

Andrea Lutz

Der "Neue Diskurs" und die Ästhetik des Nationalsozialismus

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/610>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lutz, Andrea: Der "Neue Diskurs" und die Ästhetik des Nationalsozialismus. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 15: Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm (1993), S. 65–77. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/610>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Andrea Lutz

Der "Neue Diskurs" und die Ästhetik des Nationalsozialismus

Der "Neue Diskurs" in der kritischen Reflexion¹

Als besonders ergiebig für eine Annäherung an die spezifische Ästhetik des Nationalsozialismus erscheint der sog. Neue Diskurs - der Versuch einer focussierenden, nach- und neugestaltenden "Rekonstruktion" von Erscheinungen des Nationalsozialismus als Methode der Auseinandersetzung in künstlerischen Werken vor allem der siebziger Jahre².

Den ästhetischen Hervorbringungen des Neuen Diskurses ist eines gemeinsam: Die erklärte Absicht ihrer Autoren, daß es antifaschistische Werke seien. In der Analyse dieser Produkte erkannten verschiedene WissenschaftlerInnen³ jedoch eine Diskrepanz zwischen der jeweils erklärten moralischen und ideologischen Position des Autors und der ästhetischen Aussage seines filmischen oder literarischen Werkes.

Innerhalb dieser Reflexion wird diesen Werken "Ästhetisierung" vorgeworfen, die als Ablenkung von und Verschleierung der politischen Bedeutung des

1-Diese Darstellung nimmt Bezug auf den Essay "Kitsch und Tod. - Widerschein des Nazismus" von Saul Friedländer. Saul Friedländer wurde 1932 in Prag geboren. Er lehrt Neuere Geschichte in Tel Aviv und Genf. In Deutschland wurde er durch seine Dokumentation "Pius XII. und das Dritte Reich" bekannt. 1979 erschien "Wenn die Erinnerung kommt...", eine autobiografische Erzählung über seine Flucht vor den Nazis. 1982 wurde die französische Fassung von "Kitsch und Tod - Widerschein des Nazismus" ("Reflets du nazisme") in Paris veröffentlicht, die deutsche Übersetzung erschien 1984.

2 Der Begriff "Neuer Diskurs" wird von Saul Friedländer verwendet und meint die seit Ende der 60er Jahre geführte kritische Auseinandersetzung über den Nationalsozialismus, wie sie in Romanen und Spielfilmen von Autoren und Filmemachern wie Joachim Fest, Rainer Werner Fassbinder, Hans Jürgen Syberberg, Erwin Leiser, Willy Tronk-Treibitsch, Wolfgang Reinhard, Edgar Reitz, Alexander Kluge, Albert Speer (S.F. bezieht ihn bewußt in diesen Zusammenhang ein), Michel Tournier, Louis Malle, Georg Steiner, Bob Fosse, Bernardo Bertolucci, Liliana Cavani, Tinto Brass, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini u.v.a. in Gang gebracht wurde.

3 H.C. Blumenberg, Susan Sontag, W. Bittendorf, V.Fischer, S. Friedländer u.a..

Faschismus wirke. So z.B. von Volker Fischer⁴, der in einer sehr pointierten Analyse der NS-Nostalgie in Filmen der siebziger Jahre zusammenfaßt:

Ob Personalisierung der Geschichte (Hitler-Welle), ob Ästhetisierung oder Erotisierung des Faschismus - letztlich hat beides die Schutzfunktion, von erkennbaren sozioökonomischen und politischen Entstehungs- und Bedingungsbeziehungen des Faschismus abzulenken. (...) Die Reduzierung auf Ästhetik aber ist nicht nur Rückzug, sondern gleichzeitig Vorbereitung der Unempfindlichkeit, ja der politischen Apathie.⁵

Der aufklärerischen Absicht der Filmemacher, die er darüber hinaus zum Teil bezweifelt, stehe aber insbesondere die Rezeptionshaltung des breiten Publikums entgegen:

In einer Form von selektiver Wahrnehmung wird von den Älteren in erinnerungsselliger Verklärung nur das rezipiert, was auch damals für den emotionalen Haushalt positive Bedeutung hatte (etwa das Gefühl des Eingebundenseins in eine Gemeinschaft wie HJ, BdM, SA, SS oder die angeblich größere Überschaubarkeit sozialer Strukturen im Faschismus); von den Jüngeren wird - ebenfalls selektiv - durch Vergleich mit heutigen Formen demokratischer Entfaltung gesellschaftlichen Seins und mit der ihr innewohnenden Verlusterfahrung und Orientierungslosigkeit - bei gleichzeitig bruchstück- und collagehafter Rezeption von ästhetisierten Oberflächenphänomenen, etwa der "schicken" Uniform, abgehoben von ihrem realen Kontext - dem Faschismus positiver Wert abgewonnen.⁶

So kritisiert Fischer z.B. an Joachim Fests *Hitlerbiographie*⁷, daß er seinen Protagonisten als eine der Führergestalten des Jahrhunderts begreift. Fest sei der Faszination seiner Lebensgeschichte erlegen und überzeichne seinen Helden. In der Verfilmung *Hitler - eine Karriere* haben Fest und Herrendörfer Originalaufnahmen aus dem Dritten Reich noch einmal dramaturgisch zusammengeschnitten, und zwar so, daß sich die ursprüngliche Propagandawirkung erhöht; Fischer spricht von einer Montage eines Idols, die statt der erklärten Demontage stattgefunden hat und erklärt den Widerspruch zwischen Absicht und Wirkung folgendermaßen:

Garant seiner (des Films allgemein, A.L.) Authentizität ist weniger seine verbale als seine visuelle Aussage. Aufgrund der Rezeptionsbedingungen fallen ästhetische Form und zu vermittelnder Inhalt auseinander bzw. die Form selbst wird als Inhalt rezipiert. Nur so ist es möglich, daß durch Darstellungsformen und durch ästhetische Mittel wie Lichtführung, Bauten, Accessoires und Anleihen bei histo-

4 vgl. Volker Fischer: Ästhetisierung des Faschismus. NS-Nostalgie im Spielfilm, in: Heinz, Bertold u.a.(Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.243ff.

5 Fischer 1979, S.255

6 Fischer 1979, S.244

7 Joachim Fest: *Hitler. Eine Biographie*, Frankfurt 1973

rischen Stilen parallel oder gegen die eigentliche Filmhandlung subjektiv in der je einzelnen Rezeption, i.e. objektiv in der Wirkung, Faschismus-Nostalgie entstehen kann.⁸

Deutlich sei auch an Syberbergs Film *Hitler* diese "widersprüchliche Botschaft" abzulesen. Während Syberberg selbst in der Einleitung zu seinem Textbuch *Hitler, ein Film aus Deutschland* seine Inszenierung mit der Frage legitimiert: "Wird man je wieder frei werden vom bedrückenden Fluch der Schuld, wenn man nicht ins Zentrum der bohrenden Krankheit kommt?"⁹ und somit - nach Friedländerischen Kategorien (s.u.) - mit dem "Bemühen um Verständnis" und/oder dem Versuch eines "Exorzismus" argumentiert, löste der Film beim Publikum - den kritischen Rezensionen zufolge - eher ein diffuses Unbehagen, eine Beklommenheit aus.

In ihrem Essay über Syberbergs Hitler-Film schreibt Susan Sontag:

Eben geht der Film zu Ende, aber Syberberg will noch schnell ein weiteres, hinreißendes Bild fabrizieren. Und selbst wenn der Film dann wirklich zu Ende ist, hat er uns immer noch etwas zu sagen und hängt Postskripte an: das Heine-Motto, den Hinweis auf Mogadischu und Stammheim, eine abschließende orakelhafte Syberberg-Sentenz, eine letzte Beschwörung des Gralsmotivs. Der Film ist selber die Schöpfung einer Welt, aus der ihr Schöpfer (man fühlt es) sich nur mit größter Mühe zurückziehen kann - genauso wie der hingerissene Zuschauer; diese Lektion in der Kunst der Einfühlung erregt wollüstige Beklammung, Angst vorm Aufhören...¹⁰

Nigel Andrews schlägt in seiner Rezension zu Syberbergs Hitler-Film gleich noch einen größeren Bogen und kommentiert die Art und Weise, wie Hitler zu einem Bestandteil der heutigen Unterhaltungsindustrie gemacht wird:

... ein erschreckendes Phänomen unserer Zeit. (...) Die Häufigkeit, mit der sich Hitler und die Nazizeit auf unseren Kinoleinwänden breitmachen, in diversen Erscheinungsformen, vom Kammerspielmelodram in Filmen wie "Hitler, die letzten zehn Tage" bis zum Nazi-Chic in Filmen wie "Cabaret" und "Madame Kitty", ist, um es gelinde zu sagen, auffällig. Sollen wir in der plötzlichen Popularität von Filmen über Hitler das heilsame Klappern von aus den Schränken geholten Skeletten vernehmen oder eher die dumpfen Töne der Sehnsucht nach einer Zeit, in der noch Prunk und Patriotismus und politische Sicherheit herrschten?¹¹

Auch Saul Friedländer, auf den ich mich im Folgenden insbesondere be-

⁸ Fischer 1979, S.20

⁹ Hans Jürgen Syberberg: *Hitler - ein Film aus Deutschland*, Reinbek bei Hamburg 1978

¹⁰ Susan Sontag: *Syberbergs Hitler*, in: Susan Sontag: *Im Zeichen des Saturn*, München 1981, S.172; zit. nach Friedländer 1984, S.17

¹¹ Nigel Andrews: *Hitler as Entertainment*, in: *Hollywood und die Nazis*, Hamburg 1977, S.5, zit. nach Friedländer 1984, S. 14

ziehe, ist in seinem Interesse an den Interpretationen der Hitlerzeit, wie sie in den Theaterstücken, Romanen, Biographien und Filmen innerhalb des Neuen Diskurses zum Ausdruck kommen, zunächst von einer "tiefen Beunruhigung" geleitet.

Der Nazismus ist ein Phänomen der Vergangenheit, aber die Obsession, die er für die gegenwärtige Phantasie besitzt, und das Hervortreten eines Diskurses, der nicht aufhört, ihn nachzugestalten und neu zu interpretieren, stellen uns schließlich vor die Grundfrage, wie dieses Starren auf die deutsche Vergangenheit zu bewerten ist: als nostalgische Träumerei, als Gier nach Spektakulärem, als notwendiger Exorzismus und/oder als anhaltendes Bemühen um Verständnis? Oder aber, immer noch und schon wieder, als Ausdruck tiefer Ängste und bei manchen auch dumpfer Hoffnungen?¹²

Friedländer erkennt in den Inszenierungen ein Moment der ungebrochenen und unmittelbaren Faszination am deutschen Faschismus (Friedländer spricht von Nazismus). Auch er betont die immer wieder auftretende Kluft zwischen der Verurteilung des Nazismus durch den Autor bzw. dessen Bemühen um Verständnis und der dazu widersprüchlichen ästhetischen Wirkung seines Werkes. Er sieht im Nazismus ein "unbegrenztes Experimentierfeld für entfesselte Phantasien, für breiten Einsatz von ästhetischen Effekten, für eine Vorführung der eigenen literarischen Brillanz und intellektuellen Kraft."¹³

Diese wiederholt zum Ausdruck gebrachte Ablehnung oder das Gefühl von Unbehagen entsteht wohl aus der irritierenden Erkenntnis, daß ein "empathisches" Nachempfinden der Faszination am Faschismus überhaupt möglich ist. Empathie als Form der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus muß entweder zynisch wirken oder skeptisch machen. Und doch stellt dies womöglich in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus den Zugang dar, der am ehrlichsten ist und in den Erkenntnissen am weitesten führt. Es sind die Autoren des Neuen Diskurses, die zumindest den Mut hatten, sich in das, was als Faschismus bezeichnet wird, hineinzubegeben, die sichere Position des Außenstehenden und des Verurteilenden zu verlassen, welches die bevorzugte Haltung in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus von Kriegsende an zweieinhalb Jahrzehnte lang war, sofern sie überhaupt geführt wurde.

Nicht zufällig waren während des Krieges und in den 50er Jahren in "antifaschistischen" Filmen Hitler, Goebbels und Göring als "Psychopathen", "Monster" oder dann auch als "Hanswürste" dargestellt worden¹⁴. Friedländer

¹² Friedländer 1984, S. 16f./Klappentext

¹³ Friedländer 1984, S. 17

¹⁴ vgl. H.C. Blumenberg: Hollywood und Hakenkreuz in: Hollywood und die Nazis, Hamburg

sieht diese vom Subjekt abgespaltene Form der Auseinandersetzung im Kontext ihrer Zeit:

Bei Kriegsende war der Nazismus die fluchbeladene Seite der abendländischen Zivilisation, der Inbegriff alles Bösen. Was immer die Nazis getan hatten, wurde verdammt, was sie berührt hatten, war besudelt. (...) Bedeutende Gruppen, ein beträchtlicher Teil der europäischen Eliten, die noch zwei oder drei Jahre vor dem "Zusammenbruch" kaum einen Hehl aus ihrer Sympathie für die "neue Ordnung" gemacht hatten, fielen auf einmal in völlige Sprachlosigkeit und erlitten totalen Gedächtnisverlust. (...) Von einem Tag auf den anderen wurde mit der Vergangenheit tabula rasa gemacht,¹⁵

Der "Neue Diskurs" als Ansatzpunkt zur Entwicklung von Kriterien für die Ästhetik des Nationalsozialismus

Aus der beschwörenden Nachgestaltung und den Neuinterpretationen innerhalb des Neuen Diskurses erhofft Friedländer trotzdem, Wesentliches über den deutschen Faschismus zu erfahren und so Kriterien für dessen Ästhetik zu entwickeln. Er konstatiert eine "neue Sensibilität für die Magie der Hitlerbewegung", die deutlicher als viele historische Werke, die "kleinbürgerlichen Sehnsüchte nach Reinheit und Schönheit einhergehend mit einem kalten, zwanghaften Totenkult" zum Ausdruck zu bringen vermag¹⁶. In seinen Analysen enthüllt er eine Tiefenstruktur, die die Grundlagen der psychologischen Faszination des Nazismus aufdecken könnten, die "Koexistenz von Machtanbetung und Sehnsucht nach apokalyptischer Auslöschung aller Macht", "eine besondere Art von Entmündigung, die sich sowohl am Verlangen nach restloser Unterwerfung als auch an dem nach totaler Entfesselung nährt"¹⁷.

Als Beleg seiner These verweist er u.a. auf die Symbolisierung des Führers als gleißendes Licht in Fassbinders *Lili Marleen*, auf die Meditation über Hitlers "Größe" bei Fest, auf Tourniers faszinierte Schilderung der SS-Schule "Kaltenborn" oder auch auf die beschwörende Schilderung jener nächtlichen Szene des 21. August 1939, in welcher sich die Natur sozusagen auf die historische Stunde einstimmt, in Speers Memoiren :

In der Nacht standen wir mit Hitler auf der Terasse des Berghofes und bestaunten ein seltsames Naturschauspiel. Ein überaus starkes Polarlicht überflutete den gegenüberliegenden, sagenumwobenen Untersberg für eine lange Stunde mit ro-

1977, S.5; zit. nach Fischer 1979, S.245

¹⁵ Friedländer 1984, S.9

¹⁶ Friedländer 1984, S.2

¹⁷ Friedländer 1984, S.16

tem Licht, während der Himmel darüber in den verschiedenen Regenbogenfarben spielte. Der Schlußakt der Götterdämmerung hätte nicht effektvoller inszeniert werden können. Gesichter und Hände eines jeden von uns waren unnatürlich rot gefärbt. Das Schauspiel rief eine eigentümlich nachdenkliche Stimmung hervor. Unvermittelt sagte Hitler zu einem seiner militärischen Adjutanten gewandt: "Das sieht nach viel Blut aus. Dieses Mal wird es nicht ohne Gewalt abgehen."¹⁸

Friedländer kommentiert:

Das ist Kitsch in höchster Vollendung: Der Mann, der sich anschickt, die Welt zu erobern (und sein gerade abgeschlossener Pakt mit der Sowjetunion ist ein großer Schritt in diese Richtung), steht da hoch oben in seiner Felsenburg, umgeben von einer grandiosen Gipfellandschaft. Er hat das Gesicht dem Nachthimmel zugewandt, den ein seltsames Rotlicht in die Farbe des Blutes taucht - er ist der Dichter am See, kurz vor dem Ausbruch des Sturmes, er ist der Mörder auf der Flucht unter einem fahlen, von Blitzen durchzucktem Himmel. Zu allem Überfluß erwähnt der Autor auch noch den "sagenumwobenen" Untersberg. Und plötzlich sagt Hitler zu einem seiner Getreuen: "Das sieht nach viel Blut aus. Dieses Mal wird es nicht ohne Gewalt abgehen..." - Tod und Vernichtung kündigen sich an, nicht nur in der geschilderten Szene, sondern auch in der rückblickenden Phantasie des Lesers.¹⁹

In den Themen und der Ästhetik von Filmen des Neuen Diskurses werde, so Friedländer, eine gewisse Faszination des Nazismus begreiflich. Elemente, die ein rational-analytischer Zugriff bisher nicht zu fassen bekam, werden in der Nachgestaltung dadurch erkennbar, daß die Nachgestaltung der Imagination eine gewisse Freiheit läßt, also eben "nicht so sehr durch das, was der Nachgestaltende ausdrücken wollte, als vielmehr durch das, was ungewollt und ohne sein Zutun zum Ausdruck kommt."²⁰

Die Verunsicherung der Rezipienten entsteht nach Friedländer durch die nicht eindeutig erfaßbare Struktur der psychologischen Dimension, die eben nicht auf präzisen Argumenten oder klaren ideologischen Positionen beruht. Solche mögen zwar an der Oberfläche vorhanden sein, aber dahinter verbirgt sich etwas anderes, nämlich

Eine Aktivität der Imagination, die sich den gewohnten Links-Rechts-Schemata entzieht. Die Attraktivität des Nazismus lag keineswegs nur in seiner explizit propagierten Doktrin, sondern mindestens ebenso auch in der Kraft seiner Emotionen, in den von ihm geweckten Bildern und Phantasmen, für welche Linke

18 Albert Speer: *Erinnerungen*, Frankfurt-Berlin-Wien 1969, S.177; zitiert nach Friedländer 1984, S.23

19 Friedländer 1984, S.23f.

20 Friedländer 1984, S.15

wie Rechte empfänglich waren,²¹

Die ästhetischen Komponenten, die das Aufkommen dieser schwer definierbaren, (neuen) Faszination am Nazismus bewirken, sind in verschiedenen Werken stets die gleichen, welches Friedländer zu der Annahme führt, daß es sich nicht nur um Elaborate des jeweiligen Autors handelt, sondern diese Strukturen genau so im Nazismus selbst zu finden sind.

Er gliedert sein analytisches Vorgehen zur Erfassung der ästhetischen Komponenten in die drei Kategorien: "Auslöser eines Reizes", "Vorhandensein eines Verlangens" und "Manöver eines Exorzismus":

Der ästhetische Reiz wird ausgelöst durch den Gegensatz zwischen Kitsch-Harmonie und permanenter Beschwörung der Themen Tod und Zerstörung; das Verlangen wird durch Erotisierung der Macht, der Gewalt und der Herrschaft geweckt, aber gleichzeitig auch durch Darstellung des Nazismus als des Zentrums aller Entfesselung der unterdrückten Affekte; Der Exorzismus schließlich setzt - heute wie damals - sein ganzes Bestreben darein, durch die Sprache Distanz zu halten gegenüber der Realität des Verbrechens und der Vernichtungspolitik, durch Verkehrung der Vorzeichen eine andere Realität zu behaupten - und letztlich uns zu beschwichtigen durch den Beweis, daß die elementaren Moralgesetze immer befolgt worden seien, weshalb es auch dort noch eine Erklärung und Logik gebe, wo man bisher nur Chaos und Grauen sah.²²

Zur ästhetischen Qualität der Verbindung von Kitsch und Tod

Die Verbindung von Kitsch-Ästhetik mit den Themen des Todes ist als Bild des Nazismus häufig und typisch. Die ästhetische Kategorie Kitsch bezeichnet einen Widerspruch zwischen Kunstanspruch und künstlerischem Unvermögen. Kitsch, das ist

die Spur von gutem Geschmack in der Geschmacklosigkeit, von Kunst in der Häßlichkeit, der kleine Mistelzweig unter der Wartesaallampe im Bahnhof, der schmiedeeisern gerahmte Spiegel im Flur, die einsame Plastik auf dem Fernsehgerät, der Werkzeugkasten mit Schwarzwaldtanne, Gemütlichkeit in der Alltagswelt, Kunst in Anpassung an das Leben, wobei die Anpassung das Innovative überwiegt, - Kitsch als das heimliche Laster, das zarte, süße Laster, und wer kann schon ganz ohne Laster leben? Daher seine Suggestionskraft und seine Universalität.²³

21 Friedländer 1984, S.12

22 Friedländer 1984, S.16

23 Abraham Moles: Psychologie des Kitsches, München 1972, S.26; zit. nach Friedländer 1984, S.21; Ergänzend dazu ein Auszug aus der Definition des Begriffs "Kitsch" aus "Meyers Großes Taschenlexikon", Mannheim 1987:

Die Verbindung von Kitsch und Tod bildet das Fundament einer religiösen Ästhetik und, wie Friedländer meint, auch der Nazi-Ästhetik²⁴. Friedländer zeigt auf, daß die Kitschdarstellung des Todes gegenüber gewöhnlichem Kitsch (s.o.) eine besondere Qualität aufweist: Der Widerspruch ist zur Unvereinbarkeit gesteigert. Gewöhnlicher Kitsch charakterisiert sich durch die Harmonisierung von Sachverhalten, enthält aber dennoch in der dargestellten Realität eine mögliche Realität:

Liebende können sich wie zwei Täubchen unter dem Tannenbaum Herzen, in einer Hütte mit lustig qualmendem Schornstein können glückliche Menschen leben, eine Schweizer Landschaft kann wie ihr eigenes Postkartenfoto aussehen. Aber angesichts einer Kitschdarstellung des Todes weiß jeder im Innersten, daß hier zwei unvereinbare Elemente vermischt worden sind: einerseits ein Aufruf zur Harmonie, zur emotionalen Anteilnahme auf der flachsten und unmittelbarsten Ebene, andererseits Einsamkeit und Entsetzen.²⁵

Friedländer verweist auf eine Szene in Syberbergs *Hitler*-Film, in der die Verwobenheit von Kitsch und Tod deutlich wird. Es handelt sich um die lange Sequenz mit dem Monolog des Hitlerschen Kammerdieners Krause:

Während der Kammerdiener mit größter Aufmerksamkeit für das Detail berichtet, wie Hitler sich kleidete und welche Alltagsgewohnheiten er besaß ("seine Wäsche wechselte Hitler nach Bedarf. Es kam vor, daß er tagtäglich zweimal, ja dreimal wechselte, wiederum aber auch zwei bis drei Tage nicht wechselte. er trug nur dünne Socken, auch in den Schafstiefeln..."), hört man zugleich, den Worten Krauses unterlegt oder mit ihnen alternierend, ein historisches Tondokument, die Weihnachtssendung des deutschen Rundfunks am Heiligabend 1942, eine Ringschaltung zu allen Fronten: "Achtung, an alle, Achtung, ich rufe noch einmal Stalingrad (...) die Biskaya, Leningrad, die Kaukasusfront, die U-Bootsfahrer im Atlantik, Catania...", und die ausgerufenen Stationen melden sich. Unterdessen berichtet Krause weiter, während Schnee zu fallen beginnt: "Am Heiligabend des Jahres 1937 setzte mich Hitler sehr in Erstaunen. Er war in sei-

"Erscheinungsform des pseudokünstlerischen; massenhaft fabrizierter Kunstersatz; im weitesten Sinne charakterisiert durch ästhetische, unbegründete, unangemessene (formale) Bewältigung eines (Schein-)Gehalts, Mangel an Originalität, billige Imitation, scheinbare Volkstümlichkeit. Die Definition von K. sollte jedoch nicht einfach von der formalen Beschaffenheit der Objekte her bestimmt sein, sondern auch von der Einstellung und Beziehung des Benutzers zu ihm, demnach sind K.objekte Fetisch unreflektierter Idealität bzw. Sentimentalität von Scheinwirklichkeit (z.B. der privaten Idylle einer heilen Welt, der raffinierten Märchenwelt der Illustrierten) und häufig eines atavistischen Fühlens (Erinnerung an Urzustände). K.objekte haben Ritualwert (u.a. Abzeichen, Kleidungsstücke, Maskottchen, Gartenzwerge) bzw. einen mehr oder weniger praktischen oder auch ausgefallenen Gebrauchswert, jedoch in einer Gestaltung oder mit Zutaten, die mit ihrer eigentlichen Funktion nichts zu tun haben (u.a. Kerze in Milchflaschenform, Kaffeetasse mit Papstbild)."

24 Im Gegensatz dazu das sozialistische Ideal, in dessen Ikonographie die Themen von Tod und Vernichtung gemieden werden.

25 Friedländer 1984, S.22f.

ner Privatwohnung, München, Prinzregentenplatz 16. Ich selbst war zu einer Familienfeier eingeladen und erwartete schon mit Sehnsucht den Augenblick, da Hitler sich zurückziehen und ich damit frei sein würde. Aber da ging er noch durch den Raum, in dem sich die restlichen Geschenke befanden, die nicht zur Verteilung gelangt waren, um noch ein Geschenk auszusuchen. Wir verpackten es dann beide, langliegend auf dem Teppich, und bei dieser Gelegenheit band ich ihm, als er den Knoten niederdrückte, den Daumen aus Spaß ein, und er verabreichte mir lachend einen scherzhaften Schlag ins Genick.

Während der Weihnachtssender allmählich die Ringschaltung zu allen Fronten herstellt, vom Nordkap bis nach Tunis und vom Atlantik bis zum Kaukasus, erzählt der Kammerdiener, wie Hitler ihn an jenem Heiligabend zu einer verrückten Taxifahrt kreuz und quer durch das weihnachtlich leere München mitnahm, die erst nach langer Zeit beim Luitpoldcafé endete. Derweil hörte man den Weihnachtssender:

"Wir bitten euch, Kameraden, noch einmal in das schöne, alte Weihnachtslied 'Stille Nacht, heilige Nacht' einzustimmen. (...) Diesem spontanen Wunsch der Kameraden fern drunten im Süden, am Schwarzmeer, schließen sich nun alle Stationen an. Jetzt singen sie schon am Eismeer in Finnland, und jetzt schalten wir dazu all die anderen Stationen, Leningrad, Stalingrad, und jetzt kommt dazu Frankreich, kommt dazu Catania, kommt dazu Afrika, und nun singen alle mit uns gemeinsam in dieser Minute: 'Schlaf in himmlischer Ruh...'"

Hitler und Krause betreten indessen nicht das Café, sondern machen sich, unerkannt durch die einsamen Straßen, zu Fuß auf den Rückweg.

"Und so sind wir wirklich von niemandem erkannt bis zu unserer Wohnung in der Prinzregentenstraße, Prinzregentenplatz gelangt."

Toneinblendung: NS-Gedenkfeier für die Toten des 9. November 1923.

Toneinblendung: Ansage von Radio Belgrad: "Hier ist der Wehrmachtssender Lili Marleen, wir grüßen unsere Hörer."

"Unterwegs, da überraschte uns noch ein Glatteisregen, so daß wir, nachdem er sich vorher nur auf meine Schulter gestützt hatte, die letzte Strecke wirklich Arm in Arm gehen mußten, da Adolf Hitler neue Lackschuhe anhatte..."²⁶

Bei der geschilderten Sequenz empfindet Friedländer Faszination und zugleich Erschrecken, ausgelöst durch die spezifische Verbindung von Kitsch und Tod. Er kommentiert:

"Hier haben wir die Welt der Jungenfreundschaften, der Cliquen mit ihren tollen Streichen (Herr und Knecht inkognito unterwegs bei Nacht), aber auch ihre Nostalgie und vor allem ihr verschworenes Zusammenhalten, ihre Treue zu den besonderen Normen der Clique und zu ihrem Anführer, dem man folgen muß bis in den Tod. Hitler wird dargestellt als der ewig Halbwüchsige: linksisch, aus bescheidenem Milieu, immer ein bißchen unbehaglich in seinen Lackschuhen, aber ganz unkompliziert im Umgang mit Krause, der zwar sein Diener ist, aber vor allem sein Kumpel, mit dem er sich lang auf den Teppich legt, dem er einen freundschaftlichen Klaps auf den Nacken gibt, mit dem er lacht und verrückte Sachen macht... Und dazu im Hintergrund, als Kontrapunkt, die Kameradschaft der jungen Helden, die sterben müssen: "Wir bitten euch Kameraden, noch ein-

mal in das schöne, alte Weihnachtslied einzustimmen" - nicht in das Deutschlandlied, nicht in das Horst-Wessel-Lied, sondern genau in das fromme, wehmutsvolle und heimelige 'Stille Nacht, heilige Nacht!'"²⁷

Elemente der Kitsch-Ästhetik im Nazismus

Friedländer arbeitet unter Hinweis auf zahlreiche, verdeutlichende Beispiele konkrete Elemente der Kitsch-Ästhetik im Nazismus heraus:

Der Held

Zentral in der Begegnung von Kitsch und Tod in ihrer Variation ist das Thema des Helden. Wobei der Held immer der ist, der sterben muß. Friedländer verweist auf die Werke von Maguerite Yourcenar: *Der Fangschuß* (1968), Michel Tournier: *Der Erlkönig* (1972), Christian de La Mazière: *Ein Traum aus Blut und Dreck* (1972). Den Helden ist eines gemeinsam: In jedem Fall sind sie jung und rein, in jedem Fall sind sie todgeweiht. Ein klassisches Beispiel stellt *Hitlerjunge Quex* dar, einer der berühmtesten Filme aus der Anfangszeit des Regimes. Sämtliche Kriterien werden erfüllt:

Der junge Arbeiter Herbert Norkus verläßt voller Ekel das sittenverderbte Milieu der Roten (die Schnaps trinken und Zigarren rauchen, mit Mädchen pussieren und Schlager grölen), um sich dem zuchtvollen Leben der jungen Nazis anzuschließen, der sauberen Hitlerjugend, bei der man patriotische Lieder am Lagerfeuer singt, morgens früh aufsteht und in klaren Flüssen badet. Doch Norkus, der Reine, der junge Held, muß für die Sache, der er sein Leben geweiht hat, sterben: 1932 wird er beim Flugblattverteilen von ruchlosen Kommunisten ermordet.²⁸

Die Reinheit

symbolisiert durch blaue Augen und blonde Haare (arische Reinheit...), sowie durch ein sanftes Lächeln, stellt die Reinheit den erschütternden Gegensatz zur Grausamkeit und Ungerechtigkeit des todbringenden Schicksals dar. Unerschwellig immer enthalten ist die Thematik der christlichen Tradition: Gott ruft die vollkommen Reinen zu sich, die gewissermaßen zu rein sind, um lange auf

²⁷ Friedländer 1984, S.32

²⁸ vgl. Cadars/Courtade: Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975, S.46

dieser Erde verweilen zu können, ein Bild, welches man aus den Überlieferungen der Leben von Heiligen kennt.

Die Jugend

Jugend, oft fast noch Kindlichkeit, als symbolische Darstellung der absoluten Unschuld. Ebenfalls als Thematik der christlichen Tradition bekannt.

Die Treue

Im Rahmen einer Männergesellschaft bedeutet Treue das bedingungslose Aus-harren und Durchhalten in der kameradschaftlichen und ideologischen "Treue bis in den Tod".

So lesen wir bei Jean Mabire, daß die letzten französischen Waffen-SSler sich töten ließen "an einem der beiden Orte, wo Adolf Hitler beschlossen hatte, inmitten seiner letzten getreuen Soldaten zu sterben, wenn es soweit sein würde: in der preußischen Hauptstadt oder in seinem bayerischen Refugium."²⁹

Antimoderne oder Prämoderne

Im Gegensatz zu seiner tatsächlichen Realität stellt sich der Faschismus, insbesondere der Nazismus, in der von ihm hervorgebrachten Kunst als Rebellion gegen die Moderne dar, zum Ausdruck gebracht in einer bewußt archaischen Utopie: Keine Städte im Umkreis der Protagonisten, keine Fabriken, keine Mähdrescher, keine Staudämme oder Hochspannungsmasten. Man befindet sich in der jungfräulichen Natur der Märchenwelten, deren Held zerbricht, sobald er ins Zeitalter der Moderne eintritt. Im Gegensatz zum Marxismus und auch zum Liberalismus, die nach Vorne schauen auf eine Gesellschaft der Zukunft, sieht der Nazismus die Zukunftsgesellschaft nur als einen Abganz der vergangenen.

²⁹ Mabire: *La Division Charlemagne*, 1974

Das Archaische

Das Thema uralter Kulte und legendärer Völker (Sonnenwendfeier bei Tour-nier; Die Wikinger bei La Mazière)

Der Tod

Das ganze Gewicht der romantischen Tradition, die sich am Thema des Todes entlangbewegt, vor allem die deutsche Romantik, kommt hier zum Tragen. Nur gewinnt das romantische Todesmotiv bei den Nazis eine besondere Dimension, eine essentielle, fast religiöse und mythische Qualität. Ein Hang zum Tod an sich tritt hervor, zum Tod als einer elementaren, dunklen Kraft, die sich der Analyse entzieht: zum Tod als Offenbarung und Kommunion.

Fest hat in seiner Hitler-Biografie darauf hingewiesen, daß Hitlers "Regietalent" sich erst richtig entfaltete, wenn es um Totenfeiern ging:

Das Leben schien seine Einfallskraft zu paralysieren (...) Dagegen gewann sein pessimistisches Temperament der Zeremonie des Todes unermüdlich neue Blendwirkungen ab, und es waren wirklich Höhepunkte der von ihm erstmals planvoll entwickelten künstlerischen Demagogie, wenn er auf dem Königsplatz in München oder auf dem Nürnberger Parteitagsgelände bei düsterer Hintergrundmusik die breite Gasse zwischen Hunderttausenden zur Totenehrung schritt: in solchen Szenerien eines politisierten Karfreitagszaubers, in denen, ganz wie man von der Musik Wagners gesagt hat, "der Glanz für den Tod Reklame" machte, kam Hitlers Vorstellung ästhetischer Politik zur Deckung mit dem Begriff. In den gleichen Zusammenhang ästhetischer Todesverklärung gehörte die Vorliebe für nächtliche Kulissen. Unentwegt wurden Fackeln, Scheiterhaufen oder Flammenräder entzündet, die den Behauptungen der totalitären Stimmungstechniker zufolge zwar das Leben zu feiern vorgaben, es tatsächlich aber pathetisch entwerteten, indem sie es an apokalyptische Vorstellungen banden und den Schauer von Weltbränden erklärten oder Untergänge beschwo-ren, den eigenen nicht ausgenommen.³⁰

Der Tod als Offenbarung und Kommunion

Nach christlicher Tradition bedeutet der Tod die Offenbarung eines geheimnisvollen und doch konkreten, eines unbestimmten und doch gesicherten Anderswo. Im nazistischen Bild des Todes wandelt sich das Phänomen der Offenbarung zu einer Negativ-Transzendenz: der Mensch und die Welt sind be-

30 Joachim C. Fest: Hitler - Eine Biographie, Frankfurt 1973, Bd.2, S.699f.

herrscht von einem blinden Schicksal, das unabwendbar in die Zerstörung führt. Daher auch die Beharrlichkeit des Helden- und des Treuemotivs. Der Held ist derjenige, der seinem Schicksal treu bleibt, auch wenn er klar sieht, daß es nur Tod und Vernichtung bringt; der Tod fungiert als aus eigenem Entschluß erbrachtes, notwendiges Opfer, im Dienste einer höheren Ordnung.

Die Ewigkeit

Kernstück der nazistischen Liturgie ist die jährlich wiederholte Gedenkfeier für die Toten des 9. November mit dem Thema der "Ewigen Wache". Im NS-Parteizeremoniell sollte das Horst-Wessel-Lied eine zentrale Rolle. In dem Film *Hans Westmar* (1932), der das "Martyrium" des SA-Mannes und Parteihelden Horst Wessel zum Thema hat, gibt es eine zentrale Tiodesszene, die von Cadars/Courtade so beschrieben wird:

Die Beisetzung des Ermordeten beginnt in bedrohlicher Atmosphäre, der Katafalk mit dem fahngeschmückten Sarg bewegt sich durch eine aufgebrachte Menge, die mühsam von der Polizei zurückgehalten wird und schließlich die Absperungen durchbricht, um sich auf den Trauerzug zu stürzen. Großes Getümmel, dann die Beerdigung im Kreis von Westmars Kampfgenossen, und während Musik aufrauscht, erscheint Hans Westmar als Überblendung mit einer Fahne in der Hand vor Sturmwolken. Das Bild wird zur hehren Vision. Als am gleichen Abend die SA zum Horst-Wessel-Lied paradiert, erscheint der Held von neuem in Überblendung und marschiert im Gleichschritt mit seinen Kameraden.³¹

Die genannten Elemente "Heldentum", "Reinheit", "Jugend", "Treue" usw. sind entscheidende Stützpfeiler des von den Nationalsozialisten entworfenen Menschen- bzw. Gesellschaftsbildes als Basis ihrer politischen Ideologie. In dem Nebeneinander von Harmonie (Kitsch) und Tod, von Rührung und Entsetzen, in der beschwörenden Anrufung, die immer wieder auf sich selbst zurückverweist und durch ständige Wiederholung wird eine Art Hypnose erzeugt. Diese Wirkung der oben isoliert aufgelisteten Elemente entsteht nach Friedländer letztlich erst durch die "Sprache der Häufung", dem "massiven Einsatz von Synonymen", der "Überfrachtung mit ähnlichen Attributen", dem "schillernden Spiel von Bildern", in der Art und Weise, wie sich die einzelnen Elemente verknüpfen und unentwegt aufeinander beziehen.³²

31 vgl. Cadars/Courtade 1975, S.50

32 vgl. Friedländer 1984, S.45

Benutzte Bücher:

- ALBRECHT, Gerd (Hrsg.): Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Karlsruhe: Doku-Verl., 1979.
- ALBRECHT, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart: Enke, 1969.
- ANDREWS, Nigel: "Hitler as Entertainment", in: *American Film*, April 1978
- ARNOLD, F.: Berlinale-Retro beweist: Nazi Revuefilm war nicht unpolitisch, S. 9, in: *FILM-Korrespondenz*, Nr. 3, Jg. 25, Köln, 13.3.1979
- BEYER, Friedemann: Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland. München: Heyne, 1991.
- BOCK, Gisela: "Frauen und ihre Arbeit im Nationalsozialismus." In: Annette Kuhn und Gerhard Schneider (Hrsg.): *Frauen in der Geschichte*. Düsseldorf: Schwann, 1979, S. 113-149.
- CADARS, Pierre/COURTADE, Francis: "Geschichte des Films im Dritten Reich", München 1975
- CHODOROW, Nancy: *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: Univ. of California Press, 1978.
- COURTADE, Francis und Pierre CADARS: *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München: Hanser, 1975.
- DOANE, M.A.: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, S.12f., in: *Frauen und Film*, H.38, Frankfurt am Main 1985
- DREWNIAK, B.: *Der Deutsche Film 1938-45*, Düsseldorf 1987
- ELLWANGER, Karen und Eva-Maria WARTH: "DIE FRAU MEINER TRÄUME. Weiblichkeit und Maskerade: eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film." In: *Frauen und Film*, 38 (Mai 1985), S. 58-71.
- FEST, Joachim C.: "Hitler. Eine Biographie", Frankfurt 1973
- FRIEDLÄNDER, Saul: "Kitsch und Tod" - Der Widerschein des Nazismus", München 1984
- GOEBBELS, Joseph: *Das eiserne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942/43*. München, 1943.
- GOTTGETREU, Sabine: *Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie*. Frankfurt/M.: Lang, 1992.
- HALL, Stuart: "Encoding/Decoding." In: Stuart Hall et al. (eds.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Hutchinson, 1980, p. 128-138.
- HAUSEN, Karin: "Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere': eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben." In: Werner Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*. Stuttgart: Klett, 1976, S. 363-393.
- HICKETHIER, Knut: "Kino und Fernsehen in der Erinnerung ihrer Zuschauer." In: *Ästhetik und Kommunikation*, 42 (Dez. 1980), S. 53-73.
- HOFFMANN Hilmar: "Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit" - Propaganda im NS-Film. Ffm. 1988,
- JAMESON, Fredric: "Reification and Utopia in Mass Culture." In: *Social Text*, 1 (Winter 1979), p. 130-148. - Übersetzt als: "Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur." In: Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982, S. 108-141.
- KAPLAN, E. Ann: "Ist der Blick männlich?" In: *Frauen und Film* 36 (Feb. 1984), S. 45-60.
- KOCH, Gertrud: "Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen." In: Gislinde Nabakowski, Helke Sander und

- Peter Gorsen (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, S. 15-29.
- KRACAUER Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Ffm. 1979
- LA MAZIÈRE, Christian: "Ein Traum aus Blut und Dreck", Wien 1972
- LEANDER, Zarah: Es war so wunderbar! Mein Leben, Hamburg 1973
- LEISER, Erwin: 'Deutschland, erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek: Rowohlt, 1978, (1968).
- LOWRY, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- LUKEN Verena: Zur Erzählstruktur des nationalsozialistischen Films. Siegen 1981 (= MuK, Bd. 13)
- MABIRE, Jean: "La Division Charlemagne", Paris 1974
- MERTEN Klaus: "Wirken sie wirklich, die Wirkungen der Massenkommunikation?" In: Funkkolleg 'Medien und Kommunikation', Einführungsbrief. Weinheim/Basel 1990,
- MOLES, Abraham: "Psychologie des Kitsches", München 1972
- MOTRELAY, M.: Inquiry into Femininity, in: m/f, no. 1 (1978), S. 91-92
- MÜHR, Alfred: Mephisto ohne Maske. Gustaf Gründgens. Legende und Wahrheit. München: Langen Müller, 1981.
- MULVEY, Laura: "Visuelle Lust und narratives Kino." In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, S. 30-46.
- RABENALT, A.M.: Film im Zwielficht, Hildesheim New York 1978
- REICHEL, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München: Hanser, 1991.
- RIESS, Curt: Das gab's nur einmal. Das große Buch der schönsten Filme unseres Lebens. Hamburg: Verl. der Sternbücher, 1956.
- RISCHBIETER, Henning: (Hrsg.): Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter. Velber: Friedrich, 1963.
- ROMANI, Cinzia: Die Filmdiven des Dritten Reiches. München: Bahia, 1982.
- RUPP, Leila J.: "Mother of the 'Volk'. The Image of Women in Nazi Ideology." In: Signs, 2 (Winter 1977), p. 362-379.
- SANDERS Ulrike: Zarah Leander - Kann denn Schlager Sünde sein? Köln 1981
- SCHLÜPMANN, Heide: "Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie." In: Frauen und Film, 44/45 (Okt. 1988), S. 44-66.
- SPEER, Albert: "Erinnerungen", Frankfurt 1969
- STEINER, Georg: "The Portage to San christobal of A.H."
- STÖCKL, Ulla: "Appell an Wünsche und Traumbilder." In: Helga Belach (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945. München: Hanser, 1979, S. 94-118.
- SYBERBERG, Hans Joachim: "Hitler - ein Film aus Deutschland", Reinbek bei Hamburg 1978
- TOURNIER, Michel: "Der Erbkönig", Hamburg 1972
- TRÖGER, Annemarie: "Die Frau im wesensgemäßen Einsatz." In: Frauengruppe Faschismusforschung (Hrsg.): Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuchverl., 1981, S. 246-291.
- WITTE, Karsten: "Die Filmkomödie im Dritten Reich." In: Horst Denkler und Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen - Traditionen - Wirkungen. Stuttgart: Reclam, 1976, S. 346-365.
- YOURCENAR, Marguerite: "Der Fangschuß", Köln 1968
- ZUMKELLER, C.: Zarah Leander. München (2) 1988