vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Hans Georg Hiller von Gaertringen (Hg.): ***Das Auge des Dritten Reiches. Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frentz.*** München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, 256 Seiten, Ill.
ISBN 978-3-422-06618-2, EUR 39,90

Als Fotograf war der Kameramann Walter Frentz (1907-2004) bisher kaum bekannt: Vor 1945 erscheinen lediglich zwei Farbfotos von ihm in der Illustrierten *Signal*; zwei Fotoausstellungen zeigen einige Bilder von ihm. Und doch hinterließ er über 20.000 Fotos, die er ab 1939 überwiegend im engsten persönlichen Umfeld Adolf Hitlers aufgenommen hatte. Nach 1945 werden Aufnahmen aus diesem Corpus vor allem in rechtsgerichteten Publikationen gedruckt. Jetzt liegen sie erstmals vor, hervorragend aufbereitet und von elf Autoren, Kunst- und Filmhistoriker zumeist, wissenschaftlich analysiert und akribisch annotiert. Der opulent ausgestattete Band enthält 172 farbige und 123 Duoton-Abbildungen in sehr guter Qualität, teilweise zu thematischen Bildteilen gebündelt (Layout: Dorén + Köster). Immer stehen die Frentz'schen Aufnahmen in enger Beziehung zu den wissenschaftlichen Beiträgen bzw. zu kommentierten Bildtexten. Jeder Anschein einer propagandistischen Ausbeutung und Deutung der Fotos wird so vermieden. Deutlich arbeiten die Autoren Frentz' persönliche Einstellung als „überzeugter Anhänger Hitlers und des Regimes" sowie seine Rolle als „einer der wichtigsten Bildpropagandisten des Nationalsozialismus" (von Gaertringen, S. 9) heraus.

Matthias Struch zeichnet Leben und Werk von Walter Frentz detailliert nach. Der Weg führt von Filmen aus der „Subkultur des Kajaksports" (S. 15) zu Leni Riefenstahl, für die Frentz bei TRIUMPH DES WILLENS (1935) vorwiegend die Handkamera verantwortet. Bei den olympischen Spielen 1936 findet er innovative Lösungen für die Aufnahmen der Segelregatten und des Marathonlaufs. Im Spätsommer 1939 wird er in das Führerhauptquartier abgestellt, wo er bis Kriegsende als Filmberichterstatter „für die Aufnahmen von Hitler in der Deutschen Wochenschau" (S. 21) zuständig ist. Nach 1945 engagiert er sich wieder in Kanuvereinen, es entstehen weitere Kajak-Dokumentarfilme sowie Reise-, Lehr- und Industriefilme. In zahlreichen Diavorträgen präsentiert er vorwiegend Reise- und Städtebilder, bei denen er zum Teil kritiklos auf seine Vorkriegs- und Kriegsaufnahmen zurückgreift. Struch geht auch auf Frentz' zweite Karriere als gefragter Zeitzeuge ein; er bescheinigt ihm „nach 1945 ein ungebrochenes Verhältnis zu seiner Vergangenheit und zum Dritten Reich." (S. 38)

Karl Stamm schreibt Frentz' wohl wichtigstem Einzelfilm, dem 1935 entstandenen HÄNDE AM WERK – EIN LIED VON DEUTSCHER ARBEIT einen „eigenartig ambivalente[n] Charakter" zwischen Avantgarde und Propaganda zu. Zweifel-

los ist Frentz der „Schule Riefenstahl" zuzurechnen; dies belegt auch sein Text über den „filmischen Film" von 1938, der als einzige seiner Veröffentlichungen vollständig dokumentiert wird (S. 248). Vorbildlich ist Stamms Hinweis, in welchen Filmarchiven HÄNDE AM WERK einsehbar ist. Einen entsprechenden Hinweis vermisst man in dem Beitrag von Jürgen Trimborn: Er beschreibt Frentz' Kurzfilm WILDWASSERFAHRT DURCH DIE SCHWARZEN BERGE (1932) als einen „auch heute noch brillant und ansprechend wirkende[n] Sportfilm. [...] Viele der optischen Lösungen, zu denen Frentz als Filmamateur in diesem Film gegriffen hat, finden sich fast identisch in Riefenstahls Parteitagsfilmen wieder." (S. 69) Da Filmwissenschaftler schon lange nach einer vorführbaren Kopie dieses Films suchen, ist es besonders ärgerlich, dass hier kein Hinweis auf die Archivlage erfolgt.

Kay Hoffmann setzt sich mit den Filmaufnahmen auseinander, die Walter Frentz von 1939 bis 1945 für die Wochenschau realisiert. Hier hat es Frentz häufig mit „Standardsituationen" (S. 90) zu tun. Mit seiner dynamischen Handkamera habe er aber auch eine „Methode des Herantastens und Umkreisens" (S. 96) entwickelt, bei der er stets versucht habe, „Hitler im Mittelpunkt des Bildes zu halten" (S. 95).

Über Frentz' Kulturfilme der späten 30er Jahre wie ARTISTEN DER ARBEIT (1938, zusammen mit Rudolf Schaad) und seine über 30 Filme nach 1945 – etwa IN EINER NEUEN ZEIT (1962) über modernes Bauen in der Bundesrepublik – erfährt man aber kaum etwas. Leider wurden auch „Filme im Auftrag Hitlers, Speers oder anderer über Rüstungsprojekte, Wehranlagen für den internen Gebrauch und so weiter" ausdrücklich nicht in der Filmografie (S. 249-251) berücksichtigt. Gewiss sind zu diesen zumeist geheimen Arbeiten nur spärliche Informationen überliefert. Aber gerade deswegen hätte man sich eine konzentrierte Zusammenfassung gewünscht – so muss sich der Leser die Angaben aus den verschiedenen Texten selbst zusammensuchen. Insbesondere Bernd Boll verfolgt geheime „Spuren eines Filmauftrags" (S. 211-219) – heute verschollene Farbfilme, die Frentz im Auftrag von Albert Speer über die Vergeltungswaffen V 1 und V 2 gedreht hat. Erhalten sind nur ein kurzer Filmstreifen (vgl. S. 211), über den weiter nichts mitgeteilt wird, sowie eine Reihe von Farbfotos, die Frentz am Rande der Dreharbeiten in den Tunnels im Mittelwerk bei Nordhausen anfertigte. Sie zeigen KZ-Häftlinge bei der Montage der „Wunderwaffen": geschönte Bilder, die die brutale Ausbeutung der Zwangsarbeiter nur noch erahnen lassen.

Alle Autoren sind bemüht, Frentz' Fotos stets in den jeweiligen historischen Kontext zu stellen und die „Klärung von Entstehung und Überlieferung" (Klaus A. Lankheit, S. 133) in ihre Analysen einzubeziehen. Nicht immer aber sind sich die Fotohistoriker in der Bewertung von Frentz' Bildern einig. Einmal heißt es, in vielen Fotos von Frentz werde Hitler als „Führer" inszeniert (S. 103, 139), an anderer Stelle dagegen, dass sie Hitler und sein Um-

feld „auch aus anderer als der vorgegebenen Sicht" (S. 133) zeigen. Struch rechnet Frentz nicht zu den Großen der Fotografie, auch wenn seine Aufnahmen hohe Professionalität erkennen lassen (S. 36). Für Lankheit ist Frentz dagegen durch „sein besonderes Gespür für den Moment" ein „Künstler auf dem Gebiet der Fotografie" (S. 135). Er stellt Frentz' Bildkompositionen „in der Tradition der deutschen Historienmalerei und des monarchischen Ereignisbildes des 19. Jahrhunderts" (S. 136) und attestiert den Fotos „ein sehr hohes Niveau" (S. 139). Für Claudia Gochmann wiederum hält sich Frentz bei seinen Farbbildern „weitgehend an die Konventionen des ‚schönen Bildes', wie es von den Ratgebern postuliert wurde." (S. 156) Diese Einschätzung teilt auch Ludger Derenthal (S. 231), der Frentz' Fotos von den kriegszerstörten Städten vorstellt.

Am überzeugendsten in Analyse und Darstellung ist der Beitrag von Klaus Hesse über eine Reise von Frentz im Gefolge Heinrich Himmlers und anderer SS-Führer. Sie führt im August 1941 nach Minsk. In der Geschichte des Holocaust nimmt sie eine zentrale Stelle ein, da sie im engen Zusammenhang mit Hitlers Entschlussbildung zur Ermordung der europäischen Juden steht. Bei dieser Reise – in deren Verlauf Frentz in die SS aufgenommen wird – filmt und fotografiert er auch. Erhalten sind knapp zweieinhalb Minuten „Momentaufnahmen" (S. 182) der Reise, die mit hoher Wahrscheinlichkeit von Frentz stammen: Sie zeigen u.a. Himmlers Besichtigung des „Durchgangslagers" für Kriegs- und Zivilgefangene in Minsk – Aufnahmen, die 1945 von den Amerikanern für den beim Kriegsverbrecherprozess in Nürnberg vorgeführten Kompilationsfilm THE NAZI PLAN verwendet wurden. Herkunft und Überlieferung dieses Materials werden von Hesse in einer längeren Anmerkung (S. 193) gewissenhaft nachvollzogen. Hesse äußert massive Zweifel an Frentz' Darstellung, er habe diese Reise nur aus Langeweile und Neugier angetreten. Denn Frentz filmte auch eine Erschießung von mindestens 80 Juden, über die er später freimütig berichtete. Diese von Himmler in seinem Dienstkalender neutral als „Film von Minsk" bezeichneten Aufnahmen sind heute verschollen. Erhalten sind aber Farb- und Schwarzweiß-Fotos, die Frentz neben seinen Filmen aufnahm und die wie harmlose Ausflugsbilder anmuten. Mit diesen Fotos, so Hesse, habe Frentz „handwerklich perfekt eine parallel verlaufende eigene Bildgeschichte" über den „verbrecherischen Kern" der Reise gelegt (S. 188).

Leider werden in dem Band Frentz' Diavorträge nach 1945 nicht berücksichtigt – immerhin absolviert er pro Jahr an die 200 Auftritte. Auch der wissenschaftliche Apparat des Buches hätte gründlicher ausfallen können; insbesondere fehlt eine Zusammenstellung von Frentz' Publikationen. So muss man etwa die bibliografischen Angaben zum Katalog der Aufstellung „Männer unserer Zeit" von 1943 selbst recherchieren – keineswegs eine unwichtige Veröffentlichung, lobt Frentz doch hier seine heldenhaften Farbporträts von

Größen des nationalsozialistischen Staates als „Mittler zwischen Führerschaft und Gefolgschaft". In eben diesem Katalog charakterisiert er auch seine Fotokamera als „Auge des Volkes" (zit. nach S. 151) – eine Wendung, die umgedeutet als „Auge des Drittes Reiches" den nun ganz anders akzentuierten Buchtitel abgibt.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ DEFA-Stiftung (Hg.): ***Apropos: Film 2005. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung.*** Berlin: Bertz + Fischer 2005. 328 Seiten, Ill.
ISBN 3-86505-165-0, EUR 19,90

Das Jahrbuch *Apropos: Film 2005* ist das Letzte seiner Art. Die DEFA-Stiftung wird es aufgrund des bescheidenen Absatzes nicht weiter fördern, die Schriftenreihe zum zumeist ziemlich eng ausgelegten Stiftungszweck aber weiterführen. Der Band 2005 zeigt noch einmal die Stärken und Schwächen des voluminösen Jahrbuch-Konzepts.

In der recht allgemein betitelten Rubrik „Geschichte und Geschichten" geht es vor allem um Drehbuchautoren: ein Interview mit dem bulgarischen Autor Angel Wagenstein, eine persönliche Annäherung von Erika Richter an die Autorin Helga Schütz und die aus einem Filmfeature übernommenen sprunghaften Anmerkungen von Fred Gehler über den heute zu unrecht vergessenen Autor und Regisseur Gerhard Klein. Bei ihm hatte der bekannteste DEFA-Drehbuchautor, Wolfgang Kohlhaase, seine Laufbahn begonnen. Den bezeichnet Caroline Moine schlicht und ergreifend als: „Der Geschichtenerzähler". Allerdings ist ihr Aufsatz über Kohlhaase eher ein lexikalischer Beitrag, der wenig Neues enthält und die Filme mit kurzen Synopsen sowie Interview-Aussagen vorstellt. Weder Kohlhaases besondere Stellung im DEFA-Film noch seine spezifische Ästhetik, etwa in der Verknappung des Dialogs und des Plots, des Einsatzes von Lakonik und stilisierter (Umgangs-)Sprache, werden untersucht. Dazu hätte es eines tieferschürfenden Blicks in die Drehbücher selbst bedurft, was merkwürdiger Weise bei allen Aufsätzen über Drehbuchautoren ausblieb, oder in Protokolle der DEFA-Dramaturgiekonferenzen.

Von anderem Kaliber, sowohl was die Empathie wie die Analyse betrifft, ist da der sehr persönliche Beitrag Claus Lösers über die Arbeiten Thomas Braschs, zu denen auch drei in der BRD gedrehte Spielfilme gehören.

Ein breiterer Themen-Horizont wird unter dem Rubrikobertitel „Deutschlandbilder im Film" aufgefächert. Hier ist Sonja M. Schultz' mutige Analyse neuerer Spielfilme zu nennen (etwa MARLENE, COMEDIAN HARMONISTS, GLOOMY SUNDAY u.a.), die „authentische Biografien nur in Liebesgeschichten, Symboliken und Schicksalsbegriffen" erzählen und damit „die historische Wahrheit"