemeinschaftsinszenierungen bei Manöर्वorführungen wurde Kurt Stefan breite Anerkennung zuteil. Der Film dokumentiert die Heimkehr des Kreuzers »Karlsruhe« in den Kieler Hafen und zeigt, wie die Militärparade zur Begrüßung vom Oberbefehlshaber der Kriegsmarine, Admiral Raeder, abgenommen wird. Die in *Heiss Flagge!* eingeübte Umsetzung nationalpatriotischer Inszenierung in repräsentative Filmbilder ermöglichte Stefan die Mitarbeit am Propagandafilm *Kampf um Großdeutschland* (1939), einem Langfilm. 1940 beauftragte ihn die Ufa-Leitung mit der Verfilmung einer gesundheitspolitischen Thematik. Der Kurzfilm mit dem Titel *Gesundheit ist kein Zufall* ist eine Anleitung zum ordentlichen Zähneputzen. Im Auftrag der Ufa realisierte Stefan in der Folge wahllos Filme mit unterschiedlichster Thematik. Neben dem »Euthanasie«-Film *Die englische Krankheit* übernahm er im gleichen Jahr im Auftrag der Ufa-Abteilung Werbefilm die Regie von *Für alle Fälle* – ein Werbefilm für Likör der Marke Horn. 1941 führte Stefan auch Regie für den Kulturfilm *Die Weichsel*. In der Nachkriegszeit blieb Stefan wie viele seiner Kollegen in der Filmbranche tätig und drehte wie auch sein Kollege in der Kulturfilmabteilung, Ulrich K.T. Schulz, Industriefilme über Schädlingsbekämpfungsmittel und Parasiten.

1927 wurde die Eugenik innerhalb der deutschen Wissenschaften nachhaltig institutionalisiert und im gleichen Jahr führte Schulz die Regie von *Natur und Liebe. Vom Urtier zum Menschen*. Dieser Langfilm erörterte eugenische Steuerungsfunktionen für eine »Höherentwicklung der Menschheit« durch die gezielte »Ertüchtigung der Menschenrassen«. Nach 1933 drehte Schulz u.a. Filme über staatenbildende Insekten wie *Der Ameisenstaat*

(1935) und *Der Bienenstaat* (1937), die zwar keine Propagandafilme im engeren Kontext waren, sich jedoch für einen propagandistischen Gebrauch eigneten, wenn es etwa darum ging, politische Strategien durch dokumentarische Authentifizierungsmethoden zu bereichern. In diesem Gebrauchskontext stellten Kulturfilm über staatenbildende Insekten wie Ameisen oder Bienen im propagandistischen Gebrauch ein beliebtes Sujet dar, um die sozialen Konnotationen von Ordnung, Geschlossenheit, zweckmäßiger Organisation und Zielstrebigkeit zu veranschaulichen und die Bedeutung straffer Organisation und die Pflichten jedes Einzelnen im ständigen Kampf gegen fremde Eindringlinge herauszustellen. Für Roto-Film drehte Schulz nach 1945 serienweise Industriefilme über Schädlingsbekämpfung im Haushalt. Im Zeitraum von 1947–1950 entstanden humoristische Filme über Haushaltsschädlinge: *Ungebetene Gäste der Hausfrau* (1947), *Kampf den Fliegen* (1949/50) und *Böse Gäste* (1950). In allen Filmen sind nichtsnutzige Schädlinge die negativen Protagonisten, die auf Kosten anderer leben, Krankheiten hervorrufen und die es »auszumerzen« gilt.

Im Auftrag der GEA Kulturfilm in Hamburg fungierte auch Kurt Stefan als Regisseur mehrerer Landwirtschaftsfilme, in denen es um die Bekämpfung von »Schädlingen« und »Parasiten« geht. Folgende Filme entstanden in Serie: *Der Borkenkäfer* (1948), *Käfer töten Wälder* (1950) und *Der Kartoffelkäfer* (1951/52). 1959 drehte er den Film *Zonengrenze* für das Kultur- und Lehrfilm-Institut Klemens Lindenau in Bremen. Dieser Film über die Zonengrenze und den Eisernen Vorhang knüpfte – wie der Großteil der gedrehten Dokumentarfilme von 1955–1960 – an die gestalterische Ästhetik der NS-Kulturfilmproduktion an, als an internationale künstlerische Entwicklungen im Dokumentarfilm. So zeigt *Zonengrenze* in elegischen Bildern Landschaften und Kulturdenkmäler. Der mit dem Film propagierte gesamtdeutsche Anspruch verweist auf das gemeinsame kulturelle Erbe und die historisch gewachsenen Verbindungen und tradiert damit eine filmische Landschaftsästhetik, wie sie sich bereits in seinem Kulturfilm *Die Weichsel* (1941) finden lässt.

Erstaunlicherweise gab Schulz seinen Filmen erst in der Nachkriegszeit explizit sozialdarwinistische Titel. 1954 kam *Daseinskampf im Teich* in den Verleih von Roto-Film. Filmtitel und Filminhalte beider Regisseure machen offensichtlich, dass sich der Diskurs des Parasitären in das Innere der häuslichen Welt und in die mikroskopische Welt der bedrohten deutschen Wiesen- und Waldheimat verschoben hat. Vor dem Hintergrund der Wiederaufbau-Gesellschaft in der Ära des *European Recovery Program* (ERP) bildete sich ein neues Leistungsdispositiv heraus, das zahlreiche didaktische Filme dieser Zeit kommunizierten. Beispielsweise versuchte der vom Rationalisierungskuratorium der Deutschen Wirtschaft (RKW) und dem Deutschen Architekten- und Ingenieur-Verband produzierte Zeichentrickfilm *Der alte Schlendrian muss raus!* von 1952, die tayloristische Methodenlehre zu popularisieren und zeigt einen alten Mann als »faulen« Schlendrian, der das Leistungsprinzip der Arbeit in Frage stellt. Produktivitätssteigerung,

Fordismus, Mechanisierung und wissenschaftlich-technische Beratung strukturierten neben den klassischen Schauplätzen der Produktion auch den Alltag und die Wahrnehmungskultur im Haushalt und in der Landwirtschaft. Damit einhergehend tauchte eine neue Rhetorik des Parasitären auf. Im Kultur-, Industrie-, Werbe- und Lehrfilm der 1950er Jahre fand die rhetorische Figur des Parasiten eine Nische, wo er überleben konnte. Als »Insekten«, »Mikroben« oder schelmische »Bösewichter« in Zeichentrick-Gestalt konnte das bedrohlich »Andere« leicht mit wissenschaftlich-technischen Mitteln und filmischen Trickfilmtechniken verharmlost und damit unter Kontrolle gebracht werden. Einen Nullpunkt im Sinne eines Neubeginns gab es in der visuellen Kultur der Nachkriegszeit nicht. Das gesellschaftlich Imaginäre arrangierte seine Feindbilder, indem es die Kulissen verschob und in der Popularkultur die Clowneske des ›Bösen‹ verankerte.

