5.2. Die *Deutsche Wochenschau* der Untergangsphase vom 25.10.1944

5.2.1 Kurze Filmbeschreibung

Die *Deutsche Wochenschau* der Untergangsphase[1] vom 25.10.1944[2] widmet sich zu Beginn den Ereignissen in der Heimat, berichtet dann von diversen Frontabschnitten, um sich am Ende erneut der Heimat zuzuwenden. 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 die Meldung und Trauerfeier vom Tode Rommels. Umgehend folgen Bilder aus seiner langjährigen Fronttätigkeit in Nordafrika. Dem schließen sich Szenen des Staatsakts mit Spitzen von Partei und Militär an. Neben dem aufgebahrten Sarg, Ehrenformationen sämtlicher Waffengattungen, hohen Repräsentanten, Würdenträgern und Angehörigen der Familie ist Generalfeldmarschall von Rundstedt im Namen Hitlers bei der Kranzniederlegung zu sehen. Es folgt die Trauerfahrt vor urbaner Kulisse mit dem auf Lafette von einer Fahne umhüllten Sarg. Angetretene Verbände der Wehrmacht, eine Ehrenformation der Waffen-SS und Menschenmassen im Spalier mit Hitlergruß kennzeichnen sie. Nun beginnen Berichte diverser Frontabschnitte. Den Auftakt markieren die Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland. Sie zeigen Rückzug und Flucht von Wehrmacht und Zivilbevölkerung. Dabei sind militärische Fahrzeugkolonnen und die flüchtende Bevölkerung mit Pferdewagen, Fuhrwerken und zu Fuß zu sehen. Den Hauptinhalt skizzieren mit persönlichem Hab und Gut überladene Waggons, die zum Schluss mit Lokomotiven abtransportiert werden. Eingeleitet durch eine Übersichtskarte folgen die Abwehrkämpfe im Bereich Großwardein. Die Aufnahmen zeigen Artillerie- und Panzergefechte. Deren Verlauf zeichnet sich durch: beobachtende Soldaten, vorrückende Panzerverbände, Schützenpanzer im Einsatz, die Gefangennahme rumänischer Soldaten, erneut Schützenpanzer mit Infanterie beim Durchkämmen eines Maisfeldes und zerstörtes Feindmaterial. Konträr folgen die Stoßtrupps an der Westfront. Wieder leitet eine Karte die Bilder ein: vom Westwall, von vorrückenden Sturmgeschützen und Grenadieren. Sie werden ergänzt durch Panzerkolonnen,

[1] zum Kriegsverlauf und dem Zusammenbruch der Fronten seit Stalingrad und Tunis siehe exemplarisch: King 2004, S. 280-281; Clairmont 2003, S. 2819-2831; Röhr 2003, S. 122-129; Knopp 1993; Piekalkiewicz 1990; Ders. 1993, S. 491-541; 569-613; 751-781; 872 f., 875-893; 1001-1023; Ailsby 2000; Kühn 1987; von Eseback 1979; zum Kriegsjahr 1944 Bracher 1960, S. 448-458; Zentner 1989a , S. 400 ff.; Jesse 2004, S. S.190 f., 196 f.; Müller 2002, S. 291-301; Benz 2000, S. 167-209; 247-267; Verlag für Geschichtliche Dokumentation 1989 (Bd. 2), S. 153, 193, 231, 269, 309; Lemcke 1989; Zentner 1989 (Bd. 8 u. 9); zum Frontkollaps 1944 umfassend Whitaker/Whitaker 1994; Pantenius 2002; McGuirl 2001; Hinze 1988; Hillgruber 1985; Buchner/Friedberg 1988; Meier-Welcker 1963; zur Lage der Juden und Zwangsarbeiter Fatran 1996, S. 98-119; Bories-Sawala 2001, S. 492-498; Hermans 1989; zum Bombenterror und Alltag Engert 1999, Kurowski 1995; Maskus 2000; Ders. 2001; Lipinski 1996; Kemper 2002, S.122-133; Beer 1990; Dinter 1999

[2] Filmquelle: Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 738)

Panzer- und Artilleriegefechte in einem Talkessel. Für einen kurzen Moment sind vereinzelte Soldaten am Straßenrand und im Schutz des Dickichts zu sehen. Nach Panzerkämpfen in einem Dorf und Straßenzug folgen Gefechte eines Stoßtrupps. Zerstörtes und brennendes Kriegsgerät sowie marschierende und auf Panzern sitzende Soldaten beschreiben das Ende. Die letzte Sequenz widmet sich mit der Bildung des Volkssturms erneut der Heimat. Bilder der Mobilmachung leiten sie ein: Aufmarsch von Volkssturmmännern, Plakate und Zeitungsartikel zur freiwilligen Anmeldung beim Volkssturm und schließlich Szenen von Meldestellen für 16- bis 60-Jährige. Im Anschluss daran erinnert eine Feier an den 131. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig. Himmler hält vor versammelten Volkssturmmännern in Ostpreußen eine Rede, woraufhin weitere Aufmärsche in Annaberg und anderen Städten Ostdeutschlands mit Fahnen, Standarten und einem Großappell gezeigt werden. Bis zum Ende der *Wochenschau* reihen sich Ornamente mobilisierter Massen aneinander: Volkssturmmänner, Abordnungen sämtlicher Parteiorganisationen, Uniformierte und Zivilisten Seite an Seite, Reden von Parteiführern, jubelnde und bewaffnete Bürger, Jugendliche mit Hitlergruß, ein Gauleiter mit der Gefolgschaft des Volkssturms, wiederholt Hitlerjungen mit Standarten, Fahnen, Gewehren und Panzerfäusten, SA-Männer und zum Schluss noch einmal Zivilisten. Mit dem Reichsadler vor einer Karte des Deutschen Reiches endet die *Wochenschau*.

5.2.2. Analytischer Teil

5.2.2.1 *Staatsakt zum Tode Rommels*

Die *Wochenschau* umfasst mit einer Dauer von elf Minuten und 37 Sekunden sieben Sequenzen.[3] Abzüglich des Vor- und Abspanns verbleiben der Hauptgestaltung ganze fünf Sequenzen. Zwei Sequenzen zeigen Geschehnisse der Heimat und die anderen drei diverse Frontabschnitte.

Die einleitende eine Minute und 44 Sekunden umfassende Sequenz vom *Staatsakt zum Tode Rommels* zeigt einen zweigeteilten Nekrolog.[4] Der erste Teil[5] skizziert mit früheren Wochenschau-Aufnahmen einen Abriss von Rommels Tätigkeit in Afrika. Der zweite Teil[6] widmet sich ausschließlich Staatsakt und Trauerfeierlichkeiten. Insgesamt 30 Einstellungen ergeben im Mittel eine *Schnittrhythmik* von 3,5 Sekunden pro Einblendung. Tendenziell liegt der Schwerpunkt damit auf ausführlicher Wahrnehmung. Jedoch ist der Anfang durch einen

[3] Filmquelle: Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 738)
[4] Min. 00´29 – 02´13
[5] Min. 00´29 - 00´58
[6] Min. 00´58 - 02´13

auffällig *langsamen* und das Ende durch einen deutlich *kürzeren Schnitt* gekennzeichnet. Liegt er zu Beginn bei knapp 7,3 Sekunden[7], so beträgt er danach rund 2,1 Sekunden[8]. Die Zweiteilung findet sich also auch in der *Rhythmik* der Sequenz wieder: anfängliche Wahrnehmung verdichtet sich zur Dynamisierung, deren Erklärung die weiteren Sequenzen der Frontabschnitte und am Ende die *Bildung des Volkssturms* liefern.

Den Auftakt, eingeleitet durch eine *weiche Montage*, markiert der Blick auf Rommels Standarte in *Nahaufnahme*. Damit führt die Sequenz sanft und ohne Umschweife in die Thematik der *Wochenschau*: Opfertod und totaler Einsatz. Zur elegisch glorifizierenden Musik und den Bildern alter Wochenschauen, die Rommel in Afrika zeigen, kommentiert der *Off*-Sprecher sofort: „Marschall Rommel ist tot. Der Held von Afrika, der zwei Jahre lang durch eine wendige und einfallsreiche Führung und einen großen persönlichen Mut eine vielfache Übermacht des Feindes in Schach hielt.“[9] Die Worte gleichen der Zustandsbeschreibung und Erwartungshaltung im Oktober 1944: Durchhalten, Aufopfern und persönlicher Einsatz angesichts der Übermacht des Gegners. Parallel zum schwermütigen Abgesang ist Rommel stilistisch erhaben bei Front-Inspektionen zu sehen. *Frosch*-, *Normal*-, *Vogelperspektive*, *Totale*, *Halbtotale* und *Amerikanische* wechseln sich ab.[10] Die Szenen sind Ausdruck eines entrückten Moments verblasster Erfolge. Zwar würdigt die *Wochenschau* Rommel und beschwört das Ideal bedingungslosen Einsatzes, Durchhaltens und der Gemeinschaft, jedoch bringt sie genau damit die düstere Realität zum Ausdruck. Im Grunde spiegelt sie nur noch, was filmisch nicht mehr überformbar ist: Hoffnungslosigkeit. Den vertrauten Bildern des NS-Medienlieblings ist Bedeutung eingeschrieben. Sie zeigen ein Vorbild, dem es nachzueifern gilt. Vordergründig glorifizieren sie mit dem, was bereits tot ist (nämlich Rommel, Blitzkrieg und Erfolge), den Tod selbst. Dieser wird als Vollendung, Selbstaufopferung und höherer Auftrag inszeniert.[11] Das Signum der Standarte Rommels am Anfang[12] und Ende[13] der Sequenz ordnet die Bilder einzig diesem Gedanken unter. Gefühle von Bedrohung, Abwehr und Zusammenrücken korrelieren damit und sind hier bereits angelegt. Der die destruktive Realität abbildende Moment als Wegweiser des Opfergangs definiert auch den weiteren Verlauf des Krieges und der *Wochenschau*. Mit der Totenfeier wird der Gedanke überführt und verstärkt. Vorerst ist Rommel ein letztes Mal mit

[7] Min. 00´29 – 00´58 umfasst 8 Einstellungen.
[8] Min. 00´58 – 02´13 umfasst 22 Einstellungen.
[9] Min. 00´29
[10] Min. 00´29 – 00´58
[11] Die wirklichen Todesumstände bleiben unerwähnt. vgl. dazu: Remy 2004; *Schweizer Soldat* 2001, S. 21-23; von Luck 2001; Rommel 2001; Stumpf 1995; S. 133-147; Irving 1987; Reuth 1995, S. 468 f.
[12] Min. 00´29
[13] Min. 00´58

militärischem Gruß im Kreise seiner Soldaten in *Nahaufnahme* zu sehen,[14] so als hätte er seinen Teil und Dienst erfüllt. Es ist eine Metaphorik des Anspruchs, den der NS-Staat an seine Gefolgschaft stellt: Bekenntnis abzulegen zum Einsatz des eigenen Lebens für die Nation.

In der als Hymnus auf die Opferbereitschaft inszenierten Trauerfeier[15] gehorchen Bild und Ton dem bekannten Muster von Leistung und offizieller Anerkennung. Pathetisch und überladen wird hier der Opfertod als sprichwörtlich „vorbildliche Ritualhandlung" zelebriert: Fahnen, Redner, Ehrengäste aus Staat, Partei und Militär, die angetretene Ehrenformation aller Waffengattungen und von Rundstedt bei der Kranzniederlegung im Namen Hitlers. Was sich stets mit Leistungswürdigung auf das Leben bezog, geht nun sinnbildlich im Tod auf. Nur noch dafür stehen die Symbole von Staat und Anerkennung: Marschallstab, Abzeichen und Orden. Eine deutlich verkürzte *Schnittrhythmik*[16] mit wechselnden *Einstellungsgrößen, -perspektiven* und *Kamerastandorten* mobilisiert den von Ruhe und Andacht gezeichneten Moment. Die *Kontrastmontage* verschreibt ihn so der Dynamik. Sinnstiftend sind damit Trauer und Ohnmacht überführt: als codifizierte Emotion der Aufopferung und des Aufbruchs. Der Zuschauer ist durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* in Gemeinschaft konstituierende Blickbezüge eingebunden. Er nimmt daran teil und fühlt, worin ihn der Sprecher bestätigt: „In einem Staatsakt nimmt das deutsche Volk Abschied von einem seiner tapfersten Generale. – Mit ihm, so sagte der Führer in einem Tagesbefehl, ist einer unserer besten Heerführer dahingegangen. Sein Name ist im gegenwärtigen Schicksalskampf des deutschen Volkes der Begriff für hervorragende Tapferkeit und unerschrockenes Draufgängertum geworden."[17] Und genau das verlangen Realität, NS-Führung und *Wochenschau* vom Publikum, welches sich vollkommen überaltert zeigt. Nur Rommels Sohn Manfred sticht als einziger junger Mensch aus der Masse hervor. Seine Person ist Sinnbild einer kriegsbedingt ausgedünnten Gesellschaft, die in Selbstauflösung begriffen ist, und die das letzte Aufgebot darstellt: insgesamt ein Fanal des letzten Aktes. Höhepunkt der Feier ist die vom Sprecher bedeutungsvoll hervorgehobene Niederlegung des Kranzes durch von Rundstedt: „Generalfeldmarschall von Rundstedt legt nach seiner Gedenkrede den Kranz des Führers nieder."[18] Auch wenn die Abwesenheit Hitlers im Zusammenhang mit dem Attentatsversuch vom 20. Juli steht, so suggeriert sie dennoch den Ernst der Lage im Spätjahr 1944. Der Eindruck entsteht, dass die Situation an den Fronten Hitlers Anwesenheit nicht

[14] Min. 00´55
[15] Min. 00´58 - 02´13
[16] Mit Beginn der Trauerfeier ändert sich die *Schnittrhythmik* auf 2,1 Sekunden.
[17] Min. 00´58 – 01´26
[18] Min. 01´27

zulässt. Hier verstärken sich Gefühle der Bedrohung, die denen der Dynamik gegenüberstehen. Mit Blick auf den weiteren Verlauf der *Wochenschau* verdichtet sich deren Kombination zur totalen Mobilisierung des Individuums: vor und auf der Leinwand.

Den Abschluss bildet die feierliche Prozession, die nun von aufbrausender Musik unterfüttert wird:[19] Rommels Sarg wird im Beisein der Familie von einer Ehrenformation ins Freie getragen und auf eine Lafette mit Kanone verbracht. Kompanien der Wehrmacht und Waffen-SS sind angetreten, fahnenbedeckt beginnt der Zug seine Fahrt durch Menschenornamente, die den Hitlergruß zeigen.[20] Der Sprecher hält dazu fest: „Die Bevölkerung einer süddeutschen Stadt umsäumt den letzten Weg des großen Soldaten.“[21] Fahne und Waffe beschreiben ein symbolisches Verhältnis zum Tod - und damit dem Ideal des Opfergangs. Darüber hinaus umreißt die Fahrt zugleich den Adressatenkreis dieses „nekromanten Ideals“. Tod, Opfer und Krieg werden dort platziert, wo sie stattfinden: in Deutschland, mit seinen Städten und Menschen. Letztere sind nun Statisten und Akteure dieses Krieges. *Heimat* und *Front* werden tatsächlich zur *Heimatfront*. Eine Grenze dazwischen gibt es nicht mehr. Der Moment gleicht einem Appell und erklärt die anheizende Musik. Lautstärke und Instrumente steigern sich. Sie transformieren Kommentar und *kurzen Schnitt* in ein Gefühl, laden den Augenblick mit noch mehr Dynamik auf und versetzen so in eine Stimmung des Aufbruchs. Das Filmpublikum nimmt im Kreise derer, die das betrifft, durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* teil. Hier konstatiert sich buchstäblich die *letzte* Gemeinschaft. Die Ordnungskulisse kann nicht darüber hinwegtäuschen. Der einstige Glanz ist verblasst: aus den Augen, Gesichtern und Menschenansammlungen. Sie selbst verraten es alle. Die Bilder sind verräterisch. Filmtechnisch lässt sich hier nichts mehr überformen. Die grausame Realität des Alltags ist der Bevölkerung eingebrannt. Aus der ehemaligen Kampf- wird eine Angstgemeinschaft eigener Ordnung. So ist die *Wochenschau* auf ihre ganz eigentümliche Weise authentisch. Mit dem Blick auf Rommels Standarte als Symbol der Aufopferung und langsamem Schließen der Blende endet die mit Dynamik versetzte Sequenz. An das emotionale Gemisch von Beklommenheit und Aufbruchstimmung als letztem Eindruck knüpfen die *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland*.

Zusammengefasst berichtet die Sequenz von einer zum Heldentum verklärten Totenfeier und dem Ideal des Opfergangs. Hier geht es nur noch um Symbolwirkung und nicht um Hintergründe. Mit dem Tode Rommels allegorisiert die Sequenz das, was dem Publikum der

[19] Min. 01´35 – 02´13

[20] Totenfeier, Räumlichkeit der Stadt und die Menschen dienen hier als Rahmen zur Formung einer Gemeinschaft. Dazu bedient sich die *Wochenschau* sämtlicher *Einstellungsgrößen* und *Kameraperspektiven*. Gemeinschaft wird hier in den Kontext von Aufopferung und Anerkennung gestellt.

[21] Min. 02´01

Leinwand auferlegt ist: Sterben für das illusionistische Überleben des Reiches. Sie spielt mit Gefühlen von Trauer, Ängsten, Ohnmacht, Zuversicht und Vertrauen in einer vom Untergang gezeichneten Gesellschaft. Handlungsort ist die Wirklichkeit gewordene Heimatfront. Angefangen mit Apathie, aus der das Publikum herausgelöst wird, endet sie in Mobilisation: von der Ohnmacht zur Hoffnung. Einst lebendige Symbole der Anerkennung sind hier nur noch die der Aufopferung. Die Modulation dient einzig Aktivierung und Einstimmung der Bevölkerung auf das, was noch kommt: totaler Kriegseinsatz - wie in der *Wochenschau* so auch in der Realität. Die als Gefühl antizipierte Kriegsmobilisation beschreibt schon am Anfang der *Wochenschau* den Kampf derer, die der Krieg nie erreichen sollte. Mit ihren Bildern spiegelt sie daher eine Wirklichkeit, die bedrückender kaum sein kann. Damit authentifiziert sie. Als Ausdruck gesellschaftlichen Querschnitts verraten die Szenen, um wen es in dieser Endphase eigentlich nur noch geht: „Überbleibsel" einer Gesellschaftsform, die sich in Zeiten des Erfolgs unumschränkter Hybris verordnet sah. Kriegsschauplätze sind nun deutsche Städte - und nur noch deren Zivilbevölkerung die Akteure des Krieges. Die bittere Realitätsspiegelung ist filmisch nicht mehr überformbar. In den Bildern findet kein Leben mehr statt. Hier wird nur noch der Tod verwaltet. Die am Ende diktierte Dynamik ist nicht mit der bislang bekannten als Ausdruck von Potenz zu verwechseln. Hier steht sie nur noch für ein letztes Aufbäumen auf der Grundlage bloßer Angst. Genau daran knüpft die nächste Sequenz.

5.2.2.2 *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland*

Mit einer Länge von 54 Sekunden, 13 Einstellungen und einer Schnittrhythmik von 4,1 Sekunden ist sie die kürzeste Sequenz. Der Schwerpunkt liegt also auf der ausführlichen Wahrnehmung der *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland*.[22] Die Szene knüpft nahtlos an Symbolik und Emotionalisierung der ersten Sequenz an und verstärkt sie. Durch das Prinzip Angst, dem sie verschrieben ist, entsteht ein Verzögerungseffekt in der *Wochenschau*. Anstelle von Bildinhalten, die der vorab erzeugten Dynamik mit Kampfberichten entsprechen, werden ausschließlich Szenen der Flucht und des Rückzugs gezeigt. Gedanken von Bedrohung und Mobilisation der Gemeinschaft werden hier sinnstiftend überführt, weiter unterfüttert und dienen nur dem Aufopferungsappell. Inhaltlich verdichten die meist in *Totale, Supertotale* und mit *Kameraschwenks* präsentierten Bilder das Ausmaß der Rückwärtsbewegung deutscher Verbände und der Zivilbevölkerung. Nur kurz sind zu Beginn Bilder von Militärkolonnen zu sehen.[23] Der Fokus ist auf die Flucht der

[22] Min. 02´13 – 03´07
[23] Min. 02´11 - 02´17

Bevölkerung mit Pferdewagen, Fuhrwerken und zu Fuß gerichtet.[24] Die Sequenz dokumentiert schlicht unzählige Anhäufungen persönlicher Habseligkeiten auf dem Transport. Auch hier authentifiziert sie eine unaufhaltsame und düstere Realität, in der es keine Ästhetik, Dynamik und Ordnung mehr gibt. Das Abenteuer in der Fremde ist längst als Bumerang totaler Vernichtung auf dem Rückweg. Sportliche Assoziationen oder Männlichkeitspathos treten ebenso wenig wie karitative Versorgungsmomente in Erscheinung. Die Musik unterstreicht den schicksalhaften und geradezu beängstigenden Moment, zu dem der Sprecher kommentiert: „In ganz Europa eilt dem Bolschewismus der Ruf bestialischer Grausamkeit voraus. Den Absetzbewegungen unserer Soldaten im Inland folgen nach wie vor Zehntausende von Zivilisten.“[25] Vor dem Hintergrund der *Bildung des Volkssturms*[26] am Ende der *Wochenschau* sind Szenen und Kommentar zweckdienlich. Zwar beschreiben sie eine unveränderliche Wirklichkeit, an der es nichts mehr zu beschönigen gibt, jedoch geben sie einen Vorgeschmack auf das infernalische Ende. Es ist der Schlüsselmoment der Sequenz. Er richtet sich mit Angst und blankem Entsetzen an das Publikum der Leinwand. Es soll durch Aversion gegen die Gefahr aus dem Osten zum letzten Aufgebot mobilisiert werden. Die vokozentristischen Wortpaarungen wie „ganz Europa“, „bestialische Grausamkeit“ und „Zehntausende von Zivilisten“ tragen besonders dazu bei. Das Bedrohungsgefühl ist nun durch Bild, Wort und Musik in den Projektionsräumen der Zuschauer angelegt. Und genau das greifen die nächsten Bilder geradezu gespenstisch auf.[27] Weitestgehend von Menschen entleert zeigen sie bis zum Bersten gefüllte Güterwaggons und Züge mit notdürftigem Besitz. Ureigenste Ängste um Leben, Hab und Gut werden hier angesprochen – und damit die Bevölkerung der Heimat. So wie die Züge gen Westen rollen[28], so unaufhaltsam folgen ihnen Schicksal und Front – ein Sinnbild unvermeidbarer Realität, die sich dem Reich nähert. Der Sprecher verstärkt: „Diese Waggons bergen die in wilder Eile zusammengebrachten Habseligkeiten ganzer Dorfgemeinschaften. Ihre Besitzer gehen lieber in die Ungewissheit der Fremde, als dass sie sich der Knechtschaft des Bolschewismus unterwerfen. Sie wissen, was der Sturm aus dem Osten bringt: Terror, Hunger und Volkstod.“[29] Die Wörter beschreiben eine Radikalisierung in der von Angst und Schrecken charakterisierten Gefühlswelt. Sie entsprechen dem seit 1941 üblichen Sprachgebrauch[30] gegenüber der Sowjetunion und

[24] Min. 02´17 – 02´26 und danach mit den Szenen des Eisenbahntransports bis Min. 03´07
[25] Min. 02´13
[26] Min. 06´44 – 11´37
[27] Min. 02´28
[28] Authentifizierend fahren sie Richtung linkem Bildrand.
[29] Min. 02´33; zum zeitgenössischen Bild der Sowjetunion vgl. umfassend Kivelitz 1999; Taylor 1998; Pietrow-Ennker 1995; Ders. 1989, S. 79-120; Sarrazin 2002
[30] *Ansturm der Hunnen* oder *Horden aus dem Osten* sind nur zwei der vielen Beispiele. Siehe dazu etwa Hoffmann 1997, S. 17-36; umfassend Greule 2004; Schoeps 2004; Brackmann 2001; Michael 2002

verstärken Assoziationen bestialischer Grausamkeit. Ganz bewusst werden sie hier mit dem seinerzeit bekannten Geschichtsverständnis verbunden. Abschließend setzt sich der völlig überladene Zug in Bewegung. All das Schicksalhafte der Sequenz kulminiert in diesem Augenblick.[31] Die Bilder sind nun auf Eigenwirkung beschränkt und nur noch von Musik untermalt. *Supertotale*, *Totale* und *Halbtotale* zeigen sinnbildlich die Größenordnung des bevorstehenden Schicksals.[32] Mit einer *weichen Montage* und dem Bild des abfahrenden Zuges in *Totale* endet die Sequenz. Ungewissheit, Angst und Schwermut sind die letzten Eindrücke. Als aufgestautes Gefühl soll der Wunsch nach Aktionismus und Befreiung aus der emotional befangenen Umklammerung durch *Abwehrkämpfe im Kampfraum Großwardein* seine Befriedigung finden.

Zusammenfasst erzeugt die Sequenz mit Bildern der Angst einen Gefühlsstau der Auflösung. Die Wünsche des Publikums nach Erfolgsmeldungen werden vorerst nicht befriedigt, statt dessen erfolgt eine Introspektion bevorstehenden Schicksals. Die Sequenz lädt mit Panik, Entsetzen, Angst und Ungewissheit auf, die im Fingerzeig auf das Filmpublikum und so dessen persönlicher Identifikation gipfelt. Sinnstiftend überführt und verdichtet sie diese Emotionen vor dem Hintergrund der Volkssturmbildung. Letztlich authentifiziert sie, was nicht mehr überformbar ist. Dynamik, heldische Männlichkeitsbewährung, Ästhetik oder karitative Ordnung finden hier nicht mehr statt. Der herannahende Krieg hat sein sportliches Antlitz des Erfolges verloren. Gegenüber der bisherigen Darstellung ist der entfernte Gegner im Irgendwo des Ostens nun mit Potenz beladen – gleichwohl als Bestie. Im Angesicht dessen erhärtet sich der Wunsch nach Mobilisierung der letzten Kräfte. Erst in der nächsten Sequenz werden die Momente von Ohnmacht, Lähmung und Depression zweckdienlich aufgelöst.

5.2.2.3 *Abwehrkämpfe im Kampfraum Großwardein*

Die Sequenz der *Abwehrkämpfe im Kampfraum Großwardein*[33] ist eine von nur zwei Sequenzen[34], in denen überhaupt Feuergefechte gezeigt werden. Sie umfasst eine Minute und 41 Sekunden. 41 Einstellungen ergeben im Mittel eine *Schnittrhythmik* von rund 2,5 Sekunden. Einblendungen von zum Teil unter einer Sekunde sind dabei nicht selten. Der Schwerpunkt liegt tendenziell auf Dynamisierung und dramaturgischer Beschleunigung. Sie wird eingeleitet durch schnelles Aufziehen der Blende und den Blick auf eine Landkarte. Den Zusammenhang erklärt der Sprecher: „Im Kampfraum Großwardein.“[35] Bedingt durch die

[31] Min. 02´38
[32] Min. 02´40 – 03´07
[33] Min. 03´07 – 04´48
[34] Die zweite Sequenz folgt unmittelbar im Anschluss mit den *Stoßtrupps an der Westfront*: Min. 04´48 – 06´44
[35] Min. 03´10

gegenüber den beiden vorigen Sequenzen schlagartige Einführung vermittelt sich eine Stimmung des Aufbruchs. Die aufgestauten Emotionen werden sinnstiftend gelöst und nun in die Gefahr des Kampfes hinein disponiert. Analog der übergangslosen Eröffnung des Sprechers befindet sich der Zuschauer unmittelbar im Krieg. Hier wird nichts mehr romantisiert oder ästhetisiert. Ohne Vorlaufzeit geht es nur noch um Kampf, der von Anbeginn Gefahr und Ungewissheit bedeutet. Die kurze und unvermittelte Platzierung des Publikums im Krieg potenziert und überträgt Eile und Handlungsdruck an den Fronten. Genauso schnell geht es weiter. Zu dem postwendend in *Totale* festgehaltenen Panzerkampfwagen ergänzt der Sprecher lakonisch: „Ein sowjetischer Panzerdurchbruch wird bekämpft.“[36] Damit verbindet sich inhaltlich das zu einem Themenkomplex, was mit den *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland*[37] aufgebaut wurde: die Gefahr aus dem Osten. Der im Vorfeld erzeugte Gefühlsstau wird hier also zielführend aufgelöst: in der Bekämpfung der Roten Armee. Dem Moment ist daher als Signal Bedeutung eingeschrieben: totale Mobilisierung aller Kräfte und Reserven. Die Wortwahl lenkt das Augenmerk gleich zu Beginn auf ein Defensivverhältnis deutscher Streitkräfte. Das erhärtet sofort den bedrohlichen Verteidigungszustand. Direkt im Anschluss an den Kommentar rückt die Musik deutlich in den Vordergrund. Sie unterstreicht, über das anfängliche Maß hinausgehend, das Schicksalhafte dieses Kampfes.[38] Der Ohnmacht, Spannung und Wunsch nach Aktionismus lösende Verzögerungseffekt knüpft direkt an besorgniserregende Gefahr an der Ostfront. Und genau darin ist der Zuschauer durch *Subjektive* als Teilnehmer eingebunden. Er wird zum Kämpfer gegen sowjetische Soldaten und *erlebt*, was an der Ostfront geschieht: Soldaten in geduckter Haltung auf einem Schützenpanzer aus der *Froschperspektive*, am Horizont einschlagende Granaten in *Supertotale* und *Vogelperspektive*, Beobachter in *Nahaufnahme* und *Froschperspektive*.[39] Erst mit Verzögerung blickt er auf die eigenen Artilleriegeschütze, die Richtung Osten feuern.[40] Emotional aufgeladen mit Eindrücken dessen, was im Osten nötig, aber auch nicht mehr als möglich ist, bewegt sich der Zuschauer in einer stetig verlagernden Gefühlswelt. Einerseits sind Gefahr und erdrückende Übermacht des Gegners spürbar – andererseits aber auch die noch bestehende Handlungsfähigkeit deutscher Verbände. Mit dem Wechsel von *Distanz und Nähe* und *Aktion-Reaktion* durch das *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* lösen sich Hoffnung und Furcht ohne Unterlass ab. Sie kennzeichnen die Realität,

[36] Min. 03´15
[37] Min. 02´13 – 03´07
[38] Min. 03´18
[39] Min. 03´17 – 03´23
[40] Min. 03´23; Sie sind zum rechten Bildrand ausgerichtet. Das authentifiziert und unterstreicht fassbar die Bedrohung aus dem Osten. Hier wird der Dialektik von Bangen und Zuversicht Nachdruck verliehen. vgl. dazu Schmidt-Scheeder 2003, S. 342

die dem desolaten Antlitz von Ostfront und Soldaten entspricht: vorsichtig und ängstlich wirkende Soldaten, die behutsam nach Osten spähen, Deckung suchen und aus deren Gesichtern das Heldentum vor dem Hintergrund der heranrückenden Staubwolken des Feindes verschwunden ist. Dieser ist noch nicht sichtbar. Nur das sinnbildliche Zeichen seiner Verwüstung am Horizont ist zu erkennen. Mit dem Ablichten dieser Bilder zur unheilvollen Musik zeigt sich die Wirklichkeit – und mit den deutschen Soldaten der Selbstausdruck eigenen Zustands. Konträr zur bisherigen Darstellung früherer Wochenschauen ist der immer noch anonymisierte Soldat nun ein schmerzliches Ideogramm seiner selbst: die Homogenität ist verschwunden, Einsatz und Auftritt wirken versprengt, die Auflösungserscheinungen sind unverkennbar und nachzuzeichnen. Eine Kriegsmaschine ist hier nicht mehr am Werk. Aus dem Facharbeiter und Militärathleten ist - so der Eindruck - ein Feuerwehrmann des Krieges geworden, der die Brände an der Front nur noch notdürftig löscht. Angst und Ungewissheit stehen ihm ins Gesicht geschrieben. Material und Ausrüstung wirken mangelhaft. Er skizziert sich im Grunde selbst: überbeansprucht und von Strapazen gezeichnet. Dennoch versetzen die Bilder der Gefechtsszenen den Zuschauer immer wieder in Optimismus, erwecken Glauben und Hoffnung: ausgelöst durch Artilleriefeuer und Granateinschläge am Horizont in *Totale* und *Supertotale*.[41] Mit der räumlichen Größenvorstellung zeigt sich das Ausmaß dessen, was aus dem Osten auf Deutschland zukommt, und in welchem Umfang es zu verteidigen gilt. Das und der nebulös entfernte Gegner verstärken wiederum Ängste. Diesem Turnus von Gefühlswechseln gehorcht der restliche Verlauf. Die folgende Schlüsselszene drückt genau das aus: vor dem Hintergrund eines völlig abgemagerten und apathisch blickenden Soldaten - mit Zigarette und freiem Oberkörper - wird eine Granate mir der Beschriftung „Trotzdem siegen wir!“[42] in ein Geschütz geladen. Der Moment ist eine aphoristische Zustandsbeschreibung: Angst, Elend, Durchhalten und Hoffnung kulminieren hier bildsprachlich in einer Sekunde. Er verbindet eigentümlich Front und Heimat, und zwingt zum Ertragen des Unerträglichen: Was der Frontsoldat aushält, *muss* folglich auch die Bevölkerung erdulden können. Die schauderhaft authentische Realitätswiedergabe bietet außer Hoffnung und Kriegsfanatismus wenig Raum für Beschönigung oder Ästhetisierung. An das Motto der Zuversicht, dem nach wie vor das destruktive Antlitz eingeschrieben ist, knüpfen Bilder anrückender Panzerverbände. Lakonisch erklärt der Sprecher: „Panther fahren zum Gegenstoß nach vorn.“[43] Das Ergebnis der Aktion bleibt offen. Weder Ort noch Zeit sind von Belang. Über Erfolge und Ergebnisse erfährt man nichts. Hier spiegelt sich reiner

[41] Min. 03´23 – 03´40
[42] Min. 03´30
[43] Min. 03´39

Zweckoptimismus: Durchhaltewillen! Die Dramatik bedeutungslos gewordener Offensiven zeigt ihren stärksten Effekt. Panzerverbände und Kampfwagen erreichen die Front[44], die der Sprecher nichtssagend kommentiert: „Kampfwagen gehen zum Angriff über.“[45] Und weiter heißt es: „Vom Schützenpanzerwagen bekämpfen Grenadiere mit MG durchsickernde Sowjetinfanterie.[46] Die Mischung aus Angst und Zuversicht begleitet auch hier. Zahlreichen Panzern in weitem Gelände, festgehalten in *Totale* und *Supertotale*, stehen wiederholt Deckung suchende Soldaten gegenüber. Was auf der Leinwand durch Realitätsspiegelung stattfindet, erlebt der Zuschauer in seiner Alltag gewordenen Gefühlswelt mit.[47] Der damit verbundenen Auffassung von Gegenwehr und Aktionismus wird durch Befriedigung der Wunsch gewordenen Rache entsprochen.[48] Spannungsgeladen begleitet der Zuschauer die überaus vorsichtig in einem Waldstück agierenden Deutschen, die rumänische Soldaten gefangen nehmen. Der Sprecher kommentiert dazu: „Rumänen stellen sich.“[49] In Anbetracht des Bruchs der rumänisch-deutschen Koalition keimt hier erneut der Hoffnungsgedanke in der von Zersetzung und Verzweiflung gezeichneten Situation. Auch in diesem Moment können die Bilder über den desolaten Zustand an der Ostfront nicht hinwegtäuschen. Ruhm und Glanz sind längst Vergangenheit. Die Bilder drücken überhaupt keine Stärke, Dynamik, Ordnung und auch keine gute Versorgungslage der deutschen Soldaten aus. Vollkommen gegenteilig skizziert sich deren Erscheinung. Der Krieg ist unästhetisch geworden – vor und auf der Leinwand. Die Authentizität bedrückt. Dennoch besitzt der Augenblick Signalwirkung, werden doch die rumänischen Gefangenen regelrecht vorgeführt und durchsucht. Nichtssagende und nur die Stimmung ausdrückende Szenen runden die Sequenz ab.[50] Durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* begleitet das Publikum seine Kameraden und Panzer in ein Maisfeld.[51] Der Wechsel von Innen- und Außenperspektive gipfelt in einem Reizzustand greifbarer Bürde. Immer leisere Streichinstrumente, filigrane Bässe und Pauken unterstreichen die bis zum Zerreissen aufgeladene Spannung. Vage betont der Sprecher die Gefahr: „Infanterie im Schutze eines Maisfeldes.“[52] Der Zuschauer bleibt in nervlicher Anspannung. Anstelle von Kämpfen und Gegnern sind nur vorrückende Infanterie und

[44] Min. 03´39 – 04´01
[45] Min. 03´53
[46] Min. 03´59
[47] *Froschperspektive*, *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* binden ihn pausenlos ein.
[48] vgl. Anmerkung 29 und 30.
[49] Min. 04´11; zum Hintergrund der 23.8.1944 aufgekündigten Achsenpartnerschaft und dem Seitenwechsel Rumäniens siehe überblicksartig Hillgruber 1965; zur Antonescu-Diktatur Watts 1996, S. 673 f.; Temple 1996, S. 457-503; Hausleitner 1999, S. 312-328; Ioanid 2002; zeitgenössisch Cosmovici 1940, S. 1-11 und die Schriften Antonescus im Literaturverzeichnis a.a.O.
[50] Min. 04´19 - 04´48
[51] Min. 04´19
[52] Min. 04´25

abschließend ein brennender LKW zu sehen. Nichts geschieht, und die Sequenz ist zu Ende. Die beispiellos hoch gehaltene Spannung verstärkt die unbehagliche Stimmung. Der Wunsch nach Befreiung aus der emotionalen Befangenheit - etwa durch sichtbare Aktionen oder Erklärungen - wird nicht erfüllt. Aufgeladen mit Ungewissheit und hingeführt zu einem Handlungswunsch bleibt das Publikum sich und seinen Gefühlen selbst überlassen, um nach gleichem Muster eine Verdichtung mit den *Stoßtrupps an der Westfront* zu erleben.
Zusammengefasst werden hier die aus den vorigen Sequenzen aufgestauten Gefühle von Ohnmacht und Depression überführt und sinnstiftend in Kämpfen als Hoffnungskeim aufgelöst. Damit wird Durchhaltewillen propagiert. Im Verlauf spielt die Sequenz geradezu mit dem Wechsel von Pessimismus und Zuversicht, der im weitestgehend unbefriedigten Wunsch nach Mobilisation kulminiert. Sie dient einzig diesem Zweck und dokumentiert inhaltlich nichts. Damit authentifiziert sie die bittere Wirklichkeit gewordene Situation an der Ostfront. Abgemagerte und ausgezehrte Soldaten, die in versprengten Einheiten agieren, zeichnen ein unüberformbares und desolates Bild der Unordnung. Der Krieg ist genauso wie die Realität nicht mehr zu beschönigen und zu ästhetisieren. Im Grunde zeigt er von sich, was er immer schon war: ordinärer Tod und Vernichtung. Nur findet dies jetzt auf deutscher Seite statt. Identitätsräumen männlicher Bewehrung im Ideal des Kampfes als Abenteuer sind Ungewissheit und Angst gewichen. Ein für den Zuschauer unseliger Paradigmenwechsel hat sich beim Soldatenbild vollzogen: vom einstigen Militärathleten zum Feuerwehrmann an einer unaufhaltsam nahenden Front. Der Soldat ist ein Schatten seiner selbst – leer, stumpf, leidenschafts- und ausdruckslos. Dynamik ist hier nur noch rückwärts gewandt. Das Publikum wird durch Panik mit Handlungsbedarf aufgeladen: ein Fanal totalen Einsatzes in der sorgenvollen Realität. Der Beklemmung aussichtslosen Niedergangs zweckoptimistisch als Beruhigung zu begegnen meint nur noch, sich an Aktionismus zu klammern. Und genau daran knüpfen die *Stoßtrupps an der Westfront*.

5.2.2.4 *Stoßtrupps an der Westfront*

Die zweite und letzte Sequenz der Kampfhandlungen[53] umfasst drei Minuten und 56 Sekunden. 49 Einstellungen ergeben im Mittel einen *Schnitt* von rund 4,8 Sekunden. Der Schwerpunkt liegt hier eindeutig auf ausführlicher Wahrnehmung. Mit den *Stoßtrupps an der Westfront* verdichtet die *Wochenschau* Aktionismus und Aufbruch, obwohl die Bilder nach wie vor mit Ängsten spielen. Sie propagiert Gegenwehr und Zuversicht. Der dem Publikum auferlegte Wunsch wird nun durch Handlungsbilder bedient. Und genau daran darf der

[53] Min. 04´48 – 06´44

Zuschauer ausgiebig teilnehmen. Die Sequenz stellt quasi eine Problemlösung ihrer bitteren Authentizität in Aussicht, und die heißt: fanatischer Einsatz aller! Nur darauf sind ihre sich zuspitzenden Inhalte ausgerichtet. So beginnt sie mit der gängigen Übersichtskarte, die der Sprecher kommentiert: „Vom Kampf an der Westfront!“[54] Sofort ist der Fokus auf Bilder des Westwalls gerichtet. Im weiteren Verlauf orientiert sich die Handlung ausschließlich an Gefechtsbildern, die ohne Unterlass aneinandergereiht sind: zu Beginn Artillerie- und Panzerkämpfe[55] und im Anschluss Infanterieeinsatz.[56] Den Auftakt skizzieren Panzerverbände mit aufgesessenen Soldaten auf dem Weg zur Front. Der Sprecher erklärt: „Sturmgeschütze und Grenadiere werden nach vorn geworfen.“[57] Aufpeitschende Musik heizt die Situation an, und die in *Halbtotale* und *Froschperspektive* festgehaltenen Kolonnen sind augenblicklich überhöht. Der Moment stimmt sofort ein: in Verteidigungsbereitschaft und Aufbruch. Obwohl die Szenen nicht mehr das Ausmaß früherer Wochenschauen ablichten und bereits hier etwas vom letzten Aufgebot anhaftet, so werden die Empfindungen dennoch mit heroischer Aufopferung und Zuversicht aufgeladen. Trotzdem schwebt ein Damoklesschwert der Bedrängnis und Ungewissheit über dem Moment, denn Kommentar und Zustand der Panzerverbände implizieren Verunsicherung. Makellos waffenstrotzender Glanz zeigt sich hier nicht mehr. Der Zuschauer begleitet wie gehabt durch *Subjektive* und *Over-the- Shoulder-Perspektive* die Truppen an die Front und wird damit sinnbildlich an das herangeführt, was ihm ab der nächsten Sequenz selber bevorsteht: Handeln durch Kämpfen. Er blickt aus der Kolonne heraus, auf das Gesicht eines Panzerkommandanten, und aus der *Subjektiven* eröffnet ein Geschütz das Feuergefecht.[58] „In den Tälern tobt der Kampf mit allen Waffen!“[59], so der Sprecher. Und schon potenzieren sich Umfang und Heftigkeit der Kämpfe. Der Zuschauer ist Eins mit der Waffe und der Auftakt sofort die totale Entfesselung. Schlagartig löst sich der maximal ausgereizte Wunsch nach Kampfgeschehen. Mit der übergangslosen Einführung beschreibt die Gefechtseröffnung metaphorisch den Griff des Publikums zur Waffe – und das so schnell wie möglich. Schonungslos, unvermittelt und konfrontativ werden diejenigen miteinbezogen, die in den kommenden Monaten die Hauptlast der Kämpfe zu (er-)tragen haben: die Menschen vor der Leinwand. Die Kriegsrealität erlaubt keine verzögerte Beschönigung mehr. Zivilist und Waffe sind nun verknüpft. Die Kameraperspektive konditioniert die Sichtweise vom unumschränkten Kampf als einzigem Ausweg. Kumulativ ergänzen sich nun die Gefechtsszenen. Abwechselnd feuern Panzer- und Artilleriegeschütze.

[54] Min. 04´48
[55] Min. 04´48 – 06´05
[56] Min. 06´05 – 06´44
[57] Min. 05´00
[58] Min. 05´03 – 05´10
[59] Min. 05´15

Darauf abgestimmt ändern sich *Einstellungsgrößen* und *Perspektiven*. Geradezu infernalisch lichten die Bilder einen entfesselten und zu allem entschlossenen Verteidigungswillen im *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* ab: deutsche Geschütze feuern, es folgen feindliche Granateinschläge, deutsche Soldaten gehen in Deckung, wieder feuern deutsche Geschütze, Granaten explodieren, Soldaten nehmen einen Straßenzug ein. Von Rauchschwaden durchzogene Dörfer und Landstraßen sind zu sehen. Trotz der Darstellung tobender Kämpfe polarisiert die Sequenz mit dem *Aktion-Reaktion* verschriebenen Prinzip zwischen Hoffen und Bangen. Entsprechend lakonisch und unbestimmt kommentiert der Sprecher: „Panzer im Gefecht auf einer Dorfstraße.“[60] Synästhetisch bereiten Bild, Sprecher und Musik auf totale Kriegsbereitschaft als unumstößliches „Muss“ vor. Sie zeichnen die bevorstehende Apokalypse des Existenzkampfes, genauso wie der Sprecher es beschreibt: „Die Landschaft ist vom Rauch der Brände und Explosionen durchzogen.“[61] Vor dem Hintergrund des Himmelsmotivs gehorchen die Bilder dem Naturgesetz Kampf, der im NS-Wertesystem ebenso „logisch“ die Möglichkeit des Untergangs beinhaltet.[62] Immer wieder verweisen Szenen und Sprecher indirekt darauf: „Ein Stoßtrupp gerät plötzlich in feindliches Feuer.“[63] Die Sequenz zeigt dabei nur sporadische Abwehrmaßnahmen und keine geschlossene Frontverteidigung: ein Offizier beim Befehligen seiner Männer, die kurz darauf hinter einem Baumstamm vor Granateinschlägen in Deckung gehen. Danach rücken sie vorsichtig mit Panzerfaust und Flammenwerfer vor. Abschließend sieht man einen Jungen mit Panzerfaust. Durch geschürte Ängste und dem Bewusstsein der Gefahren animiert die Sequenz so auch wieder zum Kämpfen und Durchhalten. Der Dialektik wechselnder Eindrücke mit Schwerpunkt Optimismus ist auch der Rest der Sequenz unterzogen. Der Sprecher greift genau das auf, was für die Bevölkerung mit Blick auf die Realität und das Ende der *Wochenschau* wegweisend ist: „Mit der Panzerfaust werden Widerstandsnester hochgejagt.“[64] Ein Junge in *Nahaufnahme* feuert eine Panzerfaust buchstäblich *kinderleicht*[65] in ein Haus. Der Moment ist Sinnbild: eine Vorwegnahme der „Volkssturm-Wirklichkeit“. In ihm wird die emotionale Ambivalenz zum Ausdruck gebracht, die pausenlos von Gefahr, Zuversicht, Verteidigung, Zusammenrücken und Durchhalten umkreist wird. Alleine schon der Begriff „Widerstandsnester“ suggeriert von Neuem mögliche Erfolgsaussichten im ewigen Vabanquespiel der *Wochenschau*. Ziel ist jetzt nur noch die Bereitschaft bedingungsloser

[60] Min. 05´35
[61] Min. 05´49
[62] vgl. dazu ausführlich Fest 2004
[63] Min. 06´06
[64] Min. 06´15
[65] Hier wird auf die millionenfach produzierten Panzerfäuste verwiesen. Deren einfache Handhabung hält mit *Panzerschreck-Plakaten* Einzug in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Zur Verharmlosung durch kinderleichten Gebrauch gesellt sich die Beschönigung der Panzerfaust als Sieg und Hoffnung bringendes Kriegsgerät.

Kriegsführung und Mobilisation. Das *kinderleichte* Beispiel soll zeigen, wie „einfach“ und schonungslos jeder Einzelne seinen Beitrag zur Fortsetzung des Krieges leisten kann – Alt und Jung beiderlei Geschlechts sind hier ganz konkret angesprochen. Die Sequenz endet, wie sie begonnen hat: mit Aufbruchstimmung, Zuversicht und totaler Mobilisation. Entsprechendes zeigen die Bilder: zerschossene, brennende, auf Straßen und an Wegrändern vernichtete Fahrzeuge und Panzer. Der Sprecher erhärtet: „Auf diesen Straßen hat der Feind immer wieder spüren müssen, dass der Widerstandswille des deutschen Soldaten bis zum Fanatismus gewachsen ist. Dutzende abgeschossener amerikanischer Panzer säumen diesen Weg.“[66] Wehrmachtangehörige erkunden zerstörtes Material, mustern amerikanische Zeitschriften und persönliche Dinge.[67] Authentisch verheißen die Bilder Zuversicht. Sie zeugen von scheinbar immer noch vorhandener Stärke und laden ausdrucksstark mit Hoffnung auf. Gut gelaunte, winkende und auf Panzern sitzende sowie in Kolonne marschierende Soldaten beenden die Sequenz.[68] Obwohl sie sich zum rechten Bildrand und damit übertragen nach Osten Richtung Deutschland bewegen, ist dieser Erfolgsmoment ein Fingerzeig. Er weist auf die zum Greifen nah bereitgehaltene Lösung: unumschränkter Einsatz und Fanatismus. Mit der Andeutung am Ende der Sequenz wird so zur wirklich letzten Maßnahme - vor und auf der Leinwand - übergeleitet: *Bildung des Volkssturms*.

Zusammengefasst wird hier dem Wunsch gewordenen Handlungsbedarf nach Auflösung der depressiven und beklemmenden Grundstimmung voriger Sequenzen entsprochen. Die *Wochenschau* macht buchstäblich puren Aktionismus erlebbar und deutet durch Gefühle der Zuversicht auf eine Art Lösungsvorschlag hin: totale Kriegsmobilisation. Als Sinnbild zeichnet sich die Symbiose von Waffe und Publikum. Die nach wie vor bedrohliche Situation, mit der die Sequenz unfreiwillig spielt, bildet dabei letztlich auch nur die desolate Wirklichkeit ab. Sie beschreibt die Abwicklung des Nationalsozialismus. Relevante Informationen bekommt der Zuschauer nicht. Stattdessen skizzieren Kinder mit Panzerfäusten, was auf jeden Einzelnen zukommt. Sie unterliegt dem der Realität entsprechenden Wechsel von Hoffnungslosigkeit und Zuversicht. Zwar gelingt es der Sequenz, umrahmt von Niedergang und Auflösung, durch Handlungs- und Erfolgsbilder in Emotionen des Aufbruchs zu versetzen, nur belegen Akteure und Vorgänge einen unüberformbaren Verfall. Vorsichtiges und ängstliches Handeln, Rückzugsbewegungen, unkoordinierte Einzelaktionen, lethargische, abgemagerte und ungepflegte Soldaten in unterschiedlichen Uniformen, Jungen an der Front, verschiedene Ausrüstungsgegenstände und

[66] Min. 06´24
[67] Min. 06´24 – 06´34
[68] Min. 06´34 – 06´44

Fahrzeuge, Größe und Umfang der versprengt wirkenden Einheiten – dies alles spricht eine deutliche Sprache. Aussichtsloser Kriegsalltag wird mit Zweckoptimismus überzeichnet und fordert im Grunde nur noch zum Durchhalten auf. Stärke und Perspektiven werden durch fanatische Aktionen kolportiert, die es längst nicht mehr gibt. Aus männlicher Bewährung im Abenteuer Krieg ist längst reines Überleben geworden. Ordnung ist Chaos gewichen – von früherer Kontrolle zur Konfusion. Der einst schöne Krieg zeigt nun seine hässliche Fratze. Vom dynamisch überwundenen Ausmaß des Raumes ist nur noch die Enge des kleiner werdenden Reiches zu sehen. Auch wenn der Gegner weitestgehend entfernt und verdinglicht wahrzunehmen ist, so steht er dennoch für Potenz. Er bestimmt die Geschehnisse des Schlachtfeldes, zwingt zum Reagieren und zeichnet für das Gesetz des Handelns verantwortlich. Die Aussicht auf Erfolg durch Bewegungsbilder, gelungene Einzelaktionen und synästhetisch aufgeladenen Mobilisierungswunsch gelingt der Sequenz als bleibendem Eindruck. Was sie gefühlsmäßig als Hoffnungskeim und Lösung anbietet, beschreibt der letzte Teil der *Wochenschau* mit der *Bildung des Volkssturms*.

5.2.2.5 *Bildung des Volkssturms*

Die letzte Sequenz der *Wochenschau* umfasst mit der *Bildung des Volkssturms*[69] vier Minuten und 53 Sekunden. 119 Einstellungen ergeben eine *Schnittrhythmik* von rund 2,5 Sekunden im Mittel. Tendenziell ist der Schwerpunkt auf Dynamisierung gerichtet. Das zeigt sich häufig in den *kurzen Schnitten* von unter einer Sekunde. Sie finden in Szenen ornamentaler Aufmärsche, Meldestellen und Bewegungsbildern von Menschenmassen ihre Verwendung. In diesen Momenten beschleunigt die *Wochenschau*. Vollkommen gegenteilig zeigen sich jedoch auch deutlich *langsamere Schnitte*, die überwiegend zu Standbildern angetretener Quader und Formationen benutzt werden. Mit bis zum Teil sieben Sekunden Einstellungsdauer sind sie aber eher selten. Beides folgt meist aufeinander, so dass eine anfängliche Dynamisierung in Szenen der Gemeinschaft überführt wird. In der letzten und längsten Sequenz erfolgt die Kompilation aller vorigen Aussagemomente: Opferbereitschaft durch Hoffnungslosigkeit und daraus resultierend totale Mobilisation als Fanatismus. Der Umfang von fast fünf Minuten zeigt, welche Bedeutung sie am Ende der *Wochenschau* als letztem Eindruck hat. Ihre Inhalte knüpfen an die Aufmärsche längst vergangener Tage. So verbindet sie Vergangenheit und Gegenwart. Die Sequenz beschreibt einzig den rauschhaften Wahn zwangsverpflichteter Massen, die sich zum Volkssturm melden, bewaffnet und in stereotypen Aufmärschen mit

[69] Min. 06´44 – 11´37; zum Volkssturm siehe exemplarisch Bundesarchiv 1957; Grobosch 1978, S. 181 ff.; Kissel 1962; Mammach 1981; Wright 1989; Yelton 1990; Seidler 1999; Schramm 1979 (Bd. 3), S. 1242; Tessin 1979 (Bd.1); Ders. 2002 (Bd. 17); regional auch Kaltenegger 2001, S. 117-122; von Loringhoven 1965; Schönherr 1987, S.105-120; Timm 1993

zuversichtlicher Gutgläubigkeit beladen werden. So präsentiert sie ihren Lösungsvorschlag für Ohnmacht und Depression der Kriegsrealität. Mobilisation, Aufbruch, fanatischer Verteidigungswille – nur davon handelt die Sequenz, auf welche die *Wochenschau* zielführend hingearbeitet hat. In ihrem Zuschnitt berichtet sie von dort, wo sich das Drama des letztes Aktes abspielt: an der Wirklichkeit gewordenen Heimatfront.

Sie beginnt verzögernd mit dem Blick auf einen dunklen Bildschirm und gellender Marschmusik. Der Moment aktiviert emotional. Die mit einigem Abstand folgenden Bilder marschierender Volkssturmangehöriger in *Vogelperspektive* und *Totale*[70] entzünden den Fanatismus, dem der weitere Verlauf gehorcht. Die Sequenz versetzt augenblicklich in eine aufgeheizte Grundstimmung, die buchstäblich aufhetzt. Der Sprecher unterfüttert im Kontext allumfassender Kampfbereitschaft: „Die Stunde des Kampfes für jeden Einzelnen ist gekommen. Für Leben und Freiheit der Nation ist der Deutsche Volkssturm aufgerufen.“[71] Seine Worte fassen damit quasi den bisherigen Verlauf der *Wochenschau* zusammen. Die Eindrücke werden durch ein Plakat mit der Aufschrift „Für Freiheit und Leben“[72] sowie Zeitungsaufmachern mit Hinweisen auf Hitlers Erlass zur Gründung des Volkssturms verstärkt.[73] Durch den hier signalisierten Existenzkampf mit der Aufforderung zum unumschränkten Einsatz beschreibt die *Wochenschau*, was der Nationalsozialismus stets als Naturgesetz begriffen hatte. Es ist die Ironie des Schicksals, die für die Zivilbevölkerung bitterer kaum sein kann. Nur noch um sie geht es in diesem Augenblick. Entsprechend reihen sich Bilder der Freiwilligen-Meldestellen des Volkssturms aneinander. Die Musik untermalt mit heroischen Klängen, während zahllose Menschen beim Einschreiben in Listen zu sehen sind. Despotisch und mit geradezu stählerner Stimme kommentiert der Sprecher: „In ganz Deutschland finden sich die Männer zwischen 16 und 60 Jahren auf den Freiwilligen-Meldestellen ein. Der Volkssturm einigt sie ohne Unterschied des Standes und Herkommens. Jugend und Alter stehen nebeneinander. Der heiligste Auftrag findet das deutsche Volk in Bereitschaft.“[74] Mystifiziert und beinahe okkultistisch klingen seine Worte, die der Situation noch mehr Bedeutung verleihen und sie weiter mit Enthusiasmus aufladen. Durch den pausenlosen Wechsel sämtlicher *Kameraperspektiven* und *Einstellungsgrößen* konstituiert sich die Gemeinschaft auf und vor der Leinwand. So wie die von regem Treiben umgebenen Männer in der *Wochenschau* zu ihrem Eintritt in den Volkssturm beglückwünscht werden, sich mit Offiziellen unterhalten und weiter einschreiben, so nimmt der Zuschauer daran teil. Er

[70] Min. 06´44 – 07´00
[71] Min. 07´00
[72] Min. 07´06
[73] Min. 07´06 – 07´14
[74] Min. 07´14

fühlt und erlebt als Teilnehmer den verschworenen, mit Dynamik und Aufbruch versetzten Augenblick in der Gemeinschaft. Und das bezieht sich eben auch auf junge Menschen. Fokussiert sind HJ-Angehörige beim Erfassen der Freiwilligen zu beobachten. Ein Schild mit der Aufschrift „Hier Erfassung der Jugendlichen von 16-18 Jahren. HJ-Ausweis vorlegen“[75] prangt an der Wand und umreißt so auch die jüngsten Angehörigen des Volkssturms. Die Bilder zeugen vom Aufbruch in die Katastrophe und den Untergang. Hier wird im Grunde der Moment festgehalten, der den Zusammenbruch beschreibt: junge und alte Männer als letzter Hoffnungsschimmer eines Reiches, das nicht weniger als die Welt für sich beanspruchte. Die totale Kriegsbereitschaft ist zugleich Sinnbild seiner totalen Auflösung.

Im Gedenken an Ruhm und Glanz vergangener Tage folgt das in *Totale* festgehaltene Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig.[76] Anlass ist der 131. Jahrestag der Kämpfe. Ungewollt ist der mit Vorhersehung überladene Augenblick Metapher und Spiegelung der Realität. Erfolge gibt es nicht mehr. Nur die Erinnerung einstiger Bedrohungsbewältigung hält zusammen, was in Zersetzung begriffen ist. Mit dem Blick in die Vergangenheit wird die Gegenwart zukunftsorientiert überformt – allerdings nur kurzzeitig. Denn über die Realität können die Bilder nicht hinwegtäuschen. Die Feier wird eingeleitet durch das Bild von schreckgeweiteten Augen eines Soldaten in *Nahaufnahme*. Seine Standarte trägt die Aufschrift „Insterburg“[77]. Die weit aufgerissenen Augen und der Name der Stadt verweisen auf die Gräuel der Roten Armee im Osten. Die Absicht, die dahinter steckt, ist dem Prinzip *Erfolg durch Angst* verschrieben. Dem emotionalen Appell des Widerstandes gehorchen Wortlaut und Art des Kommentars: „Am 18. Oktober, am 131. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig, verkündet der Reichsführer-SS den Erlass des Führers über die Bildung des Deutschen Volkssturms. In Ostpreußen sind die ersten Volkssturmmänner angetreten. Eiserne Entschlossenheit prägt den Ausdruck ihrer Gesichter.“[78] Auch durch den Kommentar erfolgt ein Stück bittere Realitätsspiegelung: die auf *Erlass* beruhende *Freiwilligkeit* des Volkssturms. Er zeigt die Hilf- und Aussichtslosigkeit. Mit der Erwähnung Ostpreußens beginnt der Wechsel von Innen- und Außenansicht des zu Quadern angetretenen gesellschaftlichen Querschnitts. Dadurch findet persönliche Identifikation statt. *Totale* und *Vogelperspektive* alternieren laufend mit *Nahaufnahme* und *Froschperspektive*: die Gruppe als Symbol der Idee stattfindender Mobilisation. Das Publikum vor und auf der Leinwand wird in Gemeinschaft konditioniert.[79]

[75] Min. 07´42; Min. 07´45; Min. 07´47

[76] Min. 08´08; Zur Symbolik und Historie vgl. exemplarisch Schuler 2004; Meißner 2001; Bleibtreu 2001; Smith 2001; Rodekamp 1999; Ders. 2003; Poppe 1991; besonders Affeldt 2000 und Keller/Schmid 1995

[77] Min. 08´02; zur Chronik militärischer Ereignisse und Gräueltaten in Erlebnisberichten siehe ausführlich Zeidler 1996; Matern 1986; Verlag für Geschichtliche Dokumentation 1989 (Bd. 3); Kathmann 2002; Reinoß 2002; Voigt 2004; Schulz 2003; besonders Fisch 1997

[78] Min. 08´08

[79] vgl. dazu Loiperdinger 1987, S. 121-133; Kracauer [1977], S. 50-64, 123-157

Beide sind Teilnehmer der verzweifelten, von Zweckoptimismus geleiteten Masse. Und genau das greift Himmler in seiner Rede auf, zu deren Beginn in *Totale* und *Vogelperspektive* die Musik verstummt: „Unsere verfluchten Feinde werden es feststellen und einsehen müssen, dass ein Einbruch in Deutschland, selbst wenn er irgendwo gelänge, für den Angreifer Opfer kostet, die für ihn dem nationalen Selbstmord gleichkommen.“[80] Himmler ist dabei vor einer Standarte mit der Aufschrift „Masuren“ zu sehen. So wird das Publikum durch das *Ideogramm der Gefahr* zu keinem Zeitpunkt aus dem Prinzip *Erfolg durch Angst* entlassen. Weit mehr noch verleiht ihm Himmlers *O-Ton* eine morbide Qualität, denn seine Sprache formt geradezu das Bewusstsein: *Motivation durch Entsetzen*. Die steten *Perspektivenwechsel* transformieren die Inhalte zu Gefühlen und potenzieren sie. Nach Abschluss seiner Rede wird die filmische Stimmungsarchitektur des Aufbruchs durch erneut einsetzende Musik weitergeführt. Die als Emotion kulminierte Synästhesie gipfelt in neuerlichen Aufmärschen und Versammlungen, die über die destruktive Aussicht des Untergangs zunehmend mit einer Stimmung der Mobilisierung aufladen. Das kantige Gesicht eines Soldaten in *Großaufnahme* bündelt die damit einhergehende Entschlossenheit.[81] Mit Darstellung der bedrohten Ostgebiete als thematisch unaufhöhrlichem Handlungsstrang bis zum Ende der Sequenz verdichtet die *Wochenschau* ihre Intention.

Umgehend folgen das Ortsschild vom schlesischen Annaberg[82] und Ausschnitte einer Feier am dortigen Ehrenmal.[83] Auch dieser Stadtname dient als Ideogramm ernsthafter Bedrohung der östlichen Reichsgebiete. Pathetisch erklärt der Sprecher zur heroischen Musik: „Der Volkssturm tritt unter dem Mahnmal deutschen Freiheitswillens auf dem Annaberg zu einer Feierstunde an.“[84] Nach gleichem Muster der Meldestellen des Volkssturms[85] sind im Wechsel Gesichter alter und junger Soldaten in Uniform in *Nahaufnahme* zu sehen. Abermals ist der Zuschauer durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* eingebunden. Begleitet von den ständigen Wechseln der *Einstellungsgrößen* und *Perspektiven* geht er emotional darin auf. Die Filmtechnik involviert ohne Unterlass und erzeugt Identifikation. Auch hier konstatiert sich der propagierte Volkssturm aller Bevölkerungsschichten vor und auf der Leinwand. Mit der Erwähnung eines weiteren Ehrenmals zitiert die *Wochenschau* historische Heldentaten aus der deutschen Geschichte und versucht dadurch, zukunftsorientierte Perspektiven zu schaffen.

[80] Min. 08´25
[81] Min. 08´29
[82] Min. 08´31
[83] Min. 08´33
[84] Min. 08´45; zur Bedeutung des Denkmals als nationales Symbol deutscher Freiheitskämpfe (Maikämpfe 1921) siehe umfassend Thoms 2001; Welder 1988; Körner 1981; Pieczka 1995; zeitgen. Glambowski 1934; Rudolphi 1937; Flott 1938
[85] vgl. ab Min. 07´14

Wie schon beim Denkmal der Völkerschlacht von Leipzig ist es ein Versuch der Realitätsüberformung, weil keine Erfolge mehr vorzuweisen sind.

Im Anschluss daran folgen bis zum Ende der *Wochenschau* unaufhörlich aneinander gereihte Szenen von versammelten Massen sowie Aufmärschen von Volkssturm und HJ. Durch die *harte Montage* vollzieht sich eine übergangslose Sinnstiftung: statische Quader werden in Bewegung versetzt. So wie aus Versammlung konkretes Marschieren wird, so wird im übertragenen Sinn aus Lähmung fanatischer Aktionismus. Die Bewegung von Massen als „Massenbewegung", die einen gesellschaftlichen Querschnitt abbildet, ist Ausdruck totaler Mobilisation einer Gemeinschaft im Glauben an die eigene Stärke. Der emotional überführte Tatendrang gipfelt hier in Bereitschaft und Zuversicht bekundenden Szenen. Es ist letztlich nur die Wiedergabe von Augenblicken des Antriebs – nicht mehr, aber bei weitem genug. Sie sind fassbares Sinnbild der selbstgeschaffenen Zukunftsperspektive als Problemlösung, auf die der Sprecher eindringlich hinweist: „In den Städten der Ostgaue sind zehntausende freiwilliger Volkssturmmänner zu einem Appell vor ihrem Gauleiter angetreten."[86] Dabei sind ausschließlich Aufnahmen aus der schlesischen Provinzhauptstadt Breslau zu sehen, die den ostwärts gewandten Bezugsrahmen fokussieren. Sie skizzieren das Verhältnis von Erwartung und Erfüllung zwischen Führung und Gefolgschaft. Und genau daraus wird der Zuschauer nicht mehr entlassen. Er bleibt Teil des wahnhaften Rauschzustands durch permanent wechselnde Blickbezüge. Die *Wochenschau* bietet noch einmal alles an Filmtechnik auf, um die emotionale Gefangennahme der Massen für die Mobilisation in Gemeinschaft weiter zu konditionieren. Zu diesem Zweck gilt ihre Aufmerksamkeit der Dimensionalität. Durch Wechsel von Innen- und Außenperspektive der Menschenmassen vermittelt sie über Räumlichkeitsvorstellungen das Ausmaß totaler Kriegsmobilisierung[87]: von *Nahaufnahme* bis *Supertotale*, über *Frosch*- bis *Vogelperspektive*, vom *langsamen* und *kurzen Schnitt* sowie *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* ist alles dabei. Sie arbeitet durch den steten Wechsel von Introspektion und Makrosicht isometrischer Bewegungs- und Formationsbilder die unumschränkte Identifikation als Gefühl heraus. Die verklärten Ordnungsbilder der Stärke, Männlichkeit, Dynamik, räumlicher und uniformierter Ästhetik täuschen vor, was sie selbst nicht mehr hergeben. Dennoch erfüllt die Dialektik von Distanz und Nähe ihren emotionalen Zweck: Teil der soldatischen und zuversichtlich aufgeladenen Situation zu sein, die längst keine mehr ist. Mit dem Hierarchiegefälle, dem sie verpflichtet ist, beschreibt sie trotz Enthusiasmus ein Dienstverhältnis gegenüber der NS-Führung. Wiederholt blickt das

[86] Min. 08´54; zur Lage in Breslau am Ende des Krieges vgl. umfassend Henkel 1996; Abmeier 1997, S. 114 f.; Sawko von Massow 2001; Franke 1998; Kante 1999; Schaller-Britze 1994; Hartung 1982; von Ahlfen 1995, S. 281; Tieke/Rebstock 2000; in Bilddokumenten auch Arndt 1981; Haupt 1999

[87] Min. 08´54 - 10´11

Publikum aus der Masse zum Gauleiter Schlesiens.[88] Die Bilder schaffen Vertrauen und machen gutgläubig. Zum einen belegen sie, dass Führung und Gefolgschaft Seite an Seite stehen. Zum anderen zeigen sie, dass es Partei und Staat sind, die dem Verlangen nach Aktionismus entsprechen. Wiederholt eingeblendete Epigramme von Häuserwänden, Schrifttafeln und Plakaten verstärken die von pathetischer Musik unterfütterte Grundstimmung: „Das Volk steht auf – der Sturm bricht los“[89], „Kein Opfer ist uns zu groß für den Sieg“[90], „Der Ruf des Führers ist unser heiliger Befehl“[91] sowie „Führer befiehl, wir folgen!“[92]. Der Sprecher greift genau das auf, was bereits überschwänglich mit vermeintlicher Potenz aufgeladen ist: „Männer von Stadt und Land, Arbeiter der Stirn und Arbeiter der Faust sind bereit, mit ihrem Blute den Boden des Vaterlandes zu verteidigen.“[93] Mit alten und jungen Männern zeichnet die Sequenz paradigmatisch eine bittere Authentizität, in der sich das Augenmerk schließlich auf einen Veteranen des I. Weltkrieges[94] richtet. Geradezu epidemisch heizen die wahnhaften Bilder an. Der letzte Teil der Sequenz ist nur noch Impulsgebung gefühlter Mobilisation. Inmitten der voll von Zuversicht trunkenen Masse richtet sich der Fokus auf jubelnde Volkssturmmänner, deren *O-Ton* zusätzlich eine frenetische Qualität verleiht. Einer von ihnen hebt sein Gewehr in die Luft. *Nahaufnahme*, *Froschperspektive* und ein *Diagonalschwenk* lassen die Stimmung im Sinnbild der Waffe mit Blick darauf aufgehen.[95] Nur kurz folgen noch einmal die Massen aus der *Vogelperspektive* und in *Supertotale*, werden Kinder beim Hitlergruß und eine Hakenkreuzfahne gezeigt[96], während *Arndts Vaterlandslied* würdevoll und heldisch das Szenario unterfüttert. Die Synästhesie des rauschhaften Aufbruchs in den Untergang ist nun vollständig und wird in Bewegung umgeleitet, in die der Sprecher einführt: „Unter Führung des Gauleiters marschieren die Volkssturmbataillone durch die Stadt.“[97] Und genau das bekommt das Publikum nur noch zu sehen: Bewegungsbilder marschierender Greise und Jugendlicher als Suggestion tatkräftiger Handlungsfähigkeit. Vorwärtshämmernde Musik und der Kommentar intensivieren: „Der Wille zum Widerstand ist Tat geworden. Der Ruf zu den Waffen geht durch das ganze deutsche Volk.“[98] Mit diesem Augenblick ist buchstäblich die totale

[88] Min. 09´01, 09´05, 09´07, 09´12, 09´22, 09´25, 09´30, 09´37, 09´43, 09,58; zum Gauleiter Karl Hanke siehe *Breslauer Nachrichten* v. 10.09.1949; Hornig 1986; Wistrich 1983
[89] Min. 09´04
[90] Min. 09´15
[91] Min. 09´17
[92] Min. 09´28
[93] Min. 09´54
[94] Min. 10´07
[95] Min. 10´09
[96] Min. 10´12
[97] Min. 10´30
[98] Min. 10´40

Mobilisation erreicht und beschrieben. Eine emotionale Steigerung gibt es nicht. Hier kulminiert der gesamte Verlauf der *Wochenschau*. Bis auf wenige Ausnahmen vereinzelter *Frosch*- und *Normalperspektiven* ist der paradierende Volkssturm in *Totale* und *Vogelperspektive* zu sehen. Der geometrische Rausch wird mit Details der Stärke und Zusammensetzung durch den Sprecher ausgefüllt, die der Leichtigkeit dessen, was der Einzelne problemlos leisten kann, Ausdruck verleihen: „Die Volkssturmmänner sind bewaffnet mit Maschinengewehren, Gewehren, Pistolen und der Panzerfaust.“[99] Weiter idealisiert der Sprecher mit bekräftigender Stimme: „Zwischen ihnen marschiert die Hitlerjugend. Sie alle sind bereit, den deutschen Schwur zu erfüllen: Sterben kann ich, aber Knecht sein und Deutschland geknechtet sehn, das kann ich nicht.“[100] Aufgeladen mit diesen Gefühlen wird der Zuschauer durch entgegengesetzte Aufnahmen endloser Marschkolonnen in *Vogelperspektive* und *Totale* mit einer *weichen Montage* aus der *Wochenschau* entlassen. Was bleibt, sind die konditionierten Emotionen des fanatischen Durchhaltens: Aufbruch, Zuversicht, Stärke und Gemeinschaft.

Zusammengefasst mobilisiert die Sequenz. Den fanatischen Aufbruch, den sie dokumentiert, erzeugt sie auch beim Betrachter. Als Zeichen des Untergangs ist sie daher authentisch. In ihr kulminiert, was über die gesamte *Wochenschau* aufgebaut wird: die Befriedigung der Wunsch gewordenen Bereitschaft zum Handeln. Damit bedient sie im Grunde die von ihr selbst generierte Nachfrage durch ein Angebot: totaler Kriegseinsatz. Zweckorientiert und zielführend werden Sehnsüchte nach Befreiung aus Lethargie und Ohnmacht aussichtsloser Kriegsrealität gelöst – inhaltlich auf und synästhetisch vor der Leinwand. Hier bietet die *Wochenschau* als Sprachrohr des Nationalsozialismus eine Lösung all ihrer dokumentierten und längst Alltag gewordenen Probleme an der Heimatfront: die Mobilisierung von Kindern und Greisen im Volkssturm. Kinderleicht, so der Eindruck, kann jeder seinen Beitrag in der schicksalhaften Probe leisten. Realität und Filmwirklichkeit stimmen überein: so wie die Bildung des Volkssturms die (ideo-)logische Konsequenz als letztes Mittel im Untergang ist, so ist sie es auch auf der Leinwand – durch Wunschprojektionen von Aufbruch und Aktionismus. Die abgelichtete und ungeschönte Wirklichkeit als emotionale Selbsterfahrung des Zuschauers durch Synästhesie macht die *Wochenschau* aber auch ungewollt authentisch. Nach wie vor schürt sie Ängste durch Handlungsorte der östlichen Reichsgebiete, die tatsächlich existent sind. Jedoch überwiegen die Signale des Aufbruchs als Impulsgebung. Die Betonung von Gefahren dient hier lediglich emotionaler Entzündung, an deren Ende das explosionsartige Fanal rauschhaften Einsatzes steht. Der Gegner tritt hier nur indirekt in

[99] Min. 10´53
[100] Min. 11´19

Erscheinung – allerdings potent. Denn ohne ihn wäre die Bildung des Volkssturms nicht nötig. Mit den Ordnungsbildern und der Vergangenheitsbeschwörung knüpft die Sequenz an verblasste Momente. Sie dienen der Überformung einer längst schon nicht mehr überformbaren Realität. Dynamik, Uniformität, Ästhetik, propagierte Stärke in und durch Gemeinschaft als Aufbruch in das letzte Abenteuer beschreiben den Moment des Untergangs. Die Hoffnungsstützen Nachwuchs und alte Menschen verbindet nichts mehr mit Ruhm und Glanz früherer Wochenschauen. Dennoch wird hier durch geschichtsträchtige Orte und Ekstase, in die die Sequenz versetzt, eine Zukunftsperspektive als Strohfeuer der Gegenwartsüberformung erzeugt: groteske Geschichtsklitterung und vergangene Bildsprache als Animation zum Durchhalten des Infernos. Erfolg wird in Aussicht gestellt. Die Dokumentation totaler Mobilisierung ist Zeugnis von Zerfall und Kollaps. Mit Blick auf die bevorstehende Apokalypse, die die Sequenz allgegenwärtig zu erinnern sucht, produziert sie ein Gemisch aus Panik und Wahn im Rahmen pompöser Aufmärsche. Der Zuschauer ist darin eingebunden. Über das Pathos erfolgreichen Widerstandes wird er, im Hierarchiegefälle von Erwartung und Erfüllung, mit Zuversicht aufgeladen – frei nach dem Motto: Einfach nur durchhalten! Sprichwörtlich stirbt hier die Hoffnung zuletzt – und mit ihr knapp 175.000 Angehörige des Volkssturms.[101]

5.2.3 Darstellung und Diskussion der Ergebnisse

Entsprechend der Abstraktion von *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und exemplarischer *Wochenschau* der Blitzkriegphase orientiert sich die Diskussion an den bisherigen neun Bild- und Sozialisationsmustern (vgl. Kap. 2.5, 4.4 und 5.1.3). Für die als Beispiel der Untergangsphase analysierte *Wochenschau* wird festgehalten, dass sich das visuelle Ereignis Krieg im Kontext des vollständigen Zusammenbruchs größtenteils als Negativbild der neun Muster zeichnet (***Hypothese 4***). Losgelöst von der mikrostrukturellen Ebene unmittelbarer Wirkung zeigt die makrostrukturelle Sicht, dass die Kausalität rahmender und gegenseitig absichernder Mechanismen nicht mehr funktioniert. Zwar greift die *Wochenschau* vom 25.10.1944 die bislang herausgestellten Muster auf, jedoch ist der amorph destruktive Charakter der Endphase nicht mehr überformbar. Im Grunde imitiert sie sich aus Zeiten des Erfolges – allerdings nur noch als invertierte Blaupause, die dadurch als Hoffnungskeim eine vermeintliche Zukunftsperspektive schafft. Die unfassbaren Schrecken des Krieges können nicht mehr durch die Mittel der Bildästhetik positiv kolportiert werden. Allem auf der Leinwand ist das Antlitz des Krieges schlicht als Ausdruck seiner selbst eingeschrieben. Die

[101] vgl. Seidler 1999, S. 374

bislang bekannten, konventionellen Schemata sind nun ihrerseits durch die konfuse Realität überzeichnet.[102]

Vorerst gleich bleibt jedoch die Bedeutungslosigkeit der Frau, die in der *Wochenschau* überhaupt nicht thematisiert wird. Trotz Berücksichtigung diverser Waffengattungen und des leidlichen, einzig verbliebenen Kriegsschauplatzes *Heimatfront,* wird sie nicht erwähnt. Hier geht es nach wie vor um Männer im Krieg. Bezeichnenderweise verzichtet die *Wochenschau* im Rahmen höchster Bedrohung und allumfassender Mobilisation sämtlicher Bevölkerungsschichten auf die Darstellung von Frauen. Brandbekämpfung, Textilbetriebe, Parteiorganisationen, Familien, Kindererziehung, Trümmerbeseitigung, Ausbildung an der Panzerfaust, Rüstungsbetriebe, Lazarette, Küchen- und Fernmeldewesen, Nachschub, Einsatz der Wehrmachthelferinnen, Pionierarbeiten an Verteidigungswällen und Panzersperren, Luftschutz, Munitionsfabriken, Landwirtschaft[103] – alles Bereiche, ohne die Wirtschaft und Alltag im Reich nicht aufrecht erhalten werden können. So total der Kriegseinsatz der Männer im Spätjahr 1944 ist, so ist er es auch gerade deswegen für die Frauen. Sie zeichnen zwangsweise durch den Niedergang des III. Reiches für die Aufrechterhaltung der Heimat verantwortlich. Alleine rund zwei Drittel der zivilen Wirtschaftsbetriebe kommen in dieser Zeit nicht mehr ohne weibliches Hilfspersonal aus. Da die Männer an der Front stehen, gefallen oder in Gefangenschaft sind, ist die Frau nicht mehr aus dem Alltag wegzudenken. Und dennoch wird sie weder gezeigt noch angesprochen. Ihre Existenz ist subsidiär und selbstverständlich – mehr aber auch nicht. So hat das gängige Bild der Frau und damit das bekannte Geschlechterverständnis weiterhin seine Gültigkeit. Es wird überaus signifikant durch Ausblendung vermittelt. Krieg ist durchgehend eine reine Männlichkeitsdomäne. Nur der Mann wird in den verschiedensten Momenten seiner Tätigkeiten in der Kriegsendphase gezeigt. Große und kleine Welt sind in der *Wochenschau* fest verankert. Der Frau ist die Rolle einer gesellschaftlichen Basis zugewiesen. Männer machen Weltgeschichte, auch wenn die sich nicht mehr so entwickelt und auch nicht mehr so gestalten lässt wie ursprünglich gewünscht. Maskuliner Potenz, Bewährung und Verwirklichung ist Notwendigkeit gewichen. So wie der Mann für Beginn und Erfolg des Krieges verantwortlich ist, so bleibt er es auch für die buchstäbliche Implosion des III. Reiches. Er opfert sich auf und hält durch, um so Ende und Zusammenbruch seiner selbst geschaffenen Vernichtungswelt zu verwalten. Ertragen müssen es jedoch beide Geschlechter. Das bedeutet, dass *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und beide *Wochenschauen* durchgängig ein Frauenbild zeichnen.

[102] vgl. im Weiteren nahezu kontrapunktisch Kap. 2.5, 4.4, 5.1.3
[103] vgl. dazu Paul 2004, S. 236

Anders als beim beständigen Muster der Frau verhält es sich beim Mann. Abweichend vom bisherigen Männlichkeitspathos des strahlenden Kämpfers zeigt die *Wochenschau* nun ein gänzlich anderes Bild. Der NS-Übermensch und Militärathlet ist verschwunden. Er ist nur noch ein Schatten seiner selbst und metaphorische Groteske. Einst angetreten, um nicht weniger als die Welt zu erobern, wird er hier völlig ungewohnt präsentiert. Mehr als eine verschrobene und skurrile Erscheinung gibt die Wirklichkeit nicht mehr her. Das, was der Feind bisher war, ist nun der deutsche Soldat. Sein Identitätsraum ist vollständig aufgelöst. An die Stelle des Facharbeiters[104] und ausgeformten Spezialisten des Krieges ist die Gestalt des Feuerwehrmanns getreten. Mehr schlecht als recht versucht er die von ihm entfachten Brände durch „militärische Flickschusterei" zu löschen. Hoffnungslos überfordert, apathisch, unhygienisch und unrasiert, keineswegs mehr professionell, abgemagert, schlecht ausgerüstet und versorgt überwindet er Raum jetzt nur noch rückwärtsgewandt. Sein Handeln wird von Reaktion und nicht mehr von Aktion bestimmt. Haltung, Vorwärtsstreben und der Glanz in seinen Augen sind verblasst. Der deutsche Soldat ist nun vorsichtig und zögerlich. Ist er nichts von beidem, dann tritt er als Kind, Greis oder ornamentaler Massenmensch in Erscheinung – ein Komparse auf der Bühne des Untergangs, die Hoffnung versprechen soll. Uniformen, Fahrzeuge, Bewaffnung und die ausbleibende Illustration von Luftwaffe und Kriegsmarine skizzieren ein desolates Bild. Eine Idealisierung kann schlicht und ergreifend nicht mehr erfolgen. Die Wirklichkeit erlaubt es nicht. Nur vereinzelt ergeben sich Handlungsspielräume für die Kriegsberichter, um zum Durchhalten und Hoffen zu animieren. Der Mann als Akteur auf der Leinwand verrät durch sich, was einfach nicht mehr zu überformen ist: die totale Auflösung. Er ist Sinnbild und Spiegel der Kriegsrealität. Sie überzeichnet ihn – und nicht mehr umgekehrt er sie, von Filmtechnik begleitet. Die Bilder sind nah an der Wirklichkeit, der sie ungefiltert und nüchtern entstammen. Körperlich und mental hat der Mann in der *Wochenschau* längst kapituliert. Der alltägliche Schrecken des nicht enden wollenden Martyriums, Wehrmachtberichte[105], Pressemitteilungen, Bombenangriffe, die näher rückende Front und die sich unablässig verschlechternde Versorgungslage sind Kontext seines Ausdrucks. Der Blick in sein Innenleben durch Feldpostbriefe[106] entspricht dem nach außen gekehrten Zustand seiner Psyche. Innere und äußere Wertewelt sind irreparabel beschädigt. Sie haben überhaupt nichts mehr mit der bisherigen gemein: vom weltgeschichtlichen Eroberungssoldaten zum abgestumpften Durchhaltesoldaten eines kleiner werdenden Aktionsradius. Das Helden- und Tugendhafte des Mannes im Krieg als Selbstzweck ist,

[104] vgl. Paul 2004, S. 237
[105] siehe umfassend Gesellschaft für Kultur und Bildung 1989 (Bd. 3)
[106] vgl. etwa www.feldpost-archiv.de; www.kurland-kessel.de/feldpostbriefe/feldpostbriefe.html; Scherer 1997

überschattet von Angst, bloßer Selbsterhaltung gewichen. Vor und auf der Leinwand sind Verwundung, Entbehrung, Zerstörung und Überbelastung dermaßen präsent und nicht mehr zu überzeichnen. Die Originalität der Bilder schreibt nun selbst Geschichte. Der Mann ist seiner einstigen Rolle entbunden. Er steht im Grunde nur noch für Nekromantie. Lediglich offizieller Anerkennung wird allenthalben als gewohntes Ideogramm entsprochen – allerdings mit Blick auf den Heldentod.[107] Auszeichnung war bisweilen auf das Leben bezogen. Nun steht es sinnbildlich für den Tod und die Abwicklung des Nationalsozialismus. Der deutsche Soldat ist nur noch Nachlassverwalter des III. Reiches, dessen Stellvertreter er in Zeiten des Erfolges als Ikone war. Zu erdrückend sind die Faktoren des Niedergangs, der Belastung und Schwere des von Entbehrungen und Not gekennzeichneten Alltags. Sie wirken auf ihn und sind ihm unabänderlich eingebrannt. Was hier körpersprachlich zum Ausdruck kommt, ist nicht nur allein auf Zelluloid gebannt – wohl aber der Hoffnungskeim. Nur er flackert noch vor den Augen des Kinopublikums auf. Über dieses Maß geht die Darstellung des Mannes nicht mehr hinaus. Sein Auftritt in der *Wochenschau* nivelliert Zuversicht und Angst mit dem Ergebnis, immer noch Perspektiven und Ausblicke zu erzeugen: die Verzögerung des Unvermeidbaren. Zumindest beschreibt die *Wochenschau* durch die Darstellung seines Handelns den Versuch. Denn ungeachtet dessen ist das idealisierte Bild des Mannes längst von der Realität überholt. Sie skizziert einen Bruch des aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und „*Erfolgswochenschau*“ bekannten Ideals.

Genau so ist es auch bei der Gegnersicht. Vollkommen konträr zum bisherigen Bild ist der Feind von Potenz gekennzeichnet. Zwar tritt er immer noch verdinglicht und entfernt in der *Wochenschau* auf, nur steht er jetzt grundsätzlich für Erfolg. Auch hier ist die Realität nicht mehr überformbar. Die Rolle des Gegners entspricht längst nicht mehr dem Bild von Unvermögen und Schmutz. Er ist seiner minderwertigen Rolle entwichen, in die der deutsche Soldat geradewegs hinein disponiert ist. In der *Wochenschau* des Untergangs findet ein Rollentausch statt. Der Feind ist Übermächtig und die Verteidigung der Reichsgrenzen, ebenso wie die Bildung des Volkssturms und die Absetzbewegungen, Ausdruck seiner Stärke. Zwar werden ihm abstoßende Bestialität und Grauen eingeschrieben, die der bisherigen Gegnersicht ideologisch entsprechen, jedoch bestimmt er das Handeln im Krieg. Besonders seine visuelle Ausblendung ist an eine gänzlich neue Wahrnehmung geknüpft: nebulös, effektiv, näher rückend und aufgeladen mit Vorstellungen des Grauens. In den Projektionsräumen des Zuschauers verbinden sich die Angst vor Unbekanntem und die Wahrnehmung gegnerischer Stärke zu einem verdichteten Gemisch: der Feind steht für

[107] vgl. *Die neue Gemeinschaft* 10 (1944), 123 f.

unbegrenzte Fähigkeit. Sie unterstreicht Ungewissheit und dient ausschließlich dem propagierten Durchhaltewillen. Damit entspricht die Sicht auf ihn aber auch der Realität. Dessen unbeschränkte Omnipotenz, die zur Verteidigung und Kontraktion des Reiches führt, vermittelt indirekt sein überdimensionales Vermögen. Damit hat die bisherige Feinddarstellung keine Gültigkeit mehr. Das Muster kann aufgrund der Wirklichkeit nicht mehr greifen. Es ist komplett umgekehrt. Einzig die propagandistische Dämonisierung erfüllt noch ihren Zweck: durchhalten. Doch auch sie skizziert ungewollt, was ohnehin für sich spricht: es ist ein unaufhaltsamer Feind. *Wochenschau* und Realität spiegeln sich dabei in den zeitgenössischen Printmedien. Sie sind übersät mit dem Schüren von Ängsten und Stigmatisierungen des Gegners, um zweckoptimistisch eine Zukunftsperspektive zu schaffen.[108] Mit Blick auf dessen Erfolgsmeldungen wird seine Stärke eingeräumt. So wie die *Wochenschau* ihr „Problem" unüberformbarer Realität beim Mann, d.h. bei der Darstellung des desolaten deutschen Soldaten löst, so tut sie es auch hier. Sie schlägt daraus einfach Kapital. Und zwar generiert sie Zuversicht bildende Momente. Die Stärke des Gegners wird vereinnahmt, um weiter an Furcht und schließlich Optimismus zu appellieren. Es ist eine Kontextualisierung des wahnhaften Glaubens, an deren Ende Deutschland mit der Wut der Verzweiflung weiterkämpfen soll. Das ändert jedoch an den wirklichen Verhältnissen und Eindrücken feindlicher Handlungsfähigkeit nichts. Bangen und positives Denken als Hoffnungskeim wechseln sich pausenlos ab – und umschreiben doch nur das Vermögen des Gegners. Er ist überlegen. Durch die kriegsbedingt veränderte Sicht auf ihn entsteht ein Bruch mit der bisherigen Anschauungsweise. Die Auffassung in *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase ist abgelöst. Die Realität hat die filmtechnischen Möglichkeiten überholt und überformt sie nun ihrerseits. Der despektierlichen Sicht auf den Gegner ist angsterfüllter Respekt ihm gegenüber gewichen.

Der Überzeichnung diabolischer Vernichtungswirklichkeit über die Mittel der Bildästhetik ist auch das Muster der Ordnung verschrieben. Vollkommen atypisch zur bisherigen Sicht von Planung, karitativer Versorgung, Struktur, Material- und Personalstärke zeigt der Krieg nun sein wahres, bislang auf deutscher Seite buchstäblich „ausgeblendetes" Gesicht: unumschränktes Chaos und Unordnung. Es ist ein Negativbild der „NS-Chimäre" Ordnung. Das bislang nur auf Gegnerseite stattfindende Durcheinander hat in die Welt des Nationalsozialismus Einzug gehalten. Der Alltag vor und auf der Leinwand ist nicht mehr zu

[108] vgl. dazu etwa den Buchumschlag bei Goitsch 1994; ebenso exemplarisch die Aufmacher und Karikaturen in *Das schwarze Korps*, *Das Reich* und *Der Stürmer* 1944/45 a.a.O.; weiter auch *Sprechabenddienst,* Ausg. September/Oktober 1944; *Zeitschriften-Dienst* (266/135) vom 9. Juni 1944, Nr. A 337 – A 374; dazu Young 1987, S. 787-792; die letzten zwei Kriegsausgaben aus der Reihe *Nationalsozialistische Jungenblätter. Der Pimpf*, Ausgabe vom Mai/Juni (5/6) und Juli/August (7/8) 1944; *NS Frauen-Warte*, Heft 8, 1944/45

beschönigen. Die kontextuale Realität des Schlachtfeldes wird im Grunde ungewollt abgelichtet. Überformbar ist sie nun nicht mehr. Trotz großer Aufmärsche, Totenfeier, Massenkundgebungen, motorisierter Truppenverbände und Kolonnen von Soldaten, mit denen die *Wochenschau* durchwoben ist, zeigt sich das Ausmaß der Unordnung, das diesen Bildern als negativer Eigenwert eingeschrieben ist. Ausrüstung, Gesichter, Körperhaltungen, Augen, Hygiene- und Gesundheitszustand sprechen ihre eigene Sprache. Sie drücken Wirklichkeit gewordene Auflösung, schlechte Versorgungslage und Überbelastung aus. Sämtliche Inhalte sind von genuiner Morbidität geprägt. Zwar arbeitet die *Wochenschau* noch immer mit Bildern von Struktur, isometrischen Projektionen, Ordnung und Systemimmanenz, jedoch tut sie es lediglich tradiert. Etwas anderes kann sie nicht. Sie ist unflexibel geworden und im Grunde obsolet, da sie sich stereotyp reproduziert. Nicht sie passt sich der Realität an, die Realität passt sie an. So wie die Wehrmacht nur nach immer gleichem Muster des Angriffskrieges erfolgreich funktionierte und in der Verteidigung scheiterte, so funktioniert die *Wochenschau* auch nur solange, wie die Bildtäuschungen inhaltlich eine Illusion zulassen. Sie zeigt von sich, was dem Nationalsozialismus in seiner Endphase entspricht: inhaltlose und ideologiefreie Spiegelungen bedeutungsloser Inszenierungsformen der Vergangenheit, die längst mit Realität aufgefüllt sind. Ihre Suggestionen genügen allenthalben Durchhaltewillen und Zuversicht bestärkendem Anspruch. Die *Wochenschau* hat eine Metamorphose durchlaufen: vom Instrument totaler Planbarkeit zum dokumentarischen Werkzeug des Untergangs. So wie sie selbst aufgrund ihres unzeitgemäßen Stils nichts mehr ordnen kann und nur noch Idealzustände der Vergangenheit suggeriert, so sind die Inhalte, die sie ablichtet, einfach nicht mehr kontrollierbar. Kein Moment in der *Wochenschau* kann darüber hinwegtäuschen, dass alles Tun auf deutscher Seite improvisiert, planlos und unorganisiert wirkt. Konfusion und Desorganisation zeichnen ein desolates Bild. Sporadische Abwehrmaßnahmen und zusammengebrochene Frontverläufe skizzieren den Gesamteindruck. Obwohl sie gar nicht direkt erwähnt werden, unterfüttern sie jede einzelne Sequenz. Kompensationsmöglichkeiten vor und auf der Leinwand gibt es nicht mehr. Militärische Notmaßnahmen bestimmen das Handeln und sind Tenor der *Wochenschau*. Dieser Krieg ist nicht mehr plan- und kontrollierbar. Er kontrolliert nun die deutsche Sicht auf ihn. Ordnungs-, Karitas- und Sauberkeitsvorstellungen werden nicht mehr bedient. Der Krieg als strukturiertes Versorgungsabenteuer findet ebenso wenig statt wie dynamische Raumüberwindung. Prosperitäten der Truppe und Idylle an der Front gibt es nicht mehr. Sämtliche Dogmen, die den Nationalsozialismus durch Selbstdarstellung zuverlässig machten, sind verschwunden. Alles ist von Mangel, Tod und Vernichtung gezeichnet. Den vermeintlichen Gegenstößen und

Abwehrkämpfen bleiben Ausgang und Erfolg versagt. Die *Wochenschau* zeigt nur noch, dass etwas passiert – mehr jedoch nicht. Eine militärische Wende wird nur als Wunschdenken projiziert. Nichts deutet auf sie hin. Die Realität überformt das NS-Selbstverständnis, bildsprachliche Kompositionen und filmtechnische Gestaltungsmöglichkeiten mit Unordnung und destruktivem Chaos als Wirklichkeit. Damit läuft die *Wochenschau* dem bisherigen Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase zuwider. Auch hier führt die Wirklichkeit zu einem Bruch des Ordnungsmusters. Es hat seine Allgemeingültigkeit verloren und ist verschwunden.[109] In seiner Visualisierung sieht sich der Krieg seines anarchisch und fundamental unbeständigen Charakters bestätigt. An die Stelle freundlicher, den Krieg entschärfender Ordnungsvorstellungen ist das komplette Gegenteil getreten. Die Ironie des Schicksals beschreibt mit dem Grauen, welches das Inferno in den letzten Monaten bereithält, zeitgleich eine pervertierte Logik: Das, was der Nationalsozialismus als ordnendes Naturgesetz des Kampfes begreift, ordnet jetzt ihn. Er wird seiner eigenen Vorstellung moralischer Bedenkenlosigkeit und Auffassung vom Leben unterzogen, die ihn und sein Sprachrohr *Wochenschau* überformt.

Damit ist untrennbar die Negierung alles Ästhetischen im Antlitz des Krieges verknüpft. Er ist unästhetisch geworden. Visualisierung und Realität haben nichts mehr mit der selbst verordneten Schönheit gemein. Der Nationalsozialismus hat eines seiner wichtigsten Charakteristika an die Realität abgetreten. Die Ästhetik seiner Dynamik, Ordnung, Modernität, Klangräume, Waffen, Homogenität und Isometrie von Vernichtung sind von destruktiver Vernichtungswirklichkeit überformt. So wie die äußerlichen Merkmale verschwunden sind, so ist es auch - neben dem Pool physischer Ideale des Militärathleten - die innere Wertewelt der Soldaten. Ihre optische Erscheinung beschreibt ausdrucksstark mentale Zustände. Körperliche Haltung und Verfassung sowie die Gesichter und Augen erlauben Rückschlüsse auf das, was sie bewegt und in den Köpfen geschieht: Resignation. Der Krieg demontiert Körper und Geist. Die innere Schönheit im Sinne Rosenbergscher Metaphysik ist Monotonie und Stumpfsinn gewichen. Physisch und psychisch erträgt der Soldat die Realität und hält nur noch durch – mehr nicht, aber auch nicht weniger. Der Wille als Ausdruck charakterlicher Idealzustände mit Selbstwert ist den Körpern entwichen und ausgehaucht. Die Projektionen von Ästhetik auf Mensch und Maschine werden durch die Realität geradezu paralysiert. Sie schreibt dem Krieg ihre ganz eigene, unverklärte Form ein. Und die heißt ungeschönte Vernichtung. Zwar laden die Mittel der Bildästhetik synästhetisch, im Wechsel von Hoffnungslosigkeit und Zuversicht, mit Durchhaltebereitschaft und

[109] siehe demgegenüber Prümm 2003 , S. 325 f.; zu Wunsch und Wirklichkeit der Wochenschau Ertl 1985, S.16

Aktionismus auf, nur greifen sie nicht mehr in der Art früherer *Wochenschauen*. Eine Überformung des dokumentarischen Materials ist eben aufgrund der kontextuellen Ereignisse überhaupt nicht mehr möglich. In der Vergangenheit des Erfolges angesiedelte Filmtechnik wird verwendet und schließt damit ihren eigentlichen Zweck aus: eine Ästhetik des Krieges zu generieren. Sie ist kontraproduktiv und begibt sich selber ins Abseits. Denn ihr Muster, nach dem sie immer gleich funktioniert, entspricht im Spätjahr 1944 nicht mehr den realen Verhältnissen. Es ist schlicht nicht mehr angemessen. Wirklichkeit und ursprünglicher Zweck klaffen weit auseinander. Ihr originärer Anspruch bleibt hinter der Realität zurück. Der Adaptionsprozess, den die *Wochenschau* nicht erfährt, wird durch die Wirklichkeit aufgefangen und kompensiert. Daher taugt die *Wochenschau* auch nur für Durchhalteparolen. Sie kolportiert ungewollt ein abstoßendes, unschönes und reizloses Gesicht des Krieges, das der Wahrheit entspricht. Mit der Wiedergabe von militärischer Heterogenität, Auflösungserscheinungen und Zusammenbruch „entkleidet" sie ihn. Durch die Unfähigkeit der Anpassung ihrer Mittel beschreibt die *Wochenschau* selbst, wie unmöglich eine Ästhetisierung des Krieges im Niedergang ist. Daher bringt sie auch die versiegende Modernität des Nationalsozialismus zum Ausdruck, der sich bisweilen durch Flexibilität und Anpassung auszeichnete. Hier ist und kann er es nicht mehr. Nur ein zweckdienlicher Aspekt findet sich noch in der *Wochenschau*, der nach wie vor seine „Berechtigung" mit Blick auf Ästhetik hat: das Auslassen eigener Verluste. Am „Basistabu"[110] wird nicht gerüttelt. Auf die Akquisition brisanten Filmmaterials verzichtet man. Was bisweilen unästhetisch war, ist es auch hier noch. Für den Rest sorgt die Wirklichkeit. Mit dem Wechsel zur unästhetischen Sicht auf den Krieg erfolgt der nächste Bruch eines Musters. Im Niedergang taucht Ästhetik nicht mehr auf. Sie ist durch Realität aufgelöst und von der bekannten Sicht aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase entbunden.

Unmöglich gewordene Realitätsüberformung zeichnet auch für das nun nicht mehr existente Muster vom Krieg als Abenteuer verantwortlich: vom Erlebnisabenteuer zum abenteuerlichen Überleben. Die entschärfte Sicht des Krieges als weltenbummlerische Bewährung und Reise durch die Fremde ist verflogen. Der romantisierten Exotik in der Ferne ist die vernichtende Realität in der Heimat gewichen.[111] Entzerrte Lagerfeuerromantik und Erlebnispädagogik finden in der *Wochenschau* nicht mehr statt. Sie können es nicht. Zu ernst und tödlich ist der Alltag, der sich filmtechnisch nicht mehr bagatellisieren lässt. Die Idealisierung des Krieges als weltumspannendes Abenteuer und positiv aufgeladener Internationalismus zeigt sich nur noch als nationales Desaster. Was den Nationalsozialismus

[110] Paul 2004, S. 240 f.; Kracauer [1999], S. 359; Schmidt-Scheeder 2003, S. 342; Ertl 1985, S. 74
[111] siehe demgegenüber Sachsse 2003, S. 209

modern und populär machte, ist vollkommen ins Gegenteil umgeschlagen. Die abgelichteten Eindrücke von Verteidigung der Heimat, Tod, Absetzbewegungen, Gegenstößen und Zusammenbruch entsprechen nicht mehr dem Wunschbild seines Selbstverständnisses. Ungewollt und zwangsweise nüchtern zeigt die *Wochenschau* durch sich, was vom ursprünglich überwältigenden, geradezu touristischen Abenteuer übriggeblieben ist: das Sterben einer Nation, die den Krieg entfachte. Was die Facetten des Krieges bislang begehrenswert und verharmlosend erscheinen lies, ist nun durch die Wirklichkeit entlarvt: als unmenschlicher Auswuchs von Zerstörung und Leid. Bestialität und Grausamkeit reflektieren sich so wider Willen auf den Nationalsozialismus selbst. Die verbliebenen Reste des „Reiseunternehmens Wehrmacht", das einst einen „mit höherem Sinn" ausgestatteten „Erlebnisurlaub"[112] antrat, verzögern in der Endphase des Krieges nur noch die „Reise" eines übermächtigen, längst als Sieger feststehenden Gegners. Von männlicher Bewährung im Spektrum ultimativen Abenteuers und der Exklusivität entfernter Präsenz gibt es nichts mehr zu berichten. Aus der entdramatisierten Sicht vom Erlebnistourismus ist blanker Existenzkampf geworden. Denn schon längst nicht mehr sind die Handlungsorte im Irgendwo der Welt zu finden – sondern in Deutschland und seinen Randgebieten. Der deutsche Soldat erfüllt dabei ebenso wenig den Anspruch des überlegenen und weltenbummlerischen Rassekriegers wie die Kriegsschauplätze ihrerseits nicht mehr zur Verharmlosung und Relativierung durch touristische Assoziationen beitragen können. Die Hybris romantisierten Schaffens in der Fremde wird durch die unausweichliche Realität des Existenzkampfes auf das gestutzt, was sie immer schon war: die destruktive Eigenart des Menschen. Er demontiert die von ihm geschaffene Wertewelt selbst. Und die *Wochenschau* dokumentiert das. Mit dem Einzug von Kriegswirklichkeit – anstelle Bewährung, Reise und geordnetes Abenteuer vermittelnden Imaginationen – ist sie daher auch ihrer romantisierten Suggestion entbunden. Der Krieg als „Fortsetzung des Propagandaschlagers »Kraft durch Freude« mit anderen Mitteln oder auch als bündische Begegnung mit der Natur"[113] bzw. „Besatzungstourismus"[114] (unt-)erliegt der Überformung durch alltägliche Kriegsentwicklung. Er ist seines idyllischen Trugbildes entkleidet – und büßt damit die nationalsozialistische Faszinations- und Legitimationskraft ein.[115] Aus der absurden Normalität[116] der *Wochenschau* ist schlicht absurde Realität geworden, die nur noch das hinausgezögerte Ende dokumentiert – und dazu zeitgleich weiter animiert. Außer von Durchhaltewillen kann sie auch von nichts anderem mehr

[112] Paul 2004, S. 239
[113] ebd., S. 239
[114] Meyer 1999 , S.21 f.; siehe dort die Bildsequenz „Besatzungstourismus, Alltagsszenen", S. 60-82
[115] vgl. Köstlin 1989, S. 173-182; Latzel 1997, S.447-459; Naumann 1997, S. 11-25
[116] vgl. ebd.

berichten.[117] Was sich der Nationalsozialismus durch Projektionen des Abenteuers in *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase selbst verordnete, d.h. was ihn auszeichnete und wodurch er sich ist immer wieder neu erfinden konnte, ist hier vollständig aufgelöst. Diese *Wochenschau* besticht durch nicht weniger als brutale Wirklichkeit.

Demgegenüber bleibt die Kraft ihrer Authentizität ungebrochen. Mit den Bildern, die sie ablichtet, bleibt sie ironischerweise echt. Authentizität durch Aktualität gilt nach wie vor. Die zeitliche Nähe zwischen Aufnahme und Ausstrahlung ist immer noch maßgeblich.[118] Zudem sind es die bewegten Bilder und Bildbewegungen, die der *Wochenschau* gegenüber Presse und Rundfunk authentizitätstiftend einen Vorteil bieten. Weit mehr noch beschreibt sie mit ihren Inhalten, was sie und der Nationalsozialismus stets propagiert haben: Kampf als naturgesetzliches Lebensprinzip. Nur diesem Thema ist sie verpflichtet: *Leben oder Sterben*! – *Alles oder Nichts*! Etwas anderes lässt die Realität auch nicht zu. So konsequent sich das III. Reich durch *Leben* seines zentralen Dogmas selbst authentifiziert, so entschieden ist die *Wochenschau* dem als ständiger Wegbegleiter verschrieben – in Zeiten des Erfolgs wie denen des Untergangs. Da sie unablässig den ideologischen Wahn protokolliert, bleibt sie auf ihre eigentümliche Weise echt. Bestimmend für ihre Authentizität jedoch ist, dass sie mit der Visualisierung des Krieges einen Großteil der Wirklichkeit spiegelt. Denn mit den Eindrücken von Tod, Gefahren, Flucht, begrenzter Handlungsfähigkeit, Vernichtung, Niedergang, Überbelastung, Auflösungserscheinungen, Versorgungsproblemen und dem Verhältnis von Zuversicht und Hoffnungslosigkeit beschreibt sie eben auch die Realität. Genau das verhilft der *Wochenschau* zu einem immanent hohen Grad an Authentizität. Um sich der Glaubwürdigkeit und Einflussnahme auf das Durchhalten nicht zu entledigen, bleibt ihr im Spätjahr 1944 auch nichts anderes übrig, als die unüberformbare Realität so schnell wie möglich auf die Leinwand zu bringen.[119] Hier zeigt sich der einzige Punkt, in dem sich die *Wochenschau* anpasst. Im Grunde wird sie durch den kontextuellen Rahmen angepasst – gezwungenermaßen und ohne eigene Absicht. Da die filmischen Mittel der Introspektion *Teilnahme* und *Miterleben* 1944 genauso wie zuvor realitätsgetreu garantieren, verhilft sich die *Wochenschau* auf synästhetischer Ebene darüber hinaus zur Echtheit. Die realistische Darstellung ist unverändert. Davon ausgenommen bleibt jedoch die selbsterfüllende Authentifizierung, wie sie noch in der *Wochenschau* der Blitzkriegphase funktionierte. Denn

[117] vgl. dazu Schulte-Rummel 2002, S. 141-160
[118] vgl. dazu Kracauer [1999], S. 324, 349; Hippler 1975, S. 234; Paul 2004, S. 234
[119] vgl. dazu Kracauer [1999], S. 324, 349; zum Rückstand gegenüber Presse und Rundfunk vgl. Hippler 1975, S. 234; Paul 2004, S. 234; zu anfänglichen Glaubwürdigkeitsproblemen mit beginnender Kriegswende siehe Bucher 1986, S. 62; *Meldungen aus dem Reich* Nr. 203 v. 17.7.1940 in Boberach 1984 (Bd. 7), S. 2536

hier ist vorweggenommener und in Aussicht gestellter Erfolg mit bestätigendem Handlungsverlauf nicht gegeben. Dennoch ist und bleibt sie allein deshalb glaubwürdig, weil sie dem Publikum das Gefühl vermittelt, die unverfälschte Wahrheit mit eigenen Augen zu sehen. Sie suggeriert unentwegt, dass durch sie Realität auf der Leinwand stattfindet, auch wenn diese nun nicht mehr so glänzend ist. Durch die authentizitätstiftende Emotionalisierung legt sie die Basis für Zuversicht und Durchhaltewillen.[120] Nur so erreicht sie die Menschen, da sie „kein Selbstläufer"[121] ist. Ihr eigentlicher, auf Echtheit der Bilder beruhender Erfolg bleibt aber „im Wesentlichen auf die Ära des "Blitzkrieges" begrenzt. Mit den Hiobsbotschaften […] nach Stalingrad […] [verblasst] die *unmittelbare* Wirkung der Bilder."[122] Auf die vermeintliche Wahrhaftigkeit der *Wochenschau* hat das keinen Einfluss. Nachhaltig steht sie für Authentizität, bestärkt Sieges- und Durchhaltewillen und entgegnet sehr effektiv frühzeitiger Kriegsmüdigkeit. Sie wirkt im Erfolg und Niedergang echt.[123] Zwar ändern sich ihre Ziele und Effekte. Jedoch entspricht sie dadurch der Wirklichkeit und berührt Empfindung und Wunschdenken einer breiten Masse der Bevölkerung. Sie knüpft wieder und wieder an Sehnsüchte von aufkeimender Hoffnung und potenziert sie. Genau so verlagert sie sich von einer Erfolgs- zu einer Durchhalte-Wochenschau. Der sprichwörtliche „Wunsch als Vater des Gedankens" generiert Wunschprojektionen, die zwischen Publikum und *Wochenschau*, genauso wie der Wechsel von Zuversicht und Hoffnungslosigkeit, hin und her reflektiert werden. Statt Vormarsch wird jetzt das „*Toben der großen Abwehrschlacht*"[124] inszeniert. Und eben dadurch setzt die *Wochenschau* des Untergangs fort, was seinen Weg über *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase genommen hat: Authentizität.

Vollkommen gegenteilig zeigt sich das Muster der Dynamik. Hier ist es aufgelöst. Die Agilität raumgreifenden Vorwärtsstrebens findet nicht mehr statt. Nun sieht man nur noch Absetzbewegungen, Einzelaktionen und Lähmung. Selbst die Momente auflodernder Abwehrgefechte können nicht mehr darüber hinwegtäuschen, dass die energetische Kraft als Eigenantrieb aus den Menschen und der „Kriegsmaschine Wehrmacht" verschwunden ist. Dynamik ist rückwärtsgewandt und skizziert das Handeln auf Gegnerseite. Der „Vierfrontenkrieg"[125] lässt das III. Reich geradezu implodieren und den Feind unaufhaltsam vordringen. Aus der dem Nationalsozialismus verschriebenen Modernität durch Dynamik sind totaler Kollaps und Arrhythmie geworden. So hat er sein wichtigstes Merkmal im Niedergang

[120] vgl. dazu Sakmyster 1996, S. 485; Kracauer [1999], S. 328
[121] Paul 2004, S. 235
[122] ebd., S. 235; zur begrenzten Modellierbarkeit des Krieges nach Stalingrad siehe Prümm 2003, S. 322
[123] vgl. dazu Bucher 1986, S. 55, 59
[124] vgl. Paul 2004, S. 235
[125] zu den pausenlosen Angriffen in Ost, Süd, West und aus der Luft siehe Anmerkung 1.

eingebüßt. Als Negativbeispiel steht es für die Abwicklung des Nationalsozialismus. Er hat sich mit dem von ihm entfachten Krieg letztlich selbst seines Antlitzes von Fortschrittlichkeit entledigt. Ungewollt beschreiben die Bilder sein abgelaufenes Verfallsdatum. Mit den in der *Wochenschau* formulierten Impressionen zeichnet schlicht die Realität als Taktgeber unüberformbaren Zusammenbruchs verantwortlich. Ihren stärksten Ausdruck findet sie durch die allgegenwärtigen Szenen, die ausschließlich vom Reagieren und nicht mehr Agieren berichten. Aus Großoffensiven an allen Fronten sind Reparaturmaßnahmen im Reichsgebiet geworden. Der Spezialist, Facharbeiter und Militärathlet ist dem probaten Feuerwehrmann des Schlachtfeldes gewichen. Alles ist durchwoben von Abwehrkämpfen und vereinzelten Gegenmaßnahmen: Dauerzustand Defensive. Jedoch die Dynamik filmtechnischer Mittel geht auch hier unvermindert weiter. Quasi ungewollt gehorcht sie nach dem immer gleichen, anpassungsunfähigen Muster der Hektik und Improvisation deutscher Abwehrmaßnahmen. Sie entspricht so der Wirklichkeit des konfusen Niedergangs von Eile, Stress, Druck und Nervosität. Der überhastete Aufbau von Verteidigungs- und Auffangstellungen an sämtlichen Frontabschnitten findet sich darin wieder.[126] Wie in der grausamen Realität, so folgt auch die Protokollierung des Untergangs auf der Leinwand dem immer gleichen Turnus: Rückzug-Gegenstoß-Rückzug. Die dynamische Realität auf Gegnerseite prägt Chaos und Hektik der Formierung, Rückzugs- und Auffangbewegungen deutscher Heeresverbände.[127] Und genau das spiegelt die *Wochenschau* durch ihre konservativ gewordene Eigenart im rastlosen Gebrauch filmischer Mittel: sie bearbeitet dramaturgisch und bewegungsreich die motorischen Nerven der Zuschauer[128]. Zu keinem Zeitpunkt entlässt sie sie wirklich aus den filmtechnischen Arrangements[129]. Sie emotionalisiert durch pausenlose Involvierung unter Zuhilfenahme von Musik und desinformativen Texten und generiert ohne Unterlass eine synästhetische Reizüberflutung buchstäblich sinnlichen Miterlebens ohne die Möglichkeit eigener Gedankenbildung[130]. So konditioniert sie letztlich, wofür Gegner und Realität ohnehin verantwortlich zeichnen – die negative Umkehr von Dynamik als Atomisierungsprozess des NS im Zeitraffer. Dadurch potenziert die *Wochenschau* eine Agilität des Gegners, aus der Durchhalte- und Siegeswillen sowie Wunschprojektionen von Zuversicht erwachsen:

[126] siehe dazu umfassend Price 2002; Andidora 2002; Mansoor 1999; Raß 2003; Ailsby 2000; Karschkes 2002; Kern 1999 zeitgenössisch auch den Aufmacher der Berliner Ausgabe des *Völkischen Beobachters* v. 19. Dezember 1944; zur „Struktur" der Abwehrkämpfe Ritgen 1998; Stern 1994 (Bd. 47), S. 72-91; Neu 1996, S. 41-46; Ose 1984, S. 26-37; exemplarisch *Führerbefehl* v. 21.1.1945 aus dem Bestand RH 19/XV Bundesarchiv/Militärarchiv Freiburg i. Breisgau. zit. nach Lindenblatt 1993, S. 30

[127] eindringliche Beispiele sind die Ereignisse *Pommernwall* und *Seelower Höhen*. Siehe dazu Langer 2003, S. 23; Lindenblatt 1993, S. 9 ff., S.67 ff., S. 110; den Zeitzeugenbericht Retzlaffs in *Die Pommersche Zeitung* v. 24.2.1962; Wysokinski 1976, S. 9; Herrmann 1998, S. 67-71; Foerster 1998; Stimpel 2003; Nicolai 1995, S. 295

[128] vgl. Stamm 1979, S. 118 ff.

[129] vgl. Prümm 2003, S. 328; Kracauer [1999], S. 324 ff., S. 336, S. 347; Paul 2004, S. 243

[130] vgl. ebd.

Mobilisierung zwischen Macht und Ohnmacht. Ihr originärer Zweck ist verschoben und dokumentiert nur noch das eigene, unbeständige Durcheinander und die Schnelligkeit feindlicher Vorstöße. Die Dynamik des unaufhaltsamen NS-Militärathleten ist in gehetzte Flucht und bestialisch vorangetriebenen Rückzug umgeschlagen. Die verzerrte Auffassung des modernen Krieges durch einen ebenso modernen Nationalsozialismus ist 1944 längst von der Realität überholt. Die *Wochenschau* legt realitätsnah Zeugnis von der praktisch komplett versiegten Kraftquelle nationalsozialistischer Dynamik ab. Mit der Überformung des dokumentarischen Materials durch Kriegswirklichkeit ist das ideologische NS-Selbstbildnis aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase vollständig aufgelöst und verschwunden.

Und genau so ist es mit der Kennzeichnung des Krieges als Sportereignis. Von den Affinitäten zwischen Sport und Krieg bleibt im wahnhaften Endstadium nichts übrig. Die Synchronizität der Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* ist, mit Ausnahme des Frauenbildes und der Authentizität, nicht mehr gegeben. Kriegsgebiete in der Fremde als Sportplatzkulisse von 1942 sind 1944 kaum mehr als Städte zu bezeichnende Trümmerlandschaften. Die Grenzen des immer kleiner werdenden Reiches und die Heimat halten als Bühnenbild der Vernichtung her. Zwar funktioniert die *Wochenschau* im Untergang rein arbeitstechnisch stereotyp wie zu Zeiten ihres Erfolges, nur lässt sich die Auswirkung der Realität auf ihre Inhalte nicht mehr verbergen. Krieg kann schlicht und ergreifend nicht mehr den Effekt von Sport haben. Er wirkt jetzt nur noch so, wie er ist: infernalisch. In ihrer Eigenwirkung ist die Darstellung des Krieges daher nicht mehr die bekannte Überzeichnung des Sports. Hier finden keine Männlichkeit, Bewährung, Ästhetik, romantisierte Sicht als Abenteuer, Erlebnis, Athletik und Können mehr statt. Aus dem bisherigen Jäger nach Rekorden[131] ist der Gejagte geworden. Die Mittel der *Wochenschau* sind nach wie vor der Suggestion von Sport verpflichtet. Nur sind die Inhalte schlicht der Wirklichkeit geschuldet. Und die heißen: Auflösung, Vernichtung, Zusammenbruch, Ohnmacht. Hier werden lediglich Aufbäumen, Widerstand, Verzögerung und das Ende abgelichtet, die alles nur im Ansatz sportlich zu begreifende negieren. Es ist die Talfahrt von der Entdramatisierung des NS-Systems zur totalen Tragödie. Die zunehmende Verdichtung militärischer Niederlagen erlaubt keine kontextuelle Entbindung von Zeit und Raum. Mit der Auflösung der allgegenwärtigen Affinität *Sport als Krieg – Krieg als Sport* bricht die rahmende Wechselbeziehung vollständig zusammen. Die überführten Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* sind durch das Selbstbildnis des Krieges ausgetauscht und greifen nicht mehr. Der

[131] vgl. Paul 2004, S. 240

Bedeutungsverlust geht mit der Sinnlosigkeit ihrer Ablichtung einher.[132] Im direkten Vergleich entfremdet die *Wochenschau* des Untergangs geradezu eigenständig ihren Zweck. Sie ist weit von der sportlich kolportierten Suggestion entfernt und entkleidet Nationalsozialismus und dessen positive Sicht vom Krieg. Der Mechanismus gegenseitiger Absicherung und Konditionierung stürzt so wie das III. Reich durch das Diktat der Realität in sich zusammen. Selbstverständnis und Selbstinszenierung des Nationalsozialismus sind verschwunden. Die Aktualität der Geschehnisse verbietet sie. Mit der beinahe vollständigen Konversion der Muster sind die Grenzen von Sport und Krieg wieder hergestellt. Realität, *Wochenschau* und die persönlichen Empfindungen der Kriegsteilnehmer sind Ende 1944 deckungsgleich von sportlich ehrenhafter Kriegsauffassung befreit. Sie sind der Grundlage dafür entbunden. Statt sich im Sinne eines Wettkampfcharakters bei der Anzahl getöteter Menschen, abgeschossener Panzer und Flugzeuge, eroberter Gebiete, von Auszeichnungen und Anerkennungen sowie zurückgelegter Marschkilometer als Lebensgefühl zu überbieten, geht es nur noch um die Regeln des Überlebens.[133] Annihilation, blankes Entsetzen und die Sehnsucht nach Überleben und Durchstehen überzeichnen alles, was letztlich zu einer Verdrängung sportlicher Assoziationen führt. Obwohl das Publikum von 1944 die Veränderung als Prozess vor und auf der Leinwand miterlebt, so ist dennoch aus Bekanntem Unbekanntes geworden. Zwar zeichnet die grausame Wirklichkeit für eine Ablehnung des Krieges im Wechsel mit Wunschvorstellungen der Zuversicht verantwortlich, jedoch ist es nun aber auch die *Wochenschau* selbst, die zu einer Akzeptanz des Krieges bei weitem nicht mehr beitragen kann. Die Wirklichkeit erlaubt es ihr nicht. Damit hat der Nationalsozialismus seine Legitimations- und Faszinationskraft verloren.

Die synästhetische Überführung und Absicherung der neun Bildmuster bleibt auf die Phase des Erfolgs beschränkt (***Hypothese 4***). Mit der Auflösung kryptografischer Codierungen des Menschen und dem Wechsel von einer Sieges- zur Durchhalte-Wochenschau durch überformende Realität, hören Rahmungen und Mechanismen der Konditionierung auf zu funktionieren. Sie sind verschwunden. Auch andere *Wochenschauen*[134] des Untergangs belegen das. Durch die ausbleibende Wiedererkennung der aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase bekannten Muster tritt nur noch eine

[132] zur Umstrukturierung der Wochenschau nach der Kriegswende vgl. Goebbels Tagebucheintragung v. 19.9.1944, in: Reuth 2003 (Bd. 5), S. 2093; umfassend Geerdes 1988; allgem. Überblick bei Bartels 2004

[133] siehe dazu exemplarisch Kilian 2002, S. 10-15; Schirra 2001; Humburg 1998; zum Ende des Krieges hin siehe etwa Düsterberg 2000; Hartewig 1993; Rupieper 2004; idea 2004

[134] Im Rahmen der Untersuchung haben weitere *Wochenschauen* (numerisch) vorgelegen, in denen ebenfalls eine Auflösung von sieben der neun Muster zu beobachten ist: 736, 754, 755. In Anbetracht der Fülle an Wochenschauen (755) sind sie jedoch nicht repräsentativ.

zweckdienliche Aufgabe hervor. Sie besteht darin, einzig dem zu entsprechen, was Menschen ohnehin zu Eigen ist: Selbsterhaltungstrieb. Genau dafür nützen dem III. Reich Volk und *Wochenschau*. So gelingt es dem Nationalsozialismus, sich durch millionenfachen Tod zeitweilig selbst durch deren Instrumentalisierung zu überleben. An die Stelle seiner visionären Weltanschauung und Menschenprogrammierung tritt nun die von ihm heraufbeschworene Wirklichkeit. Sie löst durch ideologische Hybris zugewiesene Identitätsräume der Geschlechter auf, macht sie vergessen und reduziert sie auf das Wesentliche: individuelles Überleben. Die NS-Scheinwelt ist durch die Überlegenheit des Feindes und ihren drohenden Untergang entrückt und durch Realität ersetzt. Sie kann nach fünf Jahren Krieg nicht mehr eingespannt werden, um sich selbst vorzutäuschen, sondern um das Unvermeidbare hinauszuzögern. Ihre destruktive Omnipotenz begrenzt alles mit dem Nationalsozialismus im Zusammenhang Stehende auf Zeiten des Erfolgs. Nur dort überstrahlt der Glanz der Verführung die absehbare Apokalypse einer dogmatischen Traumfabrik. 1944 ist dieser Glanz endgültig entzaubert.