

Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des »Dritten Reiches«

IRINA SCHEIDGEN

Sich mit Frauenbildern im Spiel- und Dokumentarfilm des »Dritten Reiches« auseinanderzusetzen, bedeutet, sich nicht nur mit dem Film als einem der »modernsten und weitreichendsten Mittel zur Beeinflussung der Massen«¹ zu beschäftigen, sondern auch damit, wie Weiblichkeitsbilder propagandistisch eingesetzt wurden. Zum einen, um Frauen zu beeinflussen, zum anderen, um erwünschte gesellschaftliche Zustände, Rollen und Ideale einem breiten Publikum anhand von Geschlechterstereotypen vor Augen zu führen.

Eine vergleichende Untersuchung zu Weiblichkeitsbildern im Spielfilm, im Kulturfilm und in der Wochenschau gibt es bislang nicht.² Ich möchte anhand ausgewählter Beispiele zeigen, wie sich Weiblichkeitsbilder in fiktionalen und doku-

1 | Joseph Goebbels am 9.2.1934 vor Filmschaffenden. Zitiert nach: Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart: Enke 1969, S. 22.

2 | Vgl. die Literatur zu Schauspielerinnen und Frauenbildern im NS-Spielfilm: Cinzia Romani: Die Filmdiven im Dritten Reich, München: Bahia 1982; Karen Ellwanger/Eva Maria Warth: »Die Frau meiner Träume? Weiblichkeit und Maskerade: eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film«, in: Frauen und Film: Maskerade, Heft 38 (1985), Frankfurt/Main: Stroemfeld, Roter Stern, S. 58–71; Karen Ellwanger: »Frau nach Maß. Der Frauentyp der vierziger Jahre im Zeichensystem des Filmkostüms«, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin: Nischen 1987, S. 119–128; Heide Schlüppmann: »Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie«, in: Frauen und Film: Faschismus, Heft 44/45, Frankfurt/Main: Stroemfeld, Roter Stern 1988, S. 44–66; Friedemann Beyer: Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, 3. Aufl., München: Heyne 1991; Ute Bechdorf: Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm, Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde 1992.

mentarischen Filmen des »Dritten Reiches« unterschieden, während der verschiedenen Phasen der NS-Herrschaft änderten und bestimmten politischen Anliegen angepasst wurden.³

Der Spielfilm

Gerd Albrecht unterscheidet in seiner viel zitierten Studie zur nationalsozialistischen Filmpolitik zwischen politischen Filmen (P-Filmen) und nicht politischen Filmen (nP-Filmen).⁴ Politische Filme sind Propagandafilme, in denen es vor allem darum ging, ganz offen, d. h. propagandistisch, die nationalsozialistischen Ideen durch Einfachheit, einprägsame Slogans und permanente Wiederholungen einer möglichst großen Masse an Menschen nahezubringen, deren kritisches Denken nicht erwünscht war.⁵ Nicht politische Filme waren dagegen Unterhaltungsfilme. Bei den Spielfilmen machten Propagandafilme 15 Prozent und damit nur einen kleinen Teil der gesamten Filmproduktion aus. Der weitaus größere Teil waren Unterhaltungsfilme, die verschiedene Genres wie die Komödie, das Melodram, den Historienfilm, den Revue- oder Musikfilm umfassten. Die Hälfte aller Spielfilme und damit das erfolgreichste Genre im »Dritten Reich« waren Komödien.

Eine Trennung in politische und nicht politische Filme, wie sie Gerd Albrecht Ende der 1960er Jahre vorgenommen hat, ist aber wenig sinnvoll, weil dadurch übersehen wird, dass auch Unterhaltungsfilme bestimmte nationalsozialistische Ideologeme transportieren konnten. Joseph Goebbels proklamierte 1941 vor der Reichsfilmkammer in Berlin, dass Unterhaltung die Aufgabe habe, »ein Volk für seinen Lebenskampf auszustatten, ihm die in dem dramatischen Geschehen des Tages notwendige Erbauung, Unterhaltung und Entspannung zu geben«. Schließlich sei die beste Propaganda nicht diejenige, »bei der die eigentlichen Elemente der

3 | Hierzu auch Ute Bechdorf: »Erwünschte Weiblichkeit? Filmische Konstruktionen von Frauenbildern im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm«, in: Günter Giesenfeld (Hg.), *Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm*, Marburg: Schüren 1993, S. 49–64; Dora Traudisch: *Mutterschaft mit Zuckerguß? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm*, Pfaffenweiler: Centaurus 1993; Gabriele Lange: *Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches*, Frankfurt/Main: Peter Lang 1994; Annette Meyhöfer: »Schauspielerinnen im Dritten Reich«, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt/Main: Insel 2000, S. 342–367; Jo Fox: *Filming Women in the Third Reich*, Oxford, New York: Berg 2000; Sabine Hake: *Popular Cinema of the Third Reich*, Austin: University of Texas Press 2001 (vgl. Kapitel 10); Antje Ascheid: *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, Philadelphia: Temple University Press 2003; Angela Vaupel: *Frauen im NS-Film. Unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005.

4 | G. Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Die Bezeichnungen »P-Filme« und »nP-Filme«* stammen von Gerd Albrecht.

5 | Vgl. Wolf Donner: *Propaganda und Film im »Dritten Reich«*, Berlin: TIP 1995, S. 10 f.

Propaganda immer sichtbar zutage treten«, sondern die, »die sozusagen unsichtbar wirkt«.⁶ Goebbels sah im Unterhaltungsfilm die perfekte Möglichkeit, die Zuschauer und Zuschauerinnen zu erziehen, »[...] ohne daß das Objekt der Erziehung überhaupt merkt, daß es erzogen wird«.⁷ Die Aufgabe des Films bestand in einer Vermittlung nationalsozialistischer Werte, Verhaltensmuster und Ideale, die keineswegs alle ihren Ursprung im Nationalsozialismus hatten, sondern vielfach auf traditionelle Vorstellungen und Ideen der bürgerlichen Gesellschaft rekurrierten.

Die Verbreitung und die Annahme von Ideologien – die Stephen Lowry als Prozesse bezeichnet, »wodurch eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe sich über sich verständigt, ihre Werte und Normen, mögliche Rollen, kollektive Identität, letztlich die gemeinsame Definition der Realität überhaupt« – können in Unterhaltungsfilmen nur dann funktionieren, wenn sie wirkliche Wünsche, Sehnsüchte, aber auch Probleme der Zuschauer und Zuschauerinnen aktivieren, diese umarbeiten und auf propagierte Ziele umlenken.⁸ In neueren Studien werden Unterhaltungsfilme darauf untersucht, ob sich eine versteckte Einbindung nationalsozialistischer Ideologien in filmischen Strukturen nachweisen lässt. So konnte ein Spielfilm, gelenkt durch die Handlung, z. B. bestimmte geschlechtsspezifische Rollenmuster propagieren. In vielen Unterhaltungsfilmen fand eine »filmische Konstruktion von Weiblichkeit«⁹ und von Geschlechterrollen im Allgemeinen statt, die für die Zuschauer/-innen als Orientierungshilfe zu verstehen war. Darüber hinaus ließen sich gesellschaftliche Ideale und Feindbilder gut über Geschlechterstereotype transportieren, die traditionell als natürlich angesehen wurden.

Der Erfolg eines Unterhaltungsfilms hing nicht zuletzt von der schauspielerischen Besetzung ab. Die Nationalsozialisten bauten im Film Starimages verschiedener Schauspieler/-innen auf, um deren Beliebtheit für ihre Zwecke zu nutzen. Die Identifikation eines Zuschauers und einer Zuschauerin mit einem bestimmten Schauspieler oder einer durch diesen verkörperten Situation konnte umso effektiver stattfinden, je größer sein Starimage war. Unter einem Starimage wird ein Bild einer fiktionalen Persönlichkeit verstanden, das vom Publikum aus den durch die Medien vermittelten Zeichen und Texten konstruiert wird. Bei der Praktizierung eines Starkultes werden bestimmte Schauspieler/-innen von einer großen Zahl von Fans unkritisch als Vorbild genommen, die sich durch intensive Gefühle an sie gebunden fühlen.¹⁰

Schauspielerinnen wie Zarah Leander, Kristina Söderbaum oder Marika Rökk wurden durch Werbemaßnahmen zu Idolen stilisiert. In ihren Rollen zeichnete sich

6 | Joseph Goebbels in einer Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15.2.1941. Zitiert nach Gerd Albrecht: *Der Film im Dritten Reich*, Karlsruhe: Doku-Verlag 1979, S. 76 f.

7 | Joseph Goebbels, Rede am 15.2.1937. Zitiert nach Stephen Lowry: *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*, Tübingen: Niemeyer 1991, S. 6.

8 | Ebd., S. 58.

9 | U. Bechdorf: *Wunsch-Bilder?*, S. 11.

10 | Vgl. Andrea Winkler-Mayerhöfer: *Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*, München: Ölschläger 1992, S. 13.



Abb. 1: Zarah Leander in »La Habanera« (Filmstill), D 1937, Regie: Detlef Sierck.

eine immer wiederkehrende Grundfigur ab. Hatte sich erst einmal ein bestimmter Rollentypus einer Schauspielerin etabliert, konnte sie diesen nicht einfach ablegen, da das Auftreten ihrer Person mit speziellen Erwartungen verknüpft war. So spielte die Schwedin Zarah Leander¹¹ fast immer die leidende, fremdartige Frau, die in Filmen wie »La Habanera« (1937, Detlef Sierck), »Zu neuen Ufern« (1937, Detlef Sierck) oder »Die große Liebe« (1942/43, Rolf Hansen) mit ihrem Äußeren und ihrer dunklen Stimme die Diva, die Femme fatale und erotische Frau verkörperte. Zugleich war sie in ihren selbstbewusst gezeichneten Rollen aber auch immer die Verratene, Missverstandene, Verlassene und verzweifelt Liebende. In dieser Figur konnten sich Frauen in ihren Problemen wiederfinden oder in eine fremde Welt eintauchen (Abb. 1). Kristina Söderbaum verkörperte dagegen die sich (auf)opfernde Frau. Söderbaum entsprach dem oft propagierten Ideal der nordischen blonden Schönheit.¹² In zahlreichen Melodramen wie »Jud Süß« (1940), »Die goldene Stadt« (1942), »Opfergang« (1944) oder »Kolberg« (1945) von Veit Harlan, ihrem Ehemann, wird sie zum Typus der blonden Kindfrau voller Unschuld und Reinheit aufgebaut, die Konflikten ausgesetzt wird, die nur durch ihren Selbstmord zu lösen

11 | Vgl. Paul Seiler: Zarah Leander. Ein Kultbuch, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985; Cornelia Zumkeller: Zarah Leander. Ihre Filme – ihr Leben, München: Heyne 1988; Paul Seiler: Zarah Leander. Ich bin eine Stimme. Biographie, Berlin: Ullstein Verlag 1997; Michaela Jary: Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n. Das Leben der Zarah Leander, Berlin: Aufbau Verlag 2001; Jutta Jacobi: Zarah Leander. Das Leben einer Diva, Hamburg: Hoffmann & Campe 2006.

12 | F. Beyer: Die Ufa-Stars im Dritten Reich, S. 196–241; Kristina Söderbaum: Nichts bleibt immer so. Erinnerungen. Aufgezeichnet von Julia Streitz, neu durchges. u. erw. Ausgabe, München: Herbig 1992; A. Ascheid: Hitler's Heroines, S. 42–97.



Abb. 2: Kristina Söderbaum in »Die goldene Stadt« (Filmstill), D 1942, Regie: Veit Harlan.

sind (Abb. 2). In Filmen wie »Jud Süß« wurde Frauen eine sich aufopfernde Rolle nahegelegt, außerdem wurden über das Bild der »geschändeten Frau« antisemitische Feindbilder verhandelt.

Zarah Leander und Kristina Söderbaum zählten wie auch Lida Baarova, Lilian Harvey, Heidemarie Hatheyer, Carola Höhn, Marianne Hoppe, Brigitte Horney, Jenny Jugo, Hilde Krahel, Marika Röck, Sybille Schmitz, Olga Tschechowa, Luise Ullrich, Ilse Werner und Paula Wessely zu den erfolgreichsten Schauspielerinnen in Deutschland.¹³ Umso erstaunlicher, dass mehr als die Hälfte der deutschen Schauspielerinnen nicht in Deutschland geboren war und einige von ihnen in den Filmen dennoch den »arisch-schönen« Frauentypus verkörpern sollten. Sie gaben dem NS-Kino einen Hauch von Weltoffenheit.

13 | Die Nationalsozialisten bauten auch die Ungarin Marika Röck zum Star auf. In Revuefilmen – einer Mischform aus Variété, Bühnenshow und Tanztheater – wie »Heißes Blut« (1936), »Gasparone« (1937), »Eine Nacht im Mai« (1938), »Hallo Janine« (1939), »Kora Terry« (1940) oder »Hab mich lieb« (1942) singt und tanzt sich die ungarische Schauspielerin durch künstlich erschaffene Konflikte, die sich am Ende der Filme immer in einem Happy End auflösen. Röck gibt sich in diesen Filmen als »das einfache bürgerliche Mädchen, das von einer großen Karriere und dem Mann fürs Leben träumt«. In der Rolle der »Spitzbübischen« realisiert sie ihre Wünsche durch »gesundes Temperament, Durchsetzungswillen und Kompromißlosigkeit«. Vgl. A. Winkler-Mayerhöfer: Starkult als Propagandamittel?, S. 124. Heidemarie Hatheyer machte sich in den Filmen »Der Berg ruft« (1937) und »Die Geierwally« (1940) als »naturverbundenes Landmädchen« einen Namen. Die junge Ilse Werner dagegen spielte in NS-Filmen sehr häufig das »natürliche, anständige deutsche Mädchen«, das meist den Mann als Kameradin unterstützt.

Es erscheint wenig sinnvoll, eine festgeschriebene Typologisierung bestimmter Weiblichkeitscharaktere¹⁴ im Unterhaltungsfilm vorzunehmen, da eine Frau innerhalb ihrer Figurenentwicklung im Laufe der Filmhandlung mehrere Typen verkörpern konnte. Trotzdem zeichnen sich im Film bestimmte, immer wiederkehrende Frauendarstellungen ab, denen durch das Filmende eine Bewertung und damit auch Positionierung zuteilwird. Diese Frauendarstellungen sind meistens an ein bestimmtes Filmthema geknüpft. Filme, in denen Frauen eine Hauptrolle spielten, machten ca. 40 bis 50 Prozent der Gesamtproduktionen aus.¹⁵ In den Propagandafilmen, zu denen zahlreiche Preußen-, Geschichts- und biografische sowie antisemitische Filme und Fliegerfilme¹⁶ zählen, spielten Frauen meistens eine Nebenrolle und waren als »schmucke Beigabe«¹⁷ dem männlichen Protagonisten an die Seite gestellt. In diesen politisch motivierten Filmen wie auch in zahlreichen ernstesten Unterhaltungsfilmen erscheinen die männlichen Hauptdarsteller als starke, selbstbewusste Persönlichkeiten, die Führungsqualitäten besitzen und der Frau »Halt und Schutz« bieten. Eine Hauptrolle spielten die Schauspielerinnen eher in Unterhaltungsfilmen, in denen die Handlung um die Themen Liebe, Ehe und Mutterschaft kreiste. Hier präsentierten sich die Männer nicht immer als starke Heldenfiguren, sondern traten auch als »Liebhaber, treuherzige Ehemänner, leichtfüßige Charmeure, polternde Patriarchen, Bösewichter und Witzbolde«¹⁸ auf. Spätestens gegen Ende der Filme wurde aber auch hier das Ziel klar: Ehe und Mutterschaft. In den meisten Filmen stand das Kinderkriegen bewusst außerhalb der Filmhandlung, denn Sexualität sollte nicht unbedingt offen gezeigt werden. So warben Filme wie »Das Verlegenheitskind« (1938), »Hurra! Ich bin Papa« (1939), »Drei Väter um Anna« (1939), »Die barmherzige Lüge« (1939), »Wie konntest du, Veronika« (1940) ohne eine direkte Darstellung von Sexualität darum, Kinder in die Welt zu setzen, unabhängig davon, ob sie innerhalb oder außerhalb einer Ehe gezeugt wurden. »Richtiger Mütterfilme sind dagegen vergleichsweise wenige gedreht worden.

14 | Vgl. F. Beyer: Die Ufa-Stars im Dritten Reich, S. 51 ff. Beyer unterscheidet die »Saulondamen« (etwa Olga Tschechowa, Lil Dagover, Henny Porten), die »fatalen, verschlossenen Frauen« (wie Zarah Leander, Sybille Schmitz), die »Opferfrauen« (wie Söderbaum, Hatheyer in »Ich klage an«), die »Fräuleins« als größte Kategorie weiblicher Rollen (wie Ilse Werner), »Kameradinnen« (wie Brigitte Horney in »Befreite Hände«, Marianne Hoppe in »Auf Wiedersehen, Franziska«), die »patenten, sportlichen Mädels« und die »Mütter« (wobei Beyer keine ausgesprochene Mutterdarstellerin einfällt, obwohl es auch Mütterfilme wie »Mutterliebe« gab); vgl. auch C. Romani: Die Filmdiven im Dritten Reich, S. 36–39. Romani unterscheidet die »Dame«, die »Femme fatale«, die »Unterwürfige«, das »Mädchen von nebenan« und die »Spitzbübische«.

15 | Brigitta Welzel: Die Beliebigkeit der filmischen Botschaft aufgewiesen am »ideologischen« Gehalt von 120 NS-Spielfilmen, Rheinfelden, Berlin: Schäuble 1994, S. 7.

16 | Beispielsweise »Der große König« (1940–42), »Bismarck« (1940), »Robert Koch, der Bekämpfer des Todes« (1939), »Friedrich Schiller. Der Triumph eines Genies« (1940), »Jud Süß« (1940), »Die Rothschilds« (1940), »Stukas« (1940/41), »Feuertaufe« (1939/40).

17 | A. Meyhöfer: »Schauspielerinnen im Dritten Reich«, a. a. O., S. 353.

18 | F. Beyer: Die Ufa-Stars im Dritten Reich, S. 30.

Filmbeispiele, in denen Mütter die Hauptrolle spielen, sind »Meine vier Jungen« (1944, Günther Rittau), »Annelie« (1941, Josef von Baky) und »Mutterliebe« (1939, Gustav Ucicky), wobei Letzterer zeigt, dass sich Muttersein und Berufstätigkeit der deutschen Frauen auf der Leinwand nicht unbedingt ausschließen mussten. Der mit dem Prädikat »staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll« ausgezeichnete Film »Mutterliebe« handelt von der Mutter Marthe Pirlinger, die sich nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes aufopferungsvoll um ihre vier Kinder kümmert und gleichzeitig Tag für Tag in ihrer Wäscherei arbeitet.

Vielfach traten in Unterhaltungsfilmen auch zwei gegensätzliche Frauentypen auf, die durch die Filmhandlung positiv oder negativ bewertet wurden. In der noch heute sehr beliebten Komödie »Die Feuerzangenbowle« (1944, Helmut Weiß) konkurrieren zwei Frauen um den von Heinz Rühmann gespielten Schriftsteller Hans Pfeiffer, der als erwachsener Mann noch einmal die Schulbank drückt. Pfeiffer verlässt für diesen Schulstreich seine Freundin Marion, die mit den Attributen »städtisch«, »modisch-elegant«, aber auch »arrogant« beschrieben werden kann. Der zum Schüler regrediierte Schriftsteller verliebt sich auf dem Land in die schüchterne blonde Eva, deren mädchenhafte Kleidung bereits als eine bewusste Handhabung weiblicher Rollenzuschreibung gelten kann und sich als wesentlicher Bestandteil der Propagierung eines bestimmten Frauenbildes erweist.¹⁹ Pfeiffer tauscht seine vorher sexuell sehr offene Beziehung mit Marion gegen einen zurückhaltenden, normierten Umgang mit einem Mädchen, das dem NS-Stereotyp der deutschen Frau entspricht. Eine vorsichtige körperliche Annäherung zwischen Hans und Eva bei einem Ausflug in die Natur wird durch einen Zoom der Kamera auf die sich zart berührenden Hände der beiden in Großaufnahme veranschaulicht. Filmhandlung und -ende lassen keinen Zweifel, dass der ideologisch akzeptablere Frauentyp, der ein geordnetes Familienleben verspricht, gegenüber dem sexuell aktiven Pendant bevorzugt wird.

Nach dem Beginn des Zweiten Weltkrieges entstanden eine ganze Reihe so genannter »Heimatfrontfilme«, in denen die Freundin oder Ehefrau treu und ausdauernd auf die Rückkehr ihres Mannes wartet, der für das »deutsche Vaterland« im Krieg kämpft. Die jungen Frauen in Filmen wie »Wunschkonzert« (1940, Eduard von Borsody) mit Ilse Werner oder »Auf Wiedersehen, Franziska« (1941, Helmut Käutner) mit Marianne Hoppe sind meist »natürlich, anständig und geduldig«. Sie stehen dem Mann als erotische Partnerin und treue Kameradin zur Seite. Diese Filme sollten nicht nur den Alltag der zuhause gebliebenen Ehefrauen und Freundinnen demonstrieren, sondern gleichzeitig den Ehemännern an der Front eine gewisse Sicherheit in Bezug auf die Treue ihrer eigenen Frauen vermitteln.²⁰

19 | K. Ellwanger/E.-M. Warth: »Die Frau meiner Träume?«, a. a. O., S. 58.

20 | Beruhigen sollten auch die Filme, die sich ab Ende der 1930er Jahre im geordneten Zusammenleben von Mann und Frau Fragen der Treue widmeten. Vgl. hierzu: »Wer küsst Madeleine« (1939), »Sophienlund« (1943) oder »Zwei glückliche Menschen« (1943).

Trotz aller Präferenzen für bestimmte weibliche Stereotype traten im Spielfilm nach 1939 vermehrt berufstätige Frauen²¹ auf, die allerdings fast immer unverheiratet waren. Während die meisten weiblichen Filmfiguren vor 1939 und in den ersten Kriegsjahren traditionell weibliche Berufe wie Krankenschwester (»Zwei in einer großen Stadt«, 1941), Sekretärin (»Mädchen im Vorzimmer«, 1940) oder Sängerin/Tänzerin (z. B. »Und du mein Schatz fährst mit«, 1936; »Kora Terry«, 1940; »Die große Liebe«, 1941/42) ausübten, war im weiteren Kriegsverlauf jede fünfte weibliche Berufstätige in einem typischen Männerberuf etwa als Ärztin (»Damals«, 1942/43; »Die goldene Spinne«, 1943), Fliegerin, Fotografin (»Großstadtmelodie«, 1943), Anwältin (»Die schwarze Robe«, 1943/44), Journalistin oder Theaterdirektorin (»Komödianten«, 1940/41) zu sehen.²² Frauen besetzten in männlich dominierten Berufsfeldern aber meist wenig einflussreiche Positionen, so dass auch hier, wenn sie am Ende des Films nicht ohnehin zugunsten der Ehe ihren Beruf aufgaben, die Geschlechterhierarchie aufrechterhalten bzw. wiederhergestellt wurde. Vor 1939 gab es im Spielfilm fast immer eine Lenkung der Frau hin zum nationalsozialistischen Ideal der Mutter. Nach Beginn des Krieges wurden im Film aber auch beruflich erfolgreiche Frauen gezeigt. Dennoch kam die Darstellung einer uneingeschränkten weiblichen Emanzipation und beruflichen Selbständigkeit im Spielfilm nur in wenigen Ausnahmen vor und dann auch nur, wenn die Fähigkeiten der positiv dargestellten Männer dabei nicht in Frage gestellt wurden.²³

Zwei Beispiele sollen an dieser Stelle deutlich machen, inwiefern sich eine Veränderung in der Frauendarstellung nach 1939 abzeichnete. Der Spielfilm »Die vier Gesellen« (1937) von Carl Fröhlich ist ein typisches Beispiel für einen Spielfilm vor Kriegsbeginn. Hier wird die Geschichte vier junger Frauen erzählt, die sich nach der Ausbildung und erfolglosen Arbeitssuche entschließen, gemeinsam eine Firma zu gründen.²⁴ Käthe, Lotte, Franziska und Marianne gehört nun das Werbebüro »Die vier Gesellen«. Alle haben die Fachschule für Kunstgewerbe besucht und können den ausgeschriebenen Werbevertrag einer großen Zigarettenfirma durch ihre

21 | Nach Welzels Angaben üben 67 Prozent der weiblichen Filmfiguren in den während der Kriegsjahre zugelassenen Filmen einen Beruf aus. Vgl. B. Welzel: Die Beliebigkeit der filmischen Botschaft, S. 133.

22 | Ebd., S. 134 und 178.

23 | Vgl. die Filme »Das andere Ich« (1941) und »Großstadtmelodie« (1943) von Wolfgang Liebeneiner. Liebeneiner ließ in den meisten seiner im »Dritten Reich« gedrehten Filme starke, emanzipierte Frauenpersönlichkeiten erscheinen. In »Das andere Ich« arbeitet die Hauptdarstellerin Hilde Krahle sogar in einer Firma in zwei Berufen, am Tag als Zeichnerin und in der Nachtschicht als Werkstattkontoristin. Vgl. Irina Scheidgen: »Nachkriegskarrieren von NS-Regisseuren: der Fall Liebeneiner«, in: Harro Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie 1950–1962, Bd. 6 (im Druck). Zu nennen ist auch der Film »Unser Fräulein Doktor« (1940, Erich Engel), in dem die selbstbewusste Mathematiklehrerin Elisabeth Hansen sich in der Schule durchsetzt.

24 | Verena Lueken: »Die unmögliche Frau. Ingrid Bergman in »Die vier Gesellen«, in: Frauen und Film: Faschismus, Heft 44/45, Frankfurt/Main: Stroemfeld, Roter Stern 1988, S. 90–102.



Abb. 3 und 4: Die Fotografin Renate (Hilde Krah) in »Großstadtmelodie« vor und nach ihrem ersten Erfolg (Filmstills), D 1943, Regie: Wolfgang Liebeneiner.

überzeugende Bewerbung ergatterten. Obwohl sich die vier Freundinnen geschworen haben, das Geschäftsinteresse vor das Privatinteresse zu stellen, d. h. erst einmal nicht zu heiraten, finden zwei von Mariannes Freundinnen ihre Männer fürs Leben und verlassen – nach einem lang andauernden Versteckspiel – die Firma. Die dritte Freundin, die etwas burschikos wirkende Franziska, widmet sich ganz der Kunst, und die ehrgeizige Marianne,²⁵ die mit ihren dramatisch gespielten Gefühlsschwankungen und Gesten den Film dominiert, entscheidet sich am Ende für ihren ehemaligen Lehrer, der zuvor immer vergeblich um ihre Liebe geworben hat. Der Film zeigt, wie in den 1930er Jahren die beachtliche Berufstätigkeit, die Frauen erlangt hatten, zum NS-Frauenideal der Ehefrau und Mutter umgelenkt werden sollte. Außer der Künstlerin, die auch in anderen Filmen²⁶ wie etwa »Befreite Hände« (1939) innerhalb der weit verbreiteten stereotypisierten Frauendarstellung eine Ausnahmerecheinung darstellt, finden alle Frauen ihre »wahre Bestimmung« in der Ehe.

Wolfgang Liebeneiners Film »Großstadtmelodie« aus dem Jahr 1943 kann in Bezug auf die Darstellung weiblicher Berufstätigkeit stellvertretend für viele weitere Spielfilme nach Kriegsbeginn stehen. In »Großstadtmelodie« zieht es die junge

25 | »Die vier Gesellen« war Ingrid Bergmans einziger NS-Film, bevor sie in die USA umsiedelte.

26 | Vgl. Barbara Schrödl: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Marburg: Jonas Verlag 2004.

Renate Heiberg vom bayerischen Wasserburg am Inn in die Reichshauptstadt Berlin, wo sie nach anfänglichen Schwierigkeiten als Fotografin erfolgreich ist.²⁷ Ihre Veränderung und Entwicklung hin zu einer modernen Frau zeigt sich nicht nur in ihrem Verhalten, sondern auch an ihrer Kleidung (Abb. 3 und Abb. 4).

Am Ende von Liebeneiners Film scheint der Status der hart erarbeiteten Emanzipation bestehen zu bleiben. In diesem Sinne ist die Frauendarstellung hier äußerst modern. Einschränkend kann allerdings festgehalten werden, dass Renate es nicht schafft, sich in dem männlich dominierten Tagesjournalismus zu etablieren, in dem es vor allem auf Schnelligkeit und moderne Fotogeräte ankommt. Erfolg hat sie erst dann, als sie anstelle schnell bewegter Objekte und Vorgänge Menschen, Modenschauen und Serienbilder der Großstadt Berlin bei Tag und Nacht fotografiert, die im Gegensatz zu den Fotos im Tagesjournalismus etwas Zeitloses an sich haben. In der Wahl bestimmter Themen und der Perspektive ihrer fotografischen Gestaltung zeigt sich Renates in den männlich dominierten Geschlechterkoordinaten des Films als spezifisch ›weiblich‹ auszubildende Ästhetik. Mit ihrem Talent steht sie nicht in Konkurrenz zu ihren männlichen Kollegen, sondern besetzt eine Nische. Der Film »Großstadtmelodie« präsentiert trotz Renates erfolgreichen Berufslebens ein offenes Ende, in dem eine Heirat mit ihrem Kollegen Rolf Bergmann nicht abgeschlossen wird.

Wie die verschiedenen Filmbeispiele gezeigt haben, gab es in den NS-Spielfilmen kein einheitliches Frauenbild und auch nicht alle Frauenbilder waren identisch mit dem Stereotyp der deutschen Frau als Ehefrau und Mutter. Wurde in den meisten fiktionalen Filmen jedoch trotz aller Darstellungen berufstätiger Frauen ein Zugeständnis an das NS-Ideal gemacht, so war im Kulturfilm und in der Wochenschau der Spielraum für die Thematisierung weiblicher Emanzipation wesentlich weiter gefasst und wurde vor allem nach 1939 auch nicht mehr in Frage gestellt.

27 | Vgl. Irina Scheidgen: »Nationalsozialistische Moderne? Weiblichkeit und Stadt im NS-Film«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films*, Bd. 4, München: Fink 2004, S. 321–342.

Der Kulturfilm

Neben den Spielfilmen kamen auch Kulturfilme und Wochenschauen in die Kinos, die in den Dienst des NS-Regimes gestellt wurden.²⁸ Der Begriff ›Kulturfilm‹ umfasst so viele Definitionen, wie die Produktion breit ist. Fritz Hippler antwortete 1939 selbst auf seine Frage »Was ist das, ein Kulturfilm?«, dass er als ein Abbild der »unmittelbaren Wirklichkeit in ihren mannigfachen Erscheinungsformen«²⁹ verstanden werden könne und sich insofern vom fiktiven Spielfilm mit einer inszenierten, fortlaufenden Spielhandlung unterscheide. Bereits Anfang der 1920er Jahre wurden der Lehrfilm und der Kulturfilm in einem Zuge genannt und kontrovers über die Definitionen der beiden verwandten Genres diskutiert. In einer Definition des Lehrfilms wies ein Autor darauf hin, dass dieser im Unterschied zum Kulturfilm als »Anschauungs- und Unterrichtsmaterial für den Dozenten jeder Art, in Schulen, Fachschulen, Hochschulen, Volksbildungsstätten«, gelten könne.³⁰ Vielfach haben Filmwissenschaftler die Begriffe ›Lehr-‹ und ›Kulturfilm‹ allerdings auch synonym verwendet. Man könnte den Begriff ›Kulturfilm‹ auch als Oberbegriff einsetzen und den wissenschaftlichen Film, den Lehrfilm und den populärwissenschaftlichen Groß- und Beiprogramm-Film als Subgenres subsumieren.

In Anbetracht der »Bandbreite unterschiedlichster Subgenres des Kulturfilms« sind weder inhaltliche noch formale Aspekte bei der Festlegung einer Definition hilfreich.³¹ Vielmehr scheint es sinnvoll, Reiner Zieglers Vorschlag zu folgen, »die Bezeichnung Kulturfilm an der Platzierung der Filme im Kinoprogramm der 20er bis 40er Jahre vor Wochenschau und Spielfilm festzumachen, denn diese ändert

28 | Während des »Dritten Reiches« wurden 1.353 deutsche Spielfilme, ca. 2.000 Kulturfilme und mehr als 4.000 Wochenschauen uraufgeführt. Die Zahl von 1.353 Spielfilmen wurde aus der Datenbank der Gesellschaft für Filmstudien in Hannover entnommen. In der Forschungsliteratur tauchte bis dahin immer die Zahl von 1.094 zugelassenen deutschen Spielfilmen auf, die Gerd Albrecht 1969 in seiner Studie genannt hatte; vgl. G. Albrecht: *Der Film im Dritten Reich*; Peter Zimmermann: »Die Kinos und ihr Filmprogramm«, in: Ders./Hoffmann (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films* (2005), S. 103–109, hier S. 104.

29 | Hippler, zitiert nach Reiner Ziegler: *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945*, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2003, S. 102.

30 | Curt Thomalla, zitiert nach ebd., S. 17.

31 | Ebd., S. 21. Eine genaue Definition von »Kulturfilm« bedarf einer Aufarbeitung der sehr kontrovers geführten Diskussionen seit den 1920er Jahren; vgl. dazu: Peter Zimmermann: »Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda. Der Kulturfilm im Dritten Reich«, in: Ders./Kay Hoffmann (Hg.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2003, S. 59–73; Hans-Jürgen Brandt: »Vom Lehrfilm zum Kultur- und Propagandafilm. Entwicklungen und Kontroversen«, in: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2003, S. 74–104. Hunderte von Lehr- und Unterrichtsfilmen zu den verschiedensten Wissensgebieten, die nie in die Kinos kamen, sondern nur als Lehrmaterial gedacht waren, wurden als Stummfilme z. B. eigens von der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht hergestellt. Meistens

sich nicht«.³² Zudem differenzierten Kulturfilm-Produzenten ihr Angebot nicht nur nach dem Aufführungsort, sondern stellten manche Kulturfilm in zwei Varianten her, einer unterhaltssameren Version für das Kino und einer didaktischeren für die Schule.³³ In jedem Fall gab der Kulturfilm meist »objektive« Einblicke in die unterschiedlichsten Sachgebiete wie die Berufswelt, Wissenschaft und Forschung, die Kunst, Kultur und Technik sowie Sport und gesellschaftliche Themen. Er sollte »die Vielfalt der Welt hinter den Dingen und die Geheimnisse von Natur und Technik (auch mit Hilfe von Animation)« zeigen und erklären.³⁴ Experimente und Offenheit für neuartige Filmtechniken wie extreme Close-ups, mikroskopische Aufnahmen, Zeitlupen- und Zeitraffereffekte sowie grafische Tricktechniken und kartografische Simulationen waren in diesem Genre keine Seltenheit.³⁵

Im Kulturfilm wurden auch »Frauenthemen« behandelt, die sich teilweise bereits in programmatischen Titeln wie »Die deutsche Frauenkolonialschule Rendsburg« (1937), »Barbara« (1939/40), »Eine Frau steht ihren Mann« (1940), »Kultur der Frau« (1941), »Wenn Mutter schafft« (1941), »Die Herrin des Hofes« (1942) und »Mutter des Dorfes« (1942) ankündigten.³⁶ Vor 1939 behandelten die Kulturfilm verschiedene Themen, die sich in direkter oder indirekter Weise auf Frauen bezogen. Zunächst ist es auffällig, dass viele Kulturfilm die enorme Bedeutung des Volksgesundheits-, Sport- und Jugendkults sowie der zweckmäßigen Erziehung von Jungen und Mädchen als zukünftige Erwachsene des deutschen Volkes betonten.³⁷ Mädchen und junge Frauen führen in diesen Filmen Tanz, Turnübungen und Gymnastik vor. Dabei erwähnt der weibliche oder männliche Kommentator meistens die Wichtigkeit von Leibesübungen für den Körper, so auch in dem Kulturfilm »Gesunde Frau, gesundes Volk« (1937) von Gösta Nordhaus. Dieser Ufa-Film unter Mitwirkung der Organisationen »Mutter und Kind« und »Mädeldienst im Deutschen Reichsbund für Leibesübungen« eröffnet dem Zuschauer nach einem anfänglichen Kommentar mit eingblendeten Frauenskulpturen Bilder glücklicher junger Mütter, die mit Kleinkindern spielerisch Sport treiben. Danach folgen Bilder turnender Mädchen, Gymnastikübungen mit und ohne Ball, die synchron ausgeführt werden (Abb. 5).

Die Botschaft wird eindeutig über den anfänglichen Sprecherinnenkommentar aus dem Off vermittelt, der zu Bildern weiblicher Skulpturen und Großaufnahmen von Kinder- und Frauengesichtern zu hören ist: Nur in einem gesunden Körper kann

wurden Kultur- und Unterrichtsfilm als jeweils eigenes Genre betrachtet, da der Unterrichtsfilm eine präzise und pädagogische Schnittfolge haben musste. Der Lehrfilm konnte allerdings auch ein Kulturfilm sein.

32 | Ebd.

33 | P. Zimmermann: »Die Kinos und ihr Filmprogramm«, a. a. O., S. 106.

34 | A. Vaupel: Frauen im NS-Film, S. 21.

35 | P. Zimmermann: »Sachlichkeit, Idylle und Propaganda«, a. a. O., S. 63.

36 | Alle in diesem Aufsatz aufgeführten Kulturfilm und Wochenschauen wurden im Bundesarchiv, Abteilung Filmarchiv, in Berlin gesichtet.

37 | Peter Zimmermann: »Gebt mir vier Jahre Zeit. Erfolgsbilanzen der NS-Propaganda«, in: Ders./Hoffmann (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films (2005), S. 530–553, hier S. 548.



Abb. 5: Filmstill aus: »Gesunde Frau, gesundes Volk«, D 1937, Regie: Gösta Nordhaus.

sich auch ein gesunder Geist entwickeln. Der Frauensport, der sich – so die Sprecherin – wesentlich vom Männersport unterscheidet, ist wichtig für die gesunde Entwicklung von Mutter und Kind und somit auch für die zukünftige Entwicklung des ganzen deutschen Volkes. Die Ästhetik in »Gesunde Frau, gesundes Volk« erinnert an Riefenstahls Olympia-Filme, wenn z. B. im letzten Drittel des zehnminütigen Kulturfilms die anmutig wirkenden Bewegungsabläufe von Kugelstoßerinnen und Speerwerferinnen am Strand zum Teil in Zeitlupe simuliert werden (Abb. 6). Ähnliche Darstellungen von synchron abgestimmten Gymnastikübungen finden sich in den Kulturfilmen »Leibesübung ist Dienst am Vaterlande« (1933), »In Luft und Sonne« (1935) und »Lachendes Leben« (1937). Solche Filme sind keineswegs spezifisch nationalsozialistisch, sondern greifen auf die »Tradition volksgesundheitlicher Reformbestrebungen, moderner Gymnastik- und Tanzschulen und der Freikörperkörperkultur« zurück, die sich bereits in der Weimarer Republik herausgebildet hatte.³⁸

Den Frauen standen im »Dritten Reich« je nach Altersgruppe verschiedene Organisationen offen, in denen sie sich meist sozial engagieren konnten. Viele Mädchen im Alter zwischen zehn und achtzehn Jahren traten in den »Bund Deutscher Mädel« (BDM) ein, dessen Mitgliedschaft zunächst freiwillig war.³⁹ Gemeinsame Aktivitäten wie Wanderungen, Singen, sportliche Übungen, aber auch die Vorbe-

³⁸ | Vgl. ebd.

³⁹ | Vgl. z. B. Birgit Jürgens: Zur Geschichte des BDM (Bund Deutscher Mädel) von 1923 bis 1939, Frankfurt/Main: Peter Lang 1994; Gisela Müller-Kipp (Hg.): »Auch du gehörst dem Führer«. Die Geschichte des Bundes Deutscher Mädel (BDM) in Quellen und Dokumenten, 2., durchges. Aufl., Weinheim: Juventa 2000; Sabine Hering/Kurt Schilde: Das BDM-Werk



Abb. 6: Filmstill aus: »Gesunde Frau, gesundes Volk«.

reitung auf das Leben als Hausfrau und Mutter standen auf dem Programm und stellten für manche Mitglieder eine Abwechslung dar. Viele sammelten auf diese Weise Erfahrung in der Haushalts- und Landwirtschaftshilfe, woraus 1938 das Pflicht- bzw. Landjahr entstand. Angesichts der Bedeutung dieser Organisation war es kaum verwunderlich, dass der BDM zwischen 1933 und 1945 auch Gegenstand zahlreicher Kultur- und Lehrfilme wie »Mädel im Landjahr« (1936, stumm), »Mädel aufs Land« (1937, stumm), »Heime der Hitlerjugend« (1938), »Volk baut in die Zukunft« (1938), »Einsatz der Jugend« (1939), »Die Erde ruft« (1940) oder »Auf dem Weg zur Meisterschaft« (1942) war.

Nach der Zeit im BDM konnten die jungen Frauen nahtlos in den Reichsarbeitsdienst wechseln, der bis 1939 für die weibliche Jugend zwar nicht wie für die jungen Männer (ab 1935) verpflichtend war, aber als wichtige Erziehungsmaßnahme und Schulung für das spätere Leben gesehen wurde. Die Mitglieder mussten »arischer« Abstammung und zwischen 17 und 25 Jahre alt sein. Die Tätigkeiten im Reichsarbeitsdienst greift der Kulturfilm »Arbeitsmädchen helfen« (1938) auf, der anschaulich demonstriert, wie junge unverheiratete Frauen in dieser Organisation praktisch für die haus- und landwirtschaftliche Arbeit ausgebildet wurden, um zum einen kinderreiche Bäuerinnen zu unterstützen und zum anderen für die Ehe geschult zu werden.⁴⁰

»Glaube und Schönheit«. Die Organisation junger Frauen im Nationalsozialismus, Berlin: Metropol 2000; Michael H. Kater: Hitler-Jugend, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

40 | Vgl. dazu die Arbeit von Gabriele Weise-Barkowsky: Filmische Quellen zu Arbeits-erziehung und Berufsausbildung im Nationalsozialismus, Berlin: dissertation.de 2003.

Erwachsene Frauen konnten sich schließlich in verschiedenen Frauenorganisationen wie der »NS-Frauenschaft«, dem »Deutschen Frauenwerk« oder der »Nationalsozialistischen Volksfürsorge« (NSV)⁴¹ engagieren, über deren Tätigkeiten mehrere Kulturfilme vor und nach 1939 berichten. In Schulungen lernen alle jungen Frauen »die Erfüllung ihrer Aufgaben in der Familie«, wie es in dem Kulturfilm »Mütterdienst des deutschen Frauenwerks« aus dem Jahr 1939 im Zwischentitel heißt. Auf dem Land werden in Wanderkursen und in der Stadt in Mütterschulen den Kursteilnehmerinnen Fertigkeiten wie Kochen, Nähen, Säuglingspflege und Gartenarbeit beigebracht. Auch Volks- und Brauchtum sollen vermittelt werden.

Beliebte Themen von Kulturfilmen waren – was angesichts des vielfach propagierten Frauenideals nicht verwundern kann – die Mutterschaft und das Familienleben. In »Das Olympia unserer Kleinsten« (1936) wird den Müttern fachmännisch von einem Arzt eine Anleitung für Gymnastik mit Babys und Kleinkindern geliefert. »Kurzfahrt ins Kinderland« (1939) mit Grafiken zur gesteigerten Geburtenrate seit 1933 und mit zahlreichen Bildern von Kleinkindern macht Werbung für die Erhöhung der Geburtenzahlen. In zahlreichen Filmen wird das Leben von Familien in der Stadt und auf dem Land gezeigt. Schließlich dürfen sich die Frauen in dem Kulturfilm »Wir marschieren in den Morgen« (1936) auch in Mütterheimen der NSV von ihren Strapazen erholen.

Traditionelle Frauenbilder spiegeln sich in den Kulturfilmen über das Leben von Bauernfamilien, über ländliche Bräuche und Volkstum wider, in denen auch die Frauen ihre fest eingeteilten Aufgaben haben. Die Filme »Bauern-Weberei« (1933), »Land und Leute im Erzgebirge und Vogtland« (1937) und »Schiene und Scholle« (1938) zeigen die Bäuerinnen bei handwerklichen Arbeiten wie Weben, Klöppeln und Nähen. Neben solchen Arbeiten sind sie für den Haushalt zuständig, bereiten wie in »Deutsche Weihnacht« (1938) für die Familie das Essen zu.

Nach 1939 lässt sich in den Kulturfilmen sehr deutlich eine Änderung der Frauendarstellung erkennen. Nach dem Beginn des Zweiten Weltkrieges werden Frauen bei verschiedenen Arbeitstätigkeiten an der »Heimatfront« gezeigt. Es gibt zwar weiterhin zahlreiche Kurzfilme über die sozialen Tätigkeiten des BDM, der »NS-Frauenschaft«, des »Deutschen Frauenwerks« oder der NSV, aber die Frauen sind nun vor allem in den Städten auch in deutschen Rüstungsbetrieben und in anderen kriegswichtigen Bereichen tätig, in denen sie die zur Front abkommandierten Männer ersetzen. Selbst die jungen Frauen im Ufa-Kulturfilm »Mädel verlassen die Stadt« (1943) von Heinz-Hermann Schwerdtfeger werden nach ihrer Ausbildung in Lagern im Elsass und bei Łódź, wo sie bei der Feldarbeit und in Kindergärten aushelfen, am Ende in den Kriegshilfsdienst entlassen.⁴² Die friedlichen und harmonischen Bilder auf dem Land enden mit einem Ausblick auf die Arbeit im Kriegshilfsdienst: als Straßenbahnschaffnerin, im Fernmeldeamt, im Lazarett, in der Großküche wie auch in der Rüstungsproduktion.

41 | Vgl. über die verschiedenen Frauenorganisationen Norbert Westenrieder: »Deutsche Frauen und Mädchen!« Vom Alltag 1933–1945, Düsseldorf: Droste 1984.

42 | Ausführliche Filmanalyse bei G. Weise-Barkowsky: Filmische Quellen.

Auch das Leben der Bauern auf dem Land war vom Krieg betroffen. In dem Kulturfilm »Hof ohne Mann« (1944) sieht der Zuschauer z. B. das Arbeitsleben einer Bäuerin, die den Hof ohne Ehemann bewirtschaften muss und auf die Rückkehr ihres Mannes wartet. Der Kulturfilm »Barbara« (1939/40), der im Auftrag der Reichspropagandaleitung produziert wurde, bewarb ganz offen den Arbeitseinsatz von Frauen in männlich dominierten Berufen. Die zarte, zerbrechliche Barbara, die Ehefrau eines abkommandierten Soldaten, kommt am Anfang nicht mit der Situation klar, dass sie wie viele andere deutsche Frauen auf sich gestellt ist. Sie muss erst lernen, dass sie auch ohne ihren Mann zurechtkommen und der deutschen »Volksgemeinschaft« an der »Heimatfront« durch nützliche Arbeit helfen kann. Am Ende sieht der Zuschauer Barbara als selbstbewusste Ehefrau, die an einem Schalter der Deutschen Reichsbahn arbeitet.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie Frauen für den Kriegseinsatz an der »Heimatfront« angeworben wurden, ist der Film »Es geht um den Sieg« aus dem Jahr 1943. Dieser propagandistische Kulturfilm will zunächst »die Frauenarbeit an der »Heimatfront« dokumentieren und zeigt selbständig agierende Frauen in vermeintlich typisch weiblichen Berufen: bei der Erntehilfe, als Krankenschwester, Straßenbahnschaffnerin sowie in einer Auskunftsstelle der Reichsbahn.«⁴³ Die Bilder einer laufenden Zeitungspressen und die plötzlich nacheinander ins Bild fallenden Zeitungen mit fett gedruckten Schlagzeilen wie »Das Gebot der Stunde«, »Im Zeichen des totalen Krieges«, »Mobilisierung aller seelischen und materiellen Kräfte« und »Bis zur letzten Konsequenz« greifen den Aufruf Goebbels' zum totalen Krieg im Februar 1943 auf. Zusätzlich erklärt eine männliche Stimme aus dem Off den totalen Krieg und fordert in scharfem Ton die deutschen Frauen zur Arbeit in der Rüstungsindustrie auf. In der nächsten Einstellung zeigt die Kamera aus einer Aufsicht die in die Fabrik strömenden Frauen. Langsame Kameraschwenks durch die Fabrik veranschaulichen, dass den Frauen nichts Unmögliches zugemutet wird und es im modernen Rüstungsbetrieb sauber, hell und freundlich ist. Der Zuschauer sieht die weibliche Belegschaft, die konzentriert an verschiedenen Maschinen arbeitet. Die Bilder der arbeitenden Frauen, meist in totaler Kameraeinstellung gezeigt, sind durch heroische, dynamische Musik unterlegt. Blickt die Kamera in einer Naheinstellung auf eine arbeitende Frau, ist dagegen eine ruhigere Musik zu hören. Keine Kameraeinstellung ist zufällig, jedes Bild ist mit einer ganz bestimmten Aussage verknüpft. Visuell bedeutend ist beispielsweise eine Überblendung von einem arbeitenden Mann zu einer Frau, die ihn – geschickt gezeigt aus gleicher Kameraperspektive – angesichts der totalen Mobilmachung für den Krieg zu ersetzen scheint. Die im Nationalsozialismus oft propagierte Rolle der Frau als Ehefrau und Mutter wird in »Es geht um den Sieg« völlig aufgegeben, da sich Deutschland in einem Ausnahmezustand befindet. Dennoch versucht der Film, zumindest durch die Darstellungen kollektiver Freizeitgestaltung im Werk in Form von Gymnastikübungen und Bildern entspannter Frauen in Liegestühlen zu verdeutlichen, dass keine Frau überfordert wird. Dieser Film bleibt kein Einzelfall. Mit fortschreitendem Kriegs-

43 | Ralf Forster: »Uns geht's gut«. Reklame und Konsum«, in: Zimmermann/Hoffmann (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films* (2005). S. 257–265, hier S. 264.

verlauff entstehen weitere Kulturfilme wie »Frauenarbeit im Kriege« (ohne Jahresangabe), »Kriegseinsatz der Frau« (Teil 1 und 2, stumm, ohne Jahresangabe), »Volk im Krieg« (1942) und »Wir helfen siegen« (1943) sowie Wochenschau Sujets, in denen ähnliche Bilder arbeitender Frauen zu sehen sind.

Die Wochenschau

Im Gegensatz zum Kulturfilm galt die Wochenschau im »Dritten Reich« als noch realitätsnaher und authentischer, da sie weniger durch neuartige, zum Teil experimentelle Filmtechniken gestaltet war und auf den ersten Blick ein Abbild der Wirklichkeit zu liefern schien. Vor 1940 teilte sich die Wochenschau noch in fünf konkurrierende Tonwochenschauen auf.⁴⁴ Die Länge der einzelnen Wochenschauen lag bei durchschnittlich zehn Minuten, und es wurden acht bis zwölf Sujets aus den Bereichen »Menschen, Tiere, Sensationen« behandelt. Die Nationalsozialisten zeigten bis 1938 relativ wenig Interesse an der Wochenschau, erst danach führten sie eine strengere Kontrolle ein. 1940 wurden die verschiedenen Wochenschauen schließlich unter dem Titel »Deutsche Wochenschau« vereinigt und behandelten nun explizit politische Themen. Mitarbeiter in Berlin montierten Woche für Woche das eingehende umfangreiche Filmmaterial von der »Kriegs-«, aber auch der »Heimatfront« zu einer 20- bis 40-minütigen Wochenschau und versahen sie mit meist nachsynchronisierten Geräuschen und einem gesprochenen Kommentar. Für die Vermittlung nationalsozialistischer Propaganda und politischer Themen im Allgemeinen spielte die Wochenschau vor allem nach 1938 eine größere Rolle als der Kulturfilm. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Zuschauer und Zuschauerinnen den vermeintlich realen Bildern der Wochenschau mehr als den fiktiven Bildern des Spielfilms Glauben schenkten. Dass in der Nachproduktion auch dort selektiert und manipuliert wurde durch Kontextverfälschung, veränderte Chronologien, Kommentar und Hinzufügen heroischer Musik, war vielen Kinozuschauern wahrscheinlich nicht richtig bewusst.⁴⁵ Die geschickt montierte Abfolge bestimmter Bilder und Themen in den so genannten »Kriegswochenschauen«, die von kämpfenden Soldaten bis zu arbeitenden Männern und Frauen in der Landwirtschaft oder Rüstungsindustrie reichten, jedoch Bilder des zivilen Lebens, der Zerstörung und Todesopfer aussparten, sollte ein »realistisch« wirkendes Wunschbild vom Krieg erzeugen, »das nationalsozialistischer Ideologie entsprach« und laut Erwin Leiser

44 | Ufa-Tonwoche (UTW), Deulig-Tonwoche (DTW), Fox Tönende Wochenschau (FTW), Emelka-Tonwoche (ETW), die 1934 in die Bavaria-Tonwoche (BTW) und 1938 in die Tobis-Wochenschau umbenannt wurde, und die 1934 neu entstandene Bavaria-N.D.L.S.-Tonwoche, die 1938 allerdings wieder eingestellt wurde; vgl. Kay Hoffmann: »Menschen, Tiere, Sensationen. Die Wochenschauen der 30er Jahre«, in: Zimmermann/Ders. (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films (2005), S. 211–230.

45 | Hilmar Hoffmann: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit. Propaganda im NS-Film«, Bd. 1, Frankfurt/Main: S. Fischer 1988, S. 134.

eine »direkte politische Waffe« von Joseph Goebbels« bildete.⁴⁶ Während die Kulturfilmreihen zwischen fünf und dreißig Minuten meist über ein Thema, z. B. die Arbeit einer Frauenorganisation, berichten konnten, gab es in der 20 bis 40 Minuten langen Wochenschau nur kurze Ausschnitte von zwei bis drei Minuten, in denen schwerpunktmäßig Frauen zu sehen waren. Vor 1939 wurden Frauen in den Wochenschauen eher selten gezeigt und dann ähnlich wie in den Kulturfilmreihen z. B. im »BDM«, im »Arbeitsdienst«, in der »NS-Frauenschaft« oder bei Sportübungen. Die Wochenschau diente in Friedenszeiten auch noch mehr der Unterhaltung und einer affirmativen Berichterstattung, die ein positives Bild des »Dritten Reiches« entwerfen sollte. Beispielsweise zitiert in der Bavaria-Tonwoche 36 aus dem Jahr 1937 ein Sprecher aus dem Off den Brief eines Arbeitsdienstmädchens, das im Adolf-Hitler-Koog in Holstein eine aufregende Zeit erlebt. Die Wochenschau liefert, während der Brief vorgelesen wird, dazu die Bilder junger Mädchen, die auf dem Land frühmorgens schwimmen gehen und schließlich andächtig mit erhobenem Blick die Hakenkreuzfahne hissen. Anschließend gehen sie ihren verschiedenen Arbeiten nach, wie Obst einkochen, Hühner füttern, waschen oder Feldarbeit: »Es macht doch einen Mordsspaß und wir sind auch alle mit Begeisterung dabei«, liest der Sprecher weiter vor und versucht den Zuschauer mit der Nachahmung der jugendlichen Sprache davon zu überzeugen, dass die Mädchen dort eine schöne Zeit verbringen.

Die Wochenschauen gewannen nach 1939 noch an Bedeutung, sie waren nun perfekter gestaltet und konzentrierten sich auf deutsche, meist politische Themen und auf die Kriegsberichterstattung. Nach 1940 wurden vermehrt Szenen von Frauen im Kriegseinsatz an der »Heimatfront«, im Dienst bei der Reichspost, als Straßenbahnschaffnerinnen, als Nachrichtenhelferinnen oder in der Rüstungsindustrie gezeigt, die eingebettet waren in die Berichterstattung über Frontkämpfe (Abb. 7, Abb. 8 und Abb. 9).⁴⁷ Dabei fällt auf, dass in mehreren Wochenschauen bereits früher verwendete Bilder arbeitender Frauen mit neuen Kommentaren eingesetzt wurden.⁴⁸

Die deutschen Frauen wurden nach 1939 nicht aus der politischen Wochenschau verbannt, sondern ihre Arbeitstätigkeiten wurden in der Rüstung oder in anderen kriegswichtigen Bereichen bewusst gezeigt, um den Zuschauerinnen ihren Lebens-

46 | Kay Hoffmann: »Nationalsozialistischer Realismus« und Film-Krieg. Am Beispiel der Deutschen Wochenschau«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films*, Bd. 4, München: Fink 2004, S. 151–178, hier S. 173.

47 | Der Kriegseinsatz der Frauen ist z. B. in folgenden Wochenschauen zu sehen: Ufa-Tonwoche 472/1939, Ufa-Tonwoche 480/1939, Ufa-Tonwoche 499/1940, Deutsche Wochenschau 581/1941, Deutsche Wochenschau 591/1942, Deutsche Wochenschau 654/1943, Deutsche Wochenschau 730/1944, Deutsche Wochenschau 746/1945.

48 | Beispielsweise finden sich identische Bilder von einer Kranführerin und einer Schweißerin in einer Fabrik in der Ufa-Tonwoche 499/1940 und in der Deutschen Wochenschau 591/1942. Bilder von einer Frau, die neben einem Mann an einer Maschine arbeitet, sind sowohl in der Deutschen Wochenschau 651/1943 als auch in der Deutschen Wochenschau 729/1944 zu sehen.



Abb. 7 (oben): Frauen im Dienst der Reichspost (Filmstill), Deutsche Wochenschau, 1941.

Abb. 8 (Mitte): Arbeit als Straßenbahnschaffnerin (Filmstill), Deutsche Wochenschau, 1941.

Abb. 9 (unten): Frauen bei der Fabrikarbeit (Filmstill), Deutsche Wochenschau, 1943.

alltag vor Augen zu führen und dadurch moralischen Zuspruch zuteilwerden zu lassen. Vor allem die Bilder arbeitender Frauen in den Wochenschauen von 1943/44 dokumentieren anschaulich eine angestrebte mediale Mobilmachung der weiblichen Bevölkerung. Dabei schien es in der Ausnahme- und Notsituation, in der sich Deutschland befand, legitim zu sein, alles, also auch das so oft propagierte Ideal der Mutter, dem höchsten Ziel – dem militärischen Sieg – unterzuordnen.

Fazit

In den meisten NS-Spielfilmen waren nach 1939 zwar vermehrt berufstätige, selbstständige Frauen auf der Leinwand zu sehen, aber fast immer mussten diese Frauen ihre errungene Emanzipation zugunsten einer Wiederherstellung der traditionellen Geschlechterrollen am Ende des Films wieder einschränken. Traditionelle Geschlechterrollen konnten der Zuschauer und die Zuschauerin zwar auch in Kulturfilmen und Wochenschauen sehen, etwa wenn über die Arbeit der nationalsozialistischen Frauenorganisationen berichtet wurde, dennoch entsprechen die Bilder weiblicher Erwerbstätigkeit in vielen nichtfiktionalen Filmen eher als in Spielfilmen dem realen Alltag von Frauen zu jener Zeit. Diese zum Teil divergierenden Frauendarstellungen – Frauenideal und ausschnittshaften ›Wirklichkeit‹ – konnten vor allem die Zuschauerinnen, die nach 1939 den Großteil des Kinopublikums stellten, im Laufe eines Kinoabends durch die vorgeschriebene Kinoprogrammgestaltung von Kulturfilm, Wochenschau und Spielfilm auf ein und derselben Leinwand sehen. Während die Kulturfilme und Wochenschauen nach 1940 direkt an den Kriegsalltag erinnern, ja 1943/44 gar die totale Mobilmachung der deutschen Frauen fordern, war es nach wie vor die Aufgabe des Spielfilms, von diesem Alltag wieder abzulenken und die Zuschauer/-innen zu unterhalten. Die Frage bleibt, warum die Nationalsozialisten und vor allem der Propagandaminister Joseph Goebbels im Kino so widersprüchliche Darstellungen der Frauenrolle zuließen. Eine Erklärungsmöglichkeit wäre, dass die Bilder in den Kulturfilmen und Wochenschauen nach 1939 direkter auf die Kriegszeit und damit auf die veränderte Situation von Frauen reagierten als die Spielfilme. Ohne die Bedeutung der Bilder berufstätiger Frauen im nichtfiktionalen Film einschränken zu wollen: Die Kriegszeit stellte für die Nationalsozialisten eine Ausnahmezeit dar, in der kein neuer, dauerhafter Entwurf einer emanzipierten Frauenrolle begründet werden sollte. Die Spielfilme dagegen, die zum Teil zwar ebenfalls die neue Selbständigkeit und Berufstätigkeit der deutschen Frauen aufgriffen, aber zugleich umlenkten, zeigen den gewünschten Normalzustand für die Friedenszeit nach dem Krieg, in der die deutschen Männer von der Front zu ihren Frauen und in ihren Beruf zurückkehren werden. In diesen fiktionalen Bildern wird ein langfristig entworfenes Bild der Geschlechterrollen in einer Gesellschaft präsentiert, in der die Frau möglichst wieder ihre Rolle als Ehefrau und Mutter übernehmen soll. Die unterschiedlichen Darstellungen von Frauen im Spiel- und Dokumentarfilm könnte man so gesehen nicht als absoluten, sondern als vorübergehenden Widerspruch deuten, der sich – so vielleicht der Wunsch der Nationalsozialisten – von selbst oder durch bestimmte Maßnahmen wieder aufheben würde.

Literatur

- Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart: Enke 1969.
- Ders.: Der Film im Dritten Reich, Karlsruhe: Doku-Verlag 1979.
- Ascheid, Antje: Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema, Philadelphia: Temple University Press 2003.
- Bechdorf, Ute: Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm, Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde 1992.
- Dies.: »Erwünschte Weiblichkeit? Filmische Konstruktionen von Frauenbildern im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm«, in: Günter Giesenfeld (Hg.), Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm, Marburg: Schüren 1993, S. 49–64.
- Beyer, Friedemann: Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, 3. Aufl., München: Heyne 1991.
- Brandt, Hans-Jürgen: »Vom Lehrfilm zum Kultur- und Propagandafilm. Entwicklungen und Kontroversen«, in: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2003, S. 74–104.
- Donner, Wolf: Propaganda und Film im »Dritten Reich«, Berlin: TIP 1995.
- Ellwanger, Karen: »Frau nach Maß. Der Frauentyp der vierziger Jahre im Zeichensystem des Filmkostüms«, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin: Nischen 1987, S. 119–128.
- Dies./Warth, Eva-Maria: »Die Frau meiner Träume? Weiblichkeit und Maskerade: eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film«, in: Frauen und Film: Maskerade, Heft 38, Berlin: Rotbuch-Verlag 1985, S. 58–71.
- Forster, Ralf: »Uns geht's gut. Reklame und Konsum«, in: Zimmermann/Hoffmann (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films (2005), S. 257–265.
- Fox, Jo: Filming Women in the Third Reich, Oxford, New York: Berg 2000.
- Hake, Sabine: Popular Cinema of the Third Reich, Austin: University of Texas Press 2001.
- Hering, Sabine/Schilde, Kurt: Das BDM-Werk »Glaube und Schönheit«. Die Organisation junger Frauen im Nationalsozialismus, Berlin: Metropol 2000.
- Hoffmann, Hilmar: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. Propaganda im NS-Film, Bd. 1, Frankfurt/Main: S. Fischer 1988.
- Hoffmann, Kay: »Nationalsozialistischer Realismus« und Film-Krieg. Am Beispiel der Deutschen Wochenschau«, in: Harro Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München: Fink 2004, S. 151–178.
- Ders.: »Menschen, Tiere, Sensationen. Die Wochenschauen der 30er Jahre«, in: Zimmermann/Ders. (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films (2005), S. 211–230.
- Jacobi, Jutta: Zarah Leander. Das Leben einer Diva, Hamburg: Hoffmann & Campe 2006.

- Jary, Michaela: Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n. Das Leben der Zarah Leander, Berlin: Aufbau Verlag 2001.
- Jürgens, Birgit: Zur Geschichte des BDM (Bund Deutscher Mädel) von 1923 bis 1939, Frankfurt/Main: Peter Lang 1994.
- Kater, Michael H.: Hitler-Jugend, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.
- Lange, Gabriele: Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches, Frankfurt/Main: Peter Lang 1994.
- Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen: Niemeyer 1991.
- Ders.: »Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms«, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, NS-Film: Modernisierung und Reaktion, 3.2.1994, Marburg: Schüren, S. 55–72.
- Lueken, Verena: »Die unmögliche Frau. Ingrid Bergman in Die vier Gesellen«, in: Frauen und Film: Faschismus, Heft 44/45, Frankfurt/Main: Stroemfeld, Roter Stern 1988, S. 90–102.
- Meyhöfer, Annette: »Schauspielerinnen im Dritten Reich«, in: Renate Möhrmann (Hg.), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt/Main: Insel 2000, S. 342–367.
- Müller-Kipp, Gisela (Hg.): »Auch du gehörst dem Führer«. Die Geschichte des Bundes Deutscher Mädel (BDM) in Quellen und Dokumenten, 2., durchges. Aufl., Weinheim: Juventa 2000.
- Romani, Cinzia: Die Filmdiven im Dritten Reich, München: Bahia 1982.
- Scheidgen, Irina: »Nationalsozialistische Moderne? Weiblichkeit und Stadt im NS-Film«, in: Harro Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films, Bd. 4, München: Fink 2004, S. 321–342.
- Dies.: »Nachkriegskarrieren von NS-Regisseuren: der Fall Liebeneiner«, in: Harro Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie 1950–1962, Bd. 6 (im Druck).
- Schlüpmann, Heide: »Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie«, in: Frauen und Film: Faschismus, Heft 44/45, Frankfurt/Main: Stroemfeld, Roter Stern 1988, S. 44–66.
- Schrödl, Barbara: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Marburg: Jonas Verlag 2004.
- Seiler, Paul: Zarah Leander. Ein Kultbuch, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.
- Ders.: Zarah Leander. Ich bin eine Stimme. Biographie, Berlin: Ullstein 1997.
- Söderbaum, Kristina: Nichts bleibt immer so. Erinnerungen. Aufgezeichnet von Julia Streitz, neu durchges. u. erw. Ausgabe, München: Herbig 1992.
- Traudisch, Dora: Mutterschaft mit Zuckerguß? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm, Pfaffenweiler: Centaurus 1993.

- Vaupel, Angela: Frauen im NS-Film. Unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005.
- Weise-Barkowsky, Gabriele: Filmische Quellen zu Arbeitserziehung und Berufsausbildung im Nationalsozialismus, Berlin: dissertation.de 2003.
- Welzel, Brigitta: Die Beliebtheit der filmischen Botschaft aufgewiesen am »ideologischen« Gehalt von 120 NS-Spielfilmen, Rheinfelden, Berlin: Schäuble 1994.
- Westenrieder, Norbert: »Deutsche Frauen und Mädchen!« Vom Alltag 1933–1945, Düsseldorf: Droste 1984.
- Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich, München: Ölschläger 1992.
- Ziegler, Reiner: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2003.
- Zimmermann, Peter: »Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda. Der Kulturfilm im Dritten Reich«, in: Ders./Kay Hoffmann (Hg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2003, S. 59–73.
- Ders.: »Die Kinos und ihr Filmprogramm«, in: Ders./Hoffmann (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films (2005), S. 103–109.
- Ders.: »Gebt mir vier Jahre Zeit. Erfolgsbilanzen der NS-Propaganda«, in: Ders./Hoffmann (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films (2005), S. 530–553.
- Ders./Hoffmann, Kay (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 3: »Drittes Reich« 1933–1945, Stuttgart: Reclam 2005.
- Zumkeller, Cornelia: Zarah Leander. Ihre Filme – ihr Leben, München: Heyne 1988.

