

Ideologiegeleitete Genre-Adaption?

Genrehistorische Gedanken zu S.A.-MANN BRAND...(1933)

von Peter Scheinpflug

(Version: 16.06.2010)

Jüngere Studien zum deutschen Film während des Nationalsozialismus haben versucht unsere Filmgeschichtsschreibung dahingehend zu korrigieren, dass neben der Produktion der prominenten Propagandafilme die mehrheitliche Filmproduktion als kommerzielles System zu re-perspektivieren ist. Analysen wiesen so etwa auf die noch immer hohe Zahl der Hollywoodimporte auch nach 1933 hin und dass der deutsche Film der nationalsozialistischen Zeit in diesem Konkurrenzkampf mit denselben Mechanismen der seriellen Produktion von Populärkultur operierte wie Hollywood.¹ Auch der rege Austausch von Filmemachern zwischen der Ufa und Hollywood wurde entgegen dem veralteten Mythos eines abgeschlossenen nationalsozialistischen Kulturraums jüngst betont.² Die Verabschiedung des Vorurteils, beim Film der nationalsozialistischen Zeit handele es sich generell um nationalsozialistische Propaganda, ist v.a. Witte zu verdanken, der dafür argumentierte, dass die essentialistische Analyse der notwendigen Charakteristika, die aus einem Film einen faschistischen Film zu machen schienen, abgelöst werden müsse durch die diskursanalytische Diskussion eines Films bzw. eines Genres in seinem historischen Kontext. Der faschistische Film ist somit als Film in seiner historischen Funktion innerhalb der faschistischen Ideologie zu sehen.³ Für die Analyse des Verhältnisses von nationalsozialistischer Propaganda und populärkultureller Filmproduktion ist ein Blick auf Goebbels Propagandakzept sehr produktiv. Der Propaganda-Minister formulierte in seinem Tagebuch eine große Abneigung gegen explizite Propagandafilme

¹ Vgl. Koepnick, Lutz: *The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood*. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles/ London 2002. Witte diskutiert in diesem Zusammenhang unter dem Schlagwort „divided consciousness“ und mit Rekurs auf Hans Dieter Schäfer die scheinbare alltägliche Schizophrenie im Dritten Reich, da einerseits die USA als Feind identifiziert wurden, doch zugleich die gleiche Konsumpolitik praktiziert wurde, und da andererseits die Moderne vollständig aus dem Alltag verbannt war, aber noch immer im Film und anderen Massenmedien inszeniert wurde. Vgl. Witte, Karsten: *The Indivisible Legacy of Nazi Cinema*. S. 24. In: *New German Critique*, Nr. 74 (1998). S. 23 – 30. Für eine zu Koepnick analoge Analyse des Films im faschistischen Italien vgl. Ricci, Steven: *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*. University of California Press. Berkeley/ Los Angeles/ London 2008.

² Vgl. Elsaesser, Thomas: *Weimar cinema and after. Germany's historical imaginary*. Routledge. London/ New York 2009, [5. Auflage]. S. 420 – 444.

³ Vgl. Witte, Karsten: *The Indivisible Legacy of Nazi Cinema*. S. 23f. In: *New German Critique*, Nr. 74 (1998). S. 23 – 30. Witte diskutiert in diesem Aufsatz die Komödie im und nach dem Dritten Reich. Rentschler exemplifiziert dies hingegen anhand des als typisch nationalsozialistisch stigmatisierten Heimatfilms und weist darauf hin, dass Unterhaltungsfilme zwar stets dieselbe Funktion haben können, jedoch vor ihrer historischen Kulisse differenziert zu betrachten sind. So perspektiviert, war es stets die Funktion der Flucht aus dem Alltag, die den Heimatfilm für das Massenpublikum attraktiv machte. Dieser Alltag war zum einen der faschistische und die Filme waren in diesem Kontext ein Teil der Blut-und-Boden-Politik. In der Adenauer-Ära bestand er hingegen zum anderen aus den Strapazen des Wiederaufbaus und des anschließenden Wirtschaftswunders. Vgl. Rentschler, Eric: *Germany: The Past that Would Not Go Away*. S. 215. In: Luhr, William [Hg.]: *World cinema since 1945*. Ungar. New York 1987. S. 208 – 251.

wie die Projekte von Leni Riefenstahl. Seine Vorstellung einer erfolgreichen filmischen Propaganda waren Filme, die die nationalsozialistische Ideologie nicht forsch proklamieren, sondern primär vom Publikum als Unterhaltungsfilm rezipiert werden, die jedoch in ihren basalen Erzählstrukturen die Ideologie performieren.⁴ Goebbels vertrat also ein Propagandakonzept der kulturellen Hegemonie, durch die die Ideologie der Masse durch ihr Wohlgefallen am kulturellen Produkt und die dominante Präsenz der Ideologie in der Alltagskultur implementiert wurde.

Aus genretheoretischer Perspektive ist daran die Frage interessant, inwiefern populäre Genres⁵ – sowohl nationale wie aus Hollywood importierte – für propagandistisch motivierte Filme adaptiert wurden. Für eine solche ideologiegeleitete Genre-Adaption spricht zum Beispiel der Film *S.A.-MANN BRAND - EIN LEBENSBIOD AUS UNSEREN TAGEN* (Franz Seitz, D 1933). Dessen Plot mit all seinen Schießereien, Straßenkämpfen, nächtlichen Überfällen, verdeckten Ermittlungen, dem Waffenschmuggel, der Destabilisierung der bürgerlichen Ordnung durch das Verbrechen und seiner einer *femme fatale* ähnelnden Verführerin, dessen melodramatische Narration und insbesondere auch dessen auf das Spektakel fokussierte Inszenierung erinnern nicht von ungefähr nicht allein an deutsche Kriminalfilme, sondern vor allem an die zeitgleichen Hollywood-Genres des Gangsterfilms und des *police procedurals*. Innerhalb dieses populären Musters wurden lediglich die *gangster* durch Kommunisten und die *rogue cops* durch S.A. Männer ersetzt. Die genre-typische Schließungsfigur der Rekonstitution der gesellschaftlichen Ordnung ist dadurch überblendet mit der Konstitution einer nationalsozialistischen Ordnung – das *happy ending* ist zugleich die erfolgreiche Bekämpfung eines kriminalisierten Kommunismus, der die Gesellschaft von außen bedroht. Eine ideologiegeleitete Genre-Adaption ist damit als die Adaption populärer Muster zu verstehen, die vom Publikum als ‚ihre bevorzugten‘ Unterhaltungsfilm wiedererkannt wird und dennoch funktional in die Ideologie integriert ist. Die Genre-geschichtsschreibung könnte damit einen wichtigen Beitrag zur Analyse des Verhältnisses von einem Propagandakonzept der kulturellen Hegemonie und der kommerziellen Populärkultur leisten.

⁴ Vgl. Silberman, Marc: Kleist in the Third Reich: Ucicky's *The Broken Jug* (1937). S. 91. In: Eric Rentschler [Hg.]: *German Film & Literature. Adaptions and Transformations*. Methuen. New York/ London 1986. S. 87 – 102.

⁵ Dies wäre um die Analyse der ideologiegeleiteten Adaption von Erzählstrategien des klassischen Hollywoodkinos zu ergänzen. So wird etwa in *...REITET FÜR DEUTSCHLAND* (Arthur Maria Rabenalt, D 1941) die *backstorywound* des Protagonisten überblendet mit der nationalen *backstorywound*, die eine *backstabwound* ist: der Dolchstoßlegende.