

## 5. Die Deutsche Wochenschau im Blitzkrieg und Untergang des III. Reiches

Dieses Kapitel untersucht die Fortführung der aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* herausgestellten Muster (vgl. Kap. 2.5 und 4.4) in der NS-Kriegsdarstellung. Zu diesem Zweck ist eine exemplarische Auswahl zweier *Wochenschauen* erfolgt, die im Wesentlichen die Hauptphasen des Weltkrieges auf deutscher Seite charakterisieren: Blitzkrieg und Untergang. Aufgrund des Umfangs der chronologischen Analyse beschränkt sich die Untersuchung darauf. Die *Wochenschau* vom 25.2.1942 ist stellvertretend für die Phase des Blitzkrieges und die vom 25.10.1944 für die Endphase des Dritten Reiches. Damit wird jedoch keine Repräsentativität zum Ausdruck gebracht. Beide Analysen orientieren sich am vollständigen Handlungsverlauf (Mikroebene) und werden abschließend abstrahiert (Makroebene). Die Ebenen verhelfen zu einer neuen Leseart der NS-Kriegsdarstellung.

Vorab: *Die Deutsche Wochenschau*<sup>1</sup> als Mittel filmischer NS-Publizistik weist ein filmtechnisch ausgefeiltes Repertoire moderner Politpropaganda auf. Das ist mit ihren Zielvorstellungen und hohen Erwartungen, da an das Publikum der Heimat gerichtet, begründet. Denn dieses Medium soll Stimmung und Meinung machen: für Kriegsbegeisterung und Durchhaltewillen sorgen. Mit Blick auf *Kameraführung*, *Schnitttechnik* und *Vertonung* zeigen sich stereotype Mechanismen zur Beeinflussung des Zuschauerauges, wie sie aus dem *Olympiafilm* bekannt sind.<sup>2</sup> Primäres Stilmittel sind stete *Perspektivenwechsel* – das Ziel: Entgegnung bloßer Monotonie. Geschehnisse werden aus diversen Blickwinkeln präsentiert. Sie ermöglichen komplexe Betrachtungsweisen, die zu Räumlichkeit, Dynamisierung, hautnahe Miterleben, persönlicher Identifikationen und Handlungsbereitschaft führen. Damit einher geht das Zusammenspiel von Distanz und Nähe sowie emphatisch instrumentalisierte *Schnittrhythmik*. Durch methodisch beigefügte Elemente der *subjektiven Kameraführung*, *Over-the-Shoulder-Perspektive*, *Parallel-* und *Mitfahrten* potenziert sich das „dynamische Ereignis Krieg“ zum emotionalisierten und realitätsnahen Erlebnis. Sie

---

<sup>1</sup> Beispielhaft: zur Wochenschau und ihren Anfängen siehe Bucher 1984, S.746-757; Kracauer [1999], S. 21 ff.; Toeplitz 1987 (Bd. 1); Stamm 2005; [www.shoa.de/content/view/112/127](http://www.shoa.de/content/view/112/127); Müller/Segeberg 1998; Meßter 1936; Keßler 1994; Narath 1966; Loiperdinger 1994; zum I. WK Spiker 1975, S. 10; Paul 2004, S. 128 f.; Terveen 1956, S. 318-329; Barkhausen 1982; Rother 1994b, S. 197-206; Ders. 1999, S. 217-246; Ders. 1996, S. 185-191; Mühl-Benninghaus 1996, S. 175-184; Ders. 1994, S. 103-116; van Kampen 1992; Loiperdinger 2001, S. 71-79; Lipp 2003; zum III. Reich Moeller 1998; Kreimeier 1992; Phillips 1974; Wippermann 1970, S. 3-157; Bucher 1986; Ders. 1985, S. 182-194; Hoffmann 1988; Kleinhans 2003; Giesen 2003, S. 48 ff.; Barkhausen 1982; zeitgen. Giese 1940; zu Propagandakompanien und Kriegsberichtern Scheel 1965, S. 444-455; Sachsse 1995; Ders. 2003; Boll 2003; Schmidt-Scheeder 2003; zeitgen. Stephan 1943, S. 305-316; die Berichte Wundshammers, Borcherts, Kraupa-Tuskany und van Beverns bei Weiß 1941; Timmers Bericht in *Licht-Bild-Bühne* v. 29.6.1940; Schleinitz 1943, S. 71 ff.; Hippler 1941; Ders. o.J.; Ders. 1975; Ertl 1985; umfassend *Die Wildente*; [www.lexikon-der-wehrmacht.de/Gliederungen/Propaganda/Propaganda-R.htm](http://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Gliederungen/Propaganda/Propaganda-R.htm)

<sup>2</sup> vgl. Kap. 3.2.1 – 3.2.3 sowie umfassend Kap. 4.

garantieren eine Erfahrungstransformation vom Kriegsschauplatz in die Heimat. Krieg und die oftmals stattfindende Verschmelzung von Mensch und Material können aus Sicht der Soldaten unmittelbar (mit-)erlebt werden. Dem gegenüber stehen weiträumige Bilder, die dem Realismus in gewisser Hinsicht Einhalt gebieten und der „Vernichtungsmaschinerie Krieg“ eine ästhetische Komponente verleihen. Musik, Sprecherkommentar und Schnitt kommt die Aufgabe der Sinnstiftung und Emotionalisierung zu. Sie erzeugen Kontinuitäten, inhaltliche Themenkomplexe oder auf neue Zusammenhänge abzielende Trennungen. Mit Hilfe des Schnitts erfolgen stete Wechsel von Innen- und Außenperspektive, was den Erlebnischarakter unterstützt. Verschiedene Kamerapositionen machen den virtuellen Raum erfahrbar. Durch den Schnitt werden aber auch künstliche Handlungsräume und -verläufe umschrieben, da die visuelle Realität nicht der Wirklichkeit entspricht. Zeitliche Abfolgen und Orte werden nur unter atmosphärischen Gesichtspunkten präsentiert. Sie sind nach emotionalem Wirkungsgehalt und sinnstiftenden Themenblöcken sortiert und zusammengestellt. Die Komposition thematischer und emotionaler Sequenzzusammenstellung erzeugt stetige Atmosphären- und Stimmungswechsel: entlastenden Szenarien schließen sich nahtlos spannungsbetonende Momente der Kriegsrepräsentation an. In Verbindung mit variierender Schnittrhythmik und permanent veränderten Kamerapositionen brilliert die Methodik als perfektes Instrument visueller Suggestion. Somit erstreckt sich die Kriegsinzenierung von Detailwahrnehmungen bis hin zu visualisierten Bruchstücken kaum mehr reflektierbaren Inhalts. Ebenso bedient sie sich des Feinschnitts, d.h. der *Montage*. Ein- und Überblendungen stellen weiche oder abrupte Übergänge her – ihr Ziel: Kontinuitäten und Umbrüche. Zusammen mit rhythmischer Montage verstärken sich entweder Spannungen und emotionale Beschleunigung, oder aber Gegenteiliges wird bewirkt. Passend zu den Bildmontagen unterfüttern die musikalischen Kompositionen Herbert Windts. Sie kommentieren emotionale Zustände, verleihen dem Bildgeschehen tieferen Sinn, verallgemeinern, heroisieren oder dramatisieren. Generell versetzen sie Zuschauer in die entsprechende Grundstimmung des Bildes. Ebenso üben Art und Weise des Kommentars und die komplette Nachvertongung der Geräusche erheblichen Einfluss aus auf den Stimmungsgehalt des Publikums: Aufmärsche, Jubel, Kanonendonner, das Rauschen der Wellen, Kommandos, herunterfallende Granathülsen, feuernde Geschütze und deren Einschläge erhöhen Spannung und Erlebnischarakter des Geschehens.<sup>3</sup> Dem Zuschauer ist es unmöglich, auditiven und visuellen Gehalt isoliert zu erfassen. Absichten und Emotionalisierungen können nicht von Informationen getrennt werden.<sup>4</sup> Gerade das filmtechnische Zusammenspiel beeinflusst

---

<sup>3</sup> vgl. Paul 2004, S. 243

<sup>4</sup> vgl. Müller/Pottmeier 1996, S. 47

entscheidend den emotionalen Wirkungsgehalt als eigentlichen Zweck der Bilder. Die bis dato neue Sicht auf inszenierte Kriegswirklichkeit<sup>5</sup> entbindet militärische Handlungen und Protagonisten von der Wirklichkeit. Losgelöst von Zeit und Raum hat die künstlerische Realität oftmals mit den wirklichen Geschehnissen nichts mehr zu tun. Identische Stilmittel des *Olympiafilms* begünstigen aufgrund der Art ihrer Gestaltung so schon den Wiedererkennungswert schematischer Topoi – nun in der visualisierten Kriegswirklichkeit.

## **5.1. Die *Deutsche Wochenschau* der Blitzkriegphase vom 25.2.1942**

### **5.1.1 Kurze Filmbeschreibung**

Die *Deutsche Wochenschau* der Blitzkriegphase<sup>6</sup> vom 25.2.1942<sup>7</sup> widmet sich anfangs den Geschehnissen der Heimat und anschließend diversen Frontabschnitten. Der stereotype Titelvorspann besteht aus einem Reichsadler, in dessen Hintergrund die Karte des Deutschen Reiches zu sehen ist. Im Vordergrund fügt sich silbenförmig der Titel zusammen: *Die Deutsche Wochenschau*. Die erste Sequenz beschreibt eine Rede Hitlers im Berliner Sportpalast vor Soldaten, Offiziersanwärtern und Junkern der Waffen-SS. Dann folgen Bilder der Infanterieausbildung in der Heimat. Dabei wird die Ausbildung an den Waffenschulen des Heeres von Offizieren gezeigt: Theorie und Praxis der Geschützausbildung, Unterricht an der Panzertruppenschule, Wehrsport, Funken an der Heeresnachrichtenschule. Abschließend zeigen die Bilder Übungen an einer der Pionierschulen: Bunkerkampf unter Verwendung von Sprengmitteln und Flammenwerfern. Nun beginnen die Berichte über diverse Frontabschnitte. Als Auftakt sind Finnland und eine Kartenübersicht des nordöstlichen Europas zu sehen. Ohne Kampfhandlungen werden Inhalte des Lebens an der Front gezeigt: Nachschub auf Schlitten, Verpflegung im Biwak, Soldaten am Feuer und während der Pause. Mit dem anschließenden Teil der Ostfront-Darstellung ändern sich die Bilder. Es folgen Kampfhandlungen. Erneut wird durch eine Kartenübersicht eingeleitet. Sie zeigt den Frontverlauf zwischen Deutschland und der Sowjetunion. Zunächst sind Pioniere bei der Instandsetzung einer zerstörten Brücke, Nachschubkolonnen auf Schlitten, Zügen und Fahrzeugen sowie Infanterie als Verstärkung der Fronttruppen zu sehen. Danach kommen Aufnahmen vom Bodenpersonal der Luftwaffe bei der Bereitstellung von Maschinen, von Verpflegung der Infanterie im Feldlager, einem Transport auf Skiern für die vorgeschobenen Beobachtungsposten und einer Ritterkreuz-Verleihung. Durch einen Stellungswechsel der

<sup>5</sup> vgl. Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, S. 82;

<sup>6</sup> Zum Kriegsverlauf 1942 siehe ausführlich Piekalkiewicz 1993; Verlag für Geschichtliche Dokumentation 1989 (Bd. 2), S. 183, 219-371; Zur Blitzkriegstrategie umfassend Citino 1999; Messenger 2000; ergänzend auch Baxter 2002; tabellarisch Kinder/Hilgemann 1991, S. 476 ff., 478 ff., 484 ff., 488 ff.

<sup>7</sup> Filmquelle: *Die Deutsche Wochenschau* (Nr. 599)

Artillerie mit anschließendem Feuergefecht werden die Kämpfe eröffnet und mit Szenen eines Polizeiregiments im Infanteriekampf auf Skiern fortgeführt. Für einen kurzen Moment ist vor dem Orts- und Häuserkampf ein Kriegsberichter bei der Arbeit zu sehen. Den Abschluss markieren tote und gefangene russischer Soldaten. Konträr zu Schnee und Eis folgt die Afrikafront. Abermals mit einer Karte eingeleitet, skizziert sie: von Tripolis vorrückende Panzerverbände, Rommel bei der kämpfenden Truppe, zerstörte Munitionslager der Briten, den Einmarsch in Bengasi und zujubelnde Menschen. Weiter geht es mit vorrückenden Soldaten und Fahrzeugkolonnen, denen Gefangene und Verwundete der Alliierten entgegenkommen. Nachdem Rommel wiederholt an der Front gezeigt wird, schließen sich Feuergefechte deutscher und italienischer Artillerie an. Am Ende sind zerstörtes Material und ostwärts stürmende Panzerverbände zu sehen. Die sechste Sequenz beschreibt den U-Boot Krieg im Atlantik. Zu Beginn empfängt ein Spielmannzug heimkehrende U-Boot-Fahrer. Dönitz verleiht Hardegen das Ritterkreuz vor Besatzungsmitgliedern. Im Anschluss bricht das Boot von Kapitänleutnant Topp zur amerikanischen Küste auf. Bilder des U-Bootfahrer-Alltags bestimmen den weiteren Verlauf bis zur Ankunft vor New Yorks Kulisse. Das U-Boot greift einen Frachter an, wird selbst nach dessen Versenkung angegriffen, macht einen Alarmtauchgang und hat einen Wasserbombenangriff zu überstehen. Lichtausfall und Wassereintrich werden durch Reparaturmaßnahmen der Mannschaft behoben. Es folgt die Heimreise durch den Nordatlantik. Die Kriegsschauplätze werden mit dem Durchbruch eines Flottenverbandes im Kanal abgeschlossen. Es kommt zum erfolgreichen Gefecht mit englischen Schiffen, Abfangjägern und Abschuss einer Maschine. Mit dem Adler vor der Karte des Deutschen Reiches endet die *Wochenschau*.

## **5.1.2. Analytischer Teil**

### **5.1.2.1 Rede Hitlers in Berlin**

Die *Wochenschau* umfasst mit einer Dauer von 29 Minuten und 18 Sekunden neun Sequenzen.<sup>8</sup> Abzüglich des Vor- und Abspanns verbleiben der Hauptgestaltung ganze sieben Sequenzen. Zwei Sequenzen zeigen Geschehnisse der Heimat und die anderen fünf diverse Frontabschnitte.

Die einleitende Sequenz *Rede Hitlers in Berlin* ist die kürzeste mit 39 Sekunden.<sup>9</sup> Dabei sind ausschließlich Hitler mit der obersten Führung aus Partei, Staat und Militär sowie Soldaten im Sportpalast zu sehen. Mit Blick auf die Kürze der Sequenz ist eine besonders schnelle *Schnittrythmik* zu verzeichnen. 17 Einstellungen ergeben im Mittel eine Einstellungsdauer

<sup>8</sup> Filmquelle: Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 599)

<sup>9</sup> Min. 00'19 – 00'58

von rund 2,3 Sekunden. Einstellungen von etwa einer Sekunde sind keineswegs selten, so dass der Auftakt gleich in die Stimmung absoluter Rastlosigkeit und Dynamik versetzt. Damit gehen extreme Positionsveränderungen und Einstellungsgrößen der Kamera einher. Keine Aufnahme gleicht der vorigen. Absolut konträr zu den bisherigen Darstellungen großer Reden Hitlers löst die Sequenz tradierte Inszenierungsformen bedeutsamer Massenveranstaltungen<sup>10</sup> auf. Elementar stimmt sie den Zuschauer, und das wird sich im Verlauf der *Wochenschau* als wichtig und zielführend erweisen, auf einen Prozess dynamisierter Rezeption ein. Während Hitlers Rede erzeugt die Kameraführung ein persönliches Verhältnis zwischen Führung und Gefolgschaft bzw. Individuum und Gemeinschaft. Durch die pausenlose Veränderung von Standpunkten und Einstellungsgrößen im Sportpalast, die gerade wegen des kurzen Schnitts und der wechselnden Positionseinblicke Bezüge der Beteiligten untereinander herstellen, transformiert sich das Verhältnis in die Projektion des Kinopublikums. Der Zuschauer ist zwangsweise in die Situation „Führung und Gefolgschaft“ involviert. Er nimmt sie visuell ein. Mit der Realität der im Saal Anwesenden hat dies nichts zu tun, bleibt doch das hierarchische Verhältnis zwischen Dirigat und Auditorium räumlich voneinander getrennt.<sup>11</sup> In diesem Zusammenhang wird das visualisierte Verhältnis potenziert: den Räumlichkeit vermittelnden Blickwinkeln sind unterschiedliche Einstellungsgrößen kontradiktorischer Qualität beigelegt. So folgen der *Halbtotale* umgehend Aufnahmen, in denen die Massen in *Supertotale* als Gemeinschaft zu mustern sind. Gerade die permanenten Wechsel von „Fern-Nah“ und *Perspektiven* erlauben uneingeschränkte Identifikation durch realistische Einbindung: als Teil mit und in der Gemeinschaft. Der Zuschauer erkennt sich darin wieder. Mehr noch verleiht diese Art der Präsentation der Masse ein Gesicht. Denn durch *Nahaufnahmen* ersichtliche Auszeichnungen, Dienstgrade, Uniformen, Mimik und Haltung der Anwesenden transportiert sie zeitgleich Teile soldatischen Charakters. Grundsätzlich erfolgt damit auch die Betonung erbrachter Leistungen und Vorbilder im Rahmen uniformer Ästhetik: das soldatische Ideal. Der wechselseitige Einsatz der Einstellungsgrößen basiert dabei durchweg auf der Dialektik von Distanz und Nähe. In der Folge konstituiert sich für den Rezipienten das ideologische Maß, welches das Individuum seiner Funktionsbestimmung in der Gemeinschaft zu erinnern sucht – das visuelle Konstrukt: der Einzelne in der Masse, die wiederum aus vielen Individuen besteht, und die Eins zu werden scheint mit seiner Führung.<sup>12</sup> Der Zuschauer ist unentwegt als

---

<sup>10</sup> vgl. dazu allgem. Loiperdinger 1987

<sup>11</sup> Speziell die leicht erhöhten *Over-the-Shoulder-Perspektiven* aus dem Hintergrund Hitlers im Kontrast zu den *Froschperspektiven* aus Sicht der Soldaten verdeutlichen Hierarchie. Es ist Ausdruck von Simultanität zweier Zustände: filmwirkliche und reale Positionsbestimmung des Individuums als Teil der Gemeinschaft.

<sup>12</sup> Neben visualisierter Ordnung, Gemeinschaft sowie uniformierter Ästhetik sind es idealisierte Vorstellungen von Männlichkeit, denen hier Rechnung getragen wird: die Bewährung des Frontkämpfers. Zusammen mit der Einstimmung auf absolute und alles umfassende Dynamik, spiegeln sie NS-Selbstverständnis und Wirklichkeit.

„Teilnehmer“ eingebunden. Er blickt zu Hitler aus der *Froschperspektive*, um in der nächsten Einstellung anhand der *Over-the-Shoulder-Perspektive* in dessen Rede und Sicht eingebunden zu werden.<sup>13</sup> Durch „Miterleben“ und Dimensionalisierung des virtuellen Raums ist die Gemeinschaft beinahe greifbar, und die gegenseitigen Blickbezüge konditionieren: *in* und *die* Gemeinschaft. Jede nur erdenkliche Position innerhalb des Sportpalastes und Räumlichkeit stellen alle Beteiligten auf und vor der Leinwand in ein unmittelbares Gefüge zueinander. Realität und Fiktion verschmelzen zur Symbiose von Führung und Gefolgschaft. Während der Bildabfolgen tritt beinahe unbemerkt die Besonderheit der Vertonung hervor: nicht Hitlers Stimme, sondern die des Wochenschausprechers gibt Inhalte aus dem *Off* wieder. Hitler selbst ist nicht zu hören. Zeitgleich untermalt die zugeschnittene Musik entsprechend feierlich die Prozedur im Sportpalast. Sie kontrastiert zur Schnittrhythmik der Bilder: Während durch Bildinhalte und Musik die feierliche Grundstimmung von Führung und Gefolgschaft im Vordergrund steht, versetzt der Schnitt in die Stimmung des Agilen und Rastlosen. Auf Beides zielt die Sequenzgestaltung. Völlig nebensächlich ist die Bedeutung der Rede. Deren Gehalt beschränkt sich auf den Nationalsozialismus als Glanzlicht deutscher Geschichte und den Appell an künftige Aufgaben im Dienste der Wehrmacht. Inhaltlich wird diese Aussage mit nichts gefüllt. Es bleibt seitens des Sprechers bei der bloßen Abstraktion. In besonderem Maße verdeutlicht das die Intention der Sequenz: Emotionen anstelle dokumentarischer Informationen. Hier geht es nur um den Transport von Gefühlen. Zwar ist das historische Ereignis die Grundlage, jedoch sind audiovisuelle Umstrukturierung und Genese des Filmmaterials zur ideologischen Aussage einzig und allein relevant. Die Aufnahmen des Berliner Sportpalastes dienen ausschließlich als Medium transformierter Informationen. Nicht der Anlass und die Rede Hitlers, sondern vielmehr die in der Bildsprache versteckten Botschaften sind somit von Bedeutung: Gemeinschaft, Dynamik, Ordnung, Bewährung, das Ideal des Soldaten und Frontkämpfers sowie die Anerkennung von Leistung.<sup>14</sup> Darauf eingestimmt endet die Sequenz mit einer *weichen Montage*, die damit inhaltlichen Bezug zum weiteren Verlauf der *Wochenschau* herstellt.

*Zusammengefasst* erfolgt die Inszenierung des bewährten Frontkämpfers in seiner Rolle als motiviertes Vorbild für die Gemeinschaft. Die Sequenz hierarchisiert und ordnet dadurch. Sie lichtet isometrische Projektionen geordneter Massen ab. Alles ist dabei sinnstiftend auf die Beschreibung von Gemeinschaft ausgerichtet: Führung und Gefolgschaft im Zustand totaler Symbiose. So beschreibt sie auch das Verhältnis von Erwartung und Erfüllung. Ihre Funktion ist der Transport von Emotionen anstatt Informationen. Der dokumentarische Aspekt liegt

---

<sup>13</sup> vgl. Anmerkung 11

<sup>14</sup> Als Motivationsgaranten und Symbol höherer Verpflichtung knüpfen sie an *Sozialisation* und *Olympiafilm*.

weit hinter der durch sie produzierten Gefühlswelt zurück. Daneben verweist sie auf Dynamik und Mobilisierung. Beides ist suggestiv an die Gemeinschaft der bewährten Frontkämpfer in ihrer Vorbildfunktion geknüpft. In all dies wird der Zuschauer unentwegt eingebunden. Auch er wird geordnet, im Hierarchiegefälle positioniert, Teil der Gemeinschaft, mobilisiert und mit den idealisierten Eindrücken von Ordnung, soldatischer Männlichkeit und Frontbewährung aufgeladen. Statt informativer Rezeption ist er uneingeschränkt emotionaler Perzeption unterzogen. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischen, so das er miterlebt, was ihm nachzueifern auferlegt ist. Dabei ist der historische Kontext seiner Realitätsgrundlage enthoben und der Film lediglich umorganisiertes Medium zwecks Konditionierung des Zuschauers. Ungeachtet dessen sind es zwei Qualitätsmerkmale, die die Kriegsdarstellung auf ein für den Zuschauer erträgliches Einstiegsmaß reduzieren: indirekte und allmähliche Annäherung des Krieges sowie die grundsätzliche Ausblendung des Sterbens. Denn jeder Anwesende bestätigt durch seine Präsenz Kriegserfahrung und Rückkehr von der Front. Basierend auf der Genese von Heimat, Gemeinschaft, Frontbewährung, Anerkennung, soldatischem Ideal und Dynamik wird das Ende dieser Sequenz mit dem Anfang der nächsten verknüpft, um von der Militärausbildung zu berichten.

### **5.1.2.2 *Ausbildung an den Waffenschulen des Heeres***

Die Sequenz von der *Ausbildung an den Waffenschulen des Heeres*<sup>15</sup> setzt die Inhalte aus der vorangegangenen<sup>16</sup> kontinuierlich fort. Es ist der Sprecherkommentar, der den Bezug herstellt. Hier nun folgt die elementare Begründung dessen, was den anstehenden Beförderungen vorausgegangen ist: eine umfangreiche Ausbildung. Sie liegt „unweigerlichem Erfolg“, den die erste Sequenz glauben macht, zwangsläufig zugrunde. Mit einer Gesamtlänge von drei Minuten, 16 Sekunden und einem Umfang von 67 Einstellungen ergibt sich ein Durchschnitt von 2,4 Sekunden pro Einblendung. Dynamik bleibt somit fester Bestandteil der weiteren Gestaltung. Dabei sind Anfang und Ende von einer durchweg kürzeren Einblendungsdauer gekennzeichnet. Gleich zu Beginn bringt der *Off*-Kommentar die inhaltliche bzw. Sequenz übergreifende Kontinuität zum Ausdruck, in der auf Vielseitigkeit und Komplexität der Ausbildung verwiesen wird: „Diesem Appell ging eine gründliche Ausbildung auf den Waffenschulen voraus. Die künftigen Offiziere, die sich alle schon als Unterführer vor dem Feind bewährt haben, werden in Kursen von vielen Monaten von erfahrenen Frontoffizieren und Ritterkreuzträgern auf ihre Führeraufgabe vorbereitet – hier auf der Infanterieschule. Die Fahnenjunker und Offizieranwärter müssen nicht nur Pistole, Handgranate und Gewehr,

---

<sup>15</sup> Min. 00'58 – 04'14

<sup>16</sup> Min. 00'19 – 00'58

sondern auch die schweren Infanteriewaffen beherrschen. – Übung am leichten Infanteriegeschütz – am schweren Infanteriegeschütz.“<sup>17</sup> Ende und Anfang beider Sequenzen sind damit auch bildsprachlich verbunden: den Schluss der ersten Sequenz markiert ein im Profil festgehaltener Soldat innerhalb der Masse, dessen Antlitz langsam und in Abstimmung zur Musik ausgeblendet wird. Die zweite Sequenz beginnt unvermittelt und durch Aufziehen der Blende inmitten eines Ausbildungslehrgangs an einer der Schulen. In Verbindung mit Kommentar und Musik, die sofort das furiose Treiben entsprechend unterfüttert, ist der inhaltliche Zusammenhang geknüpft: die Ausbildung des bewährten Frontkämpfers und Ideals in der Gemeinschaft. Damit sind die Soldaten sofort überhöht. Denn fronterfahrene Kämpfer in der weiteren Schulung sind Ausdruck von Selbstoptimierung des Individuums für die Gemeinschaft. Wiederholt sind hier Sterben und Gefahr ausgeblendet, da all die Soldaten von der Front wohlbehalten zurückgekehrt sind. Der bildsprachliche Zusammenhang von Perfektion und Dynamik wird sinngemäß fortgeführt. Ohne Unterlass ergänzen sich Bilder aus den Ausbildungsgängen diverser Waffenschulen. In kurzer und z.T. weniger als eine Sekunde umfassender Rhythmik folgen aneinandergereihte Bilder: theoretischer Unterricht, Geschützausbildung, Einweisung zum Panzerkommandanten, Funk- und Sportpraxis sowie Pionier- und Bunkerkampf<sup>18</sup>. Dynamik, eingeleitet durch die *Schnitt rhythmik* der ersten Sequenz, erfährt hier ihre visuelle Begründung und damit Kontinuität. Daneben sind es vor allem die Mittel der Bildästhetik, mit deren Hilfe sich der „en bloc“ präsentierte Ausbildungszyklus der Soldaten zur bravourösen Vollkommenheit steigert. Die Kameraführung vitalisiert geradezu bildliche Inhalte. Während die Soldaten die an sie gestellten Anforderungen problemlos und exzellent meistern, der Drill jedweder Waffenschule in absoluter Perfektion und beherrschendem Können kulminiert, verstärken bzw. ästhetisieren sich diese Eindrücke: durch *Rhythmik*, unentwegt verändernde *Einstellungsgrößen*, *Kameraschwenks* und *-standpunkte*.<sup>19</sup> Die Bilder entzerren Kriegsrealität: deutsche Soldaten sterben nicht, sie kommen vom „Abenteuer Front“ zurück, sind ordentlich, agil, aufgeräumt. Ihnen mangelt es an nichts. Der in umfangreicher Ausbildung begriffene Soldat, der hektischer, selbstbeherrschter und unerschütterlicher Betriebsamkeit unterliegt, meistert jedwede Anforderung. Alles geht schnell, und jeder Handgriff sitzt. Vielmehr noch vermittelt sich durch ihn der Eindruck eines absolut perfektionierten Automatismus. Verallgemeinert und entindividualisiert ist *der deutsche Soldat* Spezialist und sämtlicher Bereiche

---

<sup>17</sup> Min. 00'58 – 01'38

<sup>18</sup> Das bildhaft professionalisierte Ideal des Militärathleten wirkt vollkommen und überträgt eine Aussage. Da es in der Heimat stattfindet, geht letztlich alles geordnet seinen gewohnt reibungslosen Gang.

<sup>19</sup> Gerade sie lichten die soldatische Komplexität ab. Das Produkt: ein ästhetisierter Übermensch, dessen Wirken jedwede Tugend der NS-Erziehung widerspiegelt: Selbstbeherrschung, Auffassungsgabe, Einsatzbereitschaft.



militärischen Könnens befähigt. Er ist inszenierter Ausdruck des aus *Sozialisation* und *Olympiafilm* bekannten militär-sportlichen Ideals. Die Gestaltung befriedigt visuell geweckte Sehnsüchte nach dem, was den Zuschauern nachzueifern auferlegt ist: dem hochdekorierten und fronterfahrenen Offizier. Vor allem die stereotypen *Diagonal-* und *Vertikalschwenks* der Kamera mit bevorzugten *Nahaufnahmen*, die Uniformen und Auszeichnungen ästhetisieren, tragen in erhöhtem Maße dazu bei. Wiederholte Einblendung in *Halbtotale* sowie der *Nah-* bzw. fragmentierten *Großaufnahme* gebieten es Auszeichnungen, Dienstgrade oder Effekten der Ausbilder durch ergänzende *Vertikalschwenks* zu mustern.<sup>20</sup> Auch der Sprecherkommentar lenkt alle Aufmerksamkeit auf die Herausstellung der Ausbilder als Vorbild für die Masse. Die Szenen zeugen von Männlichkeitsritus und Bewährung, in denen kein Platz für Tod und Sterben ist. Sie stehen in direkter Beziehung zum Filmpublikum. Ihm wird eine Erwartungshaltung impliziert. Damit emotionalisiert die Sequenz. Sachinformationen bleiben aus. Die Bilder dienen nur den Projektionsräumen der Zuschauer, die auf Gefühle der Dynamik, Ordnung, Professionalität, Versorgung, des Ideals und der Bewährung abzielen. Musik und Sprecherkommentar untermalen die schnelle und umfangreiche Bildabfolge. Dabei ist der Wortlaut auf die Vielseitigkeit soldatischer Anforderungen ausgerichtet: „Der moderne Infanteriekampf stellt höchste Anforderungen an den Soldaten. – Geländeübung auf der Panzertruppenschule. Der junge Offizier muss über reiches militärisches Können, schnelle Entschlusskraft und draufgängerischen Mut verfügen. Hier werden die künftigen Offizier der schnellen Truppen ausgebildet.“<sup>21</sup> Inhalt, Filmtechnik und Bilder beschreiben genau das, was dem Anforderungsprofil des militärischen Idealtypus entspricht, und was als Gefühl transformiert wird. Filmische und soldatische Dynamik spiegeln Rastlosigkeit, Dynamik und Schnelligkeit wider, wodurch dem NS-Selbstverständnis und dem der Wirklichkeit entnommenen Blitzkriegsmuster entsprochen wird. Insgesamt sind durch höchste Qualität, Modernität und Schnelligkeit der Ausbildung die Momente betont, die Erfolg und Planbarkeit des Krieges suggerieren. Vertrauen und Kontrollierbarkeit des militärischen Szenarios übertragen sich auf und als Empfindungen des Zuschauers. Der Krieg ist seines unbeständigen und gefährlichen Charakters enthoben, denn in wiederkehrenden Zyklen verweisen die Bilder auf Vielseitigkeit, Ausbildung und Können der Waffengattungen.<sup>22</sup> Der Sprecher unterfüttert sie in Kurzform.<sup>23</sup> Sein lakonischer Sprachgebrauch ist verbalisiertes Spiegelbild militärischer Grundempfindungen, und damit im übertragenen Sinne Ausdruck von Schnelligkeit und

<sup>20</sup> Vgl. dazu etwa: Min. 01'06 – 01'08; 01'30 – 01'34; 01'40 – 01'42

<sup>21</sup> Min. 01'46 – 02'03

<sup>22</sup> Min. 02'08 – 04'14

<sup>23</sup> So folgen beispielsweise einsilbige Kommentare wie etwa: „Taktik am Sandkasten.“ Min. 02'08; „Sport gehört mit zu den wichtigsten Lehrfächern der Waffenschulen.“ Min. 02'20; „Unterricht am Funkgerät an der Heeresnachrichtenschule“ Min. 02'32; „Am Fernschreiber“ Min. 02'42.

Prägnanz militärischen Handelns. Alles ist schnell, präzise und dadurch erfolgreich. Darin vermengt sich das memorierende Schema herausgestellter Vorbilder, so wie es der Sprecher nüchtern betont: „Eichenlaubträger Major Niemack.“<sup>24</sup> An dessen Erwähnung, mit Blick aus der überhöhenden *Froschperspektive*, und dem Appell an das Draufgängertum schließen sich Bilder dramatischer Ausbildungsszenen an: Bunkerkampf, Flammenwerfer, Handgranaten, Panzersprengungen, Explosionen<sup>25</sup> - eine Ästhetik des Vernichtungshandwerks in Korrelation zum Ideal. Die durch *harte Montage* und *Schnittrhythmik* stilisierten Bildreihen lassen unweigerlich den Eindruck universaler Ausbildung entstehen: der alles beherrschende Soldat. Nicht partiell, sondern vielmehr als Gesamtheit des zu beherrschenden Repertoires, wird die Ausbildung als Erfolgsgarant inszeniert.<sup>26</sup> In diesem Zusammenhang gibt der Sprecher einen deutlichen Verweis: „Die harte und gründliche Ausbildung des künftigen Offiziers bietet die beste Gewähr dafür, dass im Einsatz kein Mann unnötig geopfert wird.“<sup>27</sup> Noch vor den Berichten diverser Frontabschnitte ist Sterben auf deutscher Seite beinahe unmöglich gemacht und der Krieg vermeintlicher Kontrollierbarkeit unterzogen. Vielmehr noch bekräftigt es den Glauben an Ausbildung, Waffenstärke und letztlich den Sieg. Zeitgleich wird im Umkehrschluss Opferbereitschaft signalisiert und akzeptiert. Neben der körperlichen Ausbildung ist es vor allem die Betonung technischer Fertigkeiten, die im Rahmen der Sequenz durchweg zum Tragen kommt. Soldat und Technik sind gleichermaßen beachtet.<sup>28</sup> In Verbindung mit den adrett uniformierten und athletisch agierenden Soldaten projiziert sich Ästhetik auf Soldaten *und* Waffen. Zum einen wird damit schlichtweg dekorative Waffenstärke propagiert, zum anderen jedoch die Verbindung von Mensch und Technik, die dieser perfekt beherrscht. *Nahaufnahmen* und *Kameraschwenks*, die Waffen oder Soldaten in Verbindung mit Waffen zeigen, sind Grundlage von Ästhetik und „handwerklich Meisterhaftem“ der Soldaten.<sup>29</sup> Es fällt auf, dass die Bilder fortwährend in Eis und Schnee präsentiert werden. So überhöhen sie die Härte soldatischer Ausbildung und authentifizieren zugleich. Denn die Offizierausbildung in Eis und Schnee entspricht zeitlich der im Februar 1942 ausgestrahlten *Wochenschau*: Authentizität durch Aktualität. Die Idealisierung des „Alleskönners Militärathlet“ wird durch den Sprecher am Ende der Sequenz aufgegriffen und in einem Appell formuliert: „Für jeden jungen Deutschen ist es eine Ehre, Offizier zu

---

<sup>24</sup> Min. 02'07

<sup>25</sup> Min. 02'08 – 04'14

<sup>26</sup> Die Unterschiede einzelner Ausbildungsverläufe verwischen. Es geht nur noch um „den deutschen Soldaten“, „die Ausbildung“ und „sein Können“. Es wird ein Menschenbild transportiert, das idealisiert, uniform-ästhetisch und entindividualisiert ist. Individuen sind der Realität entbunden und in neuen Zusammenhang gebracht.

<sup>27</sup> Min. 03'36

<sup>28</sup> vgl. etwa Min. 01'19 – 01'42; 01'50 – 01'58

<sup>29</sup> vgl. ebd.; Der beinahe symbiotischen Zustand von Technik und Mensch, verstärkt durch dessen Anonymität, assoziiert die Einheit eines maschinellen Organismus. Der persönliche weicht dem überindividuellen Menschen.

werden.<sup>30</sup> Der Blick richtet sich dabei auf einen Ausbilder und jungen Soldaten mit Flammenwerfer, der ein Feuer entfacht. Mit einem *Vertikalschwenk* und der Fokussierung des von Qualm und Rauch durchzogenen Himmels endet die Sequenz. Die Aufnahme ist Sinnbild und Übergang zugleich: das Himmelsmotiv ordnet schicksalhaft alles Handeln dem Krieg, der damit angekündigt wird, als natürliche Gesetzmäßigkeit unter.

*Zusammengefasst* erzählt die Sequenz, als Mittler zwischen Anerkennung<sup>31</sup> und Bewährung im Krieg<sup>32</sup>, von Können und Ausbildung des Soldaten – genauer des Militärathleten als Ideal. Damit suggeriert sie Sicherheit für die Heimat, die Bevölkerung und den Ausgang des Krieges. Die Heimat kann sich auf ihre Soldaten verlassen, und die Bürger müssen deren Tod nicht fürchten. Denn augenscheinlich sind die Soldaten auf allen Gebieten gut ausgebildet, fronterfahren und überlegen. Die Rückkehr zur Front erscheint daher als einziges großes Abenteuer und der Krieg gar nicht so schlimm. Er ist seines destruktiven und todbringenden Charakters enthoben, da die Soldaten wohlbehalten von der Front zurückgekehrt sind. Damit bringt die Sequenz karitative Ordnungsvorstellungen zum Ausdruck. Deutsche Soldaten sind gut gerüstet, es mangelt ihnen an nichts, und sie beherrschen sämtliche Aufgaben bravourös. Die Sequenz zeigt Dynamik und uniformer Ästhetik unterzogene Soldaten, die komplex und professionell sind. Anonymisiert, als Symbiose von Mensch und Waffentechnik, entsteht der Eindruck eines maschinellen Organismus, der aus Übermenschen besteht. Persönliche Individuen sind der Realität enthoben und filmisch überindividuell stilisiert. Sie sind agil und rastlos. Stillstand gibt es nicht. Alles ist in Bewegung und Ordnung begriffen und der Blitzkrieg auf der Leinwand so, im Gegensatz zu dem der Wirklichkeit, kontrollier- und planbar. Tod, Entbehrungen oder gar Missstände der Heimat werden nicht gezeigt. Unbemerkt für den Zuschauer vollzieht sich eine Kausalität: Wie der Soldat, so wird auch der Zuschauer inhaltlich und emotional über zwei Stationen *von der Heimat an die Front* herangeführt. Denn mit Beginn der nächsten Sequenz widmet sich die *Wochenschau* nur noch den Frontabschnitten. Damit authentifiziert sie auf drei Ebenen: Inhalte und Ausstrahlung liegen eng beieinander, sie spiegelt durch militärische Ausbildung einen Teil der *NS-Sozialisation* und letztlich einen Ausschnitt soldatischen Alltags in der Heimat wider. Der Einsatz identischer und aus dem *Olympiafilm* bekannter Bildästhetik authentifiziert zudem. Beides begünstigt ein hohes Maß an Wiedererkennung und lässt die Wochenschaubilder vertraut vorkommen.<sup>33</sup> Sie knüpfen an bekannte Muster aus *Sozialisation* und *Olympiafilm* an und

---

<sup>30</sup> Min. 04'14

<sup>31</sup> vgl. Kap. 5.1.2.1

<sup>32</sup> vgl. Kap. 5.1.2.4

<sup>33</sup> Sie wirken realistisch, haben aber wenig Realitätsbezug, transportieren ideologisch geprägte Emotionen statt Informationen, entheben sie aus dem Kontext der Wirklichkeit und generieren eine filmeigene Realität.

transportieren sie in das Langzeitgedächtnis des Zuschauers. Trotz der geänderten Rahmenbedingungen des Krieges besitzen sie Gültigkeit, ordnen und konditionieren: Publikum wie Soldaten. Der alles beherrschende Mann steht dabei im Mittelpunkt. Vom staatlichen Erziehungswesen erfasst verrichtet er sein Dasein in geordneten und sinnstiftenden Bahnen. Hier hat er bereits seine Feuerprobe im Abenteuer bestanden. Seine künftigen Aufgaben finden erneut genau darin ihre Begründung und Erfüllung – davon berichten die folgenden Sequenzen.

### **5.1.2.3 An der finnischen Front**

Die erste Sequenz der Kriegsschauplätze umfasst eine Gesamtlänge von einer Minute und 19 Sekunden.<sup>34</sup> 19 Einstellungen ergeben im Mittel 4,2 Sekunden pro Einstellung. Der Anfang ist von einem *kurzen Schnitt*, etwa 2,5 Sekunden, und der weitere Verlauf von bis zu sieben Sekunden geprägt. Damit liegt das Augenmerk überwiegend auf ausführlicher Wahrnehmung der Inhalte. Gleich zu Beginn des *kurzen Schnitts* zeigen die Bilder Momente des Nachschubs in der winterlichen Landschaft. Eingeleitet wird die Sequenz durch eine *harte Montage*, die unvermittelt an die Szenen der Winterausbildung anknüpft. Der Blick fällt auf eine Karte vom Nordosten Europas, die keine Ortsbestimmung zulässt. Es folgen Bilder der Frontversorgung von Mensch und Material auf Schlitten oder zu Fuß.<sup>35</sup> Die Einleitung authentifiziert den durch *kurzen Schnitt* erweckten Eindruck schneller Versorgung der Truppe an der Front: der Nachschub rollt! Durch den winterlichen Bezug werden Aktualität der Bilder sowie Härte und Zähigkeit der vorigen Sequenz erneut aufgegriffen. Die Musik unterfüttert parallel zum *kurzen Schnitt* das unaufhaltsame Vorwärtstreiben der Nachschubbilder. Der Sprecher kommentiert nüchtern und mit sachlicher Stimme: „An der finnischen Front. – Auf einer Nachschubstraße in Ostkarelien.“<sup>36</sup> Dabei sind ausschließlich Bilder voll beladener und ordentlich formierter Schlitten auf einer winterlichen Straße zu sehen. Sofort werden karitative Assoziationen einer guten Versorgungslage geweckt: dampfende Gulaschkanonen, Güter und Vorräte sind im Begriff die Truppe zu erreichen, Magazine und Lagerbestände sind gefüllt. Alles geht seinen gewohnten Lauf und die Truppe ist versorgt. Die Situation möglicher Ermangelung ist vollständig ausgeräumt, da der Kartenausschnitt, der Sprecherkommentar und die Aktualität der Bilder Authentizität suggerieren. Gewohnheit, Versorgung, Routine und ersichtlicher Ordnung ist hier zum Ausdruck verholfen. Zeitgleich führt die Synthese der Schlüsselwörter „Front“ und „Nachschubstraße“ im lakonischen

---

<sup>34</sup> Min. 04'14 – 05'33

<sup>35</sup> Min. 04'14 – 05'05

<sup>36</sup> Min. 04'17 – 04'22

Sprecherkommentar zu einer inhaltlichen Abschwächung: der Krieg wird mit Nachschub verbunden und genau so inszeniert. Bewegungsbilder, Musik, *kurzer Schnitt* und die Prägnanz militärischer Sprachstilistik verhelfen dem Versorgungs- und Ordnungsbild zum Ausdruck. Wiederholt generiert die *Wochenschau* eine Wirklichkeit, die mit der Realität wenig zu tun hat. Sie transportiert Emotionen über rollenden Nachschub anstelle von Informationen. Denn Ortsbestimmungen, Frontabschnitte, Truppenteile oder Personen sind nicht einzuordnen. Dem Zuschauer ist es unmöglich, den Kontext nachzuzeichnen, wodurch Gedanken des Zweifels an der Bildwirklichkeit verbannt sind. Somit begegnet ihm trotz des realistischen Geschehens die aus der Wirklichkeit entlehene Welt des filmisch Irrealen. Der Sprecher authentifiziert diese Eindrücke im direkten Anschluss: „Über schmale Waldpfade geht es nach vorn.“<sup>37</sup> Damit erfolgt aber auch die sofortige Einstimmung auf Probleme. Die Bilder zeigen nun die extremen Bedingungen und Aufgaben des Nachschubtransports, die „der deutsche Soldat“ meistert. So unterstützen die Bilder den Eindruck vom Krieg als reine Versorgungsaufgabe. Probleme werden eingeräumt, die jedoch bewerkstelligt werden. Es geht trotz der Widrigkeiten unaufhaltsam vorwärts. Das „Perpetuum Mobile Wehrmacht“ rollt, und der Zuschauer ist durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* Teilnehmer. Die Überhöhung der Problembewältigung vollzieht sich durch die sich stetig erschwerende Wegstrecke: angefangen auf einer breiten Straße mit Schlitten, über schmale Pfade bis hin zum abschließenden Versorgungstransport zu Fuß. Es ist ein langsames, aber stetiges Vorwärtkommen, geprägt von umstürzenden Schlitten, vereisten und verschneiten Wegen. Sie charakterisieren die Problemsituation des Nachschubs im soldatischen Leben. Ergänzt werden sie durch Bilder der Überquerung eines vereisten Flusses. Festgehalten in *Supertotale* ist in weit offenem Gelände alles gut zu überblicken. Das suggeriert immens raumgreifendes Vorwärtkommen. Auch hier ist der Zuschauer wiederholt durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* eingebunden. An dieser Stelle erfolgt die weitere Annäherung an Kampf und Krieg durch den Sprecher: „Ein vereister Fluss wird überquert.“<sup>38</sup> Umgehend deutet er auf die Gefahren der Überquerung und konstruiert so einen Moment des Risikos: „Tempo zulegen! Der Feind kann den Übergang einsehen.“<sup>39</sup> „Der Feind“ und die von ihm ausgehende Gefahr bleiben imaginär. Nur die Vokozentristik konstruiert die gefahrvolle Situation, denn „der Feind“ tritt zu keinem Zeitpunkt in Erscheinung. Der Kommentar erhöht die künstliche Spannung und versieht das Gegnerbild mit einer anonymisierten Note. Krieg und Kampf werden neben reinen Versorgungsbildern nur indirekt präsentiert. So wie die Sequenz den

---

<sup>37</sup> Min. 04'30

<sup>38</sup> Min. 04'43

<sup>39</sup> Min. 04'48

Zuschauer methodisch an den Krieg herangeführt, so bedeutungslos wird dieser ihm vorgeführt. Der Krieg ist entdramatisiert, denn außer der bloßen Benennung bleibt es beim gefährlichen Abenteuer der Nachschubversorgung. Es geschieht nichts Dramatisches. Krieg und Gegner sind ihrer destruktiven Wirklichkeit entkräftet. Die Tatsache, dass „der Feind“ als Begriff abstrakt bleibt, trägt zur verrohten Sicht auf ihn bei. Dieser fiktiven Gefahrensituation steht der agile, robuste und beharrliche deutsche Soldat gegenüber,<sup>40</sup> und es bleibt beim modellierten Geländeabenteuer. Unaufhörlich reihen sich Nachschubbilder aneinander. Es geht immer weiter nach vorne an die Front, so der Eindruck. Zu den die vordersten Stellungen verstärkenden Infanteristen, die trotz klimatischen Extrems unaufhaltsam zu Fuß durch unzugängliches Gelände vorrücken, kommentiert der Sprecher: „Das Vorrücken durch die tief verschneiten Urwälder Kareliens verlangt Härte und Zähigkeit.“<sup>41</sup> Der Gebrauch des Vokabulars überhöht die soldatischen Leistungen und reiht sich in den Authentizitätstiftenden Bezugsrahmen des Winters ein. Die Informationen stehen im Kontrast zu den nächsten Bildern. Denn anstelle von Kämpfen widmet sich die Sequenz, nun mit *langem Schnitt*, Leben und Verpflegung der Soldaten in einem Biwak an der Front.<sup>42</sup> Schlafplätze, Verpflegung, wärmendes Feuer und gut gelaunte Soldaten suggerieren romantische und weltbummlerische Erlebnispädagogik. Gefahr gibt es nicht. Der Kontrast zwischen Sprecher und Bild dient einzig den Aspekten von Abenteuer und Versorgung. Sie stehen im Gegensatz zur realen Situation des Krieges. Der Zuschauer ist Teil der Lagerfeuergemeinschaft, blickt er doch wiederholt aus der *Subjektivität*. Rund eine halbe Minute widmet sich die Sequenz den biwakierenden Soldaten mit *langem Schnitt*. Der *Off-Kommentar* betont das hohe Anforderungsprofil, Strapazen und grundsätzliche Versorgung im Lagerabenteuer: „Biwak bei 30 Grad Kälte.“<sup>43</sup> Wenig später ergänzt er: „Nach schweren Strapazen ein kurzer Schlaf.“<sup>44</sup> Trotz der kurzen Sätze besitzen die Kommentare hohe Aussagekraft: Der deutsche Soldat widersetzt sich dem klimatischen Extrem, er ist gut versorgt und es geht immer weiter. Denn nach den „schweren Strapazen“ folgt „ein kurzer Schlaf“, und das meint indirekt den Fortgang des Vormarsches. Die Bilder zeigen Momente gut gelaunter Soldaten. Die Hintergrundgeräusche im *O-Ton* authentifizieren. Sie bestärken Gefühle von Echtheit und Miterleben. Damit entsprechen sie einer Entschärfung des Krieges, da nicht er sondern Abenteuer und Versorgung im Mittelpunkt stehen. Es sind Stellvertreterbilder einer grausamen Kriegswirklichkeit: Lagerfeuerromantik ohne Gefahren.

---

<sup>40</sup> vgl. dazu speziell Min. 04'43 – 04'51

<sup>41</sup> Min. 04'57 – 05'01

<sup>42</sup> Min. 05'02 – 05'33

<sup>43</sup> Min. 05'04

<sup>44</sup> Min. 05'21

Dem Frontkämpfer mangelt es an nichts. Tod, Entbehrungen und hygienische Misstände gibt es scheinbar nicht. All das „findet nicht statt“. Sämtliches Frontgeschehen wirkt geregelt, geordnet und zeigt Normalität des Tagesgeschäfts.<sup>45</sup> Es sind Bilder der aus der *Sozialisation* bekannten Lagerausbildung.<sup>46</sup> Sie sind Ausdruck filmischer Dialektik von Realismus und Fiktion. Während der Zuschauer mit seinen Gefühlen Teil des Lagerlebens an der Front wird, erfährt er im Gegenzug so gut wie nichts Essentielles. Alles findet schemenhaft im Nirgendwo statt. Der Bericht der finnischen Front transportiert Emotionen – keinesfalls jedoch Informationen. So endet denn auch die Sequenz emotional: mit dem in *Nahaufnahme* festgehaltenen Gesicht eines lachenden Soldaten. Die vornehmlich positive Grundstimmung bleibt als letzter Eindruck der Sequenz. Mit einer *harten Montage* als Übergang verbindet sie nahtlos das Versorgungsabenteuer mit Kriegsbildern von der Ostfront.

*Zusammengefasst* berichtet die dritte Sequenz von Versorgung, rollendem Nachschub, Abenteuer und karitativer Ordnung des ersten Frontabschnitts. Sie projiziert exakt diese Inhalte an die Stelle brutaler Kriegswirklichkeit. Das Publikum wird methodisch an den Krieg herangeführt, der dann im Film ausbleibt. Durch die Fiktion findet eine Werteverchiebung statt: Krieg wird als Nachschub im Nirgendwo präsentiert. Er ist verharmlost und entzerrt. Der Zuschauer nimmt daran teil und ist der Verpflichtung entbunden, sich Sorgen zu machen. Denn er kann Orte und Handlungen nicht nachvollziehen. Andererseits erfährt er die Frontsituation als Versorgungsabenteuer. Die Sequenz berichtet vom raumgreifenden, dynamischen und entschlossenen Vorwärtstreiben der deutschen Kriegsmaschinerie. Sie besteht aus entindividualisierten Soldaten und nicht aus persönlichen Menschen: „der deutsche Soldat“, der sich in extremer Situation bewährt. In gleicher Art und Weise begegnet „der Feind“ - abstrakt, irgendwo und einer persönlichen Zuordnung entzogen. Das eröffnet eine verrohte Sicht auf ihn. Durch die filmischen Mittel realistischer Einbindung in Eis und Schnee authentifiziert die Sequenz ihren Transport von Emotionen. Sie zu hinterfragen wird dem Publikum nicht gestattet, das sich als Kamerad und Gefährte an der Seite von Soldaten bei Nachschub und Lagerfeuerromantik wiederfindet. So wie es den Weg des Nachschubs an die Front mitverfolgt, so ist es hier nun, über die Stationen der Heimat und Ausbildung, beim ersten Kriegsschauplatz angekommen. Das trägt zu Verständnis und Sorglosigkeit des Kriegsalltags bei und bereitet emotional darauf vor. Daneben zeigt sich auch eine weitere emotionale Annäherung an die „Extremsituation Krieg“, denn die Rahmenbedingungen von Kälte, Eis und Schnee nehmen stetig zu. Über das Lagerabenteuer in der Gemeinschaft wird das Kinopublikum sukzessiv dem Kriegsgeschehen *An der Ostfront* angenähert.

---

<sup>45</sup> Min. 05'04 – 05'33

<sup>46</sup> vgl. dazu Schiedeck/Stahlmann 1991, S. 167-202; Stahlmann/Schiedeck 1991; Kap. 2.4.2

#### 5.1.2.4 *An der Ostfront*

Die Sequenz dauert sechs Minuten und 51 Sekunden und umfasst 120 Einstellungen.<sup>47</sup> Im Mittel liegt die Schnittrhythmik bei 3,4 Sekunden und der Schwerpunkt tendenziell auf ausführlicher Wahrnehmung. Dennoch variiert der Schnitt. Er ist stark von Atmosphärenwechseln abhängig. Die Sequenz stellt ein Konglomerat der im Vorfeld aufgeworfenen Inhalte dar und ist grundsätzlich zweigeteilt: Zwei Drittel zeigen Versorgungs- und Nachschubszenen<sup>48</sup> und der letzte Teil ausschließlich Kampfsituationen<sup>49</sup> – von der Versorgung zum Kampf. Dies beschreibt einen höheren Grad der Darstellungsintensität. Denn nun sind wirkliche Feuergefechte und Kampfhandlungen zu sehen. Sie stehen im Kontrast zu Szenen des Alltags und werden von unterschiedlichen *Schnittrhythmen* begleitet. Die schrittweise Annäherung an den Krieg ist damit methodisch abgeschlossen.

Der Anfang widmet sich Momenten des Brückenaufbaus, der Verpflegung und Versorgung. Aneinandergereihte Bilder zeigen unzählige Nachschubkolonnen, Widrigkeiten des Transports und deren Bewerkstelligung durch die Soldaten.<sup>50</sup> Sie sind Ausdruck des unaufhaltsamen Vorwärtstreibens und knüpfen nahtlos an die Bildsprache der vorigen Sequenz an. Während der Instandsetzungsarbeiten<sup>51</sup> an einer gesprengten Brücke verdeutlicht das der *kurze Schnitt* im Sekudentakt. Fanfarenklänge untermalen die Bilder, und der Sprecher kommentiert: „Eisenbahnpioniere stellen eine von den Sowjets gesprengte Brücke wieder her. Unter geschickter Ausnutzung des noch brauchbaren Materials wird der neue Übergang geschaffen.“ Wortlaut, Musik und Bildinhalt erzeugen Gefühle rastloser Tätigkeit, schnellen Vorwärtstreibens und ein grundsätzlich professionalisiertes Vorgehen der Soldaten.<sup>52</sup> *Nahaufnahmen, Halbtotale, extreme Wechsel von Normal-, Frosch- und Vogelperspektive* vermitteln die räumlichen und situativen Schwierigkeiten, unter denen die Arbeit verrichtet wird. Sie dynamisieren die Arbeiten und beschleunigen sie geradezu. All das findet wiederholt vor dem Hintergrund des Himmelsmotivs als schicksalsbestimmende Konstante statt. *Leichte Schräglagen* der Kamera unterstützen den Effekt emotionaler Extremsituation. Der Sprecher verweist dabei auf geschicktes Verhalten und tagelange Arbeit der Truppe.<sup>53</sup> Stillstand gibt es nicht. Er wird ausgeräumt – und „der Soldat“ in seinem Können überhöht. Unmittelbar im Anschluss folgen erneut Szenen der Verpflegung in der unwirtlichen Winterlandschaft: im *Zusammenspiel* sind sie Ausdruck von karitativer

<sup>47</sup> Min. 05'33 – 12'24

<sup>48</sup> Min. 05'33 – 09'40

<sup>49</sup> Min. 09'40 – 12'24

<sup>50</sup> Min. 05'33 – 07'38

<sup>51</sup> Min. 05'37 – 06'01

<sup>52</sup> Min. 05'39 – 05'46

<sup>53</sup> Min. 05'58 – 06'01



Ordnung, soldatischer Leistung, Authentizität und Vorwärtsrollen. Dem deutschen Soldaten als Teil der anonymisierten Kriegsmaschine mangelt es an nichts. Für ihn geht es immer weiter. Alles ist unaufhaltsam in Bewegung und durchorganisiert. Chaos existiert nicht. Der Krieg ist und wird geordnet: als dynamisches Nachschub-Spektakel. Durch Musik und den Wechsel der *Schnittrythmik* greift hier die *Kontrastmontage*. Sie erzeugt einen Widerspruch zwischen auditivem und akustischem Inhalt und erlaubt in größtmöglicher Zeit die von Betriebsamkeit, Dynamik und Agilität gekennzeichneten Situationen ausführlich wahrzunehmen. Fließende Übergänge von Be- und Entschleunigung vermitteln im Zeitraffer die Langwierigkeit von Versorgung und Instandsetzung als dynamisches Ereignis. Das ist eine Projektion des Blitzkrieges auf die Leinwand. Verpflegungs-, Ordnungs-, Handlungs- und Bewegungsbilder sind Ausdruck des ordnungsschaffenden Prinzips. Genau so endet auch der erste Teil. Soldaten befreien Schienen von Schnee und Eis.<sup>54</sup> Festgehalten in *Totale*, *Halbtotale* und *Nahaufnahme* ist es Sinnbild: diese Gemeinschaft lässt sich durch nichts aufhalten. Der Blick ist auf Arme, Beine und die Schaufeln gerichtet. Die anonymisierten Bilder ergänzen um eine Aussage: Krieg ist nur noch Handwerk.

An die Transformation von Individuen zu Geräten knüpft der nächste Teil nahtlos an. Dabei liegt der Fokus auf Rädern einer Dampflokomotive. Inhaltlich überträgt das den Nimbus der deutschen Kriegsmaschine als niemals versiegende Kraftquelle. Der Sprecher kommentiert genau das: „Nachschub rollt nach vorn!“<sup>55</sup> Exakt dieser Verlauf wird nun weiter nachgezeichnet – schnelllebig und vielseitig. Es folgt die kontinuierliche Fortsetzung des thematischen Ordnungs- und Versorgungsgedankens der deutschen Soldaten im Frontgebiet. Allein der Sprecher konstruiert diesen unüberprüfbareren Zusammenhang, der die Spannung steigert: „Auf den Bahnhöfen kurz hinter den vorderen Linien übernehmen Fahrzeuge und Schlitten den Weitertransport des Nachschubgutes.“<sup>56</sup> Der Zuschauer wird damit zeitgleich an das imaginäre Konstrukt „Frontnähe“ transportiert und weiter „vorbereitet“. Visuell und wirklich informativ erschließt sich davon nichts. Der Bezugsrahmen des Krieges bleibt fiktiv auf die Vokozentrik und Inhalte des Nachschubs beschränkt. Unaufhörlich reihen sich die bekannten Bilder von Nachschublieferungen aneinander<sup>57</sup>: Nachschub auf Zügen, Fahrzeugen, Schlitten sowie Soldaten beim Umladen von Versorgungsmitteln und letztlich gut gelaunte Soldaten auf dem Weg zur Front. Genau das betont der Sprecher erneut.<sup>58</sup> Jeder hat seinen Platz in der leistenden Masse und meistert die ihm zugewiesene Aufgabe mit Bravour, so der

---

<sup>54</sup> Min. 05'54

<sup>55</sup> Min. 06'01 – 06'11

<sup>56</sup> Min. 06'12

<sup>57</sup> Min. 06'11 – 07'37

<sup>58</sup> Min. 06'41

Tenor. Auch hier knüpfen direkt Szenen der Widrigkeiten an Vormarschbilder: festgefahrene Wagen, ausgegangene Motoren, leere Fahrzeugtanks und verstopfte Straßen. Der Sprecher verleiht auch dem Dynamik und überhöht die Soldaten: „Ein kurzer Halt.“<sup>59</sup> sowie „Bei vierzig Grad Kälte springt der Wagen schwer an.“<sup>60</sup> Nach gleichem Muster des Anfangs greifen auch hier Perspektivenwechsel und *Kontrastmontage* im Zusammenspiel mit Musik: das, was eigentlich lange dauert, wird im Zeitraffer präsentiert und beschleunigt – der Vormarsch. Die Bilder deutscher Kolonnen in *Vogelperspektive* erlauben eine ordnende Sicht auf Geschehnisse, in die der Zuschauer emotional längst eingebunden ist. So wie sie den (Versorgungs-)Krieg ordnen, so ordnen sie auch die Sicht des Publikums. Sie suggerieren Raumgreifendes, Endlosigkeit, Macht, Stetigkeit und Entschlusskraft. Als isometrische Projektion ist die aus der Luft gefilmte Masse ihrer Realität enthoben. Nur noch eine abstrakte Kriegsmaschine skizziert das Szenario. Die Unnachgiebigkeit dieses inszenierten Nachschubs erlaubt bei dieser Sicht keinen Zweifel am Erfolg des Unternehmens Weltkrieg. Von der Sicht darauf geht es gleich wieder zurück zur nahen Erlebnissicht. „Erst mit vereinten Kräften“, so der Sprecher weiter, „geht es wieder vorwärts“, und die Kamera erfasst Stiefel von Soldaten, die einen Wagen aus tiefem Schnee befreien.<sup>61</sup> Als er befreit ist, kann der Zuschauer seinen Weg in die Endlosigkeit der vereisten Landschaft verfolgen: nur Weg und Horizont sind hier das Ziel. Gemeinschaft wird erneut mit Erfolg verbunden. Zeitgleich sind die weiträumigen Szenen auch weltenbummlerisches Sinnbild vom Soldatentum. Als großes Abenteuer romantisiert und verklärt liegt dessen Bestimmung einzig in der Eroberung des Raums. Soldaten als „maschinelles Organismus“ sind dabei der Kernpunkt. Wieder und wieder richtet sich der Blick auf Wagenräder, Stiefel, unzählige Fahrzeuge, in Kolonne marschierende und gut gelaunte Soldaten in unaufhörlichen Massen. Nichts und niemand kann das aufhalten – dieser Eindruck wird fortlaufend bestärkt. Die sich verdichtenden Sprecherhinweise und die Bilder in Eis und Schnee spitzen die Situation stetig zu. Sie unterfüttern und überhöhen das Abenteuer irgendwo in der Ferne: Wagen ankurbeln, Flugzeuge enteisen<sup>62</sup>, Essen warmhalten und transportieren – und zwischen alledem Zeit zur Verpflegung. Hier berichtet die *Wochenschau* nur noch von karitativer Erlebnispädagogik. Sie entzerrt und bagatellisiert den Krieg. Losgelöst von Zeit und Raum dienen Bilder, Musik und Kommentar dem Transport von Gefühlen: Ordnung, Gemeinschaft, Abenteuer und Spaß. Der Sprecher greift genau das auf: „Ein Vorwärmer für die Motoren unserer Kampfflugzeuge. Er wird auch vom

---

<sup>59</sup> Min. 07'03

<sup>60</sup> Min. 07'20

<sup>61</sup> Min. 07'26 – 07'30

<sup>62</sup> Min. 07'37 – 08'36

Bodenpersonal sehr geschätzt.“<sup>63</sup> Heiter, unbeschwert, positiv, aber auch anstrengend – so macht die *Wochenschau* den Krieg glauben. Inhaltlich präsentieren die Bilder das dann auch: Soldaten beim Aufwärmen, Enteisen von Flugzeugen, Anlegen ihrer Kombinationen – und schon rollen die Maschinen an den Start. Besonders die schnelle Abfolge von vereisten Flugzeugen bis hin zu deren Start ist für die Eindrücke von Erfolg und Rastlosigkeit verantwortlich. *Schnittrhythmik*, schnelle *Perspektivenwechsel* und die aufpeitschende Musik unterstützen sie. Der Sprecher knüpft genauso schnell an die Schnelligkeit: „Das Geschwader ist einsatzbereit. - Wie der Wehrmachtbericht wiederholt meldete, griffen unsere Kampfflieger trotz schwieriger Wetterlage immer wieder Eisenbahnanlagen, Transportzüge, Flugplätze und Truppenansammlungen der Sowjets an und entlasteten damit die Infanterie in ihrem schweren Kampf.“<sup>64</sup> Zu sehen ist von alledem jedoch nichts. Vollkommen gegenteilig bleibt es bei der bloßen Benennung von Kriegshandlungen. Es sind Imaginationen in den Projektionsräumen von Zuschauern: ein durch Vokozentrik erzeugtes Konstrukt der Vorstellung. Der Kommentar zeigt hier eine entmenschlichte Sicht auf den Gegner, da nur von Orten und Gegenständen als Angriffsziel berichtet wird. Von Detailwahrnehmungen einzelner Soldaten in *Halbtotale*, *Totale* und *Froschperspektive* erfolgt der erneute Wechsel zur geordneten Sicht auf die Materialmasse der Luftwaffe in *Supertotale*.<sup>65</sup> Alles wirkt aufgeräumt, ordentlich und materiell gut bestückt. Die wechselnde Sicht vom „Spezialisten und Facharbeiter des Krieges“ zum Material überhöht und anonymisiert ihn umso mehr. Alles Handeln und jedes Individuum geht im Bild der „Kriegs- und Materialwalze Wehrmacht“ auf. Geradezu romantisch wirken die folgenden Verpflegungsbilder aus einem märchenhaft verschneiten Waldstück an der Ostfront.<sup>66</sup> Die Verpflegung selbst steht dabei im Mittelpunkt. *Nahaufnahmen* wechseln sich ab mit den in Reihe angetretenen Soldaten in *Totale* zum „Essenfassen!“<sup>67</sup>, so die Worte des Sprechers. Ordnung, Sauberkeit, Verpflegung – stereotyp karitative Assoziationen, die dem Krieg zu harmlosem Ausdruck verhelfen. Szenen der Extremsituation, die ohne ernsthafte Gefahr als Abenteuer präsentiert werden, folgt nun die bildhafte Romantisierung. Es ist ein gemütlicher Krieg, in dem Schnaps umgefüllt und Verpflegung auf Langlaufskiern<sup>68</sup> transportiert wird. Der Sprecher untermauert die wertgesteigerte Bagatellisierung des Krieges: „Kein Tropfen darf daneben gehen. Es wäre schade um den schönen Doppelkorn.“<sup>69</sup> Bilder und Kommentar wecken Assoziationen eines Wintersporturlaubs. Nichts deutet auf den

---

<sup>63</sup> Min. 07'40

<sup>64</sup> Min. 08'09

<sup>65</sup> Entbehrungen finden auch hier nicht statt. Gemeinschaft und Stärke werden über Material transformiert.

<sup>66</sup> Min. 08'35 – 09'00

<sup>67</sup> Min. 08'37

<sup>68</sup> Min. 09'00 – 09'16

<sup>69</sup> Min. 08'54

unerbittlichen Vernichtungskrieg an der Ostfront hin – im Gegenteil. Denn der Sprecher schürt geradezu die gemütlich aufgeladene Atmosphäre in der Kälte: „Essenträger bringen vorgeschobenen Posten warmes Essen.“<sup>70</sup> Gleich darauf sieht man fröhliche Gesichter in *Nahaufnahme* beim Verpflegen.<sup>71</sup> Genau das charakterisiert die Bilder an der Ostfront. Alles ist gelöst, entspannt und gut gelaunt. Es wird gewitzelt und mit Motorenwärmern, Schnaps, Gemütlichkeit und warmem Essen „kokettiert“. „Auf dem Wege nach vorn!“<sup>72</sup> bleibt alles authentisch – durch Aktualität und realistische Einbindung.

Namen und persönliche Menschen tauchen bei all dem nicht auf. Das Auslassen bestärkt die Empfindungen undurchdringlicher Gemeinschaft als maschinellm Organismus. Werden sie erwähnt, dann nur unter dem Aspekt der Vorbildfunktion. So folgt denn auch eine Ritterkreuzverleihung *mit* namentlicher Erwähnung:<sup>73</sup> „Ein Divisionskommandeur überreicht Hauptmann Doberg das ihm vom Führer verliehene Ritterkreuz.“<sup>74</sup> Der Kommentar verlagert „den Handlungsort“ in unmittelbare Nähe zur Front. Soldaten vor einem Unterstand suggerieren Krieg und Authentizität. Zeitgleich stellen die Worte die Vorbildfunktion des Ritterkreuzträgers erhaben über jeden Zweifel. Denn der vorgesetzte Divisionskommandeur wird nicht benannt, wohl aber der Hauptmann. Die formelle Anerkennung erbrachter Leistung dient nur der Rolle als Vorbild. Die Kürze der Verleihung deutet auf einen bevorstehenden Kampf und authentifiziert die Bilder dadurch.

Nun kommt es zu einem grundsätzlichen Stimmungswechsel. Der zuvor fröhliche Kommandeur gestikuliert im Beisein des Ritterkreuzträgers ernst in eine Richtung. „Dort drüben liegen die feindlichen Stellungen. Sie werden ständig scharf beobachtet.“, so der Sprecher die Geste erklärend, und sogleich ändern sich Musik, *Schnittrhythmik* mit verkürzender Taktzeit und die Art der Aufnahmen.<sup>75</sup> Die eben noch triumphalen Fanfaren enden abrupt. Mit Blick auf die feindlichen Stellungen ist die Akustik auf ein Minimum begrenzt. Völlig konträr setzen leise Musikinstrumente ein: Trommelwirbel, Geigen- und Flötenmusik erzeugen eine Sinnesreizung. Der Moment versetzt augenblicklich in Spannung. Anders als in der bisherigen Darstellung wird der Zuschauer unmittelbar eingebunden. Er schaut nicht mehr nur auf das Geschehen, sondern blickt aus ihm heraus. *Kurzer Schnitt*, *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* lassen ihn durch rastlosen Wechsel aktiv teilnehmen.<sup>76</sup> Alleine oder zusammen mit anderen Soldaten blickt er aus dem Schützengraben,

<sup>70</sup> Min. 09'01

<sup>71</sup> Min. 09'17; Besonders das Einspielen alltäglicher Banalitäten unterfüttert das Bild karitativer Harmlosigkeit.

<sup>72</sup> Min. 09'23

<sup>73</sup> Min. 09'27 – 09'40

<sup>74</sup> Min. 09'29

<sup>75</sup> Min. 09'40 – 09'42

<sup>76</sup> Es ist Ausdruck vom Realismus des Irrealen. Filmtechnik bezieht den Zuschauer ein, ohne dass er wirkliche Informationen erhält. Ihn erreichen nur Emotionen.

auf den Frontverlauf, Geschütze, Stacheldraht, Warnschilder, mit Waffen und Handgranaten ausgestaffierte und besetzte MG-Stellungen. Er ist dauerhaft eingebunden in den Wechsel von Innen- und Außenperspektive der die Soldaten umgebenden Realität. Das Realistische dieser Aufnahmen authentifiziert. Die emotionale Bereitschaft des Zuschauers für Krieg gipfelt in direkter Bereitschaftsbekundung des Sprechers: „Unsere Infanterie ist jederzeit bereit, den Ansturm des Gegners abzuschlagen.“<sup>77</sup> Augenblicklich nimmt die Lautstärke der Musik zu. Sie unterfüttert die Dynamik des Moments,<sup>78</sup> die durch den Kommentar weiter ausgebaut wird: „Wieder ist eine Breitstellung stärkerer Feindkräfte erkannt.“<sup>79</sup> Beobachtende und gestikulierende Soldaten beschreiben inhaltlich das auditiv Emotionale. Bild, Kommentar und Musik sichern sich hier gegenseitig ab und lassen die Intensität von Spannung kontinuierlich ansteigen. Der Moment wird kriegslüstern aufgeladen und die Musik gipfelt im bekannten Muster vorwärts hämmernder Manier. „Artillerie nimmt Stellungswechsel vor.“<sup>80</sup>, so der Sprecher zu den Bildern beladener Schlitten mit Feldhaubitzen, die das Feuergefecht nun „endlich“ eröffnen. Sie vermitteln Professionalität, Schnelligkeit und Perfektion im Handeln der deutschen Soldaten. „Der Gegner“ bleibt anonym und weit entfernt. Gezeigt wird er nicht. Die Distanz zu ihm begünstigt eine entmenschlichte und verrohte Sicht, da Folgen des Angriffs nicht nachzuzeichnen sind. Der zwischen Stellungswechsel und Gefechtseröffnung wenige Sekunden dauernde Moment greift in *Halbtotale* erneut das Zusammenwirken von Mensch und Maschine auf. Kein Mensch und Individuum tötet Gegner – nur die „Kriegsmaschine Wehrmacht“ kämpft. Alles bleibt nebulös angedeutet und der Krieg aus deutscher Sicht damit „sauber“. Aufnahmen der Granateinschläge sind ausschließlich in *Supertotale* festgehalten. Ursache und Wirkung sind so in direktem Bezug erkennbar und die Kernaussagen auf reaktives Handeln, Entschlusskraft und Perfektion beschränkt. Sie beschreiben das Ideal „des deutschen Soldaten“. Der Krieg präsentiert sich hier als einseitiges Ereignis, da der Gegner nicht agiert und imaginär bleibt. Dadurch kontrollieren und ordnen die Bilder unentwegt, da genau das zu sehen ist, was opportun ist und idealisiert: die Fiktion des Krieges in einer virtuellen Realität. Sie ist gezeichnet von Erfolg, Planbarkeit und maschinellen Übermenschen. Methodisch haben Krieg und distanzierte Feindrezeption den Zuschauer kognitiv und emotional erreicht. Es sind Suggestionen eigener Stärke sowie vermeintlicher Schwäche und militärischen Unvermögens auf Gegnerseite. Der weitere Verlauf widmet sich nur noch diesen Eindrücken. Diesbezüglich hält der Sprecher fest: „Inzwischen haben Feldhaubitzen das Feuer auf die sowjetischen Bereitstellungen eröffnet.

---

<sup>77</sup> Min. 09'59 – 10'02

<sup>78</sup> Min. 10'02

<sup>79</sup> Min. 10'04

<sup>80</sup> Min. 10'10

Noch bevor der Gegner die angesetzten Kräfte zum Angriff entwickeln kann, werden ihm schwere Verluste zugefügt.<sup>81</sup> Damit wird die Sicht auf den Gegner, so als sei er schwach und unvermögend, konsolidiert. Er wird buchstäblich zum Gegenstand und darauf reduziert. Es folgen Szenen eines Infanteriekampfs auf Skiern, die der Sprecher mit entmenschlichten Formulierungen kommentiert: „Ein Polizeiregiment hat die Aufgabe, versprengte Feindtrupps, die zu ihren eigenen Linien durchbrechen wollen, unschädlich zu machen.“<sup>82</sup> – Überhöhung eigener Stärke und Betonung gegnerischen Unvermögens. Die „versprengte[n] Feindtrupps“ als „Aufgabe“ „unschädlich zu machen“ stellt den Gegner auf eine verdinglichte Stufe und beschreibt ihn als Mangel, den es abzustellen gilt. Andererseits entzerrt die „Aufgabe“ Kriegswirklichkeit und lässt sie als Handwerk erscheinen. Die Verbindung von Abenteuer- und Erlebnischarakter, Erfolg, uniformierter Ästhetik und „athletischem Handeln“ trägt zu einer positiven Grundstimmung bei. In der Bejahung des Krieges funktioniert alles reibungslos, niemand stirbt und der Feind ist unvermögend und zerschlagen. Impressionen des Abenteurers in der Ferne setzten sich so in der virtuellen Realität des Kampfes fort. Geordnet in Reihe und in *Totale* geht es für die Soldaten weiter zur Front. Ein Granateinschlag markiert das beginnende Gefecht, indem russische Soldaten erstmals, jedoch nur schemenhaft und diffus, am Horizont zu erkennen sind. Der verdinglichten Imagination des Gegners wird durch Bild und Kommentar Authentizität verliehen: „Einschläge feindlicher Granatwerfer.“<sup>83</sup> Erst nach Abschluss filmischer Entmenschlichung taucht er auf. Ein Antlitz bekommt er jedoch nicht. Sein Handlungsspielraum und Können bleiben begrenzt und die von ihm ausgehenden Gefahren relativiert. Denn die Einschläge der Granaten gehen weit entfernt vor den eigenen Soldaten nieder. Wiederholt verweist der Sprecher daher auf den kaum ersichtlichen Gegner: „Dort hinten rechts am Waldrand die Bolschewiken.“<sup>84</sup> Im Verlauf des Gefechts mit dem distanzierten Feind sind Explosionen, MG-Feuer und durch Drahtverhaue vorrückende Soldaten zu sehen, die im Dunst der Granateinschläge Richtung Front verschwinden.<sup>85</sup> Es ist ein mystifiziertes Sinnbild des Militärathleten und seiner niemals endenden Raumeroberung. All sein Können zeichnet ihn als Handwerker, Facharbeiter und Spezialisten des Krieges. Innen- und Außenperspektive wechseln dabei kontinuierlich, so dass sich der Zuschauer aktiver Teilnahme nicht entziehen kann. *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* sorgen dafür. Sie transportieren ihn in die Position des Schützengrabens, die er hautnah aus *Froschperspektive* in *Nahaufnahme* und *Halbtotale* miterlebt. Die „Kameraden um ihn

---

<sup>81</sup> Min. 10'25

<sup>82</sup> Min. 10'34.

<sup>83</sup> Min. 10'49

<sup>84</sup> Min. 11'00

<sup>85</sup> Min. 11'11

herum“ werden so glorifiziert und „seine Fronterfahrung“ authentifiziert. Daneben sind es aber auch die Perspektiven von exponierten Erdhügeln oder gar zwischen Zweigen und Ästen heraus, die die reizüberflutende Authentizität abrunden. „Fronterfahrung als *Echtzeit-Übertragung*“ wird mit einer Einblendungsdauer von bis zu acht Sekunden erzeugt und durch permanenten Gefechtslärm auf der Tonspur erhärtet. Die Sequenz suggeriert Selbstkontrolle, Standhaftigkeit und Beherrschung auf deutscher Seite. Sie berichtet nur von Können und totaler Hingabe für die „Aufgabe“. Damit erfolgt eine Inszenierung von Garanten des Sieges. Platz für Negatives gibt es hier nicht. Authentizitätstiftend sind die Bilder eines Kriegsberichters in *Nahaufnahme, Froschperspektive* mit einer Einblendungszeit von fünf Sekunden.<sup>86</sup> Die Bilder des Krieges sind nun über jeden Zweifel erhaben. Es folgen weitere Szenen vorrückender deutscher Soldaten in *Totale* und *Vogelperspektive*.<sup>87</sup> Sie ordnen wiederholt und fortlaufend Krieg, Soldaten und den Eindruck vom unaufhaltsamen Vormarsch der isometrischen „Kriegsmaschine Wehrmacht“. Daran knüpft unmittelbar der Orts- und Häuserkampf in einer von Verwüstung gekennzeichneten Siedlung an.<sup>88</sup> Erneut ist der Zuschauer durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* Teilnehmer. Er geht in Deckung hinter Fensterscheiben einer Panzertüte, während Schüsse und Granateinschläge im *O-Ton* zu hören sind und der Sprecher die Kämpfe erklärt: „Nach dem Feuerüberfall der Artillerie ist die Infanterie zum Gegenstoß angetreten. Es gilt eine Ortschaft zu nehmen, in deren Schutz die Sowjets sich zum Angriff gesammelt haben. Unsere Infanterie ist in die Ortschaft eingedrungen. In erbitterten Einzelkämpfen muss Haus um Haus genommen werden.“<sup>89</sup> Die Intensivierung der Kriegs- und Kampfdarstellung basiert auf der Vokozentrik. Sie verbindet die Inhalte der Sequenz zu einem Handlungsstrang und verhilft der Dramatik zum Ausdruck. Denn die Informationen zum Feind, zu seiner Ansammlung und dem zähen Ringen um jedes Haus konstruieren überhaupt erst den Moment. Er findet irgendwo und in den Projektionsräumen des Publikums statt. Zu sehen ist von alledem nichts. Der Feind bleibt anonym und wird auf ein entferntes Gedankenkonstrukt reduziert. Das ändert sich mit den letzten Bildern der Sequenz: erbeutetes russisches Material und Leichen werden in *kurzem Schnitt* gezeigt.<sup>90</sup> Die unvermittelte und schlagartige Präsentation bildet den qualitativen Höhepunkt der methodisch aufgebauten Feind-Rezeption. Nach fortschreitender Dehumanisierung im Verlauf der *Wochenschau* ist der Gegner nun von Nahem zu sehen: als zerstörtes Material und Leiche. Der Sprecher greift das auf: „Auch hier erlitten die Sowjets

---

<sup>86</sup> Min. 11'19 – 11'24

<sup>87</sup> Min. 11'37

<sup>88</sup> Min. 11'36 – 12'09; Die Bilder tragen zur Gegnersicht bei: Hier sind es verwaiste Hütten, und die Möglichkeit von Identität erlischt. Ein persönlicher Bezug wird nie erlaubt. Er bleibt verdinglicht im *Irgendwo der Ostfront*.

<sup>89</sup> Min. 11'48

<sup>90</sup> Min. 11'57 – 12'19

schwere blutige Verluste.“<sup>91</sup> Abschließend sind zwei Einstellungen mit gefangenen Rotarmisten zu sehen. Ernst, abwertend und verächtlich folgt der Kommentar: „Gefangene Bolschewiken.“<sup>92</sup> Auffallend sind die Größenunterschiede von Deutschen und Russen: die deutschen Soldaten sind deutlich größer und werten so die Gefangenen ab. Der letzte Moment steht sinnbildlich für die Auffassung von Krieg und Menschenbild im Ostfeldzug. Während der deutsche Soldat hoch motiviert, versorgt, alles beherrschend, unaufhaltsam, ordentlich und gepflegt erscheint, so gegenteilig wird hier das Feindbild des Russen dargestellt. Er ist heruntergekommen, zerlumpt, tot, zerstört oder eben in Gefangenschaft. Sein mongolisches und kleines Aussehen wertet ihn ab und bestätigt zeitgenössische Ressentiments.<sup>93</sup> Das gleicht einer stigmatisierten Zustandsbeschreibung und schließt Angehörige der Roten Armee von allem Menschlichen aus. Demgegenüber ist in der Sequenz kein deutscher Soldat gestorben oder in Gefangenschaft geraten. Mit einem *harten Schnitt* und abenteuerlichen Eindrücken von Erfolg, Versorgung und Überlegenheit geht es übergangslos *An der Afrikafront* weiter. *Zusammengefasst* bildet die vierte Sequenz eine qualitativ vermengte Steigerung voriger Sequenzen ab. Sie erzählt von Nachschub, Versorgung, romantisiertem Abenteuer in winterlicher Landschaft und vom unaufhaltsamen Erfolg der deutschen Kriegsmaschine. Durch Szenen des Alltags an der Front entschärfen rund zwei Drittel der Sequenz das wahre Gesicht des Krieges. Er ist entzerrt, einseitig und bagatellisiert dargestellt. Erstmals kommt es zu Bildern des Kampfes, die sich überwiegend auf Imaginationen in den Projektionsräumen des Zuschauers beschränken. Die methodische Annäherung des Zuschauers ist damit über vier Sequenzen und im Handlungsverlauf der Sequenz selbst abgeschlossen. Abenteuer und Ordnung werden in den Kampf transformiert, denn er ordnet die Verhältnisse an der Front. Deutsche Verluste werden nicht gezeigt. Nur Vormarsch und Erfolg bestimmen die von Überhöhung und Authentizität gekennzeichneten Bilder der homogenen Soldatenmasse. Sie setzt sich dynamisch und rastlos über Zeit und Raum hinweg. Nur mit dem Zweck der Vorbildfunktion erfolgt die Herausstellung Einzelner. Der deutsche Soldat, der im geordneten und planbaren Krieg auftritt, ist professioneller Facharbeiter und Athlet des Krieges. Er erledigt seine Aufgabe. Die Mittel der Bildästhetik schaffen eine *Ästhetik des Krieges* und unterziehen jedwede Handlung diesem Prozess. Der Zuschauer wird Teilnehmer – durch eine realistische und direkte Einbindung, die authentifiziert. All das ist abgegrenzt von der verrohten, entmenschlichten und geradezu verdinglichten Sicht auf das Zerrbild des Gegners.

---

<sup>91</sup> Min. 12'00

<sup>92</sup> Min. 12'10

<sup>93</sup> vgl. dazu Pietrow-Ennker 1989, S. 79-120; Ders. 1995



### 5.1.2.5 An der Afrikafront

Die exakt fünf Minuten andauernde Sequenz folgt im Grundsatz der Darstellung der Ostfront.<sup>94</sup> Nach identischem Muster geht es um Versorgung, Nachschub, Vormarsch, dem romantisierten Erlebnis in der Hitze Nordafrikas, Rommel als Vorbild, Hinführung zu Kämpfen und einer despektierlichen Sicht auf Gegner. Die *Wochenschau* knüpft an die entdramatisierte Sicht des Krieges an. Sie setzt ihren Reisebericht von den Frontabschnitten als Abenteuer und Exotik in der Fremde im Uhrzeigersinn auf der Landkarte fort. Der durch *harte Montage* nahtlose Übergang von einem klimatischen Extrem zum anderen überträgt Aussagemomente und Eindrücke der vorigen Sequenzen und überhöht: die Soldaten, deren vielseitiges Können und den Aktionsradius Deutschlands. Kommentar, Bildsprache, Schnitt und die filmtechnischen Mittel der Bildästhetik sind identisch. Das dynamische und geordnete Ereignis Krieg geht als authentisiertes Erlebnis weiter.

Die Sequenz wird eingeleitet durch eine Karte des afrikanischen Kontinents und den Kommentar: „An der Afrikafront!“<sup>95</sup> Trotz der Beschränkung auf den schmalen Küstenstreifen Libyens ist Beides Ausdruck überdimensionaler Raumbeherrschung. Hier werden imperiale Ansprüche auf der Grundlage kolonialen Denkens suggeriert. Stereotype von Versorgung und Nachschubkolonnen setzen sich unvermittelt fort. Unentwegt beobachtet und erlebt der Zuschauer vom Wegesrand oder als Mitfahrer den vorrückenden Panzertross. Erstmals kommt es zu einer nebulösen und vagen Ortsangabe: „Neue Panzerverbände rücken von Tripolis aus an die Front.“<sup>96</sup> Entsprechend unterfüttern die Bilder den generierten Kontext. *Subjektive, Froschperspektive, Totale* und *Supertotale* lassen den Moment erlebbar werden und zeigen die Materialmasse, die in geordneten Panzerverbänden unaufhaltsam den Raum überwindet. Die Ausrichtung zum rechten Bildrand authentifiziert neben dem Wechsel von Außen- und Innenperspektive den Weg nach Osten – und damit die Berichterstattung. Erneut darf das Publikum das Versorgungsabenteuer in der Fremde miterleben. „Panzer rollen in Afrika vor“<sup>97</sup>, so der Liedertext des begleitenden Marsches, der in gewohnter Manier das Vorwärtstreiben erhärtet. Ein *langsamer Schnitt* garantiert Wahrnehmung der mit Dynamik aufgeladenen Bilder. Auch hier informieren die Szenen nicht – sie emotionalisieren: es geht immer weiter. Das ausführliche Erleben von Dynamik, das Ordnung und Übersicht skizziert, wird von unentwegt wechselnden *Einstellungsgrößen* und *Perspektiven* begleitet. Sie erlauben die Sicht auf das Geschehen und aus ihm heraus. Auch das authentifiziert die Bilder und

---

<sup>94</sup> Min. 12'24 – 17'24

<sup>95</sup> Min. 12'25

<sup>96</sup> Min. 12'30

<sup>97</sup> Min. 12'30 – 13'50

vermittelt Räumlichkeit. Unendlichkeit des Raums und Größe deutscher Macht wird hier Ausdruck verliehen – alles in *Supertotale* mit *Kameraschwenks*. Sie schreiben den Bildern ihre Wirkung ein. Es sind die immer gleichen Bildornamente, die dem Krieg ein einseitiges Antlitz verleihen: Fahrzeuge, Panzerketten, Räder, gefüllte Aufmarschstraßen, Kolonnen fahrenden Kriegsgerätes, motiviert dreinschauende Soldaten – stereotype Assoziationen von Erfolg, Versorgung, Planmäßigkeit, der homogenen und maschinellen Gemeinschaft. Genau diese Aussagen werden fortlaufend unterfüttert. Zusammen mit dem NS-Medienliebling Rommel geht es vorbei an zerstörtem Kriegsgerät. Hier taucht „der Feind“ nach bekanntem Muster als zerstörter Gegenstand auf. Der Moment suggeriert Erfolg und Frontnähe.<sup>98</sup> „Generaloberst Rommel auf der Straße nach Bengasi!“<sup>99</sup>, erklärt der Sprecher mit euphorischem Ton. Damit verweist er auf dessen Status als Garant von Sieg und Zuversicht. Der Kontrast von zerstörtem Material und *Froschperspektive* überhöhen ihn und den Moment. Zu den Bildern überschaubarer Verwüstung in *Supertotale* kommentiert der Sprecher: „Rechts und links der Straße schlugen die Bomben unserer Stukas und Kampfflugzeuge ein und zerstörten umfangreiche Munitions- und Nachschublager der Briten.“<sup>100</sup> Das potenziert das Bild der gewaltigen Kriegsmaschinerie und ihrer destruktiven Kraft, die sich umgehend als weitere Nachschubkolonnen zeigt. Ihnen folgen Bilder umjubelnder Menschenmassen am Rande der Aufmarschstraßen. Der Sprecher erklärt: „Bengasi ist wieder vom Feinde frei. Die Bevölkerung begrüßt die einrückenden deutschen und italienischen Truppen.“<sup>101</sup> Bilder von Hitler und Mussolini, Hakenkreuzfahnen und die jubelnden Menschen dienen als Legitimation des Krieges. Sie machen ihn und die Kriegsmaschine zum Sympathieträger. Durch die moralische Ebene wird er als richtig, sinnstiftend und über jeden Zweifel erhaben präsentiert. Beides, Zerstörung und Legitimation, hat hier ebenfalls eine ordnende Funktion: Der Kampf ordnet die Zustände und ist moralisch gerechtfertigt. Der Gedanke deutscher Weltkriegsmission wird durch NS-Symbolik und faschistische Insignien einem höheren Auftrag unterstellt. Die Affinitäten zum Einmarsch in der Sowjetunion sind deutlich: Der Nationalsozialismus ist Befreier. Das Ende heroischer Marschmusik kommt erst mit Bildern englischer Kriegsgefangener.<sup>102</sup> Sie folgen direkt auf die „eingebrachten Beutefahrzeuge“<sup>103</sup>, so der Sprecher. Langsame Streich- und Blasinstrumente untermalen den schicksalhaften Moment der Gefangenschaft,<sup>104</sup> der despektierlich und knapp mit „Gefangene Briten!“<sup>105</sup>

<sup>98</sup> Min. 12'40 – 12'50

<sup>99</sup> Min. 12'42

<sup>100</sup> Min. 12'50

<sup>101</sup> Min. 13'12

<sup>102</sup> Min. 13'50

<sup>103</sup> Min. 13'45

<sup>104</sup> Min. 13'50

<sup>105</sup> ebd.

kommentiert wird. Ergänzend dazu erfolgt durch *Totale* und *Vogelperspektive* eine Abwertung des Gegners: die anonyme Masse dient als Trophäe und optischer Beweis realer und geordneter Zustände des Erfolgs. Sie werden weiter unterfüttert und authentifiziert durch Szenen direkter Gefangennahme an unterschiedlichsten Orten und den Kommentar: „Die Umgebung von Bengasi wird von letzten Widerstandsnestern gesäubert.“<sup>106</sup> – Krieg als klinischer Reinigungsprozess, in dem nicht getötet, sondern gesäubert wird. Die Worte eröffnen eine neue Qualität in der Gegnersicht, denn prinzipiell wird von *Dreck* und *Abfall* gesäubert. Demgegenüber steht nach wie vor die „saubere Wehrmacht“, deren Können umso mehr überhöht und direkt kommentiert wird: „Diese Tommys sind vom Erscheinen unserer Soldaten völlig überrascht.“<sup>107</sup> Am Strand, an Wegen und zwischen Bäumen und Sträuchern aufgegriffene Engländer verstärken den Eindruck von der Schnelligkeit deutscher Streitkräfte. Im Umkehrschluss assoziieren sie chaotische Rückzugsverhältnisse der Gegner und transportieren so den Blitzkrieg auf die Leinwand, der dem NS-Selbstbild von Dynamik entspricht. Weitere Aussagen und Bilder zu unzähligen Gefangenen bringen Schnelligkeit und rassistische Ressentiments zum Ausdruck: „Auch hier hatten farbige Truppen aus Indien und Afrika die Hauptlast des Kampfes zu tragen. Im Schutze ihrer Hilfsvölker zogen sich die Engländer in Eilmärschen nach Osten zurück.“<sup>108</sup> Der Kommentar überhöht die deutsche Stärke und disqualifiziert den Gegner hier auch moralisch: durch heimtückisches Verhalten. Im Wechsel von *Totale* und *Nahaufnahme* aus leichter *Vogelperspektive* werden mit Herabwürdigung die fremden, zerlumpten und ungepflegten „Hilfsvölker“ vorgeführt. Ihre Erscheinung taugt für rassistische Angstvorstellungen im Adressatenkreis des Wochenschau-Publikums. Die Gefangenen sind eingerahmt durch Wachsoldaten des Afrikakorps. Ideal und Un-Ideal stehen sich hier sinnbildlich gegenüber. Von Vormarsch und Rückzug erfährt der Zuschauer inhaltlich nichts. All das findet nur in den generierten Projektionsräumen statt. Blas- und Streichinstrumente unterfüttern die negative Sicht auf die Gefangenen. Das ändert sich erst bei zwei Aufnahmen Rommels. Während er in *Nah-* bzw. *Großaufnahme* und *leichter Untersicht* zu sehen ist, kehrt die Marschmusik zurück. Der Sprecher kommentiert: „Generaloberst Rommel auf seinem Gefechtsstand. Immer ist er bei seinen vordersten Einheiten.“<sup>109</sup> Der Militärführer in seiner Vorbildfunktion durch Fronterfahrung dient als Beleg für die Echtheit der Bilder und eine positive Sicht auf den Krieg. Nur der Sprecher konstruiert die Nähe zur Front im Nirgendwo. Bei einer Lagebesprechung an Karten richtet

---

<sup>106</sup> Min. 14'02 vgl. zum Sprachgebrauch Hoffman 1997, S. 22-34

<sup>107</sup> Min. 14'14

<sup>108</sup> Min. 14'34

<sup>109</sup> Min. 15'23

sich der Fokus auf Orden und Auszeichnungen bewährter Frontoffiziere neben Rommel.<sup>110</sup> Die *Nahaufnahmen* bestärken Kompetenz und Vertrauen in die Kriegsführung - und damit ihre Kontrollierbarkeit. Diese erfahrenen und bewährten Militärführer werden es schon richten, so der Tenor. Mit dem Blick auf Orden, als Ausdruck von männlicher Leistung und Bewährung im Krieg, wird auf deren Vorbildcharakter verwiesen. Der Moment von Stärke und Kontrolle wird projiziert, und zwar auf Waffen. Dem Gespräch der Befehlshaber folgen Szenen, in denen Soldaten beim Polieren von Granaten und Laden von Geschützen zu sehen sind. Die Musik begleitet die positiv aufgeladene Stimmung.<sup>111</sup> Die Überhöhung der Waffentechnik gipfelt in Fanfaren, die als Signal ein Gefecht ankündigen, das den Beweis ihrer Schlagkraft liefert. „Schwere Geschütze nehmen die Rückzugswege der Briten unter Feuer.“<sup>112</sup>, kommentiert der Sprecher zum Wechsel von „*Froschperspektive-Halbtotale*“ und „*Normalperspektive-Totale*“.<sup>113</sup> Die Waffenästhetik wird so zum Ausdruck gebracht und anschließend in den *O-Ton* des Kanonendonners übertragen. Die Klänge von Vernichtung und Zerstörung sind positiv aufgeladen. Nur sie sind zu hören, und die Musik verstummt.<sup>114</sup> Der Geschützlärm authentifiziert die Bilder<sup>115</sup> und verleiht dem Antlitz des Krieges eine schaurige Ästhetik von Vernichtung und Zerstörung. So perfekt das Zusammenspiel von *O-Ton* und feuernden Geschützen beginnt, so perfekt drückt sich auch hier militärisches Können aus. Alles klappt und jeder Handgriff sitzt. Nur noch davon berichtet der Sprecher. Es sind die deutschen Waffen, die „in direktem Beschuss die Nachhut des Feindes [zerschlagen], der vergeblich versucht, den Vormarsch der Achsenstreitkräfte aufzuhalten.“<sup>116</sup> Individuen haben in der Projektion der Kriegsmaschine keinen Platz. Hier kämpfen nur noch Waffen. Schnelle Einstellungsfolgen von feuernden Geschützen und beobachtenden Befehlshabern<sup>117</sup> verleihen der Situation Dynamik und Manövercharakter. Sie sind Ausdruck von Erwartung und Erfüllung von Führung und Gefolgschaft. Bilder von brennendem und zerstörtem Material<sup>118</sup> – in *Totale*, *Supertotale* mit *Kameraschwenks* ausgiebig zu sehen – bekräftigen das reibungslose Vernichtungshandwerk und den Erfolg. Die Ästhetik der Zerstörung gipfelt in absoluter Verwüstung von Material, die stellvertretend für den Gegner ist. Er taucht hier nun wieder verdinglicht und distanziert auf. Die eigentliche Brutalität des Krieges bleibt aus. Material zerstört Material und keine Menschen. Zerfetzte Körper sind nicht zu sehen. Der Krieg ist als

---

<sup>110</sup> Min. 15'23 – 15'36

<sup>111</sup> Min. 15'36

<sup>112</sup> Min. 15'49

<sup>113</sup> Min. 15'40 – 15'49

<sup>114</sup> Min. 15'51

<sup>115</sup> Min. 15'51

<sup>116</sup> Min. 15'55

<sup>117</sup> Min. 16'04

<sup>118</sup> Min. 16'25

Wüstenabenteuer verharmlost. Alles ist planmäßig, kontrolliert, niemand stirbt und die kämpfende Gemeinschaft ist im nebulösen Irgendwo als maschineller Organismus erfolgreich. Dennoch gelingt die Authentifizierung der virtuellen Realität, der die Versorgungs- und Materialschlacht unterzogen ist. Rund eine halbe Minute widmen sich die Bilder der Verwüstung und bekräftigen so die Wirklichkeit auf der Leinwand.<sup>119</sup> Sie skizzieren den Feind, der wiederholt aus dem visuell fassbaren Raster herausgelöst ist. Demgegenüber präsentiert sich „der deutsche Soldat“ als professioneller, unverletzlicher und hoch motivierter Facharbeiter des Krieges, sind doch zweifelsfrei feindliche Lager und Rückzugswege zerstört. Die Sequenz zeigt am Schluss Bilder von Rommel aus der *Froschperspektive* beim Begutachten des Frontabschnitts und Kolonnen geordnet vorrückender Panzerverbände im aufgewirbelten Wüstensand.<sup>120</sup> Die Bewegungsbilder setzen den Krieg auf der Leinwand und die homogene und ästhetisierte Masse ihre Raumeroberung fort – „enträumlicht“ und „entzeitlicht“. Denn letztlich bleiben Feind, Ort und Zeit fiktive Imaginationen. „Das gewaltige Schlachtfeld der westlichen Cyrenaika“, so der Sprecher, „ist fest in der Hand der deutschen und italienischen Truppen.“<sup>121</sup> Der positiv aufgeladene Kanonendonner wird nun durch die vorwärtspeitschende Musik aufgegriffen und in Ergänzung zu den Bildern in geräumigen Einstellungsgrößen fortgeführt: unaufhaltsam, raumgreifend, vorwärtsgerichtet und mit Herrschaftsanspruch versehen. So wie die Panzer Richtung Osten Gegner und Raum überrollen, so tun es *Wochenschau* und Bildästhetik mit dem Publikum: losgelöst von Zeit und Raum präsentieren sie ihre Kriegswirklichkeit als geordnetes, erfolgreiches und dynamisches Versorgungsabenteuer in der Wüste, in dem kein Platz für Menschen ist – nur für eine erfolgreiche homogene Masse deutscher Soldaten und einen abstrakten entmenschlichten Gegner. Mit einer *harten Montage* endet die Sequenz im nahtlosen Übergang zum *Krieg im Atlantik*.

*Zusammengefasst* bildet die fünfte Sequenz die Methodik der vierten Sequenz ab – nun jedoch in der Hitze Nordafrikas: vom Nachschub an die Front. Der Wechsel von Eis und Schnee in das Abenteuer Wüste erfolgt im Uhrzeigersinn auf dem Globus und beschreibt den deutschen Aktionsradius. Durch den aufeinanderfolgenden Kontrast ist die Wehrmacht überhöht: ob in Frost oder Gluthitze – Schwierigkeiten werden gemeistert, und es geht unaufhörlich vor exotischer Kulisse in der Fremde weiter. Stereotyp wird der Krieg als dynamischer und niemals stillstehender Nachschub inszeniert, der sich selbst authentifiziert: geordnete Versorgungskolonnen, Panzerverbände, gute gelaunte Soldaten, romantisierte Eindrücke der

---

<sup>119</sup> Min. 16'28 – 16'56

<sup>120</sup> Min. 16'24 – 17'24

<sup>121</sup> Min. 17'01

Welt und idealisierte Vorbilder reihen sich aneinander. Der deutsche Soldat ist als homogen entindividualisierte Masse Spezialist und Facharbeiter des Krieges. Er ist überlegen, agil, dynamisch, vielseitig und stirbt nicht. Sein Auftritt in der *Wochenschau* zeugt vom Können eines überindividuellen Militärathleten und maschinellen Konstrukts. Im Gegensatz dazu steht der abstrakt distanzierte Gegner: zerstörtes und brennendes Material. Ist die methodische Annäherung an ihn als Verdinglichung abgeschlossen, so folgen Bilder, die ihn verwundet, zerlumpt und unvermögend zeigen. Analog der Ostfront-Sequenz ist die Sicht auf ihn dadurch, versetzt mit rassistischen Ressentiments, verroht und entmenschlicht. Karitativen Ordnungsbildern auf deutscher Seite stehen unhygienische Bilder auf Gegnerseite gegenüber. Auf diese Inhalte beschränkt sich der Transport von Emotionen und Eindrücken. Losgelöst von Zeit und Raum findet alles irgendwie erfolgreich im Nirgendwo statt. Was hier bereits geordnet ist, wird durch die *Vogelperspektive* nochmals geordnet. Neu ist in dieser Sequenz die moralische Komponente. Der Krieg in all seinen Facetten wird gerechtfertigt und der Gegner moralisch abqualifiziert. Man authentifiziert alles durch realistische Einbindung, die die virtuelle Realität des Blitzkriegs auf der Leinwand reizüberflutend in die Gedankenwelt des Publikums projiziert. Der Krieg wird verharmlost und seiner brutalen Wirklichkeit von Chaos und Zerstörung beraubt. Vollkommen gegenteilig gipfelt die Sicht in einer Ästhetik der Vernichtung.

#### **5.1.2.6 Krieg im Atlantik**

Die sechste Sequenz widmet sich als maritimes U-Boot-Abenteuer dem *Krieg im Atlantik*<sup>122</sup>. Mit sieben Minuten und 53 Sekunden ist sie die längste und knüpft kursorisch an die Darstellung der Kriegsschauplätze im Uhrzeigersinn an. Die Sequenz ist zweigeteilt. Der erste Teil<sup>123</sup> zeigt Heimkehr und Auszeichnung der Feindfahrer mit einer Dauer von einer Minute und 15 Sekunden. Der zweite Teil<sup>124</sup> widmet sich der Überfahrt zur amerikanischen Ostküste, dem Alltag an Bord und der Rückkehr. Er umfasst sechs Minuten und 38 Sekunden. Beide Teile sind bestimmt vom Aspekt der Heimkehr, der den Handlungsstrang dominiert: Heimkehr von der Feindfahrt, Aufbruch zu neuer Feindfahrt und abschließend wiederholte Heimkehr. Sämtliche Inhalte werden durch *harte Montage* miteinander verknüpft. Für die Sequenz ist konstant eine relativ langsame *Schnittrhythmik* festzuhalten. Sie liegt im Mittel bei rund drei Sekunden, pendelt jedoch in Spitzen, abhängig von Atmosphärenwechseln, zwischen 2,5 und sieben Sekunden.

---

<sup>122</sup> Min. 17'24 – 25'17

<sup>123</sup> Min. 17'24 – 18'39

<sup>124</sup> Min. 18'39 – 25'17

Im ersten Teil<sup>125</sup> ergeben 19 Einstellungen eine durchschnittliche Einblendungszeit von rund vier Sekunden. Der Schwerpunkt liegt auf Wahrnehmung. Die Bilder dienen als Einführung in die maritime Erlebniswelt und sind meist in *Nah-* und *Großaufnahme* und selten in *Totale* bzw. *Halbtotale* festgehalten. Ziel ist die Annäherung an die zurückgekehrten U-Boot-Fahrer-Idole. Hier wird herausgestellt, was Vorbild bedeutet. Bestimmt sind die Szenen der Heimkehr von Erfolg, Ausblenden des Sterbens und Authentizität: in einem nicht näher bestimmten Hafen laufen U-Boote vor einer Musikkapelle ein, die Soldaten sind von Strapazen gezeichnet, aber glücklich und empfangen in Linie angetreten ihre Beglückwünschung. Orden werden verliehen, Dönitz und die Kommandanten schreiten die Ehrenformation ab. Heroische und martialische Musik unterfüttern wie gehabt diese Bildabfolgen. Wiederholt sind dabei Wimpel und Zeichnungen versenkter Feindtonnage zu sehen. Sie liefern einen ersten Hinweis auf die Gegnersicht dieser Sequenz: Er taucht distanziert als Zahl versenkter Schiffe auf. Das Stadium gefühlskalter Feindrezeption ist ungleich höher als in den vorigen Sequenzen. Der Zuschauer ist Zeuge der Heimkehr von der Feindfahrt – und damit der Ausblendung des Sterbens. Denn wohlbehalten sind die Soldaten vom Einsatz zurück. Die Bilder authentifizieren, da man sieht, *dass* sie ja zurückkommen. Fronterfahrung, Routine, Ordnung und Anerkennung von Bewährung werden hier in den Mittelpunkt gestellt. Der Krieg und seine Gestalter sind in Ordnung begriffen. Der *langsame Schnitt* entschleunigt, und das Publikum wird nachfühlbar – wie der Krieg – Ruhe, Ordnung und Gewohnheit unterzogen. Die Anerkennung Einzelner in ihrer Vorbildfunktion steht kontrapunktisch der anonymen Masse deutscher Soldaten gegenüber. Sie dienen als isometrische Projektion fassbarer Ordnungsvorstellung und einer Ästhetik von Uniformität und geometrischer Formation. Dennoch bestimmen die Bilder lachender und glücklicher Soldaten die Atmosphäre. Krieg wird mit angenehmen Gefühlen aufgeladen und eingestimmt – und der Zuschauer verführt. Sehnsüchte nach dem Erlebnis Seefahrt und nach Einblicken in die fremde Abenteuerwelt werden geweckt. Der Sprecher vermittelt all das empathisch: „In einem Einsatzhafen unserer Unterseeboote. Die ersten Amerikafahrer kehren von erfolgreicher Feindfahrt zurück. Das Boot des Korvettenkapitän Zach. Korvettenkapitän Zach versenkte bisher 80.900 Bruttoregistertonnen feindlichen Schiffsraums. Kapitänleutnant Hardegen, dessen Boot unmittelbar vor den Toren New Yorks operierte. Kapitänleutnant Hardegen versenkte bisher 110.400 Bruttoregistertonnen, davon 58.000 Bruttoregistertonnen vor New York. Vizeadmiral Dönitz überreicht dem erfolgreichen Kommandanten das Ritterkreuz.“<sup>126</sup> Der Kommentar ist eine überhäufte Aneinanderreihung militärischer Erfolgsmeldungen. Die Verdichtung

---

<sup>125</sup> Min. 17'24 – 18'39

<sup>126</sup> Min. 17'24

authentifiziert die Bilder und verdrängt den Tod. Abschließend ist die wehende Hakenkreuzfahne in *Totale* zu sehen.<sup>127</sup> Alles kulminiert hier in der NS-Symbolik, die eine semantische Verweisstruktur initiiert: Idealisiert ist alles auf einen höheren Auftrag bezogen. Die wirklichkeitsgetreue Realität wird als Emotion transportiert. Somit erfolgt vor Beginn der eigentlichen Kriegsdarstellung eine bildsprachliche Narration, in deren Folge es nur noch um die audiovisuelle Bestätigung von Erfolg, überlebtem Abenteuer und Kontrollierbarkeit des Krieges geht – genauer: um eine Bestätigung der anfänglichen Emotion. So wie Zahlen das Feindbild grundsätzlich verdinglichen, so geben sie und die Benennung der USA deutliche Hinweise von Größenvorstellungen, Räumlichkeit und des bewegten Materials. Hier werden Stärke und deutsche Fähigkeiten mit Blick auf militärisches Potential zum Ausdruck gebracht.

Darauf eingestimmt beginnt der zweite Teil<sup>128</sup>. Aus der Nähe des Zuschauers wird Teilnahme. Er begleitet als U-Boot-Fahrer die Besatzung Kapitänleutnant Topps vor die amerikanische Ostküste - und zurück.<sup>129</sup> Damit ist auch dieser Teil Authentizität verschrieben. Die Feindfahrt wird miterlebt und überlebt. Eingeleitet durch die Sicht auf ein fahrendes U-Boot in *Totale*, und von *Parallelfahrt* und *Kameraschwenk* begleitet, beginnt exklusiv die Atlantikfahrt. Der Sprecher kommentiert: „Andere Unterseeboote auf dem Wege zur amerikanischen Küste.“<sup>130</sup> Die Bilder ästhetisieren geradezu das Kriegsgerät in wogender See und knüpfen nahtlos an den globalen Reisebericht der Frontabschnitte an. Der Erfolg des Unternehmens steht hier bereits fest, denn wenn nicht, dann würde man die Bilder gar nicht sehen. Damit ist der Zuschauer augenblicklich Teil des Abenteuers auf hoher See, das mit Vorstellungen der Räumlichkeit, der Kontrolle des Seegebiets und der bevorstehenden Bewährung aufgeladen ist. Nach *Eis und Schnee* sowie *Hitze und Wüste* bereitet die Sequenz das Element *Wasser* auf, und überhöht damit soldatisches Vermögen. Auf der generierten Basis von Erfolg, Routine und der Ausblendung des Todes erzeugt die Kameraführung ein positives Ensemble von Impressionen. Die Mittel der Bildästhetik versetzen in die Stimmung des Schönen. Die das Boot begleitenden *Parallel-* und *Mitfahrten* lassen es und den Moment lebendig werden. Beides gipfelt in der Eleganz, mit der es sich formschön seinen Weg durch das Wasser bahnt. Positive Emotionen, gebunden an ein ästhetisiertes Kriegsgerät, übertragen Gefühle von Seefahrer- und Abenteuerromantik in die Wahrnehmung des Krieges. Daneben ist das U-Boot aber auch Sinnbild: unentrinnbar als gemeinschaftsformender Ort einer Männerwelt. So dient es als Ideogramm von Ästhetik, Konditionierung, antizipiertem Erfolg – und damit letztlich

<sup>127</sup> Min. 18'39

<sup>128</sup> Min. 18'39 – 25'17

<sup>129</sup> Die rund sechseinhalbminütige „Teilnahme“ zwingt dem Zuschauer geradezu die Fülle von Eindrücken im Zeitraffer und gefühlter Echtzeit ein. So wie die Männer an Bord, so kann auch er dem nicht entfliehen.

<sup>130</sup> Min. 18'39



deutscher Potenz. In all das ist der Zuschauer mit Hilfe der *Subjektiven* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* hineinversetzt. Er erlebt die Innenansicht dessen, was er durch die Außenansicht für schön hält. Die Soldaten an Bord und das Publikum vor der Leinwand werden so *in Gemeinschaft* konditioniert. Realität und Fiktion des virtuellen Raums verschmelzen in dem nun befriedigten Wunsch des Abenteuers Seefahrt.

So folgen Bilder<sup>131</sup>, in denen sich der Zuschauer mit Besatzungsmitgliedern auf dem Kommandoturm über Wasser wiederfindet. Stürmische und aufpeitschende See sowie schäumende Gischt am Rumpf machen erlebbar, was vor Ort erlebt wird. Die Musik unterfüttert den Moment ebenso stürmisch. Sie setzt das Treiben des Meeres durch Violinen in Empfindungen um, die durch schnelle *Perspektivenwechsel* und *Vertikalschwenks* erhärtet werden. Gerade sie erzeugen eine Dimensionalisierung des Raums. Zusammen machen sie das Wagemutige, Stürmische und Leidenschaftliche der Seefahrerromantik erlebbar. Kurzfristig wird durch Szenen der Wachablösung<sup>132</sup> die abenteuerliche Seefahrt unterbrochen. Soldaten in ihren Kojen, die sich für den Dienst an Deck rüsten und noch verschlafen sind, vermitteln Routine und banalisieren den Zusammenhang des Krieges. „Die neue Wache legt den Seehundanzug an!“<sup>133</sup>, so der Sprecher, der das Alltägliche an Bord beschreibt. Gleich darauf greift er wieder das Abenteuerliche auf. Zu den Worten „Poseidons erster Gruß!“<sup>134</sup> ergießen sich Wassermassen in den Turm. Das Bild des Soldaten, der sich den Naturgewalten unerschrocken stellt, wird auch hier weiter bedient: alles gewagt, ereignisreich und dennoch kontrolliert. *Gekippte Vogelperspektive* und schnelle Bildwechsel verdichten sich zu extremen Eindrücken, die der Sprecher untermauert: „Die Wache muss sich angurten. Das Boot rollt hin und her.“<sup>135</sup> Sicherheitsgurte in *Großaufnahme* dramatisieren zusätzlich. Nach bestandener Probe folgen wiederum Banalitäten des Alltags und Späße<sup>136</sup>: Verpflegung, Ruhepausen, Lesen, gute Laune – ein Soldat befestigt seine Hängematte und wird darin zu Fall gebracht. Schallendes Gelächter im *O-Ton* sowie die musikalische Abstimmung zu diesem Sturz begleiten die Darstellung der Normalität des Unnormalen unter Deck. Alles bleibt ein verklärtes und allenfalls spartanisches Abenteuer ohne Gefahr und Entbehrung. So wie Mannschaft und Alltag funktionieren, so funktioniert auch die Filmtechnik. Sie funktioniert die Wirklichkeit um. Der Heimat kommt die Botschaft zu: Weiterfunktionieren! Die diametrale Präsentation von *Abenteuer und Romantik* auf der einen und *alltäglichen Banalitäten* auf der anderen Seite kulminiert zu einer kriegsreglementierenden und

---

<sup>131</sup> Min. 18'39 – 19'15

<sup>132</sup> Min. 19'15

<sup>133</sup> Min. 19'31

<sup>134</sup> Min. 19'43

<sup>135</sup> Min. 19'50

<sup>136</sup> Min. 20'03 – 20'25

-relativierenden Sichtweise. Beides ist lediglich umrahmt von der Imagination des Krieges: eine der histografischen Wirklichkeit enthobene Medienrealität.

Die Vokozentristik allein schafft nun neue Handlungsräume und -orte, da sie die temporären Abläufe überbrückt und auf Kampf einstimmt. Denn unvermittelt, so kommentiert es der Sprecher, ist die amerikanische Küste „nach tagelanger Fahrt“<sup>137</sup> erreicht. Infolgedessen wird die emotionale Basis von routiniertem Abenteuer und Erlebnis in den Kampf hinein transportiert. Soldaten mit Ferngläsern und die abendliche Kulisse New Yorks dramatisieren den real wirkenden Moment, in dessen Wirklichkeit der Zuschauer unentwegt eingebunden ist. Die Musik emotionalisiert, was der Sprecher authentifiziert: „Das Boot steht dicht vor New York. Es hat nur noch 15 Meter Wasser unter dem Kiel.“<sup>138</sup> Nach New Yorks Kulisse – dreimal mit jeweils fünf Sekunden zu sehen – folgen Bilder der Küstenbeobachtung. Hier wird die Weite des Handlungsraums deutscher Streitkräfte visuell fassbar. Nun taucht erstmals der Feind auf: „Ein Frachter.“<sup>139</sup> Die verdinglichte und anonymisierte Feinddarstellung setzt sich fort, und die Verrohungsqualität wird konkretisiert. Der Kommandant erteilt Befehle, Soldaten begeben sich an die Bordkanone, eifertig wird Munition transportiert (*Nah- und Großaufnahme*) und es kommt zum Überwasserbeschuss. Der Sprecher erklärt: „Da alle Torpedos bereits mit Erfolg verschossen sind, wird der Frachter durch Artillerie vernichtet.“<sup>140</sup> Weit entfernt und persönlich distanziert wird lediglich ein „Frachter“ und kein Mensch „vernichtet“. Die Bilder zeugen von der Beherrschung militärischen Vernichtungshandwerks und überhöhen die Kriegserfolge zusammen mit dem Kommentar. Denn „alle Torpedos [wurden ja] bereits mit Erfolg verschossen“. Bilder authentifizieren sich selbst durch nachvollziehbaren Erfolg, den der Sprecher bekräftigt: „Die USA sind wieder um 4.000 t Schiffsraum ärmer.“<sup>141</sup> – eine Ästhetik der Vernichtung in *Supertotale*.

Umso *echter* machen das Geschehen die nachfolgenden Szenen, in denen das U-Boot angegriffen wird. Der Moment kippt, und die positiv aufgeladene Stimmung, eben noch von Erfolg, Kontrolle und Beherrschung gezeichnet, wird nun von Hektik und Gefahr dominiert. „Achtung, feindliches Sicherungsfahrzeug.“<sup>142</sup>, warnt der Sprecher. Durch den sofortigen Blickrichtungswechsel der Offiziere auf dem Turm von links nach rechts wird die Räumlichkeit des Films, und damit die globale Kartografie, in die Vorstellungskraft des Zuschauers exportiert: eine suggestive Authentizität. Sie wird durch die nun folgende Bildkanonade im Sekundentakt weiter unterfüttert: der Angriff beginnt, Boot und Kanone

---

<sup>137</sup> Min. 20'25

<sup>138</sup> Min. 20'29

<sup>139</sup> Min. 20'52

<sup>140</sup> Min. 20'59

<sup>141</sup> Min. 21'32

<sup>142</sup> Min. 21'40

werden für den Tauchgang klargemacht, Soldaten rutschen die Turmleiter herab, Schalter und Hebel werden umgelegt, Ventile und Räder betätigt, der Kommandant schließt die Turmluke und das Boot taucht. Begleitet von Musik und „Alarm, Alarm“<sup>143</sup> – Rufen im *O-Ton* zeigen die Bilder, was der Zuschauer fühlt: den blitzartigen Alarmtauchgang. Der Sprecher erklärt: „Der Kommandant, Ritterkreuzträger Kapitänleutnant Topp steigt als Letzter ins Turmluk.“<sup>144</sup> Damit hebt er dessen Stellung und Verantwortung als Vorbild heraus und schafft Vertrauen. Die Mannschaft funktioniert unter Druck und Stress genauso wie das Publikum vor der Leinwand, da es glaubt, was es sieht. Alarmleuchten, Geräusche, Kommandos und Sirenen im *O-Ton* dramatisieren. Sie überfluten die Sinnesreize weiter und potenzieren den Stress in der „Imagination Seegefecht“. *Wirklich* zu sehen ist davon nichts. Die Bilder wirken *echt* und *dynamisch* durch folgendes Zusammenspiel: der Sprecher konstruiert den Gefahrenmoment, die Mittel der Filmtechnik emotionalisieren und machen erlebbar, die Bildinhalte zeigen totale Kontrolle und Beherrschung durch soldatisches Können. Die Gefahren des Krieges werden so kontrollierbar und die Leistung der Soldaten durch Bewährung überhöht.

Der Wechsel von *schnellem* zu *langsamem Schnitt* kommt abrupt. Schier endlos ziehen sich nun die Momente bis zum erwarteten Angriff hin und malträtieren unablässig die Nerven des Publikums. Anstelle von Wasserbomben und Explosionen kommt es zu Wassereinbruch und Stromausfall.<sup>145</sup> Routiniert, schnell und effizient werden sie von der Mannschaft behoben. Der aufwühlenden Gefahr folgt prompt die Entzerrung durch aufhellende Musik und den Kommentar: „Der Schaden ist behoben. Eine Tasse Kaffee frischt die Gemüter wieder auf.“<sup>146</sup> Karitative und banale Szenen schließen sich an: Soldaten kippen Wasser aus den Stiefeln, sind fröhlich, gut gelaunt, mahlen und trinken Kaffee. Wieder ist der Krieg seiner Risiken entledigt und als erlebnispädagogisches Abenteuer mit gefahrvoller Bewährung inszeniert. Bis zum Ende der Sequenz folgt die *Wochenschau* nur noch der Beweisführung für die Echtheit der Bilder und Kontrolle des Krieges. Mensch, Material, Kriegsverlauf – alles ist in Ordnung begriffen. Die Musik versetzt in den Zustand der jeweiligen Situation. Vom Moment des Angriffs bis zum Ende verordnet sie abwechselnd *Anspannung* und *Entspannung*. Sie dient nur der Be- und Entschleunigung der Geschehnisse. Genau das zeigen dann auch die letzten Bilder und Kommentare<sup>147</sup>. Der Kommandant sichtet am Periskop die Lage, das Boot taucht auf, und der Sprecher erklärt: „Die Luft ist rein. Das Boot kann wieder auftauchen.“<sup>148</sup> Bilder vom auftauchenden U-Boot und Öffnen der Luke bekräftigen den Wahrheitsgehalt der Bilder.

---

<sup>143</sup> Min. 21'39

<sup>144</sup> Min. 22'02

<sup>145</sup> Min. 22'10 – 22'28

<sup>146</sup> Min. 23'05

<sup>147</sup> Min. 23'35

<sup>148</sup> Min. 23'44

Der Sprecher kommentiert dies ebenfalls: „Diese Bilder wurden mit einer Unterwasserkamera aufgenommen. Das Turmluk wird von innen geöffnet.“<sup>149</sup> Der Kommandant klettert auf den Turm und ist in *Nahaufnahme* vor dem Hintergrund des weiten Meeres zu sehen. Der Moment ist Sinnbild: Männer, die Geschichte machen und unaufhaltsam vorwärtsstreben. Mit Bildern des den Nordatlantik durchquerenden und stark vereisten U-Boots wird die Heimfahrt beschrieben<sup>150</sup>. Die Musik wechselt noch einmal von unbeschwert freundlichem Klang hin zu euphorisch vorwärtshämmernder Manier. Geradezu lyrisch wird erklärt: „Über den Nordatlantik wird die Heimreise angetreten. Im scharfen Nordost ist das Boot in wenigen Stunden vereist. – Hier oben auf dem Turm herrscht grimmige Kälte.“<sup>151</sup> Das U-Boot in aufpeitschender See, die vereisten Aufbauten und die in ihrem dicken Seezeug eingepackten Soldaten verschreiben das romantisierte Ende weltenbummlerischer Seefahrerromantik und Männlichkeitsvorstellungen. Heroisiert trotz der deutsche Soldat unaufhaltsam den Naturgewalten bei seiner „Kriegsreise um die Welt“. Der Moment versetzt in eine groteske Ästhetik des Krieges, mit der das Lebensfeindliche und Destruktive als pittoreske Ordnung verklärt und bejaht wird. Audiovisuell und emotional geht es nach bestandener Feuerprobe unaufhörlich weiter. Das auftauchende U-Boot steht als Symbol dafür Pate. Die letzten Worte dienen dem profunden Beleg für die Erfolgsbilanz und memorieren noch einmal die distanziert-verdinglichte Sicht auf Gegner: „In der Zeit vom 24. Januar bis 21. Februar versenkten unsere Unterseeboote vor der amerikanischen Küste 80 Schiffe mit zusammen 532.000 Bruttoregistertonnen. Das heißt, sie vernichteten in einem Monat mehr, als alle amerikanischen Werften zur Zeit in neun Monaten bauen können.“<sup>152</sup> Als Zeichen der „Legitimation“ all dessen folgt am Heck des Bootes die wehende Hakenkreuzfahne.<sup>153</sup> Sie ist Ausdruck dafür, dass alles Handeln einem höheren Auftrag unterliegt. Mit einer *harten Montage* endet die Sequenz und leitet zum *Seekrieg im Kanalgebiet* über.

*Zusammengefasst* belegt diese Sequenz deutsche Kriegserfolge und zeigt, dass nicht gestorben wird. Damit authentifiziert sie sich selbst. In geschlossener Handlungs-dramaturgie berichtet sie von Können, Gemeinschaft und Abenteuer. Der Zuschauer nimmt permanent daran teil. Im Uhrzeigersinn auf der Landkarte wird der „Reisebericht“ über die Kriegsschauplätze fortgesetzt. Dadurch vermittelt die Sequenz die Größe des Herrschaftsraums und überhöht den deutschen Soldaten in seinem universellen Vermögen. Nach bekanntem Muster ist er versorgt, gut gelaunt, besteht sein maritimes Abenteuer, erkundet die Welt und trotz den Gefahren. Der

---

<sup>149</sup> Min. 23'54

<sup>150</sup> Min. 24'14 – 25'17

<sup>151</sup> Min. 24'14

<sup>152</sup> Min. 24'41

<sup>153</sup> Min. 25'16

Krieg wird dadurch entzerrt und als dynamische und planbare Formalie inszeniert, die die Zustände im Geschehen der Welt zurechtrückt. Alles ist in Ordnung und kontrolliert – so der sequenzübergreifende Tenor. Geradezu ästhetisiert und zu einem weltumspannenden Abenteuer verklärt, erzählt die Sequenz von männlicher Bewährung und Idolen, deren perfektes Kriegshandwerk sich sinnbildlich auf eine Waffe projiziert. Überindividuell und subaltern leistet der deutsche Soldat, was dem Zuschauer emotional auferlegt ist. Am Ort der Gemeinschaftsformung werden er und die Besatzung konditioniert. Der Transport von Emotionen lässt ihn seine Kontrolle verlieren, wodurch er kontrolliert wird. Die Schönheit von Krieg und Vernichtung gipfelt dabei erneut in einer distanzierten und entmenschlichten Sicht auf Gegner: Feindtonnage, Schiffe und Bruttoregistertonnen – alles für die Vernichtung bestimmt, die, da einer höheren Idee verschrieben, moralisch gerechtfertigt ist. Die Realität des Irrealen transportiert den Blitzkrieg auf die Leinwand und als Gefühl in die Köpfe des Publikums. Spätestens hier verwischen die Grenzen einzelner Kriegsschauplätze und Handlungen zu einer einzigen positiv aufgeladenen Empfindung: Weiter so! Es entsteht der Eindruck von der Jagd nach Rekorden und dem Ziel nach immer mehr von: Gebieten, Land, Gefangenen, Kriegsgerät, Einfluss, Macht und letztlich Vernichtung. Der Rausch des Erfolgs verführt – Verführer und Verführte.

#### **5.1.2.7 Seekrieg im Kanalgebiet**

Die letzte Sequenz rundet die *Wochenschau* im kartografierten Uhrzeigersinn mit dem Bericht vom Kanalgebiet zwischen England und Frankreich ab.<sup>154</sup> Mit ihren 90 Einstellungen umfasst die Sequenz vier Minuten, die im Mittel eine *Schnittrythmik* von 2,7 Sekunden ergeben. Der Schwerpunkt liegt auf Dynamisierung. Dabei ist der Höhepunkt von Einblendungen mit teilweise weniger als eine Sekunde deutlich beschleunigt. Anfang und Ende hingegen sind tendenziell durch Einstellungen mit bis zu acht Sekunden entschleunigt. Auf der Basis des maritimen Abenteurers mit seiner positiv aufgeladenen Sicht überführt die *harte Montage* Emotionen und Eindrücke im themengebundenen Bezug des Seekriegs. Den Auftakt markiert ein an der Küste stehender Soldat in *Totale* und *Amerikanischer*. Er ist nur schattiert im Dämmerlicht zu sehen. Im Hintergrund laufen Kriegsschiffe aus.<sup>155</sup> Die *Over-the-Shoulder-Perspektive* mystifiziert den Blick darauf. Als schöner Moment vor dem Himmelsmotiv unterliegt die Szene dem schicksalhaften Naturgesetz des vorherbestimmten Kampfes. Zugleich werden erneut Assoziationen eines romantisch verklärten Abenteurers geweckt, dem es nun, angeheizt durch die Musik, entgegen geht. Die *bildschöne* Aufbruchstimmung blendet

---

<sup>154</sup> Min. 25'17 – 29'17

<sup>155</sup> Min. 25'17 – 25'23. Sechs Sekunden schreiben den Bildern geradezu „anheimelnde“ Wirkung ein.

hier das Abstoßende des Krieges aus. Mit der direkten Korrelation von anonymem Soldat und Kriegsschiff ist der Moment auch Sinnbild: das Aufgehen des Einzelnen in der Kriegsmaschine. Der Sprecher leitet ein: „Und hier weitere Aufnahmen von dem kühnen Durchbruch unserer Schlachtschiffe durch den Kanal. Selbst britische Stimmen bezeichneten ihn als eine der größten Demütigungen der englischen Seemacht. Auslaufen aus dem Hafen von Brest.“<sup>156</sup> Mit dem Kommentar ist der Erfolg vorweggenommen und im Bewusstsein des Zuschauers implementiert. Folglich authentifiziert die *Wochenschau* nur noch ihre eigenen Bilder und macht sich selber echt und glaubhaft. Parallel dazu wird der Soldat ausgeblendet. Dessen symbolisches Aufgehen in der Kriegstechnik unterfüttert das Sinnbild: Das Individuum wird in die Maschine überführt und zu einem Teil von ihr. Der Begriff der „Demütigung“ knüpft dabei an die berauschten Gefühle von Erfolg und „Weiter so!“ an. Er hievt auf eine neue Qualitätsebene der Gegnersicht, in der es nun um Erniedrigung geht. Die Bezeichnung „Seemacht“ glorifiziert deutsche Leistungen schon zu Beginn.

Es folgen Bilder vom Flottenverband aus diversen Perspektiven, Einstellungsgrößen und Blickwinkeln, die dem überführten Sinnbild einer großen Kriegsmaschine entsprechen: *Frosch-* und *Vogelperspektive*, *Subjektive*, *Normalperspektive*, *Totale* und *Supertotale* zeigen den Flottenverband, den Blick auf Schiffe untereinander, das Meer, das Deck, Kanonen, Kurs- und Positionswechsel. Das räumliche Vorstellungsvermögen gipfelt in der Ästhetik von Potenz. Wechselseitige Blickbezüge vergrößern die Flotte, überhöhen die Waffenstärke und lassen den Zuschauer Teil dieser Maschine werden, die der Sprecher erklärt: „Torpedoboote und Zerstörer, Minensuch- und Räumboote sichern den Verband, der mit hoher Fahrt nach Norden läuft.“<sup>157</sup> Der systematische Gebrauch von Schlüsselwörtern suggeriert Sicherheit, Planung und Stärke in der vollkommen gegensätzlichen Kontur des kontextuellen Krieges. Der Kommentar dient nach wie vor als Instrument, um Emotionen, Sinn und situative Handlungszusammenhänge zu stiften. Die Bilder zeichnen dabei genau diese Eindrücke: Macht, Herrlichkeit, Stärke von Flotten- und Waffentechnik in der verklärten Seefahrerromantik. Der persönliche Mensch tritt nicht mehr in Erscheinung. Seine Transformation vom Soldaten zur Waffentechnik ist längst vollzogen – und damit auch die des Publikums. Die Sequenz projiziert das bisweilen in der *Wochenschau* erzeugte Bild des *Alleskönners Militärathlet* in Symbole der Kraft und Vernichtung.<sup>158</sup> Die nächsten Szenen ergänzen die maschinellen Assoziationen. Denn durch *Totale*, *Subjektive*, *Froschperspektive* und *Kamera-Mitfahrt* blickt man nun auf den Jagdschutz der Luftwaffe.<sup>159</sup> Es entsteht ein

---

<sup>156</sup> Min. 25'17 – 25'29

<sup>157</sup> Min. 25'36

<sup>158</sup> Min. 25'19 – 26'15

<sup>159</sup> Min. 26'15

Moment gemeinschaftlicher Stärke und Materialversorgung, an dem der Zuschauer weiterhin teilnimmt. Musik und Sprecher verdichten die Impressionen: „Die Luftwaffe unterstützt diese Operationen durch starke Jagd- und Zerstörerverbände. Aber noch ist weit und breit kein Brite zu sehen. Die englische Aufklärung versagt.“<sup>160</sup> Gemeinschaft und Stärke werden damit überbetont, und der Gegner ist entwürdigt. Das audiovisuelle Gemisch lädt mit Vorstellungen der Ordnung und Bewährung auf. Sie gleichen einem Sportwettkampf, in dem der Verlierer schon feststeht. Anfangs noch als „Seemacht“ bezeichnet, ist nun vom Gegner „weit und breit“ nichts zu sehen. Der assoziierte Rahmen des maschinellen Organismus, der als unaufhaltsame „Kriegswalze“ homogen agiert, trägt sich weiter. Das *Erlebnis* des Krieges als entzerrtes Abenteuer beinhaltet auch hier eine qualitative Steigerung: die deutsche Seite befindet sich in offensiv herausfordernder Haltung, sie sucht regelrecht, im Gegensatz zum Feind, die Konfrontation. An Spannung verliert der Moment jedoch nichts. Der Krieg ist nun als eine sich abzeichnende Bewährung charakterisiert. Die eingebrachte „Sportnote“ relativiert die Situation und stuft das Gefährliche des Krieges herab – nicht aber dessen „Reiz“: Krieg als sportives Ereignis, in dem Herausforderung, Überbieten und Leistung wegweisende Komponenten sind. Der Moment transformiert eine ideologische Aussage: ein Volk im naturgesetzlichen Lebenskampf, den es selbst nicht zu fürchten braucht. Genau darauf wird in den folgenden Szenen eine ästhetische Sicht projiziert, die den Realitätsbezug durch realistische Darstellung verlieren lässt. Der Sprecher leitet höhnisch ein: „Die engste Stelle des Kanals ist erreicht. Jetzt sind die Briten endlich munter geworden. Sie greifen den deutschen Flottenverband mit Zerstörern, Schnellbooten und Flugzeugen an.“<sup>161</sup> Gleich darauf setzt ein ästhetischer Nervenkitzel ein. Unaufhörlich reihen sich Bilder des Feuergefechts aneinander. So wie die Geschütze pausenlos den Gegner beschießen, so wird der Zuschauer mit einer Kanonade von Kriegsästhetik überzogen.<sup>162</sup> Die unentwegt heroisierende Musik kulminiert im Donner der Geschütze.<sup>163</sup> Hier gleicht alles einem gigantischen und schönen Feuerwerk, die Sinne des Zuschauers werden förmlich berauscht. Der Klang der Vernichtung geht mit dem Wechselspiel von Bildern, Blickwinkeln und Perspektiven (*Subjektive/Over-the-Shoulder*) einher: Geschütze, Schiffe, Kanonen, Flugzeuge, Rauchschwaden, Flak, Granaten, Leuchtspur am Himmel – Krieg sieht schön aus und hört sich gut an. Nicht Zuschauer und Mensch der Kinoleinwand, sondern Zuschauer und Waffe verschmelzen hier filmtechnisch. Aufgeladen mit positiven Empfindungen lassen die Bilder das perfekte Kriegshandwerk begreifbar machen. Damit drückt sich das Können derer aus, die dafür verantwortlich sind.

<sup>160</sup> Min. 26'16

<sup>161</sup> Min. 26'35

<sup>162</sup> Min. 26'45 – 28'30

<sup>163</sup> Den akustischen Übergang markiert Min. 26'45; bis in Min. 26'53 nur noch Kanonendonner zu hören ist.

Wieder sind es maschinelle Assoziationen und die distanziert verdinglichte Sicht auf den abqualifizierten Gegner, die beide das Kriegsgeschehen ordnen. Niemand stirbt, Material wird vernichtet, alles verläuft erfolgreich, dynamisch und geplant in dem von Waffenstärke strotzenden „Organismus Wehrmacht“. Zu sehen bekommt man auch hier davon nichts, weder vom Gegner noch vom Gefecht. Die Sicht beschränkt sich nur auf das Feuern der deutschen Waffen und beschreibt lediglich eine Imagination. Sie gleicht einem Hymnus auf die eigene Stärke im entschärften Rahmen von Abenteuer, sportlichem Ereignis und Manövercharakter. Genau das unterfüttern die Bilder von vereinzelt beobachtenden Offizieren und Bedienmannschaften der Geschütze.<sup>164</sup> Sie gleichen Wettkampfrichtern und Trainern beim Beobachten von Mannschaften am Rande des Spielfelds. Die wechselseitigen Einblendungen sind Ausdruck von *Führung und Gefolgschaft* sowie *Erwartung und Erfüllung*. Während der Gegner, ohne persönlichen Bezug im entfernten Irgendwo der Lächerlichkeit preisgegeben, unfähig agiert, präsentiert sich die deutsche Seite technisch überlegen. Diese Technokratie ist es, die zur Negierung moralischer Werte und zur Gläubigkeit nationalsozialistischer Mission führt. Genauso technisiert und steril kommentiert der Sprecher auf materiell-dingliche Weise: „Schwere und leichte Flak bringen die Angriffe des Gegners zum Scheitern.“<sup>165</sup> Parallel dazu ist über acht Sekunden hinweg die Flak beim Feuern auf ein Flugzeug in *Totale* und *Supertotale* zu sehen und im *O-Ton* zu hören. Martialisch wird hier die technische Sicht auf eigene Stärke und Gegner unterstrichen und dann erhärtet: „Sechshundert Maschinen aller Art ließ Churchill starten. Keiner von ihnen gelang es jedoch, auch nur einen Treffer auf den schwereren Einheiten anzubringen. Dagegen wurden 49 der angreifenden Flugzeuge abgeschossen.“<sup>166</sup> Der imaginäre Tatbestand bleibt jedoch nicht nachvollziehbar. Zeit, Raum und Handlung sind nach wie vor ihres kontextuellen Umfelds enthoben. Zum Bild eines abgeschossenen Flugzeugs und mit Fallschirm aussteigenden Soldaten wird entsprechend anonym kommentiert: „Da, wieder ein Abschuss – Der Pilot ist mit dem Fallschirm ausgestiegen.“<sup>167</sup> Der persönliche Mensch wird hier zum „Abschuss“ und damit zur Sache erklärt. Erst jetzt folgt dem Kanonendonner wieder Musik – mit der pathetischen Klängen des U-Boot-Fahrer-Liedes „Denn wir fahren gegen Engeland“.<sup>168</sup> Hier schließt sich, was mit Beginn der Sequenz anfängt, und sich über den gesamten Zeitraum erstreckt: Musik lädt mit positiven Emotionen auf, transportiert sie in den Kanonendonner und abschließend wieder in Musik: vom Klangerlebnis zum Gefühl vom schönen Krieg. Den Abschluss bilden die vom

<sup>164</sup> Min. 26'40; 27'26; 27'40; 27'45; 27'52; 27'57; 28'02; 28'20; 28'23 – 28'26; 28'30

<sup>165</sup> Min. 27'29

<sup>166</sup> Min. 28'09

<sup>167</sup> Min. 28'26

<sup>168</sup> Min. 28'29



Beginn der Sequenz bekannten Bilder und Eindrücke des Flottenverbandes<sup>169</sup> mit wechselnden Blickbezügen. Anfang und Ende umrahmen so das Kriegsgeschehen mit Assoziationen der Gemeinschaft, Stärke und Ordnung. Zu den romantisierten Bildern aufpeitschender Gischt und Schiffen in Formation schließt der Sprecher geradezu selbsterklärend ab: „Die Operationen sind planmäßig durchgeführt. Die Nordsee ist erreicht. Wie selbst ein englischer Admiral sagte, war die Zusammenarbeit der deutschen Kriegsschiffe und Flugzeuge geradezu wunderbar. – Das kühne Husarenstück unserer Kriegsmarine hat den Briten einen so schweren Schock versetzt, dass sie darüber zeitweilig den Verlust von Singapur vergaßen und es sogar zu einer Regierungsumbildung kam.“<sup>170</sup> Die letzte Einstellung zeigt eine wehende Hakenkreuzfahne vor dem Himmelsmotiv.<sup>171</sup> Durch schnelles Schließen der Blende endet die Sequenz. Danach ist kurz der Reichsadler vor dem bildhaften Relief einer Deutschlandkarte zu sehen, und die *Wochenschau* endet.<sup>172</sup> Auch die bekannten Symbole vom Ende rahmen und verschreiben als Dienst und Pflicht der höheren Idee.

*Zusammengefasst* beendet die Sequenz den Zirkelschlag der Kriegsschauplätze und authentifiziert sich selbst. Als selbsterfüllende Prophezeiung berichten auch ihre Darstellungen von Abenteuer, Waffenstärke, Gemeinschaft, Dynamik, Erfolg, Ordnung und Planbarkeit des Krieges. Themengebunden verknüpft sie die maritime Kulisse über zwei Sequenzen, generiert eine waffenstrotzende Seefahrerromantik und führt die positiv aufgeladenen Emotionen fort. Die Männerwelt, die sie beschreibt, ist den Aspekten der Gemeinschaft und Potenz verordnet, in der alles technokratisch und sinnstiftend funktioniert: der Krieg als Lebenskampf. Ihn, so skizziert es die Sequenz, braucht man nicht zu fürchten. Geradezu sportlich sieht man ihm entgegen und nimmt ihn als Herausforderung an. Synästhetisch verschmelzen Bild, Musik und die Klänge des Krieges zu einer Ästhetik der Vernichtung. Besonders die transformierten Klangräume machen den Krieg erlebbar, der einen ästhetischen Eigenwert bekommt. So wie der Krieg als schön präsentiert wird, so schön sind auch die ihn ausmachenden Handwerkszeuge: die Waffen. Mit ihnen verschmilzt der Zuschauer zu einer Sicht und wird Teil des maschinellen Organismus. Darin aufgegangen tritt der Soldat hinter der Technik zurück – reduziert, als überindividueller und unpersönlicher Mensch. Sein handwerkliches Können ist durch den pausenlosen Beschuss als rastlose Effizienz nachzuvollziehen. Die Kanonade des Gefechts findet im virtuellen Raum und in den Imaginationen des Publikums statt. So wie die Geschütze den Feind im Irgendwo vernichten, so bombardiert die Sequenz die Sinnesreize des Publikums mit Gefühlen und Eindrücken, die

---

<sup>169</sup> Min. 28'40 – 29'17

<sup>170</sup> Min. 28'42 – 29'08

<sup>171</sup> Min. 29'10

<sup>172</sup> Min. 29'15

keine Informationen außer der Botschaft enthalten: Dieser Krieg ist positiv. Er ist als naturgesetzlicher Zustand von Schönheit gezeichnet, genauso wie ihn das emotional aufgeladene Publikum empfindet und miterlebt. Der Gegner ist nicht nur, wie schon zuvor, verdinglicht und distanziert, sondern entwürdigt, lächerlich und unfähig. Rahmende NS-Insignien verschreiben daher alle Kriegsherrlichkeit moralisch einem höheren Ziel. Der ideografische Realismus des Irrealen ordnet und kulminiert zudem in einer bejahenden Kriegsrezeption.

### 5.1.3 Darstellung und Diskussion der Ergebnisse

Für die als Beispiel der Blitzkriegphase analysierte *Wochenschau* wird festgehalten, dass das visuelle Ereignis Krieg ebenfalls einem Ordnungssystem unterzogen ist. Losgelöst von der mikrostrukturellen Ebene unmittelbarer Wirkung zeigt die makrostrukturelle Sicht neun Muster, die der *Sportsozialisation* und dem *Olympiafilm* entsprechen (vgl. Kap. 2.5 und 4.4). Übergreifend entsteht damit ein Konstrukt, das in Wechselwirkung rahmt, absichert, immanent und emotional konditioniert (*Hypothese 3*).<sup>173</sup> So wie *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* Krieg antizipieren, so greift die *Wochenschau* im Umkehrschluss auf Sportmuster aus Praxis und Visualisierung zurück. Im Grundsatz ergibt sich eine Kausalität: Sportpraxen setzen Ideologie um und unterfüttern sie dadurch. Sie werden in Bildmustern von *Olympiafilm* und *Wochenschau* fortgeführt und sichern so Ideologie und *Sozialisation* ab. Dadurch spiegeln und potenzieren sie sich. Krieg wird zu etwas Bekanntem im Sport, der dann als Krieg in der *Wochenschau* abgelichtet und damit als bekannt verstanden wird. Hypothetisch ist davon auszugehen, dass die inhaltlichen und bildsprachlichen Typologien überhaupt erst den Krieg mit all seinen Auswüchsen über einen Zeitraum von sechs Jahren ermöglichen. Sie können das Unfassbare ertragbar machen, da es allgegenwärtig ist: in *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau*.

Die neun Bildmuster<sup>174</sup> der *Wochenschau*, die zum Teil auf der Berichterstattung des Ersten Weltkriegs beruhen, reproduzieren konventionelle Schemata aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm*. Bis dato qualitativ neuartig skizzieren sie sich wie folgt.

Als erstes Muster zeigt sich die vollständige Ausblendung der Frau. Obwohl sämtliche Waffengattungen im Mittelpunkt stehen und der deutsche Soldat von Heer, Luftwaffe, Marine und Waffen-SS in seinem Können stilistisch überhöht ist, finden die den jeweiligen Truppenteilen angehörigen Frauen keine Erwähnung. So bleiben etwa Nachrichten- und SS-

---

<sup>173</sup> vgl. Kap. 1.2.1

<sup>174</sup> Die Beschreibung etwaiger stereotyper Muster in Bezug auf die *Wochenschau* bzw. die Darstellung des Krieges findet sich bisweilen nur bei Sachsse 2003, S. 208 sowie bei Paul 2004, S. 236-243, vgl. Kap. 1.1.2

Helferinnen, Marketenderinnen oder Lazarettwestern, die mit rund 500.000 Angehörigen eine erhebliche Personalstärke bilden<sup>175</sup>, vollkommen unberücksichtigt. Ebenso wenig werden Frauen aus dem Wirtschaftsalltag des Reiches, etwa den Rüstungs- und Textilbetrieben, den Familien und der Parteiorganisation, ohne die der Krieg nicht hätte aufrecht erhalten werden können, gezeigt oder erwähnt. Die vollständige Ausblendung erlaubt allenthalben Rückschlüsse auf deren Existenz – verborgen und untergeordnet in einer männerdominierten Welt. Damit reiht sich die *Wochenschau* direkt in die *soziokulturellen* Geschlechterbilder und die Semiotik des *Olympiafilms* ein. Das Auslassen der Frau in der *Wochenschau* als „Thema“ rückt die Rolle des Mannes als Gestalter der Weltgeschichte, Krieger und Kämpfer in den Vordergrund. Die Rolle der Frau hingegen entspricht so der gesellschaftlichen Basis. Nur indirekt wird sie für das Agieren des Mannes auf der „Weltbühne“ vorausgesetzt – die Frau also auch hier als eine „*Conditio sine qua non*“. Somit knüpft die *Wochenschau*-Gestaltung nahtlos an das Sujet geschlechts- und gesellschaftsspezifischer Unterschiede an. Durch visuelle Aussparung wird dem ideologisch untergeordneten Gesellschaftsbild entsprochen. Vielmehr noch wird hier indirekt gespiegelt, was der Realität entstammt und entspricht. Und das zieht sich über *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau*. Das heißt, dass sich die ideologische Rolle der Frau im filmischen Plot über deren vollständige Separation ausdrückt. Der Krieg erscheint als Bastion ausschließlich männlicher Bewährung und Verwirklichung. Kampf ist als deren höchste Tugend glorifiziert. Da der Krieg als Männlichkeitsdomäne planmäßig, strukturiert, positiv und als ein ordnendes Naturgesetz bzw. sozialdarwinistisches Ereignis dargestellt wird, ist die untergeordnete Rolle der Frau damit auch begründet. So wird nicht in Frage gestellt, was allgemeingültig ist. Demzufolge ist im Kontext des Jahres 1942 alles „normal“. Der Zustand des Krieges kann durch Sport und dessen Visualisierung als etwas *Bekanntes* und gesellschaftlich Gängiges betrachtet werden, da Frauen nach wie vor denselben Platz einnehmen. Ein Umbruch findet nicht statt. Die kleine Welt der Frau ist auch hier die Basis für die große Welt des Mannes – im NS-Gedankengebäude gleichwertig und ergänzend zu verstehen. Das Muster alleine reicht jedoch nicht aus, um Affinitäten von Sport und Krieg zu begründen. Erst im Zusammenwirken mit anderen Mustern entfaltet es seine Bedeutung.

Demgegenüber steht als zweites Muster der „Hauptakteur“ Mann. Er macht Geschichte – und zwar erfolgreich und unaufhaltsam. Sein Handeln in der virtuellen Realität ist als romantisches Abenteuer eines Übermenschen verklärt. In der konkreten Ausformung zeigt sich das Bild des NS-Soldaten, der als Militärathlet und Spezialist des Schlachtfelds

---

<sup>175</sup> vgl. dazu Paul 2004., S. 236; umfassend etwa auch Mühlenberg 2011; Seidler 1998; Ders. 2003

vielseitiges Können an den Tag legt. Aus seiner Gemeinschaft der „Facharbeiter des Krieges“<sup>176</sup> stechen Idole und Vorbilder heraus, die Beleg für das Handwerk sind, das der Welt den schaurig schönen Schein der Vernichtung bringt. Grundsätzlich wechselt sich das Bild ab: einerseits ist der überindividuelle Soldat zuversichtlich, draufgängerisch, körperlich gestählt, gut ausgebildet und dem Gegner stets überlegen – andererseits ist er Teil eines beweglichen, maschinellen und technokratisch potenten Organismus. Als automatisiertes Perpetuum Mobile ist er professionell, technisch versiert, zäh und entschlossen, trotz allen Widrigkeiten, beherrscht Aufgabe und Material auf höchstem Niveau. Er überwindet, erobert und gestaltet Raum. Anders als in der Realität ist dieser Krieg männlich. Zwar kämpfen in ihm nur Männer, jedoch räumt die Fiktion den Frauen keinen Platz ein, die zu seinem Fortbestand beitragen. In seiner entzerrten Kriegsreise erlebt der Mann Abenteuer und ordnet die Welt durch Kampf. Kriegsführung ist seine Aufgabe und höchstes Ziel im Leben. Sein Handeln ist Erfolg, Planung und Kontrolle verschrieben, da auf deutscher Seite niemand stirbt. Konsequenterweise beschreibt sein Tun auch alltägliche Banalitäten, Instandsetzung, Verpflegungs- und Nachschubmomente, so dass Krieg sich durch ihn als lediglich zu erledigende Arbeit skizziert. Sie ist zwar gefährvoll, aber nicht lebensbedrohlich. Auch in diesem Punkt überschneiden sich *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau*: der Mann ist Gestalter, Alleskönner und Krieger in einem von Erlebnispädagogik und Lagerfeuerromantik durchzogenen Ereignis. Alle drei Bereiche formen das Ideal des Militärathleten und sind ihm verschrieben. Damit entspricht das Bild der *Wochenschau* einer Realität, der es entstammt und die sie widerspiegelt. Mit dem zweiten Muster zeichnet der Krieg schon deutlichere Konturen des Sports. Alleine schon die Inszenierung „des Soldaten“ im Vergleich zum überindividuellen Ideal der Sportpraxen und der meta-ethnischen Darstellung im *Olympiafilm* zeugen von der deckungsgleichen Qualität. Die sportliche Konditionierung des Mannes, die der *Olympiafilm* absichert und reflektiert, gipfelt im idealisierten Zustand des Krieges, der so dem ursprünglichen Zweck entspricht und ihn ablichtet: als Mann Krieger zu sein. Damit endet in der *Wochenschau*, was seine Wurzeln in der *Sportsozialisation* hat: der Militärathlet. Somit ist Krieg im Nationalsozialismus als Sport kolportiert. Aber auch mit Blick auf die filmtechnischen Mittel ergibt sich eine gemeinsame Schnittmenge von *Olympiafilm* und *Wochenschau*. Im Grunde inszenieren sie Männer und ihre Männlichkeit gleich. Die mit Elementen der NS-Sportpraxen versetzte *Wochenschau* kann so die Sicht auf Krieg relativieren und sogar begünstigen. Denn inhaltlich, visuell und

---

<sup>176</sup> Paul 2004, S. 237

durch die Art der Bildästhetik wird *Bekanntes* gesehen – prinzipiell eine Entgegnung von Kriegsmüdigkeit bis hin zur Formung von Kriegsbegeisterung.

Kontrastpublizistisch zur Darstellung des NS-Militärathleten steht als drittes Bildmuster die entmenslichte und diskriminierende Sicht auf „den Gegner“. Im Verlauf stetiger Desensibilisierung der Zuschauer begegnet der Feind fortwährend anonym und entfernt: als Ort, Gebiet, Zahl, Gegenstand, Truppenansammlung und letztlich als unterlegener, unwürdiger und lächerlicher Mensch. Die überwiegend distanziert-verdinglichte Sicht auf ihn, die sich häufig über dessen Ausblendung oder eben die Entfernung ausdrückt, entspricht den Gegnerbildern aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm*. So wie nonkonformistische und nicht dem Ideal entsprechende Individuen dort real und visuell ausgegrenzt werden, so geschieht es auch in der *Wochenschau*. Werden sie gezeigt, und das gilt für alle drei Bereiche, dann nur unter dem Aspekt eigener Überhöhung. Er führt zur Stigmatisierung von Minderwertigkeit. Die polarisierte Veranschaulichung Ideal und Un-Ideal beschreibt damit eine Entwicklung von Verrohung über *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau*. Ist der Feind dann als unpersönlicher und dehumanisierter Mensch zu sehen, dann auch nur gebrochen, entwürdigt, exotisch, fremdartig, schwach, schmutzig, zerlumpt, verwundet oder tot. Ideale und unideale NS-Wertmaßstäbe benötigen einander und verstärken die verrohte Sicht. Auf der Basis rassischer Ressentiments und Ängste entsteht ein „parabolischer Spiegelungseffekt“: „Der deutsche Soldat“ wird immer besser und idealer und „der Gegner“ in Abgrenzung dazu immer schlechter und unidealer. Als Gegenstück zum stets ordentlichen und gut versorgten Hygienebild des NS-Kriegers dient das des Schmutzes und der Zerstörung. Der Feind verkörpert fortwährend das Chaos, die Unordnung und das Ungeziefer. Er wird für die Panzer am Wegesrand, zurückgelassene und brennende Depots, in Eile verlorenes Material sowie den Unrat des Schlachtfeldes verantwortlich gemacht. Seine Soldaten sind daher klein, unrasiert, dreckig und von „lausiger“ Gestalt. Mit Blick auf dieses generierte Bild sowie die Terminologie der „Säuberung“ bestimmter Gebiete oder Ortschaften vom Feind, reiht sich die Arbeit des Krieges visuell in die Programmatik der NS-Rassenhygiene ein. An die visuell eingeführten Klischees des bereits unterlegenen Gegners knüpft das Bild des unprofessionellen, schlecht ausgebildeten, ängstlichen, mangelhaft ausgestatteten und unmotivierten Soldaten. Über den filmischen Wert der „Unästhetik“ wird all das als anonyme Masse dargestellt, die minderwertig ist. Der in die Gedankenwelt des Publikums implizierte Gedanke vom Wunsch nach Ausblendung dieses Elends potenziert diese Sicht. An die Stelle humaner Individuen und einer Introspektion von deren Leid tritt die anonyme und verdinglichte Sicht auf eine „Sache“, deren Schicksal vollkommen egal ist. Mit

der übergreifend durch *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* produzierten Gefühlskälte ihr gegenüber sichern alle drei gegenseitig ab, was als alltäglich, normal und bekannt empfunden wird: die despektierliche Sicht auf unwertes Leben, das niemand mehr sehen möchte. Die Wiedergabe von Realität, der sie entstammt, lässt die *Wochenschau* so eine mögliche Erklärung für die inhumane Verrohung im Kriegsalltag liefern. Durch ihre Fortführung der auf Aus- bzw. Abgrenzung basierenden Diskriminierung und Ächtung alles Nonkonformistischen schafft sie Akzeptanz und Bereitschaft: für menschliche Gräueltat im Krieg. Mit der Kulmination der aus Ideologie, Sozialisation und Visualisierung des Sports bekannten Geringschätzung des Anderen wird Fragwürdiges nicht mehr hinterfragt. Das Unbekannte des Krieges wird und ist bekannt. Der ideologisch gefärbte Mechanismus des Sports projiziert sich in den Krieg und potenziert damit Handlungsmuster der Verrohung.

Als viertes Muster präsentiert sich allumfassende Ordnung. Die *Wochenschau* spiegelt metaphorisch die entscheidende Grundfeste, die sich der Nationalsozialismus selbst verordnet hat und die zugleich seinem Selbstverständnis entspricht. So wie die *Wochenschau* ihr Publikum durch Filmtechnik ordnet, so ordnet sie auch den Krieg. Alles auf und jeder vor der Leinwand wird dem pausenlos unterzogen. Der Krieg ist daher in Ordnung begriffen und seines unbeständigen und chaotischen Charakters enthoben. Permanent begegnen dem Zuschauer geordnete Formationen von Panzer-, Fahrzeug- und Marschkolonnen sowie Flugzeugstaffeln, unabhängig davon, ob es sich um Momente des soldatischen Alltagslebens, des Nachschubs, der Verpflegung, des Ruhelagers oder gar der Kämpfe handelt. Alles funktioniert reibungslos, jeder Handgriff sitzt, Schwierigkeiten werden gemeistert, Schlachten gewonnen und schon rollt die Kriegsmaschine reibungslos weiter. Die *Wochenschau* verleiht so den aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* bekannten Ordnungsvorstellungen Ausdruck, die in der Realität des III. Reiches allmächtig sind. Sie reflektiert und greift auf, was vor ihr schon emotional transportiert und visuell abgesichert wurde: Ordnung von Köpfen, Menschen und der sie umgebenden Wirklichkeit. So wie die *Sportsozialisation* Gedanken, Körper, Zeit und Raum des Menschen ordnet und als Lebensgefühl implantiert, so verhilft die *Wochenschau* dem im *Olympiafilm* abgesicherten Muster zur Bestätigung. Sie legt im Grunde Zeugnis von sich und der filmisch verankerten *Sozialisation* ab. Inhalte, Mittel und Motive sind prinzipiell identisch. Nur der Bezugsrahmen differiert. Besonders deutlich zeigt die *Wochenschau* Affinitäten zu geometrischer Anordnung und Lagererziehung. Ihre Ordnungsbilder wecken daher auch Assoziationen konventionell bürgerlicher Sauberkeits- und Caritasvorstellungen. Überproportional stark bedienen sie dieses Sujet. Wieder und wieder reihen sich entsprechende Szenen aneinander: Versorgung, Nachschub, Verpflegung,

materielle und persönliche Prosperitäten der Truppe. Dieser Krieg ist deswegen in Ordnung, da er vorwiegend als logistische Waren- und Materiallieferung inszeniert ist. Erst danach wird in geringen Anteilen des Films von erfolgreichen Kampfhandlungen berichtet. Vollkommen entzerrt und seiner brutalen Wirklichkeit beraubt, zeichnet der Krieg Ordnungsassoziationen, die dem Anspruch absoluter Planbarkeit genügen. Genau das ist in der Narration der Filmrealität impliziert: Sorglosigkeit, planerisches und verlässliches Behütetsein ohne ernste Entbehrung oder Gefahr für Leib und Leben des Soldaten. So hebt sie ihn auch aus der kontextuellen Realität der Gefahr, des Mangels, der Missstände und des Todes. Alles Handeln auf deutscher Seite wirkt ordentlich, sauber, militärisch durchorganisiert und geregelt. Nichts ist dem Zufall überlassen. Vollständig werden diese Eindrücke durch rastlose Bilder von Instandsetzungen. Den geordneten Wehrmachtvorstößen bzw. siegreichen Schlachten folgen stets Pioniereinheiten auf den Fuß.<sup>177</sup> Erfolg, Triumph und Vorwärtskommen werden so dauerhaft antizipiert. Die visuelle Gestaltung des NS-Krieges sucht lediglich die Bestätigung ihrer selbst geschaffenen Antizipation. „Die Prinzipien der Formung, der Lenkung und der Steuerung sind übermächtig. Kriegsberichterstattung wird als Formgebung vorgeführt [...]. Alles Handeln der eigenen Seite wird zum Ordnungssystem stilisiert, alles vor der Kamera geschieht planvoll und zielgerichtet [...] Die Marschsäulen der Soldaten, die vorrückenden Panzerwagen, die Flugzeugstaffeln sind ornamental gestaltet. Dekomposition wird nicht zugelassen. Der ganze Krieg ist in Ordnung [begriffen], dieses Ereignis hat keine Kehrseite.“<sup>178</sup> Entsprechend häufig und geradezu ritualisiert treten freundliche Ordnungsbilder des Lageralltags, der Idylle, alltäglicher Routinearbeiten und Banalitäten an die Stelle wirklicher Kriegsszenen. Auf Weisung des RMVuP hat man seit März 1940 „Riesenprogramm[e] zu filmen, um der Bevölkerung daheim an der Leinwand zu zeigen, wie vorzüglich die Truppe an der Front versorgt wird. [...] Überall Lächeln und blitzblanke Sauberkeit.“<sup>179</sup> Mit dieser Typologie von Bildern erweckt man in der Heimat der Eindruck, dass es den deutschen Soldaten gut geht und dass sie versorgt sind.<sup>180</sup> Letztlich rundet die neue, aus dem *Olympiafilm* bekannte Sicht der *Vogelperspektive* die Typologie totaler Ordnung ab. Kampfplätze, Soldaten, zerstörtes Material – als isometrische Projektionen bleiben sie abstrakt. Gerade das verhilft der ambivalenten Ästhetik des Krieges von Vernichtung und Ordnung zum Ausdruck. Individuen, Leid und Tod kommen als persönliche Nah-Erfahrung in den schnellen Bildern nicht vor. So zeigt die *Vogelperspektive* einen

---

<sup>177</sup> Paul räumt diesem ordnenden System ebenfalls eine allgemeingültige Funktion ein. vgl. Paul 2004., S. 238

<sup>178</sup> Prümm 2003, S. 325 f.

<sup>179</sup> Ertl 1985, S.16

<sup>180</sup> vgl. dazu Sakmyster 1996, S. 497: „The implication is obvious: the German soldiers are splending heroes, but even heroes need their rest and relaxation.“; siehe dazu auch: Paul 2004, S. 239

vermeintlich sauberen Blitzkrieg moralischer Bedenkenlosigkeit. Kontrolliert und geplant wird Krieg so erstmals zur „Präzisionsarbeit“. Durch die Ästhetisierungen, die ihn zu etwas Schönerem und makellos Geordnetem machen, erhält er etwas Unwirkliches und Spielerisches. Letztlich sind es auch die immanenten Symbole des Himmels und der Fahne, die dem Ordnungsgedanken verschrieben sind. Beides steht dafür, dass Kampf auf eine höhere Ordnung und Idee bezogen ist. Begreifen sich die NS-Insignien als Verpflichtung und Dienst gegenüber Führer, Gemeinschaft und Staat, so verweist der Himmel auf das ordnende Naturgesetz des Lebenskampfes. Denn er ordnet die Zustände. Beide Aspekte dienen auch so, auf ihre eigene Art, als moralische Rechtfertigung und Legitimation des Krieges. Durch all die bekannten Formen der Ordnung zeigt sich der Krieg somit auch hier als etwas aus dem Sport Bekanntes. Da im Krieg im Film nichts anders ist als sonst – nämlich alles in Ordnung – wird er auch nicht hinterfragt. Eher noch dienen die Ordnungseindrücke der Kriegsbejahung.

Das fünfte Bildmuster ist die Verklärung des Krieges als erlebnispädagogischer Reisebericht. Er wird als grandios beredtes Zeugnis romantisierter Exklusivität in der Fremde und „mit höherem Sinn ausgestatteter moderner Erlebnisurlaub oder gar als höheres Pfadfindertum inszeniert“<sup>181</sup>. Das terminologische Pendant findet sich in der zeitgenössischen Begriffsschöpfung „Reiseunternehmen Wehrmacht“, durch das der Krieg entzerrt und als überwältigendes, geradezu touristisches Abenteuer stilisiert wird. Ob in Schnee und Eis, der Hitze der Wüste, unter oder über Wasser – die *Wochenschau* berichtet vom deutschen Soldaten, der die Exotik entfernter Orte erlebt. Zwar ist er in den Bezugsrahmen des Krieges gebettet, kämpft an sämtlichen Fronten der Welt und hat Schwierigkeiten zu überstehen, die gefährlich sind – jedoch sind sie niemals lebensbedrohlich. Alles im Krieg der *Wochenschau* ist nur Bewährung und Wagnis, was überstanden und als schönes Erlebnis verkauft wird. Als Weltenbummler und Tourist werden Soldat und Wehrmacht auf ihrer Erfahrungsreise präsentiert. Entfernt und weit weg von der Heimat zeigt sich der Krieg als entdramatisierter Erlebnistourismus mit Lagerfeuerromantik – auf hohem Niveau. Damit knüpft die *Wochenschau* an die Prinzipien aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* an. Was der Sport in Praxis und Film als Erlebnisgefühl durch Lager, Fahrt und Internationalität vermittelt, gipfelt hier in einer relativierten Sicht: Krieg als Erlebnis und romantisches Abenteuer – gefährlich, aber nicht tödlich. Stets zeichnet sich der Eindruck des fröhlich umherreisenden Soldaten, der eine ereignisreiche Feuertaufe erlebt und überlebt. Der Krieg ist entschärft, da er sich letztlich als Bewährung, Reise und geordnetes Abenteuer präsentiert. In ihm findet nichts statt, was der Zuschauer nicht schon aus Sport und dessen Visualisierung kennt: etwas zu erleben. Paul

---

<sup>181</sup> Paul 2004, S. 239



nennt diese Sichtweise des Krieges die „Fortsetzung des Propagandaschlagers »Kraft durch Freude« mit anderen Mitteln oder auch als bündische Begegnung mit der Natur.“<sup>182</sup> Wie er selbst am Beispiel der Photographie und des Films feststellt, „bereisten“ deutsche Soldaten Europa, „posierten vor dem Eiffelturm in Paris oder auf dem Marktplatz in Brüssel, ließen sich in den Weinbergen der Champagne und auf den kaukasischen Heerstraßen ablichten.“<sup>183</sup> Blickt man auf die privaten Photographien der Frontsoldaten oder die offiziellen Printmedien, dann erhärtet sich dieser Eindruck. *Der Adler*, *Unsere Wehrmacht*, *Signal*, die *Berliner Illustrierte Zeitung* oder etwa die *Deutsche Marine-Zeitung* sind übersät mit dem Topos. Sie berichten ebenfalls vom abenteuerlich umherreisenden Soldaten. Damit steht auch die *Wochenschau* in direkter Verbindung zu den ideologischen Sportpraxen und ihrer Ideographie im *Olympiafilm*. Krieg als Erlebnis, Bewährungsabenteuer und weltenbummlerische Lagerfeuerromantik – alles schon dagewesen und alles bekannt, nur eben woanders: im Sport, der den Krieg antizipiert. Nun ist es der Krieg, der durch Sport bekannt vorkommt. Meyer beschreibt ihn am Beispiel von Fotografien als „Besatzungstourismus“<sup>184</sup>, der ein entdramatisiertes Bild zeichnet: „Alltag und Freizeit, Kartenspiel unter Kanonen, Kriegsweihnacht [...] – alles erscheint von einer absurden Normalität durchzogen, die PK-Aufnahmen nehmen [...] jede [ernstliche] Dramatik [...]“<sup>185</sup> Auch aus den unzähligen Feldpostbriefen, den darin geschilderten Erlebnissen und Empfindungen wird ersichtlich<sup>186</sup>, das *Krieg als Reise* eine große Faszinations- und Legitimationskraft in der Wahrnehmung der Soldaten besitzt. Besonders den Nachkriegserinnerungen der Beteiligten ist das deutlich zu entnehmen.<sup>187</sup> Das Bildmusters besitzt daher eine immense Bedeutung. Es macht mit dem vertraut, was längst bekannt ist. In einer loyalitätsstiftenden Scheinwelt schafft es Glauben und Zuversicht.

Als sechstes Bildmuster tritt das die gesamte *Wochenschau* überziehende Sujet unablässiger Dynamik und Aktivität auf. Was dem Selbstverständnis des Nationalsozialismus entspricht, gehorcht durch den schnellen und rastlosen Einsatz filmtechnischer Mittel in besonderer Weise Absicht und Vorstellung des Blitzkrieges auf der Leinwand. Die *Wochenschau* lichtet Realität und Fortschrittlichkeit ab – und gibt sie selbst von sich preis. So wie *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* permanenter Bewegung und Veränderung als Modernitätsausdruck verschrieben sind, so entsprechen die ständigen Kamerabewegungen der modernen Auffassung des dynamischen Krieges. Bewegungsbilder und Bildbewegungen

<sup>182</sup> Paul 2004, S. 239

<sup>183</sup> ebd.

<sup>184</sup> Meyer 1999, S. 21

<sup>185</sup> ebd., S. 21 f.; siehe weiterführend die Bildsequenz „Besatzungstourismus, Alltagsszenen“, S. 60-82

<sup>186</sup> zu diesem Wahrnehmungstopos vgl. Köstlin 1989, S. 173-182; Latzel 1997, S. 447-459

<sup>187</sup> Naumann 1997, S. 11-25

verzerren die Sicht auf den Krieg und bearbeiten die motorischen Nerven des Zuschauers unablässig. Zu keinem Zeitpunkt wird er aus den filmtechnischen Arrangements des virtuellen Blitzkrieges entlassen. In nicht enden wollender Stereotypie konfrontieren sie den Zuschauer mit emotionaler Rastlosigkeit und verhelfen damit dem durch Mobilität und Agilität charakterisierten NS-Anlitz fortwährend zum Ausdruck. Weiterhin bestärken sie in ihnen Gefühle des ständigen, niemals stillstehenden Vormarsches und damit der zu keiner Zeit versiegenden Kraftquelle nationalsozialistischer Dynamik. Somit greift hier das stilistische Moment der Agilität das aus *Sozialisation* und *Olympiafilm* bekannte Muster auf und stellt den Krieg in einer Art und Weise dar, die längst etabliert ist: verordnete Dynamik als organisierte NS-Selbstinszenierung. Durch das sich durch *politische Sportpraxen*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* ziehende und sich dadurch potenzierende Leitbild, wird der Mensch unentwegt emotional konditioniert und mit Bekanntem konfrontiert. All das schafft Vertrauen zu dem, was im Kontext nach wie vor so ist, wie es immer schon war: Der Krieg als dynamisches Ereignis. Das vermittelte Gefühl wird auf der Leinwand bestätigt. Permanent in Bewegung befindliche Marsch-, Panzer-, Nachschub- und Fahrzeugkolonnen, Schiffskonvois sowie Fliegerstaffeln bilden schematische Topoi, die diesen Eindruck durchgängig verstärken. Neben Filmtechnik und Bildinhalten erfüllen auch die kurz geschnittenen, bewegungsreich durchkomponierten Bildabfolgen, die ausschließlich mit desinformativen Texten und Musik versehen sind, ihren dramaturgischen Teil<sup>188</sup> in der Synästhesie. Unablässige Bewegung als konditionierendes System audiovisueller Reizüberflutung verleiht der Kriegsdarstellung ihre ideologische Potenz. Die Bilder sind zu keinem Zeitpunkt autark, sondern sinnstiftend auf die Absicherung von Dynamik ausgelegt. Als „ausgefeiltes Repertoire der Rahmungen“<sup>189</sup> haben sie nur den Zweck, „die Ordnungsbilder des Krieges konsequent ab[zusichern]“.<sup>190</sup> Das geschieht so schnell und effizient, wie die *Wochenschau* den Blitzkrieg auf der Leinwand glauben macht. Der Zuschauer kann sich dem nicht entziehen und hinterfragt seine bekannte Gefühlswelt, die ihm die Bilder weiter einpflanzen, überhaupt nicht mehr. Zusammen mit Musik und einem Sprecher, der Handlung, Raum und Zeit in der virtuellen Realität erst definiert, sind sie abgesichert. „Nie dürfen diese Bilder [daher] für sich selbst sprechen, [so dass sie] zu keinem Augenblick [...] aus dem Regiment des Kommentars entlassen [werden]“.<sup>191</sup> Alles ist „auf die Stimme [und damit den Inhalt] des Kommentators“<sup>192</sup> ausgerichtet. Dadurch sind überhaupt erst Intention und deren Projektion gewährleistet:

---

<sup>188</sup> vgl. dazu Stamm 1979, S. 118 ff.

<sup>189</sup> Prümm 2003, S. 328

<sup>190</sup> ebd.

<sup>191</sup> ebd.

<sup>192</sup> ebd.

Gefühle statt Informationen. Dieses Prinzip raubt dem Zuschauer sein „Distanz und Unabhängigkeit schaffende[s] Denken“, und überlässt ihm dabei weder „Zeit noch Raum für eigene Assoziationen und Gedanken.“<sup>193</sup> Ihn umgibt permanent eine audiovisuelle Reizüberflutung, die ihn aus der Möglichkeit eigener Gedankenbildung entbindet. Seine Ideenassoziationen werden im Keim erstickt und durch Fiktionen von Dynamik ausgetauscht. Das verstärkt geradezu die Erfahrung des sinnlichen Miterlebens. „Sobald dem Zuschauer erlaubt wird, sich zu erholen“, so Kracauer zur Filmkanonade, „könnten seine intellektuellen Fähigkeiten erwachen, und es bestünde Gefahr, daß er sich der Leere um ihn herum bewußt würde.“<sup>194</sup> So wie der Soldat der *Wochenschau* den schnellen Bewegungen des dynamischen Krieges unterzogen ist, so geschieht es auch mit dem Zuschauer: „eingepresst zwischen Projektionsgerät und Leinwand, bombardiert von stereotypen Bildmustern und vokozenristischen Kommentaren“.<sup>195</sup> Er fühlt, was er bereits kennt und pausenlos sieht: Dynamik. Sie stimuliert und löst ihn – aus der Ohnmacht und Apathie, die der Krieg verursacht.

Daran knüpft das siebente Bildmuster der Ästhetik. Die *Wochenschau* bombardiert die Sinnesreize des Publikums mit Gefühlen und Eindrücken, die keine Informationen enthalten: dieser Krieg ist positiv und schön. Er und die ihn skizzierenden Muster werden grundsätzlich mit den filmtechnischen Mitteln der Bildästhetik<sup>196</sup> unterfüttert. Sie überziehen die gesamte *Wochenschau* und projizieren so eine schöne Sicht auf den Krieg. Damit stimmen sie mit den Grundlagen von *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* überein. Synästhetisch verschmelzen hier Bild, Musik und die Klänge des Krieges zu einer Ästhetik der Vernichtung. Besonders die transformierten Klangräume machen den Krieg erlebbar, der einen ästhetischen Eigenwert bekommt. Er ist als naturgesetzlicher Zustand von Schönheit gezeichnet, genauso wie ihn das emotional aufgeladene Publikum empfindet und miterlebt: Krieg sieht gut aus, hört und fühlt sich auch gut an. Der Ästhetik der *Wochenschau* ist, wie schon in *Sportsozialisation* und *Olympiafilm*, ein Sendungsbewusstsein eingeschrieben: Sie dient als Ausdruck innerer und äußerer Wertmaßstäbe und beschreibt so Idealzustände. Gezeichnet sind sie durch geometrische Isometrie, Symbole, Uniformität und Exotik der Orte. Im Rahmen des Abenteuers männlicher Bewährung und Idole legen die Bilder der Perfektion Zeugnis ab: von Können, Vollendung und Triumph. Als Ästhetik projizieren sie sich auf Uniformen, Waffen, Nachschubkolonnen, Soldaten und damit die entindividualisierte Kriegsmaschine Wehrmacht,

---

<sup>193</sup> Paul 2004, S. 243

<sup>194</sup> Kracauer [1999], S. 347; zur Dynamik von Schnitt und Kameraführung ebd., S.324 ff., ferner auch S. 336

<sup>195</sup> Paul 2004, S. 243

<sup>196</sup> zu den Ursprüngen in den Filmen der Avantgarde der 20er Jahre und den Bergfilmen Riefenstahls vgl. Loiperdinger 2003; Ders. 2001, S. 71 - 79. weiter auch Paul 2004, S. 234; Müller 1993, S. 199 f.

die selbst schon ästhetischen Eigenwert besitzt und stilistisch ästhetisiert ist. Die Romantik des weltenbummlerischen Abenteurers, Nachschub, eroberter Raum, das grelle Zucken von Kanonen und Granateinschlägen oder die Rauchsäulen der Vernichtung – sie alle wirken schön und beschreiben, wie ideal es im Innern des Krieges auf deutscher Seite zugeht. Diese Schönheitssicht wird durch das Ausblenden von Unschönem und Sterben begünstigt. Die *Wochenschau* knüpft an bildästhetische Konventionen des Ersten Weltkriegs, die ihn als „wunderbares, romantisches Schauspiel“<sup>197</sup> stilisieren. „Moderne Bildformen [der Ästhetik] in Verbindung mit männlichem Pathos kennzeichnen viele Bilder“<sup>198</sup>, die den Krieg so *bildschön* verherrlichen. Auch mit Blick darauf reiht sich die *Wochenschau* in Inszenierungsformen und bildsprachliche Intentionen von *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* ein. Unschönes wird überhaupt nur dann gezeigt, wenn es der Idealisierung nützt. Pausenlos wird der Zuschauer in die Stimmung des Schönen versetzt. Als nicht bildwürdig gelten daher Szenen, die Leiden, Angst, Tod, Erschöpfung, Hunger und die Ambivalenz zwischen Tristesse und emotionaler Extremsituation ablichten. Unberücksichtigt davon bleibt die visualisierte Anstrengung als glorifizierte Idee. Das zeigt auch eine von Goebbels im Juni 1940 veranlasste Direktive, in der es heißt, „daß wohl die Härte, die Größe und das Opfervolle des Krieges gezeigt werden soll, daß aber eine [...] Darstellung, die [...] das Grauen vor dem Kriege fördern könne, auf jeden Fall zu unterbleiben habe.“<sup>199</sup> Gleiches bekräftigen auch ehemalige Kriegsberichterstatter: „Laut unseren [...] Anweisungen mußten eigene Verluste möglichst übergangen werden. Wir durften höchstens in einem Schwenk über wenige Grabhügel [...] hinweg [...]. Bei zerfetzten Leichen des Gegners war man [...] nicht so zimperlich.“<sup>200</sup> Weiter wird bestätigt, dass es unter „allen Umständen [...] zu vermeiden [gewesen war], dass *deutsche* [hervorgehoben im Original] Gefallene auf den Bildern zu sehen wären, dafür möglichst viele russische, am besten haufenweise.“<sup>201</sup> Das „Basistabu“<sup>202</sup>, also die Darstellung eigener Verluste, begünstigt die schöne Sicht auf den Krieg. Für Bertrams *Feuertaufe* (1939) und Noldans *Sieg im Westen* (1940) stellt Kracauer zur „Abschaffung des Todes“<sup>203</sup> allgemeingültig fest: „Hier bieten die [...] Feldzugsfilme nichts außer zwei toten Pferden feindlicher Nationalität, zwei Soldatengräber und ein paar verwundete Soldaten, die viel zu schnell vorbei sind, um Eindruck zu machen. Die Wochenschauen praktizieren ähnliche Enthaltensamkeit.“<sup>204</sup> Ausblendung auf der einen und Ästhetik auf der anderen Seite tragen daher zur narrativen

<sup>197</sup> Chanjutin 1973, S. 185

<sup>198</sup> Sachsse 2003, S. 209; zu avantgardistischen Parallelen Lissitzkys und Rodchenkos siehe ebd.

<sup>199</sup> Goebbels zit. nach Thomae 1978, S. 492

<sup>200</sup> Ertl 1985, S. 74

<sup>201</sup> Schmidt-Scheeder 2003, S. 342; Die einzigen Ausnahmen: *Bromberger Blutsonntag* und *Nemmersdorf*.

<sup>202</sup> Paul 2004, S. 240; in diesem Zusammenhang siehe auch ebd., S. 241

<sup>203</sup> Kracauer [1999], S. 359

<sup>204</sup> ebd.

Typologie eines ordentlichen, präzisen und schön empfundenen Krieges bei. Summarisch verdichtet die *Wochenschau*, was den Prinzipien von *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* unterliegt: Ästhetik. Der schöne Schein des Nationalsozialismus und seines Krieges verführt zum Mitmachen, Durchhalten und Ertragen.

Als achttes Bildmuster folgt die Authentizität. Die *Wochenschau* spiegelt, was der Nationalsozialismus propagiert und lebt: Kampf und Gewalt. Die Analogie der Muster aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* unterstreicht ihre Glaubwürdigkeit. Mit Beiden steht sie daher in einer Linie. Die Echtheit des Filmmaterials und seiner Inhalte wird durch das Erreichen der Lichtspielhäuser erhärtet. So wie die von der Front zurückgekehrten Soldaten auf der Leinwand bestätigt die Ankunft der Bilder ihre Originalität. Oft genug nach immer gleichem Muster gezeigt, werden Inhalte und Emotionen zur Wahrheit. Mit dem vorweggenommenen Erfolg an den Fronten wird in der *Wochenschau* nachgezeichnet, was im Kontext der Heimkehr aus den Kampfgebieten steht: die Wirklichkeit des Erfolges. So authentifiziert sich die *Wochenschau* selbst, da sie im Verlauf zeigt, was sie zu Beginn antizipiert. Die physische Präsenz des Zelluloids im Kino ist greifbarer Beweis ihrer Inhalte – und der Zuschauer vermeintlicher Augenzeuge. Im Grunde skizziert sie eine selbsterfüllende Prophezeiung, auf deren Zustandekommen sie, durch Erwähnung der Kriegsberichte am Anfang, selbst auch noch hinweist. Daneben trägt die zeitliche Nähe zwischen Aufnahme und Ausstrahlung dazu bei: Authentizität durch Aktualität<sup>205</sup>. Obwohl sie hinter „Rundfunk, Wortpresse und Bildberichterstattung“<sup>206</sup> zurückliegt, hat sie dennoch einen entscheidenden Vorteil. Denn im Gegensatz zu starren Printmedien besitzen „bewegte Bilder“ einen ungleich höheren Authentizitätscharakter. Ihre Potenz entfaltet sich durch die realistische Darstellung, die eine Verbindung „zwischen dem Einzelnen und dem Zeitgeschehen“<sup>207</sup> herstellt. Durch die filmtechnische Introspektion in Echtzeit entsteht der Eindruck einer Direktübertragung der Wirklichkeit. Der Zuschauer wird emotional in „Beziehung [...] zum Krieg“<sup>208</sup> gesetzt. Er fühlt, was er sieht und hört, da er als Teilnehmer eingebunden ist. Besonders die Vertonung<sup>209</sup> der Kriegsgeräusche vervollständigt das Erlebnis Krieg in der Gefühlswelt des Publikums. Die Synthese all dessen mit dem Naherlebnis<sup>210</sup> konstatiert die „Volksgemeinschaft vor der Leinwand“<sup>211</sup> – eine Erfahrungstransformation von der Front an die Heimat.<sup>212</sup> Die *Wochenschau* vermittelt die Illusion, dass der Zuschauer sich selbst in Bewegung und Krieg

<sup>205</sup> vgl. dazu Kracauer [1999], S. 324, 349

<sup>206</sup> Hippler 1975, S. 234; vgl. dazu auch Paul 2004, S. 234

<sup>207</sup> *Der Film* vom 22.6.1940; vgl. Moeller 1998, S.185-211

<sup>208</sup> siehe Goebbels-Rede vom 15.2.1941, zit. nach Albrecht 1969, S. 472; ebenso Reuth 2003 (Bd. 4.), S.1452

<sup>209</sup> vgl. Paul 2004, S. 243

<sup>210</sup> vgl. ebd., S. 242

<sup>211</sup> Stahr 2001

<sup>212</sup> vgl. dazu Kracauer [1999], S. 323, 327-366, speziell 352 und 356 f.

befindet.<sup>213</sup> Realität wird so zur virtuellen Fiktion, die dann am Ende durch realistische Darstellung zur Wahrheit wird. Damit stehen *Wochenschau* und ihr Seherlebnis in der filmtechnischen Tradition des *Olympiafilms*, was ihren Erfolg begründet<sup>214</sup>: der Realismus der virtuellen Realität als ästhetischer Nervenkitzel ohne wirklichen Realitätsbezug.<sup>215</sup> Sinnliches Miterleben macht die *Wochenschau* deshalb glaubwürdig. Sie vermittelt dem Publikum das Gefühl, die Wahrheit mit eigenen Augen zu sehen. In der Empfindung von Realität liegt ihre Wirkung begründet.<sup>216</sup> „Die Realität“, so Kracauer, wird „eingespannt, sich selbst vorzutäuschen“<sup>217</sup>, ohne dem Zuschauer eigene Interpretationen zu erlauben und ihn aus den Suggestionen zu entlassen. Die Realität des Irrealen basiert auf Enträumlichung, Entzeitlichung und damit Entleerung der Bilder. Sie sind vom realen Kontext entbunden, denn sie besitzen „keinen informativen Charakter. Anstatt eine adäquate Illustrierung [...] zu geben, beschränken sie sich [...] [auf ein] Beispiel [...], das [sich] häufig unbestimmt oder [...] als universell anwendbares Stereotyp erweist. [...] Da solche Muster nichts Genaueres sind, wird der Eindruck des Vakuums verstärkt. Ganze Schlachten finden im Lande Nirgendwo statt, wo die Deutschen über Raum und Zeit gebieten. Diese Methode [...] trägt dazu bei, den Zuschauer [...] bestimmten Suggestionen zu unterwerfen. Viele bildliche Darstellungen sind [...] nichts als eine leere Pause zwischen zwei propagandistischen Einflüsterungen.“<sup>218</sup> Damit stimmt die *Wochenschau* exakt mit der NS-Gesellschaft, ihrer *Sportsozialisation* und der kulminierten Ideographie des *Olympiafilms* überein – die Schaffung einer eigenen Wirklichkeit, die jedoch authentisch ist, und die an Gefühle appelliert.<sup>219</sup> Die Kriegsdarstellung wird aus dem Selbstverständnis des Nationalsozialismus heraus präsentiert, wodurch gespiegelt und abgesichert wird, was seinen Formen der Selbstinszenierung verschrieben ist: die Realität des Irrealen. Mit der Spiegelung und Absicherung von Authentizität dienen Informationen niemals dem Selbstzweck – nur der Emotion. So wird auch nur „the most impressive of [...] depicting the magnitude of Hitler’s Blitzkrieg success“<sup>220</sup> zum Ausdruck verholfen. Die Konversion des Filmmaterials zur NS-Realität kreiert eine idealisierte Scheinwelt, die mit den wirklichen Kriegsereignissen häufig nichts mehr zu tun hat, und die im Wesentlichen bloß von einer „world of fire [...] and splendid

<sup>213</sup> vgl. Sakmyster 1996, S. 485; Giese 1940, S. 7; *Das Reich* vom 8.6.1941; Maraun 1939/40, S. 102 f.; Schmidt-Scheeder 2003, S. 189; siehe Hans Paeschke zit. nach Prümm 2003, S. 328

<sup>214</sup> vgl. dazu Stahr 2001, S. 174 ff., 208 ff.; Spiker 1975, S. 197, Tab. 22

<sup>215</sup> siehe dazu das Zitat bei Virilio 1989, S. 164

<sup>216</sup> vgl. dazu Sakmyster 1996, S. 485

<sup>217</sup> Kracauer [1999], S. 352, 356 f.

<sup>218</sup> ebd., S. 328

<sup>219</sup> vgl. ebd.

<sup>220</sup> Welch 1993, S. 95

German heros<sup>221</sup> erzählt. Mit der selbst verordneten Authentizität weichen Kriegszweifel dem Unanzweifelbaren. Das schafft Loyalität.

Das neunte und letzte Muster beschreibt den Krieg als Sport. Zum einen begründet sich das mit der Synchronizität der acht vorigen Muster in *Sportsozialisation* und *Olympiafilm*, die den Sport als Krieg antizipieren lassen. Sie alle finden sich in der *Wochenschau* wieder und codieren so, durch ihre reflexive Wirkung, den Krieg als Sport. Dadurch wird er pausenlos zu etwas Bekanntem. Denn die *Wochenschau* spiegelt - und sichert diese Muster kontinuierlich ab. Letztlich kulminiert in ihr, was ideologischen Sportpraxen und ihrer Visualisierung auferlegt ist: Kampf. Grundsätzlich enden damit in der *Wochenschau* Ursprung und Intention politischen Sports.<sup>222</sup> Jedoch nicht nur das Übergreifen der Muster,<sup>223</sup> sondern auch die Präsentation des Krieges selbst gleicht in ihren Grundzügen der Inszenierung einer einzigen gigantischen Sportveranstaltung. Ganz im Sinne des Zeitgeistes dienen die Kriegsgebiete als Sportplatzkulisse. Einen Beleg für die sportliche Note in der Kriegsdarstellung liefern die Fotografen, Kameralente und Reporter, die Goebbels bevorzugt aus dem Sportmetier rekrutiert, und die z.T. ihr Geschäft vom *Olympiafilm* und den danach entstandenen Sportfilmen kennen.<sup>224</sup> Als PK-Bildberichter haben sie genaue Vorgaben, wie sie den Krieg sportiv versetzen und aussehen lassen können.<sup>225</sup> Film-, Arbeits-, Aufnahme- und Schnitttechnik aus allgemeiner Sportberichterstattung und *Olympiafilm* halten so Einzug in die *Wochenschauen*.<sup>226</sup> Die Art und Weise ist daher identisch. Der Krieg wirkt deshalb wie Sport. Im Zusammenhang mit den Bildmustern ist die *Wochenschau* ein „sportlich“ überführtes Medium. Inhaltlich und filmtechnisch geprägt bzw. „vorbelastet“, begründet sich daher auch die rahmende Wechselbeziehung von Sport und Krieg. Denn in ihrem Wirkungsgrad ist die Darstellung des Krieges gezeichnet: von Männlichkeit, Bewährung im Kampf, Ästhetik, inneren und äußeren Idealzuständen, Dynamik, Authentizität, Ordnung, Gegnersicht, Abenteuer, Erlebnis, der Nähe zum Geschehen, Athletik und Können. Der Militärathlet und seine Gemeinschaft sind hier nur noch in körperlichem Höchsteinsatz unterwegs. Sie sind in der *Wochenschau* Rastlosigkeit, Dynamik und damit der unablässigen

---

<sup>221</sup> Sakmyster 1996, S. 490

<sup>222</sup> Eine erste Beschreibung des Krieges als „Abenteuer“ und „Spiel“ bei Sachsse greift zu kurz. Ders. 2003, S.208; ähnliches zu „Krieg als Sport, Spiel und Abenteuer“ bei Hoffman 1997, S. 57-61. Einen Zusammenhang zwischen den Olympiafilmen und den Kriegswochenschauen erwägt überhaupt erst Paul. Ders. 2004, S. 240

<sup>223</sup> vgl. *Hypothese 3*, Kap. 1.2.1

<sup>224</sup> vgl. Paul 2004, S. 240; ebenso Filmographie Kap. 10

<sup>225</sup> Die Berufsausbildung der Bildberichterstatter (Schriftleiter im RDP). Eine Anordnung des Leiters der RDP. In: *Deutsche Presse* (1939) Nr. 4, S. 67 f.

<sup>226</sup> Geerdes 1988. Einen allgemeinen Überblick findet man bei Bartels 2004; siehe dazu exemplarisch in der *Filmographie* die Sportfilme, die nach dem *Olympiafilm* entstanden sind. Die Arbeitsweisen gehen in den *Wochenschauen* auf.

„Jagd nach Rekorden“<sup>227</sup> verpflichtet: eroberter Raum, Feindtonnage, Abschusszahlen, Gefangene, verschobene Materialmassen. Der Krieg ist durch die Darstellung und Inhalte mit Sport überzogen. So kolportiert die *Wochenschau* ausnahmslos bekannte Sozialisations- und Bildmuster der Sportberichterstattung: eine einzige Suggestion des Krieges als Sport. Die visuelle Überformung entspricht dabei durchaus dem Selbstverständnis und Zeitgeist vieler Beteiligten. Das spiegelt sich in offiziellen und persönlichen Erlebnisberichten, Geschichten, aber auch nach dem Krieg verfassten Memoiren und Kriegserinnerungen wider. Dabei ist das wohl populärste Beispiel das der „Gegenspieler“ Rommel und Montgomery in Nordafrika. Geradezu ehrfurchts- und liebevoll als „*Wüstenfuchs*“ und „*Monty*“ von Freund und Feind bezeichnet, proklamieren Presse, Rundfunk, Film, Fernsehen und die teilnehmenden Soldaten stets den sportlich-ehrenhaften Wettkampfcharakter des Afrikafeldzuges.<sup>228</sup> Während sich die Feldherren im nordafrikanischen Wüstensand ein „Schachspiel“ liefern, das seitens der Medien von vermeintlichem Anstand und Sportlichkeit geprägt wird, liefern sich in Stalingrad Major Konings und Wassilij Saizew<sup>229</sup> ein sportlich gefärbtes Scharfschützenduell: beide im Ringen um Abschusszahlen und moralische Zermürbung des Gegners. Analog dem Selbstverständnis des Ersten Weltkrieges finden sich vor allem bei Angehörigen der Luftwaffe Tendenzen eines sportlich begriffenen Krieges. Kämpfen wird anfangs als ritterlich sportliches Verhalten definiert. Eines der berühmtesten und medial meist genutzten Beispiele ist das des Jagdfliegers Franz von Werra.<sup>230</sup> Gleich zu Beginn der Luftschlacht um England verbucht er zahlreiche Erfolge, gerät in britische Gefangenschaft und entkommt nach geradezu sportlich motivierten und spektakulären Ausbruchsversuchen. Dazu zählen das Graben von einem langen Tunnel, das Handgemenge beim Kapern eines britischen Bombers und das Abrollen beim Springen von einem fahrenden Zug in Kanada. Über die damals noch nicht am Krieg teilnehmenden Vereinigten Staaten von Amerika kann er heimkommen und schließlich wieder aktiv an den Luftkämpfen des Krieges teilnehmen – alles letztendlich mit dem Ziel, seine Abschusszahlen zu verbessern.<sup>231</sup> Ähnliches findet sich in Graf von Einsiedels

---

<sup>227</sup> Paul 2004, S. 240

<sup>228</sup> zu Rommels Person und dem sportiv betrachteten Kampf gegen Montgomery siehe umfassend Carell 1998; Macksey 1992; Kühn 1987; Fry 1983; Eseback 1979; zeitgenössisch: Luftwaffen-Kriegsberichter-Kompanie [Nachdr. v. 1943] 1997; Generalkommando des Deutschen Afrikakorps 1943 [Afrikakorps 1943]

<sup>229</sup> *FOCUS* 11/2001, Seite 138 f. Erste Zusammenhänge dieser historischen Begebenheit bezüglich des „Krieg[s] als Sportveranstaltung“ sowohl im historischen Kontext als auch in der aktuellen Verfilmung *Duell – Enemy at the gates* finden sich bei <http://www.cityinfony.de/tagblatt/kino.old/tip/film0305.html>

<sup>230</sup> zur Sichtweise „Krieg als Sport“ mit Blick auf das Selbstverständnis von Werras und damaliger Jagdflieger siehe *Neue Zürcher Zeitung* v. 21.6.2001; weiter auch: <http://realfictionfilme.de/filme/von-werra/index.php>. Dort heißt es bezüglich historischem Kontext und der Verfilmung *Einer kam durch*: „Aufschlußreich, wenn auch zum Teil zwiespältig, sind unter anderem die Aussagen ehemaliger Jagdflieger, die sich offenbar als Elite der Nation fühlten, den Krieg als eine Art sportlicher Auseinandersetzung betrachteten [...]“

<sup>231</sup> vgl. Franz von Werra [1965]; ähnlich bei Just 1971; zeitgenössisch siehe *Oberstleutnant Mölders erzählt sein Leben*. In: *Der Adler* (1940) Nr. 23, zum sportlichen Tenor in ebd.: *Ehre den Siegern* und *Wie sie das Ritterkreuz erwarben*.



Memoiren. Auch er begreift den „Krieg als Sport“, da er doch vom Juli 1941 bis August 1942 insgesamt 35 sowjetische Flugzeuge abschießt, bevor er in russische Gefangenschaft gerät.<sup>232</sup> Die gleiche Auffassung erklärt sich mit dem Verhalten des Sportlers und SD-Chefs Reinhard Heydrich, der als passionierter Flieger während seines Urlaubs an Feindflügen mit Luftkämpfen teilnimmt.<sup>233</sup> So berichten auch ehemalige Soldaten wie Fritz Hahl<sup>234</sup> oder Helmut Büch<sup>235</sup> von blitzartigen Angriffen, eroberten Gebieten, Verwundung, Ehrung, Beförderung und Anerkennung. In all den Berichten und Aufzeichnungen geht es buchstäblich nur noch um die „Jagd nach Rekorden“<sup>236</sup>, die sich, entsprechend der *Wochenschau*, ausnahmslos in versenkter Feindtonnage, eroberten Gebieten, zurückgelegten Marschkilometern, zerstörten Panzern und abgeschossenen Flugzeugen ausdrücken – alles rasch, blitzartig und erfolgreich auf der Suche nach Bestätigung und Anerkennung. Realität und *Wochenschau* sind von Gedanken des Sports überzogen. Inhalte, Auffassungen und Inszenierungen suggerieren das unentwegt. Zusammen mit *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* umfasst die *Wochenschau* ein und dieselbe Idee: Sport als Krieg – Krieg als Sport. Die Grenzen sind verwischt, aufgelöst und beides zu einer Symbiose verschmolzen. Mit der synästhetischen Überführung und Absicherung der neun Bildmuster hört, sieht, fühlt und erlebt das Publikum 1942, was ihm seit neun Jahren bekannt ist: die Normalität des Unnormalen. Pausenlos wird das mit den immer gleichen kryptografischen Mustern codiert: über soziale Erlebnisse und reflektiertes Bild als Gefühl. Die Bekanntheit des Krieges legitimiert seine Akzeptanz. Er wird nicht hinterfragt – und so ertragbar. Mehr noch fördert das die persönliche Identifikation und Handlungsbereitschaft. Durch die Programmierung des Menschen im Nationalsozialismus nährt und begünstigt sich die deutsche Seite des Weltkrieges mit all ihrer Raserei, Aufopferung, Zerstörung, dem Inferno, totalen Krieg und letztlich dem Endstadium des totalen Staates. Die neun Muster als Rahmen und Absicherung der Konditionierung spiegeln, reflektieren und potenzieren sich in der Phase des Erfolgs. Sie sind auf andere *Wochenschauen*<sup>237</sup> anwendbar. Ob sie eine Gültigkeit in der Phase des Untergangs haben, soll im letzten Teil dieser Arbeit untersucht werden (*Hypothese 4*).<sup>238</sup>

<sup>232</sup> siehe umfassend Graf von Einsiedel 1985

<sup>233</sup> siehe Deschner 1992, S. 123 f. siehe dazu auch *Der Spiegel*, Nr. 6 v. 9.2.1950, S. 26

<sup>234</sup> vgl. Hahl 2001, S. 57-73

<sup>235</sup> vgl. Büch 2003, S. 13-54

<sup>236</sup> Paul 2004, S. 240

<sup>237</sup> Im Rahmen der Untersuchung haben weitere *Wochenschauen* (numerisch) vorgelegen, welche die selben Muster zum Ausdruck bringen: 516, 520, 583, 611, 614. In Anbetracht der Fülle an *Wochenschauen* (755) sind sie jedoch nicht repräsentativ.

<sup>238</sup> vgl. Kap. 1.2.1