

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/318135320>

Oberschlesien ist unser! – Die Region Oberschlesien im deutschen und polnischen Kino nach dem Ersten Weltkrieg (1918–1929)

Article · January 2010

CITATION

1

READS

199

2 authors, including:



Brigitte Braun

WHU Otto Beisheim School of Management

14 PUBLICATIONS 8 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Rhineland Occupation after World War I /Rheinlandbesetzung/L' occupation de la Rhénanie [View project](#)



Film and Propaganda [View project](#)

Oberschlesien ist unser! – Die Region Oberschlesien im deutschen und polnischen Kino nach dem Ersten Weltkrieg (1918–1929)

von Urszula Biel und Brigitte Braun

Summary

The region of Upper Silesia played a major role in the transnational German-Polish public media of the 1920s. In the medium of film it can be shown that not only the patriotism of the Upper Silesian population, but also the interest of all inhabitants of Germany and Poland in the region were meant to be awakened. Such ‘positive propaganda’ was overshadowed by a ‘negative propaganda’ in the public media. German films – but also Polish ones – repeatedly gave a strongly repellent picture of that other country and its ‘foreign’ culture, in order to support a plan of national collectivization. The theme of Upper Silesia was especially prominent in films made in times of political tension, for example during the plebiscite and division of Upper Silesia (1920/21) and after the Locarno Conference (1926), which had failed to guarantee the integrity of Poland’s western border.

Aus dem Deutschen übersetzt von Louis Marvick, Reno

Einführung

Dem Film wurde seit dem Ersten Weltkrieg – wie keinem anderen Medium – die Fähigkeit zur Beeinflussung der Massen zugesprochen. Alle Krieg führenden Staaten bemühten sich daher um eine wirksame Filmpropaganda nach außen, um die Bevölkerung im neutralen Ausland für sich zu gewinnen, und nach innen zum Zweck der nationalen Selbstvergewisserung.¹ Doch auch außerhalb staatlicher Propagandabemühungen spiegelt der Film aktuelle gesellschaftliche und kulturelle Diskurse im und nach dem Ersten Weltkrieg wider.²

¹ Hans Barkhausen, Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim 1982.

² S. dazu die bisher unveröffentl. Dissertation von Philipp Stiasny, Spannung, Tiefsinn, Sen-

Dieses Medium besaß einen weitaus größeren Rezipientenkreis als z.B. einzelne Zeitschriften oder Zeitungen und schuf, da es Schichten übergreifend alle Zuschauer in einem dunklen Raum vor der Leinwand versammelte, ideale Voraussetzungen für nationale Vergemeinschaftungsprozesse.³ Der Film zeigte nicht nur die Figuren auf der Leinwand, mit denen sich die Zuschauer identifizieren konnten, er erzeugte auch Emotionen, die im Falle bestimmter Sujets – wie Besatzung, Militär und Krieg – durchaus handlungsrelevant werden konnten.⁴ Im Zusammenspiel mit dem außermedialen Kontext der Kriegs- und Nachkriegserfahrungen weckte diese Handlungsrelevanz emotionaler Kinoerlebnisse im Falle Oberschlesiens sowohl auf deutscher als auch auf polnischer Seite zugleich Ängste und Hoffnungen. Ängste vor allem bei den Polen, die sich in ihrer Würde und staatlichen Integrität verletzt und revisionistischen Tendenzen ausgesetzt sahen, Ängste aber auch bei den Deutschen, die um ihr Ansehen im Ausland und mögliche diplomatische Verwicklungen fürchten mussten. Zugleich aber Hoffnungen auf letzterer Seite, dass das deutsche Volk und das Ausland angesichts der Situation in Oberschlesien zu aktivem Handeln veranlasst würden. Polen und Deutsche konstruierten jeweils ein eigenes Bild von Oberschlesien und seinen Bewohnern und versuchten dieses massenmedial zu vermitteln. In beiden Staaten war die Region besonders präsent, da sie nach dem Ersten Weltkrieg gleichermaßen Ansprüche auf dieses wirtschaftlich sehr wichtige Gebiet erhoben. Dementsprechend waren sie während des zur Teilung der Region führenden Plebiszits, der Polnischen Aufstände und der Phase nach Locarno bestrebt, nationale Gefühle auch durch das Medium Film zu mobilisieren.

An der deutschen Propaganda waren sowohl staatliche Stellen als auch private Organisationen und Verbände beteiligt. Auch Teile der

sationen. Das populäre Kino in Deutschland und der Krieg, 1914–1929. Berlin 2006; Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1984.

³ Frank Bösch u. Manuel Borutta, Medien und Emotionen in der Moderne. Historische Perspektiven, in: *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, hrsg. v. dens. Frankfurt a.M. 2006, S. 13–41, insbes. S. 21; Andreas Keil u. Oliver Grau, *Mediale Emotionen: Auf dem Weg zu einer historischen Emotionsforschung*, in: *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, hrsg. v. dens. Frankfurt a.M. 2005, S. 7–19; Andreas Hepp, *Transkulturelle Kommunikation*. Konstanz 2006.

⁴ Ute Frevert, *Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert*, in: *Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte*, hrsg. v. Paul Nolte (u.a.). München 2000, S. 95–111; Keil, Grau, *Mediale Emotionen* (wie Anm. 3); Bösch, Borutta, *Medien* (wie Anm. 3); *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, hrsg. v. Manfred Brütsch (u.a.). Marburg 2004; Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, hrsg. v. Jörg Schweinitz. Wien 1996.

deutschen Filmindustrie griffen aktuelle Themen wie die Folgen des Versailler Vertrages⁵ auf, da ein emotional so aufwühlendes Thema ein gutes Geschäft versprach. Die deutsche Seite, die nach dem Ersten Weltkrieg die größte Filmproduktion nach den USA etablieren konnte, verfügte über weitaus bessere Voraussetzungen für die Propaganda mittels Film als die polnische. Der polnische Staat musste sich nach 100-jähriger Abwesenheit von der politischen Landkarte zunächst nach innen und nach außen konsolidieren, die polnische Filmwirtschaft befand sich noch in einem Entstehungsprozess. Deutsche Filme beherrschten nicht nur bis 1924 den polnischen Filmmarkt, deutsches Kapital war auch an polnischen Produktions- und Verleihfirmen beteiligt, in Oberschlesien selbst war der Großteil der Kinos in deutschem Besitz.⁶

Im Folgenden werden die beiden „heißen Phasen“ der deutsch-polnischen Auseinandersetzungen um Oberschlesien nach dem Ersten Weltkrieg und ihre Reflektion auf der Leinwand betrachtet: die Zeit der Abstimmung (20. März 1921) und der Aufstände sowie die Zeit nach der Konferenz von Locarno (5. bis 16. Oktober 1925). Berücksichtigt werden sowohl dokumentarische als auch fiktionale Filmproduktionen sowie die Kinopolitik an sich.

Die Folgen des Versailler Vertrages: Abstimmung und Kampf um Oberschlesien

Nachdem die Siegermächte des Ersten Weltkrieges sich entschlossen hatten, die Frage der Staatszugehörigkeit Oberschlesiens mittels einer Volksabstimmung am 20. März 1921 zu klären, kam es sowohl auf deutscher als auch auf polnischer Seite zu verstärkter Agitation für die jeweils eigenen staatlichen Interessen. Infolge des Ersten Schlesischen Aufstandes im August 1919 wurde das Abstimmungsgebiet unter die Verwaltung einer Interalliierten Regierungs- und Abstimmungskommission unter französischer Leitung gestellt. In der Zeit der Aufstände und bis zur Abstimmung übernahm diese Kommission die Kontrolle

⁵ Der Versailler Vertrag regelte das Verhältnis Deutschlands mit Polen in den Artikeln 87 bis 93, Artikel 88 thematisierte speziell Oberschlesien.

⁶ Władysław Jewsiewicki, *Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym* [Deutsche Filme auf polnischen Leinwänden in der Zwischenkriegszeit], in: *Przegląd Zachodni* (1967), S. 19-48; Urszula Biel, *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona* [Schlesische Kinos in der Zwischenkriegszeit oder: ein politisiertes Vergnügen]. Katowice 2002.

auch über die Kinos. Geregelt wurden sowohl die Polizeistunde als auch die Programme der Kinos, die keine aggressive Abstimmungspropaganda enthalten sollten. Nach dem zweiten Aufstand wurden die Kinos kurzzeitig geschlossen, dann die Vorführungszeit auf bis 20 Uhr beschränkt, während kurz vor der Abstimmung die Kinos wieder bis 22 Uhr öffnen durften.⁷ Eine Filmpropaganda in den sesshaften Kinos des Abstimmungsgebietes wurde somit erheblich erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht. Während hier andere Wege für die Verbreitung bestimmter Filminhalte gesucht werden mussten, konnte im restlichen Reichsgebiet sowie im Ausland die „Aufklärung“ über die Folgen des Versailler Vertrages für Deutschland mittels Film ungehindert stattfinden – sobald geeignetes Material produziert war.

In der Berliner Zeitung „Tägliche Rundschau“ erschien Anfang November 1920 unter dem Titel „Propaganda der Tat!“ folgender Aufruf:

„Bisher ist in der Angelegenheit betr. Oberschlesien und die übrigen besetzten Gebiete, besonders in der letzten Zeit, viel geschrieben worden, aber leider ohne einen praktischen Erfolg erzielen zu können.

Es ist doch geradezu beschämend für uns Deutsche aus den nicht besetzten Gebieten, daß so wenig Interesse unseren Landsleuten aus dem Saarland, Oberschlesien usw. entgegengebracht wurde. Obwohl die an ihre heimatliche Scholle gebundenen Bewohner der vorgenannten deutschen Gaue schon seit 1 1/2 Jahren unter dem Hasse verblendeter Franzosen und Polen zu leiden haben, wissen heute noch viele Deutsche nichts oder herzlich wenig von deren seelischen und körperlichen Qualen.
(...)

Außerdem dürfte es zweckmäßig sein, Landschafts- und Städtebilder sowie Industrie- und Wirtschaftsdarstellungen aus den besetzten Gebieten vorzuführen, und zwar nicht nur, um die Abstimmungsberechtigten für ihre alten Heimat wieder zu erwärmen, sondern auch, um alle Volksschichten unseres Vaterlandes für diese jetzt abgetrennten Gebiete zu fesseln. Damit

⁷ Rozporządzenie dotyczące środków mających na celu zapewnienie porządku publicznego w czasookresie plebiscytu, art. 3 [Verordnung betreffend die Mittel zur Gewährleistung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung während des Plebiszits, Art. 3], in: Gazeta Urzędowa Górnego Śląska Nr. 16 v. 05. März 1921.

würde auch das so daniederliegende Nationalgefühl gehoben werden. Besonders dieser Gedanke müßte uns stets bewegen, endlich zur Tat zu schreiten. (...)“⁸

Der Autor dieses Aufrufes scheint nicht gewusst zu haben, dass seine Forderungen bereits in die Tat umgesetzt wurden.

Dokumentarische Filme mit propagandistischem Charakter

Die Filmpropaganda gegen die Bestimmungen des Versailler Vertrages zielte im Falle Oberschlesiens in zwei unterschiedliche Richtungen. Wie bereits im Ersten Weltkrieg sollten Städtebilder, Landschafts- und Industriaufnahmen ein positives Bild der deutschen Heimat zeichnen. Diese Filme machten das deutsche Kinopublikum mit den besetzten oder von Abtrennung bedrohten Gebieten vertraut und suchten Vaterlandsliebe und Nationalstolz zu heben. Daneben wurde das Medium Film genutzt, um die negativen Auswirkungen der Versailler Bestimmungen auf das Deutsche Reich und seine Bevölkerung – speziell auch auf Oberschlesien – zu dokumentieren und im Rahmen der Wochenschau im In- und Ausland zu verbreiten. Ziel dieser Filme war ganz offensichtlich die Diskreditierung der Gegner (in diesem Falle der Polen und der sie unterstützenden Franzosen) in der öffentlichen Meinung.

Auf amtlicher Seite war für solche Filme das Filmreferat des Auswärtigen Amtes zuständig, das vorrangig daran interessiert war, durch die Wochenschau „Messter-Woche“ die ausländische Öffentlichkeit positiv über Deutschland aufzuklären. Im Vordergrund standen die Bemühungen Deutschlands, die Bestimmungen des Versailler Vertrages zu erfüllen, aber auch die Nöte und Gefahren, die nach Meinung der Regierung durch das Vertragswerk über die deutsche Bevölkerung hereingebrochen waren, sollten nicht unerwähnt bleiben. Das Auswärtige Amt verfolgte die Absicht, die Reparationsverhandlungen für Deutschland zu beeinflussen und vor allem die Vereinigten Staaten gegen die französische Position auf die deutsche Seite zu ziehen.⁹

Die Wochenschau sollte jedoch auch nach innen wirken, besonders im Hinblick auf das Abstimmungsgebiet in Oberschlesien. Um

⁸ Tägliche Rundschau v. 3. November 1920.

⁹ Peter Bucher, Die Wochenschau als Propagandainstrument in der Weimarer Republik, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (1990), H. 6, S. 329-336.

die „richtige“ Zusammenstellung der Wochenschau zu gewährleisten, schloss das Auswärtige Amt im Mai 1920 einen Vertrag mit der Produktionsfirma Deulig GmbH, wonach die „Messter-Woche“ ab sofort und fortlaufend bis zur Abstimmung kurze Bilder aus Oberschlesien aus eigenen Beständen oder aus vom Auswärtigen Amt zur Verfügung gestellten Negativen bringen sollte.¹⁰ Die Wochenschau zeigte daraufhin zum Beispiel im September 1920 Bilder aus Berlin mit den Zwischentiteln: „Berlin. Deutsches Kulturland soll deutsch bleiben! Riesendemonstration gegen die Vergewaltigung der deutschen ober-schlesischen Bevölkerung“.¹¹ Auch nach der Abstimmung folgten 1921 weitere relevante Bilder, so im Juni „Kosel: Der Polenaufbruch und Bandeneinfall in Oberschlesien: Von polnischen Insurgenten durch Dynamit zerstörte Eisenbahnbrücke“ und ähnliche Filme.

Neben diesen Wochenschauaufnahmen kam auch Filmmaterial des Auswärtigen Amtes zum Einsatz, v.a. kurze Animationsfilme, die vom Institut für Kulturforschung (IfK) hergestellt wurden. Filmreferent im Auswärtigen Amt bereits im Ersten Weltkrieg, Auftraggeber und gleichzeitig Vorstand des beauftragten privaten Instituts für Kulturforschung war Hans Cürlis.¹² Das Institut für Kulturforschung, gegründet 1919, begann 1920 im Auftrag des Auswärtigen Amtes mit der Produktion einer Filmserie über die Auswirkungen des Versailler Friedensvertrages.¹³ Diese kurzen Filme oder Teile der Filme wurden in die „Messter-Woche“ integriert, so auch Ausschnitte des damals noch in Arbeit befindlichen Abstimmungsfilms für Oberschlesien.

Neben Wochenschau und Hauptfilm wurde im Kino auch weiteres Beiprogramm gezeigt, das zumeist aus einem Kulturfilm bestand. Dieses Beiprogramm wurde in den Zeitungsanzeigen in der Regel nicht benannt. In den letzten drei Monaten vor der Abstimmung in Oberschlesien änderte sich dies jedoch. Versailler Vertrag, Reparationszahlungen und die Abstimmung in Oberschlesien wurden in der Medienöffentlichkeit miteinander verknüpft: Während die Zeitungen von den deutschen Kohlenlieferungen an die Entente und der bevorstehenden Abstimmung berichteten, zeigten z.B. die Kinos in Breslau „Versorgung Berlins mit Brennstoff“ (1920), den von Hans Cürlis produzierten Film „Kohlennot und Friedensvertrag“ (1921) sowie „Das Schlesiertal“ (1920), „Das Zobtengebirge“ (1919) und „Unsere Heimat

¹⁰ Bundesarchiv Berlin, R 901/72088 Filmpropaganda allgemein 18.5.20-31.1.22.

¹¹ Bundesarchiv Berlin, R 901/72200.

¹² Ursula Spormann-Lorenz u. Hans Cürlis, in: Filmdokumente zur Zeitgeschichte. Berlin 1975, S. 3-13.

¹³ Ulrich Döge, Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982). Berlin 2005, S. 21-25.

im Osten“ (1921).¹⁴ Der Film „Kohlennot und Friedensvertrag“ widmete sich der „Darstellung der gesamten Kohlenfrage“, also auch dem wirtschaftlich bedeutenden Gebiet Oberschlesiens sowie den Zwangslieferungen an die Ententestaaten.¹⁵

Sowohl die Deulig als auch das Institut für Kulturforschung stellten kurze Beiprogrammfilme her, teilweise zum selben Thema. Beispielfähig zu nennen sind hier „Der Friedensvertrag von Versailles“ (Deulig, 1921), „Der Versailler Friedensvertrag und seine Folgen“ (IfK, 1922)¹⁶ sowie „Oberschlesien“ bzw. „Die wirtschaftliche Bedeutung Oberschlesiens und der Friedensvertrag“ (IfK, 1921). Der letztere Film wurde von Hans Cürlis in Zusammenarbeit mit der Liga zum Schutze der deutschen Kultur hergestellt. Im Zeitungsartikel „Propaganda der Tat!“ heißt es am Ende, dass von staatlicher Seite das Geld für eine geeignete Filmpropaganda fehle und es zudem nicht vorteilhaft für die Erreichung der Ziele sei, wenn der Staat offen als Auftraggeber auftrete. Deshalb wird zu privater Initiative und privaten Spenden aufgerufen, die z.B. vom Bund heimattreuer Oberschlesier gerne entgegengenommen würden. Im Oberschlesienfilm scheint dieses Ziel verwirklicht, doch darf man nicht vergessen, dass die Tätigkeit von Organisationen wie dem Bund heimattreuer Oberschlesier – natürlich inoffiziell – über die Reichszentrale für Heimatdienst durch den Staat finanziell unterstützt wurde.¹⁷ Solche Organisationen konnten selbst Filme in Auftrag geben oder, was häufiger der Fall war, sie wurden von Filmgesellschaften um finanzielle Unterstützung bei diversen Filmprojekten gebeten.

¹⁴ Schlesische Volkszeitung v. 7. Januar 1921, 1. februar 1921. Diese Filme wurden alle von der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (DLG) produziert und hatten eine Länge zwischen 95 m und 147 m. Nähere Angaben s. www.filmportal.de; sowie Christiane Mückenberger, „Land im Osten“, in: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, hrsg. v. Peter Zimmermann u. Kay Hoffmann. Bd. 3: Drittes Reich 1933–1945. Stuttgart 2005, S. 377–390, hier S. 387 f.; Brigitte Braun, Filmy propagandowe przeciwko postanowieniom traktatu wersalskiego w kinach Wrocławia. Próba spojrzenia na okres plebiscytu na Górnym Śląsku (20.3.1921) [Filmpropaganda gegen die Bestimmungen des Versailler Vertrages in den Breslauer Kinos. Ein erster Blick auf die Zeit der Oberschlesien-Abstimmung (20.3.1921)], in: „Wrocław będzie miastem filmowym“. Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska [„Breslau wird Filmstadt“. Aus der Geschichte des Kinos in der Hauptstadt Niederschlesiens], hrsg. v. Andrzej Dębski u. Marek Zybura. Wrocław 2008, S. 65–76.

¹⁵ Nachlass Hans Cürlis in der Stiftung Deutsche Kinemathek, SDK 87/19, Karton 70.1.

¹⁶ Teilweise unter Verwendung von Filmmaterial aus den Filmen Kohlennot und Friedensvertrag, Brotfilm, Oberschlesien etc.; s. dazu Döge, Kulturfilm (wie Anm. 13), S. 21–25, 75–79.

¹⁷ Klaus Wippermann, Politische Propaganda und staatsbürgerliche Bildung. Die Reichszentrale für Heimatdienst in der Weimarer Republik. Bonn 1976, S. 171 ff.

Bei den meisten Propagandafilmen des Instituts für Kulturforschung wurden vorrangig animierte Landkarten und Buchstaben, aber auch Zeichentrückfiguren verwendet. Im Film „Die wirtschaftliche Bedeutung Oberschlesiens und der Friedensvertrag“ (1921) sieht man Polen und Deutschland als schwarze und weiße Fläche einer Landkarte. Eine Hand, in der in schwarzen Buchstaben „Polen“ steht, legt eine schwarze Fläche über das wie Deutschland weiß gestaltete Oberschlesien. Es wird gezeigt, wie die oberschlesische Kohle als Folge des Versailler Vertrages nun nur nach Polen fließt, während sie der deutschen Industrie als Rohstoff fehlt. Das Ziel des Films ist klar: „Stimmt für ein Deutsches Oberschlesien“ erscheint eine Schrift am Ende des Films.¹⁸

Da kurze Filme zumeist nicht namentlich in den Kinoannoncen erwähnt wurden, ist ihr Nachweis im regulären Kinoprogramm schwierig. Im Fall der Oberschlesienpropaganda steht jedoch fest, dass diese Filme oftmals auch in geschlossenen Veranstaltungen gezeigt oder in Gebiete, wo sie verboten waren, geschmuggelt wurden.¹⁹

Die Bemühungen von Regierungsstellen, die Themen Oberschlesien und Friedensvertrag verstärkt auf die Leinwand zu bringen, dürften erfolgreich gewesen sein. Die in Auftrag gegebenen Filme des Instituts für Kulturforschung kamen jedoch ebenso wie die meisten Spielfilme, in welchen die Oberschlesienfrage aufgegriffen wurde, nicht rechtzeitig vor der Abstimmung ins Kino.

Fiktionale Filme mit dokumentarischem Anspruch und propagandistischer Tendenz

Die Mehrzahl der in deutschen und polnischen Kinos gezeigten fiktionalen Filme hatte reinen Unterhaltungscharakter. Komödien, Sittdramen, Detektiv- und exotische Abenteuerfilme dominierten das Programm. Daneben fanden aber ebenfalls Filme mit politisch brisanten Themen Eingang in den Kinosaal. Zwei Filme, die sich aktuell mit den Folgen des Versailler Vertrages für Oberschlesien ausein-

¹⁸ S. die Beschreibung von Ulrich Döge in: Döge, Kulturfilm (wie Anm. 13), S. 24 f. u. 76. Fragmente des Films im Bundesarchiv-Filmarchiv.

¹⁹ Hinweise darauf finden sich im Nachlass von Hans Cürlis in der Stiftung Deutsche Kinemathek, SDK 87/19. S. auch die Möglichkeiten einer Wanderkinopropaganda bei Urszula Biel, German and Polish Agitation through Travelling Cinema in the 1920s in Upper Silesia, in: Travelling Cinema in Europe, hrsg. v. Martin Loiperdinger. Frankfurt a.M. 2008, S. 157-167.

andersetzten, sollen hier vorgestellt werden: „Brennendes Land. Ein Schauspiel aus Oberschlesien“ (D 1921, R: Heinz Herald) und „Der Kampf um die Heimat. Ein Drama aus Oberschlesien“ (D 1921, R: James Bauer).²⁰ Berücksichtigt werden muss, dass es seit dem 12. Mai 1920 im Deutschen Reich eine allgemeine Zensur gab, die unter anderem in § 1 bestimmte: „Die Zulassung eines Bildstreifens (...) ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, dass die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, (...) das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden.“²¹ Im Fall Polens aber scheint diese Bestimmung bei der Zulassung der Filme keine große Rolle gespielt zu haben.

Brennendes Land

Neben dem Institut für Kulturforschung von Hans Cürlis und der Deulig Film AG, die ebenfalls Filme zum Versailler Friedensvertrag und zu Oberschlesien drehte, war gerade im Hinblick auf Oberschlesien auch die Ilag-Film tätig, die 1921 Filme wie „Deutschland muss zahlen“, „Die Geliebte des Wojwoden“, „Bilder aus dem oberschlesischen Kampfgebiet“ und vor allem den Film „Brennendes Land. Ein Schauspiel aus Oberschlesien“ produzierte. Im Filmheft der Ilag zu diesem Film heißt es: „Die Bevölkerung Oberschlesiens ist in heftigem politischen Zwiespalt. Die einen sind für Polen, die anderen für Deutschland. Die Gegensätze greifen bis in die Familien über.“²² Erzählt wird im Film die Geschichte der drei Brüder Walewski. Während Heinrich auf deutscher Seite steht, kann der Pole Wladislaus dessen Bruder Karl für die polnische Sache gewinnen. Der dritte Bruder Benedikt, ein Geistlicher, schreibt: „Lieber Bruder, gedenke in Oberschlesien des Wortes eines echten Polen. Der hochselige Erzbischof von Posen (...) erklärte am 28. September 1894: ‚Ich verwerfe die polnische Propaganda in Oberschlesien, denn in diesem Gebiet, das staatsrechtlich seit 5 oder 6 Jahrhunderten von Polen getrennt ist,

²⁰ Von „Brennendes Land“ existiert eine Nitro-Kopie (774 m) im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin.

²¹ Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920, in: Reichsgesetzblatt (1920), Nr. 107.

²² Programmheft der Ilag: Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv. Zensurkarte Nr. 1477 im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin, Schriftgutarchiv; Jerzy Mańnicki, Niemy Kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemyym (1896–1930) [Stummes Land. Polnische Motive im europäischen Kino (1896–1930)]. Gdańsk 2006, S. 116–119, mit Abb. aus dem Programmheft.

zu einer Zeit also, da es Nationalgefühl in unserem Sinne überhaupt nicht gab, ist für das Erwecken eines polnischen Nationalgefühls in unseren Tagen keine Berechtigung vorhanden.“ Er kehrt nach Hause zurück, um für die deutsche Sache zu wirken. Bei einem Streit, bei dem auch Benedikt zugegen ist, kommt es zu Tötlichkeiten zwischen Heinrich und Karl. Heinrich wird schwer verletzt und Karl flieht mit seiner Braut Marie und dem Polen Wladislaus über die Grenze nach Polen. Wladislaus hat es jedoch eigentlich auf Marie abgesehen, und es gelingt ihm, Karl in den polnischen Militärdienst einziehen zu lassen. Als Pater Benedikt von Karls Schicksal erfährt, kann er ihn nach einigen Verwicklungen befreien und wieder über die Grenze bringen, während Wladislaus bei der Verfolgung getötet wird. „Glücklich, dem schweren Irrtum entronnen zu sein, reichen sich die Brüder angesichts der gewaltigen heimatlichen Werke die Hände zum Treueschwur für ein freies, deutsches Oberschlesien.“ Und im Zwischentitel erscheint: „Oberschlesien muß deutsch bleiben für alle Zeiten! Ich habe erfahren, was es heißt, Pole zu sein! Oberschlesier schützt Eure Heimat, wählt deutsch!“²³ Der Film wurde am 3. März von der Berliner Filmprüfstelle auch für Jugendliche zugelassen. Der Film-Kurier kommentierte anlässlich einer Pressevorführung: „Im ganzen: ein gewiß gelungener und begrüßenswerter Versuch, endlich auch bei uns die so reichen Mittel des Films in den Dienst sachlicher Propaganda zu stellen (...).“²⁴ Zwar sei die Handlung etwas an den Haaren herbeigezogen, auch hätten die filmischen Mittel weitaus besser im Dienst der ober-schlesischen Sache ausgeschöpft werden können, doch werde im Mittelpunkt der Handlung wirksam „die deutsche Militärfreiheit gegen Polens Militarismus und kriegerische Verwicklungen kontrastiert, und dieser Militarismus in all seiner Unmenschlichkeit einprägsam und abschreckend gezeichnet.“

Der Kampf um die Heimat

Im August passierte der Film „Der Kampf um die Heimat“ die deutsche Zensur, der – obwohl ein Spielfilm – seinen dokumentarischen Anspruch unterstrich, indem er auf ober-schlesische Flüchtlinge

²³ Zensurkarte Nr. 1477 im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin, Schriftgutarchiv.

²⁴ Filmbesprechung im Film-Kurier v. 11. März 1921.

als Darsteller zurückgriff.²⁵ Der Film-Kurier berichtete: „Es ist ein schönes Zeugnis für das hingebende Interesse, das alle dem Film nahestehenden Geschäftskreise Oberschlesiens dem Werk entgegenbringen, daß sowohl der Rohfilm (Agfa), die Kopien (Geyer, Tesch, Dröge & Lorenz), die Automobile (Adler und Horch), die Möbel (Prätorius), die Kostüme (Ernst, Verch) zur Herstellung des Films fast oder ganz unentgeltlich geliefert wurden (...).“²⁶ 100 Kopien des durch das Oberschlesische Hilfswerk geförderten Films sollten in deutschen und ausländischen Kinos das Interesse auf Oberschlesien lenken. Den Vertrieb sicherte der Reichsverband deutscher Lichtspieltheater, viele Städte verzichteten auf die Erhebung der Lustbarkeitssteuer.²⁷

Der Inhalt des Films ist schnell zusammengefasst: Nach der Abstimmung im März, die zu Gunsten der Deutschen ausgegangen ist, organisiert ein Steiger aus Warschau mit Hilfe seiner Tochter Jadwiga Unruhen in Oberschlesien. Der junge Bergmann Reinhold Werkmeister erliegt den Reizen dieser Tochter und verlässt für sie die Verlobte und den Vater. Schließlich sagt er sich auch von seinen deutschen Wurzeln los und zieht zu den Polen. Als Jadwiga ihm eine Waffe in die Hand drückt und ihn auffordert, gegen die Deutschen zu kämpfen, erkennt er erst die wahren Beweggründe seiner neuen „Freunde“ und flieht Richtung Heimat. Sein Weg führt durch zerstörte ober-schlesische Dörfer und Städte, an Flüchtlingsströmen vorbei. Zu Hause schließt er sich dem Kampf der deutschen Bergmänner gegen die polnischen Aufständischen an. Der in Reinholds Armen sterbende Vater gemahnt ihn, dass seine Heimat Oberschlesien deutsch war, ist und für alle Zeit bleiben müsse.

Józef Gawrych, Mitglied des polnischen Plebiszitkomitees, schreibt in seinen Erinnerungen von einem deutschen Film, der die Industrieanlagen in Oberschlesien (und Westfalen) zeige und Bilder von großen Bergwerken und Hütten, schmucken Arbeiterhäuschen und Leben im Wohlstand mit schäbigen Wohnhütten kontrastiere, vor denen barfüßige und zerlumpte Kinder spielen.²⁸ Die deutschen Zwischentitel unterstreichen die Gegensätze zwischen beiden Ländern, Aufrufe wie „Jeder vernünftige Oberschlesier kann sich nur für Deutschland

²⁵ Oberschlesiens Leidensweg. „Der Kampf um die Heimat“, in: Film-Kurier v. 25. August 1921.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Deutsche Regisseure: James Bauer, in: Film-Kurier v. 30. Oktober 1922.

²⁸ Józef Gawrych, Hotel Lomnitz. Z tajemnic szefa wywiadu [Hotel Lomnitz. Aus den Geheimnissen des Chefs des Nachrichtendienstes]. Katowice 1947, S. 76 f.; Mańnicki, Niemy kraj (wie Anm. 22), S. 122.

entscheiden!“ seien ebenfalls im Film platziert. Laut Gawrych wurde dieser Propagandafilm direkt nach seiner Aufführung im Berliner Außenministerium von einem polnischen Spion entwendet. In Polen wurden die deutschen Zwischentitel durch polnische ersetzt, die genau die gegenteilige Geschichte erzählten. Aus Polen wurden Deutsche, polnische Arbeiterhände hatten nun die eindrucksvollen ober-schlesischen Industrieanlagen erbaut und am Schluss erschien auf der Leinwand: Oberschlesien soll polnisch werden!²⁹

Sprache im Stummfilm

Diese Methode war durchaus nichts Ungewöhnliches, und die Anekdote, auch wenn es sich um einen anderen Film handeln sollte, lenkt den Blick auf einen wichtigen Aspekt der transnationalen Kommunikation mittels Film in den 20er Jahren. Der Film war stumm, Sprache kam zum einen als Text in den Zwischentiteln, zum anderen als gesprochener Kommentar bzw. Übersetzung der Zwischentitel vor. Filme konnten, wie das obige Beispiel zeigt, leicht umfunktioniert werden, ohne dass das Publikum dies bemerkte.

In zweisprachigen Gebieten wurden mitunter zweisprachige Titel eingesetzt oder Programmhefte in der jeweils anderen Sprache verteilt, um auch der anderssprachigen Bevölkerung das Verständnis des Films zu ermöglichen. In Oberschlesien wurde die in den Filmen verwendete Sprache zum Politikum. Da die meisten Kinos sich in deutschem Besitz befanden, kam es jedoch vor der Teilung nur zu vereinzelten Versuchen, polnische Titel einzuführen.

Im Lichtspieltheater Colosseum in Königshütte (Królewska Huta), das dem Polen Wojciech Błaszczyk gehörte, wurden im Februar 1920 polnische Titel angekündigt. Auch das Königshütter Union-Theater warb in der Presse damit, dass es einen besonderen Service für die polnischsprachige Bevölkerung biete: „Wir bitten Sie, die polnischen Programme zu verlangen, die an der Kasse erworben werden können.“³⁰ Die Besitzer dieses Kinos waren jedoch keine Polen, sondern der Deutsche Sonnenborn sowie Walter Lawrence, ein Engländer,

²⁹ Maśnicki, *Niemy kraj* (wie Anm. 22). Maśnicki vermutet, dass es sich bei dem geraubten Film um eine Kopie von „Der Kampf um die Heimat“ handelt, der dann von polnischer Seite zu propagandistischen Zwecken umgearbeitet wurde. Die Autorinnen teilen diese Meinung nicht.

³⁰ Kinoanzeige „Union“ in Königshütte (Królewska Huta), in: *Katolik* Nr. 13 v. 29. Januar 1919.

die wohl durch diesen Service die Gunst des polnischen Publikums erlangen wollten.

Diese Versuche, während der Abstimmungszeit polnische Zwischentitel einzuführen, stellten – wie erwähnt – Einzelfälle dar, zumal es sowieso nur wenige zweisprachige Kopien gab, die wohl auch nur von einem Verleih, der Firma Aurora von Konstanty Wysocki, angeboten wurden. Manche der Vorstellungen mit deutsch-polnischen Titeln endeten zudem in Tumulten, was ebenfalls eine abschreckende Wirkung entfaltet haben dürfte: Der Kinematograf Polski berichtete, wie am 22. Januar 1920 im Kino Colosseum in Königshütte eine Gruppe von 18 Mitgliedern des Grenzschutzes bei Erscheinen polnischer Zwischentitel skandierte: „Wir sind nicht in Polen!“³¹ Erst die Genfer Konvention bestimmte Zweisprachigkeit für die Polen zugesprochenen oberschlesischen Gebiete.

Wanderkino

Nachdem die Propaganda in den festen Kinos durch die Präsenz und die Bestimmungen der Interalliierten Kommission stark erschwert worden war, griffen sowohl Polen als auch Deutsche auf das alte Konzept des Wanderkinos zurück, das gerade im ländlichen Gebiet nur schwer kontrolliert werden konnte. Im Februar 1920 hatten beide Seiten Plebiszitkommissariate eingerichtet, die die Vorbereitung und Koordination der Abstimmung übernahmen. Das deutsche Kommissariat hatte seinen Sitz in Kattowitz, das polnische in Beuthen (Bytom).

Im polnischen Kommissariat wurde die Abteilung für Kultur und Bildung unter der Leitung von Ignacy Nowak mit Filmangelegenheiten betraut.³² Die kinematografische Sektion, betreut vom Filmvorführer Antoni Wywerka, erhielt zunächst nur zwei mit Projektoren ausgestattete Fahrzeuge. Die 15 Mitarbeiter der Abteilung konnten jedoch die Technik nicht bedienen, weshalb in der Presse nach

³¹ Napisy dwujęzyczne oraz kronika [Zweisprachige Titel sowie Chronik], in: Kinematograf Polski Nr. 1 v. 25. Januar 1920. S. dazu auch Danuta Sieradzka, Zmagania o język polski w kinach Górnego Śląska w okresie międzywojennym (Zarys problematyki) [Die Forderungen nach der polnischen Sprache in oberschlesischen Kinos in der Zwischenkriegszeit (Problemaufriss)], in: Śląskie Miscellanea 10 (1997), S. 40-54.

³² Ignacy Nowak, Kartki z plebiscytu i powstań śląskich [Notizen vom Plebiszit und den schlesischen Aufständen], in: Pamiętniki powstańców śląskich [Die Memoiren der schlesischen Aufständischen]. Bd. 2, hrsg. v. Franciszek Szymiczek u. Ryszard Hajduk. Katowice 1961, S. 11 f.

„Kinooperatoren“ für ein Wanderkino gesucht wurde, die mit einem Karbid-Sauerstoff-Licht umzugehen wussten.³³ Als erster „Operateur“ wurde der ehemalige italienische Kriegsgefangene Corsali eingestellt.³⁴

Das größte Problem für die polnischen Kinos war der Mangel an polnischen Filmen, da der neue Staat eine nationale Produktion erst aufbauen musste. Nowak schreibt in seinen Erinnerungen, dass die Filmabteilung in dieser Situation ausländische – auch deutsche – Filme einsetzen musste. Glücklicherweise seien die Filme stumm gewesen und die Zwischentitel ließen sich verdecken bzw. austauschen. Aus dem vorhandenen Filmmaterial wurden sechs Programme zusammengestellt, so dass es möglich war, an einem Ort eine Woche lang zu gastieren. Ein weiteres Problem neben den Filmen stellten die anzumietenden Säle dar, denn die für Vorführungen geeigneten großen Säle in Gaststätten etc. waren zumeist in deutschem Besitz. So konnte es geschehen, dass die Besitzer trotz früherer Zusagen aus Angst oder aufgrund von Bestechung in letzter Minute absagten.³⁵

Einige Vorführungen spielten sich unter dramatischen Bedingungen ab, da es zu Überfällen militanter deutscher Gruppen kam. In besonders konfliktgefährdeten Ortschaften wurden Wachen organisiert, um im Fall einer Auseinandersetzung eine Beschädigung oder Zerstörung des wertvollen Projektors zu verhindern. Aber auch die polnische Seite schreckte nicht vor Handgreiflichkeiten zurück. In Himmelwitz (Jemielnica) überfielen polnische Aktivisten ihrerseits ein deutsches Wanderkino und warfen einen Sprengsatz in den Saal. Die nachfolgende Explosion rief eine Panik hervor. Die Polen zerstörten den Projektor und verbrannten die geraubten Filme vor dem Gasthaus, in dem die Vorführung stattgefunden hatte.³⁶ Eine ähnlich gefährliche Situation schilderte der „Oberschlesische Wanderer“, die lokale deutsche Tageszeitung mit der größten Auflage. Im Artikel „Die Oberschlesien Wander-Lichtspiele in Bedrängnis“ wird berichtet, wie im Dorf Lubie (Kreis Tost-Gleiwitz/Toszek-Gliwice) ein Wagen mit Filmen eintraf. Als die Ausrüstung aufgestellt werden sollte, kamen zwei Polen heran und fragten: „Was wollt ihr hier? Unser Dorf ist genau wie ganz

³³ Anzeige, in: Dziennik Śląski Nr. 200 v. 02. September 1920.

³⁴ Nowak, Kartki (wie Anm. 32), S. 11 f.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Teodor Koczur, Powstańcy w policji plebiscytowej [Die Aufständischen in der Plebiszitpolizei], in: Pamiętniki powstańców śląskich [Die Memoiren der schlesischen Aufständischen], Bd. 1, hrsg. v. Roman Pitera-Ratepi. Katowice 1957, S. 155 f.

Oberschlesien polnisch.“ Einer von ihnen gab einen Schuss ab, der glücklicherweise keinen Schaden anrichtete.³⁷

Die Situation hinsichtlich des im polnischen Teil zur Verfügung stehenden Filmmaterials verbesserte sich, nachdem sich das Zentrale Plebiszit-Komitee (Centralny Komitet Plebiscytowy) in Warschau eingeschaltet hatte. Dank staatlicher Unterstützung entstanden dokumentarische Aufnahmen und Wochenschauberichte aus Oberschlesien sowie der Film „Nie damy ziemi skąd nasz ród“ [„Wir geben das Land nicht her, von dem unser Volk stammt“], auch bekannt unter dem Titel „Męczeństwo ludu górnośląskiego“ [„Martyrium des ober-schlesischen Volkes“] (Pl 1920, R: Władysław Lenczewski). Zudem wurden einige Filme in Auftrag gegeben, die den Oberschlesiern polnische Traditionen, Kultur, Bräuche und Volkstrachten in Erinnerung rufen sollten. Der bekannte polnische Schauspieler und Regisseur Wiktor Biegański realisierte drei kurze Filme: „Tańce polskie“ [„Polnische Tänze“], „Tam na błoni błyszczą kwiecie“ [„Dort auf der Wiese glänzt die Blume“], „Zakochałem ci się aż po same uszy“ [„Über beide Ohren in dich verliebt“] sowie den Spielfilm „Pan Twardowski“ [„Herr Twardowski“] (alle um 1921).³⁸ Die kinematografische Sektion des polnischen Plebiszit-Kommissariats drehte des Weiteren Zusammenstellungen verschiedener lokaler Ereignisse und Feierlichkeiten, von denen einige den Weg zur Verleihfirma Aurora und damit auf die Leinwände ganz Polens – aber auch Deutschlands – fanden (z.B. „Der polnische Aufstand in Oberschlesien“).³⁹

Trotz dieser Bemühungen urteilte Kazimierz Sosnowski, einer der Teilnehmer der polnischen Aufstände, in seinen fünf Jahre nach diesen Ereignissen publizierten Erinnerungen, dass „der Kinematograf für Plebiszit-Aktionen keinerlei Nutzen hatte“.⁴⁰ Er schätzte die polnischen Filme im Verhältnis zu den deutschen als sehr schwach und rückständig ein, weshalb die durch die Agitation mit Filmen gesteck-

³⁷ Die Oberschlesien Wander-Lichtspiele in Bedrängnis, in: Oberschlesischer Wanderer Nr. 36 v. 15. Februar 1921.

³⁸ Jan F. Lewandowski, Wojna kinematografów. Kino na Górnym Śląsku w okresie powstań i plebiscytu 1918–1922 [Krieg der Kinematografen. Kino in Oberschlesien während der Aufstände und des Plebiszits 1918–1922], in: Nie tylko filmy, nie same kina... Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w zagłębie Dąbrowskim [Nicht nur Filme, nicht nur Kinos... Aus der Geschichte der X Muse in Oberschlesien und im Dombrowaer Kohlenbecken], hrsg. v. Andrzej Gwóźdź. Katowice 1996, S. 25-39.

³⁹ Werbung des Büros „Aurora“, in: Kinematograf Polski Nr. 2 v. 15. Juli 1921; sowie Reichs-Kino Adressbuch. Berlin 1918/1919, S. 456 zum Verleihgebiet der Firma.

⁴⁰ Kazimierz Sosnowski, Z górnośląskich wrażeń plebiscytowych [Aus den ober-schlesischen Eindrücken des Plebiszits], in: Polska Zachodnia Nr. 61 v. 16. März 1927, S. 6.

ten Ziele nicht erreicht worden seien. Dagegen hätten die deutschen Produktionen, obwohl sie voller Lügen seien, ungewöhnlich überzeugend auf das Publikum einwirken können.

Doch auch die Deutschen waren mit den Ergebnissen ihrer Bemühungen nicht zufrieden. Der Breslauer Professor Manfred Laubert bemängelte im „Die geistige Propaganda“ betitelten Kapitel seines Buches zur Oberschlesischen Bewegung⁴¹ die geringe Anzahl von Wanderkinos, die besonders auf dem Land viel zu tun gehabt hätten. Er bedauerte zudem die Einschränkungen, die aus den von der deutschen Regierung unterschriebenen Verträgen resultierten, wobei er wohl die Vereinbarungen zur Vorbereitung des Plebiszits im Sinn hatte, durch die eine drastische Propagandatätigkeit verboten wurde, wie sie die Deutschen vor der Einsetzung der Interalliierten Plebiszitkommission betrieben hatten.

Locarno: Offener Revisionismus

Nach der Teilung Oberschlesiens am 15. Mai 1922 stabilisierte sich die Lage in der Region, sowohl in Polen als auch in Deutschland war man damit beschäftigt, die Verwaltung der eigenen Gebiete neu zu regeln bzw., im Fall des polnischen Teils, Oberschlesiens ganz neu zu etablieren und das Gebiet in den neuen Staat gemäß den Vorgaben der Genfer Konvention zu integrieren.⁴²

Diese relativ ruhige Phase der deutsch-polnischen Beziehungen fand jedoch im Oktober 1925 ihr Ende: Nachdem die Konferenz von Locarno keine Garantie der deutsch-polnischen Grenze erbracht hatte, nahmen revanchistische Bestrebungen bezüglich Oberschlesiens wieder zu. Zudem jährte sich die Abstimmung zum fünften Mal. Die Öffentlichkeit in Deutschland und Polen hielt die Medien des jeweils anderen Landes nun unter genauer Beobachtung.

Im Jahr 1926 startete die deutsche Reichsregierung auch das so genannte Sofortprogramm,⁴³ das zur Beseitigung wirtschaftlicher und

⁴¹ Manfred Laubert, *Die Oberschlesische Volksbewegung. Beiträge zur Tätigkeit der Vereinigung Heimattreuer Oberschlesier 1918–1921*. Breslau 1938, Kap. 3, S. 28–36, hier S. 34.

⁴² S. Polsko-niemiecka Konwencja Górnośląska zawarta w Genewie dnia 15 maja 1922 roku [Die deutsch-polnische Oberschlesienkonvention, beschlossen in Genf am 15. Mai 1922]. Genf 1922; Das Genfer Abkommen sollte 15 Jahre gelten.

⁴³ Bundesarchiv Berlin, Akten der Reichskanzlei R 43I, 1797, Bl. 106–109; Teresa Kulak, *Propaganda antypolska dolnośląskich władz prowincjonalnych w latach 1922–1933* [Antipolnische Propaganda der niederschlesischen Provinzregierung in den Jahren 1922–1933]. Wrocław 1981, S. 30 ff.

kultureller Probleme in den von der Versailler Grenzregelung besonders betroffenen preußischen Provinzen, u.a. in Schlesien, bestimmt war. Es sollte den Deutschen Anreize bieten, in den Ostgebieten zu bleiben, und den Bewohnern der an Polen abgetretenen Gebiete suggerieren, dass es ihnen deutlich besser gehen würde, wenn ihre Gebiete zum Deutschen Reich gehörten. So sollte ein Klima geschaffen werden, in dem die Bevölkerung von selbst beginnen würde, ihre Eingliederung in das Deutsche Reich zu verlangen. Die wirtschaftlichen Bemühungen wurden um eine Propaganda ergänzt, in der sich auf die Schlagworte „blutende“ und „brennende“ Grenze gestützt wurde und mit der die öffentliche Meinung davon überzeugt werden sollte, dass eine Revision der Grenzen notwendig sei. Eines ihrer wichtigsten Mittel war der Film.⁴⁴

Land unterm Kreuz

1926 jährte sich das Oberschlesien-Plebiszit zum fünften Mal. Im Juni 1926 wurde auf Initiative des Präsidenten der Provinz Oppeln in Gleiwitz eine Konferenz einberufen, an der Vertreter der kommunalen Verwaltungen teilnahmen, um das Projekt eines Oberschlesien-Kulturfilms zu besprechen, der die Volksabstimmung und ihre Konsequenzen in Erinnerung rufen sollte. Beschlossen wurde die Produktion des Kulturfilms „Land unterm Kreuz. Ein Film aus Oberschlesiens schwerster Zeit“ (D 1927, R: Ulrich Kayser). Der Film gliedert sich in fünf Teile: Die ersten beiden zeigen die idyllische Natur und blühende Industrie Oberschlesiens, die Zeugnisse seiner 700-jährigen deutschen Kulturgeschichte, das Leben und die Gebräuche seiner Einwohner. Den Menschen im deutschen Oberschlesien – so der Tenor des Films – gehe es gut. Der dritte Teil zeigt den Wendepunkt für Oberschlesien: Zunächst werden den Zuschauern Bilder des friedlichen Miteinanders betender Menschen im religiösen Zentrum der Region, auf dem St. Annaberg, präsentiert, doch die folgenden Einstellungen zerstören plötzlich diese bisher gezeigte Idylle. Gezeigt werden die Friedensverhandlungen im Schloss von Versailles sowie

⁴⁴ Karol Fiodor, „Die blutende Grenze“ – hasłem pruskiego nacjonalizmu [Parole des preußischen Nationalismus], in: Górny Śląsk po podziale w 1922 roku. Co Polska a co Niemcy dały mieszkańcom tej ziemi [Oberschlesien nach der Teilung 1922. Was Polen und was Deutschland den Bewohnern dieser Erde gaben]. Bd. 2, hrsg. v. Zbigniew Kapała, Wiesław Lesiuk u. Maria Wanda Wanatowicz. Bytom 1997, S. 103-119, hier S. 103-111; sowie Kulak, Propaganda (wie Anm. 44).

die Unterzeichnung des Versailler Vertrages. Über dem Standbild der Vertragsurkunde wird überraschend die Parole „Ganz Oberschlesien ist polnisch“ eingeblendet. Aufnahmen von prodeutschen Demonstrationen und eine Rückblende auf die Ereignisse während des Plebiszits 1921 schließen sich an. Eine Grafik zeigt ein prodeutsches Ergebnis der Volksabstimmung. Der vierte Teil zeigt die Kämpfe um die Region nach der Volksabstimmung. Frieden und Einheit scheinen verloren. In einer Trickaufnahme greifen gierige Hände nach den deutschen Industriezentren. Im Kontrast zu den ersten beiden Teilen des Films sehen die Zuschauer nun im vierten und fünften Teil Zerstörung und Leid. Deutsche verlassen ihre zerstörten Dörfer. Ehemals „blühendes deutsches Land“ – im ersten Teil gezeigt – ist nun abgetrennt, unterstrichen im Film durch das wiederkehrende Motiv der Grenze und des Schlagbaumes. Oberschlesien unter polnischer Herrschaft wird durch Armut, Verwahrlosung und Zerstörung charakterisiert.⁴⁵

Die Entstehung des Films „Land unterm Kreuz“ wurde von polnischer Seite aus von Anfang an genau beobachtet. In den Archiven haben sich ausführliche Korrespondenzen zum Thema erhalten, die polnischen Generalkonsulate in Beuthen und Oppeln berichteten dem polnischen Außenministerium regelmäßig über die Vorgänge.⁴⁶ Der Film wurde hier als tendenziös, für Oberschlesien vollkommen unerwünscht und schädlich für den polnischen Staat beurteilt. Aus deutscher Sicht erfüllte er dagegen überzeugend und gelungen den beabsichtigten propagandistischen Zweck. Noch vor der Premiere empfahl das polnische Außenministerium der polnischen Botschaft in Berlin, den Film kategorisch abzulehnen und sein Verschwinden aus den Kinos, zumindest aber die Nichtzulassung für das Oppelner Gebiet zu fordern.⁴⁷ Tatsächlich wurde die Berliner Premiere verschoben und der Film zunächst verboten, doch stellte sich heraus, dass dies nur ein taktischer Schachzug seitens der Deutschen war, dem zeitgleich tagenden Völkerbund geschuldet, in den das Deutsche

⁴⁵ Ausführlich zum Film s. Urszula Biel, *Płonące premiery. Z dziejów polsko-niemieckiego pogranicza filmowego na Górnym Śląsku* [Brennende Premieren. Geschichten aus dem polnisch-deutschen Grenzgebiet des Films in Oberschlesien], in: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice* [Das deutsche Kino im Dialog der Generationen und Kulturen. Studien und Skizzen], hrsg. v. Andrzej Gwóźdź. Kraków 2004, S. 315-331.

⁴⁶ Archiwum Państwowe w Opolu [Staatsarchiv in Oppeln; APOp], Konsulat Generalny RP w Opolu [Generalkonsulat der Republik Polen in Oppeln; KGOp], Sign. 190, Schreiben v. 22.02.1927.

⁴⁷ Ebenda, Schreiben v. 15.02.1927.

Reich erst ein halbes Jahr zuvor aufgenommen worden war und wo deutsch-polnische Gespräche angebahnt werden sollten.⁴⁸ Die Film-Oberprüfstelle gab den Film am 16. März 1927 zur Aufführung frei – mit der Begründung, dass das Lichtspielgesetz keine Handhabe biete, einen Filmstreifen aus politischen Gründen verspätet anlaufen zu lassen. Auch ließ sie das Argument der Vorinstanz nicht gelten, der Film sei geeignet, die Produktion antideutscher Hetzfilme zu provozieren. Am 20. März 1927 fand die – ursprünglich als zweite Premiere nach Berlin geplante – festliche Vorführung des Films im Gleiwitzer Deulig-Palast in Anwesenheit der gesamten politischen Provinz-elite und des ehemaligen Plebiszit-Kommissars Kurt Urbanek statt, pünktlich zum siebten Jahrestag der Abstimmung. Neben den Vorstellungen im Kino wurden auch Präsentationen in Gasthaus- und Schulsälen zu ermäßigten Preisen angeboten. Der Gleiwitzer Kreisrat selbst ermunterte im Kreisblatt zu zahlreichen Vorführungen. Zur verspäteten Premiere am 23. März 1927 in Berlin kamen auch der Reichskanzler sowie zahlreiche Mitglieder der Regierung.⁴⁹ All dies trug zu hohen Zuschauerzahlen bei, führte zugleich aber auch zu angespannten zwischenstaatlichen Beziehungen.

Auf Anraten ihres Außenministeriums beschloss die polnische Regierung, alle deutschen Firmen zu boykottieren, die antipolnische Filme produzierten. Ganz oben auf der Liste standen natürlich die Deulig sowie die Eiko Film, die den noch immer im Umlauf befindlichen Film „Die brennende Grenze“ (D 1926, R: E. Waschneck) produziert hatten. Aufgrund fehlender rechtlicher Handhabe musste man jedoch, anstatt einen offiziellen Boykott auszusprechen, sich schließlich darauf beschränken, auf die polnischen Verleihfirmen dahingehend Druck auszuüben, dass diese keine Produktionen der genannten Firmen kauften.⁵⁰

Es scheint, dass „Land unterm Kreuz“ sowie die Art und Weise seiner Verwendung durch die deutsche Seite wesentlichen Einfluss

⁴⁸ Archiwum Akt Nowych [Archiv der Neuen Akten; AAN], Ambasada PR w Berlinie [Botschaft der Republik Polen in Berlin; Amb. RP Berlin], Sign. 2457, Schreiben v. 22.03.1927, S. 424; APOp, KGOp, Sign. 190, Schreiben v. 27.03.1927; Zensurgutachten der Film-Oberprüfstelle zu Land unterm Kreuz vom 16.3.1927, in: <http://www.deutsches-film-institut.de/zengut/df2tb653z.pdf> [letzter Zugriff: 9.7.2009].

⁴⁹ Leon Brun, Miedzynarodowey skandal filmowy w Berlinie [Internationaler Filmskandal in Berlin], in: Kino dla wszystkich, 1.4.1927, reproduziert in: Maśnicki, Niemy Kraj (wie Anm. 22), S. 132.

⁵⁰ AAN, Amb RP Berlin, Sign. 2457, Schreiben v. 27.10.1927, S. 390; Schreiben v. 22.11.1927, S. 523.

auf die Einstellung der polnischen Regierung zum Kino hatte. Die Strategie des Nachbarn war eine Art Crashkurs in Sachen Einsatz des Films für politische Zwecke. Für die polnische Regierung muss es besonders schockierend gewesen sein, dass die Deutschen sich ohne Skrupel eines solchen „Hetzfilmes“ bedienten, während sie einige Monate zuvor die Warschauer Regierung kategorisch dazu genötigt hatten, den ihrer Meinung nach antideutschen „Hetzfilm“ „Die vier apokalyptischen Reiter“ (USA 1921, R: Rex Ingram), der aufgrund des Todes des darin spielenden Rudolf Valentino wieder aufgenommen wurde, von den polnischen Leinwänden zu verbannen.⁵¹

Die polnische Antwort: Śląsk, żrenica Polski [Schlesien, Polens Augapfel]

Paradoxerweise ist als positive Konsequenz der deutschen Propagandatätigkeit eine Verstärkung der bisher nur marginal in Erscheinung getretenen polnischen Filminitiativen in Oberschlesien zu beobachten. Bereits im ersten Rapport des polnischen Generalkonsuls in Opatów, in dem von deutschen Plänen für einen Kulturfilm über Oberschlesien berichtet wurde, findet sich der Appell, dass auch Polen beginnen solle, ähnliche Bilder zu produzieren. Zwar fehlen direkte Belege für einen positiven Bescheid dieser Forderung, doch einige Monate später, am 26. Oktober 1926 – also zur selben Zeit, als „Land unterm Kreuz“ gedreht wurde –, berichtete die propolnische Tageszeitung „Polska Zachodnia“ von einer Initiative des Verbandes der Schlesischen Aufständischen. Dieser hatte die Firma Kapefilm beauftragt, den Film „Śląsk, żrenica Polski“ (Pl 1927, R: Konstanty Pawlukiewicz) zu realisieren.⁵² Ähnlich wie in Gleiwitz sollte das Ziel des Projekts sein, das ganze Land mit der Bedeutung Schlesiens für den Rest Polens vertraut zu machen. Die Patenschaft über die Produktion übernahmen der schlesische Wojwode Michał Grażyński,

⁵¹ Ebenda, Schreiben v. 06.10.1926, S. 307.

⁵² In der Historiografie des polnischen Films wird bisher als Regisseur des Films „Śląsk, żrenica Polski“ Włodzimierz Wyszomirski genannt, s. Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, Historia filmu polskiego [Geschichte des polnischen Films]. Bd. 1: 1895–1929. Warszawa 1966, S. 212; Banaszkiewicz und Witczak nennen als Quelle die Warschauer Zeitschrift Epoka 318 (1927), wo tatsächlich in der Rubrik „Na ekranie“ [„Auf der Leinwand“] der folgende Titel zu finden ist: „Śląsk, żrenica Polski“, reż. Włodzimierz Wyszomirski. Zwei andere Quellen aus dieser Zeit, die näher am Film zu sein scheinen, geben als Regisseur jedoch Konstantyn Pawlukiewicz an: Śląski film propagandowy [Schlesischer Propagandafilm], in: Polska Zachodnia Nr. 45 v. 24. Oktober 1926; APOp, KGOp, Sign. 191, Schreiben v. 30.07.1927.

der damalige Industrie- und Handelsminister Eugeniusz Kwiatkowski, der ebenfalls aus der Region stammende ehemalige Minister Józef Kiedroń sowie die Direktoren dreier Bergwerke, was dem Unternehmen automatisch einen hohen Stellenwert verlieh.⁵³

Leider ist keine Kopie des Films erhalten, doch den vorhandenen Quellen zufolge, kann es keine kleine Produktion gewesen sein, da der fertige Film eine Länge von ca. 3250 m besaß und damit wesentlich länger war als „Land unterm Kreuz“ mit 1527 m (urspr. 1718 m). Der Film bestand aus acht Teilen, welche die Schönheit und die Schätze des polnischen Teils der Region zum Inhalt hatten: Das Eisenschmelzen in Königshütte (Królewska Huta), die Produktion von Zink und Blei, eine Fabrik für Stickstoffverbindungen. Den größten Eindruck hinterließen jedoch die Untertage-Aufnahmen in einem Bergwerk in ca. 900 m Tiefe. Wie sein deutscher Konkurrent zeigte der Film „Śląsk, żrenica Polski“ aber auch, dass Oberschlesien mehr zu bieten hatte als nur seine Schwerindustrie. So enthielt er z.B. Ansichten aus dem Leben in den größeren Städten des polnischen Teils der Region oder aus den Beskiden. Er schloss mit Aufnahmen von den Feierlichkeiten zum Jahrestag des Anschlusses der Region an Polen ab, u.a. mit Umzügen, die der Bund der Schlesischen Aufständischen organisiert hatte, sowie mit Szenen zu den Bräuchen der Oberschlesier.

Die Premiere des Films fand zwei Monate nach der Gleiwitzer Premiere von „Land unterm Kreuz“ im größten Kattowitzer Kino, Kammerlichtspiele, statt, in Anwesenheit des schlesischen Wojwoden Michał Grażyński sowie ranghoher Angehöriger der Landes-, Stadt- und Polizeiverwaltung und der Vorsitzenden verschiedener gesellschaftlicher und nationaler Organisationen.⁵⁴

Aus Presseberichten geht hervor, dass der Saal sowie die Projektionsapparate kostenlos zur Verfügung gestellt wurden, was insofern bemerkenswert ist, als die Kinobesitzer keine Polen waren, sondern nach polizeilicher Einschätzung prodeutsch orientierte Juden. Zuvor hatten solche propagandistischen Vorführungen mit Beteiligung der Behörden in gemieteten, zufällig zur Verfügung stehenden Sälen stattgefunden. Noch 1925 fand die feierliche Aufführung des patriotischen Streifens „Odrodzona Polska“ [„Das wiedergeborene Polen“] (Pl 1924, R: Zygmunt Wesołowski) mit regionalen Honoratioren in

⁵³ Biel, *Płonące premiery* (wie Anm. 46), S. 328 ff.

⁵⁴ Pokaz filmu propagandowego [Vorführung eines Propagandafilms], in: *Polska Zachodnia* Nr. 123 v. 31. Mai 1927, S. 4.

den Räumlichkeiten einer Kattowitzer Schule statt.⁵⁵ Ab 1926 änderte sich die Situation merklich, spätestens seit der provozierenden Premiere in Gleiwitz. Zudem kamen in Polen Piłsudski und seine Sanacja an die Macht, die zur „moralischen Heilung“ des öffentlichen Lebens und zur Stärkung des Nationalgeistes aufriefen. In richtiger Einschätzung des Unterhaltungs- und des ideologischen Werts von Filmen führte der neue Wojewode Grażyński bald eine neue Qualität in den Beziehungen zwischen Kino und staatlicher Administration ein.⁵⁶ Er begann, die Herstellung und die Distribution von Filmen zu unterstützen, die mit den politischen Zielen der schlesischen Sanacja übereinstimmten.

Obwohl „Śląsk, żrenica Polski“ in ganz Polen – auch in Warschau – in den Kinos lief und sogar vom Ministerium für Religion und Bildung für die Schuljugend empfohlen wurde, fand der Film nicht so viel Widerhall wie die deutsche Produktion „Land unterm Kreuz“; vor allem, weil ihm kein ähnlich großes internationales Echo zuteil wurde, wie die Wochenzeitung „Die Provinz Oberschlesien“ mit Zufriedenheit vermeldete.⁵⁷

Polnische Kontrolle und Förderung der oberschlesischen Kinos

Der offene Revisionismus der deutschen Seite sowie die Einstellung der ultranationalen neuen Machthaber in Polen übten einen großen Einfluss auf die Haltung der schlesischen Administration aus. Schlesien besaß als einzige Region in Polen eine breite Autonomie. Diese betraf zwar nicht die Außenpolitik, doch im Fall der deutschen Frage nahm die lokale Verwaltung in ihrer kritischen Haltung kein Blatt vor den Mund und äußerte sich oftmals schärfer als Warschau.

Da die schlesische Sanacja nicht in der Lage war, so spektakuläre Produktionen wie „Land unterm Kreuz“ zu realisieren, suchte sie andere Wege, auf dem Gebiet des Films „das Deutschtum“ zu brandmarken und „das Polentum“ zu stärken. In ihrem Presseorgan „Pol-

⁵⁵ Fragmente des Films, der u.a. den polnischen Aufstand in der Provinz Posen (Powstanie Wielkopolskie 1918/19) thematisiert, wurden von Małgorzata und Marek Hendrykowski in einem Pariser Archiv gefunden.

⁵⁶ Małgorzata Kardacz, O kinooperatorach, podatkach i walce na napisy. Kina górnośląskie w latach dwudziestych [Von Kinooperatoren, Steuern und dem Kampf um die Zwischentitel. Oberschlesische Kinos in den zwanziger Jahren], in: Nie tylko filmy (wie Anm. 38), S. 41-65.

⁵⁷ Das Echo des Oberschlesienfilms, in: Die Provinz Oberschlesien 2 (1927), S. 541.

ska Zachodnia“ wurden die Programme der oberschlesischen Kinos regelmäßig besprochen. Noch immer dominierten Filme des „feindlichen Nachbarn“ in den Kinos, so der Tenor vieler Artikel wie z.B. „Weg mit der UFA in polnischen Kinos!“ oder „Überschwemmung Schlesiens mit deutschen Filmen“. ⁵⁸ Die Leser der Zeitung erhielten einen genauen Überblick über die importierten Titel aus deutscher Produktion, denen noch so kleine Mängel vorgehalten wurden.

Um der deutschen Agitation mittels Film begegnen zu können, begann die Regierung in Kattowitz zum einen die Überwachung der Kinos zu intensivieren und zum anderen eine verstärkte Förderung von Filmprojekten in die Wege zu leiten. Zunächst gewährte man Privatfirmen Unterstützung. Im März 1928 wohnten die schlesischen Eliten aus Politik und Wirtschaft der Premiere des Films „Zew morza“ [„Ruf des Meeres“] (Pl 1927, R: Henryk Szaro) bei, da er nationalpolnische Akzente setzte. ⁵⁹ Im Dezember desselben Jahres bekam Stefan Pierzchalski ein offizielles Empfehlungsschreiben für die Herstellung von Filmen. Seine Firma Espefilm in Kattowitz drehte vor allem Aufnahmen von nationalen Feierlichkeiten und wirtschaftlich oder kulturell bedeutenden Ereignissen, bereitete jedoch auch eine größere Produktion anlässlich der Feierlichkeiten zur 1000-jährigen Zugehörigkeit Schlesiens zu Polen vor. ⁶⁰ Daneben wurde die Firma Pegaz Film aus Königshütte (Królewska Huta) mit der Realisierung des Streifens „Film propagandowy samorządów śląskich“ [„Werbefilm der schlesischen Selbstverwaltung“] (Pl 1928, R: Jan Skarbek-Malczewski) beauftragt, der auf der Landesausstellung in Posen 1929 offiziell die Wojewodschaft Schlesien repräsentierte. ⁶¹

Auf Staatsebene rief eine der Spitzenorganisationen der Sanacja – der Bund zum Schutz der westlichen Grenzgebiete – ein spezielles Komitee aus bekannten Persönlichkeiten ins Leben, das bereits auf der Ebene des Drehbuchs Spielfilmprojekte herausgreifen und besonders unterstützen sollte, insofern sie das polnische Wesen der west-

⁵⁸ Precz z Ufą w kinach polskich [Weg mit der UFA aus polnischen Kinos], in: Polska Zachodnia Nr.80 v. 07. April 1927, S.7; Zalew Śląska przez filmy niemieckie [Überschwemmung Schlesiens durch deutsche Filme], in: Polska Zachodnia Nr.154 v. 06. Juni 1928, S.6.

⁵⁹ Zew Morza – kino Apollo Katowice, in: Polonia Nr. 13 v. 13. Januar 1928. 1928 mussten auch die Kammerlichtspiele in Kattowitz in Kino Rialto umbenannt werden.

⁶⁰ Archiwum Państwowe w Katowicach [Staatsarchiv Kattowitz; APKat], Urząd Wojewódzki Śląski [Schlesisches Kreisamt; UWŚ], Sign. 83, Bescheinigung v. 19.12.1927, S.5.

⁶¹ APKat, UWŚ, Sign. 160, Broschüre „Działalność Śląskiego Towarzystwa Wystaw i Propagandy Gospodarczej 1928–1929“ [„Tätigkeit des Schlesischen Bundes für Wirtschaftsausstellungen und -propaganda 1928–1929“], S.227-296.

lichen Gebiete zum Thema hatten. Michał Grażyński schaltete sich persönlich in die Bemühungen des Komitees ein.⁶² Aufsehen erregte auch der Sprachenkampf in den schlesischen Kinos. Er führte dazu, dass die deutsche Sprache aus dem Kino verdrängt und die deutschen Zwischentitel in den Stummfilmen eliminiert wurden.⁶³

Währenddessen verfolgten die Deutschen ihre Filmpolitik gegenüber Polen weiter. Im Dezember 1927 informierte der polnische Konsul in Oppeln Warschau von einem weiteren Film über Oberschlesien, der diesmal erheblich länger als der erste ausfallen sollte. Vielleicht wurde er aus bereits existierendem Material montiert, das während der Dreharbeiten zu „Land unterm Kreuz“ entstanden war, genauere Angaben und der Titel werden nicht genannt.⁶⁴

Die deutsch-polnischen Beziehungen wurden aber auch durch weitere deutsche Filme wie „Brennende Grenze“ (D 1926/27, R: Erich Waschneck), „Polnische Wirtschaft“ (D 1928, R: E.W. Emo) oder „Königsberg“ (D 1928) belastet, in denen Polen denkbar negativ und stereotyp gezeichnet wurde. Die polnische Regierung und ihre Botschaft in Berlin beobachteten diese Entwicklung und protestierten, konnten aber nichts gegen die Verbreitung dieser Filme unternehmen.⁶⁵ Trotz der Produktion und Zulassung dieser für Polen beleidigenden Filme forderten die Deutschen von Warschau die Absetzung der ihrer Meinung nach antideutschen Filme wie „The Cavall Case“ (USA 1918, R: John Adolphi) und „Le Passion de Jeanne d’Arc“ (F 1928, R: Carl Dreyer). Polen entsprach zumeist diesen Forderungen, um im Gegenzug zumindest die Chance einer Handhabe für die Intervention bei antipolnischen Streifen zu haben.⁶⁶ In manchen Fällen hatte dies Erfolg: So wurde z.B. 1929 der Film „Land unterm Kreuz“ auf Antrag des Bundes der Katholischen Jugend beim Oppelner Treffen der katholischen deutschen Jugend in Neiße durch die kirchliche

⁶² APKat, UWŚI, Sign. 54, Schreiben v. 17.08.1928, 12.03.1929.

⁶³ Die Genfer Konvention führte im polnischen Teil Oberschlesiens die Pflicht der Zweisprachigkeit ein. So wurden auch die Filme zweisprachig (mit zweisprachigen Titeln) aufgeführt. Im Mai 1929, nach einem Überfall auf polnische Schauspieler in Oppeln, riefen die Sanacja und ihre Organisationen den Boykott der deutschen Sprache aus, was ihr Verschwinden an öffentlichen Orten, u.a. auch im Kino, zur Folge hatte. S. Biel, Śląskie kina (wie Anm. 6), S. 340-351.

⁶⁴ 1929 entstand der Film „Oberschlesien und seine Landwirtschaft“ (R: Erwin Schmücker). S. dazu Mückenberger, „Land im Osten“ (wie Anm. 14), S. 388; APOp, KGOp, Sign. 190, Brief des Generalkonsuls in Oppeln an das Polnische Außenministerium v. 3.12.1927.

⁶⁵ AAN, Amb RP Berlin, Sign. 2457, S. 552 ff., Schreiben v. 28.08.1928, 05.09.1928.

⁶⁶ Ebenda, S. 552-590, u.a. Schreiben v. 13.11.1928, 28.06.1929.

Obrigkeit aus dem Programm genommen.⁶⁷ Dies blieb jedoch die Ausnahme.

Zu sehr waren beide Länder daran interessiert, mittels Film die jeweils eigene Version der Geschichte und Gegenwart Oberschlesiens massenwirksam zu verbreiten. Dabei hatten sowohl die polnische Filmwirtschaft als auch der polnische Staat letztendlich nicht die Mittel, der deutschen Filmpropaganda Vergleichbares entgegenzusetzen.

Literatur

- Hans Barkhausen, Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim 1982.
- Urszula Biel, Śląskie kina między wojnami c zyli przyjemność upolityczniona [Schlesische Kinos in der Zwischenkriegszeit oder: ein politisiertes Vergnügen]. Katowice 2002.
- Urszula Biel, Płonące premiery. Z dziejów polsko-niemieckiego pogranicza filmowego na Górnym Śląsku [Brennende Premieren. Geschichten aus dem polnisch-deutschen Grenzgebiet des Films in Oberschlesien], in: Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice [Das deutsche Kino im Dialog der Generationen und Kulturen. Studien und Skizzen], hrsg. v. Andrzej Gwóźdź. Kraków 2004, S. 315-331.
- Urszula Biel, Stereotypy i kina górnośląskie okresu międzywojennego [Oberschlesische Stereotypen und Kinos in der Zwischenkriegszeit], in: Górny Śląsk wyobrażony: Wokół mitów, symboli i bohaterów dyskursów narodowych / Imaginiertes Oberschlesien: Mythen, Symbole und Helden in den nationalen Diskursen. Opole/Marburg 2005, S. 291-306.
- Urszula Biel, German and Polish Agitation through Travelling Cinema in the 1920s in Upper Silesia, in: Travelling Cinema in Europe, hrsg. v. Martin Loiperdinger. Frankfurt a.M. 2008, S. 157-167.
- Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, hrsg. v. Frank Bösch, Manuel Borutta. Frankfurt a.M. 2006.
- Brigitte Braun, Filmy propagandowe przeciwko postanowieniom traktatu wersalskiego w kinach Wrocławia. Próba spojrzenia na

⁶⁷ APOp, KGOp, Sign. 190, Schreiben v. 12.03.1929, 29.03.1929.

- okres plebiscytu na Górnym Śląsku (20.3.1921) [Filmpropaganda gegen die Bestimmungen des Versailler Vertrages in den Breslauer Kinos. Ein erster Blick auf die Zeit der Oberschlesien-Abstimmung (20.3.1921)], in: „Wrocław będzie miastem filmowym“. Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska [„Breslau wird Filmstadt“. Aus der Geschichte des Kinos in der Hauptstadt Niederschlesiens], hrsg. v. Andrzej Dębski u. Marek Zybura. Wrocław 2008, S. 65-76.
- Kinogefühle. Emotionalität und Film, hrsg. v. Manfred Brütsch (u.a.). Marburg 2004.
 - Peter Bucher, Die Wochenschau als Propagandainstrument in der Weimarer Republik, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (1990), H. 6, S. 329-336.
 - Ulrich Döge, Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982). Berlin 2005.
 - Karol Fiodor, „Die blutende Grenze“ – hasłem pruskiego nacjonalizmu [Parole des preußischen Nationalismus], in: Górny Śląsk po podziale w 1922 roku. Co Polska a co Niemcy dały mieszkańcom tej ziemi [Oberschlesien nach der Teilung 1922. Was Polen und was Deutschland den Bewohnern dieser Erde gaben]. Bd. 2, hrsg. v. Zbigniew Kapała, Wiesław Lesiuk u. Maria Wanda Wanatowicz. Bytom 1997, S. 103-119.
 - Ute Frevert, Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert, in: Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte, hrsg. v. Paul Nolte (u.a.). München 2000, S. 95-111.
 - Józef Gawrych, Hotel Lomnitz. Z tajemnic szefa wywiadu [Hotel Lomnitz. Aus den Geheimnissen des Chefs des Nachrichtendienstes]. Katowice 1947.
 - Andreas Hepp, Transkulturelle Kommunikation. Konstanz 2006.
 - Władisław Jewsiewicki, Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym [Deutsche Filme auf polnischen Leinwänden in der Zwischenkriegszeit], in: Przegląd zachodni (1967), S. 19-48.
 - Małgorzata Kardacz, O kinooperatorach, podatkach i walce na napisy. Kina górnośląskie w latach dwudziestych [Von Kinooperatoren, Steuern und dem Kampf um die Zwischentitel. Oberschlesische Kinos in den zwanziger Jahren], in: Nie tylko filmy, nie same kina... Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w zagłębie Dąbrowskim [Nicht nur Filme, nicht nur Kinos... Aus der Geschichte der X Muse in Oberschlesien und im Dombrowaer Kohlenbecken], hrsg. v. Andrzej Gwóźdź. Katowice 1996, S. 41-65.
 - Teodor Koczur, Powstańcy w policji plebiscytowej [Die Aufständi-

- schen in der Plebiszitpolizei], in: Pamiętniki powstańców śląskich [Die Memoiren der schlesischen Aufständischen]. Bd. 1, hrsg. v. Roman Pitera-Ratepi. Katowice 1957.
- Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1984.
 - Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, hrsg. v. Andreas Keil u. Oliver Grau. Frankfurt a.M. 2005.
 - Teresa Kulak, Propaganda antypolska dolnośląskich władz prowincjonalnych w latach 1922–1933 [Antipolnische Propaganda der niederschlesischen Provinzregierung in den Jahren 1922–1933]. Wrocław 1981.
 - Manfred Laubert, Die oberschlesische Volksbewegung. Beiträge zur Tätigkeit der Vereinigung Heimattreuer Oberschlesier 1918–1921. Breslau 1938.
 - Jan F. Lewandowski, Wojna kinematografów. Kino na Górnym Śląsku w okresie powstań i plebiscytu 1918–1922 [Krieg der Kinematografen. Kino in Oberschlesien während der Aufstände und des Plebiszits 1918–1922], in: Nie tylko filmy, nie same kina... Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w zagłębie Dąbrowskim [Nicht nur Filme, nicht nur Kinos... Aus der Geschichte der X Muse in Oberschlesien und im Dombrowaer Kohlenbecken], hrsg. v. Andrzej Gwóźdź. Katowice 1996, S. 25-39.
 - Jerzy Maśnicki, Niemy Kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896–1930) [Stummes Land. Polnische Motive im europäischen Stummfilmkino (1896–1930)]. Gdańsk 2006.
 - Christiane Mückenberger, „Land im Osten“, in: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, hrsg. v. Peter Zimmermann u. Kay Hoffmann. Bd. 3: Drittes Reich 1933–1945. Stuttgart 2005, S. 377-390.
 - Hugo Münsterberg, Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino, hrsg. v. Jörg Schweinitz. Wien 1996.
 - Ignacy Nowak, Kartki z plebiscytu i powstań śląskich, in: Pamiętniki powstańców śląskich [Memoiren der schlesischen Aufständischen]. Bd. 2, hrsg. v. Franciszek Szymiczek u. Ryszard Hajduk. Katowice 1961.
 - Danuta Sieradzka, Zmagania o język polski w kinach Górnego Śląska w okresie międzywojennym (Zarys problematyki) [Die Forderungen nach der polnischen Sprache in oberschlesischen Kinos in der Zwischenkriegszeit (Problemaufriss)], in: Śląskie Miscellanea 10 (1997), S. 40-54.

- Ursula Spormann-Lorenz u. Hans Cürlis, in: Filmdokumente zur Zeitgeschichte. Berlin 1975, S. 3-13.
- Philipp Stiasny, Spannung, Tiefsinn, Sensationen. Das populäre Kino in Deutschland und der Krieg, 1914-1929. Berlin 2006 [unveröffentl. Diss.].
- Philipp Stiasny, Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929. München 2009.
- Klaus Wippermann, Politische Propaganda und staatsbürgerliche Bildung. Die Reichszentrale für Heimatdienst in der Weimarer Republik. Bonn 1976.