

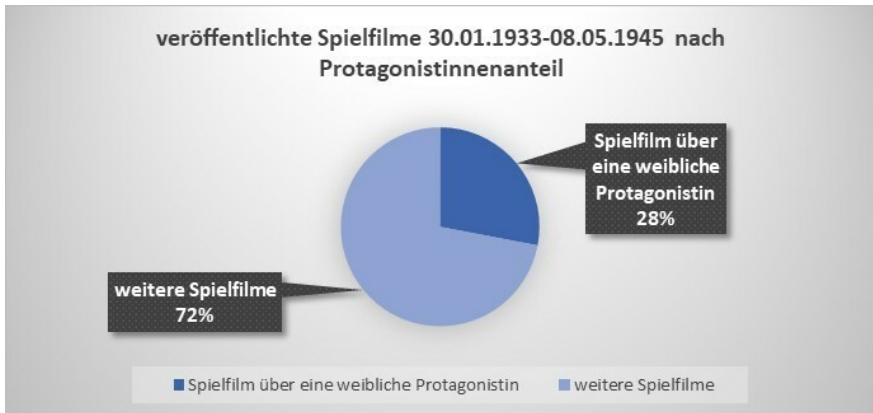
4. Frauen in der Filmindustrie und in den Spielfilmen aus dem »Dritten Reich« 1933–1945

Ergänzend zum Forschungsstand zum Leben von Frauen im »Dritten Reich« in Kapitel 5, werden im Folgenden die Spielfilme der Jahre 1933–1945 sowie die filmische Propaganda mit Fokus auf Frauen betrachtet. Herausgearbeitet werden soll anhand der NS-Spielfilme zwischen 1933–1945 die Relevanz von Spielfilmen für die Verbreitung des propagierten Frauenbildes und wie dieses in den NS-Spielfilmen vermittelt wird. Dabei stellt sich die Frage, ob sich Parallelen zwischen dem dargestellten Frauenbild in den Spielfilmen von 1933–1945 und denen aus den Jahren 2000–2020 erkennen lassen und ob propagandistische Darstellungsmuster möglicherweise unkritisch fortgeführt wurden.

Zur besseren Vergleichbarkeit wurde in dieser Arbeit die erarbeitete Statistik von einer alphabetischen Anordnung in eine jährliche Unterteilung übertragen. Ergänzt wurde darüber hinaus eine Markierung des Anteils der Filme mit Protagonistinnen. Dies ermöglicht einen Überblick über die Entwicklung der Filmpolitik von 1933–1945 und über die Anzahl der Produktionen pro Jahr (siehe B6).¹ Die Anzahl der Spielfilme mit Protagonistinnen sind somit einfacher mit der erarbeiteten Statistik über die Spielfilme von 2000–2020 zu vergleichen. Darüber hinaus wurde die Anzahl der Spielfilme erfasst, die Elemente des propagierten Frauenbilds integrierten. Bei diesen Spielfilmen musste nicht immer eine Frau die Hauptrolle spielen, um das NS-Frauenbild transportieren zu können.

1 Ergänzend wird die Anzahl der Filme, die nicht zur Veröffentlichung kamen, gesondert aufgelistet. Auch da wird der Anteil der Spielfilme mit weiblichen Protagonisten aufgeführt. Wenn eine Zensur zwischen 1933–1945 die Aufführung verhinderte, ist dies als Kommentar hinzugefügt. Die Gründe der Nicht-Veröffentlichung sind allerdings nicht immer in der Zensur der NS-Politik zu finden. Darunter finden sich auch sogenannte Überläufer-Filme, die erst in den 1950er Jahren fertiggestellt und veröffentlicht wurden. Um den Zusammenhang von Filmen mit Protagonistinnen und einen Aufführungsverbot erkennbar zu machen, werden diese Filme im Anhang genannt.

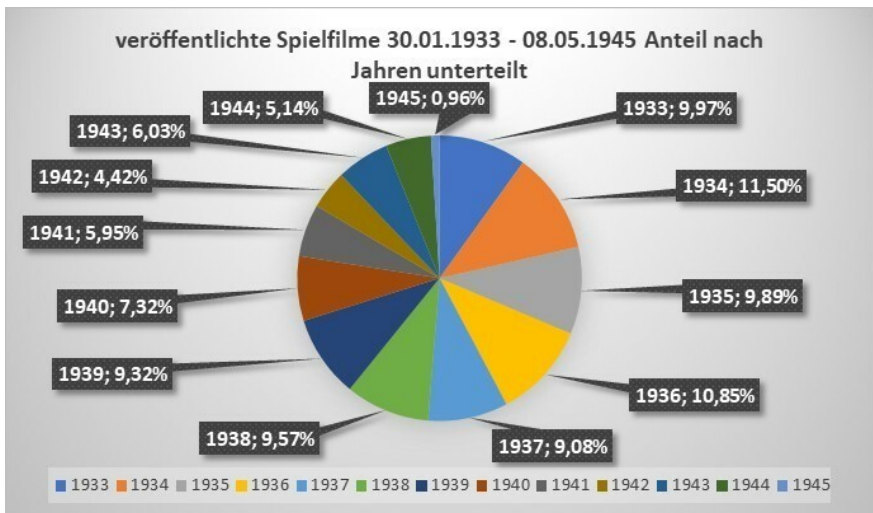
Anlage B1



Selbsterstellte Illustration

Zwischen 30.01.1933-08.05.1945 wurden laut der Forschungsarbeit von Manfred Hobsch 1244 Kinofilme veröffentlicht. Von diesen 1244 Filmen hatten, nach der in 4.1 erläuterten Einteilung 345 eine Protagonistin. Dies entspricht einem Anteil von knapp 28 % und liegt damit nur etwas höher im Vergleich zu den Filmen von 2000–2020, bei denen es circa 23,5 % sind (siehe A2).²

Anlage B2



Selbsterstellte Illustration

2 Im Jahr 1938 gibt es mit 41 von 119 am meisten Spielfilmen mit Frauen in der Hauptrolle.

Kinder- und Jugendfilme waren insgesamt sehr selten, weshalb in der folgenden Betrachtung in Kapitel 4 der Fokus auf Erwachsenen liegt.

Zur Erläuterung der Filmpolitik und zur Verdeutlichung der Relevanz von Spielfilmen für das propagierte Frauenbild werden einzelne Filme in der Analyse der Spielfilme zwischen 2000–2020 beispielhaft angeführt. Welche der NS-Spielfilme in den Spielfilmen der Jahre 2000–2020 erwähnt oder gezeigt werden, wird bei der Betrachtung ebenfalls berücksichtigt.

4.1 Regisseurinnen und Protagonistinnen

Der Nachweis über die politisch-propagandistische Ausrichtung der sogenannten bloßen »Unterhaltungsfilmen« innerhalb der Filmproduktion im Dritten Reich lässt sich also durch genauere Beobachtung erbringen.³

Die Unterteilung der Filme für diese Arbeit folgt dem Grundsatz, dass die Spielfilme als Film mit weiblicher Hauptrolle gelten, wenn:

- die weibliche Hauptrolle die Handlung aktiv gestaltet und
- keinen gleichwertigen starken Gegenpart durch einen männlichen Protagonisten hat, somit
- die Handlung eindeutig durch die Frau vorangetrieben wird

Damit sind alle Filme mit einer weiblichen Hauptrolle, deren Geschichte allerdings grundsätzlich auf einem Paar oder einer Gruppe aufgebaut wird, nicht Teil der Rubrik der Filme über eine Protagonistin.

Um das dargestellte Frauenbild zu definieren ist diese Einteilung notwendig, denn dann ist die Inszenierung der Frauen klar zu benennen und sie sind nicht nur ergänzende Rollen und ihre Handlungen werden nicht von außen bestimmt. Diese Unterteilung der Spielfilme ist nur als Vergleichspunkt der hier bearbeiteten Statistik zwischen 2000–2020 entstanden und möchte keine allgemeingültige Aussage zu den NS-Spielfilmen treffen. Es ist außerhalb des Vergleichs dieser Arbeit nur als Anregung für weitere Analysen zu verstehen. Was die Einteilung mitunter erschwert, ist, dass nicht mehr alle Spielfilme gleichermaßen einsehbar sind.⁴

Die Statistik besteht zum größten Teil aus den Rechercheergebnissen von Manfred Hobschs, der eine alphabetische und detailreiche Auflistung der Spielfilme von 1933–1945

3 Vaupel, Angela: Frauen im NS-Film. Unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms, Hamburg 2004, S. 186.

4 Zwar sind einige der Spielfilme noch heute zu erwerben oder öffentlich, jedoch gibt es auch Filme deren Veröffentlichung untersagt wurde oder die nicht mehr vertrieben werden. Die Rechtelage ist nicht einheitlich. Somit konnte nicht jeder Film für diese Analyse komplett geschaut und dadurch analysiert werden.

vorgelegt hat.⁵ Ansonsten sind der filmdienst.de⁶, das filmportal.de⁷ und die Friedrich-Murnau-Stiftung⁸ als Quellen herangezogen worden. NS-Spielfilme, die besonders hervorstechen, wenn es um das propagierte NS-Frauenbild geht, werden separat markiert. Diese müssen nicht zwangsläufig zu den Spielfilmen mit Protagonistin gehören.

Ergänzende Informationen neben dem Jahr und der Regie sind die Produktion, verliehene Prädikate bis 1945, mögliche Zensur vor 1945, sowie die Anzahl an Vorbehaltsfilmen⁹.

Regisseurinnen

Unter den 1244 veröffentlichten Spielfilmen im »Dritten Reich« wurden nur vier von Regisseurinnen gemacht (siehe B5). Noch 1933 gemeinschaftlich zu dritt mit zwei Männern war Luise Fleck an einem österreichischen Film beteiligt¹⁰. Zwei Mal führte Thea von Harbou Regie für Filme veröffentlicht im Jahr 1934¹¹ und als vierten Film im Jahr 1941 in der geteilten Regie mit einem Mann Lola Kreutzberg¹². Der Überläufer *Tiefland*¹³ wurde während des »Dritten Reichs« durch Leni Riefenstahl begonnen, jedoch gab es keine Aufführung mehr im »Dritten Reich«. Erwähnung in den untersuchten Spielfilmen findet der Film *Tiefland* und wie er durch das Regime gefördert wurde nur in *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit*.¹⁴ Keiner der anderen genannten Spielfilme einer Regisseurin wird in den Filmen von 2000–2020 erwähnt.

Schauspielerinnen

Ein interessanter Aspekt bei der Analyse sind die Schauspielerinnen, denn es finden sich vermehrt die gleichen Namen.¹⁵ Sowohl bei den männlichen als auch bei den weiblichen SchauspielerInnen ist das zu beobachten.¹⁶ Hier soll nun nur der Blick auf die weiblichen Darstellerinnen gelegt werden. Es handelt sich um diese Frauen:

- 5 Vgl. Hobsch: Film im »Dritten Reich«. Band 1–6.
- 6 Vgl. Internetseite des filmdienst.de mit der Datenbank Lexikon des Internationalen Films, Rubrik Über uns.
- 7 Vgl. Internetseite des filmportal.de, Rubrik Die Ziele von filmportal.de: <https://www.filmportal.de/seite/die-ziele-von-filmportalde> zuletzt aufgerufen am 09.05.2022.
- 8 Vgl. Internetseite der Friedrich-Murnau-Stiftung, Rubrik Stiftung: <https://www.murnau-stiftung.de/stiftung> zuletzt aufgerufen am 09.05.2022.
- 9 Ausgewählte Filme, die 1945 von den Alliierten als Verbotsfilme klassifiziert wurden und weiterhin nicht für den allgemeinen Vertrieb freigegeben sind.
- 10 *Mein Liebster ist ein Jägersmann*. Jakob Fleck, Luise Fleck, Walter Kolm-Veltée. A 1934.
- 11 *Elisabeth und der Narr*. Thea von Harbou. D 1934; *Hanneles Himmelfahrt*. Thea von Harbou. D 1934.
- 12 *Krishna*. Henry Stuart, Lola Kreutzberg. D 1941.
- 13 *Tiefland*. Leni Riefenstahl. BRD 1954.
- 14 *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit*. Wolfgang Murnberger. D 2015, TC: 01:10:36–01:10:50.
- 15 »Da auch andere Schauspielerinnen mit Harlan arbeiten wollten, erteilte Goebbels Anweisungen, die Rolle der Joie nicht mit Kristina Söderbaum zu besetzen. Wiederholt äußerte er sich in seinen Tagebüchern abfällig über ihre starke Präsenz in Harlans Filmen.«, in: Noack, Frank: Veit Harlan. »Des Teufels Regisseur«, München 2000, S. 250.
- 16 Bei den untersuchten Filmen der Jahre 2000–2020 ist dies nur bei den männlichen Schauspielern zu erkennen wie in Kapitel 6.3 aufgegriffen wird.

Etwa ein Viertel dieser Darstellerinnen war so bekannt, dass sie den Rang von Stars hatten. Die bekanntesten: Zarah Leander, Paula Wessely, Jenny Jugo, Kristina Söderbaum, Olga Tschechowa, Brigitte Horney, Renate Müller, Sybille Schmitz, Ilse Werner, Marika Röck, Lilian Harvey, Hilde Krahle, Heidemarie Hatthemeyer, Marianne Hoppe, Luise Ullrich, Camilla Horn, Carola Höhn, Lil Dagover, La Jana, Magda Schneider. Die Popularität einzelner Stars schlug sich nicht unbedingt in den Gagen nieder, bei denen es erhebliche Unterschiede gab. [...] Das Image der Stars wurde systematisch aufgebaut und gepflegt. Sie waren auf Autogrammpostkarten, Zigarettenbildchen, in Illustrierten und eigenen »Künstlerbiografien« präsent. Sie waren Hitlers Tischdamen bei seinen Teestunden in der Reichskanzlei und glänzten auf Filmpremieren und Bällen.¹⁷

Fast keine der hier genannten Darstellerinnen ist in den Spielfilmen von 2000–2020 Teil der Handlung oder wird als Reverenz genannt. Höchstwahrscheinlich ist der Grund dafür, dass »wegen ihrer scheinbar trivialen Tätigkeit in der Unterhaltungsbranche [...] solche Filmstars von der historischen Forschung lange ignoriert oder nicht ernst genommen [wurden].«¹⁸ Ob und wie die Schauspielerinnen Kristina Söderbaum, Emmy Göring, Henny Porten¹⁹, Anny Ondra, Lilian Harvey, Anna Sten und Zarah Leander²⁰ und ihre Filme in den Spielfilmen zwischen 2000–2020 dargestellt oder genannt werden, wird innerhalb von Kapitel 6 in der Analyse dieser Filme aufgegriffen.

Insbesondere der Aspekt der (vermittelten) persönlichen Nähe zu Joseph Goebbels und dem Erfolg mancher Darstellerin bleibt relevant. Auch teilweise Frauen – die nicht direkt in das NS-Frauenbild und der Körperpropaganda passten – hatten durch den Einfluss von Joseph Goebbels Möglichkeiten als Schauspielerinnen zu arbeiten. Ob dabei eine persönliche, tendenziell körperliche Beziehung und ein Abhängigkeitsverhältnis zu Joseph Goebbels entstand, soll darauf noch einmal genauer im Kapitel 4.4 eingegangen werden.

4.2 Vermitteltes Rollenbild und (unterschwellige) Propaganda

Hier nun das vermittelte Frauenbild wie es sich in den NS-Spielfilmen zwischen 1933–1945 erkennen lässt. Dies ist notwendig um der These nachzugehen, ob deutsche

17 Beyer, Friedemann: Frauen für Deutschland. Filmidole im Dritten Reich, München 2012, S. 13f.

18 Luckey, Heiko: Nicht »Volksgenossin«, aber Diva. Zarah Leander, Filmstar des Dritten Reiches, in: Steinbacher, Sybille (Hg.): *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*, Göttingen 2007, S. 154–171, S. 155.

19 »[...] unter den neuen politischen Bedingungen [hätte sie] als Darstellerin für den Prototyp einer »deutschen Mutter« Karriere machen können. Das Problem bestand darin, dass sie mit einem sogenannten Volljuden verheiratet und in keiner Weise bereit war, sich von ihm scheiden zu lassen.«, in: Schrader, Bärbel: »Jederzeit widerruflich«. Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen in Theater und Film des NS-Staates, Berlin 2008, S. 584.

20 »Als die Historikerin Rita Thalmann in den siebziger Jahren Zeitzeuginnen des Dritten Reiches befragte, welche Frauen sie am stärksten geprägt und beeindruckt hätten, war die häufigste Antwort, die sie erhielt [...]. [...] die Schauspielerin und Sängerin Zarah Leander. [...] Ihre Rolle als Mitglied der Kulturelite des Dritten Reiches ist indes noch weitgehend unerforscht.«, in: Luckey: Nicht »Volksgenossin«, aber Diva, S. 155f.

Spielfilme über das »Dritte Reich« in den ersten zwei Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts das ideologische NS-Frauenbild transportieren oder das der NS-Spielfilme reproduzieren. Um einen möglichen Unterschied zwischen NS-Frauenbild in der Ideologie und dem NS-Spielfilm zu benennen, erfolgt hier diese Unterscheidung. Welche Rollen erhalten Frauen in den NS-Spielfilmen, wie werden sie dargestellt und durch welche Handlungen werden Frauenrollen genutzt um NS-Propaganda der Bevölkerung möglichst unbewusst zu vermitteln? Diese Filmrollen sind folgendermaßen zu beschreiben:

Was dennoch an vielen von diesen Schauspielerinnen verkörperten Figuren überrascht: sie wollen oft gar nicht zum gängigen Frauenbild des NS-Ideologie passen, das die Frau zur Gebärmachine degradierte. Sondern sie sind vielmehr stark, geheimnisvoll oder klug. Sie opfern sich auf und helfen Männern aus (häufig von diesen verschuldeten) Notlagen. Wo die männlichen Protagonisten zaudern, treten die Frauen selbstbewusst auf, treffen instinktiv und unabhängig von den Männern die richtigen Entscheidungen. Und selbst wenn sie sich unterzuordnen haben, scheint das Geschehen um sie zu kreisen. Manche von ihnen führen ein überraschend autonomes Leben. Sie sind die interessanteren, komplexeren Persönlichkeiten. Und sie boten damit dem mehrheitlich weiblichen Kinopublikum ein großes Identifikationspotential.²¹

Eine Erkenntnis ist also, dass das NS-Frauenbild, welches durch das Regime in Reden, Gesetzen und durch die Organe wie die NS-Frauenschaft etc. verbreitet wurde, häufiger in der Erinnerungskultur und den Spielfilmen des 21. Jahrhunderts zu finden ist, als in den NS-Spielfilmen selbst. In diesen ist eine freiere und selbstbestimmtere Lebensweise von Frauen zu sehen. In einer Kritik zum Spielfilm *Liebesbriefe*²² wird sogar geschrieben, dass »wieder einmal, wie in so vielen damaligen Filmen, [...] die weibliche Überlegenheit gegenüber dem Mann herausgestellt wird.«²³ In den NS-Spielfilmen finden sich unterschiedlichste Lebensmodelle und Frauenrollen von den feinen Damen bis zu den *femmes fatales*, denn »das Frauenbild des nationalsozialistischen Kinos ist weder einheitlich noch ist es identisch mit dem Propaganda-Stereotyp der deutschen Frau. [...] Auffallend gewinnen Frauenfiguren im Film an Geltung, die eine weibliche Autonomie suggerieren.«²⁴ Eine selbstbewusste Frau, die die Situation besser einschätzen kann als die Männer und doch am Ende die Ehe als ihr angestrebtes Glück erkennt, ist jedoch ebenfalls als Rollentypus zu finden. Am deutlichsten spiegelt sich das NS-Frauenbild in den »Opferfrauen« in den Filmen wider, das wiederkehrend mit Leid, Tod und Selbstmord der Frauenrollen einhergeht.²⁵ Das ist zu erkennen in *Opfergang*²⁶, *Jugend*²⁷,

21 Beyer: Frauen für Deutschland, S. 23f.

22 *Liebesbriefe*. Hans H. Zerlett. D 1943.

23 Hobsch: Film im »Dritten Reich«. Band 3, S. 483.

24 Schlüpmann, Heide: Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie, in: *Frauen und Film* Oktober 1988 (44/45), S. 44–66, S. 44.

25 Einige der Filme dieses Typus sind durch die Regie von Veit Harlan entstanden, der seine Frau Kristina Söderbaum oft besetzte.

26 *Opfergang*. Veit Harlan. D 1944.

27 *Jugend*. Veit Harlan. D 1938.

*Die goldene Stadt*²⁸, *Ich klage an*²⁹, *Der Weg ins Freie*³⁰, *Die grosse Liebe*³¹, *Regine*³² und *Der Schritt vom Wege*³³. Dass dieses Motiv auch vom Publikum erkannt wurde, brachte den Schauspielerinnen, die die Rollen spielten, manchmal Spitznamen ein.³⁴ Es sind ebenfalls NS-Spielfilme vorhanden, in denen Frauen zwar nicht ihr Leben, aber ihren Beruf, ihre Eigenständigkeit oder ihre Unabhängigkeit für einen Mann oder die Ideologie aufgeben. Das Propagieren der Frauenrolle bei gleichzeitiger abwertender Darstellung von selbstbewussten und eigenständigen Frauen ist in diesen Filmen zu finden. Eine Einordnung der »Opferfrauen« bietet diese Zusammenfassung:

Sie opfern sich oder werden geopfert [...]. Sie verzichten, entsagen. Unterwerfen sich mit unverhohlener Lust dem Willen des Mannes. [...] Ihr großer Fehler ist ihre Naivität, der sie folgen und durch die sie schuldig werden, [...] ihre Vergehen müsse sie manchmal mit dem Tod bezahlen, den sie selbstverständlich akzeptieren. [...] Dieser Rollentypus entsprach am stärksten der nationalsozialistischen Auffassung, nach der sich die Frau »bis zur Aufgabe ihres eigenen Seins« aufopfern und darin ihre größte Erfüllung finden sollte. Kein Wunder, dass diese Haltung am reinsten in Filmen wiederkehrt, über die Goebbels persönlich wachte, die also quasi die offizielle Linie vertraten [...] In einigen dieser Rollen ist das Schuldbewusstsein der Frauen bereits da, wenn der Film beginnt; als wüsste sie um ihre Minderwertigkeit. [...] Dieser Rollentyp warnte die weiblichen Zuschauer davor, sich zu sehr aus der Reichweite des Mannes zu entfernen, den eigenen Gefühlslaunen zu folgen, was schwerwiegende Konsequenzen haben konnte.³⁵

Die Darstellungsweise der Frauen in den Spielfilmen über das »Dritte Reich« des 21. Jahrhunderts geht auf diese Opferrolle der Frauen in den NS-Spielfilmen teilweise ein. Zu erkennen ist in den untersuchten Filmen jedoch oft ein Frauenbild, welches sich durch Unwissenheit, Abwesenheit und Passivität charakterisiert. Eine Position, die außerhalb des privaten Haushaltes kaum eine Existenz hat, keinerlei politisches Interesse zeigt und vielmehr der, in der westdeutschen Nachkriegszeit vermittelten, Lebensrealität der Frauen entspricht. Wendy Lower fasst es so zusammen:

Trotz der alarmierenden Zahlen [...] kamen Ermittler und Entnazifizierungsgerichte zu dem Schluss, dass Frauen in der Angestelltenmaschinerie keine Bedrohung für die deutsche Nachkriegsgesellschaft darstellten [...] Die meisten deutschen Frauen, die am Holocaust beteiligt waren, konnten in Ruhe ihr normales Leben wieder aufnehmen. [...]

28 *Die goldene Stadt*. Veit Harlan. D 1942.

29 *Ich klage an*. Wolfgang Liebeneiner. D 1941.

30 *Der Weg ins Freie*. Rolf Hansen D 1941.

31 *Die grosse Liebe*. Rolf Hansen. D 1942.

32 *Regine*. Erich Waschneck. D 1934.

33 *Der Schritt vom Wege*. Gustaf Gründgens. D 1939.

34 »Dass sie [Kristina Söderbaum] sich in dreien ihrer elf Filme ertränkte, trug ihr den Titel »Reichswasserleiche« ein.«, in: Beyer: Frauen für Deutschland, S. 151.

35 Ebd., S. 19ff.

literarische Konstruktionen und die Bildsprache der Nachkriegszeit [betonten] vor allem die Vorstellung von der Bürden tragenden deutschen Hausfrau [...].³⁶

Dies entspricht nicht dem vermittelten Rollenbild in den NS-Spielfilmen. Dieses ist durch verschiedene Rollentypen, der Selbstständigkeit der Protagonistinnen teilweise in Männerberufen, dem Einbeziehen von Frauen in den Alltag und die Rolle der Frauen in der Ideologie vielschichtiger und direkter an Frauen gerichtet. Insbesondere die Mutterrolle, die in den Spielfilmen über das »Dritte Reich« des 21. Jahrhunderts die meisten Frauenrollen einnimmt, ist in den NS-Spielfilmen selten zu finden.³⁷ Dazu kommt, dass der Film auch explizit für die Werbung eines bestimmten Körperbildes von Frauen genutzt werden sollte, wie die Verbreitung des Gedankens »gesunde Frau durch Leibesübungen [durch] großzügige Werbung«³⁸. Während des Kriegs gab es für die Frauen »Kriegswitwenschauen« und »Durchhaltefilme«. Es war »eine Entwicklung, auf die die Filmindustrie dadurch reagierte, daß sie immer mehr Filme mit weiblichen Hauptrollen produzierte.«³⁹ Denn »ab spätestens 1942 stellen Frauen den weitaus größten Anteil des Kinopublikums. Die Filmproduktion ist dementsprechend genau auf das weibliche Publikum abgestimmt.«⁴⁰ Am besten geeignet waren dafür beliebte Schauspielerinnen.⁴¹

4.3 »Es war ja nur Unterhaltung«: Gewichtung des neuen Mediums Film in der Propagandapolitik

So führen die für die NS-Propaganda eigens inszenierten Rituale bis heute ihr mediales Nachleben in dem nicht auszulösenden Oxymoron von »Aufklärung und Propaganda«, der Erzeugung von Dokumenten mittels Fiktion.⁴²

Dass Propagandamaterial in Bild und Film bis heute in die filmische Erzählung von Geschichte einfließt, wird an einer nachgestellten Propagandaszene aus *Der Untergang* exemplarisch deutlich.⁴³ Ob diese Szenen vom Publikum als solche erkannt werden, ist schwer festzustellen und bietet somit auch immer die Gefahr, dass Propagandaelemente in einer unterhaltsamen Verarbeitung nicht wahrgenommen werden. Dies machte sich bereits die NS-Propaganda zu nutze. Das Kino war wie das Radio eine Möglichkeit alle Schichten der Bevölkerung zu erreichen, aber auch zu kontrollieren welche Informatio-

36 Lower: Hitlers Helferinnen, S. 216f.

37 Vgl. Beyer: Frauen für Deutschland, S. 24.

38 Czech: Frauen und Sport im nationalsozialistischen Deutschland, S. 55.

39 Bechdorf, Ute: Erwünschte Weiblichkeit? Filmische Konstruktionen von Frauenbildern im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm, in: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 15 (1993), S. 49–64, S. 51.

40 Vaupel: Frauen im NS-Film, S. 89.

41 Vgl. Luckey: Nicht »Volksgenossin«, aber Diva, S. 158f.

42 Schultz: Der Nationalsozialismus im Film, S. 21.

43 *Der Untergang* (2004), TC: 00:21:17-00:22:45.

nen sie erhielten.⁴⁴ Das Fernsehen war zu diesem Zeitpunkt noch kein Massenmedium und noch in der Entstehungsphase.⁴⁵ Auch wenn einige Frauen bei der weiteren Nutzung von Bildern für die Propaganda mitgearbeitet haben⁴⁶, soll hier nur der Fokus auf dem Film liegen. Das Medium Film konnte von der gesamten Bevölkerung konsumiert werden, unabhängig von gesellschaftlichen Positionen. Insbesondere die Vermischung von Informationsvermittlung durch *Wochenschauen* und Unterhaltung in den darauf folgenden Spielfilmen ließ die Grenzen von Realität, Fiktion und Propaganda ineinander übergehen. Der Film und die Entscheidungen dahinter sind nicht vom Regime zu trennen.⁴⁷ Die Propagandafilme von Leni Riefenstahl über die Olympischen Spiele 1936, sowie über die Nürnberger Reichsparteitage, leisteten einen großen Beitrag zur Emotionalisierung der Bevölkerung. Das in Szene setzen des Körpers in ihren Filmen, übermittelte die faschistische Ästhetik des Körpers auf unterhaltsame Weise, unterbewusst an das Publikum. Ihre Filme als Regisseurin werden jedoch nur einmal in den untersuchten Filmen erwähnt.⁴⁸

Die Zensur mancher Inhalte und Filme in Bezug auf das NS-Frauenbild wurde in einer österreichischen Zeitschrift bereits 1933 aufgegriffen, als sie schrieb »außer den russischen und den pazifistischen Filmen werden auch alle Aufklärungsfilme und alle Filme gegen den Mutterschaftszwang verboten«⁴⁹. Somit sind auch die Filme und ihre Handlungen nicht unabhängig zu betrachten, wie dieses Zitat verdeutlicht:

Zu Recht bewertete Hoffmann nämlich den Film als »eines der wichtigsten Aufklärungs- und Propagandamittel des Staats'. Diese Einschätzung galt nicht alleine für die Wochenschau, die das Handeln der nationalsozialistischen Führung durch Bild und Ton in geschickter Weise glorifizierten. Darüber hinaus waren gerade die Spielfilme dazu geeignet, auf das politische Bewußtsein der Bevölkerung in einer »unterhaltsamen« und damit subversiven Form Einfluß zu nehmen.⁵⁰

Die willkürliche Ernennung eines »Ehrenariers« im Zusammenhang mit Film und Kunst macht den Bereich der Filmpropaganda zu einem wichtigen Punkt in dem sich Rollenbild, Körperbild und Propaganda vereinen.⁵¹ Die Priorisierung einzelner Frauen inner-

44 »Im modernen Krieg kämpft der Gegner nicht nur mit militärischen Waffen, sondern auch mit Mitteln, die das Volk seelisch beeinflussen und zermürben sollen. Eines dieser Mittel ist der Rundfunk.«, in: Verordnung über außerordentliche Rundfunkmaßnahmen. Vom 1. September 1939 in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1939, Berlin 1939, S. 1683.

45 Vgl. Verordnung über den Vertrieb von Fernseheinrichtungen*). Vom 4. Mai 1940 in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1940, Berlin 1940, S. 745.

46 Vgl. Harvey, Elizabeth: »Ich war überall«. Die NS-Propagandaphotographin Liselotte Purper, in: Steinbacher, Sybille (Hg.): *Volksgeossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*, Göttingen 2007, S. 138–153, S. 138.

47 Vgl. Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 233–283.

48 *Dresden*. Roland Suso Richter. D 2005, Teil 1, TC: 00:39:54.

49 Rund um den Film, *Arbeiter-Zeitung* vom 02.04.1933, S. 19.

50 Faustmann, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Boon 1990, S. 252.

51 Vgl. Koop, Volker: »Wer Jude ist, bestimme ich«. »Ehrenarier« im Nationalsozialismus, Köln 2014, S. 194.

halb der Filmpolitik sticht dabei heraus.⁵² Dies beruht auf den Präferenzen von einzelnen Entscheidungsträgern aber auch darauf, dass die Frauen des Films im »Dritten Reich« eine gewisse Internationalität ausstrahlen sollten:

Hierzu passt, dass einige der wichtigsten Ufa-Frauen gar nicht aus Deutschland kamen: weder die Schwedinnen Zarah Leander und Kristina Söderbaum noch die Ungarinnen Marika Rökk oder Käthe von Nagy. Lilian Harvey war Engländerin, Olga Tschechowna Russin, Lída Baarová Tschechin, Kirsten Heiberg Norwegerin. Ilse Werner war in Djakarta aufgewachsen, Lil Dagover in Java. Diese Schauspielerinnen vermittelten eine gewisse Weltläufigkeit, die vielen ihrer männlichen Kollegen fehlte.⁵³

4.4 Die Macht und Bedeutung des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda für den Film

Für die Analyse der Spielfilme vom 30.01.1933–08.05.1945 ist die Tatsache entscheidend wie die Filmbranche in diesem Zeitraum aufgebaut ist. Wenn es um die Betrachtung des Filmwesens im »Dritten Reich« geht, muss zu Beginn die weitreichende Macht des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in Bezug auf Kunst und Wissenschaft verdeutlicht werden.⁵⁴ Im Rahmen dieser Arbeit ist nur eine sehr knappe Zusammenfassung an dieser Stelle möglich.

Bereits am 13.03.1933 wird ein eigenes Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda gegründet⁵⁵, das ab dem 01.08.1937 für die Landesstellen die Bezeichnung »Reichspropagandaämter« erhielt.⁵⁶ Im Juni des gleichen Jahres wurde es mit weitreichenden Aufgaben ausgestattet. Für eine Einordnung der Machtposition des Ministeriums an dieser Stelle nur eine Zusammenfassung der Bandbreite des Machtbereichs:

Das neue Ministerium führte zu einer Bündelung von Kompetenzen, die die Geschäftsbereiche des Auswärtigen Amtes, des Reichsinnenministeriums, des Reichswirtschaftsministeriums, des Reichspostministeriums und schließlich des Reichsverkehrsministeriums betrafen. Darüber hinaus begünstigte seine Institutionalisierung die nur wenige Monate später erfolgte Gründung der Reichskulturkammer [...].⁵⁷

Die Macht von Joseph Goebbels über die Kunstschaffenden und Angestellten in der Filmbranche wird im letzten Abschnitt der Verordnung vom Juni 1933 über die Aufgaben deut-

52 Vgl. Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 186–217.

53 Beyer: Frauen für Deutschland, S. 17.

54 Vgl. Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 35–96.

55 Vgl. Erlaß über die Errichtung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Vom 13. März 1933, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1933, Berlin 1933, S. 104.

56 Vgl. Erlaß des Führers und Reichskanzlers über die Änderung von Behördenbezeichnungen im Geschäftsbereich des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Vom 9. September 1937, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1937, Berlin 1937, S. 1009.

57 Faustmann: Die Reichskulturkammer, S. 26

lich.⁵⁸ Wie Goebbels in den untersuchten Filmen porträtiert wird, insbesondere im Kontext von Macht über Frauen in der Filmbranche, soll anhand dieses knappen Resümees in einen Kontext gesetzt werden. Was ist seine tatsächliche belegbare Macht und welche Bedeutung erhält seine Figur in den Filmen? Dazu hier ein Überblick welche Befugnisse in den Filmen dargestellt werden könnten.

Erstens erfolgte im Juli 1933 die Errichtung der Filmkammer⁵⁹, in dem die Befehlsgewalt über die Kunstschaffenden noch ausgebaut und zentriert wurde.⁶⁰ Die Ernennung und Entlassung von MitarbeiterInnen und BeamtInnen in seinem Ministerium oblag ab 1938 anhand einer Verordnung ebenfalls – nur mit Verfügungsgewalt von Adolf Hitlers selbst – bei Joseph Goebbels.⁶¹ Für Goebbels war »der Erziehungsauftrag der Propaganda [...] immer an den Kunstanspruch gekoppelt, wie nicht zuletzt seine Reden vor Film-schaffenden belegen.«⁶² Er hatte seit 1937 bis auf wenige Ausnahmen die Befugnis Vorschläge zu der Verleihung von Ehrentiteln an KünstlerInnen zu machen, die dann durch Adolf Hitler verliehen wurden.⁶³

Zweitens konnten (Rassen)Gesetze im kulturellen Bereich umgangen werden, wenn hohe Personen des Regimes es wollten.⁶⁴ Dies wird in den untersuchten Spielfilmen nur einmal in *Der gute Göring*⁶⁵ angesprochen. Dass es auch Ausnahmen und Schlupflöcher abseits der Öffentlichkeit gab, zeigt dass z.B. trotz Arbeitsverbot der Schriftsteller Erich Kästner an Drehbüchern für Kinofilme mitschrieb, zumeist unter Pseudonym.⁶⁶ Dies ist Teil der Handlung in *Kästner und der kleine Dienstag*⁶⁷.

58 Vgl. Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Vom 30. Juni 1933, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1933, Berlin 1933, S. 449.

59 »Mit dem Gesetz zur vorläufigen Filmkammer und der ebenfalls im »Reichsgesetzblatt« veröffentlichten Verordnung hatte Goebbels somit seine Hand fest auf das gesamte Filmgewerbe gelegt.«, in: Schrader: »Jederzeit widerruflich«, S. 48.

60 »§3 Der Filmkammer muß angehören, wer gewerbsmäßig oder gemeinnützig als Unternehmer Bildstreifen herstellt, vertreibt oder aufführt oder wer als Filmschaffender bei der Herstellung von Bildstreifen mitwirkt.«, in: Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer. Vom 14. Juli 1933, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1933, Berlin 1933, S. 483.

61 Vgl. Anordnung über die Ernennung der Beamten im Geschäftsbereich des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und die Beendigung des Beamtenverhältnisses. Vom 25. März 1938, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1938, Berlin 1938, S. 369.

62 Köppen, Manuel/Schütz, Erhard: Kunst der Propaganda. Der Film im »Dritten Reich«. Einleitung, in: dies.: *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*, Bern 2008, S. 7–14, S. 8.

63 Vgl. Zweite Verordnung des Führers und Reichskanzlers über die Verleihung von Titeln (Titel für Bühnen-, Film- und Tonkünstler). Vom 22. Oktober 1937, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1937, Berlin 1937, S. 1137.

64 »An die strengen Bestimmungen der nationalsozialistischen Rassengesetze mussten sich nur diejenigen halten, die nicht für das Regime gebraucht wurden oder nicht über entsprechende Beziehungen verfügten. Die NS-Führung dagegen dachte gar nicht daran, sich den von ihr selbst geschaffenen Bestimmungen zu unterwerfen, baute auf »Gnadenakte« Hitlers oder ließ einfach Abstammungsunterlagen fälschen.«, in: Koop: »Wer Jude ist, bestimme ich«, S. 66.

65 *Der gute Göring*. Kai Christiansen. D 2015.

66 »Der [...] Film basiert auf einem Drehbuch, das Erich Kästner als politisch Verfemter unter Pseudonym abliefern.«, in: Überblick zu dem Film Münchhausen auf der Internetseite des filmdienst.de: <https://www.filmdienst.de/film/details/16064/munchhausen> zuletzt aufgerufen am 27.01.2024.

67 *Kästner und der kleine Dienstag*. Wolfgang Murnberger. D/A 2016.

Drittens verdeutlicht die Monopolstellung die Joseph Goebbels ab 1937 bei den Filmstudios innehat, die Lenkung der Filmindustrie durch das Propagandaministerium. Zusammengefasst bedeutet das, dass »nachdem Goebbels ab 1937 die Aktienanteile der großen Studios wie Ufa, Tobis, Terra, Bavaria, Berlin-Film durch das Reich aufkaufen ließ, um Anfang 1942 die staatsmittelbare Holding UFI (UFA-Film GmbH) ins Leben zu rufen, [...] der wirtschaftliche Konkurrenzkampf unter den Studios, wie er für Hollywood kennzeichnend war [entfiel].⁶⁸ Bereits im Jahr 1936 wurde erlassen, dass Joseph Goebbels in seiner Funktion als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda über die Einteilung von Filmen in deutsche und ausländische Filme und ihre Vorführung entscheiden durfte.⁶⁹ Die Informationsquelle Film außerhalb von Deutschland stellte also einen zusätzlich kontrollierten Bereich dar. Ansonsten gab es Sonderregelungen zwischen Ländern wie beispielsweise mit dem Filmwesen von Italien aus dem Jahr 1937⁷⁰, eine Verordnung, die nach dem »Anschluss« auch die Lichtspielhäuser in Österreich betraf⁷¹, sowie die sudetendeutschen Gebiete⁷². Österreich hatte bereits Ende März durch eine Verordnung durch Joseph Goebbels ein eigenes Reichspropagandaamt mit Sitz in Wien erhalten⁷³, das im Juli 1938 um sechs weitere Reichspropagandaämter ergänzt wurde⁷⁴. Joseph Goebbels wurde ebenfalls ermächtigt das Gleiche in den sudetendeutschen Gebieten⁷⁵ und Danzig⁷⁶ zu tun. Dazu kam die Aufsicht über die neu errichtete Deutsche Filmakademie, die Joseph Goebbels als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda von Adolf Hitler übertragen bekam.⁷⁷ Die Polizeiverordnung über die Prüfung der Filmvorführer im Jahr 1940 wurde hingegen im Namen des Ministers des Inneren veröffentlicht.⁷⁸

Der Krieg veränderte die Arbeit und Nutzung des Mediums Film durch das Ministerium. Eine Verordnung über die Nutzung des Sicherheitsfilm wurde bereits kurz nach

68 Beyer: *Frauen für Deutschland*, S. 16f.

69 Vgl. Gesetz über die Vorführung ausländischer Filme. Vom 11. Juli 1936, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1936, Berlin 1936, S. 551.

70 Vgl. Abkommen zur Regelung der Zahlungen auf dem Gebiete des Filmwesens zwischen Deutschland und Italien, in: Reichsgesetzblatt. Teil 2. Jahrgang 1937, Berlin 1937, S. 154.

71 Vgl. Verordnung über die Einführung des Lichtspielgesetzes und des Gesetzes über die Vorführung ausländischer Filme im Lande Österreich. Vom 11. Juni 1938, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1938, Berlin 1938, S. 625.

72 Vgl. Verordnung über die Einführung des Lichtspielgesetzes und des Gesetzes über die Vorführung ausländischer Filme in den sudetendeutschen Gebieten. Vom 9. Juni 1939, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1939, Berlin 1939, S. 1009.

73 Vgl. Verordnung über die Errichtung eines Reichspropagandaamts in Wien. Vom 31. März 1938, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1938, Berlin 1938, S. 350.

74 Vgl. Verordnung über die Errichtung von Reichspropagandaämtern im Lande Österreich. Vom 12. Juli 1938, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1938, Berlin 1938, S. 853.

75 Vgl. Verordnung über die Errichtung eines Reichspropagandaamts in Reichenberg. Vom 28. November 1938, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1938, Berlin 1938, S. 1675.

76 Vgl. Verordnung über die Errichtung eines Reichspropagandaamts in Danzig. Vom 28. September 1939, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1939, Berlin 1939, S. 1951.

77 Vgl. Erlaß des Führers und Reichskanzlers über die Errichtung der Deutschen Film-Akademie. Vom 18. März 1938, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1938, Berlin 1938, S. 305.

78 Vgl. Polizeiverordnung über die Prüfung der Filmführer. Vom 25. Mai 1940, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1940, Berlin 1940, S. 831.

Ausbruch des Kriegs im Oktober 1939 für den Zeitraum ab dem 01.04.1940 angesetzt⁷⁹, wurde aber Ende März 1940⁸⁰ und Ende Juli 1942⁸¹ ohne Nennung eines genauen Datums hinausgeschoben. Ebenfalls der finanzielle Wert des Films hatte Gewicht, was in den unterschiedlichen Phasen des Kriegs auch noch genutzt wurde, um die Gewinne teilweise oder vollkommen dem Regime zuzuführen. Zum einen betraf das die Vorführung von Filmen.⁸² Zum anderen durften ab dem 07.07.1944 rückwirkend zum 01.01.1944 »Filmhersteller und Filmschaffende, die Filme nicht ausschließlich auf eigene Rechnung herstellen, [...] am Gewinn aus der Auswertung von Filmen nicht mehr beteiligt werden.«⁸³ Im Kriegsjahr 1944 wurden im August die Männer und Frauen, die der Reichskulturkammer in irgendeiner Form angehörten oder »durch die Einschränkungen des gesamten deutschen Kulturlebens von ihrer bisherigen Berufstätigkeit freigestellt werden«⁸⁴ zur Meldung für Aufgaben der Reichsverteidigung verpflichtet. Unterscheidungen von Männern und Frauen wurden nicht aufgeführt. Die Filmproduktion und die darin beschäftigten Menschen waren vom Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda abhängig⁸⁵ und die Kontrolle über die Inhalte der Filme oblag diesem ebenfalls. Eine Unterscheidung nach Männern und Frauen in der Branche ist nicht direkt an den Verordnungen erkennbar, sondern vermutlich vielmehr in der allgemeinen ungleichen Stellung von Männern und Frauen in der Bevölkerung zu suchen. Um die Möglichkeiten der Berufstätigkeit von Frauen im Allgemeinen besser in einen Gesamtkontext setzen zu können, schließt sich in Kapitel 5 ein Überblick über die gesetzlichen und gesellschaftlichen Möglichkeiten von Frauen im »Dritten Reich« an. Das ist sowohl für das Verständnis der Filmproduktion im »Dritten Reich« hilfreich, aber auch notwendig um die Darstellung von berufstätigen Frauen im »Dritten Reich« in den Spielfilmen von 2000–2020 bewerten zu können.

-
- 79 Vgl. Verordnung über den Sicherheitsfilm. Vom 30. Oktober 1939, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1939, Berlin 1939, S. 2136.
- 80 Vgl. Zweite Verordnung zur Durchführung der Verordnung über den Sicherheitsfilm. Vom 28. März 1940, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1940, Berlin 1940, S. 569.
- 81 Vgl. Dritte Verordnung zur Durchführung der Verordnung über den Sicherheitsfilm. Vom 25. Juli 1942, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1942, Berlin 1942, S. 478.
- 82 Vgl. Verordnung über die Preisbildung bei Maßnahmen zur Förderung des Kulturfilmschaffens. Vom 23. August 1940, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1940, Berlin 1940, S. 1159, Vgl. Verordnung über preisliche Maßnahmen auf dem Gebiete des Filmwirtschaft. Vom 8. November 1943, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1943, Berlin 1943, S. 654.
- 83 Verordnung über die Beteiligung an den bei der Filmherstellung erzielten Gewinnen. Vom 07. Juli 1944, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1944, Berlin 1944, S. 150.
- 84 Vierte Verordnung über die Meldung von Männern und Frauen für Aufgaben der Reichsverteidigung. Vom 29. August 1944, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1944, Berlin 1944, S. 190.
- 85 Vgl. Schrader: »Jederzeit widerruflich«, S. 102.