

Segeberg, Harro (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2004. ISBN: 3-7705-3863-3; 428 S.

Rezensiert von: Detlef Kannapin, Cinegraph Babelsberg e.V.

Der großzügig und ansprechend ausgestattete Sammelband enthält neben einer editorischen Notiz und einer längeren Einführung des Herausgebers insgesamt vierzehn Aufsätze zu ausgewählten Problemen der Filmgeschichtswissenschaft über die NS-Zeit. Er setzt das 1996 begonnene Projekt einer Mediengeschichte des (deutschen) Films fort, das sich bislang mit der Frühgeschichte des Films, den Jahren 1905 bis 1918 (1998) und dem Kino in der Weimarer Republik (2000) beschäftigte. Die substantiellen Beiträge umfassen das gesamte Spektrum des NS-Films und bereichern die Forschungsperspektive durch neue und zum Teil provokante Thesen zu verschiedenen Aspekten der Filmdarstellung und der Kinopolitik zwischen 1933 und 1945. Der Aufbau des Buches folgt den Regeln der damaligen Kinoprogramme, die vor den Hauptfilmen immer ein Beiprogramm zeigten. Der erste Schwerpunkt gilt daher dem Kultur-, Werbe- und Unterrichtsfilm, der zweite beleuchtet die Kategorien des so genannten „absoluten Films“ und der Wochenschau, woran sich drittens der große Hauptteil über den Spielfilm anschließt. Vollendet wird der Band mit systematischen Ausführungen zum Verhältnis der unterschiedlichen Strategien des populären Kinos aus Hollywood und Nazi-Deutschland.

Der Begriff „Mediale Mobilmachung“ erscheint als Anschlusspunkt an Ernst Jüngers These von der „Totalen Mobilmachung“ (1931/32). Er wird in diesem Falle aber nicht jungkonservativ oder apologetisch gebraucht, sondern soll als ein „heuristischer Fragehorizont“ die „Binnendynamik der Medienentwicklungen“ (S. 8) verdeutlichen. In der Tat dürfte danach die Beschreibung des NS-Kinos als Tendenz und Praxis medialer Mobilmachung den Wesenskern der nationalsozialistischen Medienpolitik ausmachen, die mit der imaginierten Vereinigung der deutschen „Volksgenossen“ vor der Leinwand einen ge-

wichtigen Schritt in Richtung ihrer Realisierung einer „Volksgemeinschaft“ ohne „artfremde“ und politisch oppositionelle Individuen anstrebte und umsetzte.

Harro Segebergs Einführung über das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft (S. 11-42) wartet mit einer theoretischen Phasenverschiebung auf. Ihm geht es nicht länger um die Ideologisierung des Medialen, sondern um die Medialisierung des Ideologischen (S. 11), wodurch erkennbar werden kann, warum die NS-Filme ihre Wirksamkeit entfalteten. Die politischen Wirkungen des Films im Dritten Reich kamen nach Segeberg dadurch zustande, dass politische Referenzen (Themen, Botschaften) konsequent in mediale Referenzen (Genres, Konventionen, Geschmackspräferenzen des Publikums) überführt wurden (S. 12). Die Ideologie des Nazifilms äußert sich deshalb vielleicht weniger in manifesten politisch-propagandistischen Inhalten. Eher ist davon auszugehen, dass das NS-Kino als affektives Überwältigungskino (S. 19) das „Volksgemeinschafts-Erlebnis“ (S. 23) erzeugte und beförderte. Obwohl nicht alle der nachfolgenden Texte Segebergs Überlegungen explizieren, ist der hiermit gespannte theoretische Rahmen der Leitfaden in der Publikation.

Günter Agde erläutert unter dem an Siegfried Kracauer angelehnten Titel „Das Ornament der Sache“ die Verluste, Wendungen und Einschränkungen der Werbe- und Trickfilmpraxis nach 1933 (S. 45-69). Das in der Weimarer Republik vorhandene Innovationspotential des mit hoher Zuschauerattraktivität ausgestatteten Werbefilms wurde im Dritten Reich erstickt und durch die Erfindung des werbefreien Zeichentrickfilms ersetzt (S. 45f.). Von einem ähnlichen Bruch wie Agde geht auch Ursula von Keitz in ihrer Abhandlung über Unterrichtsfilme aus (S. 71-102). In der Weimarer Republik von der Reformpädagogik gefördert, verlor der Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus seine reformorientierten Komponenten und wurde ab 1934 vom Erziehungsministerium mit Vorgaben zentral gesteuert (S. 81). Da Unterrichtsfilme ausschließlich Stummfilme belehrenden Charakters waren (S. 84), wurden für die Lehrervorbereitung Beihefte im NS-Sinne erstellt (S. 89). Die Beziehung zwischen den Film-

bildern und der sprachlichen Interpretation nennt von Keitz „prinzipiell arbiträr“ (S. 89), obwohl eine empirische Fundierung sozialer und ideologischer Einstellungen der NS-Lehrerschaft nicht vorgenommen wird. Das widersprüchliche Verhältnis des „reactionary modernism“ im Nationalsozialismus (Jeffrey Herf) illustriert daran anschließend Irmbert Schenk in Bezug auf die filmische Entwicklung von Walter Ruttmann (S. 103-125), der sich von einem der führenden Avantgardefilmkünstler der 1920er-Jahre in der „Neuen Sachlichkeit“ zum Vertreter der Technikfaszination im Filmbild des NS-Regimes der „Nazi-Sachlichkeit“ (S. 115) wandelte.

Etwas überraschend zieht Rainer Rother eine Verbindung vom „absoluten Film“ zu Helene („Leni“) Riefenstahl (S. 129-149). Dem „absoluten Film“, vom Ursprung her als abstrakter Film der Form ohne dramatische Handlung gedacht¹, wurden jedoch zwischen 1936 und 1938 in deutschen Filmfachblättern Riefenstahls Propagandafilme zugeschrieben, um das „Neue“ der Riefenstahl-Filme mit Avantgardetraditionen zu belegen (S. 141). Dass die Propaganda bei Riefenstahl, inhaltlich gesehen, als absolute Formvollendung des nationalsozialistischen Films gelten muss, kommt in der heutigen Diskussion leider nur noch am Rande vor. Kay Hoffmanns Darstellung des Einflusses der Kriegs-Wochenschauen auf die soziale Wahrnehmung des Krieges in Deutschland (S. 151-178) belegt die von den NS-Funktionären erhoffte und bis 1942/43 erreichte Akzeptanz des Krieges in breiten Bevölkerungsschichten durch die Ästhetisierung von Krieg und Gewalt in bis dahin nie gekanntem Ausmaß (S. 172).

Von den acht ausführlichen Arbeiten über den Spielfilm des Dritten Reiches sind besonders drei Beiträge hervorzuheben. Linda Schulte-Sasses Analyse des NS-Kunstverständnisses im dramatischen Film überzeugt durch ihre Genauigkeit und Detailkenntnis am Beispiel der für die Atmosphärenwirkung der Sozialauffassung des NS-Systems heute nahezu unverzichtbaren Schulungsspielfilme „Befreite Hände“ (1939) und „Venus vor Gericht“ (1941) (S. 181-202), die beide in der NS-Kunst die Erneuerung des „Gestern“ als zeitlose Ge-

staltung verkündeten (S. 188). Die zur Kunst berufenen Protagonisten der Filme üben sich im „Blockseminar in Zwangsneurose“ (S. 196), um zum Zwecke des „Schaffens“ das profane Leben abzustreifen. Das in den Filmen propagierte Schönheitsideal ist als uneinholbares Ideal nichts weniger als die „Anweisung zum Mord“ (S. 197), es ist die dialektische Verschlingung der „reinen Kunst“ mit der so genannten „Ausmerze unwerten Lebens“. Harro Segeberg erneuert und konkretisiert seinen in der Einführung des Buches erstellten Ansatz anhand der NS-Propagandafilme über die heroischen „großen Deutschen“ (z.B. Robert Koch, Friedrich Schiller, Rudolf Diesel, Bismarck u.a.) zwischen 1939-1943 (S. 267-291). Zwar leicht erkennbar als kaum kaschierte Führerprojektionen mussten die Filme dennoch ambivalente Emotionserregungen vermitteln (S. 270), womit sich Ideologie und Propaganda faktisch in die filmische Struktur einschrieben. Die Wirksamkeit der Filme wurde durch den widersprüchlichen Charakter der Figurenzeichnung sowie durch die thematische Bandbreite der Persönlichkeiten erreicht (S. 274), was beim Publikum als Kampf der Großen an jedweder kulturellen Front im totalen Einsatz für den totalen Krieg ankam (S. 275), was allerdings auch ohne die zwischenzeitliche Unterminierung der Autoritätshörigkeit der Hauptfiguren so perfekt nicht zu erzeugen gewesen wäre. Durchaus provokant ist die selbstreflexive Lesart des Ufa-Großfilms „Münchhausen“ zum 25-jährigen Bestehen der Filmfirma im Jahre 1943 von Silke Schulenburg (S. 293-320). Sie deutet das Spielerische und Phantastische des Films in Raum und Zeit sowie den radikalen Individualismus des Protagonisten als subversiv (S. 308) und versucht damit zu erklären, dass der Film den Zuschauern eventuell sagen könnte, dass sie es dem Weltreisenden Münchhausen gleichtun sollen (S. 320). Trotz einzelner Einsichten ist die Selbstreflexivitätsthese Schulenburgs m.E. überzogen, zumal die heftige antisemitische Kodierung in „Münchhausen“ nur wenig

¹ Vgl. dazu das Stichwort in: Scheugl, Hans; Schmidt, Ernst, Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms, 1. Band, Frankfurt am Main 1974, S. 28-31.

Aufmerksamkeit findet (S. 309-315).

Die Beiträge von Jan Hans zum Musik- und Revuefilm (S. 203-228), von Knut Hickethi-er über den Ernst der Filmkomödie (S. 229-245), von Hermann Kappelhoff zur Politik der Gefühle im NS-Melodrama (S. 247-265), von Irina Scheidgen zu Weiblichkeit und Stadt im NS-Film (S. 321-342) sowie von Gabriele Weise-Barkowsky über die Berufswerbung im NS-Kultur- und Spielfilm (S. 343-376) sind allesamt gute Überblicksdarstellungen, die eine Medialisierung des Ideologischen im NS-Film entschlüsseln helfen. Hierbei ist der sehr instruktive Aufsatz von Weise-Barkowsky über die Jugendanwerbung für den Dienst in der Luftwaffenrüstungsindustrie nach Inhalt und Form eine hervorragende Verbindung von Film- und Zeitgeschichte, während bei Hans und Kappelhoff der Nachvollzug ihrer Argumentationen in einigen Momenten durch postmoderne und poststrukturalistische Einlassungen erschwert wird. Jens Eders Abhandlung über die beiden voneinander abweichenden Muster der Propagandastrategien in Hollywood und im NS-Kino (S. 379-416) bettet die politischen Medienkonstruktionen in den Kontext des populären Kinos zwischen Massenunterhaltung und Mobilmachung ein.

Die Bemerkung von Jan Hans, „wie ja überhaupt der Fünfziger-Jahre-Unterhaltungsfilm als die eigentliche Vollendung des Nazi-Films angesehen werden muß“ (S. 203), verweist auf zukünftige Forschungsvorhaben. Band 5 der Mediengeschichte des Films mit dem Titel „Mediale Mobilmachung II. Hollywood, Exil und Nachkrieg“ ist bereits in Arbeit, zwei weitere Bände sind geplant.

HistLit 2005-1-104 / Detlef Kannapin über Segeberg, Harro (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. Paderborn 2004, in: H-Soz-Kult 09.02.2005.