

ren Einfluß auf und ihre Akzeptanz durch die Beschäftigten zu gewährleisten. Unternehmensführungen wie staatliche Instanzen suchten sich in je unterschiedlichem Maße der DAF zu bedienen, sahen aber gleichzeitig darauf, ihre eigene Handlungsfreiheit nicht zu präjudizieren und »übermäßigen« Ansprüchen der Arbeitsfront entgegenzutreten. Damit konnte sie ihr Ziel, zum entscheidenden Faktor des betrieblichen Alltags und der Betriebspolitik zu werden, nicht erreichen, vielmehr blieb sie darauf angewiesen, ihre Position durch permanente Aktivität und Fortschreibung ihrer Ansprüche zu untermauern und auszubauen. Zwar war es ihr – wie Frese zeigen kann – gelungen, sich als Organisation im Betrieb zu etablieren, doch blieben die Spannungen mit Unternehmerschaft und staatlicher Bürokratie um die Definition ihrer Aufgaben und ihres Aktionsradius bestehen.

*Marie-Luise Recker, Frankfurt/Main*

Martin Loiperdinger (Hrsg.), Märtyrerlegenden im NS-Film, Leske Verlag, Opladen 1991, 192 S., kart., 28 DM.

Soll man Filme der NS-Zeit öffentlich zeigen oder muß ihre Vorführung verboten werden, weil sie noch immer eine faszinierende Wirkung auf die Zuschauer ausüben vermögen? Die Frage nach dem ästhetischen Widerschein des Nazismus in der Filmkunst ist keineswegs eine historische und von den Programmachern in den Fernsehanstalten längst beantwortet worden. Mit der Ausstrahlung vermeintlich unpolitischer Kinostreifen wie »Frauen sind doch bessere Diplomaten« oder »Die Feuerzangenbowle« wird dem Publikum leichte Unterhaltung geboten. Daß »Kraft durch Freude« noch immer ankommt, bestätigen nicht zuletzt die Einschaltquoten – was jedoch nicht dazu führen sollte, die Filme als unpolitisch zu qualifizieren. Tatsächlich dienten auch sie politisch-kulturellen Zwecken, wenn auch nicht offensichtlich. Es gibt keine Kunst ohne Tendenz, behauptete der Germanist und Doktor der Philosophie Joseph Goebbels. Die Publikumsliebhaber der Ufa wurden dafür dienstverpflichtet. Für Volk und Vaterland, wie es hieß. Zarah Leander, Ferdinand Marian und Johannes Heesters als Kinostars. Die Unterhaltungsfilm der NS-Zeit mochten Revuen und Romanzen zeigen, ohne Parolen und propagandistischen Hintersinn kamen sie nur selten aus. Im Gegensatz zu den Unterhaltungsfilmen werden eindeutig nationalsozialistische Spiel-, vor allem aber Dokumentar- und Kulturfilme in bundesdeutschen Archiven unter Verschluss gehalten. Sie sind allenfalls in geschlossenen Veranstaltungen zu sehen – mit einem pädagogischen Rahmenprogramm.

Erst Anfang der 1970er Jahre hat sich die NS-Forschung der Filmpolitik unterm Hakenkreuz und seiner Massenwirkung zugewandt. Ausgehend von der Literatur- und Medienwissenschaft werden seitdem verstärkt Fragen nach der Ästhetisierung der Politik im Spielfilm des »Dritten Reiches« thematisiert. So auch im vorliegenden Sammelband. In ihrer Untersuchung der Parteifilm-Trilogie »SA-Mann Brand« (Uraufführung: 14. 6. 1933), »Hitlerjunge Quex« (10. 9. 1933) und »Hans Westmar. Einer von vielen« (Oktober 1933) beschäftigen sich die Mitarbeiter der Arbeitsgruppe »Faschistische Öffentlichkeit« am Frankfurter Institut für historisch-sozialwissenschaftliche Analysen mit einem spezifischen Filmgenre: dem nationalsozialistischen Propagandafilm der Kampfzeit. Sie wollen damit einen Einblick in die »subjektive Verfaßtheit des Bewegungs-Faschismus« geben (S. 5).

Ihrer These zufolge fiel der Parteifilm-Trilogie die Aufgabe zu, den öffentlichen Durchsetzungsprozeß der NSDAP im Kampf um die Straße darzustellen – vor allem gegen die kommunistische Arbeiterbewegung. Dafür brachten sie den Propagandamythos des »unbekannten SA-Manns« auf die Leinwand. Zu Recht verweisen die Autoren auf die Doppel-

funktion der Filme. Sie dienten der NSDAP sowohl zur Selbstdarstellung als auch zur Inszenierung des Märtyrertods, denn in jedem der drei Filme erliegt ein nationalsozialistischer Protagonist einem kommunistischen Anschlag aus dem Hinterhalt. In Kenntnis der Gefahr, die ihnen droht, setzen sie für die Nazi-Bewegung ihr Leben aufs Spiel. Wie kein anderer hatte Joseph Goebbels die politische Bedeutung des Mediums Film erkannt. Daher stand die fiktionale Verbreitung nationalsozialistischer Märtyrerlegenden auf dem Programm der deutschen Kinoindustrie – zumindest im Jahr der Machtübernahme.

Den weitaus größten Erfolg hatte der von Hans Steinhoff gedrehte »Hitlerjunge Quex«, der wohl bekannteste Jugendfilm des Dritten Reichs, wie Herausgeber Martin Loiperdinger in seiner Produktionsgeschichte hervorhebt. Der Streifen erzählt die Geschichte des 14jährigen Heini Völker, der als Sohn eines arbeitslosen und verbitterten Kommunisten, gespielt von Heinrich George, zur Hitler-Jugend konvertiert. Der Film endet damit, daß Heini beim Verteilen antisowjetischer Flugblätter von Mitgliedern der KPD verfolgt und auf einem Spielplatz niedergestochen wird. Stilistisch und in der Intensität seiner Bilder knüpft »Hitlerjunge Quex« an den Realismus des proletarischen Films der Weimarer Zeit an. Mit seinen eindringlichen Bildern der tristen Berliner Mietskasernen erinnert der Film atmosphärisch an »Kuhle Wampe«.

Für die empirische Analyse greifen die Autoren auf repräsentative Filmsequenzen zurück. Anschaulich werden Inhalt, Dramaturgie, Familienkonstellationen und soziale Milieuschilderung innerhalb der Spielfilme beschrieben. Darüber hinaus erhält der Leser einen Einblick in die Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der visuellen Umsetzung des Märtyrermythos. Während sich Ulrich Schröter mit der Bedeutung der NS-Filmpolitik und des Spielfilms als historische Quelle beschäftigt, stellen Uwe Schriefer, Ulrich Schröter und der Herausgeber in ihren Beiträgen die Parteifilme einzeln vor. Anschließend werden in vergleichender Perspektive zwei spezifische Topoi des Parteifilms charakterisiert: das faschistische Feindbild (Thomas Arnold) und die filmische Rhetorik bei der Begründung des »Heldentods« (Martin Loiperdinger). Unter pädagogischen Gesichtspunkten fragt Eike Hennig nach den Wirkungen der Filme und ihrem Nutzen für die antifaschistische Medienpraxis. Sequenzprotokolle der Filme vervollständigen die Studie.

Zweifellos gibt der Sammelband Auskunft über ein frühes Kapitel der Filmpolitik unter dem Hakenkreuz. Zu Ergebnissen, die nicht schon in anderen Darstellungen nachzulesen wären, kommen die Autoren indes nicht. Ärgerlich sind die stilistischen Unbeholfenheiten einiger Autoren und nicht zuletzt die Verwendung eines moralisierenden Ideologie- bzw. reduktionistischen Politikbegriffs. Auch bleibt für sie die Frage nebensächlich, welchen Wert die Beschäftigung mit Propagandafilmen überhaupt hat – angesichts der Tatsache, daß offen nationalsozialistische Streifen nur einen sehr geringen Teil der Filmproduktion darstellten. Zudem waren andere Genres, etwa der Kulturfilm, wesentlich bedeutender, nicht nur zahlenmäßig, sondern auch was ästhetische Verfahren, Filmsprache und Inszenierung der Alltagssphäre betrifft. Bei den Nazis fanden die Parteifilme jedenfalls kaum Anklang, wie ja Goebbels der Unterhaltung überhaupt mehr vertraute als der Gesinnung. Daher waren Parteifilme während der NS-Zeit die Ausnahme. Den Kinoliebhabern Goebbels und Hitler blieb nicht verborgen, daß sich Kultur- und Unterhaltungsfilme beim Publikum größerer Beliebtheit erfreuten. »Es ist ein wesentliches Charakteristikum der Propaganda«, schrieb Goebbels, »daß sie niemals gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam.« Und mit Blick auf das Medium Film fügte er ebenso treffend wie zynisch hinzu: »Das sei die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirke.«

*Michael Marek, Hamburg*