



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmfarben im Zweiten Weltkrieg:
Zwischen Eskapismus und Mobilmachung“

Verfasser

Stefan Knoke, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

1 – Einleitung	1
1.1 – Erkenntnisinteresse	3
1.2 – Aufbau und Methodik	3
1.3 – Begrenzende Faktoren der Film- und Farbanalyse	4
2 – Der ‚Glanz‘ der Farben im Dritten Reich	6
2.1 – Aufbau und Methodik	8
2.2 – Die nationalsozialistische Filmpolitik	10
2.2.1 – Kultur und Massenmedien	12
2.2.2 – Die Konkurrenz Amerikas	14
2.2.3 – Propaganda und Unterhaltung	16
2.3 – Die Suche nach einem ‚deutschen Farbfilmverfahren‘	19
2.3.1 – Der Farbdiskurs in Deutschland	21
2.3.2 – Frühe Farbverfahren	23
2.3.2.a) – Ufacolor	24
2.3.2.b) – Gasparcolor	25
2.3.2.c) – Opticolor	27
2.3.2.d) – Agfa-Pantachrom	33
2.3.3 – Agfacolor	34
2.3.3.a) – Die Entwicklung	35
2.3.3.b) – Farbfotografie	36
2.3.3.c) – Einsatz im Kino	37
2.4 – Der farbige Kulturfilm	38
2.4.1 – Der Kulturfilm als Beweis deutscher Farberrungenschaften	40
2.4.2 – Die Aufgabe des scheinbar unpolitischen Kulturfilms	42
2.4.3 – Inhaltliche Ausrichtung	42
2.5 – Die Farbaufnahmen der Propagandakompanie	43
2.5.1 – <i>Front in Farbe</i>	46
2.5.2 – Die <i>Panorama</i> -Monatsschau	47
2.5.2.a) – Die Entwicklung	48
2.5.2.b) – Inhalt und Ästhetik	48
2.5.2.c) – Auslandspropaganda	52
2.5.3 – Das Scheitern der PK-Farbfilmfotografie	53
2.6 – Der farbige Zeichentrickfilm	54
2.6.1 – Propaganda im farbigen Zeichentrickfilm	55
2.6.2 – Das große Vorbild Walt Disney	57

2.6.3 – Die Deutsche Zeichenfilm GmbH	58
2.6.4 – Farbige Zeichentrickfilme im Kriegseinsatz	59
2.7 – Der farbige Spielfilm	63
2.7.1 – Der erste abendfüllende Spielfilm in Farbe	63
2.7.2 – Die Farbfilmpropaganda trägt Früchte	64
2.7.3 – Eskapismus in Farbe	68
2.7.3.a) – Die farbigen Melodramen Veit Harlans	71
2.7.4 – Das letzte filmische Aufgebot: <i>Kolberg</i>	75
2.8 – Fazit	79
2.8.1 – Der Versuch Hollywood zu verdrängen	80
2.8.2 – Filmfarben zur Auslandspropaganda	81
2.8.3 – Die Farbe im Propagandakontext des NS-Kinos	83
3 – The USA in ‘Glorious Technicolor’	86
3.1 – Aufbau und Methodik	86
3.2 – Hollywood zieht in den Krieg	88
3.2.1 – Die Beziehung zwischen Staat und Filmindustrie	89
3.2.2 – Die Aufgaben des Kinos	93
3.2.2.a) – ‘Keep ‘em laughing’: Unterhaltung als Kriegswaffe	94
3.3 – Technicolor: Die amerikanischen Filmfarben	95
3.3.1 – Der Weg zum Durchbruch	96
3.3.2 – Diskurs und Ästhetik	98
3.3.3 – Die Farbe in Kriegszeiten	101
3.4 – Der Einsatz von Filmfarben durch das Militär	103
3.4.1 – Der farbige Combat Report	105
3.4.1.a) – Erste Kämpfe in Farbe: <i>The Battle of Midway</i>	106
3.4.1.b) – Kommerzialität und Öffentlichkeitsarbeit	111
3.4.1.c) – Atmosphäre und Schauwerte: <i>The Fighting Lady</i>	114
3.4.1.d) – Authentizität und Gewaltdarstellung	117
3.4.1.e) – Filmfarben in England: <i>Western Approaches</i>	120
3.4.2 – Der farbige Trainingsfilm	124
3.4.2.a) – Verbildlichung durch Zeichentrickelemente	124
3.5 – Cartoons in Farbe	129
3.5.1 – Disney macht es vor	131
3.5.2 – Beispiele für ausdrucksstarke Farbdramaturgien	132
3.5.2.a) – <i>Der Fuehrer’s Face</i> und <i>Education for Death</i>	139
3.5.2.b) – <i>Victory Through Air Power</i>	143
3.6 – Die farbigen Spielfilme: Ein erster Blick	147
3.6.1 – Kommerzialität	147
3.6.2 – Musicals in Uniform	148
3.6.3 – Amerikanische Streitkräfte in Farbe	150

3.7 – Fazit	153
3.7.1 – Kommerzialität und Aufmerksamkeit	153
3.7.2 – Patriotismus und Farbdramaturgie	154
4 – Resümee	156
5 – Mediagraphie	159
6 – Anhang	167
6.1 – Abbildungsverzeichnis	167
6.2 – Abstract	173
6.3 – English Abstract of the Thesis	174
6.4 – Curriculum Vitae	175

1 - Einleitung

Im modernen Krieg entscheiden nicht mehr nur materielle, territoriale Eroberungen über Sieg oder Niederlage, von immer wachsender Bedeutung ist auch, wer die Macht über die immateriellen Felder der Wahrnehmung besitzt. Der Krieg der Bilder muss demnach ebenso ausgefochten werden, denn die Wahrnehmung des Krieges und folglich das Verhalten des Volkes zu diesem zu beeinflussen ist eine nicht zu unterschätzende Waffe. In der Zeit des Zweiten Weltkrieges galt dem Kino erhöhte Aufmerksamkeit, „da der Film, vom Moment an, da er in der Lage [war], Überraschungen – technische, psychologische – hervorzurufen, selbst in die Kategorie der Waffen gehört[e].“¹ Eine dieser „Überschungen“ war der Farbfilm, der als neue Ausdrucksmöglichkeit des Kinos in jenen Tagen immens an Bedeutung gewann.

Als künstlerische Ausdrucksform ist der Film allgemein „maßgeblich an der Konstruktion von Deutungsmustern und kulturellen Selbstverständnissen beteiligt.“² Filme zielen auf das Denken und Fühlen der Menschen ab, sie sind in der Lage ein Wir-Gefühl zu erzeugen.³ Sie können also zu Propagandazwecken instrumentalisiert werden, zum Beispiel, um die Bereitschaft der eigenen Bevölkerung in den Krieg zu ziehen, zu stärken oder die der gegnerischen Seite zu schwächen.⁴ Anhand der Ausprägung und Lenkung der Filmindustrien der großen Kriegsparteien während des Zweiten Weltkrieges lässt sich erkennen, wie hoch man die Wirkung des Kinos einschätzte. Heute heißt es:

“World War II was a cinematic war. From the outset, governments and national motion-picture industries used moving images – newsreels, documentaries, and feature films – to help mobilize populations for war.”⁵

Die Anführer der großen Nationen erkannten das Potential, das das Kino für die Kriegsanstrengungen besaß. Sie selbst, egal ob Roosevelt, Hitler, Churchill, Stalin oder Mussolini, waren bekennende Filmethusiasten und ließen sich häufig auch im Privaten

¹ Virilio (1989), S. 14

² Machura, Voigt (2005), S. 10

³ Vgl. Voigt (2005), S. 23

⁴ Vgl. Voigt (2005), S. 36

⁵ Whiteclay Chambers II, Culbert (1996), S. 4

neuste Werke vorführen.⁶ Roosevelt sah das Kino von Beginn an als nötigen und nützlichen Teil der Kriegsanstrengungen⁷, Deutschlands Propagandaminister Joseph Goebbels stufte die heimische Filmproduktion als kriegswichtig ein und veranlasste, den Kinobetrieb noch bis in die letzten Kriegsmonate aufrecht zu erhalten.⁸

Wenn der Film als derart essentiell bewertet wurde, scheint es logisch zu schlussfolgern, dass der Farbfilm als dessen größte technische Weiterentwicklung in jenen Jahren, ebenfalls eine große Bedeutung gespielt hat. Der französische Philosoph Paul Virilio weist darauf hin, dass es kein Zufall war, „daß der Anstieg der Farbfilmproduktion mit dem Zweiten Weltkrieg zusammenfällt.“⁹ Natürlich war die Farbe an sich nichts gänzlich Neues, so wurde bereits seit Anbeginn des Kinos mit ihr experimentiert und sie in zahlreichen unterschiedlichen Verfahren auch zur Anwendung gebracht.¹⁰ Ihren endgültigen Durchbruch hatte sie hingegen erst in den 1930er und 40er Jahren, als es gelang mit dem Dreifarbigem-Technicolor-Prozess in den USA und dem Agfacolor-Negativ-Positiv-Prozess in Deutschland, geeignete Verfahren zu entwickeln, die sämtliche Farben angemessen darzustellen vermochten. Über die technische Entwicklung gibt es bereits zahlreiche Publikationen. Welchen Stellenwert die Filmfarben jedoch während des Zweiten Weltkrieges besaßen, welche Bedeutung ihnen zugeschrieben wurde und wie sehr man auch sie zu Propagandazwecken heranzog, ist dafür noch immer ein wenig erforschtes Gebiet. Hier weist die Literatur noch große Lücken auf, die mit dieser Arbeit aufgezeigt und wo dies möglich ist, in ersten Ansätzen geschlossen werden sollen.

⁶ Vgl. Whiteclay Chambers II, Culbert (1996), S. 4

⁷ Vgl. Doherty (1999), S. 82

⁸ Vgl. Moeller (1998), S. 263ff

⁹ Virilio (1989), S. 14

¹⁰ Einen sehr guten Überblick über den Verlauf der Farbfilmentwicklung gibt Barbara Flueckigers *Timeline of Historical Film Colors*, <http://zauberklang.ch/filmcolors/>

1.1 - Erkenntnisinteresse

Meine forschungsleitende Frage lautet demnach:

- Wie wurde der Farbfilm während des Zweiten Weltkrieges eingesetzt?

Folgende Aspekte sollen dabei erörtert werden:

- Wie verläuft die Entwicklung des Farbfilms bis zum und während des Zweiten Weltkrieges?
- Welche Bedeutung hatten Filmfarben im politischen Kontext und inwiefern wurden sie durch staatliche und/oder privatwirtschaftliche Seite in den Dienst der Propaganda gestellt?
- Welche Filme, welche Gattungen hatten das Privileg ‚eingefärbt‘ zu werden? Gibt es wiederkehrende Motive?
- Worin bestanden Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Farbfilmeinsatz der Kriegsparteien?

1.2 - Aufbau und Methodik

Die zu untersuchenden Kriegsparteien müssen aufgrund des gegebenen Rahmens dieser Arbeit eingeschränkt werden. Der Forschungsfokus wird deshalb auf das nationalsozialistische Deutschland sowie die USA gelegt. Diese zwei Staaten haben nicht nur eine Reihe von interessanten Farbfilmerzeugnissen in den Kriegsjahren hervorgebracht, sondern auch zwei eigene Farbfilmverfahren: Technicolor auf der einen und Agfacolor auf der anderen Seite.

Da der Untersuchungsgegenstand sehr weit gefasst ist, muss das Forschungsvorgehen entsprechend angepasst werden. Primär soll Kommunikator- und Mediengeschichtsforschung betrieben werden. Es wird untersucht, was entstanden ist, zum Beispiel farbige Spiel- und Zeichentrickfilme, wer dies mit welchen nachweisbaren Intentionen getan hat und welche weiteren konkreten Vorhaben auf diesem Gebiet bestanden. Hierzu erfolgt zunächst eine

ausgiebige, explorative Literatur- und Filmrecherche. Bei der Quantität des Untersuchungsmaterials konzentriere ich mich in erster Linie auf bestehende Sekundärliteratur, stelle dar, welche Erkenntnisse bisher zu den unterschiedlichen Gebieten gewonnen wurden und trage diese zusammen. Entlang des zu beschaffenden Untersuchungsmaterials werden die Ergebnisse anhand von Fallbeispielen aufbereitet und durch die eigene Rezeption und Analyse gestützt und gegebenenfalls erweitert. Zugleich erfolgt der Versuch, die Ergebnisse in einen größeren Kontext zu setzen, um die Farbe als ein Element im Propaganda- und Unterhaltungsgefüge zu konkretisieren. Bei solch einer Forschungsarbeit ist der historische Kontext von entscheidender Bedeutung und die Analyse der Fallbeispiele wird vor dessen Hintergrund geschehen. Es muss gefragt werden, wer diese Farbfilm-Artefakte, wann, wo und mit welcher Absicht geschaffen hat.

Die Arbeit gliedert sich in zwei große Kapitel, in denen jeweils das Farbfilmschaffen des nationalsozialistischen Deutschlands und das der USA beleuchtet werden. Beide Kapitel verfügen noch einmal über eine kurze Einleitung, den spezifischen Forschungsaufbau, einen Hauptteil, in dem die Farbfilmeinsätze dargelegt werden und ein zusammenfassendes Fazit.

1.3 - Begrenzende Faktoren der Film- und Farbanalyse

Bei einer Arbeit wie dieser, in der das Medium Farbfilm nicht nur in seinem produktionstechnischen und politischen Kontext analysiert, sondern auch einzelne Filme auf ihre farbliche Darstellung und Ästhetik hin inhaltsanalytisch betrachtet werden sollen, ist es im Vorfeld wichtig auf die Probleme hinzuweisen, die sich dadurch stellen. Bei der Untersuchung von Kinofilmen muss man sich dessen natürliche Disposition vor Augen halten. Die zu untersuchenden Filme wurden zur Projektion auf eine möglichst große Leinwand vor einer Gruppe von Menschen hin konzipiert. Auch konnten sie nicht gezielt angehalten werden, um bestimmte Motive statisch zu betrachten. Das Filmbild war in ständiger Bewegung und sein Überwältigungspotential im großen, dunklen Kinosaal ein wesentlich höheres. Die Analysesituation weicht also nicht nur im Hinblick auf ihr Ziel von der ursprünglichen Rezeption ab, sondern ist in vielerlei Hinsicht anders gestaltet.

Bei der Betrachtung von Farbfilmen gilt es weitere Variablen zu berücksichtigen. So darf nicht uneingeschränkt davon ausgegangen werden, dass die Farben der heute zugänglichen Filmversionen die tatsächlichen Farben der Ursprungsfassungen darstellen. Je nach Farbverfahren waren sie unterschiedlichen Alterungsprozessen ausgeliefert. Die Erhaltung und Restaurierung von Farbfilmen stellt Filmarchive heute vor eine große Herausforderung. Es gilt bei jedem Einzelfall genau darauf zu achten, welche Funktion die Farbe einmal erfüllt hat, um sich den einstigen Originalfarben möglichst genau annähern zu können.¹¹ Des Weiteren stellt die Farbe ein filmisches Ausdrucksmittel dar, das weit schwieriger zu fassen, beschreiben und deuten ist als zum Beispiel die *Mise en scène* oder die Kameraführung.¹² Auch ist das Farbempfinden subjektiver Natur. "Where most of us with normal vision see a tracking shot the same way, very few of us see the same color exactly alike."¹³ Ein letzter wichtiger Aspekt sind die unterschiedlichen Kontexte, in denen die Farbe wirken kann. Das beginnt bei der Einzelfarbe im Zusammenspiel mit anderen Farben und geht hin zu unterschiedlichen historischen Epochen, kulturellen Zusammenhängen und individuellen Erfahrungen, die darauf Einfluss nehmen, wie eine Farbe rezipiert wird und welche Assoziationen sie hervorruft.¹⁴

Sich diesen Faktoren bewusst zu werden soll dabei helfen, die Unvollkommenheit des Analyseinstrumentariums zu erkennen, um dadurch die Transparenz des Verfahrens zu erhöhen und mögliche Erkenntnisse im Licht ihres Zustandekommens zu formulieren.

¹¹ Vgl. Borde (1988), S. 7. Mehr zu dem Thema der verblassenden Filmfarben bei Price (2006), S. 3f

¹² Vgl. Gimes Interview in Grafe (2002), S. 47ff und Faulstich (2002), S. 148

¹³ Price (2006), S. 4

¹⁴ Vgl. Gimes Interview in Grafe (2002), S. 56 und Faulstich (2002), S. 148 und Price (2006), S. 5 und Everett (2007), S. 13f

2 - Der ‚Glanz‘ der Farben im Dritten Reich

Im Zusammenhang mit dem Farbfilm stößt man in der Literatur immer wieder auf ein besonders perfides Zitat Joseph Goebbels. Als im April 1945 nach zwölf Jahren Nationalsozialismus ein großer Teil Europas zerstört und Millionen Menschen ihr Leben verloren hatten, ermahnte er seinen Führungsstab mit folgenden Worten:

„Meine Herren, in hundert Jahren wird man einen schönen Farbfilm über die schrecklichen Tage zeigen, die wir durchleben. Möchten Sie nicht in diesem Film eine Rolle spielen? Halten Sie jetzt durch, damit die Zuschauer in hundert Jahren nicht johlen und pfeifen, wenn Sie auf der Leinwand erscheinen.“¹⁵

Ein ‚schöner Farbfilm‘, der vom Heldentum und –tod der Deutschen zeugt, - als solchen stellt sich der Propagandaminister eine filmische Aufarbeitung des Dritten Reiches hundert Jahre später vor. Einen ‚schönen Farbfilm‘, der zeigt, „daß ein in Heimat und Front geeintes Volk jeden Gegner überwindet“, der „im Dienste unserer geistigen Kriegsführung steht“¹⁶, ließ Goebbels trotz vernichtender Kriegslage in den letzten Monaten sogar noch selbst fertigstellen. Der historische Kriegsfilm *Kolberg*¹⁷, Regie führte Veit Harlan, sollte als direkte wehrpolitische Propaganda fungieren, weshalb er auch heute noch als Vorbehaltsfilm eingestuft wird. Von den im Dritten Reich entstandenen Spielfilmen in Farbe ist er der einzige ‚direkte‘ Propagandafilm.

Dieser Umstand darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Farbfilm als solches dennoch explizit zu Propagandazwecken herangezogen wurde. Denn auch, wenn nur wenige der in Farbe hergestellten Filme Propagandafilme im engeren Sinne waren, besaß der Farbfilm selbst bereits einen Propagandawert, den sich die Machthaber zu Nutzen machten. Er konnte somit nicht nur Träger, sondern auch Objekt nationalsozialistischer Propaganda sein. Zu diesem Schluss kommt auch Dirk Alt in seiner Analyse früher deutscher Farbfilmverfahren hinsichtlich ihrer Nutzung für propagandistische Zwecke.

¹⁵ Goebbels (17. April 1945), zitiert nach Leiser (1989), S. 120

¹⁶ Goebbels zitiert nach Beyer, Koshofer (2010), S. 190

¹⁷ Regie: Veit Harlan. Produktion: Ufa. Deutschland 1945

„Dem farbigen Film kam ein Sensationswert zu, der erst vor dem Hintergrund der fast ausnahmslos schwarz-weißen Bildmedienlandschaft jener Zeit nachempfindbar wird. Vielfach überliefert sind die verblüfften zeitgenössischen Reaktionen auf die Farbe, das Erstaunen über den ungewohnt wirklichkeitsnah abgebildeten Aufnahmegegenstand, und der Zauber, den die filmgestalterische Neuerung nicht nur durch die nunmehr möglich gewordenen Effekte, sondern bereits durch ihr bloßes Vorhandensein auf die Betrachter ausübte.“¹⁸

Des Weiteren hat sich die Errungenschaft des Farbfilms nicht nur für sich losgelöst als neue Attraktion gezeigt, sie wurde auch stets in Konkurrenz zum Ausland betrachtet und propagiert. Der Farbfilm als technischer Fortschritt sollte als Instrument dienen, von der Leistungskraft der eigenen Industrie zu zeugen. Man positionierte sich als unabhängig vom Ausland und wollte ein eigenes, effektives Farbfilmverfahren entwickeln, was schließlich in Agfacolor seine Realisierung fand. „Der US-amerikanische Vorsprung in der Farbfilm-Anwendung sollte unterminiert werden, die Evolution des Films von Deutschland aus voranschreiten.“¹⁹ Goebbels teilte der deutschen Fachpresse mit, es sei „nicht erwünscht, über etwaige Erfolge ausländischer Farbenfilme zu berichten“²⁰. Ein Propagandawert war auch davon abhängig, „wie vollkommen die farbliche Wiedergabe im Vergleich zu ausländischen Produktionen gemeistert wurde [...]“²¹ Der deutsche Farbfilm wurde als nationale Errungenschaft propagiert. Während der Kriegsjahre war seine Aufgabe eine umso wichtigere, da er als geeignetes Mittel herangezogen wurde, eine weiterhin prosperierende Ökonomie vorzutäuschen, „in der weiterhin zivile Nutzungen autark entwickelter Hochtechnologien stattfinden.“²²

Dass heute der größte Teil der damals hergestellten farbigen Erzeugnisse, neben vielen Kulturfilmern auch beinahe das gesamte farbig gedrehte Material der sogenannten Propagandakompanien der Wehrmacht, als verschollen gilt, lässt eine verheerende Fehleinschätzung zu. Aufgrund der schlechten Quellenlage liegt die Vermutung nahe, das Propagandaministerium, die Wehrmacht und andere offizielle Stellen hätten den Einsatz von Filmfarben zur Propaganda für nicht nötig oder wenig erstrebenswert gehalten.²³ Dass dies

¹⁸ Alt (2007), S. 5

¹⁹ Forster (2006), S. 79

²⁰ Goebbels (3. Juli 1936), zitiert nach Spieker (1999), S. 149

²¹ Vgl. Alt (2007), S. 18

²² Forster (2006), S. 79

²³ Vgl. Alt (2011a), S. 44

nicht der Wahrheit entspricht belegen die vorhandenen Dokumente, die Aufschluss geben über eine ganze Reihe von vorhandenen und geplanten Vorhaben, die Farbe gezielt zur Propaganda einzusetzen.

2.1 - Aufbau und Methodik

In diesem Kapitel gilt es die einzelnen propagandistischen Vorhaben der Nationalsozialisten bezüglich der Filmfarben näher zu beleuchten und daraus auf den größeren Zusammenhang dieser Filmpropaganda zu schließen.

Hierzu wird zunächst der Stellenwert des Films im Medien- und Herrschaftsgefüge des Dritten Reiches erläutert. Es wird auf den Nutzen der neuen Massenmedien eingegangen, den Einfluss den das amerikanische Filmwesen auf das deutsche hatte und die Art und Weise wie Propaganda und Unterhaltung im Dritten Reich zusammengewirkt haben. Auf diesem Gebiet gibt es bereits sehr viel Literatur. Da der Platz in dieser Arbeit beschränkt ist und dieser Bereich nur als Kontextualisierung für den Gebrauch der Filmfarben dient, werde ich mich auf das Wesentliche beschränken. Dazu stütze ich mich insbesondere auf Felix Moellers *Der Filmminister* (1998), Rolf Giesen und Manfred Hobschs *Die Propagandafilme des Dritten Reiches* (2005), Markus Spiekers *Hollywood unterm Hakenkreuz* (1999) und Erhard Schütz' Artikel „Das Dritte Reich als Mediendiktatur“ (1995).

Anschließend wird Deutschlands Weg zum eigenständigen Farbfilm nachgezeichnet. Es wird versucht einen Eindruck vom zeitgenössischen Farbfilm diskurs zu vermitteln und die einzelnen Etappen früher Farbfilmverfahren bis zum fertigen und schließlich industriell angewandten Agfacolor-Prozess aufzuzeigen. Die Hauptquellen für diesen Teil stellen die Arbeiten von Dirk Alt und Gert Koshofer dar. Insbesondere Alts elaborierte Diplomarbeit „Frühe Farbfilmverfahren und ihr Einsatz durch die NS-Propaganda 1933-1940“ (2007) und Koshofers Standardwerk *Color. Die Farben des Films* (1988).

Der Hauptteil setzt sich schließlich aus der Bearbeitung der unterschiedlichen Anwendungsgebiete der deutschen Filmfarben zusammen. Diese sind der Kulturfilm, die Auswertung der Farbaufnahmen der Propagandakompanie, der Zeichentrickfilm und schließlich der abendfüllende Spielfilm. In der Literatur finden sich bislang keine

übergreifenden Arbeiten hierzu, dennoch gibt es zu jedem Anwendungsgebiet eine Handvoll Quellen, die eine detaillierte Analyse zum jeweiligen Untersuchungsobjekt darstellen. Für den Kulturfilm sind dies der Artikel „Farbenfrohe Welt in Agfacolor (1940-44) - Erschloss die Farbe neue Kulturfilm-Möglichkeiten?“ (2006) von Ralf Forster, der von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann herausgegebene Sammelband *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland* (2005) und Hilmar Hoffmanns *‘Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit’. Propaganda im NS-Film* (1988). Über die Versuche die Farbaufnahmen der Propagandakompanien für eine potentielle Inlands-Wochenschau und schließlich realisierte Auslands-Monatsschau auszuwerten haben insbesondere Dirk Alt (2011a), Hans-Peter Fuhrmann (2010) und Karl Stamm (2000) geschrieben. Der farbige Zeichentrickfilm im Dritten Reich wurde ebenfalls von Dirk Alt (2007) untersucht. Darüber hinaus beziehe ich mich auf Günter Agdes Artikel „Das Ornament der Sache. Werbe- und Trickfilm im Dritten Reich“ (2004), sowie Ulrich Stolls Dokumentarfilm *Hitlers Traum von Micky Maus – Zeichentrick unterm Hakenkreuz* (1999). Für den letzten Bereich, die farbigen Spielfilme, habe ich das erst unlängst erschienene, von Friedemann Beyer, Gert Koshofer und Michael Krüger herausgegebene Buch *Ufa in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945* (2010) als Hauptquelle herangezogen. In diesem wird die Entstehung und Rezeption der im Dritten Reich realisierten Farbfilme chronologisch nachverfolgt. Davon ausgehend habe ich weitere Schriften zu diesem Thema zusammengetragen und in den Abschnitt einfließen lassen.

Die bisher in der Literatur zusammengetragenen Erkenntnisse zum Einsatz der Filmfarben durch die Nationalsozialisten habe ich im für diese Arbeit angemessenen Rahmen hinsichtlich des Erkenntnisinteresses ausgewertet, gemäß meiner eigenen Argumentationslinie strukturiert und soweit möglich um neue Schlussfolgerungen ergänzt. Die besprochenen Filme wurden dazu, soweit es die Quellenlage zuließ, zur Gänze oder ausschnittsweise angeschaut, um die in der Literatur getätigten Aussagen zu verifizieren, zu ergänzen oder gegebenenfalls in Frage zu stellen.

2.2 - Die nationalsozialistische Filmpolitik

Der Film im Dritten Reich ist gekoppelt an den Namen Joseph Goebbels. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahre 1933 übernahm er als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die Lenkung des gesamten Kulturbereiches. Insbesondere die Massenmedien Film und Rundfunk erschienen Goebbels zur politischen Beeinflussung geeignet, weshalb er sich ihrer persönlich annahm.

Felix Moeller hat in seinem Standardwerk *Der Filmminister* den Einfluss Goebbels auf die Filmindustrie im Dritten Reich behandelt. Anhand dessen Tagebücher und über diese hinaus verfügbaren Dokumente wird die nationalsozialistische Filmpolitik rekonstruiert. Diese Dokumente setzen sich unter anderem aus den Protokollen zu den täglich von Goebbels abgehaltenen Konferenzen mit seinen leitenden Mitarbeitern zusammen. Diese enthalten Weisungen zum Einsatz und zur Planung von Spiel-, Dokumentarfilmen und Wochenschauen. Auch Goebbels zahlreiche Film-Reden haben trotz ihres Propagandagehalts eine große Aussagekraft über die realen Umstände des damaligen Filmwesens. Des Weiteren zieht Moeller Presseanweisungen des Propagandaministeriums mit in seine Untersuchung ein, da sie Aufschluss darüber geben, welchen Filmen das Ministerium große Bedeutung zumisst und deshalb in der Presse entsprechend gewürdigt sehen möchte und welche eher übergangen werden sollten. Auch vom Sicherheitsdienst, eine von Goebbels unabhängige Instanz, erhobene Stimmungsberichte wurden berücksichtigt, um Hinweise auf die Wechselwirkung zwischen ‚Volksstimmung‘ und Filmpolitik zu gewinnen. Als Hauptquelle zur Filmpolitik im Dritten Reich wertet Moeller verschiedenste Sitzungsprotokolle der ab 1937 verstaatlichten Filmproduktionsgesellschaften aus.²⁴

Dem Farbfilm und den deutschen Farbfilmverfahren werden in Moellers Buch jedoch keine expliziten Abschnitte gewidmet. Der erste farbige Spielfilm *Frauen sind doch bessere Diplomaten* wird nicht einmal erwähnt. Der Farbfilm als solches findet nur indirekt Einzug in das Buch. So steht der Technicolor-Film *Gone with the Wind* für Goebbels „ganz oben in der Rangordnung des US-Kinos [...]“.²⁵ Den letzten deutschen Farbfilm, das Propaganda-

²⁴ Vgl. Moeller (1998), S. 28ff

²⁵ Moeller (1998), S. 76

Großprojekt *Kolberg*, zählt er indessen zu einem der wichtigsten Filme seiner Karriere. Moeller arbeitet heraus, wie sehr Goebbels trotz extremer Überlastung im Krieg bis zum Schluss in der Filmindustrie involviert war. Es wird offenbart wie er „steuerte, kontrollierte, plante und Drehbücher bis ins Detail ausrichtete. Nirgendwo sonst inszeniert sich Goebbels selbst so stark als Produzent und oberster künstlerischer Leiter.“²⁶ Technische Entwicklungen wie den Farb- und den Zeichentrickfilm förderte er, um sie schließlich auch propagandistisch einsetzen zu können. Darüber hinaus ließ er Kinos im Ausland kaufen und neue Studios errichten. „Er legte fest, welche Filme ins Ausland durften, er bestimmte Starttermine, Preise, Prädikate – eine Liste, die sich beliebig fortsetzen ließe.“²⁷

Das Vorbild für die deutsche Kinoindustrie sah Goebbels in Hollywood. Den dortigen Filmschaffenden zollte er große Bewunderung und ließ dabei außen vor, dass ein großer Teil der Künstler jüdischer Abstammung war.

„Es war das Bedürfnis, auf der Höhe der Zeit zu sein, das Goebbels so aufgeschlossen für die amerikanische Kinematographie machte. Visuelle Virtuosität ging ihm vor parteilichem Purismus.“²⁸

Goebbels schätzte die simple Erzählstruktur der Hollywood-Filme. Ihren lebensbejahenden Optimismus befürwortete er, den sozialpessimistischen Realismus französischer Werke lehnte er hingegen ab. Spieker schreibt, dass Goebbels als Propagandaminister die Aufgabe hatte, „das Volk bei guter Laune zu halten.“²⁹ Hierzu schienen sich optimistische Unterhaltungsfilme, wie sie massenweise in Hollywood produziert wurden, bestens zu eignen. Dabei war es nicht nur der Propagandaminister, der sich in privaten Vorführungen häufig amerikanische Filme zeigen ließ, sondern auch das deutsche Publikum, das ebenfalls eine Vielzahl zu sehen bekam, und die Fachpresse, die Hollywood zum Maßstab für das Filmwesen erklärte.³⁰ Die Amerikaner auf dem Filmsektor zu schlagen war einer seiner größten Wunschträume. Sein Ziel war internationales Prestige, Erfolg im Ausland und der

²⁶ Moeller (1998), S. 295

²⁷ Moeller (1998), S. 102

²⁸ Spieker (1999), S. 48

²⁹ Spieker (1999), S. 48

³⁰ Vgl. Spieker (1999), S. 149, mehr hierzu S. 106ff

Sieg des deutschen Films gegen seine Konkurrenz.³¹ Das Filmverständnis Goebbels kommt dabei ohne eine theoretische Grundlage aus. Die Filmkunst wird in seinen Reden und Schriften nicht klar definiert, „wenn man von einigen Bemerkungen zur Wahrnehmung des Films und zum Wesen des Films als ‚sinnliche Kunst‘ absieht.“³² Seine Auffassung von wirkungsvoller Propaganda brachte er hingegen deutlicher zum Ausdruck.

2.2.1 - Kultur und Massenmedien

Der Ausdruck Propaganda avancierte mit dem Ersten Weltkrieg „zum Leitbegriff politischer Überzeugungsarbeit mit kriegstaktischem Hintergrund.“³³ Goebbels verstand Propaganda als ästhetische Erziehung des Menschen, die dann geglückt war, „wenn sie unmerklich, erhebend wie unterhaltend, beeinflusste.“ Er setzte „von Anfang an auf Kultur als Kernbestand geglückter politischer Beeinflussung“³⁴ und wusste um die große Bedeutung der neuen Massenmedien. Erhard Schütz geht in seinem Artikel „Das Dritte Reich als Mediendiktatur: Medienpolitik und Modernisierung in Deutschland 1933 bis 1945“ auf die zentrale Rolle der Massenmedien im Nationalsozialismus ein. Auch Nicola Valeska Weber schreibt, dass „der Faschismus als politische Bewegung, die beinahe alle Lebensbereiche erfasste, nur durch eine ungeheure Entwicklung der Massenmedien möglich [war].“³⁵ Von dessen Ausbau und Kontrolle versprachen sich die Nationalsozialisten eine „schnelle und umfassende Befestigung ihres Regimes.“³⁶ Insbesondere im Film wurde ein wesentlicher Faktor politischer Beeinflussung erkannt. Goebbels hält kurz nach seinem Amtsantritt vor Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaft fest: „Sieht heute ein Nationalist den Film *Panzerkreuzer Potemkin*³⁷, dann ist er in Gefahr Kommunist zu werden, weil der Film so gut gedreht ist“³⁸. Das Dritte Reich war ein filmbegeistertes Regime, in dem keiner Kunstgattung und keinem Berufsstand ein höheres Ansehen und mehr Aufmerksamkeit zuteilwurden.³⁹

³¹ Vgl. Spieker (1999), S. 50

³² Moeller (1998), S. 65

³³ Köppen (2007), S. 385

³⁴ Köppen (2007), S. 386

³⁵ Weber (2011), S. 102

³⁶ Schütz (1995), S. 132

³⁷ Regie: Sergei M. Eisenstein. Produktion: Goskino. Sowjetunion 1925

³⁸ Goebbels (25. März 1933) zitiert nach Moeller (1998), S. 17

³⁹ Vgl. Beyer (2010), S. 11

Um sich der Filmindustrie zu bemächtigen leitete Goebbels eine Reihe von Maßnahmen ein, um diese sukzessive zu verstaatlichen. Dieser Prozess zog sich bis in das Jahr 1942, als die deutsche Filmindustrie zu einem einzigen Trust, der Ufa Film GmbH (UFI) fusionierte.⁴⁰ „Bis auf die kleinen privaten Kinos war nunmehr alles, was irgend mit dem Film in Deutschland zusammenhing direktem staatlichen [sic!] Zugriff unterworfen.“⁴¹

Gleichzeitig ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass sich die zwölfjährige NS-Filmpolitik als weit weniger homogen entpuppte, als man annehmen mag.

„Sie sind vielmehr geprägt durch Widersprüche zwischen ideologischem Anspruch und wirtschaftlichen Notwendigkeiten, Anpassungsprozessen, (partei)internen Konflikten (u.a. mit seinem Widersacher Alfred Rosenberg) und natürlich beeinflusst von der politischen Entwicklung, insbesondere durch den Zweiten Weltkrieg, der für die deutsche Filmindustrie erhebliche Auswirkungen hatte.“⁴²

Für technische Entwicklungen wie den Farb- und Zeichentrickfilm setzte sich Goebbels persönlich ein.⁴³ Noch bis in die späten Kriegsjahre wurden hierfür Ressourcen in großem Umfang bereitgestellt.⁴⁴ Gleichsam machte es die Eroberung der europäischen Länder möglich, höhere finanzielle Risiken einzugehen und kostspielige Spielfilme in Farbe zu produzieren.⁴⁵ Um sich die neuen einverleibten Märkte zu sichern ging man rabiatisch gegen die Konkurrenz aus Hollywood vor. Dessen Konzerne wurden mittlerweile „nicht mehr als Geschäftspartner, sondern nur noch als Geschäftsrivalen wahrgenommen [...]“.⁴⁶

⁴⁰ Vgl. Beyer (2010), S. 13 und Witte (2004), S. 118 und Moeller (1998), S. 82ff

⁴¹ Schütz (1995), S. 134

⁴² Beyer (2010), S. 13

⁴³ Vgl. Beyer (2010), S. 30

⁴⁴ Vgl. Drewniak (1987), S. 689

⁴⁵ Vgl. Beyer (2010), S. 35

⁴⁶ Spieker (1999), S. 280

2.2.2 - Die Konkurrenz Amerikas

Den großen Eindruck, den die amerikanische Traumfabrik auf Goebbels, Hitler und andere filmbegeisterte Führungspersonlichkeiten im Dritten Reich hinterließ ist bekannt und bereits in verschiedenen Büchern behandelt worden.⁴⁷ In Moellers *Der Filmmminister* heißt es: „Am stärksten war Goebbels ohne Frage vom amerikanischen Film eingenommen.“⁴⁸ Zimmermann schreibt, er träumte davon, „der deutschen Filmproduktion in Europa eine ähnliche Vormachtstellung zu verschaffen, wie sie bislang Hollywood für sich behauptet hatte.“⁴⁹ Goebbels schätzte das amerikanische Filmwesen und war sich dessen materieller Überlegenheit bewusst.⁵⁰ Die Führungsriege der Nationalsozialisten sah sich häufig in privaten Vorführungen amerikanische Filme an. „Wiederholt soll sich der filmbegeisterte Hitler den amerikanischen Trick- und Sensationsfilm *King Kong*⁵¹ angeschaut haben.“⁵² Aber auch die deutsche Öffentlichkeit konnte noch bis 1940 die Produkte aus Hollywood sehen. Auch erste Farbeindrücke standen auf dem Programm. Bereits ab 1934 konnte man das neue Dreifarben-Technicolor-Verfahren in ausgewählten Zeichentrickfilmen aus der Produktion von Walt Disney bestaunen. Forster verweist des Weiteren auf mindestens einen amerikanischen Kulturfilm mit farbigen Inserts und drei ausländische Langspielfilme in Technicolor, die in den deutschen Verleih kamen. Dies waren 1937 *Ramona*⁵³ und *Wings of the Morning*⁵⁴, der erste Technicolor-Film aus England, sowie im November 1938 die ebenfalls aus England stammende Produktion *The Drum*^{55, 56}. Forster konstatiert allerdings nach anfänglichem Lob eine offiziell negative Rezeptionstendenz, die „als Versuch gewertet werden [kann], den Erfolg ausländischer Farbfilme in Deutschland gering zu halten und damit das eigene Manko in der Farbfilmtechnologie zu kaschieren.“⁵⁷

⁴⁷ Zum Beispiel in Spieker (1999). *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*.

⁴⁸ Moeller (1998), S. 75

⁴⁹ Zimmermann (2005b), S. 105

⁵⁰ Vgl. Giesen, Hobsch (2005), S. 12

⁵¹ Regie: Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack. Produktion: RKO. USA 1933

⁵² Giesen, Hobsch (2005), S. 13

⁵³ Regie: Henry King. Produktion: 20th Century Fox. USA 1936

⁵⁴ Regie: Harold D. Schuster. Produktion: New World Pictures. England 1937

⁵⁵ Regie: Zoltan Korda. Produktion: Alexander Korda Films & London Film Productions. England 1938

⁵⁶ Vgl. Forster (2006), S. 68

⁵⁷ Forster (2006), S. 68

Goebbels versuchte den Einfluss, nicht nur farbiger, sondern generell amerikanischer Filmproduktionen einzudämmen. Bereits in den ersten Jahren nach der Machtergreifung häuften sich die Anti-Hollywood-Maßnahmen⁵⁸, gleichwohl sich auch im Dritten Reich „der in der Weimarer Republik zum Durchbruch gekommene Amerikanismus kontinuierlich“ weiterentwickelte.⁵⁹ Diese Diskrepanz zwischen dem kulturpolitischen Anspruch der Nationalsozialisten und der tatsächlichen Alltagswirklichkeit ist eine von vielen, die Hans Dieter Schäfer in seinem wegweisenden Werk *Das gespaltene Bewußtsein* aufzeigt. Spieker schreibt, dass die „Säuberung der Filmbranche von jüdischen und liberalen Elementen [...] Vorrang [hatte] vor ökonomischen Vernunftgründen.“⁶⁰

Die deutschen Kinos waren zunächst noch auf die Filme aus Übersee angewiesen, da die heimischen Produktionen sowohl quantitativ nicht ausreichten⁶¹, als auch qualitativ von der Fachpresse häufig starker Kritik ausgesetzt waren.⁶² Der Propagandaminister kämpfte durch verschärfte Zensurmaßnahmen, zu denen er seit der Änderung des Lichtspielgesetzes im Juni 1935 persönlich befugt war, gegen den großen Marktanteil der Amerikaner an. Die Vorliebe für ausländische Filme sollte außerdem durch gezielte Weisungen an die Presse zurückgedrängt werden. Zunächst ließ er die Filmkritik verbieten und setzte an ihre Stelle eine rein deskriptive ‚Filmbetrachtung‘. Gleichzeitig ließ er die Berichterstattung über Werke aus Hollywood kontinuierlich reduzieren. All diese Versuche blieben jedoch ohne das gewünschte Ergebnis. Die Kritik am deutschen Filmwesen verstummte nicht und der Einfluss des amerikanischen war durch zahlreiche Besprechungen und Star-Fotos weiterhin groß.⁶³

Die deutsch-amerikanischen Beziehungen verschlechterten sich Ende der 30er Jahre auch im Filmbereich zunehmend. Insbesondere nach den Novemberpogromen 1938 und der Anti-Nazi-Prottestbewegung in Hollywood.⁶⁴ Im August 1940 wurden schließlich alle US-Filme in Deutschland und den besetzten Gebieten verboten, wodurch auch ausländische Farbfilme

⁵⁸ Vgl. Spieker (1999), S. 63f

⁵⁹ Schäfer (1981), S. 128

⁶⁰ Spieker (1999), S. 64

⁶¹ Vgl. Beyer (2010), S. 20 und Spieker (1999), S. 245

⁶² Vgl. Spieker (1999), S. 237

⁶³ Vgl. Spieker (1999), S. 237ff

⁶⁴ Vgl. Spieker (1999), S. 245f

wegfielen.⁶⁵ Die Lücke, die dadurch im deutschen Kulturbetrieb entstand, sollte wieder geschlossen werden und der Farbfilm schien zudem die für Goebbels geeignete Form, die Leistungsfähigkeit der deutschen Kinoindustrie zu propagieren und gegen die amerikanische zu stellen.

2.2.3 - Propaganda und Unterhaltung

Gudrun Brockhaus verortet die Anziehungskraft des Nationalsozialismus in ihrem Werk *Schauer und Idylle* auch in dessen Appellen an starke Emotionen, im Versprechen intensiven Erlebens. Der Untertitel des Buches lautet: Faschismus als Erlebnisangebot. Hierzu gehören zahlreiche Formen der Alltagskultur wie Lieder, Bücher und auch Filme. Bereits Friedländer schrieb, dass die Attraktivität des Nazismus „keineswegs nur in seiner explizit propagierten Doktrin, sondern mindestens ebenso auch in der Kraft seiner Emotionen, in den von ihm geweckten Bildern und Phantasmen“ lag.⁶⁶ Beyer sieht im Film das Medium, das aufgrund seiner suggestiven Möglichkeiten, „mit seiner Kombination von Bewegtbild, Musik und Sprache das größte emotionale Überwältigungspotenzial bot.“⁶⁷ Der von Erhard Schütz verfasste Artikel „Das Dritte Reich als Mediendiktatur: Medienpolitik und Modernisierung in Deutschland 1933 bis 1945“ gibt ebenfalls Aufschluss darüber, welche Funktion das Kino im Medien- und Herrschaftsgefüge der Nationalsozialisten besaß. Er schreibt, dass

„die alltägliche, medienvermittelte Wirklichkeit des Dritten Reiches weniger von totalitärer, gewaltsam erzwungener Identifikation als von der Produktion passiver Loyalität bestimmt war.“⁶⁸

Diese passive Loyalität wurde durch das große Unterhaltungs- und Freizeitangebot einer sich entwickelten Konsum- und Mobilitätsgesellschaft geschaffen. Die Filmgegenwart im Dritten Reich kam weitestgehend ohne direkte Politikbezüge aus, ohne die Abbildung von Parteiabzeichen und die Darstellung des Hitlergrußes. Sie war „wesentlich ziviler und parteifreier als der reale Alltag“⁶⁹ und bot den Menschen „die Möglichkeit, sich in einer entpolitisierten Alltagskultur einzurichten und relativ unbehelligt seinen Alltag leben zu

⁶⁵ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 59

⁶⁶ Friedländer (1984), S. 12

⁶⁷ Beyer (2010), S. 13

⁶⁸ Schütz (1995), S. 130

⁶⁹ Schütz (1995), S. 139

können.“⁷⁰ Diese medial propagierte alltägliche Normalität besaß eine große Verführungskraft. Karsten Witte formuliert: Der deutsche Film „mobilisierte, um zu immobilisieren.“⁷¹ Schütz verweist deshalb auf ein

„Neben-, Durch- und Miteinander von moralisch-politischer Barbarei des Terrors, des Kriegs und vor allem des systematisierten Genozids mit wirtschaftlich-technischem Fortschritt des Komforts, der Mobilität und Unterhaltung.“ Er folgert richtig, dass das Dritte Reich „durch die Anpassungsbereitschaft seiner Mitglieder existierte – und die dürfte weniger durch Drohung und Erpressung als vielmehr durch Unterhaltung und Ablenkung erlangt worden sein: Eben durch die ‚Innerlichkeit‘, durch Wünsche und Begehrlichkeiten, durch deren Befriedigung oder das Versprechen ihrer Befriedigung.“⁷²

In einer Rede von 1941 schreibt Goebbels der Unterhaltung die Aufgabe zu, „ein Volk für seinen Lebenskampf auszustatten, ihm die in dem dramatischen Geschehen des Tages notwendige Erbauung, Unterhaltung und Entspannung zu geben.“ Somit sei der Film „kein bloßes Unterhaltungsmittel, er ist ein Erziehungsmittel [...]“.⁷³ Goebbels zufolge sei nicht das die beste Propaganda,

„immer sichtbar zutage zu treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.“⁷⁴

Deshalb dürfen die heute scheinbar unpolitischen Unterhaltungsfilm des Dritten Reiches auch nicht aus ihrem Kontext losgelöst betrachtet werden. Sie hatten im Mediengefüge einen festen Platz. Das Kinoprogramm bestand normalerweise aus einer Wochenschau, einem kurzen Kulturfilm und einem langen Spielfilm. Während in ersterer das aktuelle Tagesgeschehen durch eine propagandistisch, die Wirklichkeit verzerrende Art und Weise dargestellt wurde, gab sich der Kulturfilm bereits wesentlich objektiver und sachlicher aus, obwohl auch dieser latent und zuweilen auch direkte NS-Themen wie die Rassenlehre, Antisemitismus, Blut und Boden-Ideologie und militärische Aspekte propagierte.⁷⁵ Von den

⁷⁰ Brockhaus (1997), S. 62

⁷¹ Witte (2004), S. 166

⁷² Schütz (1995), S. 147f

⁷³ Goebbels (15. Februar 1941) zitiert nach Moeller (1998), S. 232

⁷⁴ Goebbels (15. Februar 1941), zitiert nach Leiser (1989), S. 112

⁷⁵ Vgl. Giesen, Hobsch (2005), S. 6

insgesamt 1353 hergestellten Spielfilmen können nur etwa 15 Prozent als explizite Propagandafilme eingestuft werden.⁷⁶ Der größte Teil bestand aus „Melodramen, Liebesgeschichten, Komödien, Abenteuer-, Revue-, Schlager-, Kostüm und Heimatfilme[n], spießige[n] Volksstücke[n] und harmlose[n] Krimis.“ Der Spielfilm sollte „vorrangig Optimismus, Freude und Unterhaltung liefern“, weshalb Giesen und Hobsch zu dem Schluss kommen, dass „Propaganda- und Unterhaltungsfilme nur zwei Seiten ein und derselben Medaille [seien], denn die gesamte Filmproduktion diene auf ihre Weise den Zielen des Regimes.“⁷⁷ Diese Sichtweise korrigiert den Trugschluss, dass Unterhaltungsprodukte in einem faschistischen System von ihren politischen Bedeutungen losgelöst betrachtet werden können, läuft aber auch Gefahr, sie auf diese zu reduzieren.

Eders Begriff der „Ventilfunktion“ scheint in diesem Zusammenhang fruchtbar, da das Kino im Dritten Reich insbesondere während des Krieges

„gegenüber den Mängeln und Härten der Realität einen systemstabilisierenden Ausgleich anbieten, stellvertretende Wunschbefriedigung ermöglichen und die Illusion einer politikfreien Sphäre erzeugen“ sollte.⁷⁸

Moeller spricht deshalb auch von einer sekundär politischen Aufgabe dieser Filme:

„Diese bestand in der Ruhigstellung des Publikums, im Ausschalten des kritischen Denkens, in der Stabilisierung einer bestimmten ‚Haltung‘ [...]. Die ‚Kriegsfähigkeit‘ von Rüstungsarbeitern, Fronturlaubern und Soldatenfrauen sollte durch kontinuierliche Zerstreuung gewährleistet werden.“⁷⁹

Damit erfüllte selbst ein scheinbar harmloses Unterhaltungsprogramm eine wichtige Aufgabe: Die Verlängerung des Krieges.

⁷⁶ Die Zahl schwankt in der Literatur, ich beziehe mich hier auf Zimmermann (2005b), S. 104

⁷⁷ Giesen, Hobsch (2005), S. 6

⁷⁸ Eder (2004), S. 389

⁷⁹ Moeller (1998), S. 24

2.3 - Die Suche nach einem ‚deutschen Farbfilmverfahren‘

Als die Nationalsozialisten 1933 die Macht in Deutschland ergriffen hatten, standen der deutschen Filmindustrie zwei Farbfilmverfahren zur Verfügung: Ufacolor und Gasparcolor,

„zwei Techniken, die im Rahmen ihrer systembedingten Beschränkungen bei geschickter Handhabung befriedigende Resultate zu kalkulierbaren Herstellungskosten zeitigten, ohne aber das Farbfilm-Problem befriedigend lösen zu können.“⁸⁰

Mit der Lösung dieses ‚Problems‘ sollte sich die deutsche Kinoindustrie in den kommenden Jahren eingängig beschäftigen, ehe sie kurz vor Kriegsbeginn 1939 von staatlicher Seite zunehmend forciert wurde, und schließlich im Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahren ein geeignetes Mittel fand, um auch in Deutschland farbige Spielfilme, die den Ansprüchen von offizieller Seite entsprachen, herzustellen. Diese Suche gestaltete sich als langer Prozess, dessen Darstellung in der Fachliteratur bislang wenig beachtet und meist auf seine technischen Aspekte beschränkt wurde. Dirk Alt hat mit seiner 2007 verfassten Magisterarbeit „Frühe Farbfilmverfahren und ihr Einsatz durch die NS-Propaganda 1933-1940“ einen großen Schritt getan, um diese Lücke zu schließen. Mit Blick auf den Verlauf der farbkineamatographischen Forschungs- und Entwicklungsarbeiten versucht er die im Untersuchungszeitraum hergestellten Farbfilme in ihrer Gesamtheit zu erfassen und auf ihre politischen Tendenzen und Wirkungsabsichten hin zu untersuchen. Er geht der Frage nach, welchen Gebrauch die NS-Propaganda von den zur Verfügung stehenden Verfahren gemacht hat und welchen Stellenwert dem Farbfilm beigemessen wurde. Hierzu hat er eine Fülle von zeitgenössischen Originalquellen ausgewertet, insbesondere die einflussreiche Filmzeitschrift *Film-Kurier*, sowie die Ufa-Vorstandsprotokolle, das Betriebsarchiv der ehemaligen Filmfabrik der Agfa und andere Bestände aus dem Untersuchungszeitraum bis 1940. Dieses Vorgehen ist deshalb lukrativ, weil die eigentlichen farbigen Filmerzeugnisse zum größten Teil nicht überliefert sind und als verschollen gelten. Nach dem Abschluss seiner Magisterarbeit hat Alt das erschlossene Wissen auf diesem Gebiet weiter vertieft und zahlreiche Artikel veröffentlicht, die ebenfalls in meine Arbeit einfließen. Insbesondere der 2011 publizierte Artikel „Die Geschichte des farbigen Kinofilms in Deutschland bis 1945“

⁸⁰ Alt (2007), S. 13

diente als Wegweiser und Hauptquelle für dieses Kapitel. Derzeit arbeitet er an seiner Dissertation zum Thema Deutscher Farbfilm und nationalsozialistische Propaganda. Ebenfalls von hohem Stellenwert sind die Darstellungen von Gert Koshofer, der sich in den letzten Jahren wiederholt mit dem farbigen Kinofilm in Deutschland beschäftigt hat. Insbesondere sein Referenzwerk *Color – Die Farben des Films* von 1988 und der zehn Jahre später erschienene Artikel „Die Agfacolor Story. Eine deutsche Geschichte: Technische Pionierleistung für das Kino und Filmmythos“ geben, mit Fokus auf die technischen Errungenschaften, Aufschluss über den Verlauf der Farbfilmentwicklung.

Dieser lässt sich in drei Phasen einteilen. Eine erste bis 1935, in der der Farbfilm für die deutsche Kinoindustrie faktisch keine Rolle zu spielen scheint. Zwar gab es mit dem Agfa-Bipack-Verfahren, auch als Ufacolor bekannt, ein brauchbares Zweifarben-Verfahren, doch wurde dies neben einer geringen Anzahl farbiger Kulturfilme ausschließlich zur Werbefilm- und Zeichentrickproduktion eingesetzt.⁸¹ Das Jahr 1936 stellt einen Wendepunkt dar, Alt bezeichnet es als das „Jahr der Farbfilmephorie“⁸². Es wurde nicht nur das Siemens-Berthon-Opticolor-Verfahren als ‚das‘ deutsche Farbfilmverfahren propagiert, sondern gleichzeitig auch die subtraktiven Agfacolor-Mehrschichtenmaterialien vorgestellt, die eine massenhafte Verbreitung farbiger Dias und 16mm Schmalfilme erlaubten. Beide Ereignisse wurden durch große Pressekampagnen begleitet, so dass auch der *Film-Kurier* vom „Jahr des Farbfilmstarts“ sprach.⁸³ Die finale Phase in der Suche nach einem geeigneten Verfahren beginnt schließlich, als sich die Erwartungen und gestellten Ansprüchen an das Siemens-Berthon-Opticolor-Verfahren nicht erfüllten. Von 1937 bis 1939 wurde dann „fieberhaft nach Lösungsmöglichkeiten für das Farbfilmproblem gesucht“⁸⁴, bis das Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahren schließlich soweit war, es der deutschen Kinoindustrie übergeben zu können.

⁸¹ Vgl. Alt (2007), S. 114f

⁸² Alt (2007), S. 116

⁸³ *Film-Kurier* (31. Dezember 1936), zitiert nach Alt (2007), S. 117

⁸⁴ Alt (2007), S. 119

2.3.1 - Der Farbdiskurs in Deutschland

Zur Machtergreifung der Nationalsozialisten im Januar 1933 hatte sich der Tonfilm im deutschen Kino bereits etabliert. Die neue technische Innovation wurde vom NS-Staat systematisch genutzt und die erfolgreichsten Filme im Dritten Reich sind überwiegend jene, in denen Musik eine große Rolle spielte.⁸⁵ Die nächste filmtechnische Evolution stellte der Farbfilm dar, der seinen Weg von den USA ausgehend schließlich auch in deutsche Kinos fand und dessen Faszination man sich durch die Entwicklung eines deutschen Pendantes zu Eigen machen wollte. Dirk Alt fasst zusammen, dass der Farbfilm das

„vorherrschende filmische Problemthema seiner Zeit [war], wobei sich die widerstreitenden Auffassungen in kontrovers geführten Diskussionen um das Für und Wider der Farbe niederschlugen.“⁸⁶

Die Farbfilmdebatte der 1930er Jahre wurde unter drei Gesichtspunkten geführt: Einem ästhetischen, einem technisch-innovativen und einem wirtschaftlichen. In der Filmindustrie wurden dazu mehrere Kongresse abgehalten und die zentrale Frage lautete, ob die neue Technik nur kommerziellen Interessen diene oder „sich damit Filmkunst machen ließe.“⁸⁷

Die Schriften und Überlegungen der Filmtheoretiker Béla Balázs, Rudolf Arnheim und Siegfried Kracauer gehen noch einige Jahre weiter zurück. Sie waren zunächst noch sehr skeptisch, dass dem Medium Film durch die Farbe etwas Essentielles hinzugefügt werden kann. Sie fürchteten den „Verlust des Kunstcharakters des Farbfilms im Vergleich zum Schwarzweißfilm.“⁸⁸ Das Streben nach Naturtreue sei unvorteilhaft für die Kunst sagte beispielsweise Béla Balázs, ehe er 1930 diese Aussagen korrigierte und dem Farbfilm von da an weit zuversichtlicher entgegentrat.⁸⁹ Die naturalistische Wiedergabe der Farben schien eines der primären Anliegen des damaligen Farbdiskurses zu sein. Walter Ruttmann schrieb, dass die „Techniker und Künstler hoffen, den Film durch die Farbe noch naturähnlicher machen zu können [...]“⁹⁰ Gleichzeitig war er davon überzeugt, eine „genaue naturalistische

⁸⁵ Vgl. Schütz (1995), S. 143f

⁸⁶ Alt (2007), S. 7

⁸⁷ Hoffmann (2005a), S. 184

⁸⁸ Egner (2003), S. 10

⁸⁹ Vgl. Balázs (1930/2001), S. 107ff

⁹⁰ Ruttmann (1941), S. 94

Wiedergabe sei eine Wahnvorstellung. Nur im Geiste der farbig-schöpferischen Stilisierung könne der Farbfilm seine Möglichkeiten verwirklichen.“⁹¹

Die Farbwiedergabe der in Deutschland aufgeführten Werke aus den USA wurde durch die Presse weitgehend gelobt, allerdings auch vereinzelt aufgrund ihrer Übertreibung kritisiert. Diese wurde als typisch amerikanisch angesehen.⁹² Bei Alt, der den *Film-Kurier* aus jenen Tagen inhaltsanalytisch ausgewertet hat, heißt es, sie seien als sogenannte „Buntpfilme“ deklassiert worden, während man in Deutschland „unaufdringliche, geschmackvolle, ‚naturwahre‘ Farbfilme“ forderte.⁹³ Alt macht weiter auf die paradoxe Situation aufmerksam,

„dass über künstlerische und kitschige Farbfilmgestaltung, Farbenlehre und Farbharmonie, kurz: viel über das Thema Farbfilm publiziert wurde, ohne dass jedoch Farbfilme in den deutschen Kinos in größerer Zahl [...] zu sehen gewesen wären.“⁹⁴

Das weitgehende Fehlen einzelner, früher Farbexperimente im Kino und der im Gegensatz zu den USA späte Start abendfüllender Farbfilme ist unter anderem auf den hohen Anspruch zurückzuführen, den die Nationalsozialisten an die neue Technik stellten.⁹⁵ An einer Vielzahl von Quellen lässt sich belegen, dass die Farbfilmproduktion nicht um jeden Preis forciert werden sollte, sondern nur dann, wenn sie den Ansprüchen an möglichst naturgetreue Farben überhaupt nachkommen könne. Dies geht bereits 1934 aus einem Schreiben der Ufa-Direktion an den Auslandsdeutschen Adolf Rheinboldt hervor, der mit seinem Gesuch in der Schweiz farbige Filme zu drehen auf großen Widerstand traf. In dem Schreiben heißt es unter anderem:

„Unsere Ansicht begründet sich auf die Tatsache, dass die mit ungeheurem Reklame- und sonstigen Mitteln in die Welt gesetzten Versuche amerikanischer Filmfirmen, mit dem Farbenfilm die Welt zu erobern gescheitert sind, weil diese Farbenfilme die von uns, und wie es scheint, von der Mehrheit des Publikums gestellten Forderungen bezüglich Naturtreue der Farben nicht erfüllten.“⁹⁶

⁹¹ Ruttmann, zitiert nach Waldekranz, Arpe (1956), S. 262

⁹² Vgl. Koshofer (1999), S. 17

⁹³ Alt (2007), S. 7

⁹⁴ Alt (2007), S. 118

⁹⁵ Vgl. Koshofer (1988), S. 46

⁹⁶ Schreiben der Ufa an Adolf Rheinboldt (23. März 1934), zitiert nach Alt (2007), S. 30f

Die Amerikaner behielten aufgrund ihres technischen Fortschrittes zwar Vorbildcharakter, die Unterschiede in der Farbästhetik zum schließlich ausgereiften Agfacolor-Verfahren der Deutschen, wurden hingegen propagandistisch dazu genutzt, einen vermeintlichen Unterschied im Geschmack und Kunstverständnis heraufzubeschwören.

„Die sanften Pastelltöne von Agfacolor“, die vielmehr vom technischen Prozess, als von einer aktiv, farbdramaturgischen Theorie, rührten, „wie auch der effiziente Herstellungsprozess waren willkommene Charakteristika, um zum Schlag gegen das amerikanische Technicolor auszuholen. [...] Wiederholt und bis weit in den Zweiten Weltkrieg hinein wurde dabei eine Verbindung zur Farbenlehre Goethes, also einer spezifisch nationalen Geistestradiation, konstruiert.“⁹⁷

Der Farbfilm und dessen deutsche Entwicklung wurden damit zur Propaganda-Waffe, was sich in der Presse durch martialisch eingefärbte Ausdrücke widerspiegelte. „Der deutsche Farbfilm befinde sich ‚auf dem Vormarsch‘, hieß es da, bald werde auch er ‚zum letzten Entscheidungskampf‘ antreten.“⁹⁸ Als sich während des Krieges die Zahl der deutschen Farbfilme stetig erhöhte, wurde diesen stets eine gesonderte Rolle durch die Presse zugeschrieben.⁹⁹ Sie erhielten eine ausführliche und euphorische Berichterstattung und der große Erfolg, den diese Filme sowohl im In-, wie auch Ausland erzielten, kann sowohl als Erfüllung der investierten Mühen der Nationalsozialisten in diese gelesen werden, wie auch als Beleg der großen Nachfrage nach dieser neuen Farbigkeit.

2.3.2 - Frühe Farbverfahren

Insgesamt ist festzuhalten, dass man in Deutschland, im Vergleich zu den USA und England, nur wenige Versuche mit Filmfarben durchgeführt hat. Bis der erste abendfüllende Spielfilm in Farbe die Kinos erblickte dauerte es gar bis 1941. Die Einsätze der Filmfarben beschränkten sich in Deutschland lange Zeit auf den Werbe- und Kulturfilm, während man in den USA bereits seit 1935 farbige Spielfilme produzierte.¹⁰⁰

⁹⁷ Forster (2006), S. 69f. Auch bei Drewniak (1987), S. 688: „Zum Lieblingsschlagwort vieler Farbfilm Diskussionen erwuchs die Goethesche Farbenlehre. Inwieweit die in ihr niedergelegten Erkenntnisse den modernen Farbfilm befruchten könnten, blieb allerdings offen.“

⁹⁸ Meder (1999), S. 108

⁹⁹ Vgl. Alt (2011a), S. 44

¹⁰⁰ Vgl. Koshofer (1988), S. 88 und Beyer, Koshofer (2010), S. 59

2.3.2.a) - Ufacolor

Der Startschuss für den deutschen, farbigen Kinofilm wird heute zumeist auf das Jahr 1931 datiert, als der 17 minütige Kulturfilm *Bunte Tierwelt*¹⁰¹ am 10. Dezember uraufgeführt wurde. Dieser im zweifarbigen Ufacolor produzierte Film konnte, anders als farbige Filme zuvor, mit jedem Kinoprojektor und ohne komplizierte Zusatzausrüstung abgespielt werden und damit ein großes Publikum erreichen. Die Bezeichnung Ufacolor war die Werbebezeichnung für das zugrunde liegende Agfa-Bipack-Verfahren, manchmal auch nach dem Leiter der Afifa-Kopieranstalt Kurt Waschneck als Waschneck-Verfahren bezeichnet, ein zweifarbigen subtraktives Verfahren, das ähnlich wie das von Technicolor funktionierte. Die Belichtung erfolgt in der Kamera gleichzeitig auf zwei Rohfilmen, die jeweils unterschiedlich empfindlich auf entweder grünblaue oder rötliche Lichtanteile reagieren. Anschließend wird auf einen sogenannten Dipo-Film kopiert, einen mit fotografischen Emulsionen beschichteten Positivfilm.

Wenige Jahre zuvor wurde durch die Sirius-Farbenfilm GmbH ebenfalls ein subtraktives Zweifarbenverfahren eingesetzt, das auf Patenten von Hans und Ludwig Horst basierte. Dieses Verfahren sollte sich als deutsches Äquivalent zum amerikanischen Technicolor etablieren, konnte aber nur im Kreise der Werbefilmhersteller Abnehmer finden,¹⁰² auch wenn „die von den Auftraggebern gewünschte naturgetreue Produkt- und Verpackungswiedergabe nicht erreichbar war.“¹⁰³ Auch die Ufa experimentierte 1929/30 mit dem Sirius-Verfahren, bis sie schließlich 1931 aufgrund ungenügender Resultate zum Agfa-Bipack-Verfahren umschwenkte.¹⁰⁴ Es kann angenommen werden, dass insbesondere die Vorführung US-amerikanischer Filme im sogenannten Multicolor-Verfahren in deutschen Kinos den Anstoß zur Arbeit am Bipack-Verfahren gegeben hat.¹⁰⁵ Multicolor war technisch ebenfalls über die Verwendung von Bipack und Dipo-Film konzipiert und wurde in den USA seit 1929 für die farbige Darstellung von Kinobildern verwendet. Nachdem Ufacolor der deutschen Öffentlichkeit zum Jahreswechsel 1931/32 mit den Kulturfilmen *Bunte Tierwelt*,

¹⁰¹ Regie: Ulrich K.T. Schultz. Produktion: Ufa. Deutschland 1931

¹⁰² Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹⁰³ Koshofer (1988), S. 46

¹⁰⁴ Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹⁰⁵ Vgl. Alt (2007), S. 21

*Wasserfreuden im Tierpark*¹⁰⁶, *Rhythmus und Tanz*¹⁰⁷ und *Herbst in Sanssouci*¹⁰⁸ vorgestellt wurde, war die weitere Produktion bis 1938 eher ernüchternd: „13 Kultur-, überwiegend Tierfilme, und ein einziger Kurzfilm mit Spielhandlung, die Tanzpantomime *Karneval*¹⁰⁹ [...]“¹¹⁰ Die Agfa-Bipack-Materialien wurden neben der Ufa auch von anderen Filmherstellern verwendet. So haben zum Beispiel die Rolf-Randolf-Film GmbH eine kurze Tanzszene in ihrem Schwarz-Weiß-Film *Der rote Reiter*¹¹¹ und die Tobis-Melofilm GmbH den Mittelteil ihrer Märchenverfilmung *Rotkäppchen und der Wolf*¹¹² farbig ausgeschmückt. Der Zeichentrickfilm *Die Schlacht um Miggershausen*¹¹³, ein Werbefilm für den Volksempfänger, nutzte das Verfahren ebenfalls zur Farbdarstellung. Einer der Hauptgründe für die verhaltene Produktion ist vermutlich in der noch als unzureichend zu charakterisierenden Farbwiedergabe des Zweifarben-Verfahrens zu finden. Ufacolor war noch auf seine zwei Grundfarben Rotorange und Blaugrün beschränkt, „mit denen sich nicht alle Farbtöne mischen ließen.“¹¹⁴ Ein weiterer Grund war der zeitliche Rückstand im Vergleich zur US-amerikanischen Konkurrenz. „Mitte der 30er galt der Zweifarbenfilm längst als Auslaufmodell, die Erwartungen richteten sich jetzt auf den Dreifarbenfilm, der nicht nur einen Teil, sondern die Gesamtheit des Farbspektrums abbilden konnte.“¹¹⁵ Mehr zu Ufacolor gibt es in Jeanpaul Goergens im *Filmblatt* erschienenen Artikel „Rotorange und blaugrün. Das Zweifarbenverfahren Ufacolor 1931-1940“ nachzulesen.

2.3.2.b) - Gasparcolor

Einen Schritt in Richtung Dreifarbenfilm tat das Gasparcolor-Verfahren, das auf den Arzt und Chemiker Bela Gaspar zurückzuführen ist. Es wurde am 25. Oktober 1933 auf einer Vortragssitzung der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft (DKG) vorgestellt. Bei Gasparcolor wurde die Farbwiedergabe auf einem einzelnen Filmstreifen erreicht. Auf den

¹⁰⁶ Regie: unbekannt. Produktion: Ufa. Deutschland 1931

¹⁰⁷ Regie: Wilhelm Prager. Produktion: Ufa. Deutschland 1931/32

¹⁰⁸ Regie: unbekannt. Produktion: Ufa. Deutschland 1932

¹⁰⁹ Regie: F. B. Nier. Produktion: Robert Neppach Filmproduktion & Ufa. Deutschland 1936

¹¹⁰ Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹¹¹ Regie: Rolf-Randolf. Produktion: Rolf-Randolf-Film GmbH. Deutschland 1934/35

¹¹² Regie: Fritz Genschow & Renée Stobrawa. Produktion: Tobis-Melofilm GmbH. Deutschland 1937

¹¹³ Regie: Georg Woelz. Produktion: Commerz-Film AG. Deutschland 1937

¹¹⁴ Koshofer (2010), S. 49

¹¹⁵ Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

dafür seit 1933 von der Agfa hergestellten Tripo-Filmen waren drei Schichten mit fertig eingebetteten Farbstoffen. Gasparcolor war jedoch ein reines Kopiermaterial, da entsprechende Kameras, wie sie Technicolor in den USA entwickelten, noch fehlten. Somit konnten zwar keine realen Aufnahmen in Farbe gefilmt, allerdings hervorragende Ergebnisse im Zeichen- und Werbefilmbereich erzielt werden.¹¹⁶ So setzte Oskar Fischinger das Verfahren in Deutschland für seine abstrakten Kurzfilme *Kreise* (1933), *Muratti greift ein* (1934) und *Komposition in Blau* (1935) ein, während sich eine Vielzahl anderer Produzenten im Ausland ebenfalls Gasparcolor bedienten.¹¹⁷ Am 8. Dezember 1935 wurde im Berliner Nollendorf-Palast zudem eine Sondervorführung internationaler Gasparcolor Werke veranstaltet. Koshofer führt hierzu einige euphorische zeitgenössische Berichterstattungen an.

„Bei der Sondervorführung im vollbesetzten Nollendorf-Palast wurde – dem damaligen Zeitgeist entsprechend – ,betont, daß das Gasparcolorverfahren von Deutschen erfunden, ausgearbeitet sei, daß Deutsche sich ständig um die Verbesserung des Verfahrens bemühten, daß aber seine Auswirkung ein völlig internationales Gesicht zeige‘, wie der *Film-Kurier* meldete.“¹¹⁸

Anzumerken sei, dass am Entwicklungsprozess zwar viele Deutsche beteiligt waren, der Erfinder Bela Gaspar selbst jedoch gebürtiger Ungar war. Dieser emigrierte schließlich bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in die USA, wo er in Hollywood versuchte sein Verfahren zu behaupten. Aufgrund der Kosten hierfür und der Vormachtstellung von Technicolor blieb der große Erfolg jedoch aus.¹¹⁹ In Deutschland scheiterte die weitere Vertreibung in den 1930er Jahren, über den Bereich des Werbefilms hinaus, am Mangel eines praktikablen Verfahrens für Realaufnahmen. Im Zeichentrickfilm wurde Gasparcolor zumindest noch bis 1941 eingesetzt und wurde dann zugunsten des Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahrens aufgegeben.¹²⁰ Hinzuweisen ist noch auf zwei Zeichentrickfilme, die zu der kleinen Gruppe derjenigen mit Spielhandlung gehören: Der antisemitische Kinderfilm *Vom Bäumlein, das*

¹¹⁶ Vgl. Koshofer (2010), S. 49f, eine Ausnahme bildet der 1935 mit einer umgebauten Bipack-Kamera in England hergestellte Realfilm *Colour on the Thames*.

¹¹⁷ Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹¹⁸ Koshofer (1988), S. 51

¹¹⁹ Vgl. Koshofer (1988), S. 52

¹²⁰ Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

andere Blätter hat gewollt¹²¹ und die Kriegsfabel *Der Störenfried*¹²². Auf diese Werke wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen.

2.3.2.c) - Opticolor

Mit dem Siemens-Berthon-Verfahren, kurz Opticolor genannt, erreichte die Suche nach einem deutschen Farbfilmverfahren 1936 einen ersten Höhepunkt. Es wurde nicht nur für den ersten deutschen Farbspielfilm *Das Schönheitsfleckchen*¹²³ eingesetzt, sondern auch von einer großen Pressekampagne begleitet und sogar für einige explizit propagandistische Kulturfilme eingesetzt. Das Siemens-Berthon-Verfahren ist ein Linsenrasterverfahren, das auf den Franzosen Rodolphe Berthon zurückgeht, der es sich 1908 patentieren ließ. In Deutschland wurde das Verfahren in einer eigenen Variante durch Siemens & Halske und dem Münchener Rohfilmhersteller Otto Perutz GmbH entwickelt. Es trug den Namen Opticolor, oder auch Siemens-Berthon, Berthon-Siemens oder Siemens-Perutz-Verfahren.¹²⁴ Im Gegensatz zu den bisher verwendeten Farbfilmverfahren musste ein Kino, das einen Film in Opticolor vorführen wollte, umgerüstet werden. Die immensen Kosten hierfür führten letztendlich zur Aufgabe des verheißungsvollen Verfahrens.

Der Auftakt erfolgte während der Olympischen Spiele am 4. August 1936, als der von Carl Froelich als Farbfilmstudie produzierte Kurzfilm *Das Schönheitsfleckchen* uraufgeführt wurde.¹²⁵ Hierzu wurde der Ufa-Pavillon in Berlin für einen Betrag von 20.000 Reichsmark umgebaut. Der Ufa-Vorstand hatte aufgrund der technischen Hindernisse und dem Kostenaufwand zur Umrüstung der Kinos zunächst große Bedenken geäußert. Doch der Wunsch des Propaganda-Ministeriums, den Film *Das Schönheitsfleckchen* als deutschen Farbfilm bei den olympischen Spielen zu präsentieren, setzte sich gegen die Bestrebungen der Ufa, lieber ein Konkurrenzverfahren der Agfa zu verwenden, durch.¹²⁶ Goebbels selbst war sehr angetan von dem Verfahren und schien die öffentliche Aufmerksamkeit, auch

¹²¹ Regie: Heinz Tischmeyer. Produktion: Naturfilm Hubert Schonger. Deutschland 1940

¹²² Regie: Hans Held. Produktion: Bavaria Filmkunst. Deutschland 1940

¹²³ Regie: Rolf Hansen. Produktion: Froelich-Film GmbH. Deutschland 1936

¹²⁴ Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945> und detailliert: Alt (2007), S. 36ff

¹²⁵ Vgl. Koshofer (2010), S. 50 und Filmportal.de – Das Schönheitsfleckchen, http://www.filmportal.de/film/das-schoenheitsfleckchen_5317d57c638347379e4d2e5098988a7e

¹²⁶ Vgl. Ufa-Vorstandsprotokolle (1936), zitiert nach Alt (2007), S. 43

international, während der Olympischen Spiele, als den perfekten Zeitpunkt zum Auftakt einer staatlich geförderten Farbfilmpropaganda einzuschätzen. Opticolor sollte als die deutsche Antwort auf das US-amerikanische Technicolor-Verfahren verstanden werden.¹²⁷ Es kam gerade recht, wurde doch erst ein Jahr zuvor in den USA der erste abendfüllende Spielfilm im Dreifarben-Technicolor-Verfahren aufgeführt. Aus Alts Analyse zeitgenössischer deutscher Quellen geht hervor, dass sich Opticolor „nicht nur auf dem deutschen Markt etablieren, sondern auch international in Konkurrenz zu Technicolor treten“ sollte.

„Der betonte Antagonismus zu Technicolor drückte sich nicht zuletzt in der beständig wiederholten Beteuerung aus, die zurückhaltenden Farben von Opticolor unterscheiden sich wohltuend von den aufdringlichen Farben der amerikanischen Konkurrenz.“¹²⁸

Ebenfalls von Interesse ist die Auseinandersetzung zwischen Siemens und Perutz, die sich im Zusammenhang mit der Benennung des Verfahrens als Siemens-Berthon-Opticolor, abgespielt hat. So war nämlich die Reichsfilmkammer nicht angetan von der Tatsache, dass Siemens dem Franzosen Berthon im Gegensatz zur Münchener Otto Perutz GmbH mehr Bedeutung zuschrieb. Alt sieht in diesem Streit das Bemühen der Reichsfilmkammer veranschaulicht, „das Verfahren der Öffentlichkeit als originär deutsches vorzustellen zu wollen.“¹²⁹ Bei der Uraufführung des halbstündigen Spielfilms *Das Schönheitsfleckchen* am 4. August 1936 hielt der Vizepräsident der Reichsfilmkammer, Hans Weidemann, eine Rede, in der es unter anderem hieß:

„Die Vorführung solle [...] beweisen, dass wir dem internationalen Ringen um den Farbfilm gleichwertige deutsche Arbeiten entgegensetzen können, sie sollte die Überzeugung geben, dass sich der Farbfilm über alle technischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Bedenken hinweg durchsetzen wird, weil die Technik aus dem Laboratorium herausgetreten ist und nunmehr nach praktischer Vollendung drängt.“¹³⁰

¹²⁷ Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹²⁸ Alt (2007), S. 118

¹²⁹ Alt (2007), S. 43f

¹³⁰ Weidemann im Ufa-Pavillon (4. August 1936), zitiert nach Alt (2007), S. 44

Stärker als alle anderen Verfahren zuvor wurde Opticolor vom Propagandaministerium, der Reichsfilmkammer und der Reichspropagandaleitung der NSDAP unterstützt und für politische Ziele eingesetzt. Hierzu entstanden 1937 drei nationalsozialistische Propagandafilme, die zwar aufgrund der mangelnden Umrüstung der Kinos nur ein sehr eingeschränktes Publikum erreichten, in ihrer Konzeption und der Art wie sie auch zur Auslandspräsentation Deutschlands eingesetzt wurden, aber ein umso stärkeres Bild der propagandistischen Aufgabe des Farbfilms zeichnen. Diese drei Filme waren der Bilanzfilm *Deutschland*¹³¹ von Svend Noldan, der auf der Weltausstellung in Paris ein starkes Bild des von den Nationalsozialisten aufgebauten Deutschlands zeigen sollte, Hans Ertls *Tag der Deutschen Kunst München 1937*¹³² und der einzige farbige Reichsparteitagsfilm *Nürnberg 1937*¹³³ von Carl Junghans.¹³⁴ Leider ist von diesen einzig Ertls Film erhalten geblieben. Goebbels hat sich in seinen Tagebucheinträgen wie folgt geäußert: „Abends Filme geprüft: Farbfilm *Deutschland* herrliche Aufnahmen, in der Farbe leider noch etwas blass. Aber wir gehen nun doch an dieses Problem heran.“¹³⁵ Bei *Tag der Deutschen Kunst München 1937* wurde dieses Problem bereits gelöst: „Jetzt ganz wunderbar, mit leuchtendem Rot und Blau. Herrlich! Ja, wir Deutschen! Jetzt aber an die Ausnutzung!“¹³⁶

Anhand von überlieferten Rezensionen hat Dirk Alt den Inhalt des verschollenen Films *Deutschland* nachgezeichnet. Er kommt zu dem Schluss, dass es sich

„um einen eindeutig nationalsozialistischen Propagandafilm gehandelt hat, der die landschaftlichen Schönheiten Deutschlands als Hintergrund abbildete, vor dem die ersten vier Jahre von Hitlers Kanzlerschaft auf den propagandistischen Effekt hin bilanziert wurden.“¹³⁷

So wurden unter anderem farbige Trickzeichnungen verwendet, um „den Neubau des Reiches, den Arbeitsdienst, die Bekämpfung der Arbeitslosigkeit [und] die Erziehung der Jugend“ zu

¹³¹ Regie: Svend Noldan. Produktion: Atelier Noldan. Deutschland 1937

¹³² Regie: Hans Ertl. Produktion: Siemens & Halske AG. Deutschland 1937

¹³³ Regie: Carl Junghans. Produktion: Siemens & Halske AG. Deutschland 1937

¹³⁴ Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹³⁵ Goebbels nach Koshofer (2010), S. 50

¹³⁶ Goebbels nach Koshofer (2010), S. 50

¹³⁷ Alt (2007), S. 48f

demonstrieren.¹³⁸ Statt wie zunächst geplant in Paris, fand der Film seine Erstaufführung auf der Biennale in Venedig, wo er am 23. August 1937 in einem Farbfilm-Programm lief. Dort stellte er den Auftakt dar, gefolgt von dem Ufacolor Kulturfilm *Bunte Fischwelt*¹³⁹ und David Selznicks *A Star Is Born*^{140, 141}. Im Anschluss an die Vorführung richtete der Präsident der Reichsfilmkammer Prof. Dr. Lehnick eine Pressekonferenz zum Thema Farbfilm aus. Wie aus der am Folgetag erschienenen Berichterstattung des *Film-Kuriers* hervorgeht, richtete der Präsident der Biennale Anerkennungstelegramme an Goebbels und Karl Friedrich von Siemens, „um diese zum Stand des deutschen Farbfilmverfahrens zu beglückwünschen.“¹⁴² In Paris wurde der Film und das zugrundeliegende Verfahren schließlich im Dezember des gleichen Jahres geehrt, als er, neben anderen deutschen Erzeugnissen, im Rahmen der Weltausstellung durch eine internationale Jury einen Grand Prix erhielt.¹⁴³ Für das Inland selbst konnte Alt nur zwei öffentliche Vorführungen nachweisen.¹⁴⁴

Tag der Deutschen Kunst München 1937 von Hans Ertl gilt als der einzige erhaltene Film nach dem Siemens-Berthon-Opticolor-Verfahren. Dirk Alt hat ihn in seiner Diplomarbeit ausführlich beschrieben und analysiert. Dazu verwendete er jedoch nicht die zur Farbprojektion hergestellte Linsenrasterkopie, sondern die verfügbare Schwarz-Weiß-Fassung des Stadtarchives München.¹⁴⁵ Dennoch zeichnen seine Auskünfte über die Inhalte ein gutes Bild von der Darstellungspolitik des Filmes. Hans Ertl lässt seine Kamera minutenlang in prunkvollem Straßenschmuck und Beflaggung, sommerlichen Himmelseinstellungen und Parteiabzeichen schwelgen, die häufig als Überleitung der einzelnen Szenen fungieren. Den etwa halbstündigen Film untergliedert Alt in seiner Analyse in vier Abschnitte, wovon der Großteil der Laufzeit auf den vierten entfällt.

- „1. das festlich geschmückte München
2. das Haus der Deutschen Kunst
3. die Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst

¹³⁸ *Film-Kurier* (24. August 1937), zitiert nach Alt (2007), S. 49

¹³⁹ Regie: Wolfram Junghans. Produktion: Ufa. Deutschland 1936

¹⁴⁰ Regie: William A. Wellman. Produktion: Selznick International Pictures. USA 1937

¹⁴¹ Vgl. Alt (2007), S. 50f

¹⁴² *Film-Kurier* (24. August 1937), zitiert nach Alt (2007), S. 51

¹⁴³ Vgl. *Film-Kurier* (29. Dezember 1937), zitiert nach Alt (2007), S. 52

¹⁴⁴ Vgl. Alt (2007), S. 52

¹⁴⁵ In seiner Diplomarbeit 2007 noch fälschlicherweise mit Stadtarchiv Nürnberg angegeben, 2010 in den Anmerkungen durch Stadtarchiv München ausgebessert.

4. den Festzug“¹⁴⁶

Die einzige bekannte Vorführung des Films fand am 22. Januar 1938 im Rahmen der Tagung der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft in München statt und traf auf großes Interesse. Ergänzt um filmfachliche Vorträge wurden sowohl Ertls Film, als auch Noldans *Deutschland* aufgeführt.¹⁴⁷

Carl Junghans' *Nürnberg 1937* stellt den dritten, explizit propagandistischen Farbfilm im Siemens-Berthon-Opticolor-Verfahren dar. Hierbei handelt es sich um den einzigen farbigen Reichsparteitagsfilm überhaupt, dessen Uraufführung am 10. März 1938 im Festsaal des Deutschen Museums in München stattfand. „Diese Sondervorführung war die größte von Siemens-Berthon-Opticolor-Filmen überhaupt und wirkte auch als aufsehenerregendste Werbeveranstaltung für das Verfahren.“¹⁴⁸ Zwei Wochen nach seiner Premiere wurde *Nürnberg 1937* zusammen mit Noldans *Deutschland* unter dem Programmtitel ‚Großdeutschland‘ in der Wiener Urania aufgeführt, worin ein direkter Propaganda-Einsatz für die am 10. April abgehaltenen Wahlen zum Anschluss Österreichs vermutet werden kann.¹⁴⁹ Die österreichischen Pressestimmen lobten das Programm übereinstimmend. So schrieb zum Beispiel *Das kleine Volksblatt*:

„Es gibt darin Bilder der Paraden, die selbst die virtuose Bilddramatik Leni Riefenstahls im *Triumph des Willens* in den Schatten stellen, dies im wörtlichen Sinne, denn die neue ruhige und realistische Farbgebung, die wir bisher gerade als Beeinträchtigung der Lebensechtheit werten mussten, entpuppt sich hier eindeutig als Bereicherung des Filmeindrucks. [...] Die bunten Fahnen und Standarten, unvergesslich schöne Bilder des Führers und seiner Getreuten – dieser Film ist das stärkste künstlerische und dramaturgische Erlebnis der Wiener Filmgemeinde seit Jahren!“¹⁵⁰

Aus der Autobiographie des Kameramanns und späterem Kriegsberichterstatter Hans Ertl geht ein weiteres farbiges Propagandaprojekt hervor. Während der Dreharbeiten zu dem

¹⁴⁶ Alt (2007), S. 52ff

¹⁴⁷ Vgl. *Deutsche Filmzeitung* Nr. 5 (1938) und *Film-Kurier* (24. Januar 1938), zitiert nach Alt (2007), S. 57

¹⁴⁸ Alt (2007), S. 58

¹⁴⁹ Vgl. Alt (2007), S. 58

¹⁵⁰ *Das kleine Volksblatt* (3. April 1938), zitiert nach Alt (2007), S. 59

Schwarz-Weiß-Film *Liebesbriefe aus dem Engadin*¹⁵¹ erhielt er ein Telegramm der Reichspropagandaleitung, um ihn zu einem „staatspolitisch wichtigen Farbfilm-Einsatz“ abzukommandieren.¹⁵² Sein Auftrag bestand darin Hitlers Italienreise im Mai 1938 farbig in Opticolor aufzunehmen. Dies tat Ertl auch, doch kam es bei der Rückkehr nach Deutschland zu erheblichen Transportschäden, die das gewonnene Material unbrauchbar werden ließen. Dieses Debakel war laut Ertls Aussagen dann auch ausschlaggebend für das Scheitern des Siemens-Berthon-Opticolor-Verfahrens. Goebbels habe es nach dieser Panne „kurzerhand als untauglich erklärt und befohlen, dass die Firmen Siemens und Perutz alle Patente auf diesem Gebiete an die Agfa abzugeben hätten.“¹⁵³ Dirk Alt schreibt dazu, und diese Kontextualisierung erscheint auch mir sehr plausibel, dass das Verfahren schlussendlich vor allem aufgrund der mangelhaften Umstellung der Kinobetriebe und der fehlenden Unterstützung durch die deutsche Filmindustrie scheiterte.¹⁵⁴ „Zwar besaß man eine ganze Reihe vorführfertiger Kurzfilme, ohne dass jedoch die Möglichkeit bestand, diese ausserhalb [sic!] von Sondervorführungen zu zeigen.“¹⁵⁵ Auch Koshofer sieht in den Kosten für die Umrüstung der Kinos, die er höher schätzt, als bei der Einführung des Tonfilms, den Hauptgrund für den Misserfolg.¹⁵⁶

Anhand von Schriften aus dem Bestand des Betriebsarchivs Wolfen rekonstruiert Alt die Krisensitzung zum deutschen Farbfilm, die am 27. Juli des gleichen Jahres im Reichspropagandaministerium einberufen wurde. „Anwesend waren Vertreter der Ufa, der Tobis, der Agfa und der Reichsfilmkammer, sowie der Siemens-Direktor Storch und Dr. v. Oven von den Perutz-Werken.“¹⁵⁷ Siemens schlug eine Zusammenarbeit mit Agfa vor, stieß dabei jedoch auf Ablehnung, da die Agfa zu diesem Zeitpunkt selbst ein Kombinationsverfahren mit Linsenraster (Pantachrom) entwickelt hatte und zudem das Siemens-Berthon-Opticolor-Verfahren intern als minderwertig erachtete. Die Konsequenz war die Schließung der Siemens-Farbfimlabors und der damit einhergehende gesteigerte

¹⁵¹ Regie: Werner Klingler & Luis Trenker. Produktion: Luis Trenker Film & Terra-Filmkunst. Deutschland 1938

¹⁵² Vgl. Ertl (1982), S. 247

¹⁵³ Ertl (1982), S. 252

¹⁵⁴ Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹⁵⁵ Alt (2007), S. 62

¹⁵⁶ Vgl. Koshofer (1999), S. 13

¹⁵⁷ Alt (2007), S. 63

Druck auf die Agfa, die Entwicklung an ihrem Negativ-Positiv-Verfahren (Agfacolor) weiter voranzutreiben.¹⁵⁸

Ebenfalls in die Zeit von 1936 bis 1939/40 fallen das Additiv-Verfahren von der Firma Leydechrom GmbH, mit dem der Kulturfilm *Oberstdorf und seine Bergwelt*¹⁵⁹, sowie zwei kurze Einstellungen in dem nationalsozialistischen Tendenzfilm *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes*¹⁶⁰, entstanden sind und das ebenfalls additive Kämpfer-Schattmann-Verfahren, mit dem die Tobis zwischen 1937 und 1939 für einen Kinoeinsatz experimentierten, zu dem es jedoch nie kam.¹⁶¹

2.3.2.d) - Agfa-Pantachrom¹⁶²

Agfa arbeitete in den 30er Jahren an zwei unterschiedlichen Verfahren. Zum einen am sogenannten Agfa-Pantachrom, bei dem es sich um eine Kombination verschiedener Verfahren handelte, die eine sehr gute Farbbrillanz lieferte¹⁶³, zum anderen am Agfacolor-Dreischichtenmaterial, das seine Markteinführung 1936/37 als Umkehrfilm erlangte und schließlich als Negativ-Positiv-Verfahren für die Kinoindustrie ausgearbeitet wurde.¹⁶⁴ Ab 1935 testete die Ufa das Pantachrom-Verfahren in Werbeaufnahmen und bereitete erste Kurzfilme vor. Als sich jedoch

„im Sommer 1936 abzeichnete, dass die Einführung des Siemens-Berthon-Opticolor-Verfahrens als deutsches Farbfilmssystem bevorstand, verzichtet der Ufa-Vorstand darauf, einen Demonstrationsfilm nach dem Pantachrom-Verfahren zu Vergleichszwecken vor der Reichsfilmkammer vorzuführen.“¹⁶⁵

Aus den Ufa-Vorstandsprotokollen geht hervor, dass man die aneinandergereihten Probeaufnahmen im Gegensatz zu dem fertigen *Schönheitsfleckchen* für zu unausgereift hielt.

¹⁵⁸ Vgl. Alt (2007), S. 63f

¹⁵⁹ Regie: Emil Leyde. Produktion: Leydechrom GmbH. Deutschland 1937

¹⁶⁰ Regie: Hans Steinhoff. Produktion: Tobis. Deutschland 1939

¹⁶¹ Vgl. Alt (2007), S. 66ff

¹⁶² Vgl. Alt (2011b), <http://www.karlhoffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945> und Koshofer (2010), S. 50

¹⁶³ Vgl. Koshofer (1999), S. 14 und Koshofer (1988), S. 52

¹⁶⁴ Vgl. Alt (2007), S. 89ff und Alt (2011b), <http://www.karlhoffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹⁶⁵ Alt (2007), S. 92

Nach einer durch mehrere Rückschläge gekennzeichneten Erprobungszeit wurde das Verfahren dann aber im März 1938 als für die Praxis anwendungsreif erachtet und im Juli die Herstellung des ersten Kulturfilms mit dem Titel *Bauerngymnasik*¹⁶⁶ begonnen. Zu diesem Zeitpunkt war der Ufa-Vorstand mit der erreichten Qualität durchaus zufrieden, wenn man auch das große Vorbild Technicolor weiterhin vornehmlich sah. Man regte an, weitere Mittel für die Forschung aufzubringen, um das Verfahren schließlich auch für Spielfilme anwenden zu können.¹⁶⁷ Dazu sollte es jedoch nicht mehr kommen, da das wesentlich einfachere zu handhabende Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahren mittlerweile ebenfalls zur Verfügung stand. Sowohl auf Seiten der Aufnahme, Pantachrom erforderte spezielle Bipack-Kameras, während für Agfacolor eine gewöhnliche 35mm-Kamera benutzt werden konnte, als auch bei dem Entwicklungsvorgang, der im Falle von Pantachrom aus der Entwicklung von zwei Filmen bestand, die passgenau auf einen dritten kopiert werden mussten, schien die nun vorhandene Alternative wesentlich praktikabler.¹⁶⁸

2.3.3 - Agfacolor

Die Pressekonferenz vom 6. August 1936, in der das Siemens-Berthon-Opticolor-Verfahren zum deutschen Farbfilmverfahren erklärt worden war, war keine drei Monate her, als am 17. Oktober 1936 im Haus der Deutschen Presse das Verfahren vorgestellt wurde, das sich schließlich durchsetzen sollte.¹⁶⁹ In der inländischen Presse wurden erneut überschwängliche und erwartungsvolle Stimmen laut, die „die Erfindung des ‚deutschen Farbfilms‘“¹⁷⁰ feierten. Insbesondere drei Faktoren hatten diese rasche Präsentation herbeigeführt: Druck von staatlicher Seite durch das Propagandaministerium, die verschärfte Konkurrenz zwischen Agfa und Siemens und der Einfluss des ausländischen Technicolor-Verfahrens.¹⁷¹

¹⁶⁶ Der von Hans von Passavant realisierte Kulturfilm gilt als verschollen. Alt (2007) beschreibt den Hintergrund des Films (S. 95ff) um den auf Blut-und-Boden-Sujets spezialisierten Regisseur und verweist vorsichtig auf dessen potentielle propagandistische Stoßrichtung hin zum Idealbild des germanischen Menschen, der seinen körperlichen und seelischen Wert bei Leibesübungen zum Ausdruck bringt. An eine weitreichende Verbreitung des Films glaubt Alt jedoch nicht, da ihm keine Aufführungsrezensionen bekannt geworden sind.

¹⁶⁷ Vgl. Alt (2007), S. 91ff

¹⁶⁸ Vgl. Koshofer (1999), S. 14 und Alt (2011b), <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

¹⁶⁹ Vgl. Koshofer (1999), S. 11

¹⁷⁰ Koshofer (2010), S. 41

¹⁷¹ Vgl. Koshofer (2010), S. 41 und Alt (2007), S. 119

Das als Agfacolor-Neu vorgestellte Verfahren wurde nicht allein für den farbigen Kinofilm entwickelt.

„Das ehrgeizige Ziel bestand darin, auf Grundlage ein und desselben Verfahrens sämtliche Probleme zu lösen, die der Verbreitung der farbigen Fotografie und Kinematographie bislang im Wege gestanden hatten. Zu diesem Zweck sah ein Stufenplan zunächst die Einführung eines Agfacolor-Umkehrfilms als 16-mm-Schmalfilm und für die Kleinbildfotografie vor, dem dann die Entwicklung von Negativ-/Positiv-Material im 35-mm-Format für die Kinoindustrie folgen sollte.“¹⁷²

2.3.3.a) - Die Entwicklung

Das Verfahren hat eine vergleichsweise kurze Entwicklungsgeschichte. Es basiert auf zwei grundlegenden deutschen Reichpatenten des Chemikers Dr. Rudolf Fischer, Betriebsleiter der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin-Steglitz, aus den Jahren 1911/12. Damals war jedoch noch kein Filmhersteller technisch in der Lage, die Idee eines farbigen Mehrschichtenfilms zu verwirklichen.¹⁷³ Agfacolor hat rein fotografischen Charakter und arbeitet mit einer subtraktiven Farbmischung.

„Der Filmstreifen hat drei Schichten, von denen je eine für Blauviolett, Grün oder Rot empfindlich ist. Beim Entwickeln wird das Silber mit der jeweiligen Ergänzungsfarbe ersetzt, also mit Gelb, Purpur oder Blaugrün. Ein blauer Himmel wird dann gelbrot, grünes Gras wird rot. Beim Kopieren auf gleichartiger Schicht treten die ursprünglichen Farben wieder hervor.“¹⁷⁴

Hierdurch unterscheidet es sich maßgeblich vom amerikanischen Technicolor, denn Agfacolor-Negativfilme konnten in einer normalen Filmkamera aufgenommen werden, während das Technicolor-Verfahren eine spezielle Kamera erforderte, in der drei unterschiedlich farbempfindliche Filme belichtet wurden. Das Kopieren geschah anschließend wie bei einem schwarz-weißen Film auf einen entsprechenden Farbpositivfilm. Dadurch fiel ein aufwändiger Druckprozess weg.

¹⁷² Alt (2007), S. 99

¹⁷³ Vgl. Koshofer (1999), S. 9

¹⁷⁴ Waldekranz, Arpe (1956), S. 262f

Im Herbst 1934 erfolgte die Anweisung durch die Konzernleitung der I.G. Farben Industrie, ein Farbverfahren zu entwickeln, das besser ist als die bislang bekannten. Angeregt durch die Vorschläge des Deutschen Dr. Rudolf Fischer, brachte Kodak in den USA im April 1935 aber ebenfalls einen farbig entwickelten Mehrschichtenfilm auf den Markt. „Kodachrome wurde als direkt zum Positiv entwickelter Umkehrfilm zunächst als 16-mm-Schmalfilm konfektioniert; ein entsprechender Kodachrome Diafilm sollte im August 1936 folgen.“¹⁷⁵ Dies erklärt auch den im Oktober 1935 gefallenen Entschluss,

„die bereits begonnene Ausarbeitung des Negativ-/Positiv-Prozesses zu unterbrechen und das Verfahren zunächst als Umkehrfilm für das 16-mm-Format und die Kleinbildfotografie auszuwerten.“¹⁷⁶

Für den Fall, dass die Arbeiten am eigenen Farbverfahren misslingen würden hatte die Agfa zu dieser Zeit zudem Kontakt zu dem englischen Unternehmen Dufaycolor Limited aufgenommen. Als die Entwicklung an Agfacolor doch gut voranschritt sah man von Lizenzverhandlungen wieder ab.¹⁷⁷ Die Bezeichnung ist dabei als ein Sammelbegriff für unterschiedliche Produkte zu verstehen, die alle auf dem gleichen Verfahren basieren und ab 1936 schrittweise auf den Markt kamen. Zunächst noch unter dem Namen Agfacolor-Neu¹⁷⁸ etabliert, wurde dieser Zusatz 1938 wieder fallengelassen.¹⁷⁹

2.3.3.b) - Farbfotografie

Seinen Markteintritt fand das Verfahren zunächst im Bereich der Kleinbild-Fotografie und des 16mm-Schmalfilms. Im öffentlichen Raum wurden dadurch ab 1936 Farbfotos eine gängige Praxis, um zum Beispiel Stars aus der Filmwelt als Titelbild auf Illustrierten oder Autogrammkarten farbig abzubilden. Beyer, Koshofer und Krüger haben für ihren Band *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945* viele dieser Fotos zusammengetragen. Zu jener Zeit war Farbfotografie weder ein Massenhobby, noch selbstverständlich und gerade deshalb erregten Portraits von Filmstars und später auch farbige

¹⁷⁵ Koshofer (1999), S. 11

¹⁷⁶ Alt (2007), S. 101

¹⁷⁷ Vgl. Koshofer (1999), S. 16

¹⁷⁸ Unter Agfacolor wurden zuvor bereits andere Verfahren der Agfa geführt, wie zum Beispiel 1932 das fotografische Kornrasterverfahren und der 16mm-Linsenrasterschmalfilm.

¹⁷⁹ Vgl. Alt (2007), S. 99

Szenenbilder aus Spielfilmen besondere Aufmerksamkeit.¹⁸⁰ „Die Bilder zeugen zudem von dem Versuch, einen eigenen Weg der Glamourfotografie einzuschlagen, ohne darüber das Vorbild Hollywoods verleugnen zu können.“¹⁸¹ Im Unterschied zu den USA werden deutsche Stars häufig auch in ‚natürlichen Posen‘ gezeigt, eine Darstellung, wie sie von konservativen Kräften mit Appell an den Propagandaminister Goebbels oft gefordert wurden. Filmstars sollten eher als volksnah, denn als abgehobene Ikonen präsentiert werden.¹⁸² Wie sehr die Farbfotografie als Propagandawerkzeug fungieren kann zeigt die Illustrierte *Signal*, die ab 1940 erschien. Diese, mit zahlreichen Farbfotos versehene, Zeitschrift war einzig für den Vertrieb im Ausland konzipiert. *Signal* war das mit Abstand größte und teuerste Zeitschriftenprojekt des Nationalsozialismus und

„schon bald nach der Auslieferung der ersten Ausgabe im April 1940 [...] das illustrierte Aushängeschild des NS-Staates im Ausland. [...] Hitler betonte mehrfach die ‚Kriegswichtigkeit‘ des *Signal*.“¹⁸³

Rainer Rutz‘ Dissertation *Signal. Eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg* (2007), die später auch als Buch verlegt wurde, stellt eine detaillierte Aufarbeitung dar.

2.3.3.c) - Einsatz im Kino

Der deutschen Kinoindustrie stand bis Mitte 1939 kein brauchbares Farbverfahren zur Verfügung, um sich auf dem internationalen Markt zu behaupten und die nunmehr ausbleibenden farbigen Importfilme zu kompensieren.¹⁸⁴ Die Ufa hatte sich bereits selbst im Ausland nach einem Verfahren umgesehen.

„Sie ließ sich vor allem im Jahre 1936 über französische Farbfilm-Verfahren informieren und stand bis 1944 noch mit Prof. Armand Roux in Paris im Kontakt, der Anfang der dreißiger Jahre zusammen mit seinem Bruder Lucien Rouxcolor ausgearbeitet hatte.“¹⁸⁵

¹⁸⁰ Vgl. Koshofer (2010), S. 48

¹⁸¹ Beyer, Koshofer, Krüger (2010), S. 7

¹⁸² Vgl. Beyer, Koshofer, Krüger (2010), S. 7

¹⁸³ Rutz (2010), S. 194f

¹⁸⁴ Vgl. Forster (2006), S. 69

¹⁸⁵ Koshofer (1999), S. 16

Das neue Agfacolor-Verfahren wurde ab 1937/38 erstmals für Kinoproduktionen getestet. Am 18. April 1939 wurde der halbstündige Kurzspielfilm *Ein Lied verklingt*¹⁸⁶ bei einer geschlossenen Veranstaltung im Berliner Capitol uraufgeführt. Die erreichte Farbqualität wurde noch als unbefriedigend, das Verfahren jedoch als brauchbar eingestuft.¹⁸⁷ *Ein Lied verklingt* widerfuhr somit zwar keine reguläre Kinoauswertung, Agfacolor wurde jedoch im Laufe des Jahres als fabrikationsreif erachtet und die Produktion von Werbe-, Kultur- und auch Spielfilmen in Angriff genommen.¹⁸⁸ Goebbels selbst forcierte die Fertigstellung des Verfahrens, nachdem er den Technicolor Film *Gone With the Wind*¹⁸⁹ in einer erbeuteten Fassung gesehen hatte.¹⁹⁰ In den Jahren 1939/40 erfolgte schließlich die Umstellung und Konkurrenzverfahren wurden fallengelassen. Auch wenn zunächst noch, neben Agfacolor, gleichzeitig Ufacolor, Gasparcolor und Pantachrom die Kinobilder einfärbten war die Suche nach einem ‚deutschen Farbfilmverfahren‘ damit beendet.¹⁹¹

2.4 - Der farbige Kulturfilm

Für den Reichsfilmintendanten Fritz Hippler stellte der nationalsozialistische Kulturfilm eine Art Heilquelle dar, aus der „über Anschauung und Erkenntnis hinaus auch Kraft und Glauben für die Aufgaben des Alltäglichen und die großen Ziele des Kampfes“¹⁹² geschöpft werden können. Der Kategorie des Kulturfilms werden jene deutschen populärwissenschaftlichen Dokumentarfilme zugeordnet, die zwischen 1918 und 1945 entstanden sind und zumeist als Beiprogramm im Kino gezeigt wurden. Als die Ufa 1917/18 während des Ersten Weltkrieges von Seiten des deutschen Generalstabs als Zusammenschluss privater Firmen gegründet wurde, war ihre Aufgabe primär eine politische. Sie sollte nicht nur ein lukratives Wirtschaftsunternehmen darstellen, sondern eine zentrale Position auf dem Gebiet deutscher Propaganda und Volkserziehung einnehmen.¹⁹³ Hierzu gehörte auch die Gründung einer

¹⁸⁶ Regie: Carl Hoffmann. Produktion: Meteor-Film GmbH. Deutschland 1939

¹⁸⁷ Vgl. Koshofer (2010), S. 50f und Alt (2007), S. 104f und Drewniak (1987), S. 685

¹⁸⁸ Vgl. Koshofer (1988), S. 88 und Koshofer (2010), S. 51 und Alt (2007), S. 105ff

¹⁸⁹ Regie: Victor Fleming. Produktion: Selznick International Pictures & MGM. USA 1939

¹⁹⁰ Vgl. Witte (2004), S. 161 und Schütz (1995), S. 144

¹⁹¹ Vgl. Koshofer (2010), S. 51

¹⁹² Hippler, zitiert nach Hoffmann (1988), S. 123

¹⁹³ Vgl. Kreimeier (1992), S. 39f

eigenständigen Kulturabteilung, die ab 1918 Lehrfilme mit kulturellen Zielen produzierte. Ihren Themengebiete waren vielseitig.

„Von der Zellteilung der Amöben bis zum Titanen Michelangelo behandelt er [der Kulturfilm] alles, was Biologie und Medizin, Forschung und Technik, Kunst und Literatur, Ethnografie [sic!] und Geografie erforschen, und vereinnahmt sie auf seine spezifische Art höhere Weltbetrachtung.“¹⁹⁴

Der Kulturfilm, wie er im engeren Sinne verstanden wird, zeichnet sich durch seine unterhaltend-belehrende Herangehensweise aus.¹⁹⁵ Auch wenn der Kulturfilm als Gattung häufig mit den Erzeugnissen der Ufa-Kulturfilmabteilung gleichgesetzt wird, ist anzumerken, dass auch andere große Firmen wie die Tobis, Terra, Bavaria, Berlin-, Prag- und Wien-Film auf diesem Gebiet tätig waren. Darüber hinaus gab es, anders als in der Spielfilmproduktion, zahlreiche kleine Firmen, die den Dokumentarfilmsektor um einige Kulturfilme bereicherten.¹⁹⁶ Ab dem 17.07.1934 war die Vorführung eines kurzen Kulturfilms vor dem Spielfilm für die Kinobetreiber verpflichtend.¹⁹⁷

Gert Koshofer schätzt die Zahl der farbigen Kulturfilme, die bis Kriegsende in Deutschland produziert worden sind, auf etwa fünfzig Stück.¹⁹⁸ Knapp fünfzehn ab 1931 in Ufacolor, eine Handvoll in Opticolor, wenige an der Zahl in Leydechrom und Pantachrom und etwas über zwanzig in Agfacolor.¹⁹⁹ Ralf Forster hat letztere ausgiebig untersucht und seine Ergebnisse in dem Artikel „Farbenfrohe Welt in Agfacolor (1940-44). Erschloss die Farbe neue Kulturfilm-Möglichkeiten?“ festgehalten. Sie sollen auch für diese Arbeit von entscheidender Bedeutung sein, weshalb sie im Folgenden zusammengefasst werden.

Bereits kurz nach der Machtergreifung entstanden in den Jahren 1933/34 die ersten farbigen Propagandafilme. Hierbei handelte es sich um die beiden Kulturfilme *Potsdam, eine Farbenstudie von Bauten und Gärten*²⁰⁰ und *Das Deutsche Erntedankfest auf dem*

¹⁹⁴ Hoffmann (1988), S. 113

¹⁹⁵ Vgl. Hoffmann (1988), S. 114

¹⁹⁶ Vgl. Zimmermann (2005a), S. 97

¹⁹⁷ Vgl. Zimmermann (2005b), S. 103

¹⁹⁸ Vgl. Koshofer (2010), S. 51. Dirk Alt hat mir hierzu angemerkt, dass er diese Zahl persönlich für zu hoch gegriffen hält.

¹⁹⁹ Forster (2006), S. 67ff und Alt (2007), S. 124ff

²⁰⁰ Regie: Kurt Waschneck. Produktion: Ufa. Deutschland 1934

*Bückeberg*²⁰¹. Die Regie führte Kurt Waschneck, der in der ersten Hälfte der 30er Jahre maßgeblich an der Entstehung zahlreicher Kulturfilm nach dem Agfa-Bipack-Verfahren beteiligt war.²⁰² *Potsdam* wird von Alt als „Beispiel für subversive filmische Propaganda“ gesehen, bei dem „das nationalsozialistische Deutschland im Einklang mit seiner Vergangenheit, die in den Baudenkmalern Potsdams sinnfällig zum Ausdruck kommt“ präsentiert wird.²⁰³ *Das Deutsche Erntedankfest auf dem Bückeberg* hingegen enthält manifeste NS-Propaganda, was sich unter anderem in einem erstmals in einem Farbfilm veröffentlichten Auszugs einer Hitler-Rede äußert. In diesem Film werden „Führerkult“ und „Fahnenrausch“ ganz offen zur Schau gestellt. Darüber hinaus scheint es Kurt Waschneck ein Anliegen zu sein, „bäuerliche Archetypen“ mit der Kamera einzufangen.²⁰⁴ Boguslaw Drewniak bezeichnet den Film ebenfalls als „stark politisch gefärbt“²⁰⁵. In der zeitgenössischen *LichtBildBühne* wurde der Film euphorisch besprochen. Es wird von den nun farbigen Blumen, Fahnen, Standarten und Menschen in Trachten geschwärmt. „Die Farben geben diesen Bildern erst den eigentlichen malerischen Reiz.“²⁰⁶ Diese zwei Propagandafilme waren aber eher eine Randerscheinung der Kulturfilmproduktion.

2.4.1 - Der Kulturfilm als Beweis deutscher Farberrungenschaften

Da das deutsche Publikum bis zum Oktober 1941 warten musste, ehe es eigens produzierte, abendfüllende Spielfilme in Farbe zu sehen bekam, waren die einzigen Kinogattungen, die von den heimischen Farberrungenschaften zeugen konnten der Werbe-, Zeichentrick- und Kulturfilm. Der Werbefilm, der das 1939 für die Filmindustrie übernommene Agfacolor zugleich anwandte, stellte sich im Kontext der Kriegssituation zusehends als problematisch heraus. Eine Medienform, die Waren anpries, die aufgrund der Mangelwirtschaft nicht mehr oder nur schwer erhältlich waren, zog nun vermehrt Publikumsproteste auf sich. Der Werbefilm schien kaum geeignet,

²⁰¹ Regie: Kurt Waschneck. Produktion: Ufa. Deutschland 1934

²⁰² Vgl. Hoffmann (2005a), S. 182

²⁰³ Alt (2007), S. 24ff

²⁰⁴ Vgl. Alt (2007), S. 27ff

²⁰⁵ Drewniak (1987), S. 665

²⁰⁶ *LichtBildBühne* Nr. 290 (13. Dezember 1934), zitiert nach Hoffmann (2005a), S. 182

„das deutsche Farbverfahren mit propagandistischem Gewinn zu vermarkten. Ein kriegsbedingt mehr und mehr brach liegendes Genre schien einfach ungeeignet zur Demonstration technisch-künstlerischer Höchstleistungen.“²⁰⁷

Am 23.10.1942 verbot die Reichsfilmkammer schließlich die Herstellung farbiger Werbefilme.²⁰⁸ Der farbige Kulturfilm in Agfacolor stellte sich als effektiver dar, den Siegeszug deutscher Technik zu vermitteln. Im September 1941, also noch einen Monat vor der Premiere des ersten abendfüllenden Spielfilms in Farbe, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*²⁰⁹, wurden auf der Reichswoche für den deutschen Kulturfilm neue farbige Kulturfilme mit großem Erfolg vorgeführt.²¹⁰ Der Kulturfilm war im Vergleich zum Spielfilm deutlich günstiger und schneller in der Produktion und durch seine Konzeption besonders geeignet, eine technische, wie künstlerische Weiterentwicklung, wie es der Farbfilm war, zu propagieren.

„Der deutsche (sukzessive farbige) Kulturfilm symbolisierte und konkretisierte eine enge, sich ergänzende Partnerschaft zwischen Technik, Wissenstransfer und Kunst – und letztlich die rationalistische, durch Technik ermöglichte Erkenn- bzw. Beherrschbarkeit der Welt, die NS-Ideologemen nicht fern war.“²¹¹

Es war bereits in den Anfangsjahren des Kulturfilms ein großes Anliegen die technischen Mittel zur Erfassung der Welt voranzubringen. So wurde bereits für den ersten biologischen Kulturfilm, *Der Hirschkäfer*²¹² von 1920/21, die Methode des Zeitraffers perfektioniert und anschließend die Anwendung eines ersten Fernobjektivs erprobt, um weiter in den Mikrokosmos des Tierreiches vorzudringen.²¹³ Der Kulturfilm diente zum einen stets als Motor technischer Entwicklungen,²¹⁴ zum anderen war er durch die Erschließbar- und Beherrschbarkeit der Welt prädestiniert diese anzuwenden und vorzuführen. 1931 war der erste deutsche Farbfilm, *Bunte Tierwelt*, ebenfalls ein Kulturfilm. Nun, knapp zehn Jahre

²⁰⁷ Forster (2006), S. 70

²⁰⁸ Vgl. Forster (2006), S. 70

²⁰⁹ Regie: Georg Jacoby. Produktion: Ufa. Deutschland 1941

²¹⁰ Vgl. Koshof (1988), S. 88f und Hoffmann (1988), S. 129

²¹¹ Forster (2006), S. 71

²¹² Regie: Ulrich K.T. Schultz. Produktion: Ufa. Deutschland 1920/21

²¹³ Vgl. Hoffmann (1988), S. 114f

²¹⁴ Vgl. Zimmermann (2005a), S. 96

später, konnte diese Kinogattung auch den visuellen Beweis für die vielfach verbesserte neue Farbfilmtechnik, die ‚nationalsozialistische Erfindung‘ Agfacolor, erbringen.

2.4.2 - Die Aufgabe des scheinbar unpolitischen Kulturfilms

In den Kinos wurde der Kulturfilm zwischen der, im Krieg vorgeschriebenen, Wochenschau und dem eigentlichen Hauptfilm programmiert. Er fungierte als

„Überleitung bzw. Bindeglied zwischen Kriegsaktualität und Spielfilm. Ihm kam eine Schlüsselfunktion zu, wenn es galt, in der Kinopraxis von der (er-)nüchternden und zunehmend unbeliebten Wochenschau-Realität auf Ablenkung umzuschalten. Nach den zwar Sieg verheißenden doch oft rohen Frontberichten, einer Welt im Ausnahmezustand, brachte der Agfacolor-Kulturfilm eine heile und friedliche Wirklichkeit auf die Leinwand. Die bunten Impressionen sollten beruhigend wirken und gaben deshalb die Parole aus: Unsere Welt ist in Ordnung. Die ‚natürliche Farbe‘ fungierte dabei nicht nur als attraktives Gestaltungsmittel, sondern ebenso als Wahrheitszertifikat.“²¹⁵

Die Kulturfilme können also nur an der Oberfläche als unpolitisch charakterisiert werden. Im Kontext konnten sie eine ganz bestimmte Funktion erfüllen. Ihre Aufgabe bestand in der Ablenkung, „sie waren auf die Beruhigung des Kinopublikums hin disponiert.“²¹⁶ Sie sollten unterhalten und zerstreuen, die eigentliche Kriegsrealität des Publikums ausblenden. Forster definiert sie deshalb auch als „explizit politische Filme [...], die (trotz ihrer geringen Anzahl) besonders intensiv wahrgenommen wurden.“²¹⁷

2.4.3 - Inhaltliche Ausrichtung

Inhaltlich ordnet Forster 20 der 22 Agfacolor-Kulturfilme den Gruppen „Landschafts- bzw. Tourismuswerbefilme über heimatliche Regionen und naturkundliche bzw. biologische Filme“ zu.²¹⁸ Seine Analyse verweist auf die Differenzen zum schwarz-weißen Kulturfilm. Gegenüber diesem fehlen Motive der Industrie beziehungsweise Rüstungswirtschaft, der Wehrmacht und des Krieges, sowie Forschungs- und Reiseimpressionen über fremde

²¹⁵ Forster (2006), S. 78

²¹⁶ Forster (2006), S. 79 und vgl. Hoffmann (1988), S. 115

²¹⁷ Forster (2006), S. 79

²¹⁸ Forster (2006), S. 73

Kulturen und Gebiete, die außerhalb des eigenen Machtraumes lagen.²¹⁹ Stattdessen zeigen jene, die sich der Gruppe der Landschafts- bzw. Tourismuswerbefilme zuordnen lassen, „die romantische Schönheit einer angeblich heilen deutschen Landschaft und suchen eine tief verwurzelte kulturelle Tradition zu beweisen.“²²⁰ Forster charakterisiert sie als regressiv und verklärend, da sie sich in Bild und Kommentar scheinbar politisch neutral geben, dabei aber unterschwellig „zur Verbundenheit mit der ‚deutschen Scholle‘“ aufrufen und dabei „im Kontext der zeitgenössisch populären ‚Blut- und Boden-Ideologie‘“ argumentieren. Darüber hinaus „suggerieren sie ein Deutschland, in dem überall Friede, Freude und Sonnenschein herrscht.“²²¹ Die zweite Gruppe des Agfacolor-Kulturfilms, zu der Forster naturkundliche, zumeist biologische Filme zählt, entfaltet sich beinahe ausschließlich im Zeigen von Schauwerten.²²² „Im Zentrum steht die Unterhaltung in farbenfrohen Bildern.“²²³ Hoffmann schreibt: „Den Zerstörungen [des Krieges] wird die unberührte Reinheit der Natur entgegengehalten als Augenschmaus für den von Kriegsbildern getrüben Blick.“²²⁴ Hier verlagert sich im Vergleich zu den schwarz-weißen Vorgängern der Fokus, weg vom erzieherischen Konzept durch ein populärwissenschaftliches Erklären von Sachverhalten und hin zu einem Zeigen, bei dem das neue Medium Farbfilm als solches Eindruck erwecken kann und soll.²²⁵

2.5 - Die Farbaufnahmen der Propagandakompanie

Das Agfacolor-Verfahren wurde als kriegswichtig eingestuft. Sowohl die farbigen Erzeugnisse der Kulturfilmproduktion, als auch die abendfüllenden Spielfilme hatten eine bestimmte Funktion im Kontext der Filmpropaganda zu erfüllen. Chemiker der Agfa, sowie zahlreiche Filmschaffende waren deshalb vom Militärdienst freigestellt.²²⁶ Der Krieg und der deutsche Farbfilm hatten noch weitere Schnittpunkte, die es in diesem Kapitel zu erörtern gilt.

²¹⁹ Vgl. Forster (2006), S. 73

²²⁰ Forster (2006), S. 73

²²¹ Forster (2006), S. 74

²²² Vgl. Forster (2006), S. 74ff

²²³ Forster (2006), S. 75

²²⁴ Hoffmann (1988), S. 115

²²⁵ Vgl. Forster (2006), S. 78

²²⁶ Vgl. Koshofer (1999), S. 52

Direkt zu Kriegsbeginn zog das neue Agfacolor-Verfahren die Aufmerksamkeit des Militärs auf sich. Bereits im Herbst 1939 experimentierte die Filmabteilung und die für Luftaufnahmen des Reichsluftfahrtministeriums zuständige Sektion mit Agfacolor Material “for the purpose of reconnaissance [...], with the department of aerial photography furthering the fabrication of color papers for cartographic reproduction.”²²⁷ Die Heeresfilmstelle hingegen “presumably applied it for documentation purposes, though it remains unclear to which extent.”²²⁸ Später wurde Agfacolor auch für geheime Aufnahmen, wie die Dokumentation der neuen Vergeltungswaffen V1 und V2, verwendet.²²⁹

Das was die deutsche Öffentlichkeit bis zur Kapitulation vom Zweiten Weltkrieg in der Deutschen Wochenschau (DW)²³⁰ zu sehen bekam war hingegen ausschließlich schwarz-weiß. Diese scheinbar authentischen Bilder, einer in Wahrheit gestellten und präzise ausgewählten Wirklichkeit, finden bis heute ihren Weg in zahlreiche Dokumentarfilme über den Zweiten Weltkrieg und den Nationalsozialismus. Dass aber ein guter Teil des Materials im Original auf Farbe gedreht wurde und für die Wochenschauen schließlich doch nur schwarz-weiß kopiert wurde, ist heute wenig bekannt.²³¹

Die Bilder der DW setzten sich zu einem großen Teil aus den Aufnahmen der Propagandakompanien (PK) der Wehrmacht zusammen.²³² Die Funktion der PK war die psychologische Kriegsführung, zu der auch die gezielte Beeinflussung durch eine Berichterstattung in Schrift, Bild und Film zählte. Ab 1941/42 zählte auch der Agfacolor-Farbfilm in begrenztem Umfang zu den propagandistischen Mitteln, die von der PK herangezogen wurden.²³³

²²⁷ Alt (2011a), S. 45f

²²⁸ Alt (2011a), S. 46. Alt hat mich über seinen derzeitigen Forschungsstand unterrichtet, wonach innerhalb der Wehrmacht auch farbige Trainingsfilme zum Einsatz kamen. Auf farbige Trainingsfilme wird im Kontext der amerikanischen Ausprägungen an späterer Stelle noch genauer eingegangen.

²²⁹ Vgl. Koshofer (1999), S. 52

²³⁰ Die existierenden Wochenschauen verschiedener Firmen wurden ab 1940 zur Deutschen Wochenschau (im Folgenden DW) zusammengeführt.

²³¹ Vgl. Koshofer (2010), S. 47

²³² Vgl. Zimmermann (2005a), S. 101

²³³ Vgl. Stamm (2000), S. 30 und Fuhrmann (2010), S. 20f und Barkhausen (1982), S. 239

Die Initiative dazu ging zunächst jedoch weder von der Wehrmacht, noch vom Propagandaministerium, sondern von der Agfa selbst aus, die bereits 1940 vergebens die Verwendung von Farbfilmmaterial zur Herstellung von Wochenschauinhalten vorgeschlagen hatte. Im April 1941 wurden als Experiment anlässlich Hitlers Geburtstag Farbaufnahmen durch Walter Frenz aufgenommen, die später in Schwarz-Weiß in der DW zu sehen waren. Dieses Verfahren wurde in den nächsten Jahren gängige Praxis, als die Zahl der Farbfilmkameramänner in der PK allmählich wuchs.²³⁴ Der Kriegsberichterstatter Hans Ertl schreibt in seiner Autobiographie, er hätte Anfang 1942 den Vorschlag unterbreitet, an der Front Farbfilme zu drehen. Er gibt auch die Erklärung, weshalb in der DW häufig auf das im Original farbig belichtete Material zurückgegriffen wurde. Die DW konnte schlicht nicht auf einige ihrer besten Kameramänner verzichten, die Ertl auf die Verwendung von Farbfilm umgeschult hatte.²³⁵ Der Auswertung in einer regelmäßig erscheinenden farbigen Wochenschau standen jedoch fehlende technische Kapazitäten, vor allem zur Herstellung einer größeren Kopienzahl, im Wege.²³⁶ Ab 1942 lassen sich bei der Ufa und der DW schließlich Hinweise auf die Absicht einer farbigen Wochen- oder Monatsschau für das Ausland finden,²³⁷ zu dessen Fertigstellung es aber erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1944 kam. Dirk Alt teilt die Geschichte der deutschen Kriegsberichterstattung in Farbe in drei Phasen ein. Eine erste experimentelle, die vom April 1941 bis zum Frühjahr 1942 andauerte, eine zweite zielorientierte, aber in der Praxis gescheiterte von 1942 bis Anfang 1944 und eine dritte, in der es schließlich zu einem tatsächlichen Propagandawerkzeug in Form der farbigen Monatsschau *Panorama* für das Ausland kam.²³⁸ Die PK haben noch bis in die letzten Kriegsmonate farbiges Material aufgenommen. Leider gelten heute beinahe alle der damals gewonnenen Aufnahmen als verschollen.²³⁹ Zumindest die vier Ausgaben der *Panorama* Monatsschau sind überliefert.

²³⁴ Vgl. Alt (2011a), S. 46f

²³⁵ Ertl (1985), zitiert Hoffmann (2005b), S. 666

²³⁶ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 22

²³⁷ Vgl. Stamm (2000), S. 30

²³⁸ Vgl. Alt (2011a), S. 52

²³⁹ Vgl. Alt (2011a), S. 51f

2.5.1 - *Front in Farbe*

In der zweiten Phase der farbigen Kriegsberichterstattung wurde zielgerichtet Material gesammelt, das in einer monatlich erscheinenden Wochenschau exklusiv für das Ausland verarbeitet werden sollte. Bedauerlicherweise gibt es zu diesem Projekt, das den Namen *Front in Farbe* trug, nur sehr wenige Quellen und es ist ungewiss, wie weit es fertiggestellt wurde. Es scheint als sollte der Fokus, anders als in der DW, auf die propagandistische Darstellung des alltäglichen Lebens in den besetzten Ländern Europas gelegt werden, um die öffentliche Meinung in diesen positiv zu beeinflussen. Es handelte sich also um ein Konzept, das später bei der Produktion der *Panorama* wieder aufgenommen wurde. Der Titel *Front in Farbe* suggeriert aber auch, dass ein nicht unbedeutender Fokus sicherlich auf Kampfhandlungen gelegt werden sollte.²⁴⁰ Hauptgrund für das Scheitern dieses ersten Versuches lag in der ungenügenden technischen Möglichkeit, ausreichend Kopien in einem angemessenen Zeitfenster anzufertigen. „In mid-1942, only the Afifa plant was capable of processing color film on an industrial scale.“²⁴¹ Dort war man jedoch mit der Produktion von vier Agfacolor Spielfilmen beschäftigt. „As a consequence, it was decided to immediately cease production of short films and documentaries in color.“²⁴² Die Entscheidung über die Priorität in der Farbfilmherstellung fiel eindeutig zugunsten prestigeträchtiger Spielfilme aus. Insbesondere als die farbigen Filme aus Hollywood in den besetzten Ländern wegfielen, waren deutsche Äquivalente gefragt und gleichzeitig geeignetes Mittel, um die deutsche Vorherrschaft auf dem Filmmarkt zum Ausdruck zu bringen.²⁴³ Goebbels schrieb in seinem Tagebucheintrag vom 5. April 1943:

„Am Abend lasse ich mir eine Reihe von Farbenwochenschauen vom Ostfeldzug vorführen. Sie sind außerordentlich gut geraten. Man kann hier feststellen, daß eine farbige Wochenschau sehr viel instruktiver wirkt als eine Wochenschau in Schwarz-Weiß. Allerdings fehlen uns die technischen Hilfsmittel, um sie in größerem Umfange zu kopieren. Wir wollen jedoch einige Farbwochenschauen für die markantesten Plätze in Europa schaffen, um allein durch das technische Wunder der farbigen Wochenschau der gegnerischen Filmpropaganda etwas Abbruch zu tun.“²⁴⁴

²⁴⁰ Vgl. Alt (2011a), S. 48f

²⁴¹ Alt (2011a), S. 49

²⁴² Alt (2011a), S. 49

²⁴³ Vgl. Alt (2011a), S. 49

²⁴⁴ Goebbels (5. April 1943), zitiert nach Fuhrmann (2010), S. 31

Die Biennale in Venedig erschien ihm deshalb auch geeignet, Vertretern des Auslandes farbige Aufnahmen der PK vorzuführen, weshalb er die Mars-Film GmbH beauftragte, einen Kurzfilm unter dem Titel *Front in Farbe* anzufertigen. Nachdem die Filmfestspiele 1943 jedoch abgesagt wurden, konnte der Film seine Funktion nicht erfüllen. Über weitere öffentliche Aufführungen existieren leider keine Quellen.²⁴⁵

2.5.2 - Die *Panorama*-Monatsschau

Aufgrund der Probleme, die sich mit der Konzeption von *Front in Farbe* ergaben, wurde die *Panorama*-Monatsschau etwas anders angelegt. Dieses, ausschließlich für das Ausland konzipierte und auch in unterschiedlichen Sprachversionen hergestellte Format²⁴⁶ versuchte sich nicht an einer zeitnahen Berichterstattung, sondern wand sich ganz explizit „weniger konkreten Stimmungsbildern und Impressionen“ zu.²⁴⁷ Heute sind vier Ausgaben der *Panorama*-Monatsschau überliefert und weitere Quellen deuten darauf hin, dass darüber hinaus keine weiteren mehr realisiert werden konnten. Der Kunsthistoriker Karl Stamm gilt als der Initiator der *Panorama*-Forschung. Er hat das außergewöhnliche Projekt, mit dem die Nationalsozialisten kurz vor dem militärischen Zusammenbruch noch einen erstaunlichen propagandistischen Aufwand betrieben,²⁴⁸ soweit es möglich ist nachgezeichnet²⁴⁹ und des Weiteren zusammengefasst, was bislang in der Literatur zu diesem Thema erschienen ist.²⁵⁰ Vor wenigen Jahren hat Hans-Peter Fuhrmann dieses Wissen in seinem Buch *Die Panorama-Monatsschau 1944/45* festgehalten und um eine fundierte Filmanalyse erweitert. Aufgrund der geringen Überlieferungsdichte schriftlicher Quellen stützt er seine Analyse auf die geschichtswissenschaftliche Quelleninterpretation der Filme, bei der der Entstehungskontext berücksichtigt wird. Voraus geht eine sorgfältige Quellenkritik und im Hauptteil eine Filmanalyse, für die er präzise Einstellungsprotokolle für die gesamten vier Ausgaben der *Panorama*-Monatsschau angefertigt hat.

²⁴⁵ Vgl. Alt (2011a), S. 49 und Fuhrmann (2010), S. 30

²⁴⁶ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 23

²⁴⁷ Alt (2010), S. 100

²⁴⁸ Vgl. Stamm (2000), S. 30

²⁴⁹ Siehe: „Chronologie des Projekts *Panorama* nach Erwähnungen in schriftlichen Unterlagen“ in Fuhrmann (2010), S. 24ff

²⁵⁰ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 29ff

2.5.2.a) - Die Entwicklung

Panorama stellt in seinem historischen Kontext ein außergewöhnliches Propagandaunterfangen dar. Hier wurde noch ein Jahr vor Kriegsende ein sehr hoher Produktionsaufwand betrieben, um mit Hilfe einer farbigen Monatsschau propagandistisch auf das Ausland einzuwirken. Farbe wurde bereits seit April 1940 für die Propaganda-Zeitschrift *Signal* als ein wesentliches Element der deutschen Auslandspropaganda benutzt. „So war es nur konsequent, dass man nach Einführung des Agfacolor-Verfahrens darauf sann, diese Errungenschaft auch in der Auslands-Filmpropaganda einzusetzen.“²⁵¹ Den Startschuss für das Projekt gab Propagandaminister Goebbels persönlich zu Beginn des Jahres 1944. Die DW sollte fortan im Rahmen der Redaktion der Inlandswoche eine farbige Monatsschau herstellen.²⁵² Wann die einzelnen Ausgaben fertiggestellt und in welchen Ländern Kopien aufgeführt wurden, lässt sich heute leider nicht mehr beantworten. Es scheint jedoch bestätigt, dass es im Deutschen Reich selber zu keiner Aufführung kam. Darauf deutet das Fehlen einer Zulassung durch die Filmprüfstelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, wie sie für alle öffentlich in Deutschland gezeigten Filme vorgeschrieben war, und die Konzeption, die sich explizit auf eine Vorführung im Ausland bezieht.²⁵³ Da die Fertigstellung der Ausgaben mit dem stetigen Heranrücken der deutschen Kriegsniederlage einherging, fiel auch das anvisierte Publikum mehr und mehr weg. Abgesehen von den neutralen Staaten bereitete der Fortgang des Krieges auch den noch bestehenden Bündnissen Deutschlands ein Ende.²⁵⁴

2.5.2.b) - Inhalt und Ästhetik

Im September 1943 wurde den Kameramännern der PK von der Abteilung Wehrmachtspropaganda des Oberkommandos der Wehrmacht „12 Gebote für den Filmberichter“ auferlegt. Hieraus wird ersichtlich, welchen Wert man einer qualitativ hochwertigen Frontberichterstattung zugemessen hatte. So wird dort unter anderem dazu angehalten, die Filmberichte „aktuell, lebendig und das Wesentliche erfassend zu gestalten“, „gestellte Kampfaufnahmen [zu] vermeiden“ und auch im Eifer des Gefechts „nicht die

²⁵¹ Stamm (2000), S. 30

²⁵² Vgl. Koshofer (1999), S. 51 und Stamm (2000), S. 31

²⁵³ Vgl. Alt (2011a), S. 50 und Stamm (2000), S. 32 und Fuhrmann (2010), S. 21

²⁵⁴ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 94

technischen Voraussetzungen einer guten Aufnahme (Schärfe, Blende, 24-Bilder, ruhige Schwenks) [zu] vergessen.“²⁵⁵ Die Kameramänner, die für farbige Frontaufnahmen eingesetzt wurden, zählten darüber hinaus zu jenen mit langer Erfahrung im Wochenschau- und Dokumentarfilmbereich.²⁵⁶ Auf den genauen Umgang mit dem neuen Medium des Farbfilms wurde des Weiteren explizit in sogenannten Farbbriefen eingegangen, die ebenfalls von der Abteilung Wehrmachtspropaganda herausgegeben wurden. Karl Stamm und Hans-Peter Fuhrmann haben diese detailliert ausgewertet.²⁵⁷ In diesen wird zum Beispiel darauf hingewiesen Schwenks bei Farbfilmaufnahmen deutlich ruhiger und langsamer durchzuführen, nach Möglichkeit alles vom Stativ zu drehen, sowie für die Einstellungen eine gewisse Mindestlänge einzuhalten, da das Publikum demnach erst eine Gewöhnung an den farbigen Film bedurfte.²⁵⁸ Neben technischen und ästhetischen Hinweisen finden sich dort auch Hinweise zum Fortschritt des *Panorama* Projekts im Allgemeinen und Anweisungen, welche Motive das Bedürfnis ausländischer Propaganda im Speziellen erfüllten.²⁵⁹

Die *Panorama*-Monatsschau wich sowohl inhaltlich, wie auch formal von der DW ab. Sie hatte bereits aus produktionstechnischen Gründen einen weniger aktuellen Charakter, bei dem der Fokus nicht auf konkreten Kriegsschauplätzen lag, sondern das Leben der Soldaten und Bevölkerung in den Mittelpunkt rückte.²⁶⁰ Der grundsätzliche Aufbau ähnelt zwar dem der DW insoweit, dass zunächst mit zivilen und unterhaltenden Themen begonnen und dann zu militärischen Übungs- und Kriegsdarstellungen übergeleitet wird, die ab der zweiten *Panorama* Ausgabe enthaltenen Frontberichte bleiben dafür aber weit abstrakter, da sie keine Auskunft über einen spezifischen Kriegsschauplatz geben, sondern nur bildliche Impressionen von diversen wiedergeben.²⁶¹

Außerdem fällt der Aufforderungs- und Appellgehalt der DW weg. An dessen Stelle tritt das Bild von einem kampffähigen Deutschland, das scheinbar auch 1944/45 noch ausreichend militärischen Nachwuchs zur Verfügung hat. Dies wird durch Beiträge zu diversen

²⁵⁵ 12 Gebote für den Filmberichter (1943), zitiert nach Fuhrmann (2010), S. 47

²⁵⁶ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 66 und Ertl (1985), zitiert nach Fuhrmann (2010), S. 30

²⁵⁷ Bilder der überlieferten Farbbriefe gibt es bei Fuhrmann (2010), S. 33ff

²⁵⁸ Vgl. Farbbriefe Nr. 3 und 5, zitiert nach Fuhrmann (2010), S. 35ff

²⁵⁹ Vgl. Alt (2011a), S. 50 und Stamm (2000), S. 31

²⁶⁰ Vgl. Farbbrief Nr. 5, in Fuhrmann (2010), S. 41

²⁶¹ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 79 und Stamm (2000), S. 35

Sportveranstaltungen und militärischen Trainingseinheiten illustriert.²⁶² Es wird ein Deutschland-Bild gezeichnet, das sich durch schöne Landschaften und fleißige, fröhliche Menschen auszeichnet,

„die ihre kulturellen Traditionen pflegen, ihre Jugend körperlich ertüchtigen und unbegrenzten Nachwuchs für ihre Streitkräfte haben, da sie sich ihrer Feinde an vielen Fronten in einem nicht näher bezeichneten Krieg erwehren müssen.“²⁶³

Die Farbe sollte hierbei als Hauptattraktion dienen und durch ihren Neuigkeitswert beeindrucken. Dementsprechend sind häufig Außenaufnahmen zu sehen, da sie für die Farbaufnahme hervorragende Belichtungsvoraussetzungen boten und zugleich eine landschaftliche, ‚deutsche Schönheit‘ ausstellen konnten. Zahlreiche Landschaftseindrücke prägen den Stil der *Panorama*-Monatsschau, die in erster Linie eine filmische Visitenkarte Deutschlands widerspiegelte.²⁶⁴ Diese zeichnet sich vor allem durch

„Außenaufnahmen von Personen und Objekten [aus], sehr häufig bei sommerlichen Lichtverhältnissen und einem sprichwörtlich, blauen ‚Schönwetterhimmel‘ mit dekorativer, weißer Bewölkung [...]“. Es gibt „Landschaften in ‚sattem‘ Grün [...] und das Blau der Seen oder der Meere [...]. Lebendige und vielfältige Farbigkeit bieten in den Filmen auch traditionelle Kleidung und Trachten [...]“.²⁶⁵

Formal nähert sich die *Panorama*-Monatsschau eher dem Kulturfilm als der DW an. Fuhrmann kommt zu dem Ergebnis, dass die Ästhetik hier auf eine audiovisuelle Beeindruckung abzielte, für die sich neben der Musik, die zu einem „Ausdruck von Freundlichkeit und Harmonie“²⁶⁶ beiträgt, insbesondere die Farbästhetik verantwortlich zeigt.²⁶⁷ Die Farben sollten als Präsentationswert dienen, einer zurückhaltenden, ausgewogenen Darstellung und einem natürlichen Farbeindruck jedoch nicht im Wege stehen.²⁶⁸ Die Farbe Rot schien dennoch eine besondere Rolle im visuellen Konzept einzunehmen. „Wo sich rote Motive boten, wurden sie stets in den Film aufgenommen und

²⁶² Vgl. Stamm (2000), S. 35 und Fuhrmann (2010), S. 74

²⁶³ Stamm (2000), S. 35 und auch vgl. Fuhrmann (2010), S. 18

²⁶⁴ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 18 und 75f

²⁶⁵ Fuhrmann (2010), S. 70f

²⁶⁶ Fuhrmann (2010), S. 85

²⁶⁷ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 84 und S. 18f

²⁶⁸ Vgl. Fuhrmann (2010), S. 71

auch deutlich herausgestellt [...].²⁶⁹ Dies diente laut Fuhrmann dazu, den Farbeindruck zu intensivieren und gleichzeitig für eine Stabilisierung des farblichen Gesamteindrucks Sorge zu tragen, „da das Agfacolor- Verfahren zu einer Überbetonung der Farbe Cyan neigte.“²⁷⁰



Abb. 1: Panorama Nummer 1



Abb. 2: Panorama Nummer 1



Abb. 3: Panorama Nummer 1



Abb. 4: Panorama Nummer 2

²⁶⁹ Fuhrmann (2010), S. 72

²⁷⁰ Fuhrmann (2010), S. 72



Abb. 5: Panorama Nummer 3



Abb. 6: Panorama Nummer 4

Dirk Alt sieht die Panorama-Monatsschau in ihrer konzeptuellen und ästhetischen Ausprägung dennoch wenig konsistent. Insbesondere die vierte und letzte scheint seiner Meinung nach in wenigstens zwei Beiträgen den fatalistischen Stil der DW anzunehmen.²⁷¹ Die Variationen lassen sich wohl mit der späten und prekären Ausgangssituation der Produktion begründen. Während die erste Ausgabe mit ihren fehlenden Frontberichten und einer „schulgerecht an den Farbbriefen orientierten Kameraarbeit“ noch als ein erstes „Versuchsmuster“ bewertet werden kann und muss, kann die letzte, vermutlich aus produktionstechnischen Gründen, „thematisch und auch hinsichtlich der Farbästhetik den [...] vorgegebenen Erwartungen nicht mehr in vollem Umfang“ entsprechen.²⁷²

2.5.3.c) - Auslandspropaganda

Die *Panorama*-Monatsschau sollte im Ausland sowohl durch ihren Inhalt, als auch durch ihre farbige Darstellung überzeugen. Sie sollte ein Bild Deutschlands zeigen, das dessen Menschen und Landschaften, dessen Schönheit und Freude im Gesellschaftsleben einfängt. Ein Bild, das die Kriegswirklichkeit verschleierte und ein Deutschland zeigte, das mit seinen militärischen Reserven scheinbar gute Aussichten auf einen Sieg besaß.²⁷³ Offene Propaganda wurde vermieden, politische Motive wie zum Beispiel die Prominenz des Nationalsozialismus fehlen gänzlich. „Die Symbolik von Partei, Staat und Wehrmacht ist in den *Panorama*-Filmen

²⁷¹ Vgl. Alt (2011a), S. 50

²⁷² Fuhrmann (2010), S. 89f

²⁷³ Vgl. Hoffmann (2005b), S. 667 und Fuhrmann (2010), S. 92f

zwar immer wieder präsent, bleibt aber buchstäblich im Hintergrund.²⁷⁴ Hier wird vielmehr eine Deutschlandpropaganda im Ausland betrieben, die

„mit dem Mittel der Inszenierung einer ideal erscheinenden, filmischen Realität auf der Grundlage eines zeitgenössischen und speziell den Vorstellungen der nationalsozialistischen Filmpropaganda entsprechenden Schönheitsbegriffes [operiert]“²⁷⁵

und dazu die Filmfarben, wie schon zuvor für die *Signal*-Auslandsillustrierte, als Propagandainstrument verwendet. Wie hoch die Bewertung dieser seitens der Propagandaleitung war belegt die Sonderstellung, die diesem Projekt so spät im Krieg noch eingeräumt wurde. Der *Panorama*-Forscher Karl Stamm hebt die Paradoxie hervor, die hiermit verbunden ist. In einer Zeit, in der im Inland bereits die sogenannten Durchhalte-Wochenschauen liefen, versuchte man im Ausland durch einen vergleichsweise großen finanziellen und technischen Aufwand noch mit Hilfe der neuen Filmfarben die Botschaft vom schönen, starken Deutschland zu verkaufen.²⁷⁶

2.5.3 - Das Scheitern der PK-Farbfilmfotografie

Der späte Einsatz der *Panorama*-Monatsschau zur Auslandspropaganda war hochambitioniert, kann aber in seiner Realisierung nicht als erfolgreich bezeichnet werden. Einzig vier Ausgaben wurden bis Kriegsende realisiert und aufgrund der schwierigen Distributionslage darf davon ausgegangen werden, dass damit kein großes Publikum mehr erreicht werden konnte. Auch Dirk Alt kommt zu dem Schluss, dass es der deutschen Propaganda insgesamt nicht gelungen sei, die farbigen Aufnahmen der PK effektiv einzusetzen.²⁷⁷ In den USA wurden Filmfarben bereits kurz nach Kriegseintritt für eine Handvoll Kriegsreportagen verwendet. Deutschland war technisch noch nicht soweit. Man konnte nie zur fortgeschrittenen Farbfilm-Entwicklung Amerikas aufschließen. So erfolgte die für Außenaufnahmen dringend erforderliche Verbesserung des Agfacolor-Rohfilmmaterials erst im Jahre 1941. Einen gravierenden Unterschied im Umgang mit dem neuen Medium sieht Alt des Weiteren in den hohen Ansprüchen der deutschen Autoritäten in punkto ästhetischer

²⁷⁴ Fuhrmann (2010), S. 91

²⁷⁵ Fuhrmann (2010), S. 180

²⁷⁶ Vgl. Stamm (2000), S. 35

²⁷⁷ Vgl. Alt (2011a), S. 52

Konsistenz. Während die Amerikaner weit pragmatischer mit dem Farbfilm umgingen, schien es in Deutschland zum Beispiel undenkbar, farbige Aufnahmen mit schwarz-weißen in einem Format zu kombinieren.²⁷⁸

Zudem schlossen technische Hindernisse eine möglichst zeitnahe Berichterstattung militärischer Ereignisse, wie sie für die DW unerlässlich war, aus. Zwischen dem Zeitpunkt einer farbigen Aufnahme und ihrer Fertigstellung und potentiellen Auslieferung in erforderlicher Kopienzahl lag ein zu großer Zeitraum. Dies zeigte sich exemplarisch am Hans Ertl Film *Alarm am Pass*, der aus Aufnahmen bestand, die Ertl am Kaukasus schoss. Als er fertiggestellt war, befand sich die betreffende Gebirgsregion bereits nicht mehr in deutscher Hand, so dass eine öffentliche Aufführung des Films untersagt wurde.²⁷⁹ Schlussendlich kam die Kriegsniederlage, ehe sich die durch den Farbfilm beabsichtigte Wirkung noch entfalten konnte. Das Streben diesen auch für zeitnahe Frontberichte propagandistisch einzusetzen gilt heute als belegt. Zu mehr als den vier *Panorama*-Ausgaben, die ‚deutsche Visitenkarte‘, die kaum noch ein großes Publikum erreicht haben dürfte, hat es nicht mehr gereicht. Daneben existieren nur mehr die wenigen überlieferten Farbaufnahmen der PK, die Zeugnis von dem Versuch abgeben, sich den Filmfarben auch auf diesem Gebiet für die politische Sache zu bemächtigen.

2.6 - Der farbige Zeichentrickfilm

Anders als in den USA, wo sich in den 1930er Jahren zahlreiche Studios etabliert hatten, die eine große, industrielle Zeichentrickfilmproduktion ermöglichten, gab es in Deutschland zu dieser Zeit nur kleine Handwerksbetriebe, deren Arbeit sich auf den Werbebereich konzentrierte.²⁸⁰ Im Kino fand der Zeichentrickfilm bereits seit der Weimarer Republik Anwendung als Beiprogramm, wobei er schon dort durch die Virage eine frühe Farbigkeit erhielt. Auch die Kolorierung durch Hand wurde für zahlreiche Werbetrackfilme angewandt. In den 1930er Jahren wurde es schon sehr bald zur gängigen Praxis die neuen Farbfilmverfahren Ufacolor und insbesondere Gasparcolor, das sich nicht für die Aufnahme

²⁷⁸ Vgl. Alt (2010), S. 99f

²⁷⁹ Vgl. Alt (2010), S. 99f

²⁸⁰ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

realer Bilder eignete, im Werbefilmbereich anzuwenden.²⁸¹ Auf diesen blieb der Zeichentrickfilm, nicht nur der farbige, noch bis in die 1940er Jahre hinein fast ausschließlich beschränkt.

2.6.1 - Propaganda im farbigen Zeichentrickfilm

Dirk Alt hat nachgewiesen, dass sich selbst in der scheinbar harmlosen, unpolitischen Mediengattung des Werbetrickfilms nationalsozialistische Tendenzen finden lassen. Er verweist auf „eine militaristische Bildersprache“ und „gleichgeschaltete Tanz- und Bewegungsabläufe von Trickfiguren.“²⁸² Des Weiteren wurde der farbige Zeichentrickfilm auch für eine Handvoll explizit propagandistischer Werke herangezogen. Am 6. September 1936 wurde der in Gasparcolor realisierte *Musterbetrieb A.G.*²⁸³ im Rahmen der Tagung des Amtes „Schönheit der Arbeit“ uraufgeführt, ein Film, in der die Kraft des neuen Geistes des Nationalsozialismus durch die Darstellung bunter Tierfiguren in einem Musterbetrieb zum Ausdruck gebracht werden sollte. In der Schlusseinstellung werden schließlich noch die Worte „Kraft durch Freude“ an den gezeichneten Himmel geworfen, begleitet vom Logo der KDF-Organisation.²⁸⁴ „Echt deutsch“ hieß es am nächsten Tag im *Film-Kurier*.²⁸⁵ Weitere Beispiele dieser politischen Mobilisierung sind die 1937/38 durch die Commerz-Film AG in Ufacolor realisierten Werbefilme *Die Schlacht von Miggershausen*²⁸⁶, *Hansemanns Traumfahrt*²⁸⁷ sowie *Und es beginnt ein neuer Tag*²⁸⁸, die den Erwerb eines Volksempfängers propagierten.²⁸⁹

²⁸¹ Vgl. Alt (2007), S. 71f

²⁸² Alt (2007), S. 76

²⁸³ Regie: Paul Peroff & Gert Binding & Curt Dahme. Produktion: Amt „Schönheit der Arbeit“ der N.S.G. „Kraft durch Freude“ in der Deutschen Arbeitsfront. Deutschland 1936

²⁸⁴ Vgl. Alt (2007), S. 80ff

²⁸⁵ Vgl. *Film-Kurier* (7. September 1936), zitiert nach Alt (2007), S. 82

²⁸⁶ Regie: Georg Woelz. Produktion: Commerz-Film AG. Deutschland 1937

²⁸⁷ Regie: Georg Woelz & Gerd Krüger. Produktion: Commerz-Film AG. Deutschland 1938

²⁸⁸ Dieser ist leider nicht überliefert.

²⁸⁹ Vgl. Alt (2007), S. 77ff und *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

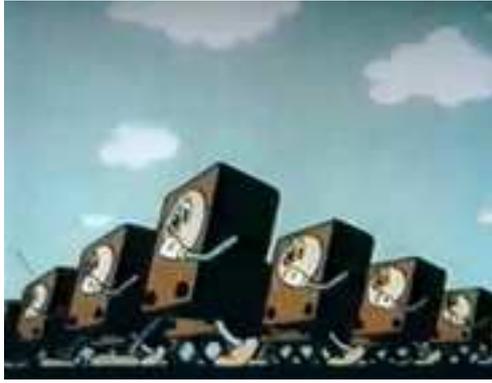


Abb. 7: Die Schlacht um Miggershausen (1937)



Abb. 8: Die Schlacht um Miggershausen (1937)

Versuche farbige Zeichentrickfilme auch ohne Werbeauftrag zu produzieren gab es bereits ab der ersten Hälfte der 1930er Jahre.²⁹⁰ Neidisch blickte man auf die Produktionen der USA.²⁹¹ Mit Gasparcolor wurden schließlich auch erste zu Unterhaltungszwecken konzipierte farbige Zeichentrickfilme realisiert.

Zwar eher die Ausnahme, doch manifestierten sich auch im farbigen Zeichentrickfilm nach Kriegsbeginn klare antisemitische Ansichten. In *Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt*²⁹² bedient man sich für den Bösewicht einer jüdischen Karikatur. Der Film zielte in seiner Darstellung und aufregenden neuen Farbigkeit explizit auf Kinder ab, denen hier starke antisemitische Vorurteile eingepflicht werden sollten.²⁹³ Der von der Bavaria produzierte *Der Störenfried*²⁹⁴ war hingegen darauf ausgelegt, die Kriegsbegeisterung einzufangen und zu fördern. Hier konnte das Publikum, bevor es in der Wochenschau der echten Wehrmacht zuschaut, eine Igel-Armee dabei beobachten, wie sie einen bösen Fuchs mit Hilfe der Luftwaffe, in Form eines Wespengeschwaders, aus dem Wald vertreibt. Im Gegensatz zu der ab Kriegsbeginn in den USA angelaufenen Produktion von Propaganda-Cartoons stellt *Der Störenfried* den einzigen offen militaristischen Zeichentrickfilm dar, der in Deutschland während des Krieges produziert wurde.²⁹⁵

²⁹⁰ Vgl. Alt (2007), S. 79f

²⁹¹ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

²⁹² Regie: Heinz Tischmeyer. Produktion: Naturfilm Hubert Schonger. Deutschland 1940

²⁹³ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film] und Alt (2007), S. 84f

²⁹⁴ Regie: Hans Held. Produktion: Bavaria. Deutschland 1940, zunächst unter dem Titel *Einigkeit macht stark* angekündigt.

²⁹⁵ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film] und Alt (2007), S. 86ff



Abb. 9: Der Störenfried (1940)



Abb. 10: Der Störenfried (1940)

2.6.2 - Das große Vorbild Walt Disney

Der Propagandaminister schien wenig Gefallen an den bisher produzierten Filmen zu finden. Goebbels und Hitler träumten von einem deutschen Zeichentrickfilm im Stile der Disney-Filme.²⁹⁶ Die Fernseh-Dokumentation *Hitlers Traum von Micky Maus – Zeichentrick unterm Hakenkreuz* von Ulrich Stoll hat genau diese Faszination näher beleuchtet.

In den dreißiger Jahren wurden zahlreiche Animationsfilme Disneys auch in Deutschland vorgeführt. Carsten Laqua zeigt in seinem Buch *Wie Micky unter die Nazis fiel* unter anderem auf, wie durch die Zusammenstellung mehrerer Cartoons zu einem abendfüllenden Programm ein regelrechter Disney-Boom ausgelöst wurde. Unter dem Titel *Die lustige Palette* konnten sich Zuschauer ab Dezember 1934 ein Programm bestehend aus vier farbigen Silly Symphonies und zwei schwarz-weißen Mickey Mouse Cartoons anschauen. Mit Berufung auf zeitgenössische Zeitungsberichte verortet Laqua insbesondere in den Silly Symphonies mit ihrer Farbenpracht den Hauptgrund für den großen Erfolg.²⁹⁷ Diese, bereits im Dreifarbig-Technicolor-Verfahren hergestellten Filme waren den deutschen Erzeugnissen jener Zeit in ihrer Farbdarstellung weit überlegen. Auch einige Zweifarben-Technicolor Cartoons aus den Fleischer Studios wurden Forster zufolge ab 1934 in Deutschland aufgeführt und verstärkten so den frühen Eindruck amerikanischer Farbigeit.²⁹⁸ Den weltweit ersten abendfüllenden

²⁹⁶ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

²⁹⁷ Vgl. Laqua (1992), S.53ff

²⁹⁸ Vgl. Forster (2006), S. 68

Animationsfilm, Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs*²⁹⁹, Ende der 1930er Jahre auch in Deutschland in die Kinos zu bringen scheiterte jedoch aus verschiedenen Gründen.³⁰⁰ Goebbels, der den Film für eine großartige künstlerische Schöpfung hielt, hatte Anfang 1939 geäußert, er sei jedoch nicht nur zu teuer, sondern würde auch „zu deutlich den Vorsprung der Amerikaner in der Zeichentrickfilmtechnik zeigen. Letzteres liefe auf eine Blamage für den deutschen Film hinaus.“³⁰¹

2.6.3 - Die Deutsche Zeichenfilm GmbH

Fortan war auch Goebbels von der Idee fasziniert, einen abendfüllenden Zeichentrickfilm herzustellen. Um diesem Ziel einen Schritt näher zu kommen wurde am 25. Juni 1941 die Deutsche Zeichenfilm GmbH direkt vom Propagandaministerium als eine Tochtergesellschaft der Ufa ins Leben gerufen und somit der Weg für eine professionelle deutsche Zeichentrickproduktion freigemacht. Es sollte jährlich ein Kurzfilm hergestellt und innerhalb von fünf Jahren ein erster abendfüllender Zeichentrickfilm realisiert werden. Der Anspruch war hoch, schließlich sollte eine ernstzunehmende deutsche Konkurrenz zu Disney geschaffen werden.³⁰² Man wollte die „Dominanz ausländischer Zeichenfilmproduktionen publikumswirksam und dauerhaft überwinden“, „künstlerisch den Leistungen Walt Disneys Paroli bieten“, um sich schließlich langfristig „einen dominierenden Marktanteil in einem künftigen Europa zu sichern, das vom NS-Regime beherrscht werden sollte.“³⁰³ Laqua bezeichnet die Deutsche Zeichenfilm GmbH als ein Wunschkind Goebbels, der dem erfolgreichen Walt Disney unbedingt etwas Deutsches entgegensetzen musste.

„Nach ihrem [Goebbels und der anderen Zeichentrickbegeisterten im Propagandaministerium] Weltbild konnte es keinen Bereich geben, in dem sich Deutschland mit entsprechendem Einsatz nicht an die Weltspitze hätte setzen können.“³⁰⁴

²⁹⁹ Regie: diverse. Produktion: Disney. USA 1937

³⁰⁰ Vgl. Laqua (1992), S. 87ff

³⁰¹ Laqua (1992), S. 90

³⁰² Vgl. Drewniak (1987), S. 33 und *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

³⁰³ Agde (2004), S. 64

³⁰⁴ Laqua (1992), S. 118

War man zu Beginn noch unter der Annahme, der Krieg würde bald zu Ende sein, hielt man auch nachdem diese Einschätzung revidiert werden musste, daran fest, den zwanzigjährigen Animationsvorsprung der USA aufholen zu wollen. Hierzu wurden Lehrlinge für den neuen Beruf des Zeichenfilmschaffenden ausgebildet und gezielt vorliegende Disney Filme studiert.³⁰⁵ Die Analyse beschränkte sich dabei stets auf Handwerkliches und verzichtete auf ein theoretisches Gerüst.³⁰⁶

Die große Bedeutung die der Zeichenfilm GmbH zugemessen wurde, zeigt sich auch in ihrem Zugang zu Agfacolor-Material.³⁰⁷ Es ist anzunehmen, dass im Angesicht der Konkurrenz gar keine Produktion in Schwarz-Weiß mehr denkbar war. Des Weiteren galt sie als ‚kriegswichtig‘ und der Stab damit vom Wehrdienst befreit. Die Arbeiten wurden dennoch immer wieder vom Krieg und dessen Folgen eingeschränkt, was den Eifer des Propagandaministers jedoch bis Ende 1944 nicht ausbremsen konnte. Nachdem die Arbeit am ersten Zeichentrickfilm mehr Zeit in Anspruch nahm als geplant, beauftragt er mit der Zeichenfilm-Produktion Fischerkösen eine zweite Firma. Zum einen, um die Produktion durch inländische Konkurrenz weiter anzutreiben, zum anderen um den völlig utopischen Bedarf an Zeichentrickfilmen für das Kino decken zu können.³⁰⁸

2.6.4. - Farbige Zeichentrickfilme im Kriegseinsatz

Das Propagandaministerium war der Ansicht, sie benötigten pro Jahr knapp fünfzig Zeichentrickfilme, die zu jenem Zeitpunkt in Deutschland unmöglich zu realisieren waren. Für Goebbels bedeuteten sie harmlose Unterhaltung, mit der vom Kriegsalltag abgelenkt werden konnte. Gleichzeitig konnte vermehrt auch ein jüngeres Publikum in die Kinos gelockt werden, das besonders empfänglich schien für die Propaganda, die in der anschließend programmierten Wochenschau auf das Publikum einwirkte.³⁰⁹

Um den Bedarf zu decken, sollte die Zeichenfilm GmbH mit den Firmen im besetzten Europa vernetzt werden. Im Inland entstanden im Atelier der Zeichenfilm-Produktion Fischerkösen,

³⁰⁵ Vgl. Drewniak (1987), S. 33f und *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

³⁰⁶ Vgl. Agde (2004), S. 65

³⁰⁷ Vgl. Agde (2004), S. 65

³⁰⁸ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

³⁰⁹ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

im Auftrage der Sonderproduktion der DW, bis Kriegsende drei farbige Zeichentrickfilme: *Die verwiterte Melodie*³¹⁰, *Der Schneemann*³¹¹ und *Das dumme Gänselein*³¹². Letzterer vermittelt ganz ohne Worte subtilen Antisemitismus und ein nationalsozialistisches Frauenbild. Als eine eitle Gans vom Fuchs gelockt wird ertönt dazu das Stück „Bei mir bist du scheen“ aus einem jiddischen Musical. Alle drei Filme kommen ohne Kommentar und Dialog aus. Dies begünstigte einen möglichst flächendeckenden Kinoeinsatz.³¹³ Des Weiteren wurden die Prag-Film im Protektorat, die Amsterdamer Gesellschaften Tonder-Boumann und Joop Geesink, sowie die Dansk Tegne ok Favrefilm in Kopenhagen und Les Gemeaux in Paris mit der Produktion weiterer Filme beauftragt.³¹⁴ In den besetzten Niederlanden wird 1943 ebenfalls ein farbiger Zeichentrickfilm fertiggestellt. In *Van den vos Reynaerde*³¹⁵ verkündet ein böses Nashorn, dargestellt als antisemitische Karikatur, dass alle Tiere frei seien, was zur Paarung verschiedener Tierrassen führt.



Abb. 11: Van den vos Reynaerde (1943)



Abb. 12: Van den vos Reynaerde (1943)

Die Botschaft des Films zielte auf die Rassengesetze der Nationalsozialisten ab. Die ‚Judenherrschaft‘ im Film führt zu degeneriertem Nachwuchs und zur Zerstörung des Lebensraumes der Waldbewohner. Der Film wird 1943 nur ein einziges Mal gezeigt. Zu diesem Zeitpunkt waren die holländischen Juden bereits deportiert.³¹⁶

³¹⁰ Regie: Hans Fischerkösen. Produktion: Deutsche Wochenschau GmbH. Deutschland 1943

³¹¹ Regie: Hans Fischerkösen. Produktion: Deutsche Wochenschau GmbH. Deutschland 1944

³¹² Regie: Hans Fischerkösen. Produktion: Deutsche Wochenschau GmbH. Deutschland 1945

³¹³ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

³¹⁴ Vgl. Drewniak (1987), S. 667

³¹⁵ Regie: Egbert van Putten. Produktion: Nederland Film. Niederlande 1943

³¹⁶ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

Im gleichen Jahr kam auch *Armer Hansi*³¹⁷ in die deutschen Kinos. Goebbels stellte das Ergebnis vorerst zufrieden. Es zeige noch sehr viele Schwächen, stelle jedoch einen guten Anfang dar.³¹⁸ Der Film sollte jedoch der einzige bleiben, den die Deutsche Zeichenfilm GmbH fertigstellen konnte. Es gelang ihr nicht, „den entscheidenden Schritt von einer manufakturrellen zur industriellen Produktion zu gehen.“³¹⁹ Die Produktion weiterer Filme durch alle noch einsatzkräftigen Studios wurde noch bis in die letzte Kriegsphase hinein forciert. Prag galt schließlich als letzter sicherer Produktionsort und die Prag-Film als kriegswichtiger Betrieb, der 1943/44 noch *Hochzeit im Korallenmeer*³²⁰ fertigstellen konnte. Das Ende des Films spielt auf die Lebensumstände der Menschen in den letzten Kriegsmonaten an. Die Fische sind am Ende glücklich vereint, trotz der Trümmer um sie herum. Eine Botschaft, die zur Propaganda aus Berlin passt: „Unsere Mauern brachen – aber unsere Herzen nicht!“³²¹

Mit dem Jahreswechsel 1944/45 gingen die bis zuletzt verfolgten Absichten einer großen Zeichentrickproduktion zu Ende. Goebbels ließ die noch vorhandenen Projekte abbrechen und auch Zeichner mussten nun bis in die letzten Kriegstage für die Rüstung arbeiten.³²² Die Deutsche Zeichenfilm GmbH ging mit dem Dritten Reich unter und Goebbels ambitionierte, in der damaligen Situation aber geradezu Größenwahnsinnigen, Bestreben nach einer deutschen Zeichentrickfilmproduktion in den Ausmaßen der amerikanischen blieben nahezu fruchtlos. Gemessen an den eigenen Ansprüchen scheiterte das Vorhaben. Am Ende wurden in Deutschland bis Kriegsende nur eine Handvoll farbiger Zeichentrickfilme fertiggestellt, die teilweise durchaus handwerklich beeindrucken, jedoch nie aus dem Schatten ihrer Vorbilder heraustreten konnten.

³¹⁷ Regie: Frank Leberecht. Produktion: Deutsche Zeichenfilm GmbH. Deutschland 1943

³¹⁸ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

³¹⁹ Agde (2004), S. 65

³²⁰ Regie: Horst von Möllendorff. Produktion: Prag-Film. Deutschland 1943/44

³²¹ Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]

³²² Vgl. *Hitlers Traum von Micky Maus* (1999) [TV-Film]



Abb. 13: Der Schneemann (1944)



Abb. 14: Armer Hansi (1943)



Abb. 15: Die verwittrte Melodie (1943)



Abb. 16: Hochzeit im Korallenmeer (1943/44)

Inhaltlich blieben die Stoffe auf lustige Tiergeschichten beschränkt. Man fand „keinen Zugang zur Adaption etwa von Kunstmärchen, Sagen oder frei fabulierten Phantasien.“³²³ Auch in gestalterischer Hinsicht war man wenig facettenreich. Festzuhalten bleibt aber, dass auch in diesem Filmsektor bis in die letzten Kriegsmomente große wirtschaftliche und personelle Anstrengungen unternommen wurden. Goebbels und Hitler waren große Bewunderer amerikanischer Zeichentrickkunst und schienen die propagandistische Kraft dieses Mediums extrem hoch einzuschätzen, sowohl im Hinblick auf eine potentielle Vormachtstellung der deutschen Filmkunst auf dem europäischen Sektor, als auch hinsichtlich seiner Funktionen für das Kinopublikum. Der farbige Zeichentrickfilm schien besonders geeignet, ein junges Publikum anzuziehen. Er konnte indirekt oder direkt antisemitische Vorstellungen und anderes nationalsozialistisches Gedankengut transportieren

³²³ Agde (2004), S. 65

und speziell während der späteren Kriegsjahre eine Unterhaltungsfunktion erfüllen, welcher durch die vermehrte Farbigekeit nun auch im werbefreien Bereich eine zusätzliche Attraktivität zuteilwurde.

2.7 - Der farbige Spielfilm

Nachdem die Suche nach einem geeigneten deutschen Farbfilmverfahren Ende der 1930er Jahre abgeschlossen war, wurde in den kommenden Jahren, mitten im Zweiten Weltkrieg, eifrig an farbigen Spielfilmen gearbeitet, wovon bis zum Kriegsende neun fertiggestellt worden sind. Goebbels hatte die Fertigstellung und Übergabe an die Filmindustrie selbst forciert, nachdem er die jüngste farbige Errungenschaft aus den USA gesehen hatte: *Gone with the Wind*.³²⁴ Das vierstündige Kriegs-Melodrama macht großen Gebrauch vom Technicolor-Verfahren und der immense Erfolg an den Kinokassen trug dazu bei eine reguläre Farbfilmproduktion weiter aufzubauen.³²⁵ Auch auf Goebbels schien dieser Film großen Einfluss zu haben und den Neid auf Amerikas Vormachtstellung im Bereich des Farbfilms zu schüren.

„Großartig in der Farbe und ergreifend in der Wirkung. Man wird ganz sentimental dabei. [...] Eine große Leistung der Amerikaner. Das muß man öfter sehen. Wir wollen uns daran ein Beispiel nehmen.“³²⁶

2.7.1 - Der erste abendfüllende Spielfilm in Farbe

Hierzu wurde streng nach Plan vorgegangen, um die beschränkten Kapazitäten der Kopieranstalten optimal zu nutzen.³²⁷ Für den ersten abendfüllenden Farbfilm fiel die Wahl auf die musikalische Liebeskomödie *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. Die Ansprüche an eine ‚geschmackvolle‘, möglichst naturgetreue Farbwiedergabe für diesen bereits für das Programm 1939/40 geplanten Film waren aufgrund einer zu beweisenden leistungsfähigen deutschen Filmindustrie sehr hoch.³²⁸ Die Herstellung, die von Beginn an durch

³²⁴ Vgl. Witte (2004), S. 161

³²⁵ Vgl. Telotte (2006), S. 37

³²⁶ Goebbels (30. Juli 1940), zitiert nach Spieker (1999), S. 325

³²⁷ Vgl. Drewniak (1987), S. 667

³²⁸ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 60

Interventionen des Propagandaministers begleitet war, zögerte sich immer weiter hinaus und wurde eine der kostspieligsten der Ufa zu jener Zeit.³²⁹ Man hatte bislang nur wenige Erfahrungen mit dem neuen Agfacolor-Material, das während der Dreharbeiten laufend verbessert wurde, was wiederum zu unzähligen Szenenwiederholungen führte. Zu seiner Fertigstellung galt der Film dennoch farbtechnisch veraltet und im Gegensatz zum amerikanischen Technicolor bezeichnete Goebbels das Verfahren als eine Schande. Die Farben seien abscheulich bunt und unnatürlich.³³⁰ Die Farben in diesem ersten Spielfilm waren noch „verschwommen und ausdruckslos.“³³¹ Überhaupt war eine ästhetisch-schöne oder dramaturgisch richtige Auswahl der Farben zunächst einer möglichst hohen Reproduktionsgenauigkeit untergeordnet. Man stand gerade erst am Anfang des Farbfilms.³³² Koshofer bescheinigt der Premiere des Films, die schließlich erst am 31. Oktober 1941 in Berlin stattfand, dennoch einen großen Erfolg.³³³

2.7.2 - Die Farbfilmpropaganda trägt Früchte

Ziemlich genau ein Jahr später, am 24. November 1942, kam Veit Harlans *Die goldene Stadt*³³⁴ offiziell in die Kinos. Dessen Filmfarben ließen sowohl in der Farbvielfalt, als auch in ihrem Anspruch an eine reale Annäherung der Wirklichkeit, bereits eine deutliche Steigerung zu *Frauen sind doch bessere Diplomaten* erkennen.³³⁵ Zunächst gab es für das deutsche Volk zur Jahresmitte noch den Sportfilm *Das große Spiel*³³⁶, dessen Schlusszene in Farbe gedreht wurde. Er stellt den einzigen farbigen Spielfilm im Dritten Reich dar, der das Hakenkreuz, den Hitlergruß, sowie eine Wehrmachtskapelle enthält.³³⁷

Für die durchweg farbige Realisierung von *Die Goldene Stadt* musste Harlan kämpfen, da Goebbels es aufgrund des noch unvollkommenen Verfahrens leichtsinnig fand einen weiteren Farbfilm herzustellen. Doch Harlan setzte sich durch und arbeitete intensiv an Möglichkeiten,

³²⁹ Vgl. Kreimeier (1992), S. 276

³³⁰ Vgl. Virilio (1989), S. 14

³³¹ Waldekranz, Arpe (1956), S. 262

³³² Vgl. Mehnert (1974), S. 211

³³³ Vgl. Koshofer (1998), S. 89. Mehr zur Entstehung und Rezeption des Films bei Beyer, Koshofer (2010), S. 60ff und Koshofer (1999), S. 24ff und Alt (2007), S. 109ff und Drewniak (1987), S. 669

³³⁴ Regie: Veit Harlan. Produktion: Ufa. Deutschland 1942

³³⁵ Vgl. Koshofer (2010), S. 52

³³⁶ Regie: Robert A. Stemmle. Produktion: Bavaria. Deutschland 1942

³³⁷ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 82

die Farbe zu optimieren.³³⁸ Giesen und Hobsch führen noch einen anderen Grund an, weshalb Goebbels gegen die Verwendung von Farbmateriale war. Der Propagandaminister schien der Meinung zu sein, Prag würde durch die Farbe „in einem viel zu glanzvollen Lichte erstrahle[n]“³³⁹. Hier lässt sich wieder erkennen, wie sehr die Farbe auch politisch eine Bedeutung spielte. Bei Drewniak heißt es außerdem, der Film sei „gegen die Landflucht gerichtet“³⁴⁰, was auch von Koshofer und Beyer zitiert wird. Inhaltlich speist *Die goldene Stadt* vom Blut und Boden Mythos. Kristina Söderbaum, die Unschuld vom Lande, wird durch einen Tschechen aus der Großstadt verdorben. Der Film hatte sowohl eine sozialpolitische, wie nationalpolitische Aufgabe zu erfüllen,³⁴¹ womit er bei kritischer Betrachtung eindeutig der Riege der Propagandafilme zuzuordnen ist.³⁴² Um die Botschaft zu verstärken ließ Goebbels den Schluss des Filmes ändern. Das Happy-End wich zugunsten eines tragischen Ausgangs der Geschichte, damit, so Goebbels, der Konflikt dramaturgisch richtig aufgelöst wurde.³⁴³

Nach seiner Kritik am ersten deutschen Spielfilm in Farbe zeigte sich Goebbels von *Die goldene Stadt* begeistert, so dass er in seinem Tagebuch bereits davon sprach, „nun auf dem Gebiete des Farbfilms die Führung in Europa“ an sich gerissen zu haben.³⁴⁴ Die Uraufführung fand bei der 10. Biennale in Venedig statt, wo *Die goldene Stadt* den Preis des Präsidenten der Internationalen Filmkammer für seine besondere Qualität als Farbfilm erhielt. Anschließend entwickelte sich der Film in Europa zu einem der größten Erfolge der Kriegsjahre.³⁴⁵

Der nächste Film sollte an diesen Erfolg anschließen. Goebbels hatte zum 25-jährigen Jubiläum der Ufa eine Großproduktion immensen Ausmaßes bestellt. Das sonst rigoros einzuhaltende Kostenlimit wurde aufgehoben und *Münchhausen*³⁴⁶ mit über sechs Millionen

³³⁸ Vgl. Koshofer (1988), S. 91f

³³⁹ Giesen, Hobsch (2005), S. 395

³⁴⁰ Drewniak (1987), S. 669

³⁴¹ Vgl. Drewniak (1987), S. 669 und Beyer, Koshofer (2010), S. 84

³⁴² Vgl. Moeller (1998), S. 25 und Beyer, Koshofer (2010), S. 93

³⁴³ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 86

³⁴⁴ Goebbels (4. September 1942) zitiert nach Beyer, Koshofer (2010), S. 86

³⁴⁵ Vgl. Virilio (1989), S. 14 und Beyer, Koshofer (2010), S. 92. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 84ff und Koshofer (1999), S. 30ff und Drewniak (1987), S. 669f

³⁴⁶ Regie: Josef von Bány. Produktion: Ufa. Deutschland 1943

Reichsmark der teuerste Unterhaltungsfilm des Regimes.³⁴⁷ „Der Minister erteilte die ausdrückliche Anweisung, nicht zu sparen; zudem mußte es ein Farbfilm sein.“³⁴⁸ In keinem anderen Film sah Goebbels seine Chance, die amerikanische und englische Konkurrenz³⁴⁹ hinter sich zu lassen, so sehr wie in diesem. Dem Märchenfilm sieht man seine Kosten deutlich an. Kostüme, Kulissen, zahlreiche für das deutsche Kino sonst eher unübliche Spezialeffekte und die ‚Farbenpracht‘ von Agfacolor - *Münchhausen* war ohne Zweifel das größte Prestigeobjekt der Filmpropaganda im Dritten Reich und „sollte nach dem Willen von Goebbels die Welt von der Leistungsfähigkeit der deutschen Filmindustrie überzeugen.“³⁵⁰



Abb. 17: *Münchhausen* (1943)



Abb. 18: *Münchhausen* (1943)

³⁴⁷ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 104. Bei anderen Unterhaltungsfilmen galt es, das Kostenlimit von einer Million Reichsmark nicht zu überschreiten. Einzig der Propagandafilm *Kolberg* war noch teurer.

³⁴⁸ Kreimeier (1992), S. 386

³⁴⁹ Erst wenige Monate zuvor hatte er den englischen Farbfilm *The Thief of Bagdad* (Regie: Ludwig Berger & Michael Powell & Tim Whelan. Produktion: London Film. England 1940) gesehen und dessen Farben in den höchsten Tönen gelobt. „Wir werden uns anstrengen müssen, um die Engländer auf diesem Gebiet einzuholen.“ Goebbels (16. November 1941), zitiert nach Beyer, Koshofer (2010), S. 104

³⁵⁰ Beyer, Koshofer (2010), S. 104



Abb. 19: Münchhausen (1943)



Abb. 20: Münchhausen (1943)

Schon während der Produktion versuchte man die Prestigewirkung zu nutzen, indem man ausländischen Filmdelegationen aktuelle Muster vorführte.³⁵¹ Von diesen war Goebbels bereits so sehr überzeugt, dass er in seinem Tagebuch notierte:

„In der Entwicklung des Farbfilms sind wir jetzt in ganz Europa führend. Ich glaube sogar, daß wir die Amerikaner, wenn nicht überrundet, so doch eingeholt haben. Es ist geradezu wie ein Wunder anzusehen, daß es uns gelungen ist, mitten während des Krieges solche Fortschritte zu machen.“³⁵²

Dieser finanzielle, materielle und personelle Aufwand ist bezeichnend für die immense Bedeutung, die dem Film im Allgemeinen und *Münchhausen* im Speziellen als Propagandawaffe im Krieg von den Nationalsozialisten beigemessen wurde. Der Film hatte am 5. März 1943 seine Uraufführung und lief in Deutschland noch bis in die letzten Wochen des Krieges. Auch in den anderen Ländern Europas war er ein großer Erfolg und genoss, wie Drewniak schreibt, „fast kultische Verehrung.“³⁵³ Der *Film-Kurier* schrieb im April 1944, dass auch Vertreter Hollywoods sehr von der Arbeit der deutschen Farbfilmspezialisten angetan seien. „Die Verwirklichung eines Werkes von solcher Bedeutung durch ein Land, das einen gigantischen Krieg führt, sind zugleich Siege der europäischen Filmkunst.“³⁵⁴ Es scheint charakteristisch für die gelenkte Presse jener Zeit zu sein, dass man von den Siegen der Filmkunst sprach, als die Kriegsniederlage bereits unumgänglich war.

³⁵¹ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 113

³⁵² Goebbels (27. September 1942), zitiert nach Beyer, Koshofer (2010), S. 113

³⁵³ Drewniak (1987), S. 674

³⁵⁴ *Film-Kurier* (4. April 1944), zitiert nach Beyer, Koshofer (2010), S. 114

„Man muß erstaunt sein, welche Großleistungen der deutsche Film selbst noch im Kriege hervorzubringen in der Lage ist. Ich bin sehr glücklich darüber, daß wir mit diesem Großfilm vor der Welt wieder einmal unsere Visitenkarte abgeben können. Dies Deutschland der Kultur und der Kunst ist unsterblich. Es durch die Kraft des Willens und durch die Kraft der Waffen zu beschützen, zu verteidigen und zu vermehren, das ist das Gebot der Stunde.“³⁵⁵

Diese Worte schrieb Goebbels am 9. Februar 1943 in sein Tagebuch. Nur neun Tage später hielt er im Berliner Sportpalast seine berühmte Rede, in der er zum „Totalen Krieg“ aufrief. *Münchhausen* reiht sich ein in die deutschen Filme der letzten Kriegsjahre, die vor allem eine Funktion zu erfüllen hatten: Die Flucht vor der Wirklichkeit.³⁵⁶ Als die Hoffnungen der Deutschen allmählich zu schwinden begannen, bot *Münchhausen* warme Nostalgie, bunte Filmfarben im dunklen Kinosaal, Eskapismus „für entmündigte Erwachsene“³⁵⁷.

2.7.3 - Eskapismus in Farbe

In schweren Zeiten habe das Volk Anspruch auf Entspannung und Erholung. Dies ließ Goebbels bei seiner Rede „Das Kulturleben im Kriege“ 1939 verkünden.

„Die Technik erweist sich heute in ihrer Verbindung mit der Kunst selbst als die stärkste seelische Macht unserer neuen Zeit. Rundfunk, Film und Presse sind damit zu den modernsten Volksführungsmitteln geworden.“³⁵⁸

Wie bereits erläutert bestand eine der Primärfunktionen des Kinos im Dritten Reich in seinem Entspannungsangebot und so setzte sich auch der größte Teil der damaligen Filmproduktion aus seichten Unterhaltungsformen wie der Komödie und dem Melodrama zusammen. Statistisch lässt sich zeigen, wie sich das Angebot der verschiedenen Filmgenres während des Kriegsverlaufs verändert hat. So markierte der Kriegsbeginn 1939 einen einschneidenden Rückgang in der Produktion von Filmkomödien, während die Propagandafilme in ihrer Anzahl weiter zunahmen, bis sie 1942, „im Jahr der größten militärischen Expansion der

³⁵⁵ Goebbels (9. Februar 1943), zitiert nach Beyer, Koshofer (2010), S. 113

³⁵⁶ Vgl. Waldekranz, Arpe (1956), S. 291

³⁵⁷ Kreimeier (1992), S. 388f. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 104ff und Koshofer (1999), S. 38ff und Drewniak (1987), S. 672ff

³⁵⁸ Goebbels (1939), zitiert nach Witte (2004), S. 143

deutschen Wehrmacht in Europa“³⁵⁹ ihren Höhepunkt erreichten. Die Zeit des Blitzkrieges wurde von einer Propagandaoffensive begleitet, „einer Welle von Kriegsfilmen, Heimatfrontfilmen, aber auch von Filmen, die Antisemitismus, Britenhaß und Führerkult propagierten.“³⁶⁰

Dieses Bild verkehrte sich nach der Kriegswende in Stalingrad 1943 in ihr Gegenteil, wobei die direkten Propagandafilme fast ganz verschwanden und der Anteil der Komödien überdurchschnittlich anstieg. Kurz vor der Niederlage fielen auch diese nochmal ab und der Anteil der Melodramen wurde deutlich höher.³⁶¹

„Unterhaltung sollte Ablenkung und Ausgleich bieten, während sich Nachrichten über militärische Rückschläge häuften, die Alliierten die Großstädte bombardierten und sich die Lebensumstände verschlechterten.“³⁶²

Witte wählt für diesen interessanten Befund den treffenden Titel „Politik der Komik“³⁶³. Goebbels notierte am 27. Februar 1942 hierzu:

„Die Tobis fängt jetzt allmählich an, die von mir aufgestellten Tendenzen zu verfolgen und Unterhaltungsfilme für die breiten Massen zu schaffen. Die sind im Augenblick am allernotwendigsten. Die gute Laune ist ein Kriegsartikel.“³⁶⁴

Gerade im Krieg bedurfte es eines attraktiven Filmangebots, das die unterschiedlichen sozialen und kulturellen Bedürfnisse der Menschen sowohl im Inland, wie auch in den besetzten Gebieten, befriedigen konnte.³⁶⁵

Bei der Betrachtung der deutschen Spielfilme in Farbe fällt auf, dass im Gegensatz zur amerikanischen und britischen Farbfilmproduktion darauf verzichtet wurde, die Heimatfront und die kämpfenden Soldaten darzustellen. Erst *Kolberg* nähert sich in einer historischen Allegorie diesem Thema als Ausnahmefall an. Deutsche Kriegsfilme, wie der Actionfilm

³⁵⁹ Witte (2004), S. 155

³⁶⁰ Eder (2004), S. 382

³⁶¹ Vgl. Witte (2004), S. 155

³⁶² Eder (2004), S. 382. Auch vgl. Moeller (1998), S. 263

³⁶³ Vgl. Witte (2004), S. 155ff. Er geht im Weiteren näher auf diese Zahlen und die schwierige Definition und Abgrenzung der Genres ein. Für das Thema dieser Arbeit würde das aber nun zu weit führen.

³⁶⁴ Goebbels (27. Februar 1942) zitiert nach Moeller (1998), S. 264

³⁶⁵ Vgl. Schütz (1995), S. 142

*Stukas*³⁶⁶ fallen zumeist in die Zeit des Blitzkrieges. Bis der Farbfilm einsatzbereit und die ersten Probleme überwunden waren, änderte sich die Kriegssituation bereits. Es bleibt offen, ob bei einem positiven Kriegsverlauf für Deutschland auch dort, wie es in den USA und England geschah, zeitgenössische Kriegsbilder in fiktiver Form ihren Weg in den Farbfilm gefunden hätten. Hier ist natürlich ebenfalls anzumerken, dass die Zahl der farbigen Spielfilme in Deutschland, aufgrund der späteren technischen Entwicklung, einen noch viel geringen Anteil der Gesamtproduktion ausmachte als dies in den anderen Ländern der Fall war.

Die weiteren Farbfilme folgten der Politik der Komik, einer Politik der Besänftigung und Entspannung, um einem ermüdeten Volk wieder Kraft zu geben. 1943 realisierten die Tobis Filmkunst ihren ersten Farbfilm, *Das Bad auf der Tenne*³⁶⁷, eine seichte Komödie, die Goebbels zwar für „farblich ausgezeichnet“ befand, insgesamt aber als einen „ordinäre[n] Bauernfilm“³⁶⁸ verurteilte. Ein Jahr später erschien die romantische Komödie *Die Frau meiner Träume*³⁶⁹, die eine Reihe von Musicalnummern enthielt, „die ihre Vorbilder in Hollywoodfilmen deutlich erkennen lassen.“³⁷⁰ Witte zählt ihn zu den Durchhaltedfilmen. Die Hauptdarstellerin Marika Röck „singt, um von der prekären Versorgungslage im Krieg abzulenken.“³⁷¹ Bei Kreimeier heißt es weiter hierzu:

„Ufa-Filme wie *Die Frau meiner Träume* wandelten auf einem schmalen Pfad: sie hatten Kraft durch Freude zu spenden, aber die Freude am Leben durfte nicht allzu sehr ins Kraut schießen und etwa der Nibelungen-Treue zum Regime, letztlich also der Bereitschaft zum Sterben, Abbruch tun.“³⁷²

Auch diesem deutschen Farbfilm, den Courtade und Cadars als „den Höhepunkt der deutschen Musikkomödie während der Zeit des Nazi-Films“ bezeichnen,³⁷³ war eine große

³⁶⁶ Regie: Karl Ritter. Produktion: Ufa. Deutschland 1941

³⁶⁷ Regie: Volker von Collande. Produktion: Tobis. Deutschland 1943. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshof (2010), S. 128ff und Drewniak (1987), S. 671f

³⁶⁸ Goebbels (14. Februar 1943), zitiert nach Beyer, Koshof (2010), S. 128ff

³⁶⁹ Regie: Georg Jacoby. Produktion: Ufa. Deutschland 1944

³⁷⁰ Beyer, Koshof (2010), S. 154

³⁷¹ Witte (2004), S. 156

³⁷² Kreimeier (1992), S. 401

³⁷³ Courtade, Cadars (1977), S. 235

Popularität beschert. Insbesondere im Ausland fand er großen Anklang, wo er auch nach dem Krieg noch als ‚Kriegsbeute‘ in öffentlichen Vorführungen in Leningrad gezeigt wurde.³⁷⁴

Bei den vier Übergangsfilmen *Die Fledermaus*³⁷⁵, *Das kleine Hofkonzert*³⁷⁶, *Wiener Mädeln*³⁷⁷ und *Ein toller Tag*³⁷⁸ handelte es sich ebenfalls um leichte Unterhaltung in Form von Liebeskomödien, Musik- und Ausstattungsfilmen. Die 1944 begonnenen Produktionen wurden erst nach dem Krieg fertiggestellt und aufgeführt.

2.7.3.a) - Die farbigen Melodramen Veit Harlans

Veit Harlan gilt neben Leni Riefenstahl heute als einer der zentralen Filmschaffenden aus der Zeit des Nationalsozialismus. Dieser Status gründet sich in erster Linie auf Propagandafilmen wie *Jud Süß*³⁷⁹, *Der große König*³⁸⁰ und *Kolberg*. Bei der Arbeit an seinem ersten Farbfilm *Die goldene Stadt* setzte er sich für die technische und künstlerische Weiterentwicklung dieser neuen Ausdrucksmöglichkeit ein, da sie ihn für seine Melodramen sehr zu reizen schien. Bis zum Kriegsende sind seine weiteren Filme, drei an der Zahl, alle in Farbe realisiert worden. Nicola Valeska Weber nennt Harlans Wirken „ästhetisches Überwältigungskino“ und sie schreibt, es gehöre zur Ästhetik des Genres dessen „oft simplen Geschichten mit großem Nachdruck [zu] erzählen.“³⁸¹ Im Melodrama spielen mehr als in anderen Genres, emotionale und innerseelische Konflikte die Hauptrolle. Die Handlung vollzieht sich im Inneren der Figuren. Filmische Elemente wie die Ausstattung, der Dekor oder die Lichtsetzung bekommen hierbei eine tragende Rolle, da sie wie zum Beispiel bei Harlan häufig symbolisch aufgeladen werden.³⁸²

³⁷⁴ Vgl. Drewniak (1987), S. 678. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 154ff und Drewniak (1987), S. 678

³⁷⁵ Regie: Géza von Bolváry. Produktion: Terra-Filmkunst. Deutschland 1944/46. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 204ff

³⁷⁶ Regie: Paul Verhoeven. Produktion: Tobis. Deutschland 1944/49. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 212ff

³⁷⁷ Regie: Willi Forst. Produktion: Wien-Film. Deutschland & Österreich 1944/49. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 216ff

³⁷⁸ Regie: Oscar Fritz Schuh. Produktion: Ufa. Deutschland 1944/54. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 222ff

³⁷⁹ Regie: Veit Harlan. Produktion: Terra-Filmkunst. Deutschland 1940

³⁸⁰ Regie: Veit Harlan. Produktion: Tobis. Deutschland 1942

³⁸¹ Weber (2011), S. 56

³⁸² Vgl. Weber (2011), S. 56ff

„Die ästhetische Verpackung, Musik und Pathos erhöhen das Leiden der Helden und ihre Konflikte. Dem Zuschauer wird so die Möglichkeit geboten, überwältigt von den Affekten die eigene Sentimentalität zu genießen und darüber hinaus vielleicht auch den Alltag zu vergessen.“³⁸³

Durch die Farbe gelangte man zu einer weiteren Ausdrucksform, die sich zur Erzielung eines möglichst intensiven, emotionalen und ästhetischen Erlebens anwenden ließ.³⁸⁴ Im Kontext der sonst schwarz-weißen Darstellungen auf den zeitgenössischen, deutschen Kinoleinwänden stellte sie zudem etwas Neuartiges dar, das die Sinne zu überraschen vermochte.

Um Kosten zu sparen drehte Harlan die zwei Melodramen *Immensee*³⁸⁵ und *Opfergang*³⁸⁶ zusammen. Beide Werke zeichnen sich durch einen intensiven Gebrauch der Farben aus und kommen dem Bedürfnis der Zuschauer nach Unterhaltung und Ablenkung nach. Über *Immensee* schrieb Harlan in einer zeitgenössischen Zeitschrift:

„*Immensee* ist ein zutiefst deutscher Film. Inmitten der Heimat des Dichters Theodor Storm, der zauberhaft schönen Landschaft an den Ufern der Eutiner Seen [...], drehte ich die Außenaufnahmen – nicht, weil Außenaufnahmen nun einmal zu jedem Film gehören, sondern um die Landschaft mitspielen, besser noch: mitklingen zu lassen, denn stärker noch als Bild und Ton ist die Farbe der schwingende Anruf des menschlichen Gefühls, dem am beglückenden Wunder der farbigen Landschaft das erhebende Wissen um die Tatsache aufgeht, daß die Welt nur in ihren Farben schön ist. [...] Wir müssen wieder lernen, die Farben zu sehen. Mehr denn je müssen wir erkennen, wie schön das Grün des deutschen Waldes ist, in welchem klaren Blau die deutschen Seen leuchten. Das Wunder der Farben soll uns die Schönheit der deutschen Heimat erschließen, und dann werden wir erkennen, daß kein Einsatz zu hoch ist, um diese Schönheit zu verteidigen.“³⁸⁷

Courtade und Cadars bescheinigen dem Film, den sie als einen hervorragenden Farbfilm bezeichnen, seine Möglichkeit für den Zuschauer, die harte Wirklichkeit zu vergessen.³⁸⁸ Es scheint also, als könne ein Film wie *Immensee* gleich zwei wichtige Funktionen erfüllen. Die

³⁸³ Weber (2011), S. 56

³⁸⁴ Auch der Melodramatiker Douglas Sirk setzte später, in den 1950er Jahren, die Farben von Eastmancolor und Technicolor dramaturgisch in seinen Werken ein.

³⁸⁵ Regie: Veit Harlan. Produktion: Ufa. Deutschland 1943

³⁸⁶ Regie: Veit Harlan. Produktion: Ufa. Deutschland 1944

³⁸⁷ Harlan, zitiert nach Beyer, Koshofer (2010), S. 142

³⁸⁸ Vgl. Courtade, Cadars (1977), S. 249f. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 142ff und Rother (1992), S. 452ff und Koshofer (1999), S. 32ff und Drewniak (1987), S. 674f

Darstellung in Farbe ermöglichte einen propagandistischen Mehrwert, indem das Bild der schönen deutschen Heimat mit ihren grünen Wäldern und blauen Seen verstärkt wird. Daneben besitzen Melodramen wie diese das Potential, sich eigenen Wünschen und Träumen auf einer möglichst emotionalen Ebene eskapistisch hinzugeben und auf diese Weise das Bedürfnis nach Unterhaltung und Ablenkung zu befriedigen.

Auch in *Opfergang* machte Harlan ausgiebigen Nutzen vom neuen Farbverfahren. Seine Anwendung geschieht überwiegend zurückhaltend, „steigert sich jedoch deutlich in den Momenten, in denen der Farbe ein bestimmter symbolischer Wert zugewiesen wird.“³⁸⁹ Besonders gegen Ende ist der Film gekennzeichnet durch eine starke Todessehnsucht seiner Hauptfigur Aels, gespielt von Kristina Söderbaum.³⁹⁰ Weber zeigt in Bezug auf Friedländers Werk *Kitsch und Tod* die Ähnlichkeit melodramatischer und faschistischer Ästhetik auf. Sie erklärt den Faschismus als „Inszenierung, die auf den Tod gerichtet ist“, ganz so wie die Melodramen Harlans.

„Gerade im Zusammenspiel von Kitsch/Pathos und Chaos, in der Verbindung einer Kitsch-Ästhetik mit dem Thema des Todes, zeigt sich eine strukturelle Gemeinsamkeit von Melodrama und Faschismus.“³⁹¹

Sowohl dem Melodrama, als auch dem Faschismus als Inszenierung, bescheinigt sie „eine besondere Affinität zum Kitsch und zum Tod“, weshalb sie zu dem Ergebnis kommt, dass sich Harlans Filme nicht dem faschistischen Geist unterwerfen mussten, da sich beide ästhetischen Systeme strukturell entsprachen.³⁹² In der Todesmystik sehen auch Giesen und Hobsch ein Leitmotiv für den nationalsozialistischen Propagandafilm, das bereits in dem durch die Ufa produzierten Film *Morgenrot*³⁹³ von 1933 vorweggenommen wurde.³⁹⁴ Auch

³⁸⁹ Weber (2011), S. 54

³⁹⁰ Brockhaus führt auf, wie stark sich nationalsozialistische Vorstellungen im Inhalt widerspiegeln: „Ael’s Tod ist nicht nur Lust, sondern auch Pflicht. Sie muß nicht nur sterben, weil sie ihre Sexualität nicht genügend im Zaum gehalten hat. Es geht auch darum, das schlechte Blut, dessen Trägerin sie ist, auszumerzen. Ihre Krankheit ist einerseits aus den Tropen – dem Ort der Sünde – mitgebracht, andererseits jedoch eine Erbkrankheit. [...] Stereotype auf dem Niveau von Julius Streichers *Stürmer* [...]. Ebenfalls aus dem Antisemitismus ist auch das Bild der Fremden übernommen, die nach außen gesund, angepaßt, sittlich wirken, so daß ihre Lasterhaftigkeit und ihr infektiöses Blut nicht wahrgenommen werden.“ Brockhaus (1997), S. 278

³⁹¹ Weber (2011), S. 105

³⁹² Weber (2011), S. 106

³⁹³ Regie: Vernon Sewell & Gustav Ucicky. Produktion: Ufa. Deutschland 1933

³⁹⁴ Vgl. Giesen, Hobsch (2005), S. 7

Brockhaus schreibt, „wie verbreitet die verharmlosende, euphorisch-zynische Präsentationsform des Themas Tod in allen gesellschaftlichen Bereichen war“ und zitiert zahlreiche Theoretiker, die dem Dritten Reich eine „Todesfaszination“ zuschreiben.³⁹⁵ Goebbels hatte zunächst jedoch noch politische Bedenken, *Opfergang* samt seines vom Tod bestimmten Themas in der Zeit des totalen Krieges aufzuführen,³⁹⁶ schien seine Meinung darüber aber kurz vor seinem eigenen Tod und dem Untergang des Dritten Reichs revidiert zu haben.³⁹⁷ Den Melodramen Harlans kommt, anders als lange Zeit ausgegeben, ebenso eine politische Funktion zu, wie seinen direkten Propagandafilmen. Sie erfüllten in ihrem Wirken als emotionales Überwältigungskino ganz deutlich die Erfordernisse einer „auf unsichtbare, ideologische Indoktrination ausgerichteten nationalsozialistischen Unterhaltungsindustrie.“ Gleichzeitig bieten sie „eine Vielzahl unterschiedlichster Projektions- und Übertragungsmöglichkeiten der Erregung der Zuschauer auf deren soziale Realität an.“ Somit war es möglich, „die Einübung in faschistische Erlebnisformen“ zu fördern, ohne auf eine explizit ausformulierte nationalsozialistische Ideologie angewiesen zu sein.³⁹⁸ Brockhaus kommt in ihrer Analyse jedoch durchaus zu dem Schluss, dass *Opfergang* mehrere, die Euthanasie propagierende, Szenen beinhaltet. Der Film und seine Popularität würden des Weiteren zeigen,

„wie sehr die Ideale körperlicher Perfektion und die Bewertung, Selektion und Ausmerzung des Kranken, Behinderten, Häßlichen zu einem Bestandteil des Alltagsbewußtseins geworden waren.“³⁹⁹

Gleichzeitig ist sein ästhetisches Konzept, das Element der Todessehnsucht, sowie die kitschige Verklärung eben dessen, der ästhetischen Inszenierung des deutschen Faschismus wesensgleich. Wie sehr die Farbe dazu diente diese Elemente zu verstärken, zeigt sich insbesondere in *Opfergang*, der aufgrund seiner intensiven Farbexzesse als einziger deutscher Farbfilm aus der Zeit des Nationalsozialismus 1988 in der von Frieda Grafe kuratierten Berliner Retrospektive zur Geschichte des Farbfilms aufgenommen wurde. 2010 lief er in der

³⁹⁵ Brockhaus (1997), S. 274

³⁹⁶ Vgl. Koshofer (1988), S. 93

³⁹⁷ Vgl. Weber (2011), S. 106 und Brockhaus (1997), S. 273. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 168ff und Rother (1992), S. 452ff und Koshofer (1999), S. 32ff und Drewniak (1987), S. 675ff und Weber (2011), S. 48ff und Brockhaus (1997), S. 266ff

³⁹⁸ Weber (2011), S. 120f

³⁹⁹ Brockhaus (1997), S. 280

thematisch verwandten Werkschau „Filmfarben“ auch im Österreichischen Filmmuseum. Der Sterbevorgang der Hauptfigur Aels wird hier zum „harmonisch-symbiotischen Naturvorgang“⁴⁰⁰, zu dessen Ästhetisierung die Farben maßgeblich beitragen. Doch auch in seinen anderen Melodramen *Die goldene Stadt*, *Immensee* und dem Kriegsfilm *Kolberg*, machte sich Harlan das neue Farbfilmverfahren zu Eigen, um seinem ästhetischen und affektiven Überwältigungskino eine neue Dimension hinzuzufügen.

2.7.4 - Das letzte filmische Aufgebot: *Kolberg*

Zur Jahreswende 1944/45 wurden die zwei letzten, noch während der Zeit des Nationalsozialismus fertiggestellten, farbigen Spielfilme uraufgeführt. Der erste hiervon war Helmut Käutners Seemannsgeschichte *Große Freiheit Nr. 7*⁴⁰¹, den Beyer und Koshofer als den anspruchsvollsten Farbfilm jener Zeit charakterisieren.⁴⁰² Waldekranz und Arpe schreiben ebenfalls, dass Regisseur Käutner der erste war, der versuche „im Rhythmus und freien Spiel der Farben zu dichten, unrealistisch und expressiv.“⁴⁰³ Die Entstehungsgeschichte ist nicht genau überliefert und so wird in einer Quelle davon gesprochen, Käutner hätte zunächst direkt auf eine Idee des Propagandaministeriums folgend einen großen Unterhaltungsfilm um das „Deutsche Volkslied“ drehen sollen, während eine andere ausgibt, es hätte gar ein U-Boot-Film zur Glorifizierung der deutschen Marine werden sollen. Der fertige Film hingegen war der Führungsriege schließlich sogar ein Ärgernis. Sowohl Großadmiral Dönitz, als auch der Hamburger Gauleiter Kaufmann beschwerten sich über die Freudenmädchen und trinkenden deutschen Matrosen des in Hamburg spielenden Films.⁴⁰⁴ Nach seiner Premiere in Prag am 15. Dezember 1944 und einigen Aufführungen im Ausland kam *Große Freiheit Nr. 7* erst im September 1945, nach Kriegsende, in die deutschen Kinos.⁴⁰⁵

Kein anderes Unterfangen im Dritten Reich zeugt so sehr vom Größenwahn des Propagandaministers hinsichtlich der Wirkungsvorstellungen seiner Kinoproduktionen wie Veit Harlans *Kolberg*. Bei diesem, einzigen expliziten, abendfüllenden Propagandafilm in

⁴⁰⁰ Brockhaus (1997), S. 273

⁴⁰¹ Regie: Helmut Käutner. Produktion: Terra-Filmkunst. Deutschland 1944

⁴⁰² Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 59

⁴⁰³ Waldekranz, Arpe (1956), S. 263

⁴⁰⁴ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 180ff

⁴⁰⁵ Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Beyer, Koshofer (2010), S. 180ff und Drewniak (1987), S. 678ff

Farbe handelt es sich um einen historischen Kriegsfilm „mit wehrpolitischer Propaganda“, weshalb er auch heute noch ein sogenannter Vorbehaltsfilm ist.⁴⁰⁶ Der Aufwand für diesen, bereits seit 1943 konzipierten Film, überstieg sogar den von *Münchhausen* noch, sowohl in finanzieller, wie auch in personeller und materieller Hinsicht.⁴⁰⁷ Bis heute ist viel zu *Kolberg* geschrieben worden, Peter Paret zeigt in seinem Artikel jedoch auf, weshalb die Literatur hierzu problematisch ist. Insbesondere die Schriften Harlans selbst sind irreführend, da er zum Beispiel Zahlen nennt, die fernab der Realität sind. Die Anzahl der als Statisten bereitgestellten Soldaten gab er mit 187.000 an, was seitdem häufig zitiert wurde.⁴⁰⁸ Weiter stellt Paret sowohl inhaltliche, wie auch historische Aspekte klar, die in der Literatur falsch oder uneinheitlich dargestellt wurden.⁴⁰⁹ Goebbels wollte mit diesem Farbfilm „die gesamte Massenfilmproduktion Amerikas in den Schatten stellen“⁴¹⁰ und nahm persönlich bis in die letzten Kriegsmonate großen Einfluss auf die Produktion.

Der Film bildet anhand der historischen Ereignisse in Kolberg 1806 und 1807, als sich die belagerte Festung gegen die Truppen Napoleons behauptete, eine Allegorie auf die Situation Deutschlands jener Zeit. Goebbels Ziel war es, zu zeigen, „daß ein in Heimat und Front geeintes Volk jeden Gegner überwindet.“⁴¹¹ Es sei außerdem nicht nur an den Soldaten, sondern am Volk selbst, bis zuletzt Widerstand zu leisten. “Bravery and fortitude in the face of danger, resisting the enemy even at terrible costs to oneself and one’s family and community, will lead to salvation.”⁴¹²

Auch hier ist der Tod wieder ein dominierendes Motiv. Für sein Vaterland im Kampf zu sterben sei ein Segen. Die Atmosphäre des Films war jedoch weit ambivalenter als man es für einen solchen Propagandafilm zunächst annehmen könnte. Die Zerstörung der Stadt, die Verzweiflung der Bevölkerung, das Gefühl der Resignation, all dies spielt mit hinein in den Ton des Films. Goebbels versuchte noch nach Fertigstellung durch weitere Schnittauflagen

⁴⁰⁶ Beyer, Koshofer (2010), S. 190

⁴⁰⁷ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 192

⁴⁰⁸ Vgl. Paret (1996), S. 47. Auch bei Giesen und Hobsch (2005) S. 454 heißt es heute korrigiert: „nicht 180.000, wie Veit Harlan in seinem Memoiren behauptet, aber immer noch mehrere Tausend“. Auch Beyer und Koshofer (2010) gehen auf diese Diskrepanz ein, S. 192.

⁴⁰⁹ Vgl. Paret (1996), S. 48f

⁴¹⁰ Schütz (1995), S. 136

⁴¹¹ Goebbels (1. Juni 1943), zitiert nach Leiser (1989), S. 110f

⁴¹² Paret (1996), S. 58

die Menge der brutalen Schlachtszenen zu kürzen, um die schockierende Ähnlichkeit zur Alltagswirklichkeit zu schmälern.⁴¹³ Erwin Leiser sieht die eigentliche Intention des Films sogar in ihr Gegenteil verkehrt: „Eigentlich zeigt das Beispiel der Stadt Kolberg die Sinnlosigkeit der Durchhaltepropaganda und die Schrecken des totalen Krieges.“⁴¹⁴ Paret verortet gerade in *Kolbergs* Unausgeglichenheit, im Nebeneinander von Durchhaltepropaganda und Untergangsstimmung, ein akkurates Stimmungsbild der deutschen Bevölkerung in den letzten Kriegsmonaten.⁴¹⁵

Die Relevanz *Kolbergs*, der das seltene Prädikat „Film der Nation“ erhielt, wurde so hoch eingestuft, dass die anderen Farbfilmprojekte zurückgestellt worden sind. Von den ursprünglich elf für das Jahr 1944 vorgesehenen Farbfilmen wurden schließlich nur zwei realisiert. „Mondi [der Kameramann für *Kolberg*] und seine Assistenten belichteten insgesamt für 90 Stunden Spieldauer Agfacolor-Negativfilm [...]“⁴¹⁶ Mehnert schreibt, die Farben dienten hier dazu, „das Heldentum zu glorifizieren und den Krieg zur grandiosen und ergreifenden Sache zu erheben.“⁴¹⁷ Die Farbigeit verleiht *Kolberg* eine zusätzliche Qualität, die meinem Eindruck zufolge jedoch weniger auf symbolische Ausdruckskraft abzielt, wie dies noch in Harlans vorausgegangenen Melodramen geschah, sondern vielmehr eine möglichst realistische Abbildung anstrebt. Auch Beyer und Koshofer sind der Meinung, seine Farbdramaturgie sei hier „unbestritten realistisch“⁴¹⁸, wodurch der Film in seiner Ästhetik im Gegensatz zu anderen Farbfilmen seiner Zeit ungewöhnlich natürlich wirkt. Im Gegensatz zu *Gone with the Wind* zum Beispiel, den Eder aufgrund einer in beiden Fällen betont nationalen Symbolik, der melodramatischen Herangehensweise an ein historisches Thema, den Massenszenen und der Verwendung der neuen Filmfarben, mit *Kolberg* vergleicht,⁴¹⁹ scheinen die Farben weit zurückhaltender und natürlicher zu sein. Hier sei nur auf den Gebrauch von betont stilisierten, kräftigen Farben für die Darstellung des Himmels in Selznicks Film verwiesen, während in *Kolberg* natürlichere, etwas zurückhaltendere Farbtöne für die Darstellung der Natur gewählt wurden.

⁴¹³ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 193 und Leiser (1989), S. 117

⁴¹⁴ Leiser (1989), S. 112

⁴¹⁵ Vgl. Paret (1996), S. 64

⁴¹⁶ Beyer, Koshofer (2010), S. 193

⁴¹⁷ Mehnert (1974), S. 210

⁴¹⁸ Beyer, Koshofer (2010), S. 144

⁴¹⁹ Vgl. Eder (2004), S. 384



Abb. 21: Kolberg (1945)



Abb. 22: Kolberg (1945)



Abb. 23: Kolberg (1945)



Abb. 24: Kolberg (1945)

Seine Uraufführung fand *Kolberg* am 30. Januar 1945, dem 12. Jahrestag der nationalsozialistischen Machtergreifung in der Atlantikfestung La Rochelle. Diese war bereits von den Amerikanern belagert, weshalb die Filmbüchsen durch die Luftwaffe mit dem Fallschirm abgeworfen worden waren.⁴²⁰ Vermutlich der vergebliche Versuch ein Exempel zu statuieren und eine ausweglose reale Kriegssituation durch die psychologische Wirkung eines Films umzudrehen. Ob sich der Propagandaminister wirklich eine psychologische Wirkung des Films in dem Ausmaße, dass sie zu einer tatsächlichen Kriegswende führe, erhofft habe darf jedoch bezweifelt werden. Dennoch sind die Anstrengungen, die die Produktion von *Kolberg* begleiteten, enorm und ein weiteres Beispiel für den hohen Stellenwert, der der Farbfilmpropaganda in den letzten Kriegsjahren beigemessen wurde. Doch wie auch der

⁴²⁰ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 196

Versuch eine große eigenständige Zeichentrickfilmproduktion aufzubauen oder die Farbaufnahmen der Propagandakompanien effektiv einzusetzen, scheiterte auch dieses Unterfangen. Die Öffentlichkeit, sowohl die deutsche, als auch die ausländische, bekam den Film bis zum Kriegsende kaum noch zu Gesicht.⁴²¹

2.8 - Fazit

Anders als in den USA stand man in Deutschland zu Beginn des Zweiten Weltkrieges noch am Anfang der Farbfilmproduktion. In den frühen 1930er Jahren wurden zunächst nur einige Kultur- und Werbefilme vorgeführt. Diese, zumeist im zweifarbigen Ufacolor oder dreifarbigem Gasparcolor produzierten Werke stellten erste deutsche Zeugnisse vom Farbfilm dar. Als Randerscheinung traten hier bereits Propagandafilme wie der Stadtfilm *Potsdam* und die Reportage *Das Deutsche Erntedankfest auf dem Bückeberg* auf. Von einer Anwendung für den abendfüllenden Spielfilm wurde jedoch abgesehen. Dirk Alt mutmaßt, dass hierfür insbesondere die hohen Ansprüche an das neue Medium und die negative Presse über die als noch minderwertig betrachteten zweifarbigen Erzeugnisse aus dem Ausland ausschlaggebend waren.⁴²²

Diese Situation änderte sich 1935, nachdem das amerikanische Dreifarben-Technicolor-Verfahren auch in Deutschland Eindruck machte. Ab Dezember 1934 konnte man in Deutschland in einer sehr positiv aufgenommenen Disney Werkschau farbige *Silly Symphonies* sehen. Kurz darauf wurde in den USA mit *Becky Sharp*⁴²³ zudem der erste abendfüllende Spielfilm im neuen Dreifarben-Technicolor-Verfahren aufgeführt. Dieser Durchbruch im Ausland schien schließlich „ein Bewusstsein für die Notwendigkeit forciertester Bemühungen zur Weiterentwicklung und Verbreitung des Farbfilms“ bei den führenden Stellen in Reichsfilmkammer und Propagandaministerium zu wecken. Das darauffolgende Jahr 1936 beschreibt Alt dann auch als das „Jahr der Farbfilm euphorie“.⁴²⁴

⁴²¹ Vgl. Beyer, Koshofer (2010), S. 196 und Leiser (1989), S. 119. Mehr zur Entstehung und Rezeption bei Leiser (1989), S. 110ff, Beyer, Koshofer (2010), S. 190ff und Koshofer (1999), S. 35ff

⁴²² Vgl. Alt (2007), S. 114ff

⁴²³ Regie: Rouben Mamoulian. Produktion: Pioneer. USA 1935

⁴²⁴ Alt (2007), S. 116

2.8.1 - Der Versuch Hollywood zu verdrängen

Die Bemühungen um den deutschen Farbfilm, sowie um das deutsche Filmwesen im Allgemeinen, stellen eine Reaktion auf die Errungenschaften Hollywoods, ihre erfolgreiche Industrie und ihre Vorherrschaft auf dem internationalen Filmmarkt dar. Der Propagandaminister Joseph Goebbels, der sich ab 1933 der Kontrolle über das deutsche Kulturwesen bemächtigte und die Filmindustrie sukzessive in staatliche Hand brachte, erkannte die technische Stärke der Amerikaner und nahm sie sich zum Vorbild. Das Filmwesen des Dritten Reiches trat in einen direkten Konkurrenzkampf zu Hollywood. Dessen Filme wurden mit Kriegsbeginn im Einflussbereich der Deutschen immer weiter zurückgedrängt, um der eigenen Industrie auf diesem Wege zu einer gewaltsamen Dominanzstellung zu verhelfen. „Die Zeit der schmachvollen Deklassierung durch Hollywood sollte vorbei sein.“⁴²⁵

Die Filmfarben dienten ebenfalls dazu, eine Gegenposition zu Hollywood zu beziehen und dem deutschen Film und der eigenen Industrie Behauptung im In- und Ausland zu verschaffen. 1936 wurde das als betont deutsches Farbfilmverfahren propagierte Opticolor durch eine groß angelegte Pressekampagne begleitet und der erste farbige Kurz-Spielfilm *Das Schönheitsfleckchen* rechtzeitig zu den olympischen Spielen 1936 fertiggestellt. Ging die Farbfilm-Initiative in den Jahren zuvor noch von einzelnen Pionieren aus der Filmindustrie aus, wurde nun direkt von staatlicher Seite interveniert. Das neue Verfahren sollte sich gegen die internationale Konkurrenz behaupten und sich als deutsches Gegenstück zum amerikanischen Technicolor durchsetzen. Es wurde vom Propagandaministerium, der Reichsfilmkammer und der Reichspropagandaleitung der NSDAP unterstützt.

Mit der Etablierung des neuen Agfacolor-Verfahrens schien man schließlich ein ausgereiftes, eigenes, deutsches Farbfilmverfahren gefunden zu haben, das so gleich als propagandistische Waffe verwendet wurde, in dem seine Unterschiede zum amerikanischen Technicolor als vermeintliche Abhebung der Deutschen hinsichtlich ihres Geschmackes und Kunstverständnisses formuliert wurden.

⁴²⁵ Spieker (1999), S. 279

Der Konkurrenzkampf zwischen Deutschland und den USA setzte sich fort im Bestreben eine eigenständige, große Zeichentrickfilmproduktion aufzubauen. Hierzu wurde auf direktem Befehl vom Propagandaministerium am 25. Juni 1941 die Deutsche Zeichenfilm GmbH ins Leben gerufen, der von Beginn an große Mengen an Farbfilmmaterial zur Verfügung stand.

In den ab 1941 aufgeführten abendfüllenden Spielfilmen in Farbe sah Goebbels eine weitere Möglichkeit, zu beweisen, dass auch der deutsche Film zu Großproduktionen, wie sie Hollywood realisierte, fähig sei. Gleichzeitig sollten sie helfen, den europäischen Filmmarkt für sich zu gewinnen. Insbesondere der zum 25. Jubiläum der Ufa direkt von Goebbels in Auftrag gegebene Prestigefilm *Münchhausen* und das letzte Großprojekt *Kolberg* sollten die amerikanische Konkurrenz in den Schatten stellen. Dass der Kampf um die Dominanz auf dem europäischen Filmmarkt keiner war, der sich primär nach qualitativen und ästhetischen Parametern entschied, soll an dieser Stelle jedoch noch einmal festgehalten werden. Stattdessen nutzte man die Kriegssituation dazu aus, die katastrophale eigene finanzielle und wirtschaftliche Situation zu ändern und in den besetzten Gebieten gewaltsam eine Marktsituation durchzusetzen, die die Filmeinfuhr amerikanischer Werke untersagte und die deutscher vorschrieb.⁴²⁶

2.8.2 - Filmfarben zur Auslandspropaganda

Die Weiterentwicklung und der Einsatz der Filmfarben schienen stets mit dem Gedanken an eine Wirkung nach außen zu erfolgen. Der Neuigkeitswert, den die Farbe in jener Zeit noch besaß, wurde instrumentalisiert, um sich als technisch modern und im Vergleich zum Ausland überlegen zu präsentieren. Die 1937 entstandenen Propagandafilme nach dem Opticolor-Verfahren wurden zum Teil gezielt im Ausland eingesetzt. Der Bilanzfilm *Deutschland* sollte auf der Weltausstellung in Paris ein starkes Bild des von den Nationalsozialisten aufgebauten Deutschlands zeigen. Im Zusammenschluss mit dem farbigen Reichsparteitagsfilm *Nürnberg 1937* zum Programm „Großdeutschland“ wurde er Anfang 1938 auch in Österreich in der Wiener Urania eingesetzt, um Wohlwollen für die kommende Wahl zu generieren.

⁴²⁶ Vgl. Spieker (1999), S. 319ff

Ab 1940 setzte man die bis dahin ausgereifte Farbfotografie gezielt für die exklusiv für das Ausland konzipierte und im Inland nicht erhältliche Illustrierte *Signal* ein. Die darin enthaltenen Farbseiten stellten eine Neuigkeit dar und trugen so zu ihrer Attraktivität bei. Eine ähnliche Plattform für Auslandspropaganda schien man sich von der noch in den letzten Kriegsmonaten in vier Ausgaben realisierten Auslands-Monatsschau *Panorama* zu versprechen. Hierfür wurden die zahlreich aufgenommenen Farbaufnahmen der Propagandakompanien der Wehrmacht ausgewertet und zu einem Deutschlandbild montiert, das dessen Menschen und Landschaften in einem möglichst guten Licht darstellte. Ein Trugbild, das die eigentliche Kriegslage verschleierte und stattdessen ein Land zeigte, das scheinbar weiterhin militärische Reserven und ein ausgeglichenes Gesellschaftsleben besaß. Dass man auf eine Farbigkeit der DW verzichtete schien in erster Linie durch wirtschaftliche Aspekte begründet. Es war technisch nicht möglich ausreichend Kopien in einem für die benötigten Inhalte der Inlands-Wochenschau angemessenen Zeitfenster herzustellen. Durch die *Panorama* schien man sich realitätsfern zu versprechen, wenigstens im Ausland eine positive audiovisuelle Visitenkarte hinterlassen zu können.

Der abendfüllende Spielfilm in Farbe sollte sich als das am besten geeignete filmische Mittel erweisen, um im Ausland eine florierende deutsche Filmindustrie und ein wirtschaftlich starkes Deutschland vorzuspielen. Unter den Augen der internationalen Presse wurde *Die goldene Stadt* bei der 10. Biennale in Venedig uraufgeführt, wo er einen Preis für seine besondere Qualität als Farbfilm erhielt. Wie diese Entscheidung zustande kam konnte leider nicht eruiert werden. Die Aufmerksamkeit, die diesem Farbfilm zuteilwurde, gibt Aufschluss über dessen Position im deutschen Filmwesen, die Aussagekraft des Preises sollte jedoch nicht im internationalen Vergleich gewertet werden. Goebbels hingegen notierte, man habe „nun auf dem Gebiete des Farbfilms die Führung in Europa“ an sich gerissen.⁴²⁷ Mit *Münchhausen* wollte man schließlich „die Welt von der Leistungsfähigkeit der deutschen Filmindustrie überzeugen.“⁴²⁸ Eingeladene ausländische Filmdelegationen sollten sich schon während der Dreharbeiten von der deutschen Leistung überzeugen. Diese Filme waren in den

⁴²⁷ Goebbels (4. September 1942) zitiert nach Beyer, Koshofer (2010), S. 86

⁴²⁸ Beyer, Koshofer (2010), S. 104

Kriegsjahren kommerziell sehr erfolgreich und prägten bis heute am stärksten das Bild des farbigen Films aus dem Dritten Reich, häufig um dessen politische Schattenseite beraubt.⁴²⁹

2.8.3 - Die Farbe im Propagandakontext des NS-Kinos

Der letzte vor Kriegsende noch realisierte Spielfilm in Farbe wurde der Durchhaltefilm *Kolberg*, eine Produktion immensen Ausmaßes, die am eindrucksvollsten den Größenwahnsinn seines Auftraggebers zur Schau bringt. Andere Farbfilmprojekte wurden zurückgestellt, damit dieses eine große Projekt noch fertiggestellt werden konnte. Seine perfide Botschaft vom unbezwingbaren deutschen Volk konnte der Film nicht mehr vermitteln. Es ist interessant, dass Goebbels erst so spät vor Kriegsende noch einmal offene Propaganda in ein farbiges Gewand verpackte. Retrospektiv schließt sich hier der Rahmen zu den drei einschlägigen farbigen Kulturfilmen von 1937, die das neue „deutsche Farbfilmverfahren“ Opticolor propagieren sollten: *Deutschland, Nürnberg 1937* und *Tag der Deutschen Kunst München 1937*. Dass heute sowohl der Bilanzfilm *Deutschland*, als auch der einzige farbige Reichsparteitagsfilm als verschollen gelten ist umso bedauerlicher,

„denn gerade diese Filme hätten Zeugnis von der Bemühung ablegen können, mit der Farbe auch eine neue ästhetische Qualität für den NS-Propagandafilm zu erobern. Sie hätten unter Beweis gestellt, dass der NS-Propagandafilm in jener noch heute als suggestiv empfunden Schwarz-Weiß-Ästhetik keineswegs seine endgültige Ausprägung gefunden hatte, sondern danach strebte, mit der Farbe ein neues die Sinne überraschendes und einnehmendes Wirkungsmoment in seinen Dienst zu stellen.“⁴³⁰

Aus den überlieferten Kulturfilmen in Agfacolor, der *Panorama*-Monatsschau und den Inhalten der farbigen Spielfilme lässt sich dennoch auf bestimmte Motive schließen, die geeignet erschienen, ihnen eine Farbigkeit zu verleihen. Einen einnehmenden Wirkungsmoment konstatiert den deutschen Filmfarben auch Thomas Meder in seinem Artikel „Die Volksgemeinschaft in Farbe“. Er sieht die Funktion des deutschen Farbfilms während des Nationalsozialismus darin „jeglichen kritischen Geist einzulullen.“⁴³¹ Aus seiner Betrachtung von Bildbänden mit Farbfotos aus dem Dritten Reich schließt er: „Dem Fotografen von damals, so scheint es, blieben immer nur drei Optionen. Er konnte wählen

⁴²⁹ Vgl. Meder (1999), S. 116

⁴³⁰ Alt (2007), S. 123

⁴³¹ Meder (1999), S. 116

zwischen deutscher Natur, deutscher Kultur und deutschen Menschen.“⁴³² Diesen Eindruck verstärkt die Analyse der farbigen Kulturfilme, sowie der *Panorama*-Monatsschau. Der Farbfilm verstärkte Bekanntes und dämonisierte Minderheiten heißt es bei Meder weiter.

„Fatal wirkt daher, wenn heute noch von unpolitischen Filmen und vom Glanz der alten Ufa-Farben gesprochen wird. Das Braun von Agfacolor kann über das Janusgesicht seiner Erscheinung nicht hinwegtäuschen.“⁴³³

Deshalb darf man auch die scheinbar unpolitischen Farbfilme, die sich mit Ausnahme von *Kolberg* aus heiteren Lustspielen und Melodramen, zumeist fernab jeglicher Parteiabzeichen oder anderen direkten Zeitbezügen, zusammensetzten, nicht losgelöst von ihrem Kontext betrachten. Wie bereits aufgezeigt wurde, erfüllten auch diese ‚reinen‘ Unterhaltungsfilme eine ganz spezifische Aufgabe im nationalsozialistischen Propagandagefüge. Insbesondere in Kriegszeiten konnte die neue Farbigekeit die Faszination für das Medium steigern und den Filmen eine neue ästhetische Qualität hinzufügen und so dabei helfen, diese Facette der Unterhaltungskultur mitsamt ihren systemstabilisierenden Funktionen weiter aufrecht zu erhalten.

Der neue deutsche Farbfilm schien ein geeignetes Mittel darzustellen, die Attraktivität des Unterhaltungskinos des Dritten Reiches und damit einem wichtigen Instrument im Propagandagefüge, aufrechtzuerhalten, insbesondere während der Kriegszeiten und umso mehr, nachdem man die Importe aus den USA verbot. Zudem wurde an einer eigenständigen Zeichentrickfilmproduktion gearbeitet, die das Unterhaltungsprogramm weiter ausbauen, von der Leistungsfähigkeit der deutschen Filmindustrie zeugen und darüber hinaus vermutlich auch ein bevorzugt jüngeres Publikum hätte ansprechen sollen. Zu mehr als der Realisierung einiger weniger Titel hat dieses ambitionierte Vorhaben aber nicht geführt.

Über die Wirkungspotentiale ließen sich zwei scheinbar konträre Positionen ausmachen. Zum einen erlaubten die Angebote eine Wirklichkeitsflucht, eine Ablenkung von den realen Kriegsbedingungen. Zum anderen heißt es im Kontext der farbigen Kulturfilme, das Dargebotene rufe unterschwellig zu einer Heimatverbundenheit auf. Hier setzte man fast

⁴³² Meder (1999), S. 107

⁴³³ Meder (1999), S. 116

ausschließlich auf deutsche Landschaftsbilder und Natureindrücke, wobei die Farbe einen propagandistischen Mehrwert hinsichtlich deutscher Heimatbilder darzustellen schien. Sie verstärkte den Eindruck ‚deutscher Schönheit‘ und appellierte so vielleicht auch an die Heimatliebe des deutschen Zuschauers und seine Bereitschaft, dafür Opfer zu bringen. Wie sehr ein überwiegend kriegsmüdes Publikum noch auf solche möglichen Intentionen reagierte ist allerdings fraglich. In der *Panorama*-Monatsschau für das Ausland sind diese wirklichkeitsverzerrenden Deutschland-Bilder, wie Hans-Peter Fuhrmann analysiert hat, mit Kalkül ausgewählt. Der Natur wird gegenüber der Industrie der Vortritt gelassen, negative Kriegsfolgen gänzlich ausgespart. In *Opfergang* und schließlich *Kolberg*, der aber ohnehin eine Ausnahmeposition einnimmt, sind zeitgemäße Todesahnungen und eine ambivalente Untergangsstimmung deutlicher eingeschrieben. Von der einen eindeutigen Wirkungsabsicht kann ohnehin nicht gesprochen werden. Dafür ist das Bild deutscher Filmfarben zu vielschichtig, seine Gestalter zu unterschiedlich motiviert und die Produktionsbedingungen und wechselseitigen Beziehungen zwischen politischen, künstlerischen und wirtschaftlichen Ansprüchen zu komplex. Gezeigt werden konnte jedoch, wie sehr die Filmfarben in unterschiedlichen Ausprägungen propagandistisch eingesetzt worden sind. So hieß es auch im Vorwort zur Dokumentation des Dresdner Kongresses „Film und Farbe“ vom 1. bis 3. Oktober 1942:

„So hat die Dresdner Tagung Film und Farbe bewiesen, wie trotz kriegsbedingter Erschwerungen in Deutschland unermüdlich am technischen Fortschritt gearbeitet wird und wie Film und Farbe in den Dienst der Kriegsführung und Propaganda gestellt werden.“⁴³⁴

⁴³⁴ Grassmann, Rahts (1943), S. 5

3 - The USA in ‘Glorious Technicolor’

Auch wenn das Kino der Amerikaner wirtschaftlich und organisatorisch weitestgehend vom Staat losgelöst war, lässt sich über den Zeitraum seit Eintritt in den Zweiten Weltkrieg nach dem Angriff auf Pearl Harbor vom 7. Dezember 1941 auch hier behaupten, dass es in den Dienst der Kriegsführung und Propaganda gestellt wurde. Dass die Filmfarben, die als technische Innovation im Filmwesen der USA bereits einen signifikanten Platz innehatten, dadurch indirekt oder auch direkt ebenfalls einen Beitrag hierzu leisteten scheint eine logische Schlussfolgerung zu sein. Der Farbfilm, im speziellen nach dem Technicolor-Verfahren, war auf industrieller Produktionsbasis schon Ende der 1920er Jahre in einer Zweifarben-Variante auf dem Markt angekommen. Der erste abendfüllende Spielfilm im vorläufig endgültigen Dreifarben-Technicolor wurde schließlich 1935 realisiert, was, wie dargestellt wurde, auch entscheidenden Einfluss auf die nationalsozialistischen Farbfilmbestrebungen hatte. Bis zum Kriegsausbruch hatte man bereits zahlreiche Kurz- und Langfilme, sowie eine Vielzahl an Cartoons in Farbe produziert, so dass die Farbe als neue Ausdrucksform allmählich ins Standardrepertoire des narrativen Hollywoodkinos aufgenommen wurde. Dennoch gab es auch hier noch unterschiedliche technische, ökonomische und auch ästhetische Faktoren, die sich einer noch schnelleren und umfassenderen Umstellung hin zum standardmäßig farbigen Kino in den Weg stellten. Einer dieser Faktoren war der Krieg selbst. Er verlangsamte manche technische Weiterentwicklung, weil die Prioritäten in Kriegszeiten anders gesetzt wurden und gleichzeitig schien er die Nachfrage nach eskapistischen Technicolor-Filmen und damit auch den Stellenwert des Farbfilms zu erhöhen.

3.1 - Aufbau und Methodik

Da der amerikanische Farbfilm bereits vor Kriegseintritt ein technisches Niveau erreicht hatte, das den Einsatz für zahlreiche Kinofilme ermöglichte, und er in dieser Zeit nicht als explizites, staatliches Propagandawerkzeug herangezogen wurde, gliedert sich das Kapitel zu den USA zwar ähnlich wie das zu Deutschland, inhaltlich ist es jedoch etwas anders aufgebaut.

Zunächst wird auch hier aufgezeigt, wie sich die Beziehung zwischen dem Staat und der Filmindustrie nach dem Kriegseintritt gestaltete und welche Aufgaben das Kino in Kriegszeiten primär zu erfüllen hatte. Dieser Bereich ist in der Literatur sehr gut vertreten und soll nur in aller Kürze dargestellt werden, um den Kontext eines potentiellen Einsatzes von Filmfarben herauszuarbeiten. Meine wichtigste Quelle in diesem Bereich stellt Thomas Dohertys *Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II* (1999) dar. Ebenfalls von großer Bedeutung sind Andreas Elters *Die Kriegsverkäufer. Geschichte der US-Propaganda 1917 – 2005* (2005) und Jens Eders Artikel „Das populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung“ (2004).

Im Kapitel zu Deutschland wurde detailliert auf die Entwicklung des deutschen Farbfilmverfahrens Agfacolor eingegangen. Hier wird nun das amerikanische Pendant Technicolor vorgestellt. Dabei wird zunächst die Entwicklung in aller Kürze verfolgt und schließlich noch auf den zeitgenössischen Diskurs, die Ästhetik und die Bedeutung die der Firma und den Farbfilmen in Kriegszeiten zugemessen worden sind eingegangen. Hierzu wurden primär Gert Koshofers Standardwerk *Color. Die Farben des Films* (1988), sowie die zwei Beiträge „Hollywood’s Conversion to Color: The Technological, Economic and Aesthetic Factors“ von Gorham A. Kindem (1979) und „Technicolor“ von Steve Neale (2005) benutzt.

Analog zum Deutschlandkapitel setzt sich der Hauptteil wieder mit der Bearbeitung der unterschiedlichen Anwendungsgebiete der Filmfarben zusammen. Während es zu den deutschen Farben und den ambitionierten Versuchen, diese für die Propaganda nutzbar zu machen, ein paar äußerst aufschlussreiche Texte gibt, stellt sich die Situation für die amerikanische Seite ernüchternder dar. Zwar gibt es wesentlich mehr farbige Erzeugnisse, eine Untersuchung hinsichtlich dessen potentieller Bedeutung für die Kriegsanstrengungen fand hingegen nur ungenügend statt. Farbspezifische Fragen werden häufig gar nicht erst gestellt oder nur am Rande bearbeitet. Was dazu in der Literatur gefunden werden konnte habe ich zusammengetragen. Da im Forschungsrahmen einer solchen Arbeit für einen derart großen Untersuchungsgegenstand nicht die Entstehungsgeschichte und mögliche Wirkungsabsicht von zahlreichen Farbfilmen mitsamt Primärquellen erörtert werden kann, sollen stattdessen einzelne Fallbeispiele vorgestellt und untersucht werden, um davon auf eine allgemeine Verwendung der Filmfarben schließen zu können. Da sich der amerikanische

Farbfilm in jener Zeit bereits als filmische Ausdrucksform etabliert hatte, schien es effektiv, dem Einsatz der Filmfarben besonders dort nachzugehen, wo sich die Wirkungsabsicht der Produzenten so in das filmische Werk eingeschrieben hat, dass man es über eine Analyse von Fallbeispielen extrahieren konnte. Dies ist besonders bei explizit propagandistischen Filmen der Fall.

Zunächst wird der Einsatz von Filmfarben durch das Militär untersucht. Hier geht es sowohl um farbige Trainingsfilme, die zur Unterrichtung der Streitkräfte verwendet wurden, als auch um sogenannte Combat Reports, die zum Teil auch in Farbe produziert worden sind und dem Publikum in der Heimat eine filmische Darstellung des Frontgeschehens lieferten. Die Analyse des Filmmaterials wird von Peter Maslowskis *Armed with Cameras. The American Military Photographers of World War II* (1993), sowie dem bereits erwähnten Buch von Doherty (1999) untermauert. Für den farbigen Zeichentrickfilm stellte sich *Doing Their Bit. Wartime American Animated Short Films, 1939-1945* von Michael S. Shull und David E. Wilt (2004) als äußerst hilfreich heraus. Abschließend wird ein erster Blick auf den Korpus der farbigen abendfüllenden Spielfilme geworfen. Hier klafft leider noch immer eine Lücke in der Literatur, da es keine detaillierte Bearbeitung der Frage, inwiefern diese Farbfilme eine Bedeutung für die Kriegsanstrengungen gespielt haben, gibt. In diesem Teil wird deshalb versucht über den Umweg von Fakten und Zahlen, im speziellen der Anteil der Farb- an der Gesamtproduktion und die Einspielergebnisse in den jeweiligen Jahren, sowie einzelnen visuellen Motiven Rückschlüsse auf die Kriegsrelevanz dieser Filme zuzulassen.

3.2 - Hollywood zieht in den Krieg

Bereits vor dem eigentlichen Kriegseintritt der Amerikaner nach dem Angriff auf Pearl Harbor entstanden in Hollywood einige antifaschistische Spielfilme. Produktionen wie *Confessions of a Nazi Spy* oder *The Mortal Storm* wurden jedoch nicht staatlich gefördert, sondern gingen von einer Eigeninitiative der Studios aus und stellten noch die Ausnahme dar. Mit dem Kriegseintritt änderte sich die Situation radikal und auch in den USA setzte eine „staatlich kontrollierte Propagandaproduktion großen Umfangs ein, die unvermindert bis nach

Kriegsende andauerte.“⁴³⁵ Anders als in Deutschland oder Italien wurde die Kinoindustrie jedoch nicht verstaatlicht. Präsident Roosevelt unternahm unmittelbar Anstrengungen „Hollywood und das Kriegsministerium propagandistisch zu koordinieren – allerdings nie, ohne den Unterhaltungswert der Produktionen aus den Augen zu verlieren.“⁴³⁶ Man war sich der großen Bedeutung des Kinos und der Propaganda bewusst. Mit Blick auf die Anstrengungen der nationalsozialistischen Propaganda wurde das Kino auch hier zu einem entscheidenden Akteur, ein Sprachrohr der damaligen Kriegspolitik.⁴³⁷ Dabei operierte es weiterhin als Populärkino, das seine Kommerzialität beibehielt und durch die neue Kriegssituation, die weitreichende soziale, gesellschaftliche und wirtschaftliche Folgen mit sich trug, steigerte sich der Profit in den Kriegsjahren sogar noch. Thomas Schatz schreibt:

“Never before or since have the interests of the nation and the movie industry been so closely aligned, and never has Hollywood’s status as a national cinema been so vital. The industry managed this conversion remarkably well, providing both propaganda and entertainment for receptive civilian and military audiences, and in the process the industry enjoyed record profits in a five-year ‘war boom’.”⁴³⁸

Thomas Doherty fasst weiter zusammen:

“In commercial terms World War II was a box-office windfall. In the more ephemeral currency of social prestige and cultural cachet, the motion picture industry achieved an ascendancy in American culture it was never again to recapture – a popular and prestigious art, a respected and cultivated business, an acknowledged and powerful weapon of war.”⁴³⁹

3.2.1 - Die Beziehung zwischen Staat und Filmindustrie

Als Deutschland am 1. September 1939 den Zweiten Weltkrieg begann, standen die USA als einzige der mächtigen Nationen ohne eine staatliche Propagandaabteilung da. Der Begriff war durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges extrem negativ konnotiert⁴⁴⁰ und es scheint bezeichnend, dass man stattdessen den der Information vorzog. So trug die am 13. Juni 1942

⁴³⁵ Eder (2004), S. 382

⁴³⁶ Schultz (2012), S. 29

⁴³⁷ Vgl. Doherty (1999), S. 5

⁴³⁸ Schatz (1998), S. 89

⁴³⁹ Doherty (1999), S. 13f

⁴⁴⁰ Vgl. Koppes, Black (1990), S. 48f

ins Leben gerufene Regierungsbehörde mit dem Aufgabenbereich der Propaganda den Namen Office of War Information (OWI). Andreas Elter, der sich in seinem Werk *Die Kriegsverkäufer* mit der Geschichte der US-Propaganda beschäftigt, schreibt, dass man zusammenfassend für den Zweiten Weltkrieg sagen kann,

„daß unabhängig von der Effizienzdebatte Propagandatechniken als legitimes Mittel zur Selbstdarstellung der USA, als Methode der psychologischen Kriegsführung nach außen und als Instrument der Konsenserzeugung nach innen akzeptiert worden waren.“⁴⁴¹

Die Filmpropaganda wurde von staatlicher Seite ab 1942 vom OWI und seinem Bureau of Motion Pictures (BMP) reguliert. In den Aufgabenbereich des BMP gehörte die Kommunikation mit den Hollywoodstudios, die Produktion von eigenen, meist kurzen Propagandafilmen, die Vorzensur von Drehbüchern und die Entscheidung über die Zulassung von Filmen für den internationalen Markt.⁴⁴² Doherty schreibt, dass die genaue Beziehung zwischen Staat und Filmindustrie eine sehr komplexe war, die selten präzise Antworten auf Fragen der Hierarchie und Autorität gibt.⁴⁴³ Das System soll im Folgenden auch nur in seinen Grundzügen wiedergegeben werden.⁴⁴⁴

Vereinfacht lassen sich drei Autoritäten konstatieren, die auf die sonst rein privatwirtschaftlich und frei agierende Filmindustrie Einfluss genommen haben. Zum einen wurde seit 1934 der selbst auferlegte Production Code als moralische Instanz befolgt. Dieser Selbstzensur durch Hollywood, zuständig war das sogenannte Hays Office, gab man sich präventiv hin, um einer sonst möglichen staatlichen Regulierung zu entgehen. Über moralische Begründungen entschied der Production Code über das Was und Wie des Darstellbaren. Die zweite Instanz stellte das OWI dar, das durch sein Wirken die Kriegspolitik des Staates in die Filmwelt überführte. Das War Department war schließlich für Aspekte der militärischen Sicherheit verantwortlich.⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Elter (2005), S. 87

⁴⁴² Vgl. Segeberg (2006), S. 21

⁴⁴³ Vgl. Doherty (1999), S. 43

⁴⁴⁴ Mehr zur Propaganda durch das OWI bei Elter (2005), S. 80ff und Koppes, Black S. 17ff. Ausführlich: Winkler, Allan (1978). *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942-1945*. New Haven: Yale University Press.

⁴⁴⁵ Vgl. Doherty (1999), S. 43

Doch die wechselseitigen Beziehungen waren sehr offen gehalten, was Doherty als ein zentrales Charakteristikum herausarbeitet:

“Keeping the chain of command loose and the centers of power fuzzy suited the purpose of government and industry alike. [...] The ‘essence’ of the relationship between Hollywood and Washington was in the air not on paper.”⁴⁴⁶

Weiter heißt es:

“The liaison between Hollywood and Washington was a distinctly American and democratic arrangement, a mesh of public policy and private initiative, state need and business enterprise.”⁴⁴⁷

Für die Kriegsanstrengungen sollte es sich als immenser Vorteil erweisen, auf ein kooperationsfreudiges, industriell und künstlerisch ausgefeiltes Hollywood-System zurückgreifen zu können. Zahlreiche bedeutsame Filmschaffende, wie zum Beispiel Frank Capra oder John Ford produzierten direkt für das Militär Filme und konnten so ihr Wissen einbringen.⁴⁴⁸ “The Army relied on the studios for the simple reason that Hollywood did the best job of work.”⁴⁴⁹ Populäre Erzählkonventionen sowie die technische Beherrschbarkeit des Mediums sollten sich nicht nur in den für die breite Öffentlichkeit intendierten Propagandafilmen, sondern auch in Trainingsfilmen für die Streitkräfte als effektive Instrumente erweisen. Ein geschliffener Kommentar, humoristische Momente oder eine zusätzliche farbige Darstellungsqualität konnten helfen, diese Filme aufzuwerten und ihre Botschaft zu verstärken. “Initially skeptical, the military came to appreciate and imitate the studio style.”⁴⁵⁰

Viele Filmschaffenden, insbesondere die großen Studio-Mogule, waren zudem Einwanderer und die Bereitschaft sich und seine Möglichkeiten in den Dienst der Gesellschaft und des Krieges zu stellen auch ein patriotischer Akt.

⁴⁴⁶ Doherty (1999), S. 43f

⁴⁴⁷ Doherty (1999), S. 61

⁴⁴⁸ Vgl. Elter (2005), S. 94

⁴⁴⁹ Doherty (1999), S. 64

⁴⁵⁰ Doherty (1999), S. 66

“The need to prove patriotism – to do not only one’s share but a little more – energized the Hollywood community. [...] The binding power of the common cause and the fear of public censure cemented the open willingness to cooperate.”⁴⁵¹

Natürlich wurde auch der neu gewonnene Einfluss als verlockend empfunden. Die Ausnahmesituation ermöglichte es, sich durch seine Zusammenarbeit bei hohen Stellen beliebt zu machen und sich dadurch Macht zu verschaffen. Plötzlich konnte man als Studiochef enge Kontakte zum Militär oder gar zum Präsidenten unterhalten. Status und politische Verbindungen stellten nicht zu unterschätzende Motivationen dar.⁴⁵²

Ebenso wichtig war die bereits angesprochene Kommerzialität des Unterhaltungskinos, die während des filmpropagandistischen Einsatzes während des Zweiten Weltkriegs nicht gelitten hat, sondern sogar einen Aufschwung erlebte. Bei solchen gewaltigen, einflussreichen Ereignissen wie einem Krieg stellt sich die Frage, wie sehr die Medien schlussendlich ein Gefühl, eine Stimmung im Volk hervorrufen oder wie sehr sie ‚nur‘ auf dieses eingehen und das generelle Interesse weiter thematisieren und in eine bestimmte Richtung lenken. Elter schreibt von der „patriotischen Grundstimmung“, die sowohl innerhalb des Volkes als auch bei den Medien geherrscht habe.

„Das wohl wichtigste Argument aus Sicht der Medien war [...] das ökonomische. Eine Zeitung oder ein Radiosender [oder ein Filmstudio], das die allgemeine Stimmung in der Bevölkerung nicht berücksichtigt hätte, wäre wirtschaftlich nicht erfolgreich gewesen.“⁴⁵³

Ein populäres Kino wie Hollywood konnte in Kriegszeiten den Erwartungen von staatlicher Seite weitestgehend entsprechen und gleichzeitig die Wünsche und Erwartungen seiner Zuschauer bedienen.⁴⁵⁴ “Films generally reinforced current values and ideas as perceived by the film establishment.”⁴⁵⁵ Eder schreibt, dass der Anteil der Filme mit Kriegsthematik nach

⁴⁵¹ Doherty (1999), S. 45

⁴⁵² Vgl. Doherty (1999), S. 45

⁴⁵³ Elter (2005), S. 87f

⁴⁵⁴ Natürlich gab es auch zahlreiche Reibungspunkte. So kritisierte das OWI mehrfach die Art und Weise wie Hollywood Individuen im Gegensatz zu einer bestimmten Ideologie als zu bekämpfenden Feind in den Mittelpunkt der Filme rückte. Vgl. Doherty (1999), S. 122ff

⁴⁵⁵ Shull, Wilt (2004), S. 14

Anlauf der Propagandabemühungen schnell auf fast ein Drittel der Gesamtproduktion stieg, eine Zahl, die sich bis nach Kriegsende, im Gegensatz zum deutschen Filmoutput, konstant hielt. Er vermutet, dass dies daran lag, „daß die USA nie von einer vernichtenden Niederlage bedroht waren; die Propaganda konnte sich auf militärische Erfolge stützen, hatte für viele Unterhaltungswert.“⁴⁵⁶

3.2.2 - Die Aufgaben des Kinos

Doherty teilt die Funktionen des amerikanischen Films, egal ob direkt durch das Militär oder eines der Hollywood Studios produziert, während des Zweiten Weltkrieges in drei Kategorien ein: „educational, inspirational, and recreational.“⁴⁵⁷ Das Publikum konnte grob in zwei Kategorien unterteilt werden: Die Bürger in den USA, die Heimatfront also und die militärischen Streitkräfte, die Kriegsfrente. Während Filme, die sich primär der recreational Kategorie zurechnen lassen, „normal Hollywood shorts and features“, nicht zwischen den beiden Zuschauergruppen unterschieden, gab es bei den zwei anderen Kategorien jeweils unterschiedlich konzipierte Filme. Diese Unterscheidung war jedoch nicht trennscharf und so war es zum Beispiel auch möglich, dass Filme, die zunächst speziell für das Militär produziert wurden, später als für die breite Öffentlichkeit geeignet eingestuft wurden.⁴⁵⁸

Das Kino war eine zentrale Kommunikationsplattform. Sein Inhalt sowohl auf Zerstreuung, wie auf Information und Propaganda ausgerichtet. Jede Woche wurden die dort vermittelten Botschaften von 80 bis 100 Millionen US-Bürger rezipiert.⁴⁵⁹ Ein Abkommen zwischen der Regierung und der Filmindustrie regelte die Zeit, die für die von staatlichen Stellen produzierten Propaganda- und Lehrfilme eingeräumt wurde.

“The government promised not to draft leading movie actors or compete with Hollywood in producing feature-length films. [...] In return WAC [The War Activities Committee] received pledges from the nation’s 16.500 movie theaters to devote 10 percent of their screen time, free of charge, to government-sponsored films. This

⁴⁵⁶ Eder (2004), S. 392

⁴⁵⁷ Doherty (1999), S. 61

⁴⁵⁸ Vgl. Doherty (1999), S. 61. Der erste Trainingsfilm, der auch einen regulären Start bekam war *Safeguarding Military Information* (Regie: Preston Sturges. Produktion: Academy of Motion Pictures Arts and Sciences & Paramount & 20th Century Fox. USA 1942).

⁴⁵⁹ Vgl. Maslowski (1993), S. 258f. Die Gesamtbevölkerung lag bei knapp 130 Millionen. Bei der Statistik sind auch Zuschauer miteingerechnet, die mehrmals in der Woche ins Kino gingen.

meant that theaters normally devoted up to twenty minutes to such topics as recruiting, war loans, economic stabilization, and the war's progress, rather than to entertainment. The government also reserved the right to present an occasional longer combat film."⁴⁶⁰

Darüber hinaus wurden die Kinos zur natürlichen Umgebung, um Informationen zu verbreiten, Kundgebungen abzuhalten, Krieganleihen zu verkaufen, sowie Geld für wohltätige Zwecke und knappe Güter für den Krieg zu sammeln.⁴⁶¹

3.2.2.a) - "Keep 'em laughing": Unterhaltung als Kriegswaffe

Neben Propagandaaspekten, Appellen zur Mobilmachung und der Bereitstellung von Informationen, bestand eine zentrale Aufgabe der Filme jener Zeit darin, die Menschen zum Lachen zu bringen. Mit der Aufforderung "Keep 'em laughing" appellierte Eleanor Roosevelt an die recreational Funktion des Kinos. "It was said that soldiers craved 'the three L's' – laughs, lookers, and letters – and the movies could deliver two out of three [...]."⁴⁶² Insbesondere der abendfüllende Spielfilm wurde als effektive Kriegswaffe erachtet.⁴⁶³ Bei Filmvorführungen an der Kriegsfront sollte er die Langeweile vertreiben, das lange Warten zwischen Kriegshandlungen überbrücken, die Moral aufrechterhalten und ein Stück amerikanische Heimat bereitstellen. Die Bedeutung, die ihm beigemessen wurde, lässt sich auch an den hohen Anstrengungen erkennen, die unternommen worden sind, um die Filme an die Front zu bringen:

"Transporting the generators, projectors, and skilled personnel needed for exhibition in rugged and still-insecure theaters of war. [...] By 1945 the Army Overseas Motion Picture Service estimated that there were some 2400 picture shows nightly in the European and Mediterranean area alone."⁴⁶⁴

Doherty schreibt, dass die Filmprojektionen an den Kriegsschauplätzen auch noch eine weitere, psychologische Funktion erfüllten. "The projection of Hollywood movies was a kind of 'all clear' signal trumpeting the arrival of the Americans and firmness of military

⁴⁶⁰ Maslowski (1993), S. 258 und vgl. Doherty (1999), S. 81f

⁴⁶¹ Vgl. Doherty (1999), S. 82

⁴⁶² Doherty (1999), S. 180

⁴⁶³ Vgl. Doherty (1999), S. 85

⁴⁶⁴ Doherty (1999), S. 75

control.“⁴⁶⁵ Die Ankunft Hollywoods, und damit der amerikanischen Populärkultur als ein Stück von Zuhause auf erobertem Terrain, war somit auch ein Machtbeweis und konnte nicht nur dazu beitragen die Moral der Streitkräfte zu beleben, sondern auch Stärke nach außen demonstrieren, da die Vorführungen zum Teil nur wenige Kilometer von der Feindlinie entfernt stattfanden.⁴⁶⁶

Aber auch an der Heimatfront dienten die Unterhaltungsfilm der Ablenkung und der Inspiration, “to rally the faithful and embolden the fearful [...]”⁴⁶⁷ Die wirtschaftlich lukrativsten Filme waren eskapistischer Natur, um einen emotionalen Ausgleich zu den Sorgen und Nöten jener Zeit bereitzustellen.⁴⁶⁸ Die hohe inhaltliche Ausrichtung auf Kriegsthemen wurde aber aus patriotischen Gründen nicht weniger. “Studios acceded to audience taste by spicing up war-themed films with more boy-girl stuff, musical interludes, and comedy [...]”⁴⁶⁹

3.3 - Technicolor: Die amerikanischen Filmfarben

Das Farbfilmverfahren der Amerikaner stammte von der Firma Technicolor. Der Farbfilm war lange Zeit so sehr an diesen Begriff gebunden, dass die beiden häufig sogar synonym verwendet werden.⁴⁷⁰ So gibt es zum Beispiel in dem Standardwerk *The Classical Hollywood Cinema* von Bordwell, Staiger und Thompson (2006) in dem übergeordneten Kapitel „Film style and technology, 1930-60“ kein Kapitel zur Farbe allgemein, vielmehr aber eines zu Technicolor. Das 1915 von Herbert Kalmus, Daniel Comstock und Barton Prescott ins Leben gerufene Unternehmen operierte eigenständig und entwickelte und erprobte bis in die frühen 1930er Jahre insgesamt vier Farbfilmverfahren, die in vielen Kurz- und Spielfilmen zum Einsatz kamen. Die ausführliche Geschichte des Unternehmens gibt es bei Koshofer (1988), S. 53ff, bei Bordwell, Staiger und Thompson (2006), S. 353ff, bei Richard W. Haines (2003) oder in der detailliert geschilderten Ausgabe *Glorious Technicolor: The Movie's Magic*

⁴⁶⁵ Doherty (1999), S. 77

⁴⁶⁶ Vgl. Doherty (1999), S. 77

⁴⁶⁷ Doherty (1999), S. 85

⁴⁶⁸ Vgl. Doherty (1999), S. 181

⁴⁶⁹ Doherty (1999), S. 182

⁴⁷⁰ Vgl. Koshofer (1988), S. 53

Rainbow von Basten (2005). Für den zu untersuchenden Zeitrahmen sind in dieser Arbeit erst wieder der Wechsel von den 1920er zu den 1930er Jahren und der Übergang zu der Produktion während der Kriegsjahre von Bedeutung.

Als Technicolor 1928 sein subtraktives Zweifarben-Verfahren entschieden verbesserte, erlebten sie eine erste ökonomische Blütezeit, die jedoch nur bis zu Beginn der 30er Jahre anhielt.⁴⁷¹ “By 1932, feature film producers had all but abandoned two-color Technicolor.”⁴⁷² In jenem Jahr stellte Technicolor schließlich auch ihr neues Dreifarben-Verfahren (Three-Strip-Technicolor) vor, das auf lange Sicht den endgültigen Durchbruch brachte und der Firma auf dem Farbfilmsektor eine Monopolstellung bis in die 1950er Jahre sicherte.⁴⁷³ Nun war ein Verfahren gefunden, das effektiv alle Farben abbilden konnte. Da hierfür jedoch eine spezielle Kamera vonnöten war und weit schwierigere Drehbedingungen erfüllt werden mussten, was wiederum mit wesentlich höheren Kosten verbunden war,⁴⁷⁴ als die Wirtschaftskrise noch immer nicht ganz überwunden war, wartete die Filmindustrie zunächst noch ab.⁴⁷⁵

3.3.1 - Der Weg zum Durchbruch

Es war Walt Disney, der als erster das Potential des neuen Verfahrens erkannte, und ab 1932 für seine Zeichentrickfilme anwandte. Die erste dreifarbige Kinoproduktion war der *Silly Symphonies* Cartoon *Flowers and Trees*⁴⁷⁶. Dieser und der nachfolgende *The Three Little Pigs*⁴⁷⁷ waren enorm erfolgreich und brachten Disney darüber hinaus zwei Oscars ein. Sein zunächst auf drei Jahre datierter Exklusivvertrag zur Benutzung des Verfahrens wurde schließlich auf Drängen konkurrierender Studios auf ein Jahr reduziert. 1934 wurde das Verfahren für einzelne Sequenzen in den Filmen *The Cat and the Fiddle*⁴⁷⁸, *Kid Millions*⁴⁷⁹

⁴⁷¹ Vgl. Koshofer (1988), S. 57ff

⁴⁷² Kindem (1979), S. 33

⁴⁷³ Vgl. Kindem (1979), S. 31

⁴⁷⁴ Vgl. Kindem (1979), S. 34, wonach 1935 geschätzt wurde, dass ein Spielfilm im Dreifarben-Verfahren durchschnittlich 30% höhere Kosten verursacht.

⁴⁷⁵ Vgl. Koshofer (1988), S. 62 und Kindem (1979), S. 31 und Neale (2006), S. 16f

⁴⁷⁶ Regie: Burt Gillett. Produktion: Disney. USA 1932

⁴⁷⁷ Regie: Burt Gillett. Produktion: Disney. USA 1933

⁴⁷⁸ Regie: William K. Howard. Produktion: MGM. USA 1934

⁴⁷⁹ Regie: Roy Del Ruth. Produktion: Howard Productions. USA 1934

und *The House of Rothschilds*⁴⁸⁰ verwendet. Der erste komplett in dreifarbigem Technicolor realisierte Realfilm war der Kurzfilm *La Cucaracha*⁴⁸¹, ebenfalls aus dem Jahre 1934.⁴⁸² Von der gleichen Produktionsfirma, Pioneer Film Productions, kam ein Jahr später der erste abendfüllende Spielfilm im Dreifarben-Verfahren heraus: *Becky Sharp*. Während Neale schreibt, der Film sei ein kommerzieller Fehlschlag gewesen,⁴⁸³ spricht Koshofer von einem Erfolg⁴⁸⁴ und im Wikipedia Artikel „1935 in film“ ist er auf Platz 2 der „Top grossing films“ gelistet. Leider gibt es für die dort aufgestellte Liste nur lückenhafte Belege.⁴⁸⁵ Pioneer tat sich jedenfalls daraufhin mit David O. Selznick zusammen und unter dem Namen Selznick International produzierte man bis 1939 die drei erfolgreichen Farbfilm: *A Star is Born*, *The Adventures of Tom Sawyer*⁴⁸⁶ und *Gone with the Wind*.⁴⁸⁷

So begann Mitte der 1930er Jahre eine neue Hochkonjunktur des Farbfilms und Technicolor festigte seine Monopolstellung als amerikanischer Farblieferant. 1936 gründeten sie in London das erste Technicolor-Kopierwerk außerhalb der USA und ein Jahr später war der erste britische Film fertiggestellt: *Wings of the Morning*, der wie bereits angemerkt, auch in Deutschland zu sehen war.⁴⁸⁸ Auch wenn der Anteil der Farbproduktionen innerhalb des gesamten Filmoutputs auch bis nach Kriegsende noch ein geringer war, wuchs er beständig und die Bandbreite unterschiedlicher Farberzeugnisse war beachtlich. Angefangen mit Disneys Werken wurde Farbe schnell zum Standard im Zeichentricksektor, James Fitzpatricks zahlreiche *Traveltalks* präsentierten farbige Bilder aus der ganzen Welt und die Farbfilmproduktion der großen Studios geschah bereits 1938 auf regelmäßiger Basis.⁴⁸⁹ Die Farbe kehrte unaufhaltsam in die amerikanischen Kinos ein.

⁴⁸⁰ Regie: Alfred L. Werker. Produktion: 20th Century Pictures. USA 1934

⁴⁸¹ Regie: Lloyd Corrigan. Produktion: Pioneer. USA 1934

⁴⁸² Vgl. Neale (2006), S. 17

⁴⁸³ Vgl. Neale (2006), S. 17

⁴⁸⁴ Vgl. Koshofer (1988), S. 64

⁴⁸⁵ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/1935_in_film

⁴⁸⁶ Regie: Norman Taurog. Produktion: Selznick International Pictures. USA 1938

⁴⁸⁷ Vgl. Kindem (1979), S. 33 und vgl. Everett (2007), S. 21 und Telotte (2006), S. 37

⁴⁸⁸ Vgl. Mehnert (1974), S. 190

⁴⁸⁹ Vgl. Higgins (1999), S. 55

3.3.2 - Diskurs und Ästhetik

Gorham A. Kindem gibt in seinem Artikel „Hollywood’s Conversion to Color“ einen spannenden Abriss über den Verlauf des Übergangs zum Farbfilm. Er kommt zu folgendem Schluss: “Hollywood’s conversion to color was the end result of a complex interaction between technological, economic, and aesthetic factors.”⁴⁹⁰ Im Kapitel 2.3.1 zum Farbdiskurs in Deutschland wurde dargelegt, wie sich Agfacolor ästhetisch von Technicolor unterscheiden sollte. Man lehnte die „Buntpfilme“ ab und forderte naturgetreueren Farben. In den USA wurde der Diskurs unter ähnlichen Blickwinkeln geführt. Auch dort waren die frühen Farben scharfer Kritik ausgesetzt und wurden als künstlich und ablenkend verurteilt.

“As a response, and another way of differentiating its new product from [...] previous processes, the Technicolor company adopted a discourse about ‚natural‘ color, one that [...] specifically targeted criticism that its color was unnatural, or ‘artificial and distracting’.”⁴⁹¹

Ein Weg die befürchteten unnatürlichen Farben zu vermeiden bestand in der Arbeit des sogenannten Color Supervisors.⁴⁹² Um in Technicolor zu drehen, musste man eine entsprechende Kamera bei der Firma mieten und sich zusätzlich weitgehend der fachkundlichen Meinung eines gestellten Farb-Beraters beugen. Diese Aufgabe übernahm für lange Zeit bei jedem Technicolor Film die ehemalige Frau des Firmengründers: Natalie M. Kalmus.⁴⁹³

Die Art und Weise, in der das Technicolor Verfahren als realistisch ausgewiesen wurde und gleichzeitig als „Glorious Technicolor“ vermarktet wurde, bei der die gefilmte Welt “more colorful and far more beautiful than reality“⁴⁹⁴ aussah, scheint paradox.⁴⁹⁵ Natalie M. Kalmus wirbt in ihrem 1935 publizierten Artikel „Color Consciousness“ wie folgt für das System:

⁴⁹⁰ Kindem (1979), S. 36

⁴⁹¹ Telotte (2006), S. 31

⁴⁹² Vgl. Telotte (2006), S. 31

⁴⁹³ Vgl. Price (2006), S. 3 und Neale (2006), S. 18

⁴⁹⁴ Haines (2003), S. 20

⁴⁹⁵ Vgl. Borde (1988), S. 9

“Now motion pictures are able to duplicate faithfully all the auditory and visual sensations. This enhanced realism enables us to portray life and nature as it really is, and in this respect we have made definite strides forward.”⁴⁹⁶

Bordwell, Staiger und Thompson schreiben, dass Hollywoods Technicolor Einsatz dennoch vor allem Genre-motiviert war.

“It was to the firm’s advantage to stress that color was simply an increase in realism applicable to any film, but the argument did not convince. On the whole, Technicolor was identified with the musical comedy, the historical epic, the adventure story, and the fantasy – in short, the genres of stylization and spectacle.”⁴⁹⁷

Technicolors älterer Zweifarben-Prozess trug maßgeblich dazu bei.

“In 1929 and 1930, an association developed between two-color Technicolor and musicals. According to The American Film Institute’s catalogue of feature films 1921-1930, fourteen of seventeen full color features, and twenty-three of thirty-four black-and-white feature films with color sequences, released in 1929 and 1930, were musicals.”⁴⁹⁸

Die Eigenschaften oder vielmehr Schwachstellen der frühen Farbprozesse, wie die ungenaue Farbwiedergabe konnten in das Genres des Musicals eingebunden werden. “Musicals, and other fantasy or escapist fare, could easily exploit the imprecision of the two-color process to effect an atmosphere of unreality.”⁴⁹⁹ Fantasie und Spektakel auf der einen, Realismus auf der anderen Seite sollten den Diskurs auch in den darauffolgenden Jahren prägen. Das Verhältnis kippte erst mit dem allmählichen Aufkommen des Farbfernsehens und der Ausstrahlung von Nachrichten und anderen gegenwartsbezogenen Formaten, dahin, Farbe als Indikator für Realismus zu betrachten.⁵⁰⁰ Beispiele, auch zeitnahe, dokumentarische Bilder im Film in Farbe darzustellen, möglicherweise mit dem Versuch einen erhöhten Grad an Realismus zu bieten, gab es jedoch schon früher. Für diese Arbeit sind auf diesem Gebiet besonders die farbigen Combat Reports von Interesse, auf die später noch näher eingegangen wird.

⁴⁹⁶ Kalmus (1935), S. 24

⁴⁹⁷ Bordwell, Staiger, Thompson (2006), S. 355

⁴⁹⁸ Kindem (1979), S. 35

⁴⁹⁹ Kindem (1979), S. 35

⁵⁰⁰ Vgl. Neale (2006), S. 22 und Kindem (1979), S. 29

Neben der von Kalmus ins Zentrum gerückten primären Funktion der Farbe, näher an die Realität heranzutreten, schreibt sie doch auch von ihrer Ausdruckskraft für den Film. Sie spricht von der „psychology of color“ und verweist auf die Wichtigkeit, Farben bewusst und gezielt einzusetzen.

“By the understanding use of color we can subtly convey dramatic moods and impressions to the audience, making them more receptive to whatever emotional effect the scenes, action, and dialog may convey.”⁵⁰¹

Heute lässt sich an vielen Stellen lesen, dass Filmemacher häufig in einen künstlerischen Disput mit den Farbbeauftragten von Technicolor geraten sind. Es wird geschrieben, sie standen allzu gewagten Farbexperimenten im Wege. Eines der bekanntesten Beispiele ist Selznicks Auseinandersetzung mit Natalie M. Kalmus bei den Dreharbeiten zu *Gone with the Wind*.⁵⁰² J.P. Telotte arbeitet in seinem Artikel „Minor Hazards. Disney and the Color Adventure“ unter Bezugnahme auf Richard Neupert's „Exercising Color Restraint: Technicolor in Hollywood“ heraus, dass Kalmus die Farbe als erzählerisches Werkzeug verstanden hat, jedoch darauf baute, dass Farbbedeutungen fest definiert seien und in erster Linie einem überhöhten Realismus zu folgen hätten.⁵⁰³ Hilmar Mehnert hat sich ebenfalls äußerst kritisch mit dem Wirken und den theoretischen Überlegungen der Kalmus auseinandergesetzt. Er schreibt:

„Die frühen Ausführungen der Farbberaterin über die spezifische assoziative Wirkung einzelner Farben, die sie als gewiß hinstellt, tragen stark spekulative Züge, sind der herkömmlichen Farbsymbolik entlehnt und berücksichtigen nicht die Erkenntnis, daß die Wirkung bestimmter Farben nur im Zusammenhang mit anderen und mit der konkreten Situation, innerhalb der sie dargeboten werden, zustandekommt.“⁵⁰⁴

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Kalmus die Wichtigkeit einer Bewusstwerdung für die Farbe im Film und ihrer gezielten Anwendung betont hat, ihr dabei aber Restriktionen auferlegt hat. Das frühe Bemühen Technicolors um zurückhaltende Farben war jedoch schon bald nur mehr eine Möglichkeit von vielen, Farbe einzusetzen.⁵⁰⁵ Scott Higgins hat sich mit

⁵⁰¹ Kalmus (1935), S. 26

⁵⁰² Vgl. Huntington (2001), <http://203.197.81.56/test-it/content/black-white-technicolor?page=5>

⁵⁰³ Vgl. Neupert (1990), S. 26, zitiert nach Telotte (2006), S. 31f

⁵⁰⁴ Mehnert (1974), S. 189f

⁵⁰⁵ Vgl. Higgins (1999), S. 73

der Farbästhetik in den späten 1930er Jahren auseinandergesetzt und attestiert: “Between 1936 and 1939, Technicolor was transformed from a source of novelty to a useful contributor to classical style.”⁵⁰⁶

Die amerikanischen Filmfarben, primär zum Leben erweckt durch Technicolor, sind in den 1930er Jahren also schnell herangereift und haben sich innerhalb weniger Jahre zu einem starken Ausdrucksmittel entwickelt, das von vielen verschiedenen Filmschaffenden unterschiedlich eingesetzt wurde. Ihre Anwendung wurde dabei primär durch das Genre bestimmt. Es wurde zur Konvention eher das leichte Musical, das eskapistische Spektakel, das romantische Abenteuer einzufärben, als das ernste Sozialdrama oder den brutalen Gangsterfilm. Wie die Wahl der Stoffe in die Bedürfnisse der Kriegszeiten hineingespielt hat und welche interessanten Ausnahmen es gab soll im Folgenden nachgegangen werden.

3.3.3 - Die Farbe in Kriegszeiten

Laut Kindem ist der Kriegseintritt der USA mit seinen in Folge zutage tretenden Materialknappheiten auch im Filmsektor ein nicht zu unterschätzender, beschränkender Faktor auf die Herstellung von abendfüllenden Farbfilmen gewesen.⁵⁰⁷ Technicolor war dabei in mehrfacher Weise eingebunden in die amerikanischen Kriegsanstrengungen. Nach Kriegsausbruch diente die Firma der Militärforschung und stellte feinmechanische und optische Geräte für verschiedene Regierungsstellen her. Ihre Hauptaufgabe bestand jedoch auch weiterhin in der Farbfilmfotografie und Kopienherstellung. Zahlreiche kriegsrelevante Filme, viele davon in direktem Auftrag der Regierung und der Militärabteilungen, wurden in Technicolor hergestellt.⁵⁰⁸

Im Falle der militärischen Filmarbeit kam neben Technicolor, auf dessen 35mm Filme häufig zur Distribution kopiert wurde, noch ein weiteres Farbfilmverfahren zum Einsatz, das 1935 auf den Markt gekommen war: Kodachrome. Das bereits im Kapitel zu Agfacolor kurz genannte Verfahren war das erste, das mit einem Mehrschichten-Farbfilm mit chromogener Entwicklung arbeitete. Das 16mm Kodachrome Filmmaterial wurde vor allem im

⁵⁰⁶ Higgins (1999), S. 73

⁵⁰⁷ Vgl. Kindem (1979), S. 33

⁵⁰⁸ Vgl. Kalmus (1993), S. 136ff

Amateurbereich eingesetzt und kam schließlich bei Kriegsausbruch aufgrund der leichteren und beweglichen Kameraausrüstung, sowie der höheren Filmempfindlichkeit für Frontaufnahmen häufig zum Einsatz. Technicolor und Kodak entwickelten zu Beginn der 1940er Jahre schließlich noch den Technicolor Monopak Film, einen 35mm Farbumkehrfilm, der nicht ganz an die Farbqualität des ‚normalen‘ Dreifarbigem-Technicolor-Verfahrens heranreichte, dafür jedoch nur einen Filmstreifen, statt der sonst für das Verfahren üblichen drei, benötigte und dadurch eine viel kleinere, beweglichere Kamera verwendet werden konnte. Damit war es möglich besonders schwierige Aufnahmen zu machen, die dann auch bei abendfüllenden Spielfilmen zum Einsatz kamen.⁵⁰⁹ So wurden zum Beispiel die Flugszenen in *Dive Bomber*⁵¹⁰ mit Technicolor Monopak realisiert. Dass die Methode in dieser Zeit nicht noch stärker weiterentwickelt wurde liegt laut Koshofer daran, dass Technicolors Kapazitäten für die amerikanische Marine und Luftwaffe besetzt waren.⁵¹¹

In der breiten Öffentlichkeit zeigte sich eine erhöhte Nachfrage an Farbfotos und Farbfilmen.⁵¹² Zwar wurde der Schwarz-Weiß-Film wie schon geschrieben keinesfalls verdrängt, dem immer noch als etwas neues und besonderes empfundenem Farbfilm schien jedoch erhöhte Aufmerksamkeit zuteil zu werden.

“As America moved into the war years of the early 1940s, the color process became a major draw. The words ‘In Technicolor’ on a theater marquee created excitement – and usually a long line of customers. [...] Suddenly, Technicolor had become a star in its own right.”⁵¹³

Koshofer misst dem Farbfilm in Kriegszeiten eine besondere „Unterhaltungs- und Ablenkungsfunktion“ zu.⁵¹⁴ Für Basten erfüllte er in erhöhtem Maße das Bedürfnis der Soldaten, fernab von zuhause ein Stück amerikanische Heimat zu erfahren.⁵¹⁵ Virilio sieht den Einsatz der Filmfarben in einem weit kriegerischen Licht. Er schreibt

⁵⁰⁹ Vgl. Koshofer (1988), S. 80f

⁵¹⁰ Regie: Michael Curtiz. Produktion: Warner Bros. USA 1941

⁵¹¹ Vgl. Koshofer (1988), S. 81

⁵¹² Vgl. Maslowski (1993), S. 56

⁵¹³ Basten (2005), S. 83

⁵¹⁴ Koshofer (1988), S. 74

⁵¹⁵ Vgl. Basten (2005), S. 83

„Die aggressiven Farben [...] dienten diesen Filmen als Kriegsbemalung. Mit ihr sollten die Zuschauer animiert und aus der Lethargie der drohenden Situation gegenüber herausgerissen werden, die die führenden Militärs und Politiker als die größte Gefahr ansahen.“⁵¹⁶

Der Nutzen der Filmfarben ist also auch hier äußerst komplex und bewegt sich zwischen den extremen Polen des Eskapismus und der Mobilmachung.

3.4 - Der Einsatz von Filmfarben durch das Militär

Nicht nur dem unterhaltenden Hollywoodfilm kam während des Zweiten Weltkrieges eine zentrale Funktion zu, auch den von den zahlreichen Fotoeinheiten des Militärs aufgenommenen Bildern wurde große Bedeutung zugemessen. Diese wurden sowohl für Filmgattungen innerhalb des Militärapparates eingesetzt, zum Beispiel zur Aufklärung oder Anleitung, als auch für Filme, die speziell für das Publikum in der Heimat konzipiert waren. Sie konnten Aufschluss geben über den Verlauf des Krieges, einen Appel daran darstellen weitere Kriegsanleihen zu kaufen oder die allgemeine Moral stärken. Die Frontaufnahmen des Militärs “were instrumental in informing the public through documentaries and newsreels, but they were equally vital to the military for training films and tactical and technical studies.”⁵¹⁷ Ihr hoher Stellenwert zeigt sich bereits darin, dass bei militärischen Vorhaben immer auch die fotografische Begleitung dieser mit berücksichtigt wurde.⁵¹⁸ “Many leaders associated with the war effort at the highest levels knew that frontline film had helped make victory possible.”⁵¹⁹

Für das Forschungsgebiet der amerikanischen Kriegsfotografie während des Zweiten Weltkrieges ist neben Dohertys *Projections of War* vor allem Peter Maslowskis Werk *Armed with Cameras* von großem Wert. In diesem lassen sich auch zur Bedeutung der Filmfarben einige aufschlussreiche Passagen finden, die in diese Arbeit eingeflossen sind. Aus

⁵¹⁶ Virilio (1989), S. 17

⁵¹⁷ Maslowski (1993), S. 276

⁵¹⁸ Vgl. Maslowski, S. 8. Ein Beispiel: “In the Pacific, several weeks before the Marines went ashore on Iwo Jima the chief photographic officer received access to the invasion plan so that he could orchestrate coverage accordingly.”

⁵¹⁹ Maslowski (1993), S. 276

Maslowskis Ausführungen geht hervor, dass über den Farbfilminsatz keine Übereinstimmung geherrscht hat, sondern unterschiedliche Auffassungen über die praktische Anwendung und ihre Vor- und Nachteile in den verschiedenen Stellen beim Militär präsent waren. Auf der Seite der Befürworter argumentierte man mit dem informativen Mehrwert, der aus farbigen Aufnahmen erwächst. Sie würden sich besser zur Aufklärung eignen, da Bildinformationen, wie zum Beispiel bestimmte Tarnfarben, die in einer schwarz-weißen Aufnahme ineinanderfließen, in Farbe präziser unterschieden werden könnten.⁵²⁰ Da militärische Filmaufnahmen auch im Medizinsektor eine entscheidende Rolle gespielt haben, wurde auch dort der Einsatz von Filmfarben präferiert, da der Farbe eine diagnostische Information eingeschrieben sei.⁵²¹ Wunden und anatomische Zusammenhänge könnten viel realistischer und differenzierter abgebildet werden.⁵²² Auf der anderen Seite wurde die Frage aufgeworfen, ob “splashy 35mm Technicolor“, das vorwiegend mit Cartoons und Musicals assoziiert wurde, für reale Kriegsbilder überhaupt angemessen sei. “Color seemed too pleasingly attractive, too easy on the eye to render the true grit of combat.”⁵²³

Das Hindernis zu Beginn des Krieges war laut Maslowski die Last der Tradition. “The standard format was 35mm black-and-white.” Farbaufnahmen auf 35mm wären jedoch technisch zu umständlich gewesen, da die Geräte zu schwer und unhandlich für die Kriegsschauplätze waren. Eine Aufnahme in Farbe verlangte zudem eine anspruchsvollere Belichtung und zur Entwicklung standen weniger Studios bereit. “Black-and-white film could also be processed more quickly than color and in many labs around the world, while comparatively few specially equipped labs processed color.”⁵²⁴ Dennoch wurde bis zum Ende des Krieges immer wieder mit Filmfarben experimentiert. Insbesondere das U.S. Marine Corps trieb den Einsatz dieser voran.

“Marine photographers had cameras and film that were easier to handle in combat, did not have to be reloaded so often, and produced motion-pictures in startling living and dead color.”⁵²⁵

⁵²⁰ Vgl. Doherty (1999), S. 264

⁵²¹ Vgl. Maslowski (1993), S. 8

⁵²² Vgl. Doherty (1999), S. 264

⁵²³ Doherty (1999), S. 264

⁵²⁴ Maslowski (1993), S. 57f

⁵²⁵ Maslowski (1993), S. 58

Das Filmmaterial, zumeist 16mm Kodachrome, konnte für eine mögliche Kinoauswertung dann auf 35mm Technicolor kopiert werden.

3.4.1 - Der farbige Combat Report

“In propaganda films, colour automatically adds 100 per cent value – due to uniforms, flags and other patriotic emblems, insignia, etc.”⁵²⁶

Dieser Satz stammt von dem britischen Produzenten Ian Dalrymple und sollte begründen, weshalb ein Kriegsdokumentarfilm in Farbe gegenüber einem in Schwarz-Weiß einen weitaus höheren propagandistischen Wert besäße. In den USA hat man bis zum Kriegsende eine ganze Reihe sogenannter Combat Reports in Farbe produziert. Verglichen zu der Gesamtzahl der durch das War Activities Committee of the Motion Picture Industry herausgegebenen Filme stellen diese zwar eine Minderheit dar,⁵²⁷ durch die Beteiligung von Filmschaffenden wie John Ford, Darryl F. Zanuck, John Huston, William Wyler und anderer besitzen sie jedoch zum Teil bis heute einen hohen Bekanntheitsgrad.

Über das reale Kriegsgeschehen wurde die amerikanische Bevölkerung im Kino zunächst periodisch über Newsreels unterrichtet. Einige Monate später sind dann ausgewählte Ereignisse, Kriegserfolge wie eine gewonnene Schlacht und ein Voranrücken der Streitkräfte, in einer umfassenderen Weise in den sogenannten Combat Reports nochmal aufbereitet worden. Diese meist 20 bis 40 minütigen Filme setzten sich aus zum Teil spektakulären Aufnahmen zusammen, die man im Vorfeld für die Newsreel noch zurückgehalten hatte.⁵²⁸ Während die Newsreels bis zum Kriegsende ausschließlich in Schwarz-Weiß gehalten waren, setzte man bei den Combat Reports wiederholt auf Farbe. Hierzu wurde das auf 16mm oder 35mm Kodachrome gedrehte Material für die Kinoauswertung auf 35mm Technicolor-Film kopiert.⁵²⁹

⁵²⁶ Dalrymple (26. Januar 1942), zitiert nach Aldgate, Richards (2007), S. 250

⁵²⁷ Eine gute Übersicht bietet Doherty (1999), S. 322ff

⁵²⁸ Vgl. Doherty (1999), S. 228 und 237

⁵²⁹ Vgl. Doherty (1999), S. 261

3.4.1.a) - Erste Kämpfe in Farbe: *The Battle of Midway*

Bereits die zwei ersten öffentlich aufgeführten Combat Reports, *The Battle of Midway*⁵³⁰ und *At the Front in Africa with the U.S. Army*⁵³¹, waren in Farbe. Laut Doherty zeigt *The Battle of Midway*, der am 14. September 1942 ungefähr ein Jahr nach dem Angriff der Japaner uraufgeführte wurde und für den John Ford verantwortlich zeichnete, die ersten jemals in Farbe dargestellten Kampfhandlungen.⁵³²

Die Authentizität der Aufnahmen soll eine Informationstafel zu Beginn des Films belegen, in der es nicht nur heißt “This is the actual photographic report of the battle of Midway.“, sondern diese Schlacht auch als “The greatest naval victory of the world to date.“ hervorgehoben wird. Die Quelle dieser Aufnahmen wird mit den “U.S. Navy Photographers“ ausgegeben. Während des 16-minütigen Films wird die Echtheit der dargestellten Handlungen noch einmal verbürgt. Als noch während des Kampfes eine amerikanische Flagge gehisst wird heißt es auf der Tonebene durch den begleitenden Kommentar: “Yes, this really happened!“

Die ersten Aufnahmen, die der Zuschauer zu sehen bekommt sind die eines amerikanischen Flugzeuges, gerahmt vom blauem Himmel und weißen Wolken. Dann das weite Blau des Meeres in der Sonne, eine kleine sandige Insel und Soldaten, die mit vorausgehenden wehenden Flaggen auf der Tonebene von heiterer Marschmusik begleitet werden. Anschließend gibt es Naturaufnahmen von den “natives of Midway“, so der Kommentar des Filmes, verschiedene Vogelarten, die nun durch eine humoristisch angehauchte Musik begleitet werden.

⁵³⁰ R: John Ford. Produktion: The United States Navy. USA 1942

⁵³¹ R: Darryl F. Zanuck. Produktion: U.S. War Department. USA 1943, häufig einfach: *At the Front*

⁵³² Vgl. Doherty (1999), S. 252



Abb. 25: The Battle of Midway (1942)



Abb. 26: The Battle of Midway (1942)



Abb. 27: The Battle of Midway (1942)



Abb. 28: The Battle of Midway (1942)

Dann wird die Atmosphäre bedrohlicher. “The birds seem nervous, there is something in the air. Something behind that sunset.“ Nun dominieren Rottöne das Bild, friedliche, musizierende und wartende Soldaten sind nur als schwarze Konturen vor einem Abendhimmel auszumachen. Letzte malerische Lichtstrahlen brechen durch die Wolkendecke, bevor am nächsten Morgen die Schlacht beginnt.



Abb. 29: The Battle of Midway (1942)



Abb. 30: The Battle of Midway (1942)



Abb. 31: The Battle of Midway (1942)



Abb. 32: The Battle of Midway (1942)

Doherty spricht von "Ford's gorgeous Technicolor shots of vigilant sailors standing sentinel before a Pacific sunset", die in den Luftangriff der Japaner übergehen.⁵³³

⁵³³ Doherty (1999), S. 253



Abb. 33: The Battle of Midway (1942)



Abb. 34: The Battle of Midway (1942)

Maslowski schreibt, dass sich in diesem Film das Motiv des barbarischen Japaners herausbildet, das bis zum Kriegsende kontinuierlich propagandistisch zum Einsatz kam. Am Ende liegt das rot leuchtende Kreuz eines Krankenhauses zerstört unter Trümmern. Neben dem Bombenkrater findet nach der Schlacht eine Bestattungszeremonie durch die amerikanischen Streitkräfte statt. Die amerikanische Flagge mit ihren roten und blauen Farben scheint ein dominierendes Bildelement. “The implication was clear: the Japanese purposely attacked the symbols of civilization.”⁵³⁴



Abb. 35: The Battle of Midway (1942)



Abb. 36: The Battle of Midway (1942)

Zum Schluss des Films wird eine Auflistung der besiegten japanischen Einheiten gegeben. Auf Weiß stehen verschiedene Erfolge geschrieben. Zum Beispiel: “28 jap battleships, cruisers, destroyers sunk or damaged“. Nachdem dem Zuschauer Zeit gegeben wurde dies zu

⁵³⁴ Maslowski (1993), S. 263

lesen, tritt eine Hand samt großem Pinsel ins Bild, der den Text mit großen roten oder schwarzen Strichen übermalt. Als letztes mit einem großen roten V für Victory.



Abb. 37: The Battle of Midway (1942)



Abb. 38: The Battle of Midway (1942)

Retrospektiv kritisiert Maslowski den Film stark, da die eigentliche Schlacht ganz woanders stattgefunden habe, der Schnitt häufig keinen Sinn mache und die Sentimentalität mitsamt der häufigen Exposition der amerikanischen Flagge zu exzessiv sei. Den Gewinn des Oscars in der Kategorie Best Documentary schreibt er ausschließlich der Tatsache zu, dass es sich um den ersten Combat Report handelte.⁵³⁵ Dennoch lässt der offen propagandistische Film bereits erste ästhetische Grundmuster erkennen, die in den späteren Combat Reports wiederkehren. In punkto Farbwiedergabe sind dies vor allem die häufig dominierenden Grundfarben Blau und Rot, die zur Herausbildung einer spezifischen Stimmung dienen und häufig Symbolwerte, wie sie durch das rote Kreuz eines Krankenhauses oder den Idealen, die mit der amerikanischen Flagge verbunden werden, stärker hervorheben. Doherty bescheinigt *The Battle of Midway* großen Erfolg. “Within six months of release, timed to coincide with a war bond campaign, it had become one of the most popular and widely seen of all the combat reports [...]”⁵³⁶ Für seine Verdienste wurde John Ford mit dem Purple Heart ausgezeichnet und der Film 1943 mit dem Oscar als Best Documentary.

⁵³⁵ Vgl. Maslowski (1993), S. 259

⁵³⁶ Doherty (1999), S. 253

3.4.1.b) - Kommerzialität und Öffentlichkeitsarbeit

Der zweite Combat Report in Farbe, *At the Front in Africa with the U.S. Army*, für den primär der Filmproduzent Darryl F. Zanuck verantwortlich zeichnete, war weit weniger erfolgreich als *The Battle of Midway*. Insbesondere im Vergleich zum nur kurze Zeit später erschienenen *Desert Victory*⁵³⁷ erschien Zanucks Film überholt. Dieser, vom britischen Ministry of Information veröffentlichte Film, hob die Schwächen der amerikanischen Kriegsfotografie hervor. Maslowski schreibt: "While the British received an ‚A+‘ their American colleagues had barely earned an ‚F-‘."⁵³⁸ "It was everything the American film was not", heißt es auch bei Doherty. "Dramatic, spectacular, and new – the British too had withheld some of the best footage from the newsreels."⁵³⁹ Die Farben alleine schienen nicht über die Schwächen des Films hinwegtäuschen zu können. Der in Schwarz-Weiß gedrehte *Desert Victory* gewann 1944 den Oscar als Best Documentary Feature. Die Wettbewerbssituation auf dem internationalen Filmmarkt hat immer auch einen entscheidenden Einfluss auf die Qualität der Filme gehabt. Bei Doherty heißt es im Kontext zu *Desert Victory*:

"For Hollywood and Washington alike, to be bested by the Brits on screen was intolerable. Henceforth, American combat reports were to be more violent, topical, and enticing. They would combine exciting, tough-edged combat footage with expert postproduction refurbishment."⁵⁴⁰

Die Enttäuschung durch Zanucks Film hatte zudem Konsequenzen auf weitere Filmaufnahmen in Farbe. "His disappointing results helped convince the War Department that 16mm color was unsatisfactory and that the Signal Corps should stick with 35mm and black-and-white."⁵⁴¹ Die Gründe für die mittelmäßigen Aufnahmen lagen sehr wahrscheinlich jedoch weniger in den gehobenen technischen Ansprüchen des Farbfilms, sondern eher in der zu geringen Zahl an Kameramännern und dem Umstand, dass ein großer Teil des gedrehten Materials bei einem Angriff verloren ging.⁵⁴²

⁵³⁷ Regie: Roy Boulting & David MacDonald. Produktion: Royal Air Force Film Production Unit & The Army Film & Photographic Unit. England 1943

⁵³⁸ Maslowski (1993), S. 65

⁵³⁹ Doherty (1999), S. 255

⁵⁴⁰ Doherty (1999), S. 255

⁵⁴¹ Maslowski (1993), S. 58

⁵⁴² Vgl. Maslowski (1993), S. 58f

Combat Reports wie *Desert Victory* besaßen durch ihre Aufnahmen zum Teil ein hohes kommerzielles Potential und konnten damit oft in ähnlichem Maße wie ein Spielfilm ausgewertet werden. Farbe war dabei häufig ein wichtiger Aspekt, um den kommerziellen Wert zu erhöhen. “Colour is still sufficiently a novelty to attract patronage. In other words, it sells propaganda” und “Colour will have a most salutary effect on revenue“ argumentiert der Filmproduzent Ian Dalrymple.⁵⁴³ Insbesondere der Anfang 1944 veröffentlichte *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress*⁵⁴⁴ avancierte zu einem großen Erfolg, sowohl beim Publikum, als auch bei der Kritik. Er wurde in den Kinos als große Attraktion beworben und erhielt einen populären Großproduktionen gleichwertigen Platz bei der Programmierung.⁵⁴⁵ Seinen Informationsgehalt, die Darstellung des modernen Luftkampfes und die Hervorhebung der Wichtigkeit und Komplexität dieses, knüpfte der von William Wyler realisierte Film an narrative Konventionen des Hollywood Kinos.⁵⁴⁶ Gerhard Paul bezeichnet ihn als „exemplarisch für neue Seh- und Beteiligungserlebnisse vermittelnde Filme“ und weist damit auf die „Erlebnis- und damit die Unterhaltungsqualität des Krieges“ hin, „die man erstmals auch durch Farbfilm und ‚special effects‘ zu realisieren versuchte [...]“.⁵⁴⁷ Da die United States Library of Congress den Film als kulturell bedeutsam erachtete, wurde er 2001 als bislang einziger farbiger Combat Report in die National Film Registry aufgenommen.

Neben der Konkurrenzsituation auf internationaler Ebene gab es des Weiteren eine innerhalb der eigenen Streitkräfte und ihrer Filmabteilungen, da der filmische Output laut Maslowski weniger durch eine enge Kooperation geprägt war, als vielmehr durch einen Wettbewerb um die besten, eindrucksvollsten Bilder.⁵⁴⁸ Die Filme stellten nicht nur ein visuelles Zeugnis aktueller Kriegssituationen dar, sondern repräsentierten auch die jeweiligen Einheiten des amerikanischen Militärs. Es wurde nicht nur Propaganda betrieben, um eine positive Stimmung zu generieren und die Mobilmachung voranzutreiben, sondern auch eigennützig Öffentlichkeitsarbeit, um das Ansehen und den Stand einer bestimmten Abteilung, zum Beispiel der Navy, zu verbessern. Diese Öffentlichkeitsarbeit bezeichnet Maslowski als “great

⁵⁴³ Dalrymple (26. Januar 1942), zitiert nach Aldgate, Richards (2007), S. 250

⁵⁴⁴ Regie: William Wyler. Produktion: United States Army Air Force. USA 1944

⁵⁴⁵ Vgl. Doherty (1999), S. 117 und Maslowski (1993), S. 183

⁵⁴⁶ Vgl. Maslowski (1993), S. 259

⁵⁴⁷ Paul (2003), S. 36

⁵⁴⁸ Vgl. Maslowski (1993), S. 32

battle fought among the services for public support, congressional favor, and budgetary appropriations [...].”⁵⁴⁹

Die Filmfarben waren hierbei eine nicht zu unterschätzende Waffe. Dies zeigt sich an den Reaktionen, die der Ende 1944 in die Kinos gebrachte Film *The Fighting Lady*⁵⁵⁰ innerhalb des Militärs auslöste. “The Navy’s movie *The Fighting Lady* not only horrified AAF General Hodge with its colorful brilliance, but also stunned General ‘Hap’ Arnold.”⁵⁵¹ Dieser leitete augenblicklich Maßnahmen ein, um für die Army Air Forces nicht nur gleichwertige, sondern bessere Aufnahmen zu gewinnen.

“Filming the AAF’s role in defeating the Axis powers in color and for public release became an all-consuming passion. [...] But the AAF ran out of war before it could bomb and strafe the Navy with its new-found photographic weapons.”⁵⁵²

Aus diesen Projekten ging nur mehr der Film *The Last Bomb*⁵⁵³ hervor, der jedoch erst nach Kriegsende fertiggestellt wurde. Dafür wurde am 1. Januar 1945 der bereits 1943 fertiggestellte *Combat America*⁵⁵⁴, mit Clark Gable als Erzähler, im Rahmen eines Programms für Kriegsanleihen in einer 16mm Version aufgeführt. Diesem in Farbe, auf direktem Befehl von General Arnold produzierten, einstündigen Film wurde ein regulärer öffentlicher Kino-Einsatz auf 35mm Technicolor Film durch das OWI verwehrt. Die Gründe hierfür lagen in einer Knappheit des Filmmaterials zur Kopienherstellung, der hohen Auslastung der Technicolor Kopierwerke und der thematischen Ähnlichkeit zu *The Memphis Belle*.⁵⁵⁵ Der Farbigkeit dokumentarischer Kriegsbilder wurde also generell ein hoher Wert zugeschrieben. Im Folgenden soll *The Fighting Lady* deshalb näher beleuchtet werden.

⁵⁴⁹ Maslowski (1993), S. 32

⁵⁵⁰ Regie: Edward Steichen. Produktion: United States Navy. USA 1944

⁵⁵¹ Maslowski (1993), S. 59f

⁵⁵² Maslowski (1993), S. 59f

⁵⁵³ Regie: Frank Lloyd. Produktion: United States Army Air Force. USA 1945

⁵⁵⁴ Regie: unbekannt. Produktion: United States Army Air Force. USA 1943

⁵⁵⁵ Vgl. Maslowski (1993), S. 271

3.4.1.c) - Atmosphäre und Schauwerte: *The Fighting Lady*

Der Army Air Force Major General James P. Hodges hat über *The Fighting Lady* gesagt, es sei “the most spectacular picture of combat action”, das er je gesehen hat. Fotografiert “in the most technically perfect color photography imaginable.”⁵⁵⁶ Unter der Regie des Navy Kommandanten Edward Steichen erzählt der Film die Geschichte eines auf den Decknamen *Fighting Lady* getauften Flugzeugträgers. “In honor of all american aircraft carriers let’s call her the fighting lady!” verkündet der Kommentator zu Beginn des Films, als sich eine Gruppe von amerikanischen Flugzeugen vor dem Blau des hell strahlenden Himmels eben diesem nähert. Die Kamera ist ganz nah, zunächst an den Flugzeugen, dann an der Landebahn des Schiffes. Eine Grafik erklärt im Weiteren den genauen Aufbau.



Abb. 39: *The Fighting Lady* (1944)



Abb. 40: *The Fighting Lady* (1944)



Abb. 41: *The Fighting Lady* (1944)



Abb. 42: *The Fighting Lady* (1944)

⁵⁵⁶ Hodges, zitiert nach Maslowski (1993), S. 32

Bereits hier werden die zwei primären Farben des Films deutlich: Rot und Blau, wie schon in *The Battle of Midway*. Bemerkenswert ist der Einsatz von atmosphärisch aufgeladenen Sonnenauf- und -untergängen, vor dessen Hintergrund sich die bevorstehenden Kämpfe ankündigen. “On the flight deck our first battle-dawn awakes us!”



Abb. 43: *The Fighting Lady* (1944)



Abb. 44: *The Fighting Lady* (1944)

Auch die zweite große Attraktion des Films wird durch den Kommentator selbst präsentiert. Als nach knapp einem Drittel der einstündigen Laufzeit der erste große Angriff beginnt, wird der Zuschauer darüber aufgeklärt, dass die Kamera genau dort positioniert ist, wo sich die Waffen der Flugzeuge befinden. “Our eye is now the very eye of our fighting airplanes.”

“To enhance the drama the photographers shot in 16mm color, utilized sunrises and sunsets as lavish backdrops, and mounted on the carrier aircraft numerous GSAP automatic cameras that put the audience in the pilot’s seat [...].”⁵⁵⁷

Was folgt sind im zeithistorischen Kontext gesehen spektakuläre Angriffsszenen, die geprägt sind von zahlreichen Sturzflügen, Explosionen, Rauchwolken und Feuersalven. Die Farbigkeit erhöht den visuellen Reiz und scheint den Aufnahmen eine erhöhte Tiefenwirkung zu verleihen.

⁵⁵⁷ Maslowski (1993), S. 217



Abb. 45: *The Fighting Lady* (1944)



Abb. 46: *The Fighting Lady* (1944)

Wie schon in *The Battle of Midway* wird auch hier in den letzten Minuten Bilanz gezogen. Für jedes zerstörte gegnerische Flugzeug steht eine rote Japan-Flagge, die wie eine Trophäe mit Hilfe einer Schablone auf die amerikanischen Maschinen gesprüht wird. Anschließend werden auch hier die gefallenen Soldaten durch eine Beerdigungssequenz geehrt, die durch die amerikanische Flagge begleitet wird.



Abb. 47: *The Fighting Lady* (1944)



Abb. 48: *The Fighting Lady* (1944)

Dann endet der Film mit einem optimistischen Ton so wie er begonnen hat, mit dem Flugzeugträger umgeben vom Blau des Meeres und ihren Flugzeugen, die sich aus einer Untersicht hoch erheben zum Blau des Himmels. *The Fighting Lady* wurde 1945 als Best

Documentary Feature mit dem Oscar ausgezeichnet, während der ebenfalls farbige *With the Marines at Tarawa*⁵⁵⁸ den für Best Documentary Short gewann.

3.4.1.d) - Authentizität und Gewaltdarstellung

Der im März 1944 erschienene *With the Marines at Tarawa* und weitere in der ersten Hälfte des Jahres 1945 veröffentlichte Combat Reports in Farbe zeichnen ein Bild, das bereits näher an den Schrecken des Krieges heranreicht, als es die ersten Filme taten. “Often shot in 16mm or 35mm Kodachrome and printed in 35mm Technicolor, the filmed record of the Pacific battles on land and sea are vivid, thrilling, and awful.”⁵⁵⁹ In der Dokumentarreihe *World War II in HD* wird in der dritten Episode erläutert, dass Präsident Roosevelt persönlich einer öffentlichen Vorführung von *With the Marines at Tarawa* zustimmte, da der Film andernfalls aufgrund seiner erschreckenden Bilder nicht zugelassen worden wäre. Nachdem Roosevelt den bei der Schlacht anwesenden, ihm vertrauten Reporter Robert Sherrod kontaktierte, erwiderte der, dass die Soldaten wollen, dass diese drastischen, ungeschönten Bilder das Publikum in der Heimat erreichen. “They want people to understand that war is a horrible, nasty business, and to say otherwise is to do a disservice to those who died.”⁵⁶⁰ Andreas Elter thematisiert diesen Wandel in der Darstellungspolitik, der sicherlich nicht plötzlich kam, sondern sukzessive und in verschiedenen Mediengattungen. Die Entscheidung hin zu einem realistischeren Bild des Krieges sei propagandistisch begründet.

„Die Bilder der toten US-Soldaten sollten [...] den ‚gerechten Zorn‘ innerhalb der Öffentlichkeit provozieren. Die Fotos [und schließlich auch Filme] wurden genutzt, um zu zeigen, daß die US-Soldaten nicht umsonst gestorben waren, sondern für die Verteidigung von Pluralismus und Demokratie. Ihr Tod konnte stilisiert werden als Symbol für den Freiheitskampf einer ganzen Nation gegen Tyrannei und Diktatur.“⁵⁶¹

Diese Darstellungspolitik fand ihre Entsprechung also auch im farbigen Combat Report. In *To the Shores of Iwo Jima*⁵⁶² wird ebenfalls innerhalb der zwanzigminütigen Laufzeit versucht ein sehr direktes, ‚rohes‘ Bild der Kriegshandlungen zu vermitteln, das wenig Raum zum

⁵⁵⁸ Regie: Louis Hayward. Produktion: United States Marine Corps. USA 1944

⁵⁵⁹ Doherty (1999), S. 261

⁵⁶⁰ Sherrod, zitiert nach *World War II in HD: Episode 3 – Bloody Resolve* (2009) [TV-Episode]

⁵⁶¹ Elter (2005), S. 84f

⁵⁶² Regie: unbekannt. Produktion: United States Navy & United States Marine Corps. USA 1945

Durchatmen lässt. Tote und verwundete Soldaten werden an drei Stellen ebenfalls explizit ins Zentrum der Darstellung gerückt.



Abb. 49: To the Shores of Iwo Jima (1945)



Abb. 50: To the Shores of Iwo Jima (1945)

Zum Ende hin gibt es Einstellungen vom Einsatz eines Flammenwerfers. Kräftiges Rot durchzieht das Bild und eine brennende Leiche, sowie verkohlte Körper werden abgebildet.



Abb. 51: To the Shores of Iwo Jima (1945)



Abb. 52: To the Shores of Iwo Jima (1945)

In meinen Augen fügt die Farbigkeit diesen Bildern eine zusätzliche Erlebnisqualität hinzu, die den Eindruck einer höheren Authentizität erweckt. Für das amerikanische Publikum gab es zudem genau zur Mitte des Films das nun berühmte Hissen der amerikanischen Flagge auf Iwo Jima erstmals in Farbe zu sehen. Die hohe Zahl an getöteten Soldaten wird am Ende des Films explizit hervorgehoben. "4000 men who died to take a tiny island in the pacific." Doch dass diese hohen Opfer erbracht werden mussten, um den Krieg gegen Japan erfolgreich

weiterführen zu können, versucht der Kommentar im direkten Anschluss durch den strategischen Gewinn der Insel zu erklären.



Abb. 53: *To the Shores of Iwo Jima* (1945)



Abb. 54: *To the Shores of Iwo Jima* (1945)

Auch dieser Film endet mit der Untersicht einer Gruppe von Flugzeugen, die am blauen Himmel ihrem Ziel entgegen fliegen, während aus dem Off die Stimme von Roosevelt zu hören ist. Die zwei, ebenfalls von den Fotoeinheiten des U.S. Marine Corps aufgenommenen, *Combat Reports 6th Marine Division on Okinawa*⁵⁶³ und *Remember These Faces*⁵⁶⁴ legen den Fokus ebenfalls auf viele drastische Bilder. Besonders letzterer beinhaltet explizite Aufnahmen von zahlreichen verwundeten Soldaten. Er lässt sich auch nur indirekt der Gattung der *Combat Reports* zuordnen, da sein Ziel weniger in der Darstellung einer spezifischen Kriegshandlung besteht, sondern darin die Wichtigkeit der Kriegsanleihen zu unterstreichen, da diese den verwundeten Soldaten zugutekommen. Im zeitgenössischen Kontext verblüfft die Schonungslosigkeit der Farbaufnahmen. “Remember these faces! These are the faces of our sons who have done battle. [...] They’re our responsibility. For them we will buy war bonds. For them we keep on buying war bonds.” Gesichter, die in Farbe und Großaufnahme abgebildet werden, zum Teil direkt in die Kamera blickend. Der Film endet mit einer statischen, gemalten Nachbildung der Soldaten, wie sie die amerikanische Flagge auf Iwo Jima hissen.

⁵⁶³ Regie: unbekannt. Produktion: United States Marine Corps. USA 1945

⁵⁶⁴ Regie: unbekannt. Produktion: United States Navy, Marines & Coast Guard. USA 1945



Abb. 55: Remember These Faces (1945)



Abb. 56: Remember These Faces (1945)



Abb. 57: Remember These Faces (1945)



Abb. 58: Remember These Faces (1945)

3.4.1.e) - Filmfarben in England: *Western Approaches*

Mit einem Blick nach England soll die Betrachtung der militärischen Einsätze von Filmfarben abgeschlossen werden. Wie bereits angeführt kamen auch aus England eine Reihe von Combat Reports, wie der 1941 erschienene *Target for Tonight*⁵⁶⁵ oder der bereits erwähnte *Desert Victory* aus dem Jahre 1943. Diese waren jedoch in Schwarz-Weiß und ich konnte in meiner Recherche auch keinen farbigen Combat Report in Erfahrung bringen. Was hingegen produziert wurde ist der farbige, semidokumentarische Spielfilm *Western Approaches*⁵⁶⁶. In dem 1944 fertiggestellten Film wird mit Hilfe von tatsächlichen Seeleuten, unter Verzicht auf

⁵⁶⁵ Regie: Harry Watt. Produktion: Crown Film Unit & Ministry of Information. England 1941

⁵⁶⁶ Regie: Pat Jackson. Produktion: Crown Film Unit & Ministry of War Transport & Royal Navy & Royal Netherlands Navy. England & Niederlande 1945

professionelle Darsteller, eine Geschichte über den Krieg und das Überleben auf hoher See erzählt. Clive Coultass schreibt:

“The authenticity of *Western Approaches* represented a huge development from the artificiality of the earlier war feature films and no production can more graphically convey to the modern observer the historical bleakness of the battle of the Atlantic. The relatively rare use of colour adds to its effectiveness.”⁵⁶⁷

Der Film wurde durch die Crown Film Unit, eine Organisation innerhalb des britischen Ministry of Information (MOI)⁵⁶⁸, in Zusammenarbeit mit der britischen und niederländischen Royal Navy produziert. Seine Farbigkeit hat er seinem Produzenten Ian Dalrymple zu verdanken, der sich im Vorfeld stark für die Verwendung von Technicolor ausgesprochen hatte. Anthony Aldgate und Jeffrey Richards haben dessen Argumente hierfür in ihrem Buch *Britain Can Take It* widergegeben. Dalrymple spricht verschiedene Aspekte an, die seiner Meinung nach von einem Farbfilmeneinsatz profitieren.⁵⁶⁹ Diese Aspekte sind nicht auf *Western Approaches* beschränkt, sondern können als generelle Überlegungen und Wirkungsabsichten seitens der Produzenten von Farbfilmen gewertet werden. Sie beziehen sich primär auf den Bereich der militärischen Filme, können jedoch zum Teil auch auf den Sektor der reinen Unterhaltungsfilme übertragen werden. Deshalb sollen Dalrymples Argumente im Folgenden näher ausgeführt werden. Sein erster Punkt lautete:

“1. Colour is still sufficiently a novelty to attract patronage. In other words, it sells propaganda.”

Hiermit spricht er die Finanzierung an. Er sagt, dass die Farbe mit ihrem Neuheitswert Förderungen begünstigt. Im Audiokommentar zur britischen DVD des Films heißt es durch den Historiker Toby Haggith und den Regisseur des Films Pat Jackson, dass Technicolor den Film machen wollte, um auf diese Weise Werbung für ihr System zu betreiben. Details über die genaue Finanzierung sind leider nicht bekannt.⁵⁷⁰ Das nächste Argument Dalrymples lautete:

⁵⁶⁷ Coultass (1984), S. 18

⁵⁶⁸ Das MOI fungierte ähnlich dem amerikanischen OWI als staatliche Informations- und Propagandaabteilung.

⁵⁶⁹ Dalrymple (26. Januar 1942), zitiert nach Aldgate, Richards (2007), S. 250

⁵⁷⁰ Zur Produktionsgeschichte des Films: Aldgate, Richards (2007), S. 247ff

“2. The first British naval subject in Technicolor will attract enormous notice.”

Wieder spielt der Neuigkeitswert eine entscheidende Rolle. Er könne genutzt werden, um der britischen Navy eine hohe Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Im Audiokommentar wird ebenfalls bestätigt, dass *Western Approaches* auch als Werbung für die Navy fungieren sollte. Dass die Farbe als Hilfsinstrument für die Öffentlichkeitsarbeit einer bestimmten militärischen Abteilung diene, wurde bereits bei den amerikanischen Combat Reports thematisiert.

“3. For the Admiralty’s purpose [...] colour is used considerably for recognition.”

Dies stellt ein militärstrategisches Argument dar. Eine farbige Darstellung könne bei der Erkennung und Darstellung bestimmter Sachverhalte dienlich sein.

“4. Colour will have a most salutary effect on revenue.”

Sein viertes Argument stellt eine ökonomische Überlegung dar. Ein Farbfilm schien allein durch seine Farbigkeit ein höheres kommerzielles Potential zu besitzen. “The booking potential will be increased and the commercial security reinforced.”⁵⁷¹ heißt es weiter. Ein Film wie *Western Approaches*, dessen inhaltliche und dokumentarische Ausrichtung generell weniger kommerziell als ein ‚normaler‘ Studiofilm mit Staraufgebot ist, sollte durch die Besonderheit seiner Farbigkeit dennoch markttauglich sein.

“5. Films of the sea shot round these shores are usually drab to look at.”

Durch die Farbe konnte Dalrymple zufolge der visuelle Reiz des Dargestellten erhöht werden. Im Audiokommentar heißt es, die Szenerie auf hoher See sei in Schwarz-Weiß sonst zu trist und eintönig. Farbe würde dem Bild Tiefe und Form geben. Wie bereits in Vertretern der amerikanischen Combat Reports wird die Farbe auch hier zur Verstärkung einer spezifischen Atmosphäre verwendet. Auf den roten Abendhimmel folgt die blaue Nacht, Mondlicht spiegelt sich im Wasser. Für die Kamera zeichnete Jack Cardiff verantwortlich, der sich in

⁵⁷¹ Dalrymple (26. Januar 1942), zitiert nach Aldgate, Richards (2007), S. 252

den Jahren zuvor in einigen britischen Kurzfilmen bereits als Spezialist für Farbe erwiesen hatte.

“6. In propaganda films, colour automatically adds 100 per cent value – due to uniforms, flags and other patriotic emblems, insignia, etc.”

Die starke Betonung, “100 per cent value” lässt erkennen, wie hoch man den propagandistischen Mehrwert einer farbigen Darstellung eingestuft hat. Allein durch die Farbe würden Abbildungen von Uniformen, Flaggen und anderen patriotischen Wahrzeichen eine ungleich höhere Kraft ausstrahlen. Eine Flagge, ein Emblem, stellt ein Symbol dar und besonders in Kriegszeiten drücken diese die Werte aus, die ein Land vertritt. Sie bilden eine Projektionsfläche, die durch eine farbige Darstellung eine erhöhte Aufmerksamkeit besitzt. Der roten Farbe, die für viele patriotische Elemente wie zum Beispiel die amerikanische Flagge eine tragende Bedeutung spielt, kommt auch im Film eine Signalfunktion zu.

“7. It will be particularly useful to distribute the film in the United States.”⁵⁷²

Dalrymples letztes Argument zielt auf die Verwertung in den USA ab. S.G. Gates vom MOI hat dem Farbfilmeinsatz schließlich zugestimmt und dies wie folgt begründet:

“I regard this film as peculiarly suitable for showing in America where, as we have always recognized, the highest quality is needed to ensure success. This consideration reinforces the technical and commercial arguments in favour of using colour.”⁵⁷³

Farbe wird mit Qualität gleichgesetzt. Sie ist ein Beweis für technischen Fortschritt.

Western Approaches fand seine Kinoauswertung schließlich in den letzten Monaten des Jahres 1944 und auch für die bereits befreiten Länder hatte man eigene Sprachfassungen anfertigen lassen. Die Resonanz auf den fertigen Film fiel sowohl nach privaten Vorführungen, als auch durch die offizielle Presse nach dem regulären Start hervorragend aus.⁵⁷⁴

⁵⁷² Dalrymple (26. Januar 1942), zitiert nach Aldgate, Richards (2007), S. 250

⁵⁷³ Gates (14. Februar 1942), zitiert nach Aldgate, Richards (2007), S. 252

⁵⁷⁴ Vgl. Aldgate, Richards (2007), S. 268ff

3.4.2 - Der farbige Trainingsfilm

Der Film erwies sich im Militär als eine effektive Möglichkeit, einer enormen Anzahl an Rekruten eine Vielzahl an unterschiedlichen Fähigkeiten beizubringen. Hierdurch konnte man die geringe Zahl an qualifizierten Ausbildern kompensieren, eine Einheitlichkeit in der Handhabung zahlreicher Praktiken erreichen und auf sich ständig weiterentwickelte Techniken und Strategien reagieren. Für die hierfür eigens entwickelten Trainingsfilme holte man sich Unterstützung aus Hollywood. Häufig wurden die Filme durch die Ergänzung von unterhaltenden Elementen aufgewertet.⁵⁷⁵ Für eine, im Rahmen dieser Arbeit leider nicht näher zu bestimmenden Zahl an Trainingsfilmen wurde auch auf einen Farbfilmeinsatz zurückgegriffen. Wie bereits zuvor erläutert scheint dies vor allem aus Gründen einer präziseren Darstellung und einem dadurch hervorgehenden Mehrwert an Information angewandt worden zu sein.

“A training film shot in color on nighttime airplane landings could demonstrate how red lights indicated approach and takeoff zones, green lights marked the runway’s end, clear lights its edges, and yellow lights a caution zone. Some types of ammunition were identified by color, camouflage could be more readily detected in color, and portraying even subtle shades of color was essential in medical films on the treatment of wounded and ill soldiers. Observers also believed color enhanced audience interest. A dull subject portrayed in black and white was doubly dull but in color it still might engage the viewer’s attention.”⁵⁷⁶

3.4.2.a) - Verbildlichung durch Zeichentrickelemente

Eine besondere Stellung im Trainingsfilm kam dem Zeichentrickfilm zu. Er konnte nicht nur eingesetzt werden, um einen sonst sehr trockenen Lehrfilm humoristisch aufzulockern, wie zum Beispiel zur Mitte des farbigen *P-38 Flight Characteristics*⁵⁷⁷, sondern auch effektiv Sachverhalte darstellen, die eine normale Filmkamera nicht aufnehmen konnte. Zum Beispiel technische Vorgänge innerhalb einer Waffe oder eines Flugzeuges.⁵⁷⁸ “Intrinsically pleasing

⁵⁷⁵ Vgl. Maslowski (1993), S. 277. Über die verschiedenen Ausprägungen der Trainingsfilme im Detail bei Maslowski (1993), S. 292ff

⁵⁷⁶ Maslowski (1993), S. 56

⁵⁷⁷ Regie: S.C. Burden. Produktion: Lockheed Aircraft Corporation & Trade Films Inc. & United States Army Air Force. USA 1943

⁵⁷⁸ Vgl. Maslowski (1993), S. 278f und Doherty (1999), S. 63

to the eye, unbound by the laws of physics, and accessible to microscopic reality, animation was a wonderfully malleable educational medium.”⁵⁷⁹ Farbe konnte hierbei sowohl die Attraktivität des Dargebotenen erhöhen, als auch als zusätzliche visuelle Komponente fungieren, um bestimmten Aspekte hervorzuheben oder deutlicher herauszuarbeiten.



Abb. 59: P-38 Flight Characteristics (1943)



Abb. 60: Stop That Tank! (1942)

Ein gutes Beispiel, in dem reale Aufnahmen mit Zeichentricksequenzen zur Verbildlichung interner Vorgänge kombiniert wurden ist der 1945 erschienene Film *The Enemy Bacteria*⁵⁸⁰. Die Aufgabe des Films bestand darin, die Notwendigkeit eines ausgeprägten Reinlichkeitsbewusstseins innerhalb eines Operationsraumes hervorzuheben. Im Zentrum der Handlung steht ein Arzt, der sich nicht ausreichend desinfiziert und so die Gesundheit seines Patienten gefährdet. Als er sich über diesen beugt und “Everything is fine...” sagt, erwidert der Kommentar aus dem Off “from the outside!” Dann folgt der Übergang zu einer Zeichentricksequenz. Das Bild wird kurz ganz rot und anschließend wird dargestellt, wie sich gelbe Bakterien, die als kleine Figuren samt Gesichtern visualisiert sind, überall vermehren.

⁵⁷⁹ Doherty (1999), S. 67

⁵⁸⁰ Regie: Dick Lundy. Produktion: United States Navy. USA 1945



Abb. 61: The Enemy Bacteria (1945)



Abb. 62: The Enemy Bacteria (1945)

Die Animationen dienen der besseren Verbildlichung, die Farbigkeit unterstreicht dies und verstärkt das dramaturgische Konzept des knapp halbstündigen Lehrfilms.

Eine führende Rolle in der Produktion von Lehrfilmen kam den Disney Studios zu, die bereits vor Kriegsbeginn im Auftrag der Lockheed Aircraft Corporation Wege erprobten, durch Animationen Zusammenhänge zu verdeutlichen, „die durch Realfilme nur sehr schwer oder gar nicht darstellbar wären.“ Ein Beispiel hierfür ist *Four Methods of Flush Riveting*⁵⁸¹, in denen die sogenannte „X-ray animation“ zum Einsatz kam, die wie Röntgenstrahlen die Objekte durchdringt, um innere Vorgänge zu veranschaulichen.⁵⁸²

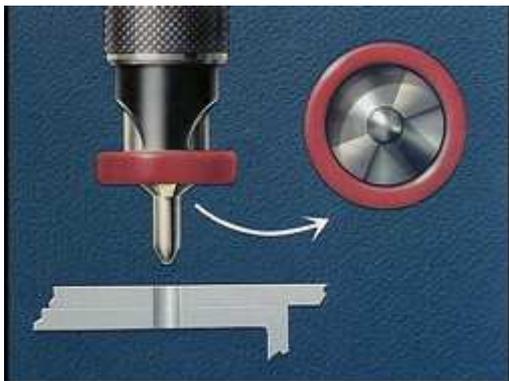


Abb. 63: Four Methods of Flush Riveting (1942)

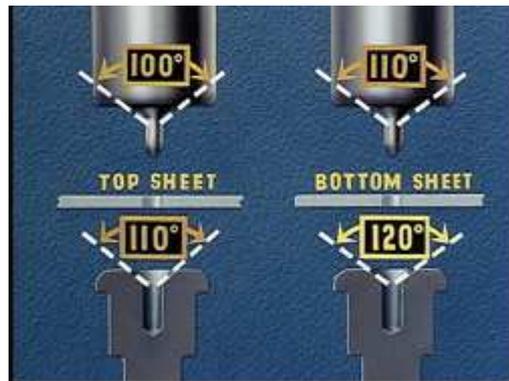


Abb. 64: Four Methods of Flush Riveting (1942)

⁵⁸¹ Regie: James Algar. Produktion: Disney. USA 1942

⁵⁸² Laqua (1992), S. 164f

Walt Disney kann als Pionier auf diesem Gebiet angesehen werden. Ausgehend von dem Auftrag für die Lockheed Aircraft Corporation präsentierte er am 3. April 1941 Repräsentanten der Luftfahrtindustrie und Regierungsvertretern die Möglichkeiten, die der (farbige) Zeichentrickfilm für die Kriegsanstrengungen besitzt. Darauf beauftragte der Bevollmächtigte des National Film Board of Canada, John Grierson, Disney mit der Produktion eines Anleitungsfilms für eine Panzerabwehrwaffe (*Stop That Tank!*⁵⁸³), sowie von vier Kurzfilmen, die den Erwerb von kanadischen Kriegsanleihen propagieren sollten. Kanada befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits im Krieg mit Deutschland.⁵⁸⁴ Bereits einen Tag nach dem Angriff auf Pearl Harbor erhielt Disney auch von der amerikanischen Regierung seinen ersten Auftrag: Insgesamt zwanzig Lehrfilme über das Identifizieren von Flugzeugen und Kriegsschiffen für das Navy Department Bureau of Aeronautics.⁵⁸⁵ Ein wichtiger Auftrag bestand auch in der Produktion eines unterhaltenden Lehrfilms über die neue Einkommenssteuer. Mit Hilfe der populären Figur Donald Duck sollten die Bürger darüber informiert werden, warum und wie sie ihre Steuern zu zahlen hatten. Am Ende von *The New Spirit*⁵⁸⁶

„formen weiße Wolken vor der Morgenröte zusammen mit einer Stelle, an der die Wolken aufreißen und ein Stück blauen Himmels und ein paar Sterne freigeben, die amerikanische Flagge.“⁵⁸⁷

⁵⁸³ Regie: unbekannt. Produktion: Disney & Canadian Department of National Defence & National Film Board of Canada. Kanada & USA 1942

⁵⁸⁴ Vgl. Laqua (1992), S. 165

⁵⁸⁵ Vgl. Laqua (1992), S. 169

⁵⁸⁶ Regie: Wilfred Jackson & Ben Sharpsteen. Produktion: Disney & United States Department of the Treasury. USA 1942

⁵⁸⁷ Laqua (1992), S. 170



Abb. 65: The New Spirit (1942)

Es kann unterschieden werden zwischen Lehrfilmen (Education), die auch für die allgemeine Öffentlichkeit bestimmt waren und Trainingsfilmen, die speziell für die auszubildenden Streitkräfte produziert und zum Teil auch als streng geheim eingestuft wurden. Die Liste der im Auftrag des Militärs produzierten Zeichentricksegmente durch Disney ist lang. Den derzeit wohl genauesten Überblick gibt die auf der englischen Wikipedia Seite veröffentlichte Liste.⁵⁸⁸ Weitere Beispiele für den Einsatz von Filmfarben im Trainingsfilm sind die *C-1 Autopilot* Filme für die Army Air Force oder die für die U.S. Navy hergestellte 26 teilige Reihe *Rules of the Nautical Road*. Diese Anleitungsfilme zur Schiffsnavigation wurden aufgrund der abzubildenden Positionsleuchten gänzlich in Farbe gedreht.⁵⁸⁹

Die Beziehung zwischen dem Militär und den etablierten Hollywoodstudios machte sich also auch im Bereich des Trainingsfilms bezahlt. Disney zeigte als erstes, wie sich durch die Verwendung von (farbigen) Zeichentrickelementen ein Mehrwert für Trainings- und Aufklärungsfilme ergeben konnte. Durch den Einsatz von Filmfarben, auch in realen Trainingsfilmen, versprachen sich die Produzenten eine präzisere Darstellung und eine erhöhte visuelle Attraktivität, die eine gesteigerte Aufmerksamkeit des Zuschauers hervorrufen sollte.

⁵⁸⁸ List of Walt Disney's World War II productions for Armed Forces, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Walt_Disney%27s_World_War_II_productions_for_Armed_Forces

⁵⁸⁹ Vgl. Laqua (1992), S. 174

3.5 - Cartoons in Farbe

Im Gegensatz zu Deutschland verfügten die USA zu Kriegsausbruch über eine florierende, industrielle Zeichentrickfilmproduktion, die sich bereits in den 1920er Jahren herausgebildet hatte. Die großen Hollywood Studios, die den Spielfilmmarkt dominierten, kontrollierten auch die Zeichentrickfilmproduktion. Hierfür gründeten sie eigene Abteilungen oder übernahmen den Vertrieb von unabhängigen Herstellern. So wurden die Disney Filme zum Beispiel von RKO herausgebracht.⁵⁹⁰ In der Zeit des Zweiten Weltkrieges von 1939 bis 1945 sind fast tausend Cartoons hergestellt worden. In der Phase, in der die Amerikaner involviert waren ist auch hier eine starke Zuwendung zu Kriegsthematiken auszumachen. So weisen von den knapp fünfhundert hergestellten Cartoons zwischen 1942 und 45 ungefähr die Hälfte Referenzen in unterschiedlich starker Ausprägung an die gesellschaftlichen Ereignisse, die mit dem Krieg in Zusammenhang standen, auf. Diese Zahlen, bei denen die Auftragsarbeiten, wie zum Beispiel militärische Trainingsfilme, die im vorangegangenen Kapitel besprochen wurden, außer Acht gelassen worden sind, haben die Autoren Michael S. Shull und David E. Wilt in ihrem, auf diesem Gebiet äußerst wichtigen Werk, *Doing Their Bit – Wartime American Animated Short Films 1939-1945* (2004) erarbeitet. Auch wenn es in den anderen großen Kriegsnationen ebenfalls eine moderate Zeichentrickfilmproduktion oder die Bestrebungen hierzu gab, folgern Shull und Wilt, dass der Animationsfilm primär, allein durch seine Quantität, ein amerikanisches Phänomen darstellte.⁵⁹¹

Aufgrund des heute weit verbreiteten Verständnisses, dass Zeichentrick primär an Kinder gerichtet ist, eine Auffassung, die sicherlich mit dem Aufkommen des Fernsehens und der dortigen Konzeption von Zeichentrickproduktionen für eine junge Zuseherschaft zusammenhängt, muss darauf hingewiesen werden, dass die Cartoons im Kino zu jener Zeit für ein großes Publikum, das alle Altersgruppen beinhaltete, gedacht waren. Für mehr als dreißig Jahre, bis ungefähr in die 1960er hinein, stellten sie einen integralen Bestandteil des Kinoprogramms und damit auch der amerikanischen Populärkultur dar.⁵⁹²

⁵⁹⁰ Vgl. Smoodin (1993), S. 2

⁵⁹¹ Vgl. Shull, Wilt (2004), S. 13

⁵⁹² Vgl. Shull, Wilt (2004), S. 9

Wie im Kapitel zur amerikanischen Propaganda bereits angesprochen war die Filmproduktion in Hollywood primär von wirtschaftlichen Überlegungen geleitet. In den Kriegsjahren beeinflussten sich Öffentlichkeit und Filmwelt gegenseitig. Die Stärke der Filmpropaganda lag laut Shull und Wilt dementsprechend auch weniger in bestimmten Aussagen, als vielmehr in der „attitude“⁵⁹³, der Haltung gegenüber Kriegsthemen, die im Kino verstärkt werden konnten. An dieser Stelle wird die Bedeutung von Humor, einer der zentralen Charakteristika der Cartoons, für die Propaganda unterstrichen.

“This good-natured self-confidence – or outright cockiness – even in the middle of a struggle against militaristic regimes seeking world dominance, was perhaps one of the greatest strengths of American film. And it was in cartoons that such humor was often presented in its purest, albeit crudest, form.”⁵⁹⁴

Anhand ihrer Inhaltsanalyse zeigen Shull und Wilt auf, wie die Cartoons zeitgenössische Themen verarbeitet haben. Sie besprechen den humorvollen Umgang mit den Veränderungen des Alltags, wie zum Beispiel Rationierungen, und gehen im Detail auf die ausgeprägt rassistischen Stereotype, insbesondere der Japaner, ein. Wiederkehrende Symbole, wie das große V für Victory werden thematisiert, eine genauere ästhetische Analyse, zum Beispiel auch von Farbeinsätzen, wurde hingegen nicht angestrebt.

So besteht auf diesem Gebiet weiterhin eine Lücke in der Literatur, die aufgrund des immensen Umfangs des Materials in dieser Arbeit zunächst nur aufgezeigt werden kann, um dann zumindest einige Überlegungen hierzu anzustellen. In Bezug auf mein Forschungsinteresse kommt erschwerend die Tatsache hinzu, dass sich Farbe, fast ausnahmslos Technicolor, im Zeichentrickfilmbereich schon Jahre vor Kriegsausbruch allmählich zum Standard entwickelt hatte. Indizien dafür, bestimmte kriegsrelevante Cartoons speziell in Farbe herzustellen, konnten sich im Rahmen meiner Recherche nicht finden lassen. Literatur hierzu existiert kaum. Eine Option wäre der Versuch an detaillierte historische Quellen zu gelangen, die unmittelbar mit der Produktion zusammenhängen. Da einige, explizit propagandistische Cartoons, außerdem in Schwarz-Weiß hergestellt wurden, scheinen in der Gesamtbetrachtung ökonomische Gründe schwerer gewogen zu haben als ein

⁵⁹³ Shull, Wilt (2004), S. 14

⁵⁹⁴ Shull, Wilt (2004), S. 14

mögliches Bestreben, jede Cartoon-Propaganda durch Farbe zu verstärken. Wie sie dennoch in einzelnen Cartoons zur Anwendung kam, kann sehr wohl näher betrachtet werden. Insbesondere die Propagandafilme der Disney Studios weisen zum Teil eine starke Farbdramaturgie auf.

3.5.1 - Disney macht es vor

Disney war das erste Studio, das nicht nur auf Farbe für seine Cartoons setzte, sondern sogar das erste Studio überhaupt, das Technicolors neues Dreifarben-Verfahren zur Anwendung brachte. Somit kam 1932 mit *Flowers and Trees*, aus Disneys *Silly Symphonies* Reihe, der erste Dreifarben-Film in die Kinos. J.P. Telotte geht in seinem Text „Minor Hazards: Disney and the Color Adventure“ (2006) auf den zeitgenössischen Farbdiskurs, der von Technicolor selbst ausging, ein und beschreibt, wie Disneys Werke diesen zum Teil unterwanderten. Telotte spricht von einem “discourse of denial“, da Technicolor um sich gegen die Kritik der unnatürlichen Farben zu wehren, vehement dessen angebliche Natürlichkeit unterstrich. Was in diesem Diskurs zu fehlen schien, war die Einsicht, die narrative Kraft, die der Farbe innewohnte, genügend zu nutzen.⁵⁹⁵

“Of course, with animation, and especially cartoons, that sense of the natural was not such a restrictive concern, and the relative ease with which even established cartoon characters could evolve over the years suggests that another order of creativity typically ruled their fashioning.“⁵⁹⁶

Zu Disney, die hier wie so oft eine Vorreiterrolle übernahmen, heißt es, sie hätten ihre Bilder nicht nur mit dem Gedanken an ein überzeugenderes, eindrucksvolleres Abbild der Realität eingefärbt, sondern auch mit einem äußerst atmosphärischen und sogar symbolischem Einsatz der Farbe experimentiert.⁵⁹⁷ Telotte zeigt anhand von *Flowers and Trees* auf, wie sich unter die primär an der Natur angelehnte Farbdarstellung vereinzelt Farbakzente mischen, um die Narration visuell zu erweitern. Anschließend verdeutlicht er anhand von *Babes in the Woods*⁵⁹⁸ wie schnell die Farbdarstellung in ihrer Komplexität und atmosphärischer

⁵⁹⁵ Vgl. Telotte (2006), S. 31

⁵⁹⁶ Telotte (2006), S. 32

⁵⁹⁷ Vgl. Telotte (2006), S. 34

⁵⁹⁸ Regie: Burt Gillett. Produktion: Disney. USA 1932

Ausdruckskraft zunahm.⁵⁹⁹ Zum ersten farbigen Mickey Mouse Film, *The Band Concert*⁶⁰⁰, schreibt er: „Its color scheme is clearly designed not only for a naturalistic effect, but also to advance the principle of caricature.“⁶⁰¹ Auch Leonard Maltin spricht in seinem Werk zum klassischen amerikanischen Zeichentrickfilm, anhand des Cartoons *The Flying Mouse*⁶⁰², Disneys „bemerkenswerte Verwendung der Farbe“ an.⁶⁰³ In den nächsten Jahren arbeiteten die Animatoren bei Disney kontinuierlich an immer ausgereifteren Techniken weiter und das ambitionierte Vorhaben einen abendfüllenden Zeichentrickfilm im Dreifarben-Technicolor zu realisieren wurde schließlich 1937 mit *Snow White and the Seven Dwarfs* Wirklichkeit. *Pinocchio*⁶⁰⁴ setzte Disneys künstlerisches Bestreben 1940 fort und im gleichen Jahr erschien schließlich *Fantasia*⁶⁰⁵, ein eindrucksvoller animierter Musikfilm, der zwar in kommerzieller Hinsicht hinter den Erwartungen zurückblieb, animationstechnisch und künstlerisch jedoch bahnbrechend war.⁶⁰⁶ Damit war das klassische Hollywood Studiosystem nicht nur im Sektor des Spielfilms, sondern auch im Bereich des Zeichentrickfilms auf einem technischen, wirtschaftlichen und kulturellen Höhepunkt angelangt, noch ehe die USA in den Zweiten Weltkrieg eingetreten sind.

3.5.2 - Beispiele für ausdrucksstarke Farbdramaturgien

Wie bereits an mehreren Stellen verdeutlicht können Filmfarben „als Stilmittel atmosphärischer Gestaltung, als Handlungshinweise oder auch als symbolische, die Message indizierende Bedeutungsträger“⁶⁰⁷ eingesetzt werden. Den Einsatz im Detail zu analysieren ist leider bereits aus forschungsökonomischen Gründen hier nicht möglich. Da Farbe im Zeichentrickfilmbereich zu jener Zeit bereits ein Standard geworden ist und viele Studios schon aus rein wirtschaftlichen Gründen, um sich gegen die Konkurrenz zu behaupten, darauf setzten, kann im Rahmen dieser Arbeit nur auf bestimmte Muster hingewiesen werden, die

⁵⁹⁹ Vgl. Telotte (2006), S. 34f

⁶⁰⁰ Regie: Wilfred Jackson. Produktion: Disney. USA 1935

⁶⁰¹ Telotte (2006), S. 35

⁶⁰² Regie: David Hand. Produktion: Disney. USA 1934

⁶⁰³ Maltin (1982), S. 92f

⁶⁰⁴ Regie: diverse. Produktion: Disney. USA 1940

⁶⁰⁵ Regie: diverse. Produktion: Disney. USA 1940

⁶⁰⁶ Mehr zu *Fantasia* bei Maltin (1982), S. 125ff

⁶⁰⁷ Faulstich (2002), S. 147

bei meiner Recherche aufgefallen sind. Anhand von ausgewählten Beispielen sollen deshalb einige besonders prägnante Farbdramaturgien thematisiert werden.

Bei denjenigen Cartoons, die den Krieg direkt thematisieren, fällt zum Teil eine betont düstere, bedrohlich anmutende Farbwahl auf, wenn es darum geht den Krieg oder die Gefahr der Zerstörung durch den Feind negativ zu besetzen. Ein frühes Beispiel hierfür ist der in der Weihnachtszeit 1939 veröffentlichte, für den Oscar nominierte, *Peace on Earth*⁶⁰⁸ von MGM. Hierbei handelt es sich um einen Cartoon mit pazifistischem Grundton, der von Tieren erzählt, die in einer Welt ohne Menschen leben, da sich diese durch einen letzten großen Krieg gegenseitig ausgelöscht haben. Während die Tiere und ihre Häuser warm und farbenfroh dargestellt werden, eine amerikanische Weihnachts-Ästhetik, wie man sie häufig im Film vorfindet, gibt es einen starken Kontrast, als Grandpa Squirrel seinen Enkeln von früher erzählt und die Handlung in ein dunkles Kriegsszenario überblendet.



Abb. 66: *Peace on Earth* (1939)



Abb. 67: *Peace on Earth* (1939)

Der Schatten des Großvaters vor der gelben, Wärme suggerierenden Häuserwand blendet über auf das Bild eines dunkel gekleideten Soldaten, eingebettet in einen dunklen Hintergrund.

⁶⁰⁸ Regie: Hugh Harman. Produktion: Loew's & MGM. USA 1939



Abb. 68: Peace on Earth (1939)



Abb. 69: Peace on Earth (1939)

Dunkle Blautöne dominieren die Szenerie. Der Himmel leuchtet in unterschiedlichen Farben, ein Motiv, das sehr häufig eingesetzt wird. Tiefes Rot scheint den nahenden Untergang zu verkünden. Giftiges Grün weckt Assoziationen an den Einsatz von chemischen Waffen.



Abb. 70: Peace on Earth (1939)



Abb. 71: Peace on Earth (1939)

Ein anderes Beispiel bei dem kräftige Farben, zumeist Rot, den Kriegs-Himmel färben ist Tex Averys *Blitz Wolf*⁶⁰⁹ aus dem Jahre 1942. Hier, nun nicht mehr mit pazifistischem Grundton, sondern bereits in einen direkten Angriff auf die neuen Feinde Amerikas formuliert, künden die Farben von der nahenden Bedrohung des titelgebenden Blitz Wolfes, der stellvertretend für Adolf Hitler steht, wie es schon zu Beginn des Cartoons ausdrücklich klargestellt wird.

⁶⁰⁹ Regie: Tex Avery. Produktion: Loew's & MGM. USA 1942



Abb. 72: Blitz Wolf (1942)



Abb. 73: Der Fuehrer's Face (1942)



Abb. 74: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 75: Victory Through Air Power (1943)

Ein weiteres Beispiel, das hier auch deshalb angeführt werden soll, um eine andere Form des Animationsfilms vorzustellen, die ebenfalls in den Dienst der Propaganda gestellt wurde, ist der Oscar nominierte und mittlerweile in die National Film Registry aufgenommene *Tulips Shall Grow*⁶¹⁰ aus dem Jahre 1942. Hierbei handelt es sich um einen Stop-Motion-Animationsfilm von George Pal, der sich auf diese Art von Film spezialisierte und ab 1941 zahlreiche sogenannte Puppertoons realisierte. *Tulips Shall Grow* erzählt davon wie eine tulpenübersehte Landschaft mit Windmühlen, zweifellos soll dieses Szenario die Niederlande darstellen, aus denen Pal 1940 nach Beginn des Krieges floh, von einer militärischen Macht überrollt wird. Auch hier unterstützen die Farben die Dramaturgie des Filmes. Die Szenerie ist farbenfroh, bis der Krieg hereinbricht. Dies ereignet sich vor einem bedrohlich anmutenden Rot getränktem Himmel.

⁶¹⁰ Regie: George Pal. Produktion: George Pal Productions & Paramount. USA 1942



Abb. 76: Tulips Shall Grow (1942)



Abb. 77: Tulips Shall Grow (1942)

Farbe wird benutzt, um die Dichotomie von Gut und Böse zu unterstreichen. Der Feind, also die Achsenmächte, oder ein bestimmtes Setting, wie ein bedrohlicher Angriffskrieg, wird in anderen Farben dargestellt als Figuren oder Gegenstände, die ein friedliches, amerikanisches Lebensgefühl und Patriotismus ausdrücken. Besonders letzteres scheint durch eine farbige Darstellung in seiner Prägnanz verstärkt.



Abb. 78: Blitz Wolf (1942)



Abb. 79: Blitz Wolf (1942)

Den drei Farben der amerikanischen Flagge, Rot, Blau und Weiß wird immer wieder eine dominierende Rolle im Farbspektrum eingeräumt. Sicherlich sind diese drei Farben ohnehin häufig benutzte, in propagandistisch gefärbten Cartoons wird eine Assoziation zu den USA und ihren Werten durch solch eine Farbgebung jedoch verstärkt wachgerufen. Als besonders

deutliches Beispiel sei hier der 1939 von Warner Bros. veröffentlichte *Old Glory*⁶¹¹ genannt, in der Porky Pig das Treue-Gelöbnis gegenüber der Nation lernt und selbst in den Farben der Nationalflagge gekleidet ist.



Abb. 80: Old Glory (1939)



Abb. 81: Pigeon Patrol⁶¹² (1942)



Abb. 82: The New Spirit (1942)



Abb. 83: The New Spirit (1942)

⁶¹¹ Regie: Chuck Jones. Produktion: Warner Bros. & Leon Schlesinger Studios. USA 1939

⁶¹² Regie: Alex Lovy. Produktion: Walter Lantz Productions. USA 1942



Abb. 84: Pigeon Patrol (1942)



Abb. 85: Pigeon Patrol (1942)

In dieser Zeit wurde im Kino auch zum ersten Mal der archetypische amerikanische Superheld Superman in Farbe präsentiert. Dieser, in den strahlenden Farben Blau und Rot gekleidete, Superheld hatte in insgesamt 17 farbigen Cartoons aus den Fleischer (1941-1942) und Famous Studios (1942-1943) seinen Auftritt. Anders als der Großteil der anderen Cartoons lag der Fokus hier nicht auf Humor, sondern auf einer action-orientierten Handlung. Dass diese Figur gerade in der Kriegszeit Amerikas auf die Leinwand kam scheint bezeichnend. Als Verkörperung der amerikanischen Werte kämpft er nicht nur gegen verrückte Wissenschaftler und Naturkatastrophen, sondern auch gegen die realen Feinde Amerikas: die Nationalsozialisten (*Jungle Drums*⁶¹³ und *Secret Agent*⁶¹⁴) und die Japaner (*Japoteurs*⁶¹⁵ und *Eleventh Hour*⁶¹⁶).

⁶¹³ Regie: Dan Gordon. Produktion: Famous Studios. USA 1943

⁶¹⁴ Regie: Seymour Kneitel. Produktion: Famous Studios. USA 1943

⁶¹⁵ Regie: Seymour Kneitel. Produktion: Famous Studios. USA 1942

⁶¹⁶ Regie: Dan Gordon. Produktion: Famous Studios. USA 1942



Abb. 86: Superman (1941)

3.5.2.a) - *Der Fuehrer's Face* und *Education for Death*

Der Oscar prämierte *Der Fuehrer's Face*⁶¹⁷, sowie *Education for Death*⁶¹⁸, gehören vermutlich zu den bekanntesten animierten Propagandafilmen aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges. Während *Der Fuehrer's Face* primär als humoristischer Cartoon funktioniert, versucht *Education for Death*, basierend auf einem Buch von Gregor Ziemer, die nationalsozialistische Ideologie anhand eines Kindes, das in Deutschland aufwächst, nachzuzeichnen. Zwar gibt es auch hier einige lustige Momente, der Grundton ist jedoch ein ernster. Da beide Werke eine ausgesprochen eindringliche Farbdramaturgie verfolgen, sollen sie an dieser Stelle kurz vorgestellt werden.

Der Fuehrer's Face erzählt vom Alptraum Donald Ducks, als armer Rüstungsarbeiter den Schikanen des nationalsozialistischen Deutschlands ausgesetzt zu sein. Am Ende des Cartoons erwacht er und ist wieder im geliebten, freien Amerika. Der Kontrast zwischen den zwei Ländern, beziehungsweise Systemen, kommt auf der visuellen Ebene auch durch die Farben zum Ausdruck. Sein Alptraum beginnt mit dem Titel, der vor einem eintönigen, grünlichen Hintergrund präsentiert wird. Die daran anschließenden Bilder, eine uniformierte Marschkapelle und die karge Landschaft, in der alle Gegenstände in Form von Nazi-Symbolik gestaltet sind, weisen eine ähnlich triste, primär dunkle, grau-grünliche Farbgebung auf. Auch Donald Ducks Schlafanzug, seine Arbeitsuniform, seine Bettdecke, Teetasse und weitere

⁶¹⁷ Regie: Jack Kinney. Produktion: Disney. USA 1942

⁶¹⁸ Regie: Clyde Geronimi. Produktion: Disney. USA 1943

Gegenstände sind in Grüntönen gehalten. Als Donald im weiteren Verlauf bei der Zwangsarbeit in einer Rüstungsfabrik allmählich den Verstand verliert, bekommt die Szene ebenfalls einen grünen Anstrich.



Abb. 87: Der Fuehrer's Face (1942)



Abb. 88: Der Fuehrer's Face (1942)



Abb. 89: Der Fuehrer's Face (1942)



Abb. 90: Der Fuehrer's Face (1942)

Die Farbgebung wirkt schwer, ermüdend, konform und leblos. Am Ende erwacht Donald schließlich und auf die bedrückende Farbgebung folgt eine ebenso exaltierte, jedoch in den kräftigen Farben der amerikanischen Flagge strahlende Farbpalette. Sein Raum ist in ein freundliches Blau gebettet, eine Farbe die zuvor fast aus dem Farbspektrum ausgeschlossen war. Sein Pyjama, seine Tapete, Vorhänge, alles stellt die Flagge dar und ist in ihren Farben gehalten. Was nun folgt ist ein letzter Appell, bei dem einer Darstellung Hitlers, wieder vor grünlichem Hintergrund, eine rote Tomate ins Gesicht geschmettert wird.



Abb. 91: Der Fuehrer's Face (1942)



Abb. 92: Der Fuehrer's Face (1942)

Der Krieg der Bilder, die Propaganda dieses Zeichentrickfilms, wird ganz deutlich auch mit den Mitteln der Farbe ausgetragen. Das faschistische System stets in dunkle, monotone Farben gekleidet, die Uniformität und Unterdrückung symbolisieren, während die USA vor Farbe und frei geliebten Patriotismus nur so zu strahlen scheinen.

Education for Death zeigt das Leben eines Kindes, das im nationalsozialistischen Deutschland aufwächst. Neben einigen kurzen humoristischen Passagen ist der Cartoon ernst und kompromisslos. Er beginnt mit einem rot lodernden Hakenkreuz vor schwarzem Hintergrund und endet mit dem Bild unzähliger, namenloser Gräber, die sich bis über den Horizont hinaus erstrecken. Der Boden ist blutrot, der Himmel schwarz bewölkt.



Abb. 93: Education for Death (1943)



Abb. 94: Education for Death (1943)

Die Farben und der Einsatz großer Schatten unterstreicht das unmenschliche faschistische System, das der Cartoon zeichnet. Die Nazi-Herrschaft zwingt dem einfachen Menschen, hier

ein Ehepaar und dann ein Kind, von oben herab seine Ideologie auf. Die Farben neigen wie auch bei *Der Fuehrer's Face* zu leblos wirkenden, dunklen Grüntönen.



Abb. 95: Education for Death (1943)



Abb. 96: Education for Death (1943)



Abb. 97: Education for Death (1943)



Abb. 98: Education for Death (1943)



Abb. 99: Education for Death (1943)



Abb. 100: Education for Death (1943)

Rot scheint hier primär als Farbe der Aggression und Gewalt verwendet zu werden. Das sich vor Rage rot färbende Gesicht des Lehrers, der rote Himmel, vor dem die gewaltsame Bewegung ihren Lauf nimmt, das rote Feuer, das Bücher verbrennt und Kirchenfenster zum Einsturz bringt und schließlich der rot gefärbte Boden, auf dem sich die Gräber der blind in den Tod geschickten Soldaten reihen. Die Farbdramaturgie wirkt stark emotionalisierend und unterstützt dadurch die propagandistische Botschaft des Cartoons.



Abb. 101: Education for Death (1943)



Abb. 102: Education for Death (1943)

3.5.2.b) - *Victory Through Air Power*

Der Propagandafilm *Victory Through Air Power*⁶¹⁹ nimmt eine Sonderstellung innerhalb der Zeichentrickfilmproduktion ein. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Buch des Experten für militärische Luftfahrt Alexander P. de Seversky und war keine Auftragsarbeit des Militärs, sondern vielmehr der Versuch Disneys selbst auf offizielle Militärstellen und ihre Kriegsplanung Einfluss zu nehmen und in der Öffentlichkeit ein Bewusstsein für die Bedeutung der Luftfahrt für den Kriegsverlauf zu schaffen.⁶²⁰ In knapp 70 Minuten werden dazu Severskys Thesen zur modernen Kriegsführung ausgebreitet, dargestellt in anschaulichen Disney Animationen in Technicolor. Nach einer anfänglichen Einführung in die Geschichte der Luftfahrt kommt der primär belehrende Film fast gänzlich ohne humoristische Elemente auf und visualisiert vielmehr Severskys Argumentationslinie. Doherty schreibt hierzu: “A remarkable, offbeat project, *Victory Through Air Power* is

⁶¹⁹ Regie: diverse. Produktion: Disney. USA 1943

⁶²⁰ Vgl. Laqua (1992), S. 180f

nothing less than a private studio memorandum telling the government how to wage war.”⁶²¹ Die Resonanz auf den Film fiel nicht sehr positiv aus. “The government found turnabout unfair play. Washington could tell Hollywood how to make movies, but Hollywood could not tell Washington how to wage war.”⁶²² Auch das Publikum empfand den Film dubios,

“less because of antipathy to the message than to the irregular tone (from whimsy to vengeance) and the odd array of cinematic styles (from newsreel to animation, from broad caricature to realistic portraiture).”⁶²³

Doch selbst wenn der Film bei der zeitgenössischen Rezeption seine Botschaft nicht ganz anbringen konnte, stellt er ein eindrucksvolles Beispiel für den Einsatz von Animationstechniken dar, mit denen bestimmte, kriegsrelevante Sachverhalte einfach und verständlich, sowie lebhaft und zum Teil emotionalisierend vermittelt werden sollten. Die in den vorherigen Kapiteln thematisierten Aspekte hinsichtlich einer farbigen Zeichentrickvisualisierung im militärischen Trainingsfilm, sowie einer propagandistischen Mobilmachung und Evokationen von bestimmten Haltungen im kommerziellen Cartoon, kommen kumulativ in *Victory Through Air Power* zum Einsatz. Die Farben verhelfen den Darstellungen auch hier zu einem Mehrwert, da sie den erklärenden Ansatz verstärken, Einfluss haben auf die Gestaltung von Stimmungsbildern und damit dazu dienen die Emotionen des Publikums zu lenken und insgesamt die visuelle Attraktivität des Films zu erhöhen. Das Kapitel zum amerikanischen Zeichentrickfilm abschließend sollen hier einige Impressionen aus dem Film wiedergegeben werden.

⁶²¹ Doherty (1999), S. 118

⁶²² Doherty (1999), S. 119

⁶²³ Doherty (1999), S. 119



Abb. 103: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 104: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 105: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 106: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 107: Victory Through Air Power (1943)

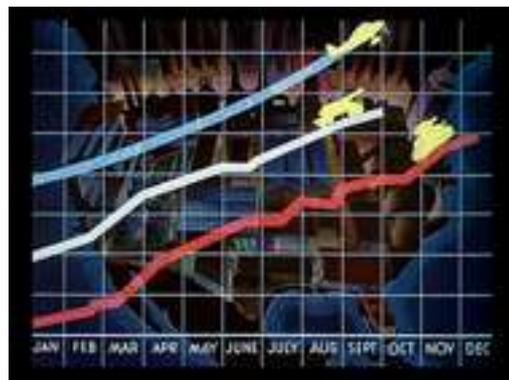


Abb. 108: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 109: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 110: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 111: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 112: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 113: Victory Through Air Power (1943)



Abb. 114: Victory Through Air Power (1943)

3.6 - Die farbigen Spielfilme: Ein erster Blick

Wenn man wissen möchte, wie sich die Kriegsanstrengungen der USA auch in den Unterhaltungsfilmen widerspiegeln haben, wie diese Filme ihren Beitrag geleistet haben, wie sie Feindbilder generiert, die Moral gestärkt und ein starkes Amerika-Bild gezeichnet haben, findet man ausführlich Literatur. Darüber, welche Bedeutung die Farbe in diesem Komplex gespielt hat, gibt es leider weder explizite Forschungen, noch einzelne Kapitel in anderen Büchern. Was ich in dem mir möglichen Rahmen dieser Arbeit dazu recherchieren konnte beschränkt sich häufig auf einzelne Randbemerkungen und den großen filmischen Korpus selbst, der an dieser Stelle leider nur ansatzweise betrachtet werden kann.

3.6.1 - Kommerzialität

Während in Deutschland bis Kriegsende weniger als zehn abendfüllende Spielfilme in Farbe realisiert wurden, belief sich die Zahl in den USA im Zeitraum von 1939 bis 1945 auf über hundert. Von 1939 bis 1945 stieg die Zahl der zur Gänze farbigen Spielfilme, mit Ausnahme des Jahres 1942, kontinuierlich leicht an.⁶²⁴ Noch interessanter ist ein Blick auf die Liste der kommerziell erfolgreichsten Filme in den jeweiligen Jahren. Meine Informationen hierzu stützen sich auf die auf Wikipedia veröffentlichten Listen der „Top grossing films“, deren Quelle mit den einzelnen *Box Office Digests* angegeben ist. Da über das genaue Zustandekommen der Reihung nicht weiter Auskunft gegeben wird und mir die Quelle leider nicht weiter zugänglich geworden ist, können durchaus Ungenauigkeiten oder Fehler enthalten sein. Dennoch lassen sich einige Rückschlüsse ziehen.

Demnach gab es nach ersten Erfolgen, *Becky Sharp* als zweit erfolgreichster Film 1935 und Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs* der erfolgreichste im Jahre 1937, sowie *Adventures of Robin Hood*⁶²⁵ und *Sweethearts*⁶²⁶ unter den ersten zehn aus dem Jahr 1938, den großen Durchbruch 1939. In diesem Jahr schafften es sechs Technicolor Filme unter die ersten zwanzig Plätze. Darunter *Gone with the Wind* und *Jesse James*⁶²⁷ auf den zwei ersten,

⁶²⁴ Vgl. Haines (2003), S. 37ff

⁶²⁵ Regie: Michael Curtiz & William Keighley. Produktion: Warner Bros. USA 1938

⁶²⁶ Regie: W.S. Van Dyke. Produktion: Loew's & MGM. USA 1938

⁶²⁷ Regie: Henry King. Produktion: 20th Century Fox. USA 1939

sowie *Dodge City*⁶²⁸ auf Platz Sieben, *The Wizard of Oz*⁶²⁹ auf Zehn, *Drums Along the Mohawk*⁶³⁰ auf Elf und der erste abendfüllende Zeichentrickfilm der Fleischer Studios, *Gulliver's Travels*⁶³¹, auf Platz Zwanzig. Die zwei darauffolgenden Jahre stellten sich für Technicolor, hinsichtlich einer Reihung unter den erfolgreichsten Filmen des Jahres, wieder als schwächer dar. 1941 war der erste farbige Spielfilm, das heroische Fliegerdrama *Dive Bomber*, erst auf dem 22. Platz zu finden. Ab 1943 stieg die Zahl jedoch wieder sprunghaft an und bis 1945 belegten fast die Hälfte der zwanzig erfolgreichsten Filme Technicolor Erzeugnisse. Da die Zahl der hergestellten Farbfilme von der Gesamtproduktion nur einen sehr kleinen Teil ausmachte ist dies durchaus ein Beleg für das große kommerzielle Potential der Farbe und den erhöhten Bedarf an Unterhaltung in Technicolor während der Kriegsjahre.⁶³²

3.6.2 - Musicals in Uniform

Betrachtet man die Genrezugehörigkeit scheint diese zunächst äußerst weit gefächert. Bei einem näheren Blick fällt jedoch die Vielzahl an Musicals, fast die Hälfte, und die verschwindend geringe Zahl an Combat Movies auf, derer in Schwarz-Weiß in dieser Zeit etliche produziert worden sind. Von den erfolgreichsten Farbfilmen der Jahre 1943 bis 1945 lassen sich bis auf wenige Ausnahmen, die Präsidenten-Biografie *Wilson*⁶³³ oder dem Kriegsdrama *The Story of Dr. Wassell*⁶³⁴, alle den Genres des Musicals oder des (Kostüm)Abenteuerfilms zuordnen. Dieser Umstand darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Themen, die in direktem oder auch indirektem Verhältnis zu der aktuellen Kriegssituation standen, auch in Musicals und anderen zunächst wenig kämpferisch anmutenden Genres verhandelt wurden. Doherty schreibt, dass gerade das Musical ein ausgezeichnetes Mittel war, den Kompromiss zwischen wirtschaftlich nötiger und gefragter Unterhaltungsqualität auf der einen Seite und zeitnaher Thematik und patriotischer Aufgabe auf der anderen zu lösen.

⁶²⁸ Regie: Michael Curtiz. Produktion: Warner Bros. USA 1939

⁶²⁹ Regie: Victor Fleming. Produktion: Loew's & MGM. USA 1939

⁶³⁰ Regie: John Ford. Produktion: 20th Century Fox. USA 1939

⁶³¹ Regie: Dave Fleischer. Produktion: Fleischer Studios. USA 1939

⁶³² Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_years_in_film

⁶³³ Regie: Henry King. Produktion: 20th Century Fox. USA 1944

⁶³⁴ Regie: Cecil B. DeMille. Produktion: Paramount. USA 1944

“Military barracks and parade grounds became staging areas for comedy, melodrama, or music by troops-turned-troupes. [...] At the box office, comedy and choreography in uniform regularly outperformed combat.”⁶³⁵

In zahlreichen Musicals werden die amerikanischen Streitkräfte direkt thematisiert. So sind die Protagonisten der Filme häufig bei der Armee oder der Navy, der Handlungsort kann ein Ausbildungslager sein oder der Landgang. Beispiele hierfür sind *Thousands Cheer*⁶³⁶, *Pin Up Girl*⁶³⁷, *Up in Arms*⁶³⁸, *Rainbow Island* oder *Anchors Aweigh*⁶³⁹. Die Farben konnten auch hier dazu beitragen, durch ihren visuellen Reiz den Unterhaltungswert zu steigern und gleichzeitig patriotische Elemente in ihrer Wirkung unterstützen. Über *This is the Army*⁶⁴⁰ schreibt Robert Fyne in seinem Buch *The Hollywood Propaganda of World War II*: “A flag-waving, Red, White, and Blue, breast-pounding musical extravaganza – one of the best of its kind – which restates the basic American virtues, freedoms, and principles.”⁶⁴¹ 1943 war das Musical der zweit erfolgreichste Film des Jahres.



Abb. 115: This is the Army (1943)



Abb. 116: This is the Army (1943)

⁶³⁵ Doherty (1999), S. 189

⁶³⁶ Regie: George Sidney. Produktion: MGM. USA 1943

⁶³⁷ Regie: H. Bruce Humberstone. Produktion: 20th Century Fox. USA 1944

⁶³⁸ Regie: Elliott Nugent. Produktion: Avalon Productions. USA 1944

⁶³⁹ Regie: George Sidney. Produktion: Loew's & MGM. USA 1945

⁶⁴⁰ Regie: Michael Curtiz. Produktion: Warner Bros. USA 1943

⁶⁴¹ Fyne (1997), S. 213



Abb. 117: This is the Army (1943)



Abb. 118: This is the Army (1943)

3.6.3 - Amerikanische Streitkräfte in Farbe

Farbige Filme mit Kampfhandlungen auf dem Schlachtfeld als ein zentrales Handlungselement gab es nur ganz wenige. Paramount brachte 1943 den als epische, romantische Abenteuergeschichte angelegten *For Whom the Bell Tolls*⁶⁴² heraus. Basierend auf Hemingways antifaschistischem Roman spielt Gary Cooper einen Amerikaner im Spanischen Bürgerkrieg. Doch auch wenn das Setting ein reales war, versuchte man alle politischen Bezüge so weit wie möglich zu entfernen.⁶⁴³ Kein anderer Film war 1943 kommerziell erfolgreicher. Ein Jahr später spielte Gary Cooper in dem ebenfalls äußerst populären *The Story of Dr. Wassell* die Filmversion des realen Arztes, der verwundete Matrosen vor den Japanern rettete. In dem 20th Century Fox Film *Crash Dive*⁶⁴⁴ gab es die Besatzung eines U-Bootes und ihr Aufeinandertreffen mit Nazis in Farbe zu sehen. Am Ende des Films, den Fyne einen “rip roaring salute to the sailors who man the Navy PT boats, and to their brothers-in-arms, the submarine crews“⁶⁴⁵ nennt, gibt es zudem eine eindrucksvolle, in blaues und rotes Licht getränkte, lange Kampfsequenz. Für seine Spezialeffekte wurde der Film mit dem Oscar ausgezeichnet.

⁶⁴² Regie: Sam Wood. Produktion: Paramount. USA 1943

⁶⁴³ Vgl. Shull, Wilt (1996), S. 345

⁶⁴⁴ Regie: Archie Mayo. Produktion: 20th Century Fox. USA 1943

⁶⁴⁵ Fyne (1997), S. 177



Abb. 119: *The Story of Dr. Wassell* (1944)



Abb. 120: *The Story of Dr. Wassell* (1944)



Abb. 121: *Crash Dive* (1943)



Abb. 122: *Crash Dive* (1943)

Einen Salut an die Streitkräfte stellen viele dieser Filme dar. Der MGM Film *Salute to the Marines*⁶⁴⁶ hat die Geste bereits im Titel und zeigt gleich zu Beginn in kräftigem Technicolor Marines in aktiver Handlung gegen die Japaner vordringen. Der im Frühjahr 1942 gestartete *To the Shores of Tripoli*⁶⁴⁷, der erste Farbfilm über die Marines, war bis auf seinen mobilmachenden Schluss noch als Friedenszeiten-Romanze angelegt. “[It] begun as a war preparedness film, when released it contained a support-the-war message.”⁶⁴⁸ Die zwei Warner Bros. Filme *Dive Bomber*, 1941 noch vor dem Angriff auf Pearl Harbor erschienen, und *Captains of the Clouds*⁶⁴⁹, zu Beginn des Jahres 1942, beide unter der Regie von Michael Curtiz, rückten Piloten und farbenfrohe, sowie teilweise spektakuläre, mit Hilfe des

⁶⁴⁶ Regie: S. Sylvan Simon. Produktion: Loew's & MGM. USA 1943

⁶⁴⁷ Regie: H. Bruce Humberstone. Produktion: 20th Century Fox. USA 1942

⁶⁴⁸ Suid (2002), S. 64

⁶⁴⁹ Regie: Michael Curtiz. Produktion: Warner Bros. USA 1942

Technicolor Monopak realisierte, Luftszenen ins Zentrum. Zu letzterem schreibt Fyne: “A Technicolor acclamation for the men of the Canadian Air Force, combined with an appeal for more volunteers.”⁶⁵⁰ Der im selben Jahr von 20th Century Fox und unter der Regie des flugbegeisterten William A. Wellman realisierte *Thunder Birds*⁶⁵¹ bedient sich ebenfalls den bereits bei den Combat Reports attestierten Motiven der erhabenen Luftfahrt. “A good recruitment film, highlighting the versatility of the AT-6 aircraft and, in its unobtrusive way, demonstrating the cooperation existing among the three Allied nations.”⁶⁵² Oder wie Doherty es beschreibt: “Technicolor tribute to fighter pilots and Gene Tierney’s crimson lips”⁶⁵³



Abb. 123: Dive Bomber (1941)



Abb. 124: Thunder Birds (1942)



Abb. 125: Thunder Birds (1942)



Abb. 126: Thunder Birds (1942)

⁶⁵⁰ Fyne (1997), S. 172

⁶⁵¹ Regie: William A. Wellman. Produktion: 20th Century Fox. USA 1942

⁶⁵² Fyne (1997), S. 214

⁶⁵³ Doherty (1999), S. 106

3.7 - Fazit

Auch wenn die wechselseitige Beziehung zwischen staatlichen Stellen und der Filmindustrie eine offenere war, die Zeit des Zweiten Weltkrieges war auch in den USA so offenkundig geprägt von der politischen Linie des Landes wie zu keiner Zeit danach. Beide Kriegsparteien besaßen ein populäres Kino, dessen Erzeugnisse im Dienste der Kriegspropaganda standen. „Sie sollten Massenunterhaltung und Mobilmachung der Bevölkerung miteinander verbinden.“⁶⁵⁴ Das Kino stellte eine zentrale Kommunikationsplattform dar, deren Inhalt und Form sowohl auf Zerstreuung, wie auch Information und Propaganda ausgerichtet waren. Die Farbe als ein potentiell Werkzeug hierzu war in den USA durch den technischen Vorsprung und die wirtschaftliche Größe des Hollywood Kinos bereits wesentlich präsenter als es in Deutschland der Fall war. Die Firma Technicolor setzte sich sowohl durch Militärforschung und die Herstellung von feinmechanischen und optischen Geräten für die Kriegsanstrengungen ein, als auch, und da lag der Fokus dieser Arbeit, durch die Herstellung farbigen Filmmaterials. Sie erfüllten Aufträge des Militärs, sowie die im Laufe der Kriegsjahre ständig stetig anwachsende Farbfilmproduktion des „normalen“ Kinobetriebes.

3.7.1 - Kommerzialität und Aufmerksamkeit

Die Farbe besaß trotz ihrer längeren Markteinführung auch in den USA noch einen Neuigkeitswert, der es ermöglichte sich von Schwarz-Weiß Filmen abzusetzen und auf diese Weise ein erhöhtes kommerzielles Potential zu generieren. Wie auch in Deutschland besaß das Hollywood Kino in Kriegszeiten verstärkt die Funktion die Menschen zu unterhalten und auch von den realen Kriegsschrecken abzulenken. Die Soldaten an der Front bekamen in regelmäßigen Vorführungen ebenfalls die neusten Filme zu sehen. Die Farbe stellte in diesem Kontext eine weitere Unterhaltungsqualität dar, die das bestehende Angebot bereicherte. Die steigende Popularität und erhöhte Nachfrage zeigte sich explizit in der wachsenden Verteilung der Einspielergebnisse zugunsten der Farbfilme.

Dass Farbe mehr Aufmerksamkeit generiert scheint auch eine zentrale Überlegung bei der Entscheidung gewesen zu sein, einige Combat Reports, Educational Filme oder

⁶⁵⁴ Eder (2004), S. 382

Trainingsvideos in Farbe herzustellen. Besonders erstere erhielten dadurch ein höheres kommerzielles Potential. Sie zeigten Bilder der Front, die man in der Form zuvor nicht kannte und das in Farbe. Die unterschiedlichen Stellen des Militärs nutzten sie als Waffe in einem konkurrierenden Kampf um die besten, aufregendsten Bilder. Sie drückte Prestige aus und unterstützte das Militär bei ihrer Öffentlichkeitsarbeit. In den Trainingsfilmen konnte die Farbe bestimmte Sachverhalte nicht nur präziser erklären, sondern auch dabei helfen die Attraktivität des Dargestellten zu erhöhen und dadurch eine bessere Rezeption zu ermöglichen.

3.7.2 - Patriotismus und Farbdramaturgie

Das Potential, Propaganda durch Farbe zu verstärken wurde von einigen Filmschaffenden erkannt und in zahlreichen Combat Reports, Zeichentrick- und Realfilmen angewendet. Ian Dalrymple sprach gar davon, dass durch die Darstellung farbiger Uniformen, Flaggen und anderer patriotischer Symbole der Wert der Propaganda um 100 Prozent erhöht werde.⁶⁵⁵ Bei der Analyse der Fallbeispiele konnte gezeigt werden, wie stark farbliche Muster verwendet worden sind. Sie wurden genutzt, um amerikanische Ideale über Symbole stärker zu vermitteln, Assoziationen wachzurufen, bestimmte Atmosphären zu erzeugen oder zu unterstützen, Schauwerte weiter hervorzustellen oder den Grad der Authentizität zu erhöhen und propagandistisch zu nutzen. Es konnten wiederkehrende Motive ausgemacht werden, bei denen die drei Farben der amerikanischen Flagge, die womöglich eng mit dieser und den damit einhergehenden Werte assoziiert werden, sich auf die visuelle Gestaltung auswirkten. Dies geschieht zum einen explizit durch die wiederholte Verwendung eben jener Flagge oder indirekt durch das Zusammenspiel der Farben des dargestellten Geschehens. Inwieweit dies aktiv konzipiert oder durch den Umstand der tatsächlichen Situation vor Ort mitbestimmt wird ist dabei natürlich eine berechtigte Frage. Insgesamt fallen dennoch Motive auf, die wiederkehren. Die amerikanischen Flugzeuge vor dem blauen Himmel, die Soldaten in gleißendem Sonnenlicht und die rote Farbe wiederholt als Signalfarbe. Die technischen Aufnahmebedingungen, die gute Lichtverhältnisse erforderten, und die attraktive, hoffnungsvoll bis patriotisch anmutende Präsentation scheinen sich gegenseitig begünstigt zu haben.

⁶⁵⁵ Vgl. Dalrymple (26. Januar 1942), zitiert nach Aldgate, Richards (2007), S. 250

Im Zeichentrickfilm war man von äußeren Faktoren nicht eingeschränkt. Hier konnte, falls der Entschluss zum Einsatz von Farbe gefällt wurde, was sehr wahrscheinlich primär aus ökonomischen Gesichtspunkten geschah, eine eigens konzipierte Farbdramaturgie angewandt werden, um eine Geschichte zu erzählen, Feindbilder zu zeichnen und verstärkt emotional auf den Zuschauer einzuwirken. Vermutlich war ein großer Teil der Cartoons nicht präzise auf mögliche Farbwirkungen hin konzipiert, dies scheint schon allein aus deren Stand als schnell produzierte Unterhaltungsware im Beiprogramm unwahrscheinlich, dennoch konnte gezeigt werden, dass es auch solche gab. Insbesondere Disney Cartoons, wie die Beispiele *Der Fuehrer's Face* und *Education for Death* zeigten, konnten mit einer zum Teil prägnanten Farbdramaturgie aufwarten.

Weitet man den Blick auf das Filmangebot als Ganzes stellen die Filmfarben eine Bereicherung dar. Sie waren eine technische Neuerung, derer sich die führenden Stellen, sowie die in jener Zeit durchweg patriotisch eingestellten Filmschaffenden bemächtigten. Virilio schreibt, dass es im Krieg von entscheidender Bedeutung sei, „sich der immateriellen Felder der Wahrnehmung zu bemächtigen.“⁶⁵⁶ Das Kino wird, auch in zur Hilfenahme dieser neuen Ausdrucksform Farbfilm, dadurch selbst zu einem Akteur, der in Kriegszeiten maßgeblich die Wahrnehmung dieser veränderten Situation, die Einstellung und das Verhalten dazu mitbestimmt. Filmfarben konnten amerikanisches Lebensgefühl ausdrücken, besaßen Prestige und konnten Stärke und den Willen, sich nicht vor Faschismus und Diktatur zu beugen, ausdrücken. Virilio spricht deshalb auch von „Kriegsbemalung“⁶⁵⁷ und dazu bedurfte es nicht nur explizit propagandistischen Filmen, auch farbige Musicals hatten amerikanische Werte eingeschrieben, konnten sowohl Eskapismus bieten als auch ein Gefühl von Patriotismus wachrufen.

⁶⁵⁶ Virilio (1989), S. 14

⁶⁵⁷ Virilio (1989), S. 17

4 - Resümee

In dieser Arbeit wurde dem Farbfilmschaffen während des Zweiten Weltkrieges nachgegangen. Es wurde recherchiert und analysiert, inwiefern die zwei kriegsführenden Nationen Deutschland und die USA den Farbfilm generell und Filmfarben im speziellen auch als Waffe der Propaganda nutzten und welchen Stellenwert diesem neuen filmischen Ausdruck in Kriegszeiten beigemessen wurde. Bei solch einem weit angelegten Forschungsthema musste ich mir stets der Gefahr bewusst sein, Farbfilmeinsätze zu monokausal zu deuten. Die Beweggründe, die hinter einer Entscheidung für die Farbe, standen waren häufig nicht ersichtlich und eine zu einfache Auslegung historischer Gegebenheiten verlockend. Die Realität ist jedoch, dass es, besonders in den USA, eine enorme Bandbreite an unterschiedlichen farbigen Darstellungen gab, die aus zum Teil sehr komplexen Produktionsbedingungen hervorgingen. Zudem entstanden sie, wie auch in Deutschland, in einem Umfeld wechselseitiger Beziehungen zwischen politischen, künstlerischen und wirtschaftlichen Ansprüchen.

Dennoch konnten bestimmte Tendenzen in der Farbfilmpropaganda herausgearbeitet werden. Es konnte aufgezeigt werden, dass die Nationalsozialisten den Farbfilm im Gefüge der Massenmedien für sich instrumentalisieren wollten. Der Farbfilm als solcher besaß durch seine Neuigkeit bereits einen Propagandawert. Er sollte dem deutschen Film und dadurch auch dem Deutschen Reich zu Prestige verhelfen und dabei dienlich sein, sich über das amerikanische Kino zu behaupten. Farbe wurde gezielt zur Auslandspropaganda eingesetzt und kann darüber hinaus als ein Versuch gewertet werden, die Attraktivität des Unterhaltungskinos in Kriegszeiten zu steigern. Auf der einen Seite verfolgte man noch bis in die letzten Kriegsmonate einzelne Farbfilmprojekte, wie die *Panorama*-Monatsschau, das Bestreben um eine deutsche Zeichentrickfilmproduktion oder den letzten großen Durchhaltefilm *Kolberg*. Auf der anderen Seite schritt die Farbfilmproduktion in Deutschland erst durch den Krieg und die sich gewaltsam einverleibten neuen Märkte richtig voran.

Die Farbfilme der USA stellten einen weit schwierigeren Forschungsgegenstand dar. Die Literatur, die sich mit der Filmpropaganda während des Zweiten Weltkrieges beschäftigt klammert die Farbe als gestaltendes Element leider fast zur Gänze aus. Das Kinowesen jener Zeit pflegte zwar ebenfalls eine starke Beziehung zum Staat und leistete seinen Beitrag zu den

Kriegsanstrengungen, eine zentrale Figur wie Goebbels in Deutschland, der die Farbe persönlich förderte, gab es jedoch nicht. Auch stellte sich das enorme Farbfilmmaterial, was durch den technischen Vorsprung bereits in Fülle vorlag, allein durch seine Quantität als Problem dar. Hier mussten im Rahmen der Arbeit einige Abstriche gemacht werden. Insbesondere der Bereich der farbigen Spielfilme konnte nur angeschnitten werden. Als überaus fruchtbares und interessantes Feld stellten sich die farbigen Combat Reports heraus. Hier konnte gezeigt werden, dass bei den führenden Militärstellen, wenn auch nicht einheitlich, Absichten vorlagen, die Filme der eigenen Abteilung, sowie die Abteilung selbst hervorzuheben, in dem man durch die Farbe kommerzielles Potential und Aufmerksamkeit zu generieren versuchte. Durch die Inhaltsanalyse von einigen Fallbeispielen, aus den Bereichen der Combat Reports, sowie von Zeichentrick- und Spielfilmen konnten patriotische Leitmotive herausgearbeitet werden.

Der Fokus der Arbeit wurde generell sehr weit gefasst. Dadurch konnte ein guter, genereller Überblick gegeben und eine Reihe von Tendenzen im Farbfilmeinsatz aufgezeigt werden. Gleichzeitig bestehen in vielen Bereichen noch Forschungspotentiale, denen es nachzugehen gilt. Die großen, führenden Kriegsnationen neben Deutschland und den USA mussten leider noch unbearbeitet bleiben. Hier ließe sich in zukünftigen Arbeiten mit Sicherheit ansetzen, um an weitere Erkenntnisse zur Bedeutung der Filmfarbe in jenen Tagen zu gelangen. In England sind unter Verwendung des Technicolor-Verfahrens ebenfalls eine Reihe von abendfüllenden Spielfilmen realisiert worden, wie zum Beispiel der Kriegsfilm *The Life and Death of Colonel Blimp*⁶⁵⁸, der Historienfilm *Henry V*⁶⁵⁹, der von den zwei Weltkriegen gerahmte *This Happy Breed*⁶⁶⁰ oder der bereits in dieser Arbeit thematisierte Semi-Dokumentarfilm *Western Approaches*. In der Sowjetunion wurde in den 1930er und 40er Jahren ebenfalls mit verschiedenen Farbfilmverfahren experimentiert. Es wurden zweifarbige Spielfilme realisiert, als auch an einem Dreifarben-Verfahren gearbeitet, das Ende der 1930er Jahre für eine Reihe von kurzen Animationsfilmen zum Einsatz kam, ehe es nach Kriegsende zugunsten des aus Deutschland ‚erbeuteten‘ Agfacolor-Verfahrens aufgegeben wurde.⁶⁶¹ Leider scheint sowohl für die Farbfilmaktivitäten der Sowjetunion während der Kriegsjahre,

⁶⁵⁸ Regie: Michael Powell & Emeric Pressburger. Produktion: The Archers. England 1943

⁶⁵⁹ Regie: Laurence Olivier. Produktion: Two Cities Films. England 1944

⁶⁶⁰ Regie: David Lean. Produktion: Noel Coward-Cineguild & Two Cities Films. England 1944

⁶⁶¹ Vgl. Koshof (1988), S. 47 und 47 sowie Mehnert (1974), S. 197f und Virilio (1989), S. 14

als auch für die Italiens und Japans, nur ungenügend Literatur zu existieren. Hier gibt es also noch viel Forschungsbedarf. Aktivitäten, die an die von Hollywood, die zu jener Zeit ihre Vormachtstellung bereits ausgebaut hatten, heranreichen wird es vermutlich keine gegeben haben. Ob dennoch ambitionierte Farbfilmvorhaben existierten, vielleicht wie in Deutschland auch im Hinblick auf einen propagandistischen Nutzen, gilt es noch zu erforschen. Dass dies einen sehr spannenden Aspekt der Filmgeschichte darstellt konnte ich mit dieser Arbeit selbst entdecken.

5 - Mediagraphie

Agde, Günter (2004). Das Ornament der Sache. Werbe- und Trickfilm im Dritten Reich. In: Segeberg, Harro (Hg.) (2004). *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films Band 4*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 45-69

Aldgate, Anthony, & Richards, Jeffrey (2007). *Britain Can Take It. British Cinema in the Second World War*. London: Tauris.

Alt, Dirk (2007). Frühe Farbfilmverfahren und ihr Einsatz durch die NS-Propaganda 1933-1940. Diplomarbeit. Leibniz-Universität Hannover.

Alt, Dirk (2010). Farbe als Waffe. Der Farbfilm als Mittel der deutschen Kriegsberichterstattung 1941-1945. In: Rother, Rainer, & Prokasky, Judith (Hg.) (2010). *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*. München: edition text + kritik. S. 96-114

Alt, Dirk (2011a). 'Front in Farbe'. Color Cinematography for the Nazi Newsreel 1941-1945. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 31, No. 1. S. 43-60

Alt, Dirk (2011b). Die Geschichte des farbigen Kinofilms in Deutschland bis 1945. *Agentur Karl Höffkes*. <http://www.karlhoeffkes.de/> Zugriff am 01.02.2013 unter <http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-des-farbigen-kinofilms-in-deutschland-bis-1945>

Balázs, Béla (1930/2001). *Der Geist des Films. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barkhausen, Hans (1982). *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Basten, Fred. E. (2005). *Glorious Technicolor: The Movie's Magic Rainbow*. Ninetieth Anniversary Edition. Camarillo: Technicolor, Inc.

Beyer, Friedemann, & Koshofer, Gert, & Krüger, Michael (Hg.) (2010). *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. München: Collection Rolf Heyne.

Beyer, Friedemann (2010). Künstler oder Cashcows? Filmstars unterm Hakenkreuz. In: Beyer, Friedemann, & Koshofer, Gert, & Krüger, Michael (Hg.) (2010). *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. München: Collection Rolf Heyne. S. 11-39

Beyer, Friedemann, & Koshofer, Gert (2010). Von Frauen als besseren Diplomaten zum letzten Aufgebot. Zur Produktionsgeschichte farbiger Spielfilme in Deutschland (1939-1945). In: Beyer, Friedemann, & Koshofer, Gert, & Krüger, Michael (Hg.) (2010). *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. München: Collection Rolf Heyne. S. 56-231

- Bock, Hans-Michael, & Töteberg, Michael (Hg.) (1992). *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Borde, Raymond (1988). Die Filmarchive und der Farbfilm. In: Koshofer, Gert (1988). *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Spiess. S. 7-10
- Bordwell, David, & Staiger, Janet, & Thompson, Kristin (2006). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Brockhaus, Gudrun (1997). *Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot*. München: Antje Kunstmann.
- Browne, Nick (Hg.) (1998). *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Chiari, Bernhard, & Rogg, Matthias, & Schmidt, Wolfgang (Hg.) (2003). *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Coultass, Clive (1984). British Feature Films and the Second World War. In: *Journal of Contemporary History*. Vol. 19. No. 1. Historians and Movies: The State of the Art: Part 2. London: Sage Publications. S. 7-22
- Courtade, Francis, & Cadars, Pierre (1977). *Geschichte des Films im Dritten Reich*. Gekürzte Ausgabe. München: Heyne.
- Dalle Vacche, Angela, & Price, Brian (Hg.) (2006). *Color. The Film Reader*. New York: Routledge.
- Drewniak, Boguslaw (1987). *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste.
- Doherty, Thomas (1999). *Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II*. New York: Columbia University Press.
- Eder, Jens (2004). Das populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung. In: Segeberg, Harro (Hg.) (2004). *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films Band 4*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 379-416
- Egner, Silke (2003). *Bilder der Farbe*. Serie Moderner Film, Band 2. Weimar: VDG.
- Elter, Andreas (2005). *Die Kriegsverkäufer. Geschichte der US-Propaganda 1917 – 2005*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ertl, Hans (1982). *Meine wilden dreißiger Jahre. Bergsteiger, Filmpionier, Weltenbummler*. München: Herbig.

- Everett, Wendy (Hg.) (2007). *Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel*. Oxford: Lang.
- Everett, Wendy (2007). Mapping Colour: An Introduction to the Theories and Practices of Colour. In: Everett, Wendy (Hg.) (2007). *Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel*. Oxford: Lang. S. 7-38
- Faulstich, Werner (2002). *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Flueckinger, Barbara (2013). *Timeline of Historical Film Colors*. Zugriff am 10.07.2013 unter <http://zauberklang.ch/filmcolors/>
- Forster, Ralf (2006). Farbenfrohe Welt in Agfacolor (1940-44). Erschloss die Farbe neue Kulturfilm-Möglichkeiten? In: Reichert, Ramón (Hg.) (2006). *Kulturfilm im ‚Dritten Reich‘*. Wien: Synema. S. 67-84
- Friedländer, Saul (1984). *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Aus dem Französischen von Michael Grendacher. München: Carl Hanser Verlag.
- Fuhrmann, Hans-Peter (2010). *Die Panorama-Monatsschau 1944/45. Erschließung und kritische Filmanalyse*. Weimar: VDG.
- Fyne, Robert (1997). *The Hollywood Propaganda of World War II*. Lanham, Md. / London: Scarecrow Press.
- Goergen, Jeanpaul (Hg.) (1989). *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Goergen, Jeanpaul (2010). Rotornage und blaugrün. Das Zweifarbenverfahren Ufacolor 1931-1940. In: *Filmblatt* Nr. 43, S. 77-92
- Giesen, Rolf, & Hobsch, Manfred (2005). *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Glunz, Claudia (Hg.) (2007). *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und –deutung*. Göttingen: V&R Unipress
- Grafe, Frieda (2002). *Filmfarben*. Berlin: Verlag Brinkmann & Bose.
- Grassmann, Joachim, & Rahts, Walter (Hg.) (1943). *Film und Farbe. Vorträge gehalten auf der Gemeinsamen Jahrestagung ‚Film und Farbe‘ in Dresden, vom 1.-3. Oktober 1942*. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Haines, Richard W. (2003). *Technicolor Movies. The History of Dye Transfer Printing*. Jefferson: McFarland.

Higgins, Scott (1999). Technology and Aesthetics: Technicolor Cinematography and Design in the Late 1930s. In: *Film History*. Vol. 11. No. 1. Bloomington: Indiana University Press. S. 55-76

Hoffmann, Hilmar (1988). *'Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit'*. Propaganda im NS-Film. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Hoffmann, Kay (2005a). Unbekannte Bilderwelten. Technische Innovationen und ästhetische Gestaltung. In: Zimmermann, Peter, & Hoffmann, Kay (Hg.) (2005). *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3. Drittes Reich. 1933-1945*. Stuttgart: Reclam. S. 176-197

Hoffmann, Kay (2005b). Propaganda-Export. In: Zimmermann, Peter, & Hoffmann, Kay (Hg.) (2005). *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3. Drittes Reich. 1933-1945*. Stuttgart: Reclam. S. 663-674

Huntington, Tom (2001). From Black & White To Technicolor. In: *American Heritage's Invention & Technology. The Magazine of Innovation*. Volume 17, Issue 1. Zugriff am 04.07.2013 unter <http://203.197.81.56/test-it/content/black-white-technicolor>

Jacobsen, Wolfgang, & Kaes, Anton, & Prinzler, Hans Helmut (Hg.) (2004). *Geschichte des Deutschen Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler

Kalmus, Natalie M. (1935). Color Consciousness. In: Dalle Vacche, Angela, & Price, Brian (Hg.) (2006). *Color. The Film Reader*. New York: Routledge. S. 24-29

Kalmus, Herbert T., & Kalmus, Eleanore King (1993). *Mr. Technicolor*. New York: MagicImage Filmbooks.

Kindem, Gorham A. (1979). Hollywood's Conversion to Color: The Technological, Economic and Aesthetic Factors. In: *Journal of the University Film Association*, Vol. 31, No. 2, Economic and Industry History of the American Film.

Koppes, Clayton R., & Black, Gregory D. (1990). *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press.

Koshofer, Gert (1988). *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Spiess.

Koshofer, Gert (1999). Die Agfacolor Story. Eine deutsche Geschichte: Technische Pionierleistung für das Kino und Filmmythos. In: Polzer, Joachim (Hg.) (1999). *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. Fünfte Ausgabe. Berlin: Verlag der DGFK. S. 7-106

Koshofer, Gert (2010). Agfacolor für Fotografie und Kino. Eine Pionierleistung >Made in Germany<. In: Beyer, Friedemann, & Koshofer, Gert, & Krüger, Michael (Hg.) (2010). *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. München: Collection Rolf Heyne. S. 40-55

- Köppen, Manuel (2007). Wunschkonzert – Der Film in Zeiten des Blitzkrieges. In: Glunz, Claudia (Hg.) (2007). *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und –deutung*. Göttingen: V&R Unipress. S. 385-395
- Kreimeier, Klaus (1992). *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München/Wien: Hanser.
- Laqua, Carsten (1992). *Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Leiser, Erwin (1989). *Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Mit einer Nachbetrachtung von Mathias Greffrath. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Lumiere, Frederic, & Ginsburg, Matthew (Regie) (2009). *World War II in HD: Episode 3 – Bloody Resolve*. [TV-Episode]. USA: History Channel.
- Machura, Stefan, & Voigt, Rüdiger (Hg.) (2005). *Krieg im Film*. Münster: Lit.
- Maltin, Leonard (1982). *Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm*. München: Heyne.
- Maslowski, Peter (1993). *Armed with Cameras. The American Military Photographers of World War II*. New York: The Free Press.
- Meder, Thomas (1999). Die Volksgemeinschaft in Farbe. In: Polzer, Joachim (Hg.) (1999). *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. Fünfte Ausgabe. Berlin: Verlag der DGFK. S. 107-116
- Mehnert, Hilmar (1974). *Die Farbe in Film und Fernsehen*. Leipzig: Fotokinoverlag.
- Moeller, Felix (1998). *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Mit einem Vorwort von Volker Schlöndorff. Berlin: Henschel.
- Neale, Steve (2006). Technicolor. In: Dalle Vacche, Angela, & Price, Brian (Hg.) (2006). *Color. The Film Reader*. New York: Routledge. S. 13-23
- Neupert, Richard (1990). Exercising Color Restraint: Technicolor in Hollywood. In: *Post Script. Essays in Film and the Humanities*. Volume 10, Number 1. S. 21-29
- Paret, Peter (1996). Kolberg (Germany, 1945). As Historical Film and Historical Document. In: Whiteclay Chambers II, John, & Culbert, David (Hg.) (1996). *World War II. Film and History*. New York: Oxford University Press. S. 47-66
- Paul, Gerhard (2003). Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard, & Rogg, Matthias, & Schmidt, Wolfgang (Hg.) (2003). *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: R. Oldenbourg Verlag. S. 3-76

- Polzer, Joachim (Hg.) (1999). *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. Fünfte Ausgabe. Berlin: Verlag der DGFK.
- Price, Brian (2006). Color. The Film Reader. General Introduction. In: Dalle Vacche, Angela, & Price, Brian (Hg.) (2006). *Color. The Film Reader*. New York: Routledge. S. 1-9
- Reichert, Ramón (Hg.) (2006). *Kulturfilm im ‚Dritten Reich‘*. Wien: Synema.
- Rother, Rainer (1992). Die Suggestion der Farben. Immensee und Opfergang. In: Bock, Hans-Michael, & Töteberg, Michael (Hg.) (1992). *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins. S. 452-455
- Rother, Rainer, & Prokasky, Judith (Hg.) (2010). *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*. München: edition text + kritik.
- Ruttman, Walter (1941). Farbfilm. In: Goergen, Jeanpaul (Hg.) (1989). *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek. S. 94-96
- Rutz, Rainer (2007). *Signal. Eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg*. Essen: Klartext.
- Rutz, Rainer (2010). Die netten Deutschen und das ‚Neue Europa‘. Sympathiewerbung für die Wehrmacht, den Krieg und die Besatzung in der NS-Auslandsillustrierten Signal. In: Rother, Rainer, & Prokasky, Judith (Hg.) (2010). *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*. München: edition text + kritik. S. 193-208
- Schäfer, Hans Dieter (1981). *Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. München: Carl Hanser Verlag.
- Schatz, Thomas (1998). World War II and the Hollywood ‚War Film‘. In: Browne, Nick (Hg.) (1998). *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley: University of California Press. S. 89-128
- Schütz, Erhard (1995). Das ‚Dritte Reich‘ als Mediendiktatur: Medienpolitik und Modernisierung in Deutschland 1933 bis 1945. In: *Monatshefte*, Vol. 87, No. 2. Wisconsin: University of Wisconsin Press. S. 129-150
- Schultz, Sonja M. (2012). *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Segeberg, Harro (Hg.) (2004). *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films Band 4*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Segeberg, Harro (Hg.) (2006). *Mediale Mobilmachung II. Hollywood, Exil und Nachkrieg*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Segeberg, Harro (2006). Mediale Mobilmachung im 20. Jahrhundert: Fragestellung und Untersuchungsperspektive. In: Segeberg, Harro (Hg.) (2006). *Mediale Mobilmachung II. Hollywood, Exil und Nachkrieg*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 9-38

- Shull, Michael S., & Wilt, David E. (1996). *Hollywood War Films, 1937-1945*. Jefferson: McFarland.
- Shull, Michael S., & Wilt, David E. (2004). *Doing Their Bit. Wartime American Animated Short Films, 1939-1945*. Second Edition. Jefferson: McFarland.
- Smoodin, Eric (1993). *Animating Culture. Hollywood Cartoons from the Sound Era*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Spieker, Markus (1999). *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier: WVT.
- Stamm, Karl (2000). Panorama. Farbige Auslands-Filmpropaganda 1944/45. In: CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.) (2000). *Filmblatt 12*. 5. Jg. S. 30-37
- Stoll, Ulrich (Regie) (1999). *Hitlers Traum von Micky Maus – Zeichentrick unterm Hakenkreuz*. [TV-Film]. Deutschland: De Campo Film Köln mit WDR und ARTE.
- Suid, Lawrence H. (2002). *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film*. Revised and expanded edition. Lexington: University Press of Kentucky.
- Telotte, J.P. (2006). Minor Hazards. Disney and the Color Adventure. In: Dalle Vacche, Angela, & Price, Brian (Hg.) (2006). *Color. The Film Reader*. New York: Routledge. S. 30-39
- Virilio, Paul (1989). *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Voigt, Rüdiger (2005). Der Kampf um die Herzen. Filme als Waffen der Kriegspropaganda. In: Machura, Stefan, & Voigt, Rüdiger (Hg.) (2005). *Krieg im Film*. Münster: Lit. S. 23-57
- Waldekranz, Rune, & Arpe, Verner (1956). *Knaurs Buch vom Film*. München: Droemersch Verlagsanstalt.
- Weber, Nicola Valeska (2011). *Im Netz der Gefühle: Veit Harlans Melodramen*. Berlin: Lit Verlag.
- Whiteclay Chambers II, John, & Culbert, David (Hg.) (1996). *World War II. Film and History*. New York: Oxford University Press.
- Winkler, Allan (1978). *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942-1945*. New Haven: Yale University Press.
- Witte, Karsten (2004). Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Jacobsen, Wolfgang, & Kaes, Anton, & Prinzler, Hans Helmut (Hg.) (2004). *Geschichte des Deutschen Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 117-166

Zimmermann, Peter, & Hoffmann, Kay (Hg.) (2005). *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3. Drittes Reich. 1933-1945*. Stuttgart: Reclam.

Zimmermann, Peter (2005a). Sukzessive Verstaatlichung der Filmindustrie und Entwicklung der Kulturfilm-Produktion. In: Zimmermann, Peter, & Hoffmann, Kay (Hg.) (2005). *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3. Drittes Reich. 1933-1945*. Stuttgart: Reclam. S. 93-101

Zimmermann, Peter (2005b). Die Kinos und ihr Filmprogramm. In: Zimmermann, Peter, & Hoffmann, Kay (Hg.) (2005). *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3. Drittes Reich. 1933-1945*. Stuttgart: Reclam. S. 103-109

6 - Anhang

6.1 - Abbildungsverzeichnis

Die Panorama Bilder (Abb. 1-6) stammen aus Hans-Peter Fuhrmanns Buch *Die Panorama-Monatsschau 1944/45*. Alle weiteren Abbildungen wurden von mir selbst erstellt. Die Medienquellen setzten sich dabei wie folgt zusammen. Soweit es möglich war wurden DVD-Fassungen herangezogen. So stammen zum Beispiel alle Abbildungen, die sich auf Disney Werke beziehen, von der DVD *Walt Disney Treasures – On the Front Lines* aus dem Jahre 2004. Werke, die als Gemeingut gehandelt werden, wie die zahlreichen Combat Reports, wurden der digitalen Datenbank des *Internet Archive* (archive.org) entnommen. Für einige Beispiele, wie den deutschen Zeichentrickfilmproduktionen wurde auch die Video-Plattform *Youtube* (youtube.com) verwendet. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die Farbqualität der Abbildungen nicht immer der ursprünglichen Farbqualität des Filmmaterials entspricht. Insbesondere die deutschen Agfacolor Produkte und die amerikanischen Combat Reports weisen zum Teil erhebliche Qualitätsmängel auf.

Abb. 1: Panorama Nummer 1	51
Abb. 2: Panorama Nummer 1	51
Abb. 3: Panorama Nummer 1	51
Abb. 4: Panorama Nummer 2	51
Abb. 5: Panorama Nummer 3	52
Abb. 6: Panorama Nummer 4	52
Abb. 7: Die Schlacht um Miggershausen (1937)	56
Abb. 8: Die Schlacht um Miggershausen (1937)	56
Abb. 9: Der Störenfried (1940)	57
Abb. 10: Der Störenfried (1940)	57
Abb. 11: Van den vos Reynaerde (1943)	60
Abb. 12: Van den vos Reynaerde (1943)	60

Abb. 13: Der Schneemann (1944)	62
Abb. 14: Armer Hansi (1943)	62
Abb. 15: Die verwitterte Melodie (1943)	62
Abb. 16: Hochzeit im Korallenmeer (1943/44)	62
Abb. 17: Münchhausen (1943)	66
Abb. 18: Münchhausen (1943)	66
Abb. 19: Münchhausen (1943)	67
Abb. 20: Münchhausen (1943)	67
Abb. 21: Kolberg (1945)	78
Abb. 22: Kolberg (1945)	78
Abb. 23: Kolberg (1945)	78
Abb. 24: Kolberg (1945)	78
Abb. 25: The Battle of Midway (1942)	107
Abb. 26: The Battle of Midway (1942)	107
Abb. 27: The Battle of Midway (1942)	107
Abb. 28: The Battle of Midway (1942)	107
Abb. 29: The Battle of Midway (1942)	108
Abb. 30: The Battle of Midway (1942)	108
Abb. 31: The Battle of Midway (1942)	108
Abb. 32: The Battle of Midway (1942)	108
Abb. 33: The Battle of Midway (1942)	109
Abb. 34: The Battle of Midway (1942)	109
Abb. 35: The Battle of Midway (1942)	109
Abb. 36: The Battle of Midway (1942)	109
Abb. 37: The Battle of Midway (1942)	110
Abb. 38: The Battle of Midway (1942)	110

Abb. 39: The Fighting Lady (1944)	114
Abb. 40: The Fighting Lady (1944)	114
Abb. 41: The Fighting Lady (1944)	114
Abb. 42: The Fighting Lady (1944)	114
Abb. 43: The Fighting Lady (1944)	115
Abb. 44: The Fighting Lady (1944)	115
Abb. 45: The Fighting Lady (1944)	116
Abb. 46: The Fighting Lady (1944)	116
Abb. 47: The Fighting Lady (1944)	116
Abb. 48: The Fighting Lady (1944)	116
Abb. 49: To the Shores of Iwo Jima (1945)	118
Abb. 50: To the Shores of Iwo Jima (1945)	118
Abb. 51: To the Shores of Iwo Jima (1945)	118
Abb. 52: To the Shores of Iwo Jima (1945)	118
Abb. 53: To the Shores of Iwo Jima (1945)	119
Abb. 54: To the Shores of Iwo Jima (1945)	119
Abb. 55: Remember These Faces (1945)	120
Abb. 56: Remember These Faces (1945)	120
Abb. 57: Remember These Faces (1945)	120
Abb. 58: Remember These Faces (1945)	120
Abb. 59: P-38 Flight Characteristics (1943)	125
Abb. 60: Stop That Tank! (1942)	125
Abb. 61: The Enemy Bacteria (1945)	126
Abb. 62: The Enemy Bacteria (1945)	126
Abb. 63: Four Methods of Flush Riveting (1942)	126
Abb. 64: Four Methods of Flush Riveting (1942)	126

Abb. 65: The New Spirit (1942)	128
Abb. 66: Peace on Earth (1939)	133
Abb. 67: Peace on Earth (1939)	133
Abb. 68: Peace on Earth (1939)	134
Abb. 69: Peace on Earth (1939)	134
Abb. 70: Peace on Earth (1939)	134
Abb. 71: Peace on Earth (1939)	134
Abb. 72: Blitz Wolf (1942)	135
Abb. 73: Der Fuehrer's Face (1942)	135
Abb. 74: Victory Through Air Power (1943)	135
Abb. 75: Victory Through Air Power (1943)	135
Abb. 76: Tulips Shall Grow (1942)	136
Abb. 77: Tulips Shall Grow (1942)	136
Abb. 78: Blitz Wolf (1942)	136
Abb. 79: Blitz Wolf (1942)	136
Abb. 80: Old Glory (1939)	137
Abb. 81: Pigeon Patrol (1942)	137
Abb. 82: The New Spirit (1942)	137
Abb. 83: The New Spirit (1942)	137
Abb. 84: Pigeon Patrol (1942)	138
Abb. 85: Pigeon Patrol (1942)	138
Abb. 86: Superman (1941)	139
Abb. 87: Der Fuehrer's Face (1942)	140
Abb. 88: Der Fuehrer's Face (1942)	140
Abb. 89: Der Fuehrer's Face (1942)	140
Abb. 90: Der Fuehrer's Face (1942)	140

Abb. 91: Der Fuehrer's Face (1942)	141
Abb. 92: Der Fuehrer's Face (1942)	141
Abb. 93: Education for Death (1943)	141
Abb. 94: Education for Death (1943)	141
Abb. 95: Education for Death (1943)	142
Abb. 96: Education for Death (1943)	142
Abb. 97: Education for Death (1943)	142
Abb. 98: Education for Death (1943)	142
Abb. 99: Education for Death (1943)	142
Abb. 100: Education for Death (1943)	142
Abb. 101: Education for Death (1943)	143
Abb. 102: Education for Death (1943)	143
Abb. 103: Victory Through Air Power (1943)	145
Abb. 104: Victory Through Air Power (1943)	145
Abb. 105: Victory Through Air Power (1943)	145
Abb. 106: Victory Through Air Power (1943)	145
Abb. 107: Victory Through Air Power (1943)	145
Abb. 108: Victory Through Air Power (1943)	145
Abb. 109: Victory Through Air Power (1943)	146
Abb. 110: Victory Through Air Power (1943)	146
Abb. 111: Victory Through Air Power (1943)	146
Abb. 112: Victory Through Air Power (1943)	146
Abb. 113: Victory Through Air Power (1943)	146
Abb. 114: Victory Through Air Power (1943)	146
Abb. 115: This is the Army (1943)	149
Abb. 116: This is the Army (1943)	149

Abb. 117: This is the Army (1943)	150
Abb. 118: This is the Army (1943)	150
Abb. 119: The Story of Dr. Wassell (1944)	151
Abb. 120: The Story of Dr. Wassell (1944)	151
Abb. 121: Crash Dive (1943)	151
Abb. 122: Crash Dive (1943)	151
Abb. 123: Dive Bomber (1941)	152
Abb. 124: Thunder Birds (1942)	152
Abb. 125: Thunder Birds (1942)	152
Abb. 126: Thunder Birds (1942)	152

6.2 - Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Einsatz des Farbfilms während des Zweiten Weltkrieges und zeigt, wie diese neue technische Innovation sowohl durch Deutschland als auch die USA in den Dienst des Krieges gestellt wurde.

Hierzu wird zunächst das populäre Kino in Kriegszeiten thematisiert und dargelegt, wie sich die Beziehung zwischen der Filmindustrie und dem Staat beziehungsweise der Politik gestaltete. Im Hauptteil werden aufbauend auf bereits existierende Arbeiten auf diesem Gebiet, anhand von Fallbeispielen, die jeweilige Farbfilmtechnik, sowie ihre einzelnen Anwendungsgebiete untersucht. Es wird erarbeitet, was entstanden ist, wer dies mit welchen nachweisbaren Intentionen getan hat und welche weiteren konkreten Vorhaben auf dem Gebiet des Farbfilms bestanden.

Im Kapitel zu Deutschland wird aufgezeigt, wie man versuchte ein geeignetes ‚deutsches Farbfilmverfahren‘ zu entwickeln, um sich gegen die amerikanische Konkurrenz zu behaupten und auf dem internationalen Kinomarkt durchzusetzen. Es wird gezeigt, dass der Farbfilm in Deutschland als eine neue technische Errungenschaft gleichzeitig sowohl ein Träger von ideologisch geprägten Botschaften darstellten konnte als auch selbst ein Objekt der Propaganda war. Er wurde genutzt, um eine florierende Kinoindustrie vorzuspielen und half dabei die Attraktivität des Unterhaltungssektors, dem eine wichtige systemstabilisierende Funktion im Nationalsozialismus zukam, bis in die letzten Kriegsmonate aufrecht zu erhalten.

Die USA übernahmen auf dem Sektor des Farbfilms eine Voreiterrolle. Der dreifarbiges Technicolor-Farbfilm hatte sich bereits vor dem Kriegseintritt der USA im Kino etabliert. Anhand von Filmproduktionen des Militärs, farbigen Cartoons und Spielfilmen wird gezeigt, dass die neue Ausdrucksmöglichkeit des Farbfilms auch dazu genutzt wurde patriotische und propagandistische Botschaften zu verstärken und ein geeignetes Mittel darstellte, Aufmerksamkeit zu generieren.

6.3 - English Abstract of the Thesis

This thesis deals with the use of color film during the Second World War and shows how this new technological innovation was provided by both Germany and the United States of America in the war effort.

The popular cinema in times of war is discussed first and it is shown how the relationship between the film industry and the State, or the policy, is mannered. The main part of the thesis is building on existing work in this field and completed with case studies and own analysis. It deals with the respective color film technology, as well as their individual application areas and shows what color films were produced by whom with which intentions.

In the chapter on Germany it is shown how they tried to develop a suitable 'German color film process' in order to compete with the American competition on the international cinema market. The color film as a new technical achievement was at the same time both carrier of ideological messages and himself an object of propaganda. It was used to feign a thriving film industry and to maintain the attractiveness of the entertainment sector, which had an important political role in the system of National Socialisms.

The United States took a pioneering role on the color film sector. The three-strip Technicolor color film had been established before the United States entered the war. Using film productions of the military, color cartoons and movies this thesis shows how this new means of expression was used to enhance patriotic and propagandistic messages and also constituted an appropriate means to generate attention.

6.4 - Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Stefan Knoke, Bakk.phil.
Geburtstag: 19.07.1986
Geburtsort: Geseke, Deutschland
Staatsbürgerschaft: Deutsch

Ausbildung

2006-2013 Magisterstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien
Wahlfächer: Filmakademie Wien, Psychologie
2008-2012 Bakkalaureatsstudium der Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft
1997-2006 Evangelisches Gymnasium Lippstadt
1993-1997 Martinschule Lippstadt

Berufliche Tätigkeiten

seit 2008 Redakteur beim Online-Filmmagazin Movienerd.de
seit 2008 Billeteur und Kassakraft im Kinobetrieb Village Cinemas Wien