

Rasmus Greiner

HITLERJUNGE QUEX revisited. NS-Propaganda zwischen immersiver Filmerfahrung und kritischer Mise en histoire

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22996>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Greiner, Rasmus: HITLERJUNGE QUEX revisited. NS-Propaganda zwischen immersiver Filmerfahrung und kritischer Mise en histoire. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Historische Rezeption, Jg. 30 (2021), Nr. 2, S. 81–102. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22996>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/2021_30_2_MontageAV/montage_AV_30_2_2021_81-102_Greiner_HITLERJUNGE-QUEX-revisited.pdf

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.

HITLERJUNGE QUEX revisited

NS-Propaganda zwischen immersiver Filmerfahrung
und kritischer Mise en histoire

Rasmus Greiner

Die Großaufnahme kann die profansten Dinge begehrenswert erscheinen lassen – das wusste schon Béla Balázs (2001, 16–29). Selbst ein Apfel kann so zum Objekt der Sehnsucht werden. «Mensch der Apfel – den möcht' ick haben», erklingt es bestätigend aus dem Off. Wenn die Kamera dabei langsam aus der Großaufnahme zurückfährt und im Gegenschuss zwei hungrige Jungs präsentiert, dann ahne ich bereits das drohende Unheil. Auch die Ladenbesitzerin antizipiert den versuchten Mundraub. Die Ohrfeige, mit der ihr Mann schließlich den Diebstahl verhindert, führt zur Eskalation – nicht nur auf Handlungsebene, sondern auch in der audiovisuellen Gestaltung. Aufgepeitscht von drei Männern verwüstet ein aufgebracht Mob den Laden. Die schnellen Schnitte, das Stimmengewirr und das hektische Gewusel vor der Kamera reißen mich förmlich mit (Abb. 1–6).

– Wäre da nicht noch etwas anderes. Etwas, das mich bedrückt. Etwas, das wie ein Schatten über dem audiovisuellen Vergnügen liegt und das spätestens dann in den Vordergrund rückt, wenn die Schaufenscheiben mit lautem Geklirr zu Bruch gehen: Wurde eben im Vorspann nicht noch eine Fahne besungen? Suggestierten Rhythmus und Text nicht, für Hitler zu marschieren, Untergang und Tode zum Trotz? Das Klirren des Glases erinnert mich daran. Mehr noch, es weckt Assoziationen zur ›Reichkristallnacht‹ und zum Holocaust, zu den unfassbaren Gräueltaten, die unter den Fahnen des Nationalsozialismus verübt

wurden.¹ – Meine ebenso bedrückende wie subjektive Begegnung mit dem Anfang von Hans Steinhoffs *HITLERJUNGE QUEx* (D 1933) bedarf einer methodischen Erörterung, wenn sie uns in der wissenschaftlichen Untersuchung des Filmerbes aus der Zeit des Nationalsozialismus weiterbringen soll. Im Folgenden möchte ich daher den Versuch unternehmen, meine eigene Rezeption zu hinterfragen und theoriegeleitet zu diskutieren.

Die Debatte über den Film im Nationalsozialismus war lange von einfachen Modellen zur Propagandawirkung beherrscht. Dieses Verständnis wurde in den letzten Jahrzehnten um komplexere Ansätze zur Interaktion von Film und Publikum ergänzt. Der Fokus der Forschung verschob sich hierdurch auf das vielgestaltige Verhältnis zwischen Politik, Unterhaltung und Alltagsleben in der NS-Zeit.² Neben filmsprachlichen Besonderheiten (Rother 2019) rückten jüngst auch die Präferenzen des Publikums ins Blickfeld (Garncarz 2021). Während also der Film *im* Nationalsozialismus, d. h. im soziokulturellen Rahmen der damaligen Zeit, schon recht gut erforscht wurde, basieren die meisten Aussagen über seine heutigen Rezeptionspotenziale auf Vermutungen. Dieser Umstand resultiert auch aus dem Umgang mit Filmen, die ganz offensichtlich mit Nazi-Gedankengut in Verbindung stehen. So unterliegt ein Teil der Filme, an dem die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung die Rechte hält, auch heute noch bestimmten Restriktionen. Als «Vorbehaltsfilme» betitelt, dürfen diese nur unter bestimmten Bedingungen öffentlich vorgeführt werden.³ Diese Regelung fungiert vor allem als Vorsichtsmaßnahme: Zwar unterscheiden sich die im heutigen Alltagsleben vorherrschenden sozialen und politischen Normen, Gewohnheiten und Erlebnisse deutlich von den damaligen, dennoch verfügen NS-nahe

- 1 Eine ähnliche Rezeptionserfahrung beschreibt Joseph Garncarz, dem es «als Deutschen» stark widerstrebe, sich «über die künstlerische Qualität dieses Films [hier: *POUR LE MÉRITE* (Karl Ritter, D 1938)] öffentlich positiv zu äußern», da es ihm schmerzlich sei, die Form des Films von seinem ideologischen Gehalt zu trennen. (Garncarz 2021, 228)
- 2 Vgl. Kanzog 1994; Lowry 1994; Witte 1995; Rentschler 1996; Hake 2001.
- 3 Wie Johanne Hoppe (2019, 325) in ihrer Dissertation zur Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen Filme aufarbeitet, übernahm die Bundesrepublik Deutschland die Verbotslisten der Alliierten und übertrug die Verantwortung hierfür zunächst dem UFI-Liquidationsausschuss, später der FSK sowie der Murnau-Stiftung. Ein Teil des Filmbestandes wurde bis heute nicht für den Vertrieb freigegeben und darf nur unter Zustimmung sowie den Bedingungen der Stiftung gezeigt werden. Hierzu zählt auch eine fachkundige Einweisung des Publikums. Vgl. dazu die Angaben auf der Website: <http://www.murnau-stiftung.de/filmbestand/geschichte/drittes-reich> (letzter Zugriff: 30.04.2021).

Filme wie *HITLERJUNGE QUEX* noch immer über Potenziale der politischen Beeinflussung.⁴ Selbst wenn wir die durch den Film vermittelten ideologischen Inhalte zutiefst ablehnen, so meine Beobachtung, können wir zu einem gewissen Grad empathisch mitschwingen. Eine Erklärung für diese innere Partizipation liegt meines Erachtens in der spezifischen Form der audiovisuellen Gestaltung. Die Filmpropaganda aus der Zeit des Nationalsozialismus nutzt etablierte ästhetische und narrative Strategien des Unterhaltungsfilms. Sogar Stilmittel und Konventionen damals verfeimter Genres und Filmschaffender kommen zum Einsatz. Die merkwürdige Vertrautheit, die sich bei aktuellen Sichtungen einzustellen vermag, basiert insbesondere auf der späteren Rehabilitation und Kanonisierung dieser ästhetischen Vorbilder.

Im Folgenden möchte ich mich eingehender mit den Rezeptionsmechanismen beschäftigen, die sich hinter diesem Phänomen verbergen. In Bezug auf den Geschichtsfilm⁵ habe ich bestimmte audiovisuelle Figurationen untersucht, durch die wir Filmsequenzen mit eigenen Erinnerungen vermischen (Greiner 2020, 175–181). Hierfür habe ich den Begriff *Reminiszenztrigger* gebildet. Reminiszenztrigger verweisen über den Film hinaus, nicht nur auf unsere biografischen Erinnerungen, sondern auch auf unsere Vorstellungen von den im rezipierten Film dargestellten historischen Welten, denen hierdurch wiederum auch etwas hinzugefügt wird: Indem wir in die filmisch modellierten historischen Welten erlebnishaft eintauchen, können diese uns das Gefühl geben, Ausschnitte aus dem kulturellen Gedächtnis selbst miterlebt zu haben. Die Inhalte unseres aus solchen Filmerfahrungen hervorgehenden historischen Gedächtnisses bezeichne ich als *Prosthetic Postmemory* (ibid., 169–174). Der Begriff setzt sich aus Alison Landsbergs Terminus *Prosthetic Memory* (2004) – medial erzeugte Geschichtsvorstellungen – und Marianne Hirschs Konzept des *Postmemory* (2012) – die intergenerationelle Weitergabe von biografischen Erinnerungen – zusammen. Sowohl Reminiszenztrigger als auch das *Prosthetic Postmemory* spielen, so werde ich zeigen, eine zentrale Rolle für die höchst ambivalenten Konstellationen, die bei der heutigen Rezeption von NS-nahen Filmen auftreten können.

- 4 Hier teile ich den von der Murnau-Stiftung vertretenen Standpunkt, dass die Filme einer kontextuellen kritischen Rahmung bedürfen, wie sie beispielsweise bei den regelmäßigen Vorstellungen im Berliner Zeughauskino (Deutsches Historisches Museum) gegeben ist.
- 5 Die Definitionen des Geschichtsfilms reichen von einer offenen Konzeption historisch-referenzieller Zuordnungen bis hin zu restriktiveren semiologischen und diskursiven Bedingungen; vgl. Greiner 2020, 34–39.

Mein Analysebeispiel *HITLERJUNGE QUEx* wurde von der zeitgenössischen Kritik äußerst wohlwollend, teils sogar begeistert, aufgenommen und zum «ersten großen zeitnahen Film» erklärt (Schröter 1991, 109). Der Erfolg des Films ist hierbei jedoch nicht nur auf die Adaption der politischen Zeichen dieser Zeit, sondern auch auf den geschickten Genremix zurückzuführen. Neben Elementen des proletarischen Films, des Sozialdramas, des Kriminalfilm und des Abenteuerfilms nimmt *HITLERJUNGE QUEx* sogar einige Aspekte des Coming-of-Age-Genres vorweg, das damals zwar bereits in Form von Filmen mit jugendlichen Zielgruppen existierte, aber noch nicht als solches kategorisiert war.⁶ Im Zentrum der Handlung steht eine Initiationsgeschichte, die für den Protagonisten im Märtyrertod endet. Der aus dem kommunistisch geprägten Arbeitermilieu stammende Druckerlehrling Heini Völker (Jürgen Ohlsen) schließt sich in der Spätzeit der Weimarer Republik der Hitlerjugend an und opfert schließlich sein Leben für die «Bewegung». Bis heute als Vorbehaltsfilm eingestuft, zielt *HITLERJUNGE QUEx* auf eine verklärende Historisierung des Aufstiegs der NSDAP, den er in den filmischen Mikrokosmos des Berliner Beusselkiezes projiziert. Gleichzeitig verwendet der Film Elemente, die im Sinne der Propaganda-Intention durchaus ambivalente Lesarten ermöglichen. Von besonderem Interesse für die vorliegende Untersuchung ist hierbei nicht nur der Prozess, wie wir *HITLERJUNGE QUEx* heute in den Kontext der Geschichte setzen (*Mise en histoire*), sondern auch das vielgestaltige Zusammenspiel der verschiedenen Rezeptionsebenen und modi, die ich mithilfe von Roger Odins Semiopragmatik näher beleuchten möchte.

Mise en histoire und Semiopragmatik

Filme stehen in einem vielgestaltigen Verhältnis zu unseren Vorstellungen von der Vergangenheit. Als Artefakte sind sie Teil der (Film-)Geschichte und können als Produkte ihrer Zeit analysiert werden. Gleichzeitig ermöglichen sie uns, in audiovisuell modellierte Welten einzutauchen. Dass wir eine solche filmische Welt wie die in *HITLERJUNGE QUEx* als historisch wahrnehmen, hat wiederum mit einem spezifischen Prozess der

6 In diesem Zusammenhang sind auch die (homo-)erotischen Potenziale des Films nicht zu vernachlässigen, wie Klaus Theweleit (2000) in allgemeinerer Form und Ian Fleishman (2021) in Bezug auf spätere Rezeptionen einer «Boy Scout»-Ästhetik herausarbeiten.

Referenzialisierung zu tun, den ich *Mise en histoire* nenne.⁷ Die *Mise en histoire* referenzialisiert die aus den audiovisuellen Figurationen des Films geformte Welt im populären Geschichtsbewusstsein und verknüpft sie reziprok mit unseren individuellen Geschichtsvorstellungen. Während also die *Mise en scène* die filmische Welt in der Inszenierung organisiert und erfahrbar macht, baut die *Mise en histoire* ein Verhältnis zu kollektiven und individuellen Vorstellungen von der historischen Vergangenheit auf. *Mise en scène* und *Mise en histoire* machen «*das Abwesende medial auf der Leinwand präsent*» (Ritzer 2017, 76; Herv. i. O.) – allerdings mit einem zeitlich veränderten Referenten. Zwei Schichten der Historizität überlagern sich und schaffen so eine hybride Form der Zeitlichkeit.

Phänomenologisch betrachtet umfasst der Prozess der *Mise en histoire* nicht nur den von uns übernommenen filmischen Blick auf die modellierte historische Welt, sondern auch unseren Blick auf diesen Blick (Sobchack 1992, 56). Vivian Sobchack beschreibt eine inkarnierte Sicht des Films, die wir intentional durchleben und leiblich erfahren können (ibid., 138–140). Ausgehend von diesem Konzept der verkörperten Wahrnehmung kreist ihre *Phänomenologie der Filmerfahrung* um ein doppeltes Verständnis von Sehen und Angesehen-Werden. Der Film selbst «sieht» eine Welt aus sichtbaren Bildern. Beim Zuschauen nehmen wir zugleich die filmische Welt wie auch den intentionalen Blick auf diese Welt wahr (ibid., 56). Der Film konstruiert, wie Thomas Morsch ergänzt, «eine sichtbare visuelle Beziehung zwischen einem verkörperten Auge und der sinnlichen Welt und vermittelt diese Beziehung in der Form filmischen Ausdrucks als Erfahrung für den Zuschauer» (2011, 183f). Allerdings, so betont Morsch, sind die Intentionalität des Films und die der Zuschauer:innen nicht identisch, die perzeptive Praxis des Films wird vielmehr *wie* die meinige, nicht aber *als* die meinige verstanden. Diese Unterscheidung mag zunächst unerheblich erscheinen, meines Erachtens ist sie jedoch der zentrale Faktor, der für uns Filme, deren Ideologie wir zutiefst ablehnen, überhaupt rezipierbar macht.

Um den Zwischenraum, die Diskrepanz zwischen filmischem Blick und dem Blick der Zuschauer:in, noch genauer auszuloten, bedarf es jedoch einer Erweiterung der methodisch-theoretischen Grundlagen. Bill Nichols hat für den Dokumentarfilm die These aufgestellt, dass, in der treffenden Zusammenfassung von Christof Decker,

7 Ein ausführliches Konzept der *Mise en histoire* entwickle ich in meinem Buch *Histospheres*; Greiner 2020, 110–122.

[...] der Film und seine strukturellen Momente im Rezeptionskontext in ein soziales Gewebe integriert sind, das mit seinen widersprüchlichen und widerstreitenden Kräften den außerfilmischen Bezug weder einheitlich noch allgemeingültig herstellt, sondern den Prozess des Verstehens oder Lesens bereits durchwirkt hat. (Decker 1994, 64)

Diese Überlegungen lassen sich meines Erachtens auch auf den Spielfilm und besonders den Propagandafilm übertragen. Die Ideologie manifestiert sich hierin aus der «Korrespondenz zwischen dem filmisch konstruierten, historischen Ereignis und der außerfilmischen Erfahrung» in Form von «Interdependenzen, Brüchen, Übersetzungsdefiziten und Verzerrungen» sowie «der sozialen Ordnung, die ein Text für Sprecherpositionen, Anspracheformen und Blickhierarchien als scheinbar natürliches System etabliert» (ibid., 68). Übertragen auf die *Mise en histoire* wird deutlich, dass diese in hohem Maße auch von außerfilmischen Rezeptionsumständen und modi – von sogenannten «Kommunikationsräumen»⁸ – abhängig ist. Mir erscheint es daher sinnvoll, meine Überlegungen mit Roger Odins Konzept der Semiopragmatik zu verknüpfen.

Odin entwickelt verschiedene Modi der Sinn- und Affektproduktion, die jeweils zu einem bestimmten Typ «kommunikativer Erfahrung» führen (2019, 72). Für die vorliegende Untersuchung sind vor allem die beiden zentralen Modi von Bedeutung: Im «fiktionalisierenden Modus» werden Odin zufolge nicht nur eine diegetische Welt und eine Erzählung, sondern auch ein affektives Verhältnis zum Gezeigten sowie eine fiktive Enunziationsinstanz konstruiert (ibid., 76). Der «dokumentarisierende Modus» zeichne sich wiederum durch die Konstruktion eines realen Enunziators aus, der hinsichtlich «Identität, Tun und Wahrheit» befragbar sei (ibid., 85). In der Semiopragmatik geht es jedoch nicht nur um eine idealtypische Beschreibung der Operationen, die Zuschauer:innen in Gang setzen müssen, damit ein bestimmter Lektüremodus optimal funktioniert, sondern auch darum, «wie Lektürewesen gegen die ursprüngliche Ausrichtung eines Textes durch Institutionen eingefordert werden können» (Kessler 2002, 106). Die von der Murnau-Stiftung geforderte kritische Einführung

8 Vgl. hierzu Laura Katharina Mücke (2019): «Mit dem Begriff des ›Kommunikationsraums‹ hat Odin vorgeschlagen, wie man *Beschränkungen* für Forschungsansätze festlegen kann. Einen Kommunikationsraum zu konstruieren, meint gemäß Odin, ein *konkretes Forschungsfeld* zu rahmen, um Sinn- und Affektproduktionen in diesem konkreten Gegenstandsbereich beschreiben zu können.»

bei der Vorführung von Vorbehaltsfilmen ist ein Beispiel, wie mithilfe eines institutionellen Eingriffs der fiktionalisierende Modus unserer Filmwahrnehmung durch einen dokumentarisierenden Modus ergänzt werden soll. Ziel der Vorbehaltsstrategie ist es also, die vermutete propagandistische Wirkung der Filme zu schwächen, indem sie als Produkte ihrer Zeit kritisch reflektiert werden. In diesem Kontext sind mehrere Szenarien der Rezeption denkbar:

1. *Retrospektiver Wechsel*: Während der Vorführung überwiegt der fiktionalisierende Modus, und ich bin ganz im Film. Nach der Vorführung kann ich mich distanzieren und die erlebnishafte Filmerfahrung reflektieren.
2. *Fragmentierung*: Es kommt während der überwiegend fiktionalisierenden Rezeption zu Brüchen, durch die ich den Film in einer dokumentarisierenden Lektüre als Produkt seiner Zeit reflektiere.⁹
3. *Koexistenz*: Der fiktionalisierende und der dokumentarisierende Modus laufen gleichzeitig ab, ich rezipiere den Film sowohl genießend und interpretierend, als auch einschätzend und (be)wertend.

Dieser Liste können weitere Szenarien der Verzahnung oder des Ineinanderfallens von Lektüremodi hinzugefügt werden. Wichtiger ist jedoch, dass sie zeigt, dass die Rezeption von Propagandafilmen nicht nur historisch, sondern auch (inter)subjektiv weitreichenden Variationen unterworfen ist.

Die *Mise en histoire* steht in einem komplexen Wechselverhältnis zu Odins Modi der Sinn- und Affektproduktion. Während sich die von Odin beschriebenen Prozesse der «Diegetisierung» (der konstruktive Aufbau einer Welt im Zuge der Lektüre) und der «*Mise-en-phase*» (ein affektives Mitschwingen) hauptsächlich auf das erlebnishafte Erfahren in einem kommunikativen Raum beziehen (Odin 2019, 75), bildet die *Mise en histoire* ein Bindeglied zu unseren subjektiven Erfahrungen, Erinnerungen und Assoziationen. Beide Prozesse greifen ineinander und sind auf vielfältige Weise miteinander verknüpft. Was sich jedoch in Bezug auf die Historisierung des filmisch Dargestellten verändert, ist das jeweilige Bezugssystem, mit dem die Filmerfahrung in die Welterfahrung der Zuschauer:in eingebunden wird. Für einen Film wie *HITLERJUNGE QUEX* könnte das heißen: Während das zeitgenössische Publikum den Film mit eigenen,

9 Eine solch fragmentierte Filmerfahrung beschreibe ich am Anfang dieses Artikels.

verkörperten Erinnerungen an höchst subjektive und unterschiedliche biografische Erlebnisse assoziieren konnte, bringen wir ihn heute vor allem mit verinnerlichten Medienerfahrungen und daraus gebildetem Prosthetic Postmemory in Verbindung.¹⁰ Die subjektivierte *Mise en histoire* des damaligen Publikums, mit der das Individuum die Filmhandlung in die selbst erlebte neueste Geschichte eingeordnet hat, wird heute durch die Anbindung an populäre (oftmals audiovisuell induzierte) Geschichtsbilder abgelöst. Filme *aus* einer historischen Zeit werden so zu Geschichtsfilmen *über* eine historische Zeit. Wenn hiervon allerdings eine Tendenz zu einem eher reflektierenden, diskursiven Modus der Rezeption abgeleitet werden kann, ist es wichtig festzuhalten, dass der eine Modus nicht den anderen blockiert (ibid., 116). Vielmehr geht es um ein stetiges Changieren zwischen verschiedenen Modi, die zwar alle zur selben Zeit ablaufen können, aber jeweils mal mehr, mal weniger im Vordergrund stehen. Nicht nur die intersubjektiven Unterschiede in der Rezeption, sondern auch die Veränderungen zwischen der Rezeption damals und heute spielen sich im Rahmen dieser Oszillation ab.

Interpretationsspielräume und Koexistenz

HITLERJUNGE QUEX zeigt die Hinwendung eines Heranwachsenden zum Nationalsozialismus als jugendliche Identitätssuche. Durch die Nähe der dargestellten Ereignisse zur Produktionszeit der Filme überlagern sich der fikionalisierende und der dokumentarisierende Modus. Hierdurch entsteht ein Spannungsfeld zwischen der erlebnishaften Partizipation an den sinnlich erfahrbaren Filmereignissen und einer revidierenden *Mise en histoire*. Die Dramaturgie und die audiovisuelle Gestaltung folgen bewährten Mustern. Ähnlich den Filmen der Neuen Sachlichkeit hat die Kamera in HITLERJUNGE QUEX einen weitgehend beobachtenden Ges-

10 Einen weiteren Faktor bildet die veränderte Pragmatik der Filmrezeption: Filme wie HITLERJUNGE QUEX werden heute entweder in didaktisch gerahmten Sondervorführungen (wie die der Murnau-Stiftung) rezipiert oder im individualisierten, privaten Umfeld (illegal) gestreamt. Zur Zeit des Nationalsozialismus waren sie hingegen Teil von regelmäßigen Massenveranstaltungen – von Kinobesuchen mit einem vielgestaltigen Programm mit Wochenschauen, Kulturfilmen und Werbung. Es liegt auf der Hand, dass sich die jeweiligen Modi der Rezeption nicht nur hierdurch, sondern auch durch die heute veränderte politische und soziokulturelle Situation sowie durch spezifische Konstellationen des Publikums deutlich unterscheiden können.

tus.¹¹ Das Arbeitermilieu und verschiedene Figuren – wie der jähzornige arbeitslose Vater (Heinrich George) – weisen ebenfalls Verbindungen zum sozialkritischen Film der Weimarer Republik auf (Rother 2019, 38). HITLERJUNGE QUEX ist auf diese Weise mehrfach in der Filmgeschichte verankert. Der Film «kapert» die Ästhetik einer «sozialistisch konnotierten Filmsprache» (Stiasny 2011, 6), um sowohl die damalige Arbeiter- als auch die Jugendkultur für die Nationalsozialisten zu reklamieren.¹² Nationalsozialistisch gefärbte Normen können so in die erlebnishaft erfahrene Erfahrung des Protagonisten eingebettet werden. Für die zeitgenössische Rezeption hält Ulrich Schröter fest:

Es ist im Besonderen die gelungene Verkopplung affektiver Rezeptionsanteile bezüglich des Protagonisten mit politisch-weltanschaulichen Inhalten, bzw. das Herausarbeiten identifikationsfördernder Merkmale der Hauptperson und der damit korrespondierenden Motivkonstellation und das sukzessive Anhängen ideologisch manifester Anteile, die sich «unter der Hand» einmischen, wodurch Brüche in der Glaubwürdigkeit der Vermittlung der «Karriere» des Protagonisten weitgehend vermieden werden. (Schröter 1991, 112)

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass die ästhetischen Strategien von HITLERJUNGE QUEX noch immer in einer solchen affektiv verankerten Wirkungsweise, zugleich aber auch in einer vielfach gebrochenen Rezeption resultieren können. Um die hiermit verbundenen Prozesse genauer herauszuarbeiten, liegt der Fokus meiner Überlegungen zunächst auf der ästhetischen Struktur, die Figurendarstellung und konstellation prägt.

Während die Hitlerjugend mit zeitgenössischen Vorstellungen von Ordnung, Sauberkeit und Ehre in Verbindung gebracht wird, steht die kommunistische Jugendorganisation im Zusammenhang mit Chaos, Verkommenheit und Niedertracht. Dass diese dichotome Sichtweise aus heutiger Perspektive stark abgeschwächt wahrgenommen werden kann, zeigt die Analyse einer weiteren Filmsequenz. Nachdem Heini sich auf Druck seines Vaters bereiterklärt hat, ein Zeltlager der Kommunistischen

11 Vgl. u. a. MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak, D 1930); KAMERADSCHAF (Georg Wilhelm Pabst, D/F 1931); KUHLE WAMPE (Slatan Dudow, D 1929).

12 Raimund Hellwig verweist in diesem Zusammenhang auf die weitreichenden motivischen Überschneidungen beispielsweise mit KUHLE WAMPE, der «so stark mit Naturerlebnis, Sport und Begrifflichkeiten der bündischen Jugend [funktionierte], dass er den Nazis als Vorbild dienen konnte» (Hellwig 2013).



7–8 Ordnung und Chaos: Audiovisuelle Zuschreibungen

Jugendinternationale zu besuchen, werden schon am Bahnhof die in Reih und Glied aufgestellten Hitlerjungen den chaotisch herumalbernden Mitgliedern der «Kommune» entgegengesetzt. Auch der Apfeldieb (Hans Richter) aus der Anfangssequenz tritt auf der kommunistischen Seite wieder auf und bewirft einen Hitlerjungen mit dem Rest der Frucht (Abb. 7–8).

Dessen losstürmende Kameraden werden jedoch prompt wieder zurück in die Formation gerufen. Was nach einer gelungenen Kongruenz zwischen nationalsozialistischem Ordnungsideal und ästhetischer Gestaltung des Films aussieht, bekommt jedoch auf der Ebene einzelner Figuren Risse: Die Akteure der Kommunistischen Jugendinternationale erinnern mit ihren harmlosen Späßen an die Slapstick-Reihe *OUR GANG* (Robert F. McGowan u. a., USA 1922–1944), die in Deutschland schon damals unter dem Titel *DIE KLEINEN STROLCHE* beliebt war. Die Ähnlichkeit zu bekannten Kinoheld:innen könnte die in *HITLERJUNGE QUEx* konstruierten politischen Feindbilder selbst zur Zeit des Nationalsozialismus etwas abgeschwächt haben. In der heutigen Rezeption kann der fiktionalisierende Modus wiederum durch die potenzielle Verschiebung der identifikatorischen und empathischen Teilhabe auf die Mitglieder der kommunistischen Jugendorganisation aufrechterhalten bleiben, während wir durch die historische NS-Ikonografie potenziell in einen koexistierenden Modus der dokumentarisierenden Lektüre versetzt werden. Obwohl wir die Zeichen des Nationalsozialismus erkennen und den Film damit als historische Quelle identifizieren, können wir noch immer empathisch mitschwingen.

Die hierfür mitverantwortliche Inversion der Identifikationsangebote betrifft auch die (wenigen) weiblichen Figuren. Ulla, die Schwester



9–10 Gerda als Berliner Göre und als unschuldiges Mädchen

des HJ-Kameradschaftsführers und einzige individualisiert auftretende BDM-Repräsentantin, wirkt heute fast wie eine Karikatur. Im Kontext der damaligen Vorstellungen von Weiblichkeit mag sie jedoch nicht so negativ gewirkt haben, zumal sie eine wichtige Funktion innerhalb der Figurenhandlung einnimmt:

In ihrer entsexualisierten und abgehobenen Erscheinung, ihrer geschlechtskonformen Häuslichkeit und «zurückhaltenden» Freundlichkeit hat sie für Heini nichts Bedrohliches und entspricht seiner vorpubertären und verklärten Vorstellung des anderen Geschlechts. (Schröter 1991, 122)

Ein Gegenbild wird durch die selbstbestimmte und schlagfertige Gerda – ein vollwertiges Mitglied der «Kommune» – gezeichnet. Zu ihrem Facettenreichtum trägt auch eine ausgeprägte Wandelbarkeit bei: Gerda tritt nicht nur als freche Berliner Göre oder als unschuldiges Mädchen, sondern wahlweise auch als geschickte Verführerin auf (Abb. 9–10).

Ihre Bewegungen, mit denen sie den filmischen Raum erfasst, ähneln denen der weiblichen Filmikonen der 1920er- und frühen 1930er-Jahre – Stars wie die frühe Asta Nielsen oder Marlene Dietrich. Die hiermit verbundene Verruchtheit, die in *HITLERJUNGE QUEX* deutlich negativ herausgestellt wird, erscheint in einem besonderen, ebenfalls ambivalent gefärbten Licht. Dem unbedarften Heini wird von Gerda ein Kuss aufgezwungen, sie trinkt Alkohol und beteiligt sich munter an einer Art Poklups-Spiel. Dennoch wird Gerda durchaus integer dargestellt, wenn sie am Ende des Films sowohl ihrer Verachtung gegenüber einem Verräter

aus den Reihen der Hitlerjugend als auch ihrer Bewunderung von Heini politischem Idealismus Ausdruck verleiht. Diese Relativierung und Ausdifferenzierung der verwendeten Stereotype war nicht nur ein Zugeständnis an eine elaborierte Figurenzeichnung, sondern hielt auch auf ideologischer Ebene die Tür für politisch eher passive Sympathisant:innen sozialistischer und proletarischer Ideen offen.¹³ Heute werden hierdurch deutlich positivere Lesarten ermöglicht, die zwar die damalige Intention überschreiten, aber dennoch im Rahmen des fikionalisierenden Modus motiviert sind. Die Rezeption changiert somit zwischen verschiedenen Lektüremodi, ohne dass es zu einem Bruch kommt; das raumzeitliche Kontinuum der filmischen Fiktion bleibt intakt.

Reminiscing und retrospektiver Wechsel

Die für Heini enttäuschenden Erfahrungen im kommunistischen Zeltlager sind ganz auf ein unbescholtenes jugendliches Publikum – oder auf Erwachsene, die die deutsche Jugend so sehen wollten – zugeschnitten. Die wild herumtollenden, rauchenden, trinkenden und ungeniert mit dem anderen Geschlecht poussierenden Mitglieder der «Kommune» sind Heini zuwider, ja fast unheimlich. Die tableauartige Darstellung von ausgelassenen Personengruppen, zwischen denen er sich ziellos umherbewegt, wird kontrastiert durch die militärischen Choreografien eines Fahnenappells der Nationalsozialisten, den er heimlich von einem erhöhten Punkt aus beobachtet. Das «Gewebe des täglichen Lebens» (Kracauer 2015, 394) trifft hier auf die nationalsozialistische Lesart von Erhabenheit, ein «Ornament der Masse» (Kracauer 1927) untermalt von pathosgeladener orchestraler Marschmusik. Dass eine solche Inszenierung durchaus erfolgreich sein konnte, zeigt die Aussage des späteren Reformpädagogen Hartmut von Hentig, der sich damals auch «nach den Starken und der Gemeinschaft, die sie zu bilden schienen», sehnte (zit. n. Hellwig 2013).

Der ideologische Spagat zwischen Dämonisierung und Assimilation des politisch Anderen trifft in der heutigen Rezeption auf eine weitgehend antifaschistisch geprägte *Mise en histoire* und eine überdies meist deut-

13 Selbst «Stoppel», der als Kleinganove auftretende Organisator der kommunistischen Jugendgruppe, hilft Heini letzten Endes. Lediglich die Nebenfigur «Wilde» erfüllt ganz und gar das Stereotyp des verbrecherischen Fanatikers, der auch vor einem Mord an einem Minderjährigen nicht zurückschreckt.

lich freiheitlichere Einstellung. Zu den Folgen schreibt Erhard Schüttpelz:

Die Antipathie des Films gegen all das, was militärischer Disziplin und hierarchischem Anstand widerspricht, kommt nicht mehr rüber, sodass (anscheinend auch bei Seminarvorführungen des Films) die karikaturhafte ‹Ausgefliptheit› der QUEX-Kommunisten in heutigen Augen sympathischer und damit sogar ‹realistischer› erscheint, als sie jemals erschienen und beabsichtigt war. (Schüttpelz 2004, 105)

Die zeitgenössische Konstruktion dieser Dichotomie, hier die Nationalsozialisten als ehrliche Saubermänner, dort die Kommunisten in einem Milieu der Verkommenheit und des Hinterhalts, steht heute im Konflikt zur Aufrechterhaltung des fiktionalisierenden Modus. Vor einem Publikum im Nationalsozialismus waren ‹zeitnahe Filme› wie HITLERJUNGE QUEX hingegen potenziell imstande, ein Phänomen des gemeinsamen Erinnerns hervorgerufen, das Edward S. Casey (1987, 104–121) als ‹Reminiscing› bezeichnet. In gegenseitiger Ergänzung können so beispielsweise kollektive Jugenderlebnisse ins Gedächtnis gerufen und – nostalgisch verklärt – wiedererlebt werden. Odin stellt dieses Phänomen ins Zentrum des ‹privaten Modus› der Sinn- und Affektproduktion: Auf diskursiver Ebene wird ‹die Gruppe› zum Enunziator (Odin 2019, 117) und kann mithilfe von *Reminiscentia* – in diesem Fall Elementen des Films – ‹euphorische Affekte, Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gemeinschaft› auslösen (ibid., 118). Dem damaligen Publikum wurde so eine Rückkehr in die eigene Vergangenheit ermöglicht. Ein solcher ‹innerlicher Diskurs› (ibid., 115) kann durch die Verwendung von Reminiszenztriggern gezielt hervorgerufen werden. Mithilfe von filmischen Figurationen wird die Welt des Films mit körperlichen Erinnerungen der Zuschauer:innen verknüpft und eine Art Déjà-vu-Effekt erzeugt.¹⁴ Bei den wenigen verbliebenen Zeitzeug:innen mag sich auch heute noch eine ähnliche Wirkung einstellen. Insbesondere bei kritisch-didaktisch gerahmten Vorführungen können hierbei innere Konflikte auftreten: Während die eigene gegenwärtige Identität

14 Diese filmischen Konstruktionen haben Edward S. Casey zufolge die Funktion von *reminiscentia* – eines ‹aide-mémoire›, dessen Bedeutung nicht daran gemessen wird, wie akkurat die Vergangenheit wiedergegeben wird, sondern daran, dass das zuschauende Individuum in einen bestimmten Erinnerungszustand versetzt wird; Casey 1987, 110. Vgl. dazu auch meine Überlegungen im Band *Histospheres*; Greiner 2020, 175–181.

und die Öffentlichkeit eine Distanzierung verlangen, sind die Erinnerung an die Jugendzeit und die damalige Teilhabe auch positiv besetzt und werden nostalgisch genossen. Zahlreiche Zeitzeug:innen reagieren darauf mit Verdrängungsmechanismen oder relativieren im Nachhinein die eigene Rolle in der NS-Zeit – es kommt zum retrospektiven Wechsel. Das gemeinsame Reminiscing im Kino kann hierdurch insbesondere die positiven Aspekte der jeweils eigenen Biografie herausfiltern, die wiederum durch das Erinnern an kollektive Erfahrungen – beispielsweise in einem Zeltlager der Hitlerjugend – verstärkt werden.

Prosthetic Postmemory und Fragmentierung

Dass eine Wirkung ähnlich dem Reminiscing auch für Zuschauer:innen möglich ist, die die dargestellte Zeit gar nicht miterlebt haben, ist wiederum auf die Wirkungsweise von Prosthetic Postmemory zurückzuführen. Der Vorgang des Reminiscing wird hierbei in einen imaginären, interfilmischen Raum verschoben. Wir erinnern uns gemeinsam mit dem Film (und uns selbst) nicht etwa an tatsächliche miterlebte Ereignisse, sondern an die Wahrnehmung durch zurückblickende filmische Darstellungen eines solchen Ereignisses. Während Aufmärsche, Kundgebungen und Rituale im Nationalsozialismus zum Alltag gehörten und damit als direktes sinnliches Ereignis erinnert werden konnten, kennt das heutige Publikum solche Szenen vor allem aus Spiel- und Dokumentarfilmen sowie aus Fernsehdokumentationen (Abb. 11–14).

Die darin verankerten historischen Lesarten schwingen als Bestandteile der *Mise en histoire* mit, wodurch sich die heutige Rezeption auch auf dieser Ebene von der damaligen unterscheidet. Aus heutiger Perspektive weisen die Bildlichkeit, der Klang und die Inszenierungstechniken des Nationalsozialismus über ihren ikonischen Verweischarakter hinaus. Was damals bei großen Teilen der Bevölkerung positiv konnotiert wurde – die Uniformen, Aufmärsche und Choreografien – kann heute als Reminiscenztrigger fungieren, der Verbindungen zu kritischen Darstellungen des Nationalsozialismus herstellt. Der fiktionalisierende Modus würde infolgedessen von einem dokumentarisierenden Modus überschattet und durch audiovisuelle Fragmente wie die ikonischen Bilder von der Befreiung der Konzentrationslager oder der zerstörten deutschen Städte ergänzt. Wir sehen nicht nur den Pomp der NS-Inszenierung, auch die Bilder von Leichenbergen, unsäglichem Leid und allgegenwärtiger Verwüstung schwin-



11–14 Ikonografie des Nationalsozialismus

gen in uns mit. Der fikionalisierende Modus wird dadurch aufgebrochen. Der im Zuge der *Mise en histoire* vollzogene zeitweilige Wechsel in einen dokumentarisierenden Modus führt zu einer politischen Neubewertung, die in *HITLERJUNGE QUEX* auf mindestens zwei weiteren Aspekten beruht. So erscheint auch der im Film mehrfach als revisionistischer Appell angelegte Bezug auf die «zwei Millionen» gefallener deutscher Soldaten im Ersten Weltkrieg durch das getriggerte *Prosthetic Postmemory* in einem anderen Licht. Der elementare Wandel im Diskurs nach 1945 führte zur Kanonisierung von pazifistischen Spielfilmen wie *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (*IM WESTEN NICHTS NEUES*, Lewis Milestone, USA 1930), die die damalige Form des Heroismus weitgehend desavouierten. Dies unterminiert auch die Argumentation des charismatischen Bannführers, mit der dieser Heinis Vater noch vom Nationalsozialismus überzeugen kann. Schmiedete die gemeinsame Frontkämpfererfahrung damals (zumindest im Film) ein geradezu mythisches Band, das das revisionistische Bekennt-

nis zu einem Deutschland nach nationalsozialistischen Vorstellungen in den «Rang eines Naturgesetzes» (Loiperdinger 1991b, 163) erhob, halte ich einen solchen Automatismus für heutige Zuschauer:innen für kaum noch gegeben. Vor dem Hintergrund der reminiszenzhaft mitschwingenden medialen Aufarbeitung der beiden Weltkriege kann sich sogar eine gegenteilige Wirkung einstellen.

Dies betrifft auch den Versuch des Films, die Weimarer Republik gezielt zu diffamieren. Stilmittel des Weimarer Films werden hierfür «zweckentfremdet» und «travestiehaft zugespitzt» (Schüttpelz 2004, 109). Bereits die Anfangssequenz zeigt «eine durch Not überschattete, trübe Atmosphäre [...], die Gesichter wirken verhärtet, von den Verhältnissen gezeichnet» (Schröter 1991, 113). Diese negative Darstellung spiegelt sich in Heinis Vater als tragische Figur, als im Kern guter Kerl, dem die Republik nur Arbeits- und Perspektivlosigkeit bieten kann. Der aus den prekären Verhältnissen und familiären Zerwürfnissen heraus begründete Gas-Suizid der Mutter ist wiederum nicht nur aus Weimarer Sozialdramen wie MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Phil Jutzi, D 1929) bekannt, sondern wird auch mit avantgardistischen Überblendungseffekten inszeniert. Während die Weimarer Republik hier vor allem als politischer Rahmen und als «schuld» an den unzumutbaren Lebensverhältnissen aufscheint, wird sie in den Jahrmarktsequenzen in einen ästhetisch verdichteten Mikrokosmos übersetzt. Zwischen sich halluzinativ drehenden Scheiben und in der Dunkelheit umhertaumelnden Gefährten wird eine surreale, überladene Atmosphäre erzeugt, die auf Motive des Deutschen Expressionismus verweist. In diesem unübersichtlichen Gewimmel tummeln sich Kommunist:innen, Betrüger:innen und Verführer:innen. Die Weimarer Republik wird zu einem pathologischen Raum stilisiert, ein dunkles Labyrinth, in dem das Kriminelle und das Abseitige lauern. War eine solche Lesart Anfang der 1930er-Jahre nicht unüblich, widerspricht sie in vielerlei Hinsicht heutigen populären Vorstellungen von der Weimarer Zeit. In erfolgreichen AV-Serien wie BABYLON BERLIN (Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten, D 2017–2021) wird die Not der einfachen Bevölkerung zwar nicht geleugnet, aber mit glamourösen, geradezu orgiastischen Schauwerten ergänzt und so ins Faszinative gewendet (Abb. 15–16).

Gesehen durch die Folie der nachfolgenden Katastrophen wird die Epoche als fatalistischer Tanz über dem Abgrund inszeniert. Gegen Tykwerts Weltmetropole und Moloch Berlin wirkt der Beusselkiez in HITLER-JUNGE QUEX geradezu provinziell. Beide Entwürfe der Weimarer Republik haben indes das Potenzial, sich als Prosthetic Postmemory gegenseitig



15–16 Glamour und
Extase: Die Weimarer
Republik in
BABYLON BERLIN



zu überschreiben. Inwiefern und auf welche Weise also auch heutige audiovisuelle Operationen als Reminiszenztrigger fungieren, ist folglich in hohem Maße an eine zeitliche Dimension – die jeweils vorherrschenden historischen Referenzialisierungen der *Mise en histoire* – gebunden.

Eine derartig ambivalente Konstellation kann auch am Ende von *HITLERJUNGE QUEX* beobachtet werden. Durch den kommunistischen Fanatiker ‚Wilde‘ tödlich verletzt, stammelt Heini im Kreis seiner Kameraden noch einmal die Worte «unsere Fahne flattert uns voran». Begleitet von einer orchestralen Darbietung des Fahnenliedes marschieren in langen Überblendungen Formationen der Hitlerjugend und der SA auf die Kamera zu. Was damals häufig als emotionalisierendes Stilmittel, als eine Art Apotheose, in Kriegsfilmern zu sehen war, erinnert aus heutiger Perspektive frappierend an den Antikriegsfilm *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Abb. 17–18).

Während Lewis Milestone noch das ästhetische Mittel der Mehrfachbelichtung nutzte, um die geisterhaft auferstandenen, gefallenen Soldaten als pazifistisches Mahnmal zu inszenieren, gleicht die Sequenz in *HITLERJUNGE QUEX* einer «Reinkarnation». Heini Völker wird als politischer



17–18: Überblendungs-
effekte in ALL QUIET ON
THE WESTERN FRONT
(oben) und HITLERJUNGE
QUOX

Märtyrer dem «befehlsgesteuerten Kollektiv» (Schüttpezl 2004, 96) der Nationalsozialisten hinzugefügt. Gleichzeitig nimmt die Sequenz die Ästhetisierungstechniken der faschistischen Dokumentarfilmpropaganda vorweg (Loiperdinger 1991b, 171). Die heutige Rezeption wird hierdurch von drei Seiten mit Reminiszenzen angereichert. So verweist die Sequenz nicht nur auf die pazifistische Verwendung der Stilmittel durch Spielfilme wie ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT oder auf revisionistische Tendenzen in nationalsozialistischen Doku-Formaten, sondern auch auf unzählige spätere (Fernseh)Dokumentationen, in denen NS-Wochenschauen, Leni Riefenstahls Reichsparteitagsfilme und NS-Kulturfilme als Bilderfundus verwendet werden. Die in der Bildlichkeit der ursprüngli-

chen NS-Formate angelegte ideologische Tendenz wird hierdurch mit der späteren dokumentarischen Perspektive auf die NS-Ikonographie kombiniert, und verweist so auch auf die als Prosthetic Memory im Gedächtnis der Zuschauer:innen verankerten Bilder des Grauens.

Resümee und Ausblick

«Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen» – was Hartmut Bitomsky in seinem Film DEUTSCHLANDBILDER (D 1983) für die spätere Wiederverwendung der NS-Kulturfilme in neuen Kontexten fordert (Farocki 2005, 296), kann auch in der heutigen Rezeption von NS-nahen Spielfilmen geschehen. Hierbei laufen einige größtenteils unbewusste Prozesse ab: Im Spannungsfeld zwischen erlebnishafter Partizipation und historischer Reflexion verweisen audiovisuelle Reminiszenztrigger auf unser medial geprägtes kulturelles Gedächtnis. Eine aufklärerische mediale Sozialisierung vorausgesetzt, stellen wir beispielsweise in HITLERJUNGE QUEX Bezüge zu den darin «zweckentfremdeten» ästhetischen Strategien des Weimarer Kinos sowie späteren tendenziell antifaschistischen filmischen Darstellungen des Nationalsozialismus her.¹⁵ Übersetzt in Roger Odins semiopragmatische Begrifflichkeit heißt das: Der ursprünglich intendierte fiktionalisierende Rezeptionsmodus kann durch affektive, diskursive, dokumentarisierende und moralisierende Modi ergänzt oder auch unterbrochen, fragmentiert und überlagert werden. Das theoretische Modell der *Mise en histoire* wird hierdurch nicht nur in Bezug auf den veränderlichen gesellschaftlich-institutionellen Rahmen, sondern auch hinsichtlich (semio)pragmatischer Faktoren – wie beispielsweise die Rezeptionssituation – erweitert.

Diese Überlegungen erscheinen gerade in Zeiten des Medienwandels bedeutsam. Während Knut Hickethier für das Kinopublikum im Nationalsozialismus noch von einer weitgehenden «Trennung von Emotionen und Alltagshandeln» ausgeht, «weil die Emotionen an das Medienprodukt gebunden waren» (2006, 240), deutet sich spätestens ab den 2000er-Jahren eine Auflösung dieser Grenze und eine stärkere Vermischung zwischen

15 Wie wichtig der institutionelle bzw. kontextuelle Rahmen ist, zeigt eine Rezeptionsstudie, in der Studierenden der Gesellschaftswissenschaften ohne weitere Erläuterungen ein Ausschnitt aus HITLERJUNGE QUEX gezeigt wurde und diese mutmaßten, es könne sich um einen «Kontra-Nazi-Film» oder eine «proletarische Kritik am autoritären Kommunismus» handeln; Hennig 1991, 182.

medial gerahmten und persönlichen Emotionen an. Die insbesondere durch Social Media vorangetriebene digitale Transformation der Schnittstelle zwischen medialen Artefakten und persönlicher Involvierung könnte sich auch auf die Rezeption der Filme aus der NS-Zeit auswirken. Im Gegensatz zum Modell der Murnau-Stiftung, die vorsieht, die Vorführungen didaktisch einzurahmen, sind Filme wie *HITLERJUNGE QUEx* im Internet in weitgehend entkontextualisierter und oftmals nur ausschnitthafter Form zu sehen. Das Potenzial des Mediums Film ‹gegen sich selbst auszusagen›, wird hierdurch weitgehend suspendiert: Der Prozess der Fragmentierung unterläuft die diskursiven Strukturen des Filmischen, die uns an etwas glauben und gleichzeitig an diesem Glauben zweifeln lassen (Comolli 2015, 138). Noch immer dazu in der Lage, Erfahrungsräume zu modellieren, erweisen sich die audiovisuellen Fragmente stattdessen als hochgradig anschlussfähig für die Einbettung in digitale Kommunikationsräume. Im Gegensatz zum Kinodispositiv, in dem der fiktionalisierende Modus des Spielfilms wie oben beschrieben durch andere Modi ergänzt, überlagert und aufgebrochen werden kann, begünstigt die Anordnung einzelner Videoclips in Social Media hingegen einen Modus der Authentizität (Odin 2019, 139–140). Das filmische Fragment könnte infolgedessen als vermeintlich objektive Darstellung verstanden werden. Die im diskursiven Kontext der Spielfilme oft dysfunktionale Propaganda erhalte so – eine mögliche Instrumentalisierung vorausgesetzt – eine äußerst bedenkliche, zweite Chance.

Literatur

- Balázs, Béla (2001) *Der sichtbare Mensch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Casey, Edward S. (1987) *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Comolli, Jean-Louis (2015) *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Decker, Christof (1994) Grenzgebiete filmischer Referenzialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: *Montage AV* 3,1, S. 61–82.
- Farocki, Harun (2005) Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen. In: *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*. Hg. v. Ludger Schwarte. Bielefeld: Transcript, S. 295–311.

- Fleishman, Ian (2021) «Naturgeil»: Homo-Eco-Erotic Utopianism in Hitler Youth Film Propaganda and «Boy Scout» Porn. In: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik* 53,2–3, S. 269–287.
- Garncarz, Joseph (2021) *Begeisterte Zuschauer. Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur*. Köln: Herbert von Halem.
- Greiner, Rasmus (2020) *Histospheres. Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Hake, Sabine (2001) *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press.
- Hellwig, Raimund (2013) Geliebt und beneidet: Der HITLERJUNGE QUEX [<https://www.evangelisch.de/inhalte/88270/11-09-2013/geliebt-und-beneidet-der-hitlerjunge-quex> (letzter Zugriff am 19.08.2021)].
- Hennig, Eike (1991) «Diesen Faschistenlummeln ist nicht zu trauen»: HITLERJUNGE QUEX im pädagogischen Einsatz. In: Loiperdinger 1991a, S. 173–186.
- Hickethier, Knut (2006) Veit Harlans Film *JUD Süß* und der audiovisuell inszenierte Antisemitismus. In: «*Jud Süß*». *Hoffjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*. Hg. v. Alexandra Przyrembel & Jörg Schöner. Frankfurt a. M.: Campus, S. 221–244.
- Hirsch, Marianne (2012) *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hoppe, Johanne (2019) *Von Kanonen und Spatzen. Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme*. Marburg: Schüren.
- Kanzog, Klaus (1994) «*Staatspolitisch besonders wertvoll*». *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*. München: Schaudig und Ledig.
- Kessler, Frank (2002) Historische Pragmatik. In: *Montage AV* 11,2, S. 104–112.
- Kracauer, Siegfried (1927) Das Ornament der Masse. In: *Frankfurter Zeitung* v. 9.6./10.6.1927.
- (2015) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1964]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Landsberg, Alison (2004) *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Loiperdinger, Martin (1991a) *Märtyrerlegenden im NS-Film*. Opladen: Leske und Budrich.
- (1991b) Zur filmischen Rhetorik faschistischer Märtyrerlegenden. In: *Dems.* 1991, S. 159–172.
- Lowry, Stephen (1994) Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms. In: *Montage AV* 3,2, S. 55–72.

- (2010) Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich: Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life. In: *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption*. Hg. v. Irmbert Schenk, Margrit Tröhler & Yvonne Zimmermann. Marburg: Schüren, S. 213–227.
- Morsch, Thomas (2011) *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Fink.
- Mücke, Laura Katharina (2019) Roger Odin: «Kommunikationsräume» (2019). Ein hybrides Publikationsprojekt (Teil 1). Laura Katharina Mücke über die Relevanz von Roger Odin heute und die Arbeit an der Verbreitung seiner Forschung im deutschen Sprachraum. In: *Open-Media-Studies-Blog der Zeitschrift für Medienwissenschaft* [<https://zf-medienwissenschaft.de/node/1443> (letzter Zugriff am 12.08.2021)].
- Odin, Roger (2019) *Kommunikationsräume: Einführung in die Semio-pragmatik*. Hg. u. übers. v. Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum & Laura Katharina Mücke. Berlin: oa books.
- Rentschler, Eric (1996) *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its After-life*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ritzer, Ivo (2017) *Die Medialität der Mise-en-scène. Zur Archäologie telekinematischer Räume*. Wiesbaden: Springer VS.
- Rother, Rainer (2019) *Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Schröter, Ulrich (1991) HITLERJUNGE QUEX: Nationalsozialistische Gesinnung – der Verlauf einer politischen Karriere «bis in den Tod». In: Loiperdinger 1991a, S. 109–146.
- Schüttpelz, Erhard (2004) «If we want to know what makes a fanatical Nazi tick»: Gregory Bateson, HITLERJUNGE QUEX und die Re-Education. In: *Freund, Feind & Verrat. Das politische Feld der Medien*. Hg. v. Thorsten Hahn, Cornelia Epping-Jäger & Erhard Schüttpelz. Köln: DuMont, S. 91–117.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Stiasny, Philipp (2011) HITLERJUNGE QUEX. Filmeinführung vom 13. September 2011. Zeughauskino, Deutsches Historisches Museum [https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/zeughauskino/Stiasny_Hitlerjunge_Quex.pdf (letzter Zugriff am 04.08.2021)].
- Theweleit, Klaus (2000) *Männerphantasien*. 2 Bde. München: Piper.
- Witte, Karsten (1995) *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 8.