

elektronisch erzeugter Medieninhalte mit Unterhaltung. Dabei attestiert Postman dem Medium Fernsehen per se eine auf Unterhaltung abzielende inhärente Funktion, welche jegliche Thematik und somit auch die politische Nachricht zur Unterhaltung bzw. zum Amüsement degradiert²²⁰. Durch eine zunehmende Anhäufung von Informationen sei es dem Zuschauer nicht mehr möglich relevante Nachrichten zu selektieren, wodurch letztlich „der Inkohärenz und Trivialität Vorschub“²²¹ geleistet wird. Ebenso argumentiert auch Günther Anders, der in Hinblick auf den Radio- und Fernsehkonsum eine „massenhafte Produktion von Massenmenschen, d.h. von Menschen, die durch den Konsum von medialer ‚Massenware‘ degenerieren und so sich ihrer Individualität und ihrer wahren Bedürfnisse nicht mehr bewusst werden (können) und letztlich zu ‚unmündigen‘ Wesen, zu ‚Hörigen‘ werden“²²², konstatiert. Auch Theodor W. Adorno und Max Horkheimer reihen sich mit ihrer Analyse der Kulturindustrie und dem dabei zur Anwendung kommenden elitär-avantgardistischen Kunstverständnis in diesen kulturpessimistischen Interpretationsansatz ein, wenngleich vor allem auf eine zunehmende Entfremdung der Menschen durch die Massenmedien, sowie der damit einhergehenden Stabilisierung der bestehenden Verhältnisse hingewiesen wird²²³.

Letztlich laufen all diese kritischen Einwände darauf hinaus, dass sowohl den Massenmedien als auch deren Konsumenten, den „Massenmenschen“, a priori inhärente Spezifika zugeschrieben werden. Die Medien werden per se mit Beeinflussung und nivellierender Unterhaltung verbunden. Die Konsumenten gelten gleichsam als willenlose Empfänger bestimmter unbewusst wirkender, gezielt eingesetzter Impulse.

In diesem Zusammenhang muss ich ausdrücklich darauf hinweisen, dass ich die Massenmedien und im Speziellen den Film keineswegs als einseitig beeinflussende und trivialisierende Kommunikationsmittel erachte. Die eindimensionale Betrachtungsweise, welche in den Errungenschaften der Massenmedien die Vorboten der nahenden Apokalypse manifestiert sieht, übersieht wesentliche Aspekte der massenmedialen Kommunikation. So ermöglicht der Zugang zu Massenmedien nicht nur einem größeren Personenkreis den Zugang zu Informationen und Nachrichten, sondern bedingt mittels neuerer Kommunikationsmittel auch neue Formen der politischen Teilhabe. Dies kann z.B. durch die Organisation von öffentlichen Kundgebungen im Rahmen diverser

²²⁰ Vgl. Krause 2004, S.86.

²²¹ Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt am Main 2006. S.102.

²²² Krause 2004, S.87.

²²³ Vgl. Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main 2004. (Siehe hierzu insbesondere das Kapitel über die „Kulturindustrie“).

Internetforen und –plattformen, sowie digitaler sozialer Netzwerke geschehen. Doch auch mittels des Mediums Film besteht die Möglichkeit offene bzw. versteckte Kritik an bestehenden Normen zu üben und gleichsam in innovativer Weise neue Wege und Lösungsstrategien aufzuzeigen.

Weiters berücksichtigen die angeführten Kritiken an den Massenmedien auch nicht die jeweilige individuelle Interpretationsleistung der RezipientInnen. So konstatiert Günther Anders in dem bereits angeführten Auszug zwar die allmähliche Herausbildung einer Unmündigkeit der „Massenmenschen“ im Rahmen ihrer medialen Sozialisation. Letztlich unterstellt er aufgrund seiner deterministischen Prämissen den Individuen jedoch a priori und somit unabhängig von der massenmedialen Wirkung diese Unmündigkeit. Hierbei geht es nicht darum die unterschiedliche Interpretationsleistung der RezipientInnen zu berücksichtigen, vielmehr wird von einer absoluten und einzigen Rezeption ausgegangen, welche allen Individuen vermeintlich gemein sein soll. Anders übersieht hier gänzlich den Umstand, dass die ZuschauerInnen allein aufgrund ihrer spezifischen Sozialisation und Kontextualisierung den Film oder generell die Medieninhalte unterschiedlich wahr- und aufnehmen. Diese Konstatierung einer polyvalenten Wahrnehmung und Interpretation von Medieninhalten findet sich auch bei dem Filmanalytiker Helmut Korte: „Denn die rezipierte Botschaft als Summe filminterner und –externer Einflussfaktoren ist immer eine durch individuelle, situative und historisch-gesellschaftliche Variablen beeinflusste *Konstruktion des Zuschauers* oder – in zugespitzter Weise – jeder Betrachter sieht einen eigenen (Meta-)Film“²²⁴

5.2 Ausführungen zum Wesen der Filmanalyse

Obige Ausführungen befassten sich generell mit der Rolle von Medien und Film in Hinblick auf Gesellschaft und Politik. Um den Inhalt von Filmen nun für eine politikwissenschaftliche Untersuchung nutzbar zu machen, greife ich auf die Methode der Filmanalyse zurück. Doch was ist eigentlich unter Filmanalyse zu verstehen? Welche Ziele verfolgt eine solche Methode? Allgemein: Was ist das Wesen der Filmanalyse?

Um die Methode der Filmanalyse beschreiben zu können, sind zunächst einige allgemeine Vorbemerkungen zum Medium Film notwendig. Ein Film, sofern es sich um keinen Stummfilm handelt, besteht im Wesentlichen aus einer Bild- und Tonebene,

²²⁴ Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin 2004. S.16.

wobei auditive und visuelle Botschaften gegenseitig in eine bestimmte Beziehung gesetzt sind und somit die jeweilige Handlung vorantreiben. Zusätzlich verfügt ein Film über einen spezifischen Handlungsaufbau, welcher bspw. durch das Spiel der Akteure, Wendungen in der erzählten Geschichte, aber auch durch technische Eingriffe, wie Bild- und Toneinsatz, Schnittrhythmus oder eine bestimmte Kameraaktivität, erzeugt wird²²⁵. Jedenfalls ist festzuhalten, dass ein Film eine höchst komplexe Einheit darstellt, in welchem der Filminhalt und die Bedeutung des Films „das Resultat eines differenzierten Zusammenwirkens verschiedener, während der Rezeption meist unbewusst wahrgenommener Faktoren“²²⁶ darstellt. Die Botschaft eines Films ergibt sich vordergründig durch eine Kombination der Tonebene mit visuellen (hierzu zählen bspw. Montage, Beleuchtung, Kameraaktivität) und zeitlichen Präsentationsstrukturen²²⁷. Doch wie schon zuvor angemerkt, lassen sich für die Rezeption von Filmen mehrere Deutungsmuster erkennen, welche als Ausdruck des individuellen Kontextes des Rezipienten, als eine „Konstruktion des Zuschauers“²²⁸ angesehen werden muss.

Die Filmanalyse selbst kann als Methodik betrachtet werden, um die komplexe Zusammensetzung eines Films zu dechiffrieren, sowie hinter den filmimmanenten strukturellen Formalitäten Sinnzusammenhänge zu identifizieren und zu benennen. Der langjährige Filmanalytiker Werner Faulstich definiert insofern die Filmanalyse auch folgendermaßen: „Die Filmanalyse [...] widmet sich der systematischen Analyse der Gestaltungs- und Vermittlungsformen, innerhalb derer bzw. mit denen Bedeutung konstituiert und ausgedrückt wird“²²⁹. Sie unterscheidet sich von der Filmkritik oder der Filminterpretation genau durch die von Faulstich erwähnte Systematik. Während die Kritik primär durch tagesjournalistische Zwänge (wie bspw. eine rasche Urteilsbildung oder ein vorgesehener Publikationsraum)²³⁰ und persönliche subjektive Beweggründe geprägt ist, die Interpretation zwar die Sinnzusammenhänge eines Filmes zu verstehen versucht, sich jedoch ohne jegliche Systematik und Verwendung von geeigneten Instrumentarien dem Film nähert, ist eine Filmanalyse auf die Nutzung von spezifischen Methoden angewiesen. Dabei ist die Filmanalyse im Gegensatz zur Interpretation nicht durch eine freie Assoziation von Eindrücken gekennzeichnet, vielmehr ist sie

²²⁵ Vgl. Korte 2004, S.15.

²²⁶ Korte 2004, S.15f.

²²⁷ Vgl. Korte 2004, S.16.

²²⁸ Korte 2004, S.16.

²²⁹ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn 2008. S.20.

²³⁰ Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007. S.25.

„methodengesteuert und analytisch fundiert und kann deshalb auch eher als ‚objektiv‘ bezeichnet werden“²³¹.

Das Hauptproblem in der Anwendung der Filmanalyse als wissenschaftliche Methode besteht grundsätzlich in der Versprachlichung des Filminhaltes (mit all seinen Komponenten) im Zuge der wissenschaftlichen Reflexion. Hierin offenbart sich „eine Destruktion der sinnlichen Gesamtgestalt des Films, die gerade im Zusammenspiel der verschiedenen, gerade nichtsprachlichen Mitteilungsebenen des Films ihren besonderen ästhetischen Ausdruck findet“²³². Insofern bedeutet Filmanalyse auch eine Reduktion des jeweiligen Analysegegenstandes, der man sich ständig bewusst sein muss. Doch ist die Versprachlichung von Filmen nicht nur in ihrer Begrenztheit zu betrachten, vielmehr eröffnet die Verschriftlichung der in der methodischen und reflexiven Analyse gewonnen Erkenntnisse auch die Möglichkeit, sich bestimmter Elemente im Film genauer bewusst zu werden, sowie größere Sinnzusammenhänge zu erkennen²³³. Bei der Anwendung der Filmanalyse kann der Film natürlich nicht eins zu eins in schriftlicher Form wiedergegeben werden, doch muss dieser Umstand allein schon wegen der Notwendigkeit dieser Methodik akzeptiert werden. Diese ergibt sich, wie bereits in der Methodenreflexion erwähnt, aus dem spezifischen Zusammenwirken von Politik, Medien und Gesellschaft. Ohne die Methode der Filmanalyse könnte keine fundierte und methodisch geleitete Aussage über Filme getätigt werden, wodurch auch keine Aussage über die soziologische und die politische Relevanz von Filmen möglich wäre. Jedoch sollte man sich ständig bewusst sein, dass das Ergebnis der Filmanalyse immer nur einen „sekundären Text“ darstellt, abgeleitet vom eigentlichen „Primärtext“, dem Film²³⁴.

5.3 Systematische Filmanalyse nach Helmut Korte

Die systematische Filmanalyse von Korte ist gekennzeichnet durch eine Kombination aus quantitativer und qualitativer Methodik. Für diese Arbeit von Relevanz ist aber vielmehr die Berücksichtigung filmexterner Faktoren im Analyseprozess. Mit dieser Analysemethode bleibt man nicht bei einer auf Ausblendung äußerer Kontextbedingungen immanenten Produktanalyse stehen, sondern bezieht immer auch

²³¹ Vgl. Faulstich 2008, S.21.

²³² Hickethier 2007, S.26.

²³³ Vgl. Hickethier 2007, S.26.

²³⁴ Vgl. Hickethier 2007, S.26.

den historisch-gesellschaftlichen Kontext, den Produktionskontext, sowie die Rezeption mit ein. Eine gute Begründung für die Notwendigkeit der Berücksichtigung filmexterner Faktoren im Rahmen der Filmanalyse liefert uns Gerd Albrecht:

„Die Beschränkung der Filmanalyse allein auf den Film, ohne Berücksichtigung seiner Einbettung in eine zeitgeschichtliche, von weltanschaulichen und sozialen Konstellationen bedingte Situation, verkennt jedoch, daß auch der Film selbst [...] von der jeweiligen Gegenwart, in der er entstand, geprägt ist, übersieht auch, daß man selbst bei der Filmanalyse als Untersuchender, Konstatierender und Deutender von der eigenen geschichtlichen Bedingtheit sich nicht freimachen kann [...]. Kunst und Kommunikation geschehen nicht um ihrer selbst willen, sonder – neben der Bedeutung, die sie für ihren Autor im Sinne der Selbstentfaltung haben – immer in Hinblick auf den Adressaten. Der Zuschauer ist insofern notwendiges Element des Filmischen: ohne ihn bleibt es bloße Möglichkeit, erst dadurch, daß ein Zuschauer es sieht, ist es das, was es sein will, erst dadurch hat es seine Wirklichkeit“²³⁵.

Albrecht erkennt in diesen Ausführungen die Notwendigkeit einer umfassenden Filmanalyse an, welche neben dem Filminhalt auch den Kontext und die Rezeption berücksichtigt. Auf diese Annahmen stützt sich unter anderem auch die systematische Filmanalyse von Korte, wobei deren praktischer Realisierung ein viergliedriges Analyseschema zugrunde liegt, welches in der Folge besprochen wird.

Dimensionen der systematischen Filmanalyse

- **Filmrealität:** Die erste Dimension der systematischen Filmanalyse bezieht sich ausschließlich auf filmimmanente Faktoren. Hierzu zählen bspw. Filminhalt, Aufbau des Films, Charaktere, Handlungsorte, Dramaturgie, Einsatz filmischer Mittel, usw.
- **Bedingungsrealität:** Die zweite Dimension bezieht sich auf die Bedingungen, welche die Produktion und die Ausgestaltung des Films beeinflusst haben. Neben technischen Fragen hinsichtlich des Stands der Filmtechnik und der filmischen Gestaltung, werden auch Fragen bezüglich der jeweiligen gesellschaftlich-historischen Situation zum Zeitpunkt der Filmherstellung aufgeworfen. Die zentrale Frage lautet hierbei: „Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?“²³⁶. Bezüglich der Analyse eines nationalsozialistischen Films

²³⁵ Albrecht, Gerd: Filmanalyse. In: Albrecht, Gerd/Allwardt, Ulrich/Uhlig, Peter/Weinreuter, Erich: Handbuch Medienarbeit. Medienanalyse, Medieneinordnung, Medienwirkung. Opladen 1979. S.50.

²³⁶ Korte 2004, S.23.

tritt hierbei vor allem der Umstand hervor, dass die Filme in einem totalitären System produziert wurden und es dabei zu expliziten Eingriffen in die Filmproduktion kam (bspw. durch Änderung des Drehbuchs oder der Besetzung). Außerdem wurden mittels der Reichsfilmkammer und dem Amt des Reichsfilmdramaturgen Institutionen geschaffen, welche bereits vor Beginn einer möglichen Filmproduktion, im Sinne einer ideologischen Reglementierung wirken sollten.

- **Bezugsrealität:** Die dritte Dimension der Filmanalyse wirft die Frage auf, welchen Bezug der Filminhalt bzw. die Sinnzusammenhänge des filmisch Dargestellten zur Realität haben. Hierbei wird vom bloßen Filminhalt abstrahiert, um diesen in einen größeren historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang zu stellen. Zu klären gilt es, „in welchem Verhältnis [...] die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des gemeinten Problems, zu den zugrunde liegenden (historischen) Ereignissen“²³⁷ steht?
- **Wirkungsrealität:** Schließlich befasst sich die vierte Dimension der systematischen Filmanalyse mit der Rezeption von Filmen. Im Blickfeld stehen hier Publikumsstruktur, Publikumspräferenzen, Laufzeiten von Filmen, sowie Rezeptionsdokumente und –geschichten.²³⁸

Natürlich sei zu diesem Aufbau angemerkt, dass die vier Dimensionen der systematischen Filmanalyse lediglich als idealtypisches Analysemodell angesehen werden müssen. In der konkreten Filmanalyse wird es nicht immer möglich sein, alle vier hier beschriebenen Ebenen gleichwertig einzuarbeiten. Bei der von mir angestrebten Analyse eines nationalsozialistischen Spielfilms wird es bspw. recht schwierig sein, adäquate Aussagen über die Rezeption zu machen. Insofern werden hierbei die Bedingungs- und die Bezugsrealität stärker in den Vordergrund rücken. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass dieses viergliedrige Analyseschema keinesfalls eine Handlungsanleitung für den konkreten Ablauf einer Filmanalyse darstellt, vielmehr bildet es den äußeren Rahmen innerhalb welchen diese abläuft.

Die systematische Filmanalyse orientiert sich also, unabhängig vom jeweiligen Erkenntnisinteresse, auch auf „die Präsentationsformen von Handlung und Inhalt, die jeweiligen Kontextbedingungen und – soweit möglich – die realen

²³⁷ Korte 2004, S.24.

²³⁸ Vgl. Korte 2004, 23f.

Rezeptionsvarianten“²³⁹. Die Systematik dieser Analyseform ergibt sich durch deren Zielsetzung, welche darauf bedacht ist, „an Stelle der sprachlich ausgefeilten subjektiven Anmutung schrittweise zu argumentativ nachvollziehbaren Aussagen zu gelangen“²⁴⁰.

5.4 Methodisches Vorgehen

Wie bereits im „Exkurs zum Wechselverhältnis von Unterhaltung, Propaganda und Ideologie“ gezeigt, erscheint es sinnvoll die Analyse des Films *Wunschkonzert* basierend auf den Ideologiebegriff aufzubauen. Denn während der Propagandabegriff ausschließlich auf die Intentionen des Regimes verweist, inkludiert der Ideologiebegriff auch die Zuschauer.

Ziel der in dieser Arbeit anzuwendenden Filmanalyse wird es sein, die wesentlichen ideologischen Elemente von *Wunschkonzert* zu identifizieren und einer ideologiekritischen Analyse zu unterziehen. Gemäß Hickethler zeigt sich die Ideologie in Filmen ja vor allem anhand der darin verwendeten Rollenbilder und Wertsetzungen. Meine Aufgabe wird es daher sein, die im Film *Wunschkonzert* vermittelten Normen und Werte aufzudecken und zu beschreiben. Die von Althusser konstatierte These, wonach erst durch Ideologie Praxis existiert – es also kein Außerhalb der Ideologie geben kann – wirft natürlich die Frage auf, inwiefern die Spezifika der Ideologie von nationalsozialistischen Filmen herausgearbeitet werden können. Genau an diesem Punkt setzt das viergliedrige Analyseschema von Korte ein. Durch die Einbeziehung des historischen Kontextes und der Produktionsbedingungen, wird auch das totalitäre System des Nationalsozialismus in der Analyse berücksichtigt. Insofern werde ich in meiner Analyse nicht nur bei einer Aufdeckung und Beschreibung der Ideologie des Filmes bleiben. Vielmehr möchte ich anhand von im Film vermittelten Normen und Werten auch auf realpolitische und realgesellschaftliche Aspekte derselben Bezug nehmen. Durch diese Einbeziehung des totalitären Systems in die Analyse soll eine mögliche Korrelation zwischen dem filmisch Dargestellten und den Realgeschehnissen aufgezeigt werden. Letztlich soll die Analyse beispielhaft zeigen, wie mittels einer fiktiven bzw. illusionären Darstellungsform die Erfahrung der politischen und

²³⁹ Korte 2004, S.26.

²⁴⁰ Korte 2004, S.26.

gesellschaftlichen Realität in ein „imaginäres Verhältnis der Individuen zu ihren wirklichen Lebensbedingungen“ umgewandelt werden kann.

5.5 Ablauf der Filmanalyse

Bezüglich der Umsetzung der Filmanalyse beziehe ich mich auf ein Vier-Phasenmodell, welches Norman Denzin in seinen Ausführungen zur sozialwissenschaftlichen Filmanalyse²⁴¹ vorschlägt:

- In der ersten Phase geht es primär darum, den Film ohne Vorwissen und detaillierter Recherche das erste Mal anzusehen. Dabei sollen erste spontane Eindrücke, Empfindungen, relevante Szenen, mögliche Fragestellungen und Ungereimtheiten, Abläufe und Querverbindungen usw. notiert werden.
- In der zweiten Phase werden die gewonnen ersten Eindrücke geordnet, um daraus erste Fragestellungen und Hypothesen zu generieren. Ins Blickfeld gelangen dabei auch Fragen bezüglich der Bedeutung des Films und der Sinnzusammenhänge einzelner Szenen.
- Im Rahmen der dritten Phase kommt es schließlich zu einer systematischeren Analyse des Films. Durch die genaue Analyse einzelner Szenen soll die Generierung bestimmter filmischer Muster und Codes ermöglicht werden, was gleichsam einen tiefergehenden Einblick in den Film und dessen Struktur ermöglichen soll. Hierbei kommen nunmehr auch Fragen der Wertevermittlung und der Symbolisierung ins Blickfeld der Analyse. Weiters werden die jeweiligen Ergebnisse durch Informationen hinsichtlich des Produktionskontexts und des spezifisch historisch-gesellschaftlichen Kontexts ergänzt. Die Forschungsfragen bzw. die Hypothesen müssen dabei immer beachtet und eventuell auch aktualisiert werden.
- Schließlich bringt die vierte Phase eine Transformation des Analysemodus, weg von einer detaillierten Mikroanalyse hin zu einer umfassenderen Gesamtschau. Die bisher gesammelten Ergebnisse der Analyse sollten nochmals hinterfragt und auf ihre Richtigkeit überprüft werden. Ein

²⁴¹ Vgl.: Denzin, Norman K.: Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial. In: Flick, Uwe/von Kardoff, Enst/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg 2004. S.427.

abermaliges Ansehen des gesamten zu analysierenden Films erscheint hier sinnvoll. Weiters sollten zu diesem Zeitpunkt auch die von Korte angesprochenen vier Dimensionen einer Filmanalyse (Film-, Bedingungs-, Bezugs- und Wirkungsrealität) miteinander kombiniert werden. Auf Grundlage dieser Informationen soll eine Interpretation formuliert und verschriftlicht werden.²⁴²

Bezug nehmend auf diesen Ablauf einer Filmanalyse und den vier Dimensionen von Korte, sollte eine den wissenschaftlichen Kriterien entsprechende Systematik gewährleistet sein. Zusätzlich wird die Analyse noch durch Erkenntnisse zahlreicher wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit dem Film *Wunschkonzert* ergänzt, was zu einer Absicherung der getätigten Interpretationsleistungen beitragen soll.

5.6 Kriterien der Filmauswahl

Schließlich sei noch kurz darauf verwiesen, wie ich zur Auswahl von *Wunschkonzert* gekommen bin. Diese Begründungsleistung ist insofern relevant, „um der Gefahr der Beliebigkeit zu entgehen und die Empirie systematisch und kontrolliert zu bestimmen“²⁴³. Dadurch soll eine nachvollziehbare Auswahl des jeweiligen Analysematerials gewährleistet werden. Schließlich könnte allein durch eine gezielte Auswahl eines bestimmten Films das Ergebnis der Filmanalyse beeinflusst werden.

Die für meine Untersuchung relevanten Kriterien waren folgende:

- Popularität/Einspielergebnisse: Natürlich ist dieses Kriterium nicht unproblematisch, da relativ hohe Einspielergebnisse von Filmen nicht zwingend für deren Popularität sprechen müssen. Schließlich hing die Besucherzahl auch von der für den jeweiligen Film betriebenen Propaganda und dem damit verbundenen möglichen Zwangscharakter einer Filmaufführung ab.
- Prädikatisierung: Die Prädikatisierung von Filmen erhält deswegen eine Relevanz in der Filmauswahl, da sie gleichsam als eine Bekenntnis bzw. Nicht-Bekenntnis des NS-Regimes zu dem jeweiligen Film angesehen werden

²⁴² Zum Vier-Phasenmodell vgl. hierzu: Denzin 2004, S.427. und Korte 2004, S.67.

²⁴³ Dörner 1998, S.208.

muss. Insofern wurde in meiner Filmauswahl auch ein Augenmerk auf die Qualität und Quantität der verliehenen Prädikate geworfen.

- Zugängliche Informationen: Relevant ist hierbei zunächst der Zugang zu möglichen Informationen bezüglich der Produktion des ausgewählten Films. Hierzu zählen nicht nur Informationen hinsichtlich des Produktionsprozesses (gab es explizite Eingriffe von führenden Nationalsozialisten; gab es eine Weisung zur Erstellung eines Films mit entsprechender Thematik; basiert der Film auf einer Literaturvorlage etc.), sondern auch der Zugang zu Informationen über den Regisseur und die beteiligten Schauspieler. Weiters soll auch berücksichtigt werden, ob sich auch verwertbare Informationen zur Rezeption des Films auffinden lassen.

Im Sinne dieser Kriterien erwiesen sich die Filme *Wunschkonzert* und *Die Große Liebe* als am besten geeignet für meine Filmanalyse. Diverse Propagandafilme hatten zwar hohe Prädikate erhalten, doch nur die wenigsten dieser konnten auch hohe Einspielergebnisse verzeichnen. Die bekanntesten Propagandafilme, wie bspw. *Jud Süß* oder *Ich klage an* wurden überdies schon umfassend analysiert.

Der Film *Wunschkonzert* erlangte nicht nur die Prädikate staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll und jugendwert²⁴⁴, sondern rangierte auch in den meisten Erfolglisten unter den erfolgreichsten Filmen. In der Literatur wird oftmals auch vom zweiterfolgreichsten deutschen Film im Nationalsozialismus gesprochen. Im Anhang von Lowrys Werk *Pathos und Politik* rangiert *Wunschkonzert* hinter dem Film *Die Große Liebe* mit 7,6 Millionen Reichsmark an Einspielergebnissen gleich an zweiter Stelle²⁴⁵. Zwar bezieht sich diese Auflistung nur auf die Jahre 1941/42, jedoch bestätigt sich diese Annahme auch bei den von Albrecht ermittelten Einspielergebnissen für die Jahre 1939 bis 1945²⁴⁶. Natürlich kann der Erfolg von Filmen nicht nur an den finanziellen Ergebnissen gemessen werden, sondern bedingt sich auch durch die Anzahl der verkauften Karten. Und auch hier befindet sich *Wunschkonzert* im vorderen Feld. Gemäß den Angaben von Sabine Hake verzeichnete der Film den Verkauf von 8,8 Millionen Kinokarten²⁴⁷, was mitunter die sechstgrößte

²⁴⁴ Vgl. Albrecht 1969, S.557.

²⁴⁵ Vgl. Lowry 1991, S.271.

²⁴⁶ Vgl. Albrecht 1969, S.409ff.

²⁴⁷ Vgl. Hake, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Hamburg 2004. S.125. Hake verweist selbst nicht darauf woher die Zahlen stammen. Bei eigener Recherche fand ich jedoch

Ausprägung darstellte. Bei Lowry findet sich im Anhang eine Tabelle die sogar von 26,5 Millionen Besuchern spricht ²⁴⁸ , da diese Angaben jedoch von den Nationalsozialisten selbst stammen, ist von einer überdimensionierten Bewertung auszugehen. Letztlich ist es aber irrelevant, wie viel Zuschauer diesen Film nun genau besuchten. Relevanter erscheint vielmehr die Tatsache, dass der Film *Wunschkonzert* durchaus großen Anklang bei der Bevölkerung fand. Die Daten bezüglich der Prädikate und den Zuschauerzahlen respektive Einspielergebnissen lassen für *Wunschkonzert* nun folgende Schlüsse zu: Durch die verliehenen Prädikate nahm das Nazi-Regime offiziell Stellung zu dem Film und attestierte ihm gar staatspolitisch und künstlerisch wichtige Aufgaben. Weiters zeigt die große Anteilnahme der Bevölkerung, dass mittels dieser Verfilmung durchaus die filmischen Bedürfnisse und Wünsche der Bevölkerung getroffen wurden.

heraus, dass die eigentliche Quelle folgendermaßen lautet: BA, R 109 II, vorl. 15; Sachstandsbericht v. 13.11.1944. Zitiert nach: Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987. S.631.

²⁴⁸ Vgl. Lowry 1991, S.269.

6 Theoriediskussion

In diesem Theorieteil möchte ich die Möglichkeit nutzen, allgemeine Aspekte bezüglich des Mediums Film und dessen Instrumentalisierung in totalitären Systemen zu diskutieren. Dabei werde ich mich vordergründig auf zwei Aspekte fokussieren, welche in der Folge erläutert werden sollen.

Der erste Aspekt betrifft das Spannungsverhältnis zwischen Film und Zuschauer. Hierbei wird die Frage aufgeworfen, inwiefern von einer einseitigen Beeinflussung seitens der Filme ausgegangen werden kann und welche Rolle der Zuschauer im Rezeptionsprozess einnimmt. Auch wenn die Wirkung von Filmen in dieser Arbeit nicht bearbeitet wird bzw. aufgrund der fehlenden Datenlage schon gar nicht bearbeitet werden kann, ist es doch notwendig, zumindest auf theoretischer Ebene das Verhältnis von Film und Zuschauer zu diskutieren. Dadurch soll aufgezeigt werden, dass die Filmwahrnehmung keineswegs dem Diktat einer vollkommenen Indoktrination unterliegt, sondern vielmehr einer individuellen Aneignung geschuldet ist.

Der zweite Aspekt wird sich schließlich mit den Komplexen Totalitäre Systeme – Propaganda – Film befassen. Hierbei sollen Bezug nehmend auf Hannah Arendt wichtige Einblicke in das Zusammenwirken dieser drei Komplexe gegeben werden.

6.1 Film und Zuschauer

Gemäß dem Text von Stephen Lowry „Film – Wahrnehmung – Subjekt“²⁴⁹ lassen sich zwei voneinander divergierende Richtungen bezüglich der Theorien zum Filmzuschauer konstatieren. Nach den poststrukturalistisch-psychoanalytischen Theorien ist der Zuschauer im Kino vorrangig durch unbewusste Faktoren determiniert. Es geht hier primär um die Frage, was der Film mit dem Zuschauer macht. Die kognitiv-neoformalistischen Theorien hingegen, betonen vielmehr die aktive Rolle des Zuschauers im Wahrnehmungsprozess und positionieren sich mit dem Interesse „Was macht der Zuschauer aus dem Film?“, gleichsam als Antipoden zu poststrukturalistisch-psychoanalytischen Theorien.²⁵⁰ Ansätze der poststrukturalistisch-psychoanalytischen

²⁴⁹ Lowry, Stephen: Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av, 1/1/1992.

²⁵⁰ Vgl. Lowry 1992, S.113.

Theorien finden sich bspw. bei Jean-Louis Baudry oder Christian Metz²⁵¹. Da die kognitiv-neoformalistischen Theorien jedoch eine wesentlich differenzierter Interpretationsleistung liefern, werde ich mich in der Folge auch nur mit diesen auseinandersetzen.

Kognitive/neoformalistische Filmtheorien

Im Gegensatz zu den psychoanalytisch-poststrukturalistischen Theorien, beziehen sich die kognitiven-neoformalistischen Filmtheorien explizit auf die jeweiligen Filminhalte und versuchen den beim Zuschauer stattfindenden Prozess der kognitiven Filmwahrnehmung zu beschreiben. David Bordwell und Kristin Thompson können als die bedeutendsten Vertreter der gemeinhin als Neoformalismus bezeichneten Filmtheorie angesehen werden. Auch wird die neoformalistische Filmtheorie oftmals als kognitive Filmtheorie oder „Historische Poetik des Films“ bezeichnet.

Entstanden ist die neoformalistische Filmtheorie als Reaktion auf die Annahmen der in den 1970er Jahren dominierenden psychoanalytisch-poststrukturalistischen Theorien. Gemäß den Vertretern des Neoformalismus versuchten sich diese psychoanalytisch orientierten Theorien zwar als „Theorie[n] des Zuschauers“²⁵² zu positionieren, letztlich bestand jedoch durch die Annahme einer eindimensionalen Ausrichtung der Wirkungszusammenhänge zwischen Kino und Zuschauer kein wirkliches Interesse an diesem: „Der Zuschauer wird zum passiven Empfänger textueller Strukturen und darüber hinaus außerhalb des historischen Kontextes angesiedelt“²⁵³. Den psychoanalytischen Filmtheorien wird vorgeworfen, dass sie ein Idealbild eines passiven ahistorischen Subjekts entwerfen, welches gleichsam in das Gefüge eines ideologiekritischen und auf der Konzeption des psychischen Apparates basierenden Konzeptes eingegliedert wird. Insofern spielt weder die tatsächliche Rezeptionstätigkeit des Zusehers noch der konkrete Filmtext eine wichtige Rolle. Als Gegenentwurf dazu ist den neoformalistischen Theorien die Grundannahme gemeinsam, „daß formale Charakteristika des Films respektive besonderer filmischer Formen und Stile die Bedingung dafür bilden, daß und wie Filme verstanden werden – und zwar vor dem

²⁵¹ Literatur siehe hierzu: Pauwels, Benjamin: Kino, Mensch, Kybernetik. Über das komplexe Wirkungsgefüge des Lichtspiels. Giessen 2008; Kappelhoff, Hermann: Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2003; Elsaesser/Hagener 2007; Metz, Christian: Semiologie des Films. Münster 2000.

²⁵² Thompson, Kristin: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: montage/av, 4/1/1995, S.46.

²⁵³ Thompson 1995, S.47.

Hintergrund von historisch und kulturell spezifischen Wissensbeständen und Erfahrungen der Rezipienten“²⁵⁴. Die Filmwahrnehmung ist demnach durch zwei wesentliche Aspekte bestimmt: Neben der aktiven kognitiven Verstehenstätigkeit des Zuschauers, wird dieser Prozess gleichsam durch die so genannte „Historische Poetik des Films“ (damit sind die jeweiligen Formen und Stile der Filmtechnik gemeint) mitbestimmt.

Wie im Rahmen neoformalistischen Denkens solch ein Verstehensprozess genau abläuft, soll nun anhand einer Skizzierung dessen genauer erläutert werden. Eine wichtige Erkenntnis ist hierbei, dass der Zuschauer nicht bestimmte vorgefertigte Codes der Interpretationen auf den Film anwendet, um dessen Sinn zu entschlüsseln. Vielmehr beteiligt er sich aktiv an einer Ausarbeitung des filmisch Präsentierten und gelangt somit über die vom Film bereitgestellte Information hinaus.²⁵⁵ Bordwell bezeichnet dieses Darüber-Hinausgehen auch als „Cognizing“²⁵⁶, im Rahmen dessen der Zuschauer den Film nach Kategorien ordnet, sich auf sein Vorwissen bezieht, provisorische Schlüsse daraus zieht und letztlich weiterführende Hypothesen (wie der Film weitergeht) für sich formuliert. Wobei diese Hypothesen im weiteren Verlauf des Films bestätigt oder revidiert werden können. Diese kognitive Vorgangsweise des Zuschauers läuft letztlich darauf hinaus, dass dieser dem Film einen Sinn, Bordwell spricht hier von einem Substrat, entlocken möchte.²⁵⁷

Betrachtet man sich nun den Prozess des Cognizing, so lassen sich dabei zwei wesentliche Aspekte anführen: Neben der ständigen Aktivität des Zuschauers im Rahmen der Hypothesenbildung und -überprüfung, wird dieser Prozess zusätzlich durch das Vorwissen des Zuschauers beeinflusst. Kristin Thompson unterscheidet hierbei vier Formen der Aktivität des Zuschauers während der Filmwahrnehmung: physiologische, vorbewusste, bewusste und eventuell unbewusste Aktivitäten²⁵⁸. Entscheidender sind jedoch vielmehr die Annahmen zur Ausgestaltung und Funktion des Vorwissens des Zusehers, welches gewissermaßen den kognitiven Prozess determiniert.

Im Rahmen der neoformalistischen Theorie wird der Film als ein Zusammenspiel unterschiedlichster Subsysteme gedacht. Diese Subsysteme sind für Bordwell bspw. die

²⁵⁴ Hartmann, Britta/Wulff, Hans J.: Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos. In: Felix 2003, S.193.

²⁵⁵ Vgl. Bordwell, David: Kognition und Verstehen. Sehen und Verstehen in MILD RED PIERCE. In: montage/av, 1/1/1992, S.6.

²⁵⁶ Bordwell 1992, S.7.

²⁵⁷ Vgl. Bordwell 1992, S.7.

²⁵⁸ Vgl. Thompson 1995, S.45.

filmische Narration, thematische Beziehungen oder filmische Stilmittel. All diese Subsysteme werden bei der Filmrezeption mit den gewohnheitsmäßigen Praktiken (also den Normen) des Zusehers in Beziehung gesetzt.²⁵⁹ Der Prozess der ständigen Hypothesenbildung während der Filmwahrnehmung ergibt sich nun aus dem Wechselverhältnis zwischen den vom Film vorgegebenen Subsystemen und dem spezifischen Vorwissen des Zuschauers:

„Wir können uns das Funktionieren normgesteuerter Subsysteme als die Übermittlung von ‚Hinweisen‘ [*cues*] an den Zuschauer vorstellen. Diese geben den Anstoß zum Verarbeitungsprozeß, der letzten Endes zur Bildung von Schlußfolgerungen und Hypothesen führt. Der Zuschauer begegnet den *cues* mit relevantem Wissen aus verschiedenen Bereichen insbesondere mit dem, das von Kognitionstheoretikern als schema-fundiertes Wissen bezeichnet wird“²⁶⁰.

Dieses schema-fundierte Wissen bezeichnet Bordwell auch als Schema, welches als Wissensstruktur aufgefasst werden kann und dem Rezipienten ermöglicht, über die vom Film vermittelte Information hinauszugehen. Insofern ist der Verstehensprozess durch die vom Film vorgegebenen *cues* und den inhärenten Schemata des Subjekts abhängig.²⁶¹ Diese Schemata sind bspw. durch das Alltagsleben, durch die Sozialisation oder durch die Rezeption anderer Filme vorgeprägt und dienen somit als Grundlage, um aus den gegebenen Informationen des Films ein Substrat zu generieren. Schließlich resümiert Bordwell, dass sowohl die Schemata als auch die *cues* kulturell und historisch variabel sind und somit Innovationen und Veränderungen unterliegen können²⁶².

Im Gegensatz zu den deterministischen psychoanalytisch-poststrukturalistischen Filmtheorien, bietet der Neoformalismus durchaus plausible Erklärungsmuster zum Verständnis der Wechselbeziehung zwischen Film und Zuschauer. Doch Stephen Lowry weist in diesem Zusammenhang auch auf manifeste Probleme des Neoformalismus hin: Nicht nur, dass das von der kognitiven Theorie postulierte Vorwissen des Zuschauers außerhalb des Erfahrungshorizontes der Theorie liegt, werden weiters auch affektive Regungen und Wirkungen des Zuseher ausgeklammert. Der Neoformalismus fokussiert sich in der Ermittlung des Vorwissens der Zuschauer primär auf die aus den Filmen bezogenen Schemata. Doch postuliert er auch die

²⁵⁹ Vgl. Bordwell 1992, S.8.

²⁶⁰ Bordwell 1992, S.8.

²⁶¹ Vgl. Bordwell 1992, S.8.

²⁶² Vgl. Bordwell 1992, S.9.

Bedeutung anderer, bspw. soziologischer, ideologischer oder kultureller Schemata, welche jedoch nicht als solches berücksichtigt werden können. Insofern wird hier mit einem zu verengten rationalistischen Idealbild des Subjektes gearbeitet. Durch diese Fokussierung auf einen rein kognitiven Verstehensprozess werden affektive emotionale Bezüge des Zusehers ausgeblendet. In diesem Sinne bietet die neoformalistische Theorie zwar ein Modell zur Erklärung des Verstehens von Filmen, letztlich blendet sie jedoch die Frage aus, warum überhaupt ein bestimmter Film angesehen wird.²⁶³

6.2 Ideologie als Fiktion²⁶⁴

In den folgenden theoretischen Ausführungen zur totalitären Propaganda werde ich mich vorwiegend auf die Überlegungen von Hannah Arendt in dem Kapitel „Totale Herrschaft“ aus ihrem Werk „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ stützen. Obwohl Arendt hierin nicht explizit auf den Film als Propagandamittel eingeht, möchte ich ihre Überlegungen auch auf diesen anwenden.

6.2.1 Von der Klassen- zur Massengesellschaft

Um die Funktion der totalitären Propaganda zu verstehen, bedarf es zunächst eines Rekurses auf Arendts Ausführungen zur Masse und dessen Bedeutung für die Etablierung eines totalitären Systems. Eine wesentliche Grundbedingung von totaler Herrschaft sieht Arendt in der Unterstützung durch die Massenbewegung. Dabei wird der von ihr verwendete Massenbegriff nicht mit Attributen wie Dummheit oder Irrationalität untermalt, vielmehr unterliegt dieser einer differenzierteren Betrachtung. Die Masse zeige sich vor allem anhand bestimmter, die politische Organisationen der Masse betreffender Faktoren:

„Der Ausdruck »Masse« ist überall da zutreffend, und nur da, wo wir es mit Gruppen zu tun haben, die sich, entweder weil sie zu zahlreich oder weil sie zu gleichgültig für öffentliche Angelegenheiten sind, in keiner Organisation strukturieren lassen, die auf gemeinsamen Interessen an einer gemeinsam erfahrenen und verwalteten Welt beruht“²⁶⁵.

²⁶³ Vgl. Lowry 1992, S.115ff.

²⁶⁴ Titel wurde der Bezeichnung eines Unterkapitels aus folgendem Werk entnommen: Trawny, Peter: Denkbare Holocaust. Die politische Ethik Hannah Arendts. Würzburg 2005.

²⁶⁵ Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft. München 2008. S.668.

Diese Masse lässt sich nicht eingliedern in Parteien, Vereinen oder sonstigen politischen Interessensverbänden, insofern war es auch ein Charakteristikum der totalitären Bewegungen in Europa sich genau auf diese unorganisierte Masse zu beziehen.

Hier stellt sich nun natürlich die Frage, wie sich solch eine unorganisierte Masse herausbilden konnte? Arendt verweist hierbei auf eine immanente Krise bei den sich allmählich herausgebildeten Nationalstaaten. Diese offenbare sich in einem Zusammenbruch bzw. einer Zersetzung der Klassengesellschaft, welche im Rahmen der Parteiensysteme der Nationalstaaten noch als Triebkraft der politischen Organisation diente. Die politische Zugehörigkeit und somit auch die politische Interessensvertretung waren gemäß der durch die Klassengesellschaft vorgenommenen Differenzierung determiniert. Wobei der Großteil des Volkes abseits von Wahlen gänzlich unberührt von der Politik und somit außerhalb der politischen Organisation anzusiedeln war. Für Arendt stellt gerade diese Abgabe der individuellen politischen Verantwortung an politische Instanzen aufgrund der jeweiligen Klassenzugehörigkeit, ein wesentliches Element zur Verhinderung der Herausbildung eines politischen Bewusstseins dar.²⁶⁶

Letztlich gewährleistete dieser Mechanismus aber eine gewisse Stabilität innerhalb der Parteiensysteme und so „kam der eigentlich unpolitische Charakter der nationalstaatlichen Regierungsform erst ans Licht, als das Klassensystem auseinander brach“²⁶⁷. Die traditionellen Parteien konnten auf diese Situation nicht adäquat reagieren und verloren ihre vermeintlich unpolitischen Sympathisanten. Anstatt einer passiven Unterstützung durch die als apathisch wahrgenommene unorganisierte Masse, offenbarte sich nunmehr eine generelle Abscheu dieser Masse bezogen auf das ganze System.²⁶⁸ Die Individuen dieser sich formierten Massengesellschaft sind gekennzeichnet durch Kontaktlosigkeit und Entwurzelung.²⁶⁹ Arendt verwendet später auch den Begriff „Heimatlosigkeit“²⁷⁰, um dieses durch den Zusammenbruch der Klassengesellschaft entstandene politisch-ideologische Vakuum zu beschreiben. Genau diese angesprochenen Momente der Heimatlosigkeit und die damit verbundene Abwendung der Massengesellschaft von den traditionellen politischen Eliten, ermöglichten schließlich den Aufstieg totalitärer Bewegungen. Durch eine gezielte Positionierung außerhalb des Parteiensystems, als Antithese zu dem vorherrschenden

²⁶⁶ Vgl. Arendt 2008, S.675f.

²⁶⁷ Arendt 2008, S.676.

²⁶⁸ Vgl. Arendt 2008, S.677.

²⁶⁹ Vgl. Arendt, 2008, S.682.

²⁷⁰ Arendt 2008, S.746.

System, liefen diese totalitären Bewegungen auch nicht Gefahr einer generellen Abscheu der Masse gegenüber dem System anheim zu fallen. Zusätzlich standen deren Mitglieder überwiegend dem Parteiensystem fern.²⁷¹ Diese vollkommene Abgrenzung der totalitären Bewegungen vom vorherrschenden System habe ich bereits für die nationalsozialistische Bewegung aufgezeigt. Sinnbildlich hierfür steht die Phase der „Agitationspropaganda“. Anlehnend an Bohse wurde auf eine „Strategie der Negation“²⁷² verwiesen, mittels welcher sich die nationalsozialistische Bewegung vom vorherrschenden System und den damit verbundenen traditionellen Eliten abzugrenzen versuchte.

Arendt versucht in weiterer Folge einen Blick auf die Mentalität dieser entstandenen Massengesellschaft zu werfen und arbeitet dabei bestimmte Charakteristika derselben heraus. Hierbei sind vor allem zwei Aspekte zu konstatieren: Die Individuen der Massengesellschaft seien vor allem durch ein hohes Maß an Selbstlosigkeit bestimmt. Arendt konnotiert den Begriff dabei in negativer Weise und meint damit den dem Individuum innewohnenden Glauben an die Belanglosigkeit der eigenen Existenz - also die Vorstellung ersetzbar zu sein.²⁷³ Ein weiterer Aspekt ergibt sich aus der durch den Zusammenbruch der Klassenzugehörigkeit stattfindenden Atomisierung der Gesellschaft, was mitunter zu einer vermehrten Isolierung und somit auch zu einer Lösung der Bindung des Einzelnen zu seiner nahen Umgebung beitrug. Ein Aspekt, welcher auch die Treue des Einzelnen zur totalitären Bewegung ermöglichen sollte²⁷⁴. Letztlich fungieren diese zwei angesprochenen Aspekte als Prämissen zur vollkommenen Entfaltung der totalen Herrschaft:

„Nur wo diese gemeinsame Welt völlig zerstört und eine in sich völlig unzusammenhängende Gesellschaftsmasse entstanden ist, deren heterogene Gleichförmigkeit aus nicht nur isolierten, sondern auf sich selbst und nichts sonst zurückgeworfenen Individuen besteht, kann die totale Herrschaft ihre volle Macht ausüben, sich ungehindert durchsetzen“²⁷⁵

6.2.2 Totalitäre Propaganda und ideologische Fiktion

Die Bedingungen zur Entfaltung der totalitären Bewegung wurden nunmehr angesprochen. Doch welche Rolle spielte nun die totalitäre Propaganda in diesem

²⁷¹ Vgl. Arendt 2008, S.669.

²⁷² Bohse 1988, S.61.

²⁷³ Vgl. Arendt 2008, S.679.

²⁷⁴ Vgl. Arendt 2008, S.698.

²⁷⁵ Arendt 2008, S.695.

Kontext? Arendt gibt hierauf gleich zu Beginn des Kapitels „Totalitäre Propaganda“ eine konkrete Antwort: „Die Massen hingegen können nur durch Propaganda gewonnen werden“²⁷⁶. Wenngleich Arendt eine Grenzziehung zwischen Propaganda und Terror vollzieht, welche sich nur teilweise gegenseitig ergänzen: Während Propaganda eher für die totalitäre Bewegung konstatiert werden kann, wird diese innerhalb einer konsolidierten totalitären Herrschaft vermehrt durch die Anwendung von Terror ersetzt, mittels welchem die ideologischen Doktrinen gewalttätig umgesetzt werden sollen.²⁷⁷ Diese Annahme ist wesentlich für Arendts Verständnis von totalitärer Propaganda. Sie positioniert die Propaganda als wesentliches Mittel zum Kontakt mit einer außerhalb der totalitären Bewegung liegenden Außenwelt, während der Terror vielmehr seine wirkliche Bedeutung erst innerhalb eines totalitären Herrschaftsgefüges entfaltet: „Propaganda ist mit anderen Worten nur ein Instrument, wenn auch vielleicht das wichtigste, im Verkehr mit der Außenwelt; Terror dagegen ist das wahre Wesen totaler Herrschaft“²⁷⁸.

Arendt versteht die Propaganda als wesentliches Instrument zur Ordnung der durch die Transformation von der Klassengesellschaft zur Massengesellschaft ausgelösten Prozesse. Bekanntlich konstatiert Arendt eine zunehmende Isolierung des einzelnen Individuums in der Massengesellschaft. Es stellt sich nun die Frage, wie sich die Propaganda überhaupt auf solch eine heterogene Gruppe, welche durch keine gemeinsamen Interessen verbunden ist, beziehen kann. Und genau an diesem Punkt sieht Arendt auch den Erfolg der Propaganda, welcher „nicht so sehr auf Demagogie als darauf, daß sie versteht, daß Interessen sich als eine kollektive Kraft nur geltend machen können in einer gruppenmäßig geordneten, also nicht vermassten Gesellschaft“²⁷⁹ beruht. Als ein Ordnungsprinzip führt Arendt die Unfehlbarkeit allwissender Voraussagen an, mittels welchem die Ideologien totalitärer Bewegungen auftreten. Voraussagen über zukünftige Entwicklungen oder historische Prozesse werden durch den Verweis auf die unumstößlichen Gesetze der Natur bzw. den Lauf der Geschichte konstatiert. Durch dieses Konvolut aus der Selbstlosigkeit des Individuums und dem Insistieren auf die deterministische Ordnung der Natur, wird die Grausamkeit von Terror und Gewalt bis aufs letzte entstellt, schließlich sind diese einem unabwendbaren Prozess untergeordnet, „in welchem der Mensch nur tut und erleidet, was ohnehin

²⁷⁶ Arendt 2008, S.726.

²⁷⁷ Vgl. Arendt 2008, S.726.

²⁷⁸ Arendt 2008, S.731.

²⁷⁹ Arendt 2008, S.739.

gemäß unwandelbaren Gesetzen vor sich gehen muss“²⁸⁰. Die Funktion der Propaganda liegt also darin, eine Welt zu kreieren, in welcher Realitätsverweigerung auf höchstem Niveau betrieben wird. Innerhalb der totalitären Bewegung kommt es dabei nicht nur zu einer Propagierung von Lügengeschichten, sondern auch zu einer konsequenten Verachtung von Tatsachen. Wobei Arendt diese zwei Aspekte auch den Eigenschaften der Massen nahe legt, insofern hier gleichsam die Bedürfnisse dieser befriedigt werden: Im Zentrum steht die Annahme, dass die Masse generell ein Misstrauen gegenüber der Realität entwickelt hat, wodurch sich Einbildungskräfte entwickeln, welche vor allem durch konsequente und universalistische Antithesen in Bewegung gesetzt werden können. Konsequenz und Stimmigkeit sind wesentliche Aspekte, um die Aufrechterhaltung der propagierten fiktiven Welt zu erhalten. Insofern wird von Arendt das propagandistische Prinzip der Wiederholung nicht auf die Dummheit der Massen zurückgeführt, vielmehr diene dieses Prinzip einer Vorführung von zeitlicher Konsequenz.²⁸¹ Für Arendt ist letztlich „diese Attitüde der Flucht aus der Wirklichkeit in die Einbildung, von dem Ereignis in den notwendigen Ablauf des Geschehens, [...] die Voraussetzung für alle Massenpropaganda“²⁸². Darauf bezieht sich die Propaganda und liefert dementsprechend den notwendigen Stoff für die Ausgestaltung dieser Fiktion. Die Propaganda der totalitären Bewegung stellt also den Inhalt dieser auf Unfehlbarkeit und Allwissenheit beruhenden fiktiven Welt zur Verfügung und bringt sie unter die Menschen. Erst mit dem Einsetzen des allgegenwärtigen und auf alles beziehenden Terrors der totalitären Herrschaft wird an einer konkreten Umsetzung dieser fiktiven Welt gearbeitet.

Natürlich kann dieser Glaube an die Fiktion der propagierten Ideologie und die damit verbundene Zurückdrängung des Realitätssinns nicht vollzogen werden, ohne in einen manifesten Widerspruch zum gesunden Menschenverstand zu stehen. Für Arendt ist diese eine Negierung gleichkommenden Realitätsflucht, Ausdruck der Heimat- und zunehmenden Bindungslosigkeit der Massen, welche „das Resultat einer Atomisierung [sind], durch die sie nicht nur ihren Stand in der Gesellschaft verloren [haben], sondern mit ihm die ganze Sphäre gemeinschaftlicher Beziehungen, in deren Rahmen der gesunde Menschenverstand allein sinngemäß funktionieren kann“²⁸³. In dieser Atmosphäre verliert der Menschenverstand seinen Sinn und ebnet den Weg für die

²⁸⁰ Arendt 2008, S.741.

²⁸¹ Vgl. Arendt 2008, S.745.

²⁸² Arendt 2008, S.746.

²⁸³ Arendt 2008, S.747.

Propaganda. Arendt konstatiert sogar, dass durch diese Flucht aus dem durch den Zusammenbruch der Klassengesellschaft entstandenen anarchischen Chaos in die fiktive Welt, das Individuum sich zumindest ein gewisses Maß an Selbstachtung und Menschenwürde zu erhalten glaubt.²⁸⁴

Eine Hinwendung zur Totalisierung diagnostiziert Arendt jedoch erst für die Ideologien des 20. Jahrhunderts. Dabei seien hier zusammenfassend die von Arendt identifizierten drei totalitären Elemente dieser Ideologien angesprochen: Zunächst gehe es diesen Ideologien darum, „nicht das was *ist*, sondern nur das, was *wird*, was entsteht und vergeht, zu erklären“²⁸⁵. Es geht also ausschließlich um die Bezugnahme auf zukünftige Entwicklungen. Weiters streben diese Ideologien eine Emanzipation von der Wirklichkeit an, an dessen Stelle eine durch die totalitäre Propaganda getränkte Scheinrealität treten soll. Dieser Aspekt kommt gleichsam der Vorstellung der „Ideologie als Fiktion“ nahe. Schließlich soll diese Scheinrealität noch durch eine vermeintliche Beweisführung abgesichert werden, wodurch aus dieser entstandenen absoluten Folgerichtigkeit alles weitere deduziert werden kann.²⁸⁶

Wie schon erwähnt, nahm Arendt nicht direkt Bezug auf Filme bzw. die Filmpolitik im Nationalsozialismus. An dieser Stelle möchte ich ihre eher allgemein theoretischen Ausführungen zur totalitären Propaganda, in Bezug zur NS-Filmpolitik setzen. Natürlich hat die Theorie von Arendt ihre Grenzen und Problemstellen. Doch bietet sie meiner Meinung nach durchaus ein probates Mittel um auf entsprechende Fragestellungen der NS-Filmpolitik umgemünzt zu werden. Es stellt sich hier in dieser Arbeit nicht die Frage, ob die Annahme Arendts, bezüglich des Zusammenbruchs der Klassengesellschaft und der damit verbundenen Entstehung einer Massengesellschaft mit all den dazu besprochenen Konsequenzen, als solches seine Richtigkeit hat. Vielmehr geht es darum, die Bedeutung von Filmen für die Stabilisierung des Herrschaftsgefüges aufzuzeigen. Faktum ist, dass sich der Nationalsozialismus als politisches System in Deutschland durchgesetzt hatte und unabhängig davon, wie viele Leute ihn nun passiv, innerlich oder gar aktiv unterstützten, bot die nationalsozialistische Ideologie offenbar großen Teilen der Bevölkerung Anknüpfungs- bzw. Identifikationspunkte, welche die traditionellen Eliten nicht zur Verfügung stellen

²⁸⁴ Vgl. Arendt 2008, S.747.

²⁸⁵ Vgl. Arendt 2008, S.964.

²⁸⁶ Vgl. Arendt 2008, S.964f.

konnten. Arendt spricht hierbei von einer bereitgestellten Fiktion, welche mittels Propaganda nach Außen getragen wurde und die Menschen erreichen sollte, deren Inhalt spezifische ideologische Substrate beinhaltet, die gemeinhin als „nationalsozialistische Ideologie“ bezeichnet werden. Es muss hierbei keineswegs von einer ideologischen Homogenität ausgegangen werden, entscheidend ist nur die Annahme, dass sich im Rahmen der Bezeichnung „nationalsozialistische Ideologie“ bestimmte Tendenzen dieser widerspiegeln, welche gleichsam als Charakteristikum derselben subsumiert werden können.

Die Propaganda hat im Rahmen der totalitären Bewegung primär die Aufgabe die Ideologie der zu propagierenden Fiktion in einer nichttotalitären Außenwelt zu implementieren. Für die Erfüllung dieser Aufgabe bedarf es der Etablierung spezifischer Organisationsformen, deren Aufgabe es ist, „die zentrale ideologische Fiktion um die das Lügengespinnst der Propaganda jeweils neu gewoben wird, in die Wirklichkeit umzusetzen und in der noch nicht totalitären Welt Menschen so zu organisieren, daß sie sich nach den Gesetzen dieser fiktiven Welt bewegen“²⁸⁷. Wie bereits hinlänglich in dieser Arbeit aufgezeigt wurde, oblag die Filmwirtschaft und auch deren Produkte einer totalen Kontrolle des nationalsozialistischen Herrschaftssystems. Mit der verordneten Zwangsmemberschaft in der Reichsfilmkammer verfügte der totalitäre Staat auch über ein personelles Regelwerk. Zur propagandistischen Umsetzung der totalitären Propaganda standen dem NS-Staat viele Mittel zur Verfügung, um die Fiktion zu verbreiten. Hierbei erschien gerade der Film als geeignetes Mittel. Durch die blitzartige Aneinanderreihung von Bildern, welche der Zuschauer als einen Fluss von Bewegung wahrnimmt, erzeugen Filme in Anlehnung an Baudry und Metz eine Art Realitätseffekt bzw. einen Effekt des „Wie-Real-Seins“²⁸⁸. Ich behaupte hier nicht, dass die Zuschauer im Rahmen der Filmwahrnehmung nicht zwischen Fiktion und Realität unterscheiden können, sondern konstatiere lediglich, dass der Film jene Kunstform darstellt, welche am ehesten den Kriterien von Realität gerecht wird. Zu bedenken ist jedoch, dass das Medium Film nicht per se als Propaganda- bzw. Beeinflussungsmittel gesehen werden kann. Mittels der neoformalistischen Filmtheorie konnte gezeigt werden, dass der Verstehensprozess bei der Rezeption von Filmen keineswegs einseitig abläuft. Letztlich kommt es also immer darauf an, welchem Zweck das Medium zugeführt wird. Insofern

²⁸⁷ Arendt 2008, S.766.

²⁸⁸ Vgl. Kappelhoff, Hermann: Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2003. S.133.

ist bei einer propagandistischen Vernutzung von Filmen immer von einer Instrumentalisierung des Mediums zu sprechen.

7 Empirieteil - Analyse des Films Wunschkonzert

7.1 Bedeutung und Funktion so genannter „Heimatfrontfilme“

Generell werden Heimatfrontfilme wie *Wunschkonzert* oder *Die Große Liebe* auch als Kriegsfilme oder Zeitfilme bezeichnet. Während Kriegsfilme vorwiegend den Kriegsalltag zum Thema haben, zeichnet sich der Zeitfilm vor allem durch das Aufgreifen zeitnaher Stoffe aus. Im Film *Wunschkonzert*, dessen Dreharbeiten am 16. Juli 1940 begannen und die Uraufführung am 30. Dezember 1940 im Berliner Ufa-Palast stattfand²⁸⁹, korrelieren beide Bezeichnungen insofern miteinander, da der Film ganz im Zeichen der Blitzkriege der ersten Kriegsjahre steht. Seinen Höhepunkt entfaltete der Zeitfilm in der Phase von 1940 bis 1942²⁹⁰, wobei dies einer Kritik Hitlers an dem Spielfilmangebot Ende des Jahres 1939 geschuldet war. Dieser kritisierte den Mangel an aktuellen und zeitnahen Stoffen im Spielfilm²⁹¹. Im Propagandateil wurde bereits darauf hingewiesen, dass mit Kriegsbeginn und der internen Kritik an Goebbels Filmpolitik, dieser seine Propagandastrategie im Film ändert. Dieser Umstand zeigt sich nicht nur in der intensivierten Produktion von expliziten Propagandafilmen, sondern generell – auch im Unterhaltungsbereich – in einer stärkeren Einbeziehung von zeitnahen Inhalten.

In diesem Kontext müssen auch die Heimatfrontfilme gesehen werden, welche mit ihrer Thematisierung von Heimat und Front dem Anspruch des Zeitnahen gerecht wurden. Durch die Bezugnahme auf die aktuelle Situation in Deutschland standen sie im Gegensatz zum gängigen Muster von NS-Filmen, welche vorwiegend einen Rekurs auf Vergangenes oder die Konstruktion von Phantasiewelten betrieben²⁹². Mittels der Darstellung und Thematisierung des Kriegsalltags anhand einzelner personalisierter Spielhandlungen, wurde offenbar auch den Wünschen und Bedürfnissen der Zuschauer Rechnung getragen. Schließlich zählten gerade die Heimatfrontfilme der Jahre 1940-42 zu den erfolgreichsten Filmen im Nationalsozialismus²⁹³. Durch Einbeziehung

²⁸⁹ Vgl. Beyer, Friedemann: *Swinging Nazis. Die Gute-Laune-Filme der »Cine-Allianz«*. In: Distelmayer, Jan: *Alliierte für den Film. Arnold Pressburger, Gregor Rabinowitsch und die Cine-Allianz*. München 2004. S.159ff.

²⁹⁰ Vgl. Köppen, Manuel: *Wunschkonzert – Der Film in Zeiten des Blitzkriegs*. In: Glunz, Claudia (Hrsg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und -deutung*. Göttingen 2007. S.386.

²⁹¹ Vgl. Moeller 1998, S.224.

²⁹² Vgl. Lowry 1991, S.117.

²⁹³ Vgl. Lowry, S.117f.

dokumentarischer Aufnahmen von kriegerischen Auseinandersetzungen sollte zusätzlich der Realitätsbezug des Films unterstrichen und Glaubwürdigkeit vermittelt werden. Doch diese vermeintliche Glaubwürdigkeit war vielmehr dem erzeugten Realitätseffekt der Filme und den damit verbundenen Wünschen der Zuschauer geschuldet, als einer wirklichen Thematisierung von Krieg. Insofern war auch die Verknüpfung von fiktiven und realistischen Elementen ein wichtiges Kriterium bei den Heimatfrontfilmen. So konstatiert bspw. Jo Fox, dass gerade diese Kombination aus personalisierter Darstellung und der Verbindung von Fiktion und Realität einen wesentlichen Beitrag zum Erfolg des Films *Wunschkonzert* leistete²⁹⁴. Ein Annahme welche auch durch einen SD-Bericht vom 17. Februar 1941 bestätigt wird:

„Der anhaltende *Rekordbesuch* dieses Films stelle einen überzeugenden Beweis dafür dar, daß filmische Gestaltung eines *zeitnahen Stoffes* und der Versuch, *gegenwärtiges Geschehen*, das jeder aus eigenem Erlebnis kennt, mit einer *Spielhandlung* zu verbinden, von vornherein einer überdurchschnittlichen Anteilnahme in allen Kreisen der Bevölkerung sicher sei [...]. Dieser Versuch und besonders die Tatsache, daß aus der Wochenschau bekannte *Originalaufnahmen* (Olympiade, Einsatz der Luftwaffe im Polenfeldzug) unmittelbar in den Film eingebaut wurden, wird als neuartig bezeichnet und steigert die Lebendigkeit und Glaubwürdigkeit der Handlung in besonderer Weise“²⁹⁵.

Doch abseits der Gemeinsamkeiten der Heimatfrontfilme, weisen die jeweiligen Filme natürlich auch manifeste Unterschiede auf, welche primär durch den Kriegsverlauf determiniert wurden. Mary-Elisabeth O'Brien unterscheidet insofern drei Phasen der Heimatfrontfilme: Die raschen Erfolge des NS-Regimes in den Blitzkriegen markierte die erste Phase von 1939-1940, die zweite Phase bezieht sich auf die intensiviert Auseinandersetzung mit den Alliierten in den Jahren 1941-42, während letztlich die dritte Phase die allmähliche Niederschlagung des NS-Regimes markierte²⁹⁶. Dieser Unterschied tritt anhand der beiden Filme *Wunschkonzert* und *Die Große Liebe* recht deutlich zu Tage: Während *Wunschkonzert* sehr stark von Optimismus und Harmonie geprägt ist (in Anlehnung an die Erfolge in den Blitzkriegen) und somit auch den kriegerischen Auseinandersetzungen Platz in der Darstellung einräumt, rückt in *Die Große Liebe* (uraufgeführt am 12. Juni 1942), ganz im Sinne der Strategie von

²⁹⁴ Vgl. Fox, Jo: *Filming Women in the Third Reich*. Oxford 2000. S.84.

²⁹⁵ Boberach, Heinz (Hrsg.): *Meldungen aus dem Reich. 1938-1945; die geheimen Lagerberichte des Sicherheitsdienstes der SS*. Band 6, Herrsching 1984. S.2007f.

²⁹⁶ Vgl. O'Brien, Mary-Elisabeth: *Nazi Cinema as entertainment. The politics of entertainment in the thrid reich*. Rochester 2006. S.120.

Verschweigen, Verharmlosen und Ablenken, das Private zunehmend in den Vordergrund.

Exemplarisch hierfür ist bspw., dass in *Die Große Liebe* kaum direkte Bezüge auf die kriegerischen Auseinandersetzungen getätigt werden. Eine Warnung vor einem Bombenangriff wird nicht als Bedrohung in einer ängstlichen Atmosphäre inszeniert, vielmehr präsentiert sich dieser als Möglichkeit der Zusammenkunft der Hausbewohner im Bombenkeller - die Inszenierung der Volksgemeinschaft wie sie liebt und lebt. Insofern ist es auch nicht verwunderlich, wenn Boguslaw Drewniak bei seinen Angaben über die Einnahmen der erfolgreichsten Filme im Nationalsozialismus zum Film *Wunschkonzert* ergänzend anfügt, dass dieser vor allem im Jahr 1941 abgespielt wurde²⁹⁷, schließlich konnte mit den Bombenangriffen der Alliierten und dem zunehmenden Niedergang des NS-Regimes, wodurch nun nicht nur mehr die Front, sondern auch die Heimat direkt mit dem Krieg konfrontiert war, den Zuschauern der überschwängliche Optimismus und die aufgrund dieser Kriegsbedingungen bedingte Zeitlosigkeit des Films keineswegs mehr zugemutet werden. Natürlich war Optimismus im Verbund mit Unterhaltung auch nach den Blitzkriegen noch eine wichtige Propagandastrategie, wie eine Tagebucheintragung von Goebbels am 27. Februar 1942 bestätigt: „Optimismus gehört nun einmal zur Kriegsführung. Mit Kopfhängerei oder weltanschaulichen Theorien gewinnt man keine Schlachten. Es ist deshalb nötig, unser Volk in einer guten Stimmung zu erhalten“²⁹⁸. Doch zeigt sich gerade in *Die Große Liebe* eine Anpassung der Filminhalte an die Erfordernisse der Kriegspropaganda, indem vorwiegend eine Liebesbeziehung und somit auch die Erfüllung individuellen Glücks vermehrt im Zentrum stehen. Wenngleich dies immer unter dem Banner der Pflichterfüllung stand.

Gerade zu Beginn des Zweiten Weltkrieges dürfte die deutsche Bevölkerung durch eine Stimmungslage gekennzeichnet gewesen sein, welche der Historiker Helmut Krausnick als „widerwillige Loyalität“²⁹⁹ bezeichnete und von Marlis Steinert als solches auch bestätigt wird: „Ausländische und deutsche Augenzeugen, wie auch die Berichterstatter von Partei und Staat, stimmten damals und später überein in der Feststellung, daß von

²⁹⁷ Vgl. Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1939-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987. S.631.

²⁹⁸ Goebbels Joseph: Tagebucheintragung vom 27. Februar 1942. Zitiert nach: Beyer 2004, S.156.

²⁹⁹ Krausnick, Helmut/Graml, Hermann: Der deutsche Widerstand und die Alliierten. Vollmacht des Gewissens, Bd. II. Frankfurt am Main 1965. S.482. Zitiert nach: Steinert, Marlis G.: Hitlers Krieg und die Deutschen. Stimmung und Haltung der deutschen Bevölkerung im Zweiten Weltkrieg. Düsseldorf, Wien 1970. S.91.

Kriegsbegeisterung nichts zu spüren war – sie konstatierten aber auch keine Auflehnung“³⁰⁰. Insofern müssen die Heimatfrontfilme und im Speziellen *Wunschkonzert* auch als Stimmungsmache für den Krieg interpretiert werden.

Die Bedeutung und Funktion der Heimatfrontfilme für das NS-Regime dürfte aufgrund dieser Ausführungen durchaus ersichtlich geworden sein. Eine Kombination von Unterhaltungs- und Propagandaelementen, welche eingebettet wurden in verharmlosenden, ablenkenden, verschweigenden oder heroisierenden Darstellungen charakterisiert dieses Filmgenre. Doch haben wir es hierbei eben nicht nur mit einer Darstellung der „imaginären Verhältnisse der Individuen zu ihren wirklichen Lebensbedingungen“ zu tun, vielmehr entsprechen diese Strategien auch den Bedürfnissen der Zuschauer nach Ablenkung von bzw. Nichtkonfrontation mit der eigentlichen Realität des Krieges. Eine Ablenkung von den Geschehnissen des Kriegsalltags, der Ressourcenknappheit, der Trennung von Heimat und Front, dem Sterben an der Front und letztlich auch vom Vernichtungskrieg des NS-Regimes. Die Autorin Ilse Aichinger erzählt hierzu bspw. in ihrem Buch *Film und Verhängnis* von ihrer damaligen eigen „Kinosucht“, denn obwohl der ideologische Subtext der Filme ihr fremd erschien, so war letztlich doch das Kino die Erlösung³⁰¹. Diese Erlösungs- bzw. Ablenkungsfunktion des Kinos wurde von Goebbels als solche immer wieder gefordert: „Wir müssen uns auf den Standpunkt stellen, daß, je dunkler die Straßen sind, desto heller unsere Theater und Kinosäle im Lichterglanz erstrahlen sollen. Je schwerer die Zeit ist, desto leuchtender muß sich über ihr die Kunst als Trösterin der Menschenseele erheben“³⁰². Doch das Kino bzw. der Film fungierte eben nicht nur als Trösterin der individuellen Menschenseele, vielmehr muss Harro Segeberg zugestimmt werden, „daß sich Auschwitz eben nicht anders als im Schatten einer mit seiner Hilfe hell erleuchteten medialen Unterhaltungsindustrie ereignen konnte“³⁰³. Damit soll natürlich keineswegs eine einseitige Erklärungsleistung für den Vernichtungskrieg abgegeben werden, lediglich soll auch auf die Bedeutung der Medienpolitik hingewiesen werden.

³⁰⁰ Steinert 1970, S.91

³⁰¹ Vgl. Aichinger, Ilse: *Film und Verhängnis*. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main 2001. S.73.

³⁰² Goebbels, Joseph: *Das Kulturleben im Kriege*. Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ am 27.11.1939. In: Ders.: *Die Zeit ohne Beispiel*. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41. München 1941, S.218-223. Zitiert nach: Bussemer 2005, S.54.

³⁰³ Segeberg, Harro: *Erlebnisraum Kino*. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung I*, Band 3. *Das Dritte Reich und der Film*. München 2004. S. 25.

7.2 Allgemeine Informationen zu *Wunschkonzert*

Produktionsdaten und Inhaltsbeschreibung von *Wunschkonzert*

Titel: Wunschkonzert

Produktionsland: Deutschland

Erscheinung: Produktionsbeginn am 16.Juli 1940, uraufgeführt am 30.Dezember 1940

Regie: Eduard von Borsody

Drehbuch: Felix Lützkendorf, Eduard von Borsody

Produktion: Cine-Allianz-Film, im Auftrag der Ufa

Wichtigste Darsteller: Ilse Werner (Inge Wagner)

Carl Raddatz (Herbert Koch)

Joachim Brennecke (Helmut Winkler)

Heinz Goedecke (Heinz Goedecke)

Ida Wüst (Frau Eichhorn, Inges Tante)

Hedwig Bleibtreu (Frau Wagner, Inges Großmutter)

Hans Hermann Schaufuß (Hammer, Bäckermeister)

Hans Adalbert Schlettow (Kramer, Fleischermeister)

Malte Jaeger (Lehrer Friedrich)

Walter Ladengast (Schwarzkopf, Musikstudent)

Gastauftritte im *Wunschkonzert für die Wehrmacht*: Marika Röck, Heinz Rühmann, Hans Brausewetter, Joseph Sieber, Paul Hörbiger, Weiß-Ferdl, Wilhelm Strienz, Albert Bräu und das Philharmonische Orchester Berlin.³⁰⁴

„Das reizende junge Mädchen“³⁰⁵ Inge Wagner lernt, während sie auf ihre Tante und somit auf die Karten für die Eröffnungszeremonie der Olympischen Spiele 1936 wartet, den „netten blonden Herren“ und Fliegerleutnant Herbert Koch kennen. Da die Zeremonie bereits im Gange ist und Herbert noch eine Karte zur Verfügung hat, bietet er Inge an, sie könne doch ihn begleiten. Anfänglich zögert Inge noch, doch bei der Ankunft Hitlers schwinden plötzlich all ihre Bedenken. Während sich Inge und Herbert unterhalten und auch näher kennen lernen, wird deren Gespräch immer wieder durch Ausschnitte der Olympiazeremonie unterbrochen (hierbei kamen Szenen aus Leni Riefenstahls *Olympia-Film* zur Anwendung). Die beiden verstehen sich offenbar so gut, dass Herbert noch am selben Tag die Hochzeit zwischen beiden festlegt.

³⁰⁴ Informationen zum Film: Illustrierter Film-Kurier, vom 3.Dezember 1940. Nr.3166.

³⁰⁵ Film-Kurier, Nr. 3166. In der Folge wird daraus weiter zitiert.

Doch dazu kommt es nicht, denn nach einem kurzen Bootsausflug am Wannensee wird Herbert zu der im Spanischen Bürgerkrieg tätigen Geheimmission der Legion Condor berufen. Er kann zwar Inge von seiner Abreise erzählen, seine Mission unterliegt jedoch der Geheimhaltung und auch Briefkontakt mit der Außenwelt wird ihm strengstens untersagt. In der Folge sieht man eine Spanienkarte, sowie dokumentarische Aufnahmen von Kriegsangriffen, welche nur durch die Einblendung „6. September 1939“ kurz unterbrochen werden, um wieder in visuelle Kriegsangriffe zu münden. Mit einer Ansage aus dem Radio, welche den deutschen Angriff auf Polen zu legitimieren versucht, erfolgt schließlich eine Hinwendung von der Front zur Heimat. Der Fleischermeister Kramer, der Bäckermeister Hammer, der Lehrer Friedrich und der Musikstudent Schwarzkopf gehen dabei ihren alltäglichen Betätigungen nach und bereiten sich alsbald auf den Abmarsch an die Front vor. So kümmert sich der Lehrer Friedrich um seine schwangere Frau und der Musikstudent Schwarzkopf spielt die Klaviersonate *Patétique* von Beethoven, was zu einem gemeinschaftlichen Lauschen der Bewohner des Wohnhauses der beethovenschen Klänge führt. Unterdessen sieht man den jungen Fliegerleutnant Helmut, welcher seiner Jugendfreundin Inge Wagner vor seiner Abreise noch einen letzten Besuch abstattet. Dabei gesteht Helmut Inge abermalig seine Liebe, doch Inge will davon nichts wissen, denn obwohl sie Herbert seit nunmehr drei Jahren weder gesehen noch von ihm gehört hat, kann sie nicht aufhören an ebendiesen zu denken.

Zu einem Wiedersehen der beiden Liebenden kommt es erst, als Inge im Rahmen des *Wunschkonzerts für die Wehrmacht* die Olympiafanfare (Erkennungsmelodie der beiden Liebenden) ertönen hört, welche sich Herbert gewünscht hat. Über den Leiter des Wunschkonzerts Heinz Goedecke erfährt Inge von der Stationierung Herberts, welcher nunmehr zum Offiziersrang aufgestiegen ist. Helmut, der schon erwähnte Jugendfreund Inges, ist zufälligerweise der Kompanie Herberts zugeteilt. Nach einem gemeinsamen Flugeinsatz werden die beiden Freunde. Dabei kommt es zu einer Verwechslung und Herbert glaubt, dass Inge bereits mit Helmut verlobt sei und tritt sie bei einem Wiedersehen mit Inge ehrenhaft an Helmut ab. Doch Inge klärt die Situation auf und schließlich finden Herbert und Inge doch noch zueinander.

Parallel zur Episode um Herbert, Inge und Helmut wird auf heroisierende und humoristische Nebengeschichten der an der Westfront stationierten Soldaten verwiesen. Kramer und Hammer können bei ihrem Einsatz Schweine sicherstellen, welche sie persönlich als Geschenkabe beim Wunschkonzert abgeben dürfen. Schwarzkopf rette

durch seine selbstaufopfernde Hingabe seine im dichten Nebel verirrtten Kameraden das Leben, um schließlich als einziger Toter dieses Kriegsfilms zu enden. Und der Lehrer Friedrich erfährt von der Geburt seines Sohnes, über das *Wunschkonzert für die Wehrmacht*.

Der letzte Teil des Films steht schließlich ganz im Zeichen des Titels, nämlich in einer Darstellung des *Wunschkonzerts für die Wehrmacht*, bei welchem mehrere Gastauftritte zu sehen sind. Dieses Wunschkonzert bildet gleichsam auch die Verbindungsstelle zwischen der Heimat und Front. Nicht nur, dass der Ablauf eines Wunschkonzerts als solches dargestellt wird, dringt dieses Wunschkonzert auch als verbindendes Element in die Schützengräben der Soldaten und in die Wohnstätten der Frauen zu Hause ein. Das Ende des Filmes markiert jedoch nicht die Zusammenkunft von Herbert und Inge, sondern die Darstellung von Kriegsangriffen untertitelt mit dem Kriegspropagandalied „Wir fahren gegen Engelland“.

7.3 Produktionsbedingungen und –umfeld

Wunschkonzert rangierte unter den erfolgreichsten Filmproduktionen im Nationalsozialismus. Dieser Erfolg zeichnete sich zum einen durch die Zuschauerzahlen aus, wobei hierbei die Angaben von 8,8 bis zu 26,5 Millionen verkauften Karten reichen³⁰⁶. *Wunschkonzert* lockte also vergleichsweise viele Zuschauer in die Kinos und dies entsprach auch durchaus dem Zeichen der Zeit. So erlebte das Kino im Nationalsozialismus gerade während des Krieges seinen Höhepunkt und erreichte mit über einer Milliarde verkaufter Karten pro Jahr sogar bessere Zahlen als heutzutage³⁰⁷. Zum anderen war *Wunschkonzert* auch gemessen an seinen Einspielergebnissen ein Erfolg. So rangierte der Film mit vergleichsweise relativ geringen Produktionskosten von 0,9 Millionen RM und einem Einspielergebnis von 7,6 Millionen RM auf einer Liste der 30 erfolgreichsten deutschen Filme der Jahre 1941-42 direkt hinter *Die Große Liebe* an zweiter Stelle³⁰⁸. Die Bedeutung des Films für das Regime zeigt sich an den

³⁰⁶ Drewniak 1987, S.631 spricht von 8,8 Millionen verkauften Karten. Bei Lowry 1991, S.269 findet sich jedoch eine Liste, welche gar von 26 Millionen Besuchern ausgeht.

³⁰⁷ Während im Jahr 1942 der Durchschnitt bei 14,3 Kinobesuchen pro Jahr und Person lag, besuchten 1997 die Deutschen lediglich 1,8 Mal das Kino. Vgl. dazu: Eder, Jens: Das Populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. München 2004. S.382. Siehe auch: Kleinhaus 2003, S.30.

³⁰⁸ Vgl. Lowry 1991, S.269.

vergeben Prädikaten, welche von „staatspolitisch wertvoll“, über „künstlerisch wertvoll“, bis hin zu „volkstümlich wertvoll“ und „jugendwert“ reichten.

Doch die politische Bedeutung von *Wunschkonzert* für das Regime offenbart sich unabhängig von den lukrierten Zuschauerzahlen und den verliehenen Prädikaten auch daran, dass der Film ein Staatsauftragsfilm war, wie der damalige Leiter der Filmabteilung im RMVP Fritz Hippler als solches bestätigte:

„Es handelt sich bei diesem Film [...] um das Musterbeispiel eines wirklichen, sogar auf Einzelheiten festgelegten Auftragswerks, das der Filmproduktion vom Staate auferlegt worden ist. Die Aufgabe war insofern präzisiert, als dieser Film seinen Ursprung in der Olympiade nehmen und im heutigen Kriegsgeschehen und im Erlebnis der Wunschkonzertveranstaltungen seinen Ausklang finden sollte“³⁰⁹.

Dass der Propagandaminister eine wesentliche Rolle in der Konzeption des Filmes innehatte, geht auch aus einer nach 1945 publizierten Erinnerungsschrift von Hippler hervor: „Dieser Film [*Wunschkonzert*, *Anmerkung des Verfassers*] war Goebbels ‚Wunschkind‘; er hatte sogar am Buch mitgearbeitet, Dialoge geschrieben und im einzelnen auch die Sänger und Musiker bestimmt, die sich in den großen Aufführungen zu präsentieren hatten“³¹⁰. Die zentrale Rolle Goebbels betont dieser auch in einer Tagebucheintragung vom 31. Dezember 1940, also einen Tag nach der Uraufführung von *Wunschkonzert*, in welcher er den Erfolg des Films kommentiert: „Ich freu mich umso mehr darüber, als seine Idee von mir stammt. Das haben wir wieder mal gut gemacht“³¹¹. Gleichsam geht der Umstand der Auftragsproduktion und der Einfluss von Goebbels auch aus einem Austausch zwischen dem Propagandaministerium und der Ufa hervor: „14. Februar 1940: Die Cine-Allianz will DAS WUNSCHKONZERT als Auftragsproduktion herstellen. »Der Herr Minister wünscht, daß dieser Stoff in unserem Auftrag hergestellt werden und in unserem Verleih erscheinen soll«“³¹². Goebbels hatte also, wie diese Quellen ausführlich belegen, wesentlichen Einfluss auf die Ausgestaltung des Films. Nicht nur hinsichtlich der personellen Besetzung, sondern auch bezogen auf den Inhalt. Eine Episode mit der vorgesehenen Hauptdarstellerin von

³⁰⁹ Hippler, Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin 1942. S.34.

³¹⁰ Hippler, Fritz: *Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler ehem. Reichsfilmintendant unter Josef Goebbels*. Düsseldorf 1982. S.216.

³¹¹ Goebbels, Joseph: Tagebucheintragung vom 31.Dezember 1940. In: Fröhlich, Elke: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1, Aufzeichnungen 1923 – 1941, Bd. 9*. München 1998. S.75.

³¹² Ufa-Magazin, Bd.17, 1992. S.16. Zwar geht daraus nicht eindeutig hervor, zwischen wem dieser Austausch stattgefunden hat, offenbar dürfte es sich dabei jedoch um einen Protokollauszug eines Austausches zwischen dem Propagandaministerium und der Ufa handeln. Angemerkt sei auch, dass zu diesem Zeitpunkt der Filmtitel noch *Das Wunschkonzert* lauten sollte.

Wunschkonzert Ilse Werner bekräftigt nochmals den politischen Einfluss in der Filmproduktion: So schätzte Goebbels Ilse Werner als den „sympathischen Typ einer frischen, modernen Frau“³¹³, insofern wollte er sie auch für die Rolle der Inge Wagner engagieren. Doch Werner lehnte die Rolle zunächst ab und konnte nur durch die vorzeitige Intervention von Hippler zum Einlenken bewegt werden³¹⁴.

7.4 Exkurs: Analogien zum Hollywoodkino

Wie schon im Exkurs zur Ideologie angedeutet, war die Vereinnahmung und Anwendung moderner Massenkommunikationsmittel ein wesentlicher Bestandteil des Nationalsozialismus. Dabei wurde nicht nur eine im Lichte der „Ästhetisierung von Politik“ stehende Propagierung der faschistischen Massenöffentlichkeit betrieben, sondern auch auf ein populäres Kino und Massenunterhaltung zum Zwecke der Mobilmachung der Bevölkerung gesetzt³¹⁵. Insofern scheint der Vorschlag von Lowry, die nationalsozialistischen Filme gerade im Kontext ihrer Gemeinsamkeiten mit Unterhaltungsfilmen aus anderen Ländern und Perioden zu sehen³¹⁶ durchaus schlüssig zu sein. Natürlich soll dadurch das Spezifikum dieser Filme nicht umgangen oder nivelliert werden, jedoch sind NS-Filme auch nicht als genuine Produkte anzusehen, welche ohne jegliche filmhistorische und –technische Kontinuitäten auskommen konnten.

Gerade in der filmwissenschaftlichen Literatur wird des Öfteren auf Analogien zwischen dem Hollywoodkino bzw. dem Klassischen Kino, welches gegen Ende der 1910er Jahre in Hollywood seinen Anfang nahm und bis in die 1950er Jahre international dominant war³¹⁷, und dem nationalsozialistischen Kino hingewiesen: „Häufig werden die Begriffe »Hollywood« und »Klassik« synonym verwendet, auch wenn historisch die meisten Formen des populären Kinos diesen Regeln gefolgt sind: das Kino der NS-Zeit und des Sozialistischen Realismus ebenso“³¹⁸. Dieser Umstand, der erst in neueren Forschungen zum Thema Film im Nationalsozialismus gänzlich berücksichtigt wird, muss auch in diese Arbeit integriert werden. Erst dadurch kann ein Verständnis für die spezifische Funktion und Bedeutung der nationalsozialistischen

³¹³ Hippler 1982, S.216. Offenbar frei zitiert nach Goebbels.

³¹⁴ Vgl. Hippler 1982, S.216.

³¹⁵ Vgl. Eder 2004, S.379.

³¹⁶ Vgl. Lowry 1991, S.41.

³¹⁷ Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S.29.

³¹⁸ Elsaesser/Hagener 2007, S.30.

Filme, im Kontext ihrer Einbettung in Formen der modernen Massenkommunikation entwickelt werden. Dadurch ergibt sich auch ein anderer Blickwinkel auf die Grausamkeiten des NS-Regimes, denn gerade „im Schatten der Unterhaltung wurden Krieg und Massenmord vorangetrieben“³¹⁹.

Jens Eder führt in seinem Beitrag in dem Sammelband *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film* eine Auflistung von fünf Merkmalen an, welche das populäre Kino charakterisieren. Für den Kontext dieser Arbeit scheinen gerade folgende drei Merkmale eine Relevanz zu haben: Der erste Aspekt betrifft eine „Publikumsmaximierung durch Unterhaltung“³²⁰. Der zweite Aspekt bezieht sich auf das kommunikative Ziel von Unterhaltung: dem Aufgreifen von Werten, Wünschen, Gefühlen und Gedanken, die „Aufmerksamkeit auf sich ziehen und in der Bevölkerung weit verbreitet sind“. Schließlich betont der letzte Aspekt, dass „Angebot und Zuschauererwartungen durch Genre- und Starsysteme“ aufeinander abgestimmt werden. Diese drei Aspekte sollen nun in aller Kürze anhand allgemeiner Einsichten zu Filmen im Nationalsozialismus und auch im Speziellen zu *Wunschkonzert* diskutiert werden.

Aus zweierlei Gründen war eine Maximierung der Zuschauerzahlen für das NS-Regime von großer Relevanz: Wie schon erwähnt, unterstand das Filmsystem im Nationalsozialismus auch einer auf Profitmaximierung abzielenden Filmpolitik. Gerade Ende der 1920er Jahre war die Situation der deutschen Filmwirtschaft extrem angespannt und verschlechterte sich in der Folge noch weiter³²¹. Bei seiner Rede im Kaiserhof am 28. März 1933 glaubte Goebbels den Ursprung dieser Krise festmachen zu können, indem er vor allem die fehlende Wirklichkeitsnähe des deutschen Films, also dessen fehlenden Kontakt zu den Vorgängen im Volk kritisierte³²². Insofern postulierte der Propagandaminister als Lösung auch das Aufgreifen zeitnaher Stoffe, welche in das „nationalsozialistische Erdreich“³²³ einzudringen hätten. Der zweite wesentlichere Aspekt war die politische Bedeutung solch einer Publikumsmaximierung. Denn gerade eine Maximierung der Reichweite sollte auch eine maximale ideologische Beeinflussung der Bevölkerung gewährleisten. Bei *Wunschkonzert* hat diese Publikumsmaximierung offenbar sehr gut funktioniert.

³¹⁹ Eder 2004, S.379.

³²⁰ Eder 2004, S.387. In der Folge von dort zitiert.

³²¹ Vgl. Kleinhans 2003, S.21.

³²² Vgl. Goebbels, Joseph: Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.3.1933. In: Albrecht 1969, S.440.

³²³ Goebbels, Joseph: Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.3.1933. In: Albrecht 1969, S.440.

Bezüglich des kommunikativen Zieles von Unterhaltung stellt sich berechtigt die Frage, welche Wünsche, Gefühle, Werte und Gedanken in nationalsozialistischen Filmen aufgegriffen wurden. So konstatiert Gudrun Brockhaus, dass gerade die erfahrenen Wünsche und Ängste der deutschen Bevölkerung mit dem Ersten Weltkrieg, der Weltwirtschaftskrise, der Massenarbeitslosigkeit und der politischen Instabilität diese anfällig für die NS-Ideologie machte³²⁴. Auch auf Arendt wurde bereits im Theorieteil verwiesen, welche vor allem durch die Krise der Nationalstaaten und der Transformation von der Klassen- zur Massengesellschaft, von einer spezifischen Heimatlosigkeit der sich neu formierenden Massen sprach. Gerade die nationalsozialistische Bewegung konnte offenbar diese Ängste der deutschen Bevölkerung kompensieren und mittels spezifischer Wertorientierungen (wie bspw. Tatkraft, Entschlossenheit, Pflichtbewusstsein, Opferbereitschaft, Stärke, usw.³²⁵) eine gewisse Wertestabilität etablieren, was gleichsam dem einzelnen Individuum ein Sicherheitsgefühl vermitteln sollte. Genau in diesem Rahmen sind auch die nationalsozialistischen Filme zu sehen, wenngleich subversive Lesarten der Filme nicht ausgeschlossen werden können, was aber nicht Thema der Arbeit ist. Der Film *Wunschkonzert* bezieht sich insofern auf die Wünsche und Ängste der Zuschauer, da er durchaus reale Alltagsprobleme, wie bspw. die Trennung durch den Krieg oder den Kriegsalltag selbst, aufgreift und in eine filmische Form transformiert, um ein Identifikationsangebot für die Zuschauer zu schaffen.

Die Abstimmung der Zuschauererwartungen mit den filmischen Angeboten, als dem dritten Merkmal von populärem Kino, offenbart sich letztlich im Genre- und Starsystem. Wie die Ausführung zu den Heimatfrontfilmen zeigte, war gerade die Etablierung und Bezugnahme auf ein Genresystem ein wichtiger Bezugspunkt für die nationalsozialistischen Filme. Die unterschiedlichen Genres bedienten verschiedene Zuschauerwünsche und konnten dadurch eine mögliche Heterogenität der Wünsche kompensieren. Um diese Wünsche in direkte Verbindung mit dem Filminhalt zu bringen, setzte das nationalsozialistische Kino ebenso wie Hollywood auf ein umfangreiches Starsystem. Der Nutzen in der Engagierung von Stars lag gerade in der Erzeugung „bestimmte[r] Identifikationsmuster und Imitationsmechanismen, die über

³²⁴ Vgl. Brockhaus, Gudrun: Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot. München 1997. In: Eder 2004, S.401.

³²⁵ Vgl. Eder 2004, S.401.

die einzelnen Filme hinausgingen“³²⁶. Die Stars sollten vor allem mit spezifischen nationalen Bedeutungsmustern assoziiert werden³²⁷. Doch gerade innerhalb des Starsystems offenbart sich auch ein Widerspruch, da einige dieser Stars keineswegs deutscher Herkunft waren und damit nicht dem arischen Ideal entsprachen³²⁸. Auch Ilse Werner, die Protagonisten von *Wunschkonzert*, wurde im Ausland in Batavia (heutiges Jakarta) geboren und benötigte für ihr Engagement bei der Ufa im Jahre 1937 eine Sondergenehmigung vom Propagandaminister³²⁹, da sie nicht die deutsche Staatsbürgerschaft besaß. Gerade Werner schien prädestiniert für die Rolle in *Wunschkonzert*, schließlich verkörperte sie das „natürliche, anständige Mädchen, den guten Kumpel, der mit seiner frischen, unkomplizierten Art überall Optimismus verbreitet“³³⁰. Mit *Wunschkonzert* schaffte Werner ihren Durchbruch und wurde durch ihre Darbietung als moralische und pflichtbewusste Unterstützerin des Leutnants Herbert Koch „zum Leitbild für Millionen deutscher Soldatenfrauen“³³¹, was ihr nach dem Krieg auch die pejorativ gemeinte Bezeichnung „Durchhaltebieze“³³² einbrachte. Der Schauspieler Carl Raddatz war das perfekte Pendant zu Werner, schließlich wurde er im Nationalsozialismus zunehmend mit der Verkörperung heldenhafter Rollen assoziiert³³³.

7.5 Wesentliche ideologische Elemente des Filmes

Zur Skizzierung der wesentlichen ideologischen Elemente von *Wunschkonzert* unterteilte ich den Film in drei Themenfelder. Im ersten Abschnitt werde ich mich mit dem Frauen- und Männerbild im Film und dessen möglicher Korrelation bzw. Abweichung innerhalb der nationalsozialistischen Politik auseinandersetzen. Gerade die Thematisierung und Aufdeckung der geschlechtsspezifischen, ideologisch erwünschten Werthaltungen kann als Grundlage für die beiden weiteren ideologischen Elemente dieser Analyse gesehen werden. Im Sinne des arendtschen Verständnisses von totalitärer Ideologie als Fiktion, werde ich zwei weitere Elemente behandeln, in denen

³²⁶ Hake 2004, S.125.

³²⁷ Vgl. Hake 2004, S.125.

³²⁸ Vgl. Hake 2004, S.126.

³²⁹ Vgl. Beyer, Friedmann: Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland. München 1991. S.245.

³³⁰ Beyer 1991, S.242.

³³¹ Beyer 1991, S.259.

³³² Vgl. Beyer 1991, S.242.

³³³ Vgl. Hake 2004, S.128.

gerade dieses fiktive Element der Ideologie deutlich zum Ausdruck kommen sollte. Insofern wird der zweite Abschnitt dieser Analyse sich mit der Propagierung der Fiktion der gelebten Volksgemeinschaft im Film, aber auch konkret im Nationalsozialismus auseinander setzen. Schließlich werde ich mich im letzten Abschnitt noch der Analyse der fiktiven Darstellung und Thematisierung bzw. Nicht-Thematisierung von Krieg widmen.

7.5.1 Geschlechtskonstruktionen im Nationalsozialismus

Anhand der geschlechtsspezifischen Charakterdarstellungen in den jeweiligen Filmen, sollte sowohl den Männern als auch den Frauen veranschaulicht werden, wie gemäß den Ansprüchen und Anforderungen des NS-Regimes, mit der Kriegssituation umzugehen sei. Die Thematisierung und das Aufgreifen eines individuellen Konflikts zwischen der Pflicht gegenüber dem Regime und dem persönlichen Verlangen war dabei ein wichtiges Thema³³⁴.

Der Film *Wunschkonzert* eignet sich hervorragend für die Analyse spezifischer Geschlechtskonstruktionen im Nationalsozialismus, da hierbei nicht nur der individuelle Konflikt zwischen Pflicht und Verlangen thematisiert wird, sondern auch eine entsprechende Ambivalenz in der Darstellungen des Frauenbildes zu konstatieren ist, welche letztlich aufgrund kriegsbedingter Faktoren seine realpolitische Manifestation fand. Während das Männerbild im Film relativ konstant gehalten wird, ergeben sich für die Darstellungen der Frauen allein aufgrund gesellschaftspolitischer Umstände mehrere Rollenbilder. Fox identifiziert hierbei drei Kategorien für die Darstellungen von Frauen im deutschen Spielfilm der Jahre 1939-45: Neben den klassischen Rollen Mutter und Ehefrau bzw. Geliebte, tritt mit Kriegsbeginn die Rolle der Arbeiterin vermehrt hervor³³⁵. All diese drei Rollen werden auch in *Wunschkonzert* explizit thematisiert, wenngleich mit unterschiedlicher Gewichtung und Auslegung.

Wie sich bereits anhand der ersten kurzen Ausführungen zeigt, hat vor allem die Thematisierung des Frauenbildes, sowie eine damit verbundene Absorbierung möglicher Konflikte, eine wesentliche Bedeutung im Film. Zur Zeit der Aufführung von *Wunschkonzert* waren viele Männer bereits an der Front, wodurch sich der Film in der Heimat vorwiegend an weibliche Zuschauerinnen wendete: „[...] the film was directed

³³⁴ Vgl. O'Brien 2006, S.148.

³³⁵ Vgl. Fox 2000, S.76.

towards the female audience, providing them with suitable pastimes and role models and depicting themes with special reference to the home front“³³⁶. Dieses Übergewicht an weiblichen Kinzuschauerinnen ist generell für die Spielfilme der Kriegszeit zu konstatieren, ein Umstand den auch die Reichspropagandaleitung im November 1942 zu bestätigen weiß³³⁷. Doch auch die Soldaten an der Front sollten mit den kulturellen Angeboten versorgt werden, schließlich wusste Goebbels ob der moralischen und ideologischen Wirkung von Unterhaltung genauestens Bescheid. Allein im ersten Kriegsjahr wurden an die 3600 Filmkopien und das entsprechende Equipment, sowie so genannte Tonfilmwagen der Front zur Verfügung gestellt³³⁸. Dabei sollten die filmischen Inhalte aufgrund einer Umwandlung der real erfahrenen Separation zwischen Heimat und Front eine symbolische Verbundenheit schaffen.

7.5.1.1 Die Pflichterfüllung des Mannes

Sowohl das Frauen- als auch das Männerbild in *Wunschkonzert* zeichnen sich durch den Bezug auf eine bestimmte, dem NS-Regime entsprechende Pflichterfüllung aus. Die Männer werden vorwiegend mit gemeinhin positiv konnotierten Attributen wie Stärke, Aktivität und (Vaterlands-)Treue besetzt. Auch wenn im Film lediglich der Leutnant Herbert Koch einer militärischen Tradition entspringt, so ist die Darstellung von Männern vollkommen fokussiert auf deren Status als Soldaten. Die Pflichterfüllung für jeden einzelnen Mann ergibt sich aus seiner Aufopferung für die vermeintlich höheren Ziele des Regimes und der Volksgemeinschaft in der kriegerischen Auseinandersetzung. Dabei wird der Krieg selbst als Rettung der deutschen Kultur und Tradition stilisiert, zu welcher jeder Mann aktiv seinen Beitrag leisten soll. Ein wesentliches Element der Thematisierung dieser Pflichterfüllung ist ein manifester Grundoptimismus, welcher nahezu wortwörtlich jeder handelnden Person im Film ins Gesicht geschrieben steht. Insofern erscheint die Pflichterfüllung für die einzelnen Charaktere auch keineswegs als Bürde, sondern sie wird mit regelrechter Begeisterung angenommen.

Eindringlich ist dies in einer Szene festgehalten, in welcher die Männer gerade zur Front abreisen und die Frauen sich von ihnen verabschieden. Hier wird keinerlei Spur von Pessimismus, Sorge oder Trauer verbreitet. Keine einzige Träne wird während der ganzen Szenerie vergossen. Vielmehr steht diese gesamte Abschiedsszene unter dem

³³⁶ Fox 2000, S.82.

³³⁷ Fox 2000, S.10.

³³⁸ Vgl. Fox 2000, S.72.

Banner eines unbändigen Optimismus, was mitunter durch eine entsprechende musikalische Darbietung der Soldaten noch unterstützt wird. Ein weiteres Beispiel bildet eine Szene mit Herbert Koch, in welcher er auf ein Wiedersehen mit Inge (beide sahen sich seit den Olympischen Spielen 1936 drei Jahre nicht mehr) aufgrund dienstlicher Verpflichtungen verzichten muss und dies lediglich mit dem nüchternen Beisatz „Dienst ist Dienst“ quittiert. Linda Schulte-Sasse beschreibt diese Thematisierung der Pflichterfüllung in den Heimatfrontfilmen in Anlehnung an Dana Polan auch als „war-affirmative narratives [...],which] attempt to recast commitment as another, more sublime form of desire, in part by constantly interweaving the story of ‚the individual‘ with that of Nation, ‚writing them all‘ to use Polan’s expression, as ‘one story’”³³⁹. Diese Unterordnung des einzelnen Individuums bzw. der Charaktere unter die Anforderungen der vermeintlichen höheren Ziele der Nation und die gleichzeitige Akzeptanz dessen bzw. die Bereitschaft dafür, ist ein wesentliches Element von *Wunschkonzert*. Dadurch sollte der Durchhaltewille und die Einsatzbereitschaft der Bevölkerung gestärkt werden. Hinzu kommt auch noch der Umstand, dass zur Zeit der Uraufführung des Films das Regime noch von den Erfolgen der Blitzkriege zehrte, wodurch der übertriebene Optimismus des Films für die KinozuschauerInnen keineswegs eine bloße Groteske darstellte.

7.5.1.2 Verzicht als Pflichterfüllung der Frauen

Sowohl die Männer als auch die Frauen im Film zeichnen sich durch eine beharrliche Pflichterfüllung gegenüber der Nation aus. Ein geschlechtsspezifischer Unterschied besteht jedoch darin, dass Männer durchwegs als aktiv, Frauen vorwiegend als passiv gebierende Charaktere agieren. Während im Film die Pflicht des Mannes durch seinen kriegereischen Einsatz manifestiert wird, ist die Frau überwiegend in Verbindung mit Verzichtsmomenten zu sehen. Dies ist deutlich an der Figur von Inge Wagner zu sehen, die als Symbolbild für unzählige deutsche Ehefrauen bzw. angehende Ehefrauen gesehen werden kann, welche sehnlichst auf ihren Geliebten an der Front warten. Am Beispiel von Inge und Herbert wird zwar die Separation zwischen Heimat und Front angesprochen, doch letztlich wird der dadurch entstehende Konflikt von Inge, zwischen ihrem Verlangen und dem Verzicht insofern absorbiert, als sie diese Separation

³³⁹ Schulte-Sasse, Linda: *Entertaining in the Third Reich. Illusions of wholeness in Nazi Cinema*. Durham, London 1996. S.290.

gewissermaßen als staatliche Pflicht versteht. Inge begegnet der Trennung von Herbert mit offener Trauer und Schwäche, einzig der Glaube an die baldige Wiedervereinigung mit Herbert lässt sie ein gewisses Maß an Stärke zeigen. Hierin zeigt sich auch eine gewisse Ambivalenz bezogen auf das Frauenbild: Einerseits werden in essentialistischer Weise den Frauen Attribute wie Schwäche oder Passivität unterstellt. Andererseits wusste man auf Seiten des Regimes durchaus ob des Umstandes Bescheid, dass vor allem Frauen in der Heimat die Zielgruppe der Spielfilme im Kriegszustand seien. Insofern musste auch eine Aufwertung der weiblichen staatlichen Verpflichtung erfolgen. Diese Aufwertung bzw. bisweilen Heroisierung von Frauen für regimopolitische Zwecke geht bspw. bereits aus einer Rede von Hitler auf einem NS-Frauenkongress hervor: „Die Frau habe auch ihr Schlachtfeld. Mit jedem Kind, daß sie der Nation zur Welt bringt, kämpfe sie ihren eigenen Kampf für die Nation. Der Mann trete für das Volk ein, genau so wie die Frau für die Familie eintritt“³⁴⁰. Diese Analogie zwischen dem Einsatz des Soldaten an der Front und der Rolle der Frau hinsichtlich Geburt und Familie, zeigt deutlich die völkische Intention dieser Heroisierung von Frauen. Natürlich geht es hier keineswegs um eine wirkliche Aufwertung der Frauen, sondern lediglich um die Vereinnahmung der Frauen für bevölkerungspolitische und moralisierende Anliegen. Inge Wagner mit ihrem unerschütterlichen Durchhaltewillen kann als Paradebeispiel für die unzähligen alleine gelassenen Ehefrauen gesehen werden, welche zumindest symbolisch eine moralische Unterstützung für die Männer an der Front darstellten. Insofern wird auch verständlich, warum der Schauspielerin Ilse Werner in der Nachkriegszeit die pejorative Bezeichnung „Durchhaltebieze“ zuteil wurde.

Während Inge die Rolle einer erst angehenden Ehefrau darstellt, finden sich in *Wunschkonzert* des Öfteren Verweise auf die zentrale Rolle der Mutter im Nationalsozialismus. Beispielhaft ist hier Vera, die schwangere Frau des Lehrers Friedrich. Diese ist bereits bei der Abkommandierung von Friedrich schwanger und gebiert noch während seines Einsatzes das Kind. Bezeichnend ist, dass Friedrich an der Front nur insofern von der Geburt seines Kindes erfährt, als dieses ein Sohn ist und somit auch offiziell unter dem Titel „Söhne für die Soldaten“ im *Wunschkonzert für die Wehrmacht* bekannt gegeben wird. Friedrich scheint weniger um die reibungslose Geburt und das Wohlergehen seiner Frau und des Kindes besorgt zu sein, sondern interessiert sich vielmehr darum, ob es sich dabei auch um einen Knaben handelt.

³⁴⁰ Rede von Hitler auf einem NS-Frauenkongress. In: Völkischer Beobachter vom 15.9.1935. Zitiert nach: Mosse, George L.: Der nationalsozialistische Alltag. Frankfurt am Main 1993. S.66.

Neben der werdenden Mutter wird auch kurz das Bild der trauernden Mutter, anhand der Mutter des einzig verstorbenen Soldaten und Musikstudenten Schwarzkopf, thematisiert. Schließlich wird während der Sequenz über das *Wunschkonzert für die Wehrmacht* noch kurz eine Mutter mit einem deutlich sichtbaren Mutterkreuz eingeblendet, um die Heroisierung des Mutterbildes zu bekräftigen. Diese im Film angesprochenen möglichen Rollen der Mutter werden dabei in einer kontinuierlichen zeitlichen Abfolge gezeigt. Zunächst sieht man die offizielle Ankündigung im *Wunschkonzert für die Wehrmacht* von Veras und Friedrichs Sohn. Daraufhin stimmt ein Kinderchor ein Lied mit dem Titel „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein“ an. Begleitet wird diese musikalisch Untermalung von einer Parallelmontage die mehrere tätige Mütter zeigt. Darunter auch die ältere Frau mit dem Mutterkreuz, welches in Großaufnahme gezeigt wird. Direkt in Anschluss daran, verkündet der Moderator des Wunschkonzerts, Heinz Goedecke, den Tod des gefallen Soldaten Schwarzkopf, dessen Mutter sich ein letztes Abschiedslied für ihn wünscht. Das Aufgreifen des Sujets der Mutter war dabei vor allem den bevölkerungspolitischen Ambitionen nach Etablierung einer völkisch reinen und gesunden Bevölkerung geschuldet.

Auf diese Thematik werde ich alsbald im konkreten Bezug auf die Bevölkerungs- und Frauenpolitik im Nationalsozialismus noch zu sprechen kommen, zuvor soll jedoch noch kurz die von Fox konstatierte dritte Rolle von Frauen im NS-Film besprochen werden: die Arbeiterin. Hier lässt sich eine deutliche Ambivalenz konstatieren, welche letztlich auf der Abkommandierung der Männer an die Front gründet, wodurch auch die Frauen zu zum Teil untypischen Arbeiten herangezogen werden sollten. In *Wunschkonzert* selbst wird der Arbeitsdienst von Frauen nur am Rande thematisiert und wenn, dann führen Frauen nur in Abwesenheit ihrer Männer deren Handwerk aus. Die Frau des Fleischermeisters Kramer übernimmt dessen Aufgabe, zeigt sich darin jedoch eher ungeschickt und unbeholfen. Ansonsten sieht man nur noch die Frau des Bäckers Hammer einen Arbeitsdienst verrichten, wenngleich diese in einer eher untypischen Darstellung robust und selbstbestimmt diese Tätigkeit verrichtet.

7.5.1.3 Frausein im Nationalsozialismus

Diese spärliche Thematisierung von Arbeit und Frauen in *Wunschkonzert* ist letztlich jedoch nur Sinnbild der realpolitischen Verhältnisse im Nationalsozialismus. Bei der Konstruktion von Geschlechtlichkeit bezog sich die nationalsozialistische

Rassenideologie auf essentialistische Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder, d.h. auf die Annahme eines natürlichen Determinismus, welcher letztlich die Geschlechterrollen präformierte³⁴¹. Dabei war gerade die Frühphase der ausschließlich als Männerbund agierenden und gebierenden nationalsozialistischen Bewegung von einer Fixierung auf die Konstruktion und Zurschaustellung von Männlichkeit geprägt, wodurch dem Frauenbild nur eine marginale Bedeutung eingeräumt wurde. Frauen fanden dabei nur in Bezug zu Männern eine Beachtung und nahmen die klassische Rolle der Mutter ein. Insofern sah der nationalsozialistische völkische Staat „sein Menschheitsideal ... in der trotzigen Verkörperung männlicher Kraft und in Weibern, die wieder Männer zur Welt zu bringen vermögen“³⁴², wie es in Hitlers *Mein Kampf* heißt. Die essentialistischen Geschlechterbilder der Nationalsozialisten bewegten sich in einem dualistischen System, wonach der Mann zum Soldaten und die Frau zur Mutter erzogen werden sollte. Wenngleich sich bei der Machtübernahme der Nationalsozialisten durchaus die Erkenntnis durchsetzte, dass auch die Frauen in die Bestrebungen des völkischen Staates aktiv einbezogen werden müssten und somit ab diesem Zeitpunkt auch allmählich die Rolle der Frau im Regime konkretisiert und mehr thematisiert wurde, so blieb die genannte Rollendefinition der Frau als Mutter und des Mannes als Soldat, als Grundmuster während der gesamten Herrschaft über bestehen³⁴³.

Im wissenschaftlichen Diskurs gibt es bezogen auf die Interpretation und Auslegung des Frauenbildes im Nationalsozialismus recht kontroversielle Positionen. Elke Fritsch und Christina Herkommer skizzieren in ihrem Einleitungstext zum Themenkomplex „Nationalsozialismus und Geschlecht“ drei wissenschaftliche Lesarten: Die ersten beiden Lesarten formieren sich um eine dichotome Sichtweise, welche entweder die Bedeutung der Frau als Opfer, oder der Frau als Täterin ins Zentrum rücken. Die Opferthese gründet auf der Annahme, dass der Nationalsozialismus ein gänzlich misogyn ausgerichtetes System gewesen sei, wodurch die Frauen in einer patriarchal geprägten Ideologie kaum eine Möglichkeit vorgefunden hätten sich gegen das Regime zu erheben³⁴⁴. Den Frauen wird hierbei eine gewisse Form des zumindest passiven Widerstandes zugeschrieben. Diese Interpretation ignoriert natürlich die bedeutende

³⁴¹ Vgl. Fritsch, Elke/Herkommer, Christina: Nationalsozialismus und Geschlecht: eine Einführung. In: Fritsch, Elke/Herkommer, Christina (Hrsg.): Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, »Rasse« und Sexualität im Dritten Reich und nach 1945. Bielefeld 2009. S.9.

³⁴² Frevert, Ute: Frauen. In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 2007. S. 242.

³⁴³ Vgl. Frevert 2007, S.243.

³⁴⁴ Vgl. Fritsch/Herkommer 2009, S.13.

Rolle der Frauen im Bereich der Erziehung und der moralischen Unterstützung ihrer Ehemänner (wie bspw. in *Wunschkonzert* thematisiert) und erteilt somit dem weiblichen Geschlecht eine Pauschalentschuldung. Im Gegensatz dazu finden sich aber auch Lesarten, welche eine besondere Anfälligkeit der Frauen für die nationalsozialistische Ideologie hervorheben und auf die besondere Bedeutung der weiblichen Wählerschaft für die Machtübernahme der Nationalsozialisten verweisen³⁴⁵. Doch letztlich zeigte sich vor allem in den letzten Jahren, dass solch eine dichotome Einteilung in Täterinnen und Opfer nicht mehr wirklich haltbar ist, schließlich gestalteten sich die Handlungsräume der Frauen wesentlich komplexer. Die allgemeine These von der expliziten Frauenverachtung der Nationalsozialisten wurde dabei zunehmend hinterfragt und man wandte sich nunmehr vermehrt den konkreten Lebensumständen der Frauen zu.³⁴⁶

Das Patriarchat und die damit verbundene Abwertung des weiblichen Geschlechts war keine Erfindung des Nationalsozialismus, sondern hat sich historisch entwickelt. Das Spezifikum des nationalsozialistischen Frauenbildes ist dabei, wie in der Folge zu zeigen sein wird, vielmehr in einer Ambivalenz bzw. einem Widerspruch zwischen der postulierten Ideologie und der realen Ausformung zu sehen. Weiters war die Frauenpolitik im Nationalsozialismus eng verschränkt mit den rassen- und bevölkerungspolitischen Ambitionen des Regimes.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten erfolgte eine gewisse ideologische Neuausrichtung des Frauenbildes. Die Frau sollte nunmehr auch in die großwahn sinnigen Ambitionen hinsichtlich der Etablierung eines Tausendjährigen Reiches aktiv einbezogen werden. Sinnbildlich hierfür steht die schon angesprochene Heroisierung, die Hervorhebung des Verdienstes des/der Einzelnen für den Staat und die Gemeinschaft, welche nunmehr auch auf Frauen angewandt wurde:

„Wenn man sagt, die Welt des Mannes ist der Staat, die Welt des Mannes ist sein Ringen, die Einsatzbereitschaft für die Gemeinschaft, so könnte man vielleicht sagen, daß die Welt der Frauen eine kleinere ist. Denn ihre Welt ist ihr Mann, ihre Familie, ihre Kinder und ihr Haus. Wo aber wäre die größere Welt, wenn niemand die kleine Welt betreuen wollte?“³⁴⁷.

³⁴⁵ Vgl. Thalmann, Rita: *Frausein im Dritten Reich*. München, Wien 1984. S.68ff. Thalmann versucht hierin anhand statistischer Daten bezüglich des Stimmenanteiles von weiblichen und männlichen WählerInnen bei den Reichstagswahlen von 1928 und 1930, die Behauptung, wonach vor allem die Frauen die Nationalsozialisten zur Macht verholfen hätten, zu entkräften.

³⁴⁶ Vgl. Fritsch/Herkommer 2009, S.10ff.

³⁴⁷ Hitler, Adolf: Rede am 8.September 1934 auf dem Reichsparteitag der NSDAP vor der NS-Frauenschaft. Zitiert nach: Benz, Ute (Hrsg.): *Frauen im Nationalsozialismus. Dokumente und Zeugnisse*. München 1993. S.42.

Während in den Anfangsjahren der NS-Bewegung die Frauen kaum und wenn, dann nur pejorativ angesprochen wurden, so zeigt sich seit der Machtübernahme eine propagandistisch intendierte Aufwertung der Frauen. Natürlich änderte sich ideologisch am Frauenbild der Nationalsozialisten nichts. Diese Heroisierung der Frauen diente lediglich als Mittel zum Zweck, um diese auch in die staatliche Pflicht zu nehmen:

„Was der Mann an Opfern bringt im Ringen seines Volkes, bringt die Frau an Opfern im Ringen um die Erhaltung dieses Volkes in den einzelnen Zellen. Was der Mann einsetzt an Heldenmut auf dem Schlachtfeld, setzt die Frau ein in ewig geduldiger Hingabe, in ewig geduldigem Leiden und Ertragen. Jedes Kind, das sie zur Welt bringt, ist eine Schlacht, die sie besteht für Sein und Nichtsein ihres Volkes“³⁴⁸.

Nunmehr wird auch der Frau eine bedeutende Rolle in den Ambitionen des Regimes zugewiesen, wobei bewusst eine Analogie zwischen der Pflicht der Frau und der Pflicht des männlichen Soldaten gezogen wird. Ideologisch änderte sich in dieser propagandistischen Neuorientierung insofern nichts, da den Frauen weiterhin traditionelle Rollen zugewiesen wurden. Die Rolle der Frau als Mutter und Ehefrau bildete weiterhin das Zentrum, wenngleich diese Rollen öffentlich wirksamer inszeniert wurden. Gerade die Frauenbewegung und die Emanzipationsbestrebungen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts³⁴⁹ waren den Nationalsozialisten ein Dorn im Auge. Des Öfteren wurde auf die Notwendigkeit einer „naturgemäßen“³⁵⁰ bzw. „artgemäßen“³⁵¹ Beschäftigung von Frauen und Männern hingewiesen. Im Sinne dieser essentialistischen Konzeption sollten sowohl Männer als auch Frauen die für ihr jeweiliges Geschlecht bestimmte Tätigkeit ausüben: „Das ist ja das Wunderbare in der Natur und Vorsehung, daß kein Konflikt der beiden Geschlechter unter- und nebeneinander möglich ist, solange jeder Teil die ihm von der Natur vorgezeichnete Aufgabe erfüllt“³⁵². Schließlich versuchte Hitler in der hier zitierten Reichsparteitagsrede die Frauenemanzipation zusätzlich zu diffamieren, indem er diese Idee als ein „vom jüdischen Intellekt erfundenes Wort“³⁵³ bezeichnet, was mitunter auch der abstrusen Propaganda einer jüdischen Weltverschwörung dienlich sein sollte.

³⁴⁸ Hitler, Adolf: Rede am 8. September 1934. Zitiert nach: Benz 1993, S.43.

³⁴⁹ Zu der Entwicklung der Frauenbewegung in Deutschland bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933, siehe hierzu: Thalmann 1984, S.17-72.

³⁵⁰ Hitler, Adolf: Rede am 8. September 1934. Zitiert nach: Benz 1993, S.41.

³⁵¹ Frevert 2007, S.254.

³⁵² Hitler, Adolf: Rede am 8. September 1934. Zitiert nach: Benz 1993, S.42.

³⁵³ Hitler, Adolf: Rede am 8. September 1934. Zitiert nach: Benz 1993, S.42.

Der organisierten Frauenemanzipation wurde gleichsam begegnet, wie allen anderen regimekritischen Vereinen oder Organisationen der Weimarer Republik, nämlich mit der sukzessiven Gleichschaltung diverser Frauenorganisationen. Verhaftungen, Publikationsverbot und Konfiszierungen standen an der Tagesordnung, und noch im Jahre 1933 löste sich auch die größte Frauenorganisation, der Bund Deutscher Frauenvereine auf.³⁵⁴ Ersetzt wurden diese Frauenvereine durch das Deutsche Frauenwerk (DFW), sowie durch die seit März 1935 an die NSDAP gegliederte NS-Frauenschaft. Bei beiden Organisationen stand die Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink an der Spitze, wenngleich ihr politischer Einfluss eher marginalen Zuschnitts war.³⁵⁵

7.5.1.4 Arbeitswelt

Im Bereich der Arbeitsmarktpolitik der Nationalsozialisten zeigte sich alsbald, was die Forderung nach einer Etablierung von „artgemäßer“ Beschäftigung nun im Konkreten für Männer und Frauen bedeuten sollte. Die „artgemäße“ Beschäftigung der Frauen sollte sich auf die Erziehung der Kinder und die Erledigung der Haushaltstätigkeiten beschränken. Insofern zielten die ersten arbeitspolitischen Maßnahmen des Regimes auch auf eine Zurückdrängung der Frauen aus dem Arbeitsleben. Hierbei fungierte bspw. das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933, welches nicht nur gegen die jüdische Bevölkerung und politische Gegner, sondern auch gegen Frauen angewandt wurde³⁵⁶. Ebenfalls im Jahre 1933 kam es mit dem „Gesetz zur Verminderung der Arbeitslosigkeit“ zur Einführung des so genannten Ehestandsdarlehns, wonach zukünftigen Ehepaaren ein finanzielles Darlehen von maximal 1.000 Reichsmark offeriert wurde. Anfänglich war dieses Darlehen primär zur Zurückdrängung der Frauen aus dem Arbeitsprozess gedacht, war es doch an die Kondition geknüpft, dass Frauen ihre Arbeitstätigkeit aufgeben mussten.³⁵⁷ Doch der Umstand, dass mit der Geburt eines jeden Kindes ein Viertel des Darlehens getilgt werden konnte³⁵⁸, zeigt die bevölkerungspolitischen Intentionen dieses Instruments. Auf den Universitäten wurde ein Numerus Clausus eingeführt, welcher die Studierendenzahl

³⁵⁴ Vgl. Thalmann 1984, S.90.

³⁵⁵ Vgl. Benz 1993, S.15

³⁵⁶ Vgl. Thalmann 1984, S.95.

³⁵⁷ Vgl. Reichsgesetzblatt 1933, Teil 1, Nr. 60, S.326. Verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/> [Abgerufen am 3.2.2010]

³⁵⁸ Vgl. Bendel, Carolin: Die deutsche Frau und ihrer Rolle im Nationalsozialismus. Verfügbar unter: <http://www.shoa.de/> [Abgerufen am 3.2.2010]

auf 15.000 beschränkte, wobei lediglich 10% der Studierenden weiblich sein durfte.³⁵⁹ Und auch im Rechts- und Schulwesen wurde zunehmend versucht, die Frauen aus dem öffentlichen Dienst zu verbannen³⁶⁰.

All diese Maßnahmen unterstanden der nationalsozialistischen Vorstellung eines naturgemäßen Männer- und Frauenbildes, wenngleich sich gerade mit der zunehmenden Aufrüstung allmählich eine Ambivalenz zwischen propagierter Ideologie und realer Herausforderung abzeichnete. Mit der Wiedereinführung der Wehpflicht 1935 und dem Vierjahresplan zur militärischen Aufrüstung der deutschen Wirtschaft bestand ein vermehrter Bedarf an Arbeitskräften, wodurch auch wieder weibliches Personal für Arbeiten eingesetzt werden sollte³⁶¹. Der Numerus Clausus auf den Universitäten wurde gemildert und der Bezug des Ehestandsdarlehens war nun nicht mehr an die Aufgabe einer Arbeitstätigkeit geknüpft. Insofern erhöhte sich die weibliche Erwerbsquote von 1933 bis 1939 auch von 34,2 auf 36,1 Prozent.³⁶² Doch weiterhin versuchten die Nationalsozialisten an ihrem ideologischen Konstrukt festzuhalten: So wurde bspw. im Jahre 1938 eine einjährige Dienstpflicht lediglich für unverheiratete Mädchen unter 25 Jahren eingeführt, welche in der Landwirtschaft oder in einem Haushalt absolviert werden musste³⁶³. Erst der Kriegsausbruch und der damit verbundene Arbeitskräftemangel verschärfte schließlich die Situation. Nun wurde offen auf eine Mobilisierung der arbeitsfähigen weiblichen Bevölkerung gesetzt, was mitunter für viele Frauen eine Doppelbelastung bedeutete. Doch wirklich erfolgreich war diese Mobilisierung nicht, wodurch ab dem Jahre 1940 auch zunehmend auf Fremdarbeiter zur Deckung des Arbeitskräftemangels gesetzt wurde. Die geringe Mobilisierungswirkung bei Frauen zeigt sich letztlich auch in dem marginalen Anstieg der erwerbstätigen Frauen von 14,6 Millionen im Mai 1939 auf 14,9 Millionen im September 1944.³⁶⁴ Die totale Mobilisierung des Jahres 1943 brachte schließlich eine Meldepflicht für Frauen zwischen 17 und 45, um ihre Einsatzfähigkeit zu testen, wobei von den knapp drei Millionen erfassten Frauen nur 500.000 mobilisiert werden konnten. Der Rest konnte durch diverse Ausnahmestimmungen diese Regelung umgehen³⁶⁵.

³⁵⁹ Vgl. Thalmann 1984, S.104f.

³⁶⁰ Vgl. Frevert 2007, S.252.

³⁶¹ Vgl. Thalmann 1984, S.101.

³⁶² Vgl. Frevert 2007, S.253.

³⁶³ Vgl. Thalmann 1984, S.163.

³⁶⁴ Vgl. Frevert 2007, S.254.

³⁶⁵ Vgl. Frevert 2007, S.253.

7.5.1.5 Bevölkerungspolitik

Neben diesen arbeitspolitischen Maßnahmen hatte auch die rassistische Bevölkerungspolitik der Nationalsozialisten einen entscheidenden Einfluss auf die Lebenswelt von Frauen. Während die Integration der Frauen in die Arbeitswelt nur aufgrund der militärischen Expansion eingeleitet wurde, war gerade die Gleichsetzung der Frau als Mutter, die zentrale ideologische Komponente des nationalsozialistischen Frauenbildes. Die Mutter sollte gemäß der NS-Ideologie mit der Zeugung deutscher „erbgesunder“ Kinder einen wesentlichen Beitrag für den völkischen Staat und die Volksgemeinschaft leisten. Dem Staat oblag dabei die Aufgabe

„die Rasse in den Mittelpunkt des allgemeinen Lebens zu setzen. Er hat für ihre Reinerhaltung zu sorgen. Er hat das Kind zum kostbarsten Gut eines Volkes zu erklären. Er muß dafür Sorge tragen, daß nur, wer gesund ist, Kinder zeugt; daß es nur eine Schande gibt: bei eigener Krankheit und eigenen Mängeln dennoch Kinder in die Welt zu setzen; doch eine höchste Ehre: darauf zu verzichten. Umgekehrt aber muß es als verwerflich gelten: gesunde Kinder der Nation vorzuenthalten. Der Staat muß dabei als Wahrer einer tausendjährigen Zukunft auftreten“³⁶⁶.

Dementsprechend sah auch die rassistische Bevölkerungspolitik des NS-Regimes aus, welche durch die Einsetzung pro- und antinatalistischer Maßnahmen zur Heranzüchtung einer „arischen reinen und erbgesunden“ Bevölkerung gekennzeichnet war. Geburtenfördernde Maßnahmen zeigten sich dabei auf unterschiedlichsten Ebenen: In finanzieller Hinsicht gab es neben steuerlichen Vergünstigungen für kinderreiche Ehepaare, das schon erwähnte Ehestandsdarlehen, die Einführung einer Kinderbeihilfe ab dem dritten Kind, sowie den Aufbau der so genannten Lebensborn-Heime, für uneheliche Kinder. Weiters wurde der Zugang zu Verhütungsmitteln erschwert und die Abtreibung unter Androhung der Todesstrafe verboten. Ergänzt wurden diese Maßnahmen durch Propagandaaktionen. Neben diversen Broschüren und Plakaten, welche die Frauen zu ihrer staatlichen Verpflichtung des Kinderkriegens mahnen sollten, sei auf der symbolischen Ebene auf den betriebenen Mutterkult verwiesen.³⁶⁷ Dabei wurde die bereits in der Weimarer Republik begonnene Zelebrierung des Muttertags explizit in die bevölkerungspolitischen Ambitionen des NS-Regimes einbezogen. Durch die offizielle Eingliederung des Muttertags in das nationalsozialistische Feierjahr im Mai 1934 sollte auch auf symbolischer Ebene der Leistung und der Bedeutung der

³⁶⁶ Hitler, Adolf: Mein Kampf. München 1943. S.446.

³⁶⁷ Vgl. Weyrather, Irmgard: Muttertag und Mutterkreuz. Der Kult um die »deutsche Mutter« im Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1993. S.16.

Mutter gehuldigt werden.³⁶⁸ Schließlich wurde mit der Schaffung des „Ehrenkreuzes der Deutschen Mutter“ im Jahre 1938 ein weiteres Element dem Mutter-Kult hinzugefügt, welches ein „sichtbares Zeichen des Dankes des Deutschen Volkes an kinderreiche Mütter“³⁶⁹ sein sollte. Parallel mit den Muttertagsfeiern von 1934 wurde auch der Reichsmütterdienst geschaffen, welcher eine Haushalts- und Mütterschulungssystem etablierte. Dadurch sollten die Mütter vor allem im Bereich der Ehe, des Haushaltes und der Erziehung, die nationalsozialistischen Prinzipien auf praktischer Ebene einüben.³⁷⁰ Die Geburtenrate stieg im Zeitraum zwischen 1932 bis 1939 zwar um fünf Prozent und erreichte einen Wert von 20,4 Geburten pro 1000 Einwohner, jedoch ist fraglich, ob dieser Anstieg allein nur aus den geburtenfördernden Maßnahmen der Nationalsozialisten resultierte. Außerdem ist in Relation zu Vergleichswerten aus der Weimarer Republik ein Anstieg der Heiratsquote um 20 Prozent zu konstatieren.³⁷¹ Wohlgermerkt betrafen diese pronatalistischen Maßnahmen ausschließlich die als deutsch und „erbggesund“ deklarierten Frauen.

Antinatalistische Maßnahmen betrafen all jene Frauen, welche obigen Anforderungen aufgrund rassistisch-biologischer oder eugenischer Faktoren nicht entsprachen. Zunächst sei hier das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ vom 14. Juli 1933 erwähnt, mittels welchem die Zwangssterilisation von als „erbkrank“ (hierzu zählte bspw. angeborener Schwachsinn, Schizophrenie, körperliche Missbildung, usw.) deklarierten Menschen festgelegt wurde³⁷². Gemäß den Angaben von Ute Frevert wurden in Anlehnung an diese Bestimmungen, bis Kriegsende eine halbe Million Menschen sterilisiert. Während für die deutsche „erbgesunde“ Frau Abtreibungen verboten waren, wurden diese aus eugenischen Gründen vor allem bei jüdischen Frauen regelrecht eingefordert³⁷³. Der Rassenwahn der Nationalsozialisten mündete schließlich in den Nürnberger Gesetzen des Herbstes 1935: Das „Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“ verbot Eheschließungen und außerehelichen Verkehr zwischen „Juden und Staatsangehörigen deutschen oder artverwandten Blutes“³⁷⁴. Zuwiderhandlungen sollten mit einer Geldstrafe, Zuchthaus oder Gefängnis

³⁶⁸ Vgl. Weyrather 1993, S.31.

³⁶⁹ Reichsgesetzblatt vom 24.12.1938, Nr.224. Zitiert nach: Weyrather 1993, S.55.

³⁷⁰ Vgl. Benz 1993, S.16.

³⁷¹ Vgl. Frevert 2007, S.250.

³⁷² Vgl. Reichsgesetzblatt 1933, Teil 1, Nr.86, S.529. Verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/> [Abgerufen am 4.2.2010]

³⁷³ Vgl. Frevert 2007, S.247.

³⁷⁴ Vgl. Reichsgesetzblatt 1935, Teil 1, Nr.100, S.1146. Verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/> [Abgerufen am 4.2.2010]

geahndet werden. Das „Gesetz zum Schutze der Erbgesundheit des deutschen Volkes“ bezog zusätzlich zu der rassenideologischen Beschränkung der Eheschließungen nun auch die Erbgesundheit mit ein. Hierbei sollten vor allem Eheschließungen von Verlobten, welche als „erbkrank“ deklariert wurden, oder welche an einer vererblichen und schädigenden Krankheit litten, verhindert werden. Reglementiert wurde dies über ein vom Gesundheitsamt auszustellendes Ehetauglichkeitszeugnisses, welches die jeweiligen Verlobten vor ihrer Eheschließung vorlegen mussten.³⁷⁵ Und auch das Ehestandsdarlehen wurde seit dem Arbeitskräftemangel zunehmend zu einem eugenischen Regulierungssystem. Denn mit der Verpflichtung eines Nachweises der arischen Abstammung und eines Ehetauglichkeitszeugnisses, sollten nur noch jene Ehen finanziell unterstützt werden „aus denen eugenisch und rassistisch wertvoller Nachwuchs zu erwarten“³⁷⁶ war. Seinen traurigen Höhepunkt fanden diese rassistischen und eugenischen Bestimmungen schließlich in der Ermordung „lebensunwerten“ Lebens im Rahmen der NS-Euthanasie, sowie in der Verfolgung und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung.

Wie sich an diesen Ausführungen zeigt, war gerade die Rolle der Frau als Mutter entscheidend in der Bevölkerungspolitik des NS-Regimes: „Mutterschaft galt in diesem Sinne nicht mehr als Privatsache, sondern als Vorbereitung auf den geplanten Rassenkrieg“³⁷⁷. Und auch wenn der Spielfilm *Wunschkonzert* zwar nicht explizit auf die Aspekte von Rasse und Eugenik Bezug nimmt, so kann der Film nur in dem hier skizzierten Kontext gesehen werden. Denn *Wunschkonzert* nimmt nur insofern nicht direkt Bezug auf diese Elemente, da realpolitisch Ende des Jahres 1940 die Gesellschaft durch die angesprochenen Regelungen bereits homogenisiert wurde. Dementsprechend sieht auch die Gemeinschaft im Film aus.

Die nur wage thematisierte Berufstätigkeit der Frauen im Film zeigt deutlich die Fixierung der Nationalsozialisten auf klassisch-essentialistische Geschlechterbilder. Ihre Erfüllung, was gleichsam ihrer Bestimmung gleichkommt, erlangt die Frau über ihre moralische Unterstützung für den Mann, sowie ihrer aufopfernde Hingabe für die

³⁷⁵ Vgl. Vgl. Reichsgesetzblatt 1935, Teil 1, Nr.114, S.1246. Verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/> [Abgerufen am 4.2.2010]

³⁷⁶ Czarnowski, Gabriele: „Der Wert der Ehe für die Volksgemeinschaft“. Frauen und Männer in der nationalsozialistischen Ehepolitik. In: Heinsohn, Kirsten/Vogel, Barbara/Weckel, Ulrike (Hrsg.): Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland. Frankfurt am Main/New York 1997. S.79.

³⁷⁷ Frevert 2007, S.250.

Erziehung der Kinder. Die Heroisierung der Frau erfolgt hierbei zum einen durch die Darstellung einer als leidvoll erfahrenen Trennung von ihrem Ehemann, welcher sie jedoch mit einer inbrünstigen staatlichen Verpflichtung begegnet, zum anderen durch den expliziten Verweis auf die besondere Bedeutung der Mutterfigur im völkischen Staat (bspw. durch die Einblendung des Mutterkreuzes). Letztlich agieren die Frauen in *Wunschkonzert*, zumindest in Relation zu den Männern eher passiv. Bezeichnend ist hierbei jene Szene, in welcher Herbert gewissermaßen im Alleingang die Hochzeit mit Inge festlegt, oder der Umstand, dass nur Inge um die Trennung von Herbert trauert und auch noch drei Jahre auf ihn wartet. Obwohl Inge durchaus ein gewisses Maß an Selbstvertrauen entwickelt, so tritt sie bspw. gegenüber ihrem Verehrer Helmut recht selbstbestimmt auf, wird sie in Anwesenheit von Herbert zu einem schüchternen schwachen Mädchen. Hierbei erhält das Weibliche seine Geltung bzw. Definition nur in Bezugnahme zum Männlichen – als treue Wegbegleiterin für den für die Volksgemeinschaft im Kriege kämpfenden Mann und für die Heranzüchtung einer arischen, „erbgesunden“ und mit den Tugenden der Nationalsozialisten vertrauten Nachkommenschaft.

7.5.2 Die Fiktion der gelebten Volksgemeinschaft

Befasst man sich mit der Frage der Integrationskraft des Nationalsozialismus, so wird man unweigerlich mit der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftspropaganda konfrontiert. In der Literatur wird insofern auch des Öfteren darauf hingewiesen, dass in diesem Zusammenhang der Begriff der „Volksgemeinschaft“ als eine der „wirkungsmächtigsten Formeln in der nationalsozialistischen Massenbewegung“³⁷⁸ angesehen werden muss. Doch das Konzept der „Volksgemeinschaft“ ist keineswegs eine Erfindung der Nationalsozialisten, sondern reicht als Ordnungsmodell für die Gesellschaft weit in die Zeit des Deutschen Kaiserreichs hinein³⁷⁹. Besonders nach dem Ersten Weltkrieg erfuhr der Begriff eine Aktualisierung, dessen Anziehungskraft sich nicht nur innerhalb des rechten Lagers manifestierte. Seitens rechter Apologeten wurde hierbei vor allem auf die fehlende Geschlossenheit der Deutschen Nation im Ersten

³⁷⁸ Thamer, Hans-Ulrich: Nation als Volksgemeinschaft. Völkische Vorstellungen, Nationalsozialismus und Gemeinschaftsideologie. In: Gauger, Jörg-Dieter/Weigelt, Klaus (Hrsg.): Soziales Denken in Deutschland zwischen Tradition und Innovation. Bonn 1990. S.113. Zitiert nach: Bajohr, Frank/Wildt, Michael: Einleitung. In: Bajohr, Frank/Wildt, Michael: Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 2009. S.8.

³⁷⁹ Vgl. Frei, Norbert: 1945 und Wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen. München 2005. S.107.

Weltkrieg hingewiesen, welche letztlich die Niederlage und die „Schmach von Versailler“ einleitete. Diesem Umstand sollte nun anhand der „Volksgemeinschaft“ ein einigendes Konzept entgegengestellt werden³⁸⁰. In diesem Kontext sei auf die von Arendt konstatierte „Heimatlosigkeit“ der Individuen verwiesen, wobei die nationalsozialistische Bewegung genau in diese Kerbe eintrat. Hierbei konnte der vage Begriff der „Volksgemeinschaft“ als einigendes Prinzip dienen, welcher den Menschen eine gewisse Stabilität und Ordnung suggerieren sollte. Dieser Zusammenhalt konnte zusätzlich noch in Richtung eines nationalen Wiederaufstiegs und der Revision von Versailles projiziert werden. Die NSDAP konnte sich insofern gerade als „Sammelbecken für die Unzufriedenen“³⁸¹ etablieren. Wenngleich die „Volksgemeinschaft“ mit Schlagworten wie soziale Gemeinschaft, Überwindung der Klassengesellschaft, nationaler Wiederaufstieg oder völkische und politische Einheit assoziiert wurden³⁸², so fehlte es diesem Konzept, wie generell der nationalsozialistischen Ideologie, einer klaren programmatischen Bestimmtheit³⁸³. Eine vermeintliche Einebnung von sozialen Differenzen oder von Eigentums- und Besitzverhältnissen (wie es die Nationalsozialisten zu propagieren wussten) fand keinerlei Entsprechung in der Realität. Doch wie Bajohr und Wildt zu Recht drauf verweisen, ging es bei der Propagierung der Volksgemeinschaft nicht um dessen soziale Entsprechung, sondern vielmehr um dessen Mobilisierungsfunktion³⁸⁴. Die beiden Autoren resümieren schließlich, dass gerade die „Volksgemeinschaft“ als jener Leitbegriff im Nationalsozialismus angesehen werden muss, welcher „wie kein zweiter die Freisetzung sozialer Schubkräfte nach 1933 und die Mobilisierung der deutschen Bevölkerung zu erklären vermag“³⁸⁵. Genau hieran soll auch die folgende Auseinandersetzung mit der Inszenierung der Volksgemeinschaft in *Wunschkonzert* anknüpfen, wodurch ein Einblick in den Aufbau und die Funktionsweise der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftsideologie gegeben werden soll. Der Titel dieses Unterkapitels „die Fiktion der gelebten Volksgemeinschaft“ weist auf den bereits behandelten Sachverhalt der Nichtentsprechung der Volksgemeinschaftspropaganda mit der sozialen Realität hin, was jedoch nicht bedeutet, dass für bestimmte Menschen diese

³⁸⁰ Süß, Dietmar/Süß, Winfried: »Volksgemeinschaft« und Vernichtungskrieg. Gesellschaft im nationalsozialistischen Deutschland. In: Süß, Dietmar/Süß, Winfried: Das »Dritte« Reich. Eine Einführung. München 2008. S.79f.

³⁸¹ Janka, Franz. Die braune Gesellschaft. Stuttgart 1997. S.175.

³⁸² Vgl. Bajohr/Wildt 2009, S.8.

³⁸³ Vgl. Janka 1997, S.178.

³⁸⁴ Vgl. Bajohr/Wildt 2009, S.8.

³⁸⁵ Bajohr/Wildt 2009, S.9.

Fiktion in ihrer fingierten Konzipierung nicht als real erfahrbare Tatsache wahrgenommen wurde.

7.5.2.1 Definition der Volksgemeinschaft

Im Folgenden wird nun zu diskutieren sein, was unter der Volksgemeinschaft konkret verstanden wurde und aus welchen ideologischen Elementen sich dieses Konzept zusammensetzte. Dabei rückt gerade das völkische Denken ins Blickfeld, welches als zentrales Bestimmungsmerkmal der Volksgemeinschaft angesehen werden muss. Die Auslegung der Volksgemeinschaft erfolgte hierbei anhand einer negativen Definition, wodurch sie ihren Bedeutungsgehalt erst in Bezugsetzung zum Anderen bzw. Fremden erhielt. Insofern bedurfte die Herstellung einer nationalen bzw. völkischen Kohäsion, eine Ausgrenzung alles Fremd-Völkischen³⁸⁶. Dieses dichotome Denken fixiert sich auf den Feind, welcher „als Zerrbild des Selbstbildes stilisiert [wird] und ohne den man sich selbst nur schwer erfassen kann“³⁸⁷. Natürlich ist es allein schon dem Wesen einer Gemeinschaft geschuldet, eine Abgrenzung zu Außenstehenden vorzunehmen. Jedoch erfolgte die Abgrenzung im Nationalsozialismus auf biologisch-rassistischer Ebene. Hieraus entwickelten sich auch die Wortkreationen des Eigen-Völkischen und des Fremd-Völkischen, deren Bedeutung sich folgendermaßen darstellt: „Das Eigene ist das Deutsche, das deutschvölkischer Eigenart Entsprechende, alles andere ist widervölkisch undeutsch und darum eo ipso allem Deutschen feindlich“³⁸⁸. Der Rassismus wurde somit zum Leitprinzip und zentralem Strukturelement der Sozialordnung im Nationalsozialismus erhoben, wodurch die Volksgemeinschaft ausschließlich als Abstammungsgemeinschaft verstanden wurde³⁸⁹. Gerade durch diesen Versuch einer Homogenisierung der Gesellschaft konnten die inneren Spannungen auf einen äußeren Feind projiziert werden, welcher gleichsam als Verantwortlicher für die Krisenerscheinungen der Zeit gebrandmarkt wurde. Der bereits vor dem Nationalsozialismus bestandene, aber von diesem in der Gesellschaft noch verstärkt

³⁸⁶ Vgl. Müller, Sven Oliver: Deutsche Soldaten und ihre Feinde. Nationalismus an Front und Heimatfront im Zweiten Weltkrieg. Frankfurt am Main 2007. S.61.

³⁸⁷ Müller 2007, S.61.

³⁸⁸ Sontheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933. München 1962. S.165f. Zitiert nach: Janka 1997, S.183.

³⁸⁹ Vgl. Süß/Süß 2008, S.80f.

geschürte und intensiviert Feldzug gegen das Judentum, sollte die arische Gesellschaft zu einem homogenen Ganzen zusammenführen³⁹⁰.

Neben dieser rassistischen Ausgrenzung von fremden Völkern und ethnischen Minderheiten, fielen auch Teile der deutschen Bevölkerung Ausgrenzungsmechanismen zum Opfer. Im Zentrum stand hierbei die Exklusion möglicher gemeinschaftsschädigender Elemente. Dieser Aspekt bezog sich primär auf zwei Bereiche: Zum einen sollte die „Volksgesundheit“ bzw. der „Volkskörper“ durch als „erbkrank“ oder „gemeinschaftsfremd“ titulierte Personen nicht beeinträchtigt werden. Hierbei diente vor allem das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ als Grundlage zur Diffamierung und Ausgrenzung vermeintlich „erbkranker“ Menschen. Zum anderen definierte sich die Volksgemeinschaft auch als Gesinnungsgemeinschaft³⁹¹, wodurch Andersdenkende bzw. Personen mit einer abweichenden politischen Ansicht der Ausgrenzung zum Opfer fielen³⁹².

Natürlich ist dieser Versuch der Herstellung und Inszenierung von gesellschaftlicher Homogenität, vordergründig als Intention der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftspropaganda zu verstehen und gibt somit noch keinerlei Auskunft über deren Entsprechung in der Realität. Doch in Anlehnung an Frei vertrete ich ebenso die Ansicht, „daß eine befriedigende Erklärung des Funktionierens des NS-Regimes ohne die Annahme beträchtlicher sozialer Bindekräfte gar nicht möglich ist“³⁹³. Die Inszenierung der Volksgemeinschaft beruhte dabei keineswegs auf einem kurzweiligen Aufgreifen dieser Thematik, vielmehr lebte die Idee der Volksgemeinschaft ähnlich wie der Führer-Mythos von ihrer ständigen Aktualisierung³⁹⁴.

7.5.2.2 Die Kreation einer „imaginären Ganzheit“

Zur Annäherung an die im Film *Wunschkonzert* praktizierte Inszenierung der Volksgemeinschaft, sei auf eine Annahme der Filmwissenschaftlerin Linda Schulte-Sasse hingewiesen. Diese bezieht sich in ihren Ausführungen zu den „Illusions of Wholeness in Nazi Cinema“³⁹⁵ auf Slavoj Žižeks Annahmen zu Gesellschaft und sozialen Fantasien, gemäß deren „any vision of society as a harmonious whole is always

³⁹⁰ Vgl. Janka 1997, S.193f.

³⁹¹ Vgl. Janka 1997, S.203ff.

³⁹² Vgl. Müller 2007, S.63.

³⁹³ Frei 2005, S.110.

³⁹⁴ Vgl. Frei 2005, S.115.

³⁹⁵ Schulte-Sasse, Linda: *The Third Reich. Illussions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham & London 1996.

a delusion“³⁹⁶. In diesem Sinne gibt es keine homogene, harmonisch funktionierende Gesellschaft, sondern es kann lediglich eine Illusion derselben angenommen werden. Da Gesellschaften immer durch Brüche gekennzeichnet sind, können auch die utopischen, Homogenität suggerierenden Visionen (wie bspw. die klassenlose Gesellschaft im Marxismus oder eben die Volksgemeinschaft im Nationalsozialismus) keine realen Entsprechungen finden. Um diese Unmöglichkeit einer Vereinheitlichung zu umgehen, erschaffen Gesellschaften soziale Fantasien, welche letztlich konstitutiv für deren Bestand sind³⁹⁷. Diese dabei erzeugte „Illusion der Ganzheit“ oder „imaginäre Ganzheit“ kann als Zentrum der nationalsozialistischen Propagandastrategien ausgewiesen werden und ist somit auch für die Arrangements in den Filmen des Dritten Reiches zu konstatieren³⁹⁸.

Im Gegensatz zu Müller, der in seiner Analyse zur Konstruktion der Volksgemeinschaft im Nationalsozialismus vor allem die negative Definitionsfunktion vermittelt des Feindbildes des Juden betont, konstatiert Schulte-Sasse vielmehr eine dialektische Beziehung: „I have theorized a dialectical relationship between the ‚Jew‘ as social fantasy and its counterpart, the ‚positive‘ fantasy of the Leader or the Leader-People unity“³⁹⁹. Die Vorstellung der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft benötigt also für ihre Schaffung ein Gegenüber, welches letztlich diese Illusion der „imaginären Ganzheit“ konstruiert. Dieses Gegenüber wurde zum einen repräsentiert durch das Bild des Juden, welcher nicht nur aufgrund der biologisch-rassistischen Definition der Volksgemeinschaft als Bruch innerhalb dieser angesehen und somit ausgegrenzt werden musste, sondern auch im Zusammenhang mit dem Glauben an die Fiktion der jüdischen Weltherrschaft und dem dadurch evozierten Judenhass, als einigendes Band für die Gesellschaft fungierte⁴⁰⁰. Damit „konnten nun die inneren Spannungen der Gesellschaft nach außen und auf einen eindeutig bestimmbaren Schuldigen geladen werden“⁴⁰¹. Zum anderen nahm der Führer als „positiver“ Ausdruck der Verdichtung der gesellschaftlichen Homogenität, die Rolle des Gegenübers als übergeordnete Instanz ein⁴⁰². Nicht nur wurde hierbei eine unmittelbare Verbindung zwischen Volk und

³⁹⁶ Schulte-Sasse 1996, S.6.

³⁹⁷ Vgl. Schulte-Sasse 1996, S.6.

³⁹⁸ Hagener 2009, verfügbar unter: <http://www.nachdemfilm.de/no7/hag01dts.html> [Abgerufen am 17.3.2010].

³⁹⁹ Schulte-Sasse 1996, S.6.

⁴⁰⁰ Vgl. Arendt 2008, S.759.

⁴⁰¹ Janka 1997, S.193f.

⁴⁰² Vgl. Hagener 2009, verfügbar unter: <http://www.nachdemfilm.de/no7/hag01dts.html> [Abgerufen am 17.3.2010].

Führer suggeriert, vielmehr kam es zu einer Ineinsetzung von Volk und Führer, dessen Willensäußerung gleichsam als Chiffre für den Volkswillen stehen sollte. Deutlich zum Ausdruck kommt dies bspw. in einem kurzen Auszug aus der von Rudolf Heß gehaltenen Eröffnungsrede zum sechsten Reichsparteitag der NSDAP im September 1934 in Nürnberg, welcher der Reichsparteitagsverfilmung „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl entnommen wurde: „Sie [Hitler, *Anmerkung des Verfassers*] sind Deutschland. Wenn Sie handeln, handelt die Nation. Wenn Sie richten, richtet das Volk“⁴⁰³. Auch die später in dieser Verfilmung noch anzutreffende Formel „Ein Volk. Ein Führer. Ein Reich“, welche von aufgereihten Arbeitsdienstmännern dem Führer verkündet wird, zeugt von diesem Versuch der Kreation einer „imaginären Ganzheit“. Gerade im Film *Wunschkonzert* ist diese Konstruktion der Ganzheit, mittels der zwei sozialen Fantasien des Juden und des Führers, ein wesentliches Element. Dabei sollte gerade über die veranschaulichte Harmonie der gelebten Volksgemeinschaft, den ZuschauerInnen ein einigendes und optimistisches Verhalten vorgelebt werden, welches gleichsam als Repertoire für den persönlichen Umgang mit dem real erfahrenen Kriegsalltag dienen sollte. Obwohl Antisemitismus nicht explizit in diesem Film artikuliert wird, muss er als konstitutiv für die inszenierte Volksgemeinschaft angesehen werden. Dabei gibt es meiner Einschätzung nach zwei wesentliche Gründe für die Abstinenz eines expliziten Antisemitismus: Zum einen war gerade das Jahr 1940 geprägt durch die Uraufführung einiger antisemitischer Spiel- und Dokumentarfilme, wie bspw. *Die Rothschilds*, *Jud Süß* oder *Der Ewige Jude*. Das stereotype Bild des Juden und dessen Stilisierung zum Feindbild der Deutschen Nation wurde dabei hinlänglich bedient. Des Weiteren ist gerade der Film *Wunschkonzert* durch einen unbändigen Optimismus und ein harmonisches Miteinander gekennzeichnet, welche durch antisemitische Untergriffe deren Wirksamkeit eingebüsst hätten. Die Funktionsweise dieser Harmonie kann unter anderem mit dem von Uta Schmidt konstatierten „kollektiv Imaginären“⁴⁰⁴ gefasst werden, welches gleichsam als Analogie zur „imaginären Ganzheit“ von Schulte-Sasse gelesen werden kann. In Anlehnung an Walter Benjamin und Christina von Braun versteht Schmidt dieses „kollektiv Imaginäre“ „als historisch wandelbare Leitbilder oder Idealentwürfe, »die jede Epoche

⁴⁰³ Heß, Rudolf: Eröffnungsrede zum sechsten Parteitag der NSDAP am 6. September 1934 in Nürnberg. In: Riefenstahl, Leni (1935): *Triumph des Willens*. Deutschland, Leni Riefenstahl-Produktion.

⁴⁰⁴ Schmidt, Uta C.: Authentizitätsstrategien im nationalsozialistischen Spielfilm »Wunschkonzert«. In: Münkler, Daniela/Schwarzkopf, Jutta (Hrsg.): *Geschichte als Experiment. Studien zu Politik, Kultur und Alltag im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2004. S.204.

hervorbringt und die dazu beitragen, das Selbstbild und Gesicht der Gesellschaft dieser Epoche zu prägen“⁴⁰⁵. Dabei fungieren diese Leitbilder als Heilsversprechungen, welche von den jeweiligen RezipientInnen in deren Wirklichkeitskonstruktion integriert werden. Unabdingbar damit verbunden ist wiederum die Bezugnahme auf ein davon abgrenzbares Fremdbild, wodurch das „kollektiv Imaginäre“ seine Definition erhält⁴⁰⁶. Ebenso wie bei der „imaginären Ganzheit“ spielen auch bei dem „kollektiv Imaginären“ die Wünsche, Bedürfnisse und Ängste der jeweiligen Empfänger dieser Heilsversprechen eine wesentliche Rolle. Als ein wesentliches Heilsversprechen im Nationalsozialismus kann hierbei die Volksgemeinschaft gesehen werden, welcher nicht nur die Suggestierung einer inneren Harmonie, sondern gleichsam auch eine radikale Ausgrenzung alles Fremden inhärent war.

Während in der Realität der Versuch einer Homogenisierung der Gesellschaft immer radikaler verfolgt wurde, bspw. durch die zahlreichen Tötungen in Heil- und Pflegeanstalten unter dem Banner der NS-Euthanasie, oder dem allmählich einsetzenden Vernichtungskrieg vor allem gegen die jüdische Bevölkerung, zeigt der Film *Wunschkonzert* bereits mit Beginn des Weltkrieges eine gänzlich homogenisierte Gesellschaft. Gerade wenn man sich die konstitutive Funktion des Fremden, insbesondere des Antisemitismus für die Volksgemeinschaft in Erinnerung ruft, so kann Schmidt nur zugestimmt werden, dass die NS-Unterhaltungsfilme keineswegs nur eine beschönigte Realität zeigen, in welcher der totalitäre Charakter des NS-Regimes ausgeblendet wurde. Natürlich wird diese totalitäre Dimension nicht explizit angesprochen. Letztlich spiegelt aber gerade die im Film übertriebene Darstellung einer gelebten Volksgemeinschaft die darin enthaltene radikale Ausgrenzung alles Anderen wider⁴⁰⁷. Wenn wir uns noch in Erinnerung rufen, dass gemäß Žižek eine homogene Gesellschaft aufgrund unterschiedlichster Brüche innerhalb dieser lediglich als Illusion bzw. soziale Fantasie existieren kann⁴⁰⁸, so erscheint es verständlich warum der Antisemitismus in *Wunschkonzert* nicht explizit aufgegriffen wird. Steht ja gerade der dem Antisemitismus inhärente Judenhass als Sinnbild für die Brüche einer nicht existenten homogenen Gesellschaft, wodurch durch ein Aufgreifen dieser Thematik letztlich die Unmöglichkeit dieser ersehnten Homogenisierung preisgegeben worden

⁴⁰⁵ Schmidt 2004, S.204.

⁴⁰⁶ Vgl. Schmidt 2004, S.204.

⁴⁰⁷ Vgl. Schmidt 2004, S.201f.

⁴⁰⁸ Was wiederum nicht bedeutet, dass diese soziale Fantasie, Illusion oder Fiktion nicht als konstitutiv für die Wirklichkeitskonstruktion der EmpfängerInnen dieser Heilsversprechen gelten kann.

wäre. Insofern muss diese vermeintliche Ausblendung, welche jedoch ständig mitgedacht werden muss, als konstitutiv für die Inszenierung der Volksgemeinschaft in *Wunschkonzert* angesehen werden.

Neben dem Feindbild des Juden fungierte ebenso der Führer als soziale Fantasie zur Konstruktion einer vermeintlich homogenen Volksgemeinschaft. Gerade im Zusammenhang mit den Krisen- und Verfallserscheinungen der Weimarer Republik wird in der Literatur des Öfteren auf die innerhalb der deutschen Gesellschaft bestandene Sehnsucht nach einem starken Führer verwiesen: „Der Ruf nach dem Führer ist ein hervorstechendes Leitmotiv der öffentlichen Meinung Deutschlands während der Weimarer Republik“⁴⁰⁹. Diese konstatierte Führersehnsucht war eng verbunden mit der Hoffnung auf ein Wiedererstärken der Deutschen Nation⁴¹⁰ und fand ihre praktische Entsprechung in der Person Adolf Hitlers. Es mag fraglich sein, inwiefern der Führer-Mythos als solcher Bestand hatte und welche Anziehungskraft Hitler letztlich wirklich auf die Bevölkerung ausüben konnte. Aus diversen Berichten zur Stimmungslage der Bevölkerung zur sich seit 1942/43 abzeichnenden Niederlage des Deutschen Reiches, scheint sich jedoch eine entsprechende Anziehungskraft des Führers zu bestätigen: „Bis in die letzten Kriegsjahre hinein blieb Hitler allerdings von der Kritik weitgehend ausgenommen, und erst als der »Führer« 1944/45 ganz aus dem öffentlichen Leben verschwunden war, verblasste auch die integrative Suggestionskraft des »Hitler-Mythos«“⁴¹¹. Gemäß Janka bestand eine untrennbare Einheit zwischen dem Führer-Mythos und der Volksgemeinschaft, welche sich wechselseitig beeinflussten⁴¹². Am deutlichsten kommt diese Einheit in der Ineinssetzung des Volkswillens mit dem Führerwillen zum Ausdruck, wie bspw. in der von Rudolf Heß bereits zitierten Rede: „Sie sind Deutschland. Wenn Sie handeln, handelt die Nation. Wenn Sie richten, richtet das Volk“. Der Führer wird hierbei als „Träger des völkischen Gemeinwillens“⁴¹³ stilisiert, wodurch sich auch seine Unantast- und Unfehlbarkeit erklärt.

Natürlich benötigte die Erhaltung und Propagierung des Führer-Mythos auch eine ständige Inszenierung desselben. Neben den diversen Versammlungen, Aufmärschen und Reichsparteitagen, welche die Erhabenheit des Führers und dessen Einheit mit der

⁴⁰⁹ Sontheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933. München 1962. S.165f. Zitiert nach: Janka 1997, S.332.

⁴¹⁰ Vgl. Janka 1997, S.332.

⁴¹¹ Süß/Süß 2008, S.98.

⁴¹² Vgl. Janka 1997, S.356.

⁴¹³ Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands 1934-1940. Frankfurt am Main 1989. 5.Jg., 1938, S.525f. Zitiert nach: Janka 1997, S.350.

Volksgemeinschaft suggerieren sollten, dienten auch die ständig anzutreffenden Hitler-Bilder dieser Inszenierung: „Einem stets gleichen Muster folgend, zeigten sie ihn unnahbar, meist allein, nie ruhend und immer stehend, weil ein sitzender Führer nicht dem Bild des unermüdlich für das Wohl seines Volkes tätigen Mannes entsprochen hätte“⁴¹⁴. Auch in *Wunschkonzert* haben die teilweise anzutreffenden Hitler-Bilder, ob im Lazarett oder im Büro von Offizier Herbert Koch, eine immanente Bedeutung. Dadurch wird trotz physischer Abwesenheit des Führers permanent dessen Symbol- und Anziehungskraft bedient, wobei der Führer gewissermaßen über der eigentlichen Narration des Films angesiedelt wird⁴¹⁵. Die Omnipräsenz des Führers steht hierbei nicht nur als personifizierte Einheit des Volkes, sondern dieser fungiert im privaten Raum auch als Wacher über dem Deutschen Volk. Sehr gut veranschaulicht wird dieser Aspekt in der am Beginn des Films anzutreffenden Olympiasequenz, welche durch Aufnahmen aus Leni Reifenstahls Film *Olympia 1. Teil – Fest der Völker* gespeist wurde. Bei der Eröffnungsfeier für die Olympischen Spiele begegnen sich Herbert und Inge das erste Mal. Da Inges Tante die Karten für die Feier vergessen hat, sie erst holen muss und Herbert noch eine Karte übrig hat, versucht er Inge als seine Begleitung zu gewinnen. Seine Überredungskünste schlagen jedoch im ersten Moment fehl. Erst mit dem Eintreffen Hitlers entschließt sich Inge ohne Zögern der Einladung Herberts zu folgen. Am Platz angekommen, verleiht Inge mit den Worten „Gott ist das schön. Diese vielen Menschen“, ihrer Freude Ausdruck, und von der anfänglichen Distanz zu Herbert ist nichts mehr zu spüren. Der Führer fungiert hier ohne Zweifel als legitimierende Instanz für die Beziehung von Herbert und Inge. Zusätzlich wird deren individuelles Erlebnis der Olympischen Spiele und deren Kennenlernen in die gemeinschaftliche Rezeption der Eröffnungsfeier durch die Masse eingegliedert⁴¹⁶. Zum einen wird in dieser Sequenz der Führer als übergeordnete Instanz präsentiert, zum anderen wird aber auch dessen konstitutive Funktion für die Volksgemeinschaft angesprochen – nur durch die Ankunft bzw. Präsenz Hitlers finden Inge und Herbert zueinander. Doch ist dieses individuelle Beispiel lediglich als Symbol für die generell in der Volksgemeinschaftspropaganda angelegte Wirkungsmächtigkeit des Führers zu sehen. Die Zusammenführung von Inge und Herbert muss als kollektive Verschmelzung des Volkes gesehen werden, schließlich gehen beide in den euphorischen Jubelbezeugungen

⁴¹⁴ Janka 1997, S.354.

⁴¹⁵ Vgl. Schulte-Sasse 1996, S.291f.

⁴¹⁶ Vgl. Schulte-Sasse 1996, S.292.

der Masse unter und genießen dies auch offensichtlich. Dieser Aspekt kann an Inges Freude über „diese vielen Menschen“ oder deren euphorisches Ausrufen „da kommen die Deutschen“, beim Einmarsch der deutschen Athleten, festgemacht werden. In einem abwechselnden Schwenken der Kamera zwischen dem Einmarsch der Athleten, dem Führer, der Masse und Inge und Herbert, wird die Einheit der Volksgemeinschaft beschworen und das in *Wunschkonzert* erzählte individuelle Schicksal des frisch verliebten Paares, für die Zuschauer als Abbild der eigenen Erfahrungen positioniert und in den Kontext dieser Volksgemeinschaft gehoben.

7.5.2.3 Die Propagandafunktion der Olympischen Spiele

Für die Darstellung der gelebten Volksgemeinschaft in *Wunschkonzert* sind zwei Ereignisse im Film als Wesentlich anzusehen: Neben der bereits angesprochenen Olympiasequenz, nimmt auch die Vorführung des *Wunschkonzerts für die Wehrmacht* eine wesentliche Funktion ein⁴¹⁷. In weiterer Folge soll nun die Bedeutung und Funktion dieser beiden Sequenzen näher beleuchtet werden.

Wunschkonzert war ein Auftragswerk, das „seinen Ursprung in der Olympiade nehmen und im heutigen Kriegsgeschehen und im Erlebnis der Wunschkonzertveranstaltungen seinen Ausklang finden sollte“⁴¹⁸. Die Verbindung zwischen Olympia, dem Krieg und dem Wunschkonzert ist augenscheinlich. Doch warum sollte der Film gerade mit einem Rekurs auf die Olympischen Sommerspiele von 1936 beginnen? Hierzu muss auf die immanente Bedeutung der Olympischen Spiele für die In- und Auslandspropaganda des Deutschen Reiches hingewiesen werden. Während sich im Inland die Spiele als Wiedererstarkung der Deutschen Nation manifestieren sollte, versuchte man dem Ausland ein friedvolles Bild vom totalitären NS-Regime zu vermitteln. Dies geht auch aus einem von den Reichsministern Frick und Goebbels, sowie dem Reichssportführer von Tschammer und Osten in Auftrag gegeben Werbeband zu den Olympischen Spielen hervor:

„Mit der Begeisterung eines jugendlichen Volkes haben wir den Gedanken des Sportes aufgegriffen und uns zur ersten Reihe der sporttreibenden Nationen emporgekämpft. Im Jahre 1936 werden wir uns mit den Völkern der Erde messen und ihnen zeigen, welche Kräfte die Idee

⁴¹⁷ Vgl. Schulte-Sasse 1996, S.288.

⁴¹⁸ Hippler 1942, S.34.

der deutschen Volksgemeinschaft auszulösen imstande ist. Deutschland hat nie kriegerischen Ehrgeiz besessen, sondern seinen Ruhm im friedlichen Ringen der Nationen gesucht“⁴¹⁹.

Ziel dieser Propagandakampagne war es, die Deutsche Nation und dessen Politik international in ein friedvolles Licht zu rücken. Nahezu grotesk mutet es an, wenn Goebbels am Ende der Olympischen Spiele noch deren friedvollen und verbindenden Geist beschwört: „Die XI. Olympischen Spiele stehen in der Geschichte der Welt als ein Ereignis voller Glück und Frieden. Möge einmal von ihnen gesagt werden, dass sie mitgeholfen haben, eine neue Epoche des wirklichen Friedens auf allen Gebieten einzuleiten, die die Nationen miteinander verbinden“⁴²⁰. Realpolitisch mit dem Vierjahresplan die Vorbereitungen für einen Krieg aber bereits auf Hochtouren liefen. Bereits die Besetzung des entmilitarisierten Rheinlands nach den Winterspielen in Garmisch-Partenkirchen und die Entsendung der Legion Condor zur Unterstützung von General Francos Truppen im Spanischen Bürgerkrieg, zeigten das wahre Gesicht des als friedvoll inszenierten Deutschen Reiches⁴²¹. Die außerordentliche Bedeutung der Inszenierung der Olympischen Spiele lässt sich auch an den Bemühungen des Regimes ablesen: Neben unzähligen Werbemaßnahmen und direkten Anweisungen an die Presseorgane zur Festigung der olympischen Idee in der Bevölkerung, sollte auch der Antisemitismus zumindest während der Spiele oberflächlich abgebremst werden. Auseinandersetzungen mit Juden sollten nicht Eingang in die Presseberichterstattung finden, der Verkauf des antisemitischen Hetzorgans „Der Stürmer“ von Julius Streicher wurde einstweilen eingestellt und auch Schilder mit der Aufschrift „Juden unerwünscht“ wurden weitestgehend aus dem öffentlichen Raum entfernt. Doch bereits im Vorfeld der Spiele wurden durch Razzien unerwünschte Personen aus dem öffentlichen Bild verbannt und weiters wurde zeitgleich mit den Spielen bereits an der Erbauung des Konzentrationslagers Sachsenhausen gearbeitet⁴²².

Die historische und propagandistische Bedeutung der Olympischen Spiele dürfte durchaus ersichtlich sein. Insofern muss der Beginn von *Wunschkonzert* auch als Rekurs auf dieses Ereignis interpretiert werden. Doch welche Intentionen sollten letztlich damit bezweckt werden? Hierzu sei angemerkt, dass direkt in Anschluss an die

⁴¹⁹ Krause, Gerhard/Mindt, Erich: Olympia 1936. Eine nationale Aufgabe. Berlin 1935. Anm.35, S.76, 81. Zitiert nach: Grothe, Ewald: Die Olympischen Spiele von 1936 – Höhepunkt der NS-Propaganda? In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Jg. 59, 2008. S.297f.

⁴²⁰ Goebbels, Joseph in: Die Woche. Sondernummer Olympia 1936, August 1936. Zitiert nach: Grothe 2008, S.291.

⁴²¹ Vgl. Grothe 2008, S.298.

⁴²² Vgl. Grothe 2008, S.297ff.

Olympiasequenz zwei circa dreißig Sekunden währende Szenen folgen, welche den Einsatz der Legion Condor und den Polenfeldzug thematisieren. Es wird also zunächst auf die Friedfertigkeit, die Homogenität, den Zusammenhalt und die Stärke der Deutschen Nation verwiesen, symbolisiert durch das Jahr 1936 und die Olympischen Spiele, um schließlich eine direkte Verbindung zum Krieg herzustellen – so wie es auch in Hipplers Ausführungen gefordert war. Das Jahr 1936, „das implizit für Frieden und öffentliche Massenkultur steht, um dann eine Geschichte des Verzichts und der Trennung zu erzählen, [...] ist in *Wunschkonzert* eine Chiffre, die die Vergangenheit beschwört und in die Zukunft projiziert“⁴²³. Diese Beschwörung der Vergangenheit möchte auf eben jene damit verbundenen emotionalen Momente hinweisen, in welcher sich das Deutsche Reich als friedfertige und wieder erstarkte Nation inszenierte. Deutlich wird dieses Appellieren an die emotionale Verbundenheit mit dem Jahr 1936 an der Reaktion von Inge, als sie nach bis dato dreijähriger Trennung von Herbert, dessen Wunsch der Olympiafanfare im Radio vernimmt.



Abb. 1: 0:44:16 – Inge bei Ertönung der Olympiafanfare

In Inges Gesicht zeigt sich ungeheure Zuversicht und Hoffnung und sie wähnt sich wieder in die Zeit mit Herbert zurück. Dieses individuelle Schicksal muss als kollektive Rückerinnerung bzw. -besinnung eines ganzen Volkes verstanden werden.

Doch wozu ist nun diese positive Heraufbeschwörung der Olympischen Spiele notwendig, wie es offensichtlich in *Wunschkonzert* praktiziert wird? Wichtig ist dabei, dass Deutschland ständig versuchte, sich im Rahmen diverser Propagandakampagnen

⁴²³ Vgl. Hagener 2009, verfügbar unter: <http://www.nachdemfilm.de/no7/hag01dts.html> [Abgerufen am 22.3.2010].

die Opferrolle aufzuerlegen. Der Gegner sollte als der eigentliche Aggressor der kriegerischen Auseinandersetzung gebrandmarkt werden. Beispielhaft ist hierbei die deutsche Propaganda von den Gräueltaten Polens an dessen volksdeutscher Minderheit⁴²⁴, zur Legitimierung des deutschen Kriegseinsatzes, welcher gleichsam nur mehr als Verteidigungskrieg gegen den eigentlichen Aggressor erscheinen sollte. Diese Form der Kriegspropaganda hatte die Legitimation des deutschen Kriegseinsatzes zum Ziel und wurde ebenso in *Wunschkonzert* auf eine Vielzahl von kriegerischen Konstellationen (im Spanischen Bürgerkrieg, gegen Polen, gegen Frankreich oder gegen England) angewandt. Die Devise lautete: „Eine friedfertige und völkerverbindende Nation wie das Deutsche Reich des Jahres 1936, kann doch gar nicht für den Krieg verantwortlich sein. Vielmehr ist die Verantwortung hierfür beim politischen Gegner zu suchen“. Sowohl die Olympiasequenz, als auch die darauf folgenden Kriegsszenen werden durch die Integration von Wochenschauaufnahmen unterstützt, was dem Film einen dokumentarischen Charakter verleiht und somit dessen Wahrheits- und Wirklichkeitsgehalt verstärkt⁴²⁵. Den Zuschauern sollte diese Zusammenführung von Olympia und Krieg schließlich folgende Lesart bieten:

„Der Rezipient soll sich sowohl an den Einsatz der »Legion Condor« als auch an die darauf folgenden Kriegseinsätze ausschließlich unter dem Vorzeichen der Verteidigung gegen übergreifende Nachbarländer erinnern – mit dem Bild des unter dem Führer geeinten Deutschland bei den Olympischen Spielen als Ideal und als »ursprünglichem« Zustand vor Augen“⁴²⁶.

Die Anordnung der Szenen hatte also einzig und allein die Legitimierung und Kaschierung der deutschen Aggression zum Ziel. Die Inszenierung dessen sollte die Volksgemeinschaft festigen.

7.5.2.4 Die deutsche Hochkultur als sinnstiftendes Element

Neben den Olympischen Spielen fungierte aber noch ein weiteres Element zur Stärkung des deutschen Selbstbewusstseins bzw. zu dessen Wiedererweckung, nämlich die Bezugnahme auf die deutsche Hochkultur⁴²⁷. Ein Aspekt der nicht nur in *Wunschkonzert*, sondern in einer Vielzahl so genannter Genie-Filme seine Anwendung

⁴²⁴ Vgl. Steinert 1970, S.102ff.

⁴²⁵ Vgl. Schmidt 2004, S.200.

⁴²⁶ Jost, Eva/Reitzenstein, Markus: Eduard von Borsody: *Wunschkonzert*. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christian: *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen 2005. S.317.

⁴²⁷ Vgl. Schulte-Sasse 1996, S.296.

fand. Ebenso wie die Heimatfrontfilme, entstanden auch die Genie-Filme in den frühen vierziger Jahren und hatten vor allem die Darstellung von großen Persönlichkeiten aus der Kunst, der Medizin, den Wissenschaften oder der Politik zum Thema. Beiden Genres war der Begriff der „Heimat“ bzw. die Vermittlung dessen ein Wesentliches. In den Genie-Filmen wird *Heimat* als eine nationale kollektive Narration positioniert. Durch Überwindung der Vergangenheit soll diese geschaffene Narration direkt in die Gegenwart und Zukunft wirken. Wesentlich ist hierbei, dass es um die Wiedererfahrung von Genie und Kultur als soziale Fantasien geht⁴²⁸.

Verdeutlicht soll dieser Aspekt nun am Beispiel von *Wunschkonzert* werden. Gerade hierin spielt die Wiederentdeckung und das Aufgreifen der Deutschen Hochkultur zur Formierung der Volksgemeinschaft eine wesentliche Rolle (in diesem Sinne spricht Schulte-Sasse auch von einer *nationalen kollektiven Narration*). Im Film wird die deutsche Hochkultur symbolisiert durch Ludwig van Beethoven, als einer ihrer exponiertesten Vertreter. Die Instrumentalisierung einstiger künstlerischer Größen wurde bereits vor der Machtergreifung von der NSDAP praktiziert. So wurden Beethoven bspw. nationalsozialistischen Attitüden apostrophiert und Parallelen zwischen ihm und Hitler gezogen⁴²⁹. Diese Rückbesinnung an einstige deutsche Leistungen, sollte nicht nur zur Stärkung der Moral, sondern auch zur Formierung der Volksgemeinschaft beitragen.

Dieser Umstand prägte letztlich auch die Thematisierung von „Beethoven“ in *Wunschkonzert*. In fetischartiger Weise wird dem Namen „Beethoven“ eine Sakralität eingeschrieben, welche allein durch dessen bloße Erwähnung ihre Wirkung entfalten kann. Gemäß Schulte-Sasse befördert diese Nennung des Wortes „Beethoven“ „them [die Bewohner der im Text nachfolgend besprochenen Szene, *Anmerkung des Verfassers*] all into a state of epiphanous ecstasy [...]; the characters obligatory metamorphosis follows not from the music itself but from the Naming of Genius to which they are ‘supposed’ to react“⁴³⁰. Demonstriert wird dieser Aspekt in einer Szene, in welcher die Bewohner eines Wohnhauses zusammenfinden und in sich versunken und vollkommen andächtig den Klängen der, vom Musikstudenten Schwarzkopf interpretierten, Klaviersonate Nr.8 von Beethoven lauschen. Bezeichnender Weise trägt diese Klaviersonate auch den Titel „Pathétique“.

⁴²⁸ Vgl. Schulte-Sasse 1996, S.147f.

⁴²⁹ Vgl. O’Brien 2006, S.131.

⁴³⁰ Schulte-Sasse 1996, S.296.



Abb. 2: 0:30:20 – Die Hausgemeinschaft lauscht andächtig Schwarzkopfs Interpretation von Beethovens Klaviersonate Nr.8 (Pathétique)

Ganz der nationalsozialistischen Propaganda einer Verheißung von sozialer Egalität folgend, bspw. versinnbildlicht in der Propagierung einer Gleichwertigkeit der „Arbeit der Faust“ und der „Arbeit der Stirn“⁴³¹, wird diese Rezeption von klassischer Musik in einen gemeinschaftlichen, klassenübergreifenden Kontext gesetzt⁴³². So ist bspw. der Bäcker Hammer (links), der während des ganzen Films zunehmend durch seine humoristischen Einlagen auffällt, keineswegs ein Intellektueller. In Anbetracht der beethovenschen Klänge verfällt aber auch er der Andächtigkeit und mahnt dabei die erst später erschienene Vera mit den Worten „Psst, Beethoven“ zu Ruhe und Besonnenheit⁴³³. Wesentlich an dieser Szene ist jedoch nicht die angesprochene Vermittlung von sozialer Egalität, sondern vielmehr die Wirkung die durch dieses gemeinschaftliche Hören von Beethoven erzeugt werden soll. Ebenso wie Inge und Herbert bei der Olympiasequenz, fungiert auch diese hier abgebildete Hausgemeinschaft als Sinnbild für das Gesamtbild der deutschen Volksgemeinschaft. Beethoven muss somit als Sinnbild eines gemeinschaftsstiftenden Elements angesehen werden, welches zur Formierung der Volksgemeinschaft einen wesentlichen Beitrag leisten soll.

⁴³¹ Vgl. Süß/Süß 2008, S.90.

⁴³² Vgl. O'Brien 2006, S.131.

⁴³³ An einer anderen Stelle des Filmes wird diese Betonung der mehr mit Intellektualismus verbundenen Hervorhebung von Beethoven insofern karikiert, als der Volkssänger Weiß Ferdl in der Aufzeichnung des *Wunschkonzerts für die Wehrmacht* ein Lied mit dem Text „Ich bin so froh, ich bin kein Intellektueller“ anstimmt. Hierbei wird deutlich auf die Abneigung des Regimes gegenüber allem Intellektualismus angespielt.

Wozu diese Formierung letztlich befähigen soll, wird bereits in der darauf folgenden Szene geschildert. Während noch die letzten Klänge der Beethovensonate ertönen und die Kamera einen Schwenk auf die Außenansicht des Fensters vollzogen hat, erklingen bereits die Töne eines Soldatenmarsches mit dem bezeichnenden Titel „Es ist so schön, Soldat zu sein, Rosemarie“ von Herman Niels. In weiterer Folge sieht man eine marschierende Soldatentruppe, welche sich einstimmt auf die Abreise an die Westfront. Neben der Vermischung von klassischer und völkischer Musik, tritt hierbei die Verknüpfung der Besinnung auf Beethoven respektive der deutschen Hochkultur und dem Krieg deutlich zu Tage. Die Legitimation des Kriegs nährt sich aus der notwendigen Errettung der deutschen Kultur:

„The nearly seamless transition of music and camera work establishes a bridge spanning the gulf between high and low art, classical and folk traditions, the intimate realm of neighbors and the wider social framework of nation. This fluidity of these scenes suggest that war is necessary to protect German culture“⁴³⁴.

Ähnlich wie bei den Olympischen Spielen, wird auch bei der Thematisierung der deutschen Hochkultur die Vergangenheit heraufbeschworen, um der nunmehr geeinten Volksgemeinschaft eine Legitimation für den Krieg zu liefern. Die im Film benannten Aggressoren werden zu einer Gefährdung für die Bewahrung der deutschen Kultur stilisiert und Beethovens Pathétique soll als Verteidigung dieser fungieren⁴³⁵.

7.5.2.5 Das Wunschkonzert für die Wehrmacht

Die nun zu besprechende Sequenz des *Wunschkonzerts für die Wehrmacht* zielt darauf ab, die real erfahrene Separation zwischen Heimat und Front zu absorbieren, um weiterhin das Bild einer existenten und funktionierenden Volksgemeinschaft bedienen zu können. Zur Absorbierung dieser Separation bediente man sich moderner Massenkommunikationsmittel, allen voran dem Radio, welche die allgegenwärtige physische Präsenz während der Kommunikation obsolet machte. In *Wunschkonzert* wird hierzu die Abwicklung eines *Wunschkonzerts für die Wehrmacht* in den filmischen Kontext eingebaut, um diese vermeintliche Aufhebung der Separation auch bildlich veranschaulichen zu können. Diese Wunschkonzert-Ausstrahlung fungiert als verbindendes Element, welches bei der Geschichte von Inge und Herbert seinen Anfang,

⁴³⁴ O'Brien 2006, S.132.

⁴³⁵ Vgl. Beyer 2004, S.161.

aber auch sein Ende findet⁴³⁶. Doch während die Olympischen Spiele und „Beethoven“ als Chiffren für eine Wiederbesinnung und somit der Formierung der Volksgemeinschaft nur indirekt als Identifikationsmomente dienen, fungiert das Radiogerät, über dessen Äther das *Wunschkonzert für die Wehrmacht* ausgestrahlt wird, als eigentliches Mittel dieser Formierung: „The radio, [...] becomes the unifying principle in Borsody’s film and the means to achieve the *Volksgemeinschaft*, a harmonious national community bound by blood and cultural traditions“⁴³⁷. Aufgrund dieser Überwindung einer physischen Präsenz bei der Kommunikation, konnte in Anbetracht der realen Trennung von Heimat und Front, die paradox anmutende Volksgemeinschaftspropaganda weiterhin aufrechterhalten und forciert werden. Dies tritt in einem Auszug des Illustrierten-Filmkuriers deutlich zutage:

„Eine Stimme schwingt durch den Äther. ‚Hier ist der großdeutsche Rundfunk! Wir beginnen das Wunschkonzert für die Wehrmacht.‘ Ein magisches Band umschlingt Front und Heimat. Im Unterstand in Frankreich, im U-Boot auf Feindfahrt, im Fliegerhorst an der Küste, im stillen Zimmer einer Mutter, in Tausenden, Hunderttausenden von Wohnungen, überall klingt und schwingt der Strom von Wort und Lied und Musik. [...] Und wieder verbindet das Wunschkonzert alle Deutschen. Leid und Freude des einzelnen, Unbekannten, Namenlosen wird Leid und Freude der ganzen Nation. Alle Herzen schlagen im gleichen Rhythmus des Empfindens“⁴³⁸.

Ob der Bedeutung des Rundfunks für die Formierung der Volksgemeinschaft wusste auch der Propagandaminister bescheid, schließlich ermögliche dieser am besten die Spaltung von öffentlich und privat aufzuheben und somit die Gesamtheit des Volkes einzubinden⁴³⁹. Im Rundfunkwesen kam es hierbei im Januar 1936 zur Ausstrahlung des ersten Wunschkonzertes. Ganz der Volksgemeinschaftspropaganda verpflichtet, konnten sich die Zuhörer durch eine Spende an das Winterhilfswerk ein Lied wünschen. Mit Beginn des Krieges wurde dieses Sendungsformat reformiert und konzentrierte sich ab 1. Oktober 1939 unter dem neuen Titel *Wunschkonzert für die Wehrmacht* ausschließlich auf Wünsche von Soldaten und deren Familien. Übertragen wurde diese Veranstaltung aus einer Konzerthalle mit Live-Publikum, jeweils mittwochs und sonntags von 17:00 bis 20:00 Uhr. Dieses *Wunschkonzert* zeichnete sich durch eine dosierte Mischung aus E- und U-Musik (ernste und unterhaltende Musik), sowie weiteren kulturellen Veranstaltung aus, wodurch den vielfältigen Wünschen der

⁴³⁶ Vgl. Schulte-Sasse 1996, S.294f.

⁴³⁷ O’Brien 2006, S.122.

⁴³⁸ Illustrierter Filmkurier, vom 3.Dezember 1940. Nr.3166.

⁴³⁹ Vgl. Bathrick, David: Radio und Film für ein modernes Deutschland: Das NS-Wunschkonzert. In: Schenck, Irmert (Hrsg.): Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg 1999. S.115.

Bevölkerung Rechnung getragen werden sollte⁴⁴⁰. Durch diesen Versuch einer umfassenden Einbindung der Bevölkerung, sollte die Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit aufgehoben und in ein kollektives Gemeinschaftserlebnis transformiert werden. In diesem Kontext sei auf Walter Benjamin verwiesen, welcher in seinem *Kunstwerk-Aufsatz* bereits auf die Bedeutung moderner Massenkommunikationsmittel, welche das „Anliegen der gegenwärtigen Massen“, „die Dinge räumlich und menschlich näher zu bringen“⁴⁴¹, hingewiesen hatte. Diesem Anspruch wird auch das *Wunschkonzert* im *Wunschkonzert* gerecht: „By incorporating into the medium of film a successful radio program that stresses audience participation and unites soldier and civilian, *Wunschkonzert* overcomes physical distance and emotional separation“⁴⁴².

Die Produktion des Volksempfängers komplementierte die Verbindung von Volksgemeinschaft und Technisierung⁴⁴³ und sollte die Gesamtheit des Volkes einbinden. So lassen sich für das Jahr 1938 9,6 Millionen zugelassene Rundfunkgeräte konstatieren, wenngleich dieser Wert im europäischen Vergleich keine merkwürdige Signifikanz aufweist⁴⁴⁴. Doch für den täglich erlebten Kriegsalltag der Soldaten und deren Familien hatte der Rundfunk offensichtlich eine immanente Funktion: So wurden nicht nur direkt nach der Invasion deutscher Truppen in Polen im September 1939 Radiogeräte an Frontsoldaten übermittelt⁴⁴⁵, sondern auch in der Heimat avancierte das Radio zu einem wichtigen Informationsmedium. Für die Heimat bot dieses Medium insofern zweierlei: Zum einen konnte man damit schnell an Informationen über den Krieg kommen; so ließen viele Menschen das Radiogerät den ganzen Tag eingeschaltet, um immer auf dem Laufenden zu sein. Auch das *Wunschkonzert für die Wehrmacht* reihte sich in diese Informationskette ein, schließlich wurden dort nicht nur Musikkünsche erfüllt, sondern auch Auskünfte über Truppenkontingente, sowie Geburten in der Heimat angekündigt. Zum anderen müssen die musikalischen Interpretationen für die Zuhörer jedoch auch als Möglichkeit des Ausbruchs aus dem Alltagstrott verstanden werden, wo man sich in kurzen Momenten bspw. in wehmütiger Erinnerung nach dem Geliebten sehnen konnte⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ Vgl. Bathrick 1999, S.116ff.

⁴⁴¹ Benjamin 1968, S.18.

⁴⁴² O'Brien 2006, S.124.

⁴⁴³ Eine Richtung in die auch die Produktion des so genannten „Volkswagens“ zielen hätte sollen, wenngleich die Gelder für die Vorbestellungen letztlich in die Aufrüstung investiert wurden.

⁴⁴⁴ Vgl. Süß/Süß 2008, S.86.

⁴⁴⁵ Vgl. O'Brien 2006, S.123.

⁴⁴⁶ Vgl. Schmidt 2004, S.199.

Im Film selbst wird diesen hier angesprochenen Aspekten zu genüge Rechnung getragen: So steht der Beginn des 10. Wunschkonzerts für die Wehrmacht ganz unter dem Zeichen der Aufhebung der Separation. Nach einem kurzen Intermezzo im Konzertsaal des Wunschkonzerts und der Ertönung eines Marsches, werden in einer aufeinander folgenden Bildfolge, Menschen bei der Verrichtung unterschiedlichster Tätigkeiten bei gleichzeitiger Rezeption des Wunschkonzerts gezeigt.



Abb. 3-8: 1:17:35–1:18:17 – Die Volksgemeinschaft lauscht dem *Wunschkonzert*

Ob Jung oder Alt, Mann oder Frau, Geliebte oder Geliebter, in der Heimat oder an der Front, alle Hören das *Wunschkonzert für die Wehrmacht*. Das individuelle Schicksal wird aufgehoben und in ein kollektives Gemeinschaftserlebnis transformiert. Zentral ist hierbei die Aufhebung der Separation. Die Trennung mag zwar evident und erfahrbar sein, doch wird sie letztlich durch die übergeordnete Ebene der Volksgemeinschaft aufgehoben, deren Zusammenhalt keineswegs nur auf physischer Präsenz beruht. Schulte-Sasse spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „imagined community“⁴⁴⁷, welche mittels des Radios seine Konturen annimmt. Durch die Rezeption des Wunschkonzerts wird man somit unweigerlich in ein gemeinschaftliches Gefüge eingegliedert.

7.5.2.6 Zwischen Heterogenität und Homogenität

Zu guter Letzt sei noch ein Aspekt angesprochen, welcher nicht nur im Film eine wesentliche Bedeutung hatte, sondern auch in der nationalsozialistischen Sozialpolitik

⁴⁴⁷ Schulte-Sasse 1996, S.298.

seine Entsprechung fand. Hierzu muss im Folgenden näher auf das dabei anzutreffende widersprüchliche Verhältnis von Heterogenität und Homogenität eingegangen werden. Gerade in *Wunschkonzert* wird trotz der endlos bedienten Formel des Zusammenhalts, gelegentlich auch auf die vielfältige Zusammensetzung der vermeintlich homogenen Gesellschaft angespielt. Während in der Realität der systematische Völkermord auf eine Vereinheitlichung der Gesellschaft zielte, wo als fremdvölkisch, gemeinschaftsfremd oder anders denkend deklarierte Menschen aus diesem System radikal entfernt wurden, sollte mittels der NS-Propaganda weiterhin der Eindruck einer heterogenen Zusammensetzung der Bevölkerung aufrecht erhalten werden. In *Wunschkonzert* findet dieser Aspekt in unterschiedlichsten Facetten seinen Ausdruck: Im Aufgebot von zahlreichen Dialekten und Soziolekten, dem Zusammentreffen von Personen unterschiedlichster sozialer Schichten, der in der Wunschkonzert-Aufführung dargebrachten Mixtur aus ernster und unterhaltender Musik, sowie in einem abgebildeten Querschnitt durch die Wehrmacht. Hierdurch sollte der Eindruck einer vermeintlichen Vielfalt aufrechterhalten und durch das Aufgebot unterschiedlichster Charaktere, den Zuschauern ein differenziertes Rezeptionsangebot ermöglicht werden⁴⁴⁸. Es stellt sich nun die Frage, wie dieser bewusst angestrebte Widerspruch zwischen normativ geforderter Gleichheit und propagierter Gemeinschaft in den Doktrinen der NS-Ideologie aufgelöst wurde. Das Gemeinschaftspostulat der Volksgemeinschaft sollte ja bekanntlich als Sozialordnungsmodell, den Krisenerscheinungen entgegen wirken und das einzelne Individuum aus seiner „Heimatlosigkeit“ befreien – ihm ein identitätsstiftendes Gegenmodell zur Moderne bieten. Das Individuum selbst fand in dieser Konzeption nur noch als Teil des „Volkskörpers“ seine Geltung: „Der «Wert des Menschen [...] und sein Wert für die Volksgemeinschaft werden nur ausschließlich bestimmt durch die Form, in der er der ihm zugewiesenen Arbeit nachkommt»“⁴⁴⁹. Die Volksgemeinschaft ist somit lediglich als instrumentelle Konzeption zu verstehen, welche zur Erwehrung gegen den äußeren Feind und zur Eroberung von neuem „Lebensraum“ dienen sollte. Dabei kam gerade der Leistung eine wesentliche Bedeutung zu, wodurch die Volksgemeinschaft als Leistungsgemeinschaft verstanden werden muss⁴⁵⁰. In der realpolitischen und –gesellschaftlichen Ausformung kam es

⁴⁴⁸ Vgl. Hagener 2009, verfügbar unter: <http://www.nachdemfilm.de/no7/hag01dts.html> [Abgerufen am 25.3.2010].

⁴⁴⁹ Hitler, Adolf: Rede vom 12.6.1925. In: Vollnhals, Clemens (Hrsg.): Hitler. Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933. S.96f. Zitiert nach: Frei 2005, S.111.

⁴⁵⁰ Vgl. Frei 2005, S.111.

hierbei zu einer wechselseitigen Vermittlung von sozialer Gleichheit und individuellem Leistungsanreiz.

Bezugnehmend auf die Wirtschaftspolitik des Nationalsozialismus wird oftmals von dem NS-Wirtschaftswunder gesprochen⁴⁵¹. Diese Bezeichnung nährt sich aus dem Umstand, dass sich nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten die wirtschaftliche Situation allmählich wieder stabilisierte und nach Jahren der Massenarbeitslosigkeit, mit dem Jahre 1936 wieder annähernd Vollbeschäftigung erreicht wurde. Wengleich diese konjunkturelle Erholung nur zu einem Bruchteil auf die NS-Wirtschaftspolitik zurückgeführt werden kann, verstand es das Regime jedoch, diesen Umschwung für die eigenen Zwecke zu instrumentalisieren⁴⁵². Während die Sozialausgaben seit 1933 de facto stagnierten und das NS-Regime ebenso wie die Kabinette der Weimarer Republik eine Sparpolitik betrieb⁴⁵³, erzielte die nationalsozialistische Sozial- und Gesellschaftspolitik trotzdem bemerkenswerte Erfolge in der Propagierung eines Gefühls sozialer Gleichheit⁴⁵⁴. Gerade der Bereich der Konsummöglichkeiten war auf diesen Aspekt abgestimmt: So konnten bspw. die kulturellen, sportlichen und touristischen Angebote der „Feierabendorganisation“ KdF durchaus den Eindruck einer Einebnung sozialer Differenzierung erwecken. Wenngleich der Anteil der Arbeiter vor allem bei teureren Veranstaltungen, wie bspw. den Hochseereisen, deutlich unter dem Durchschnitt lag, und auch die Einkommensentwicklung gegen die Zunahme von Konsummöglichkeiten für den Großteil der Bevölkerung sprach, so fand diese Freizeitpolitik ihren Erfolg vor allem in der Verheißung künftigen Wohlstands⁴⁵⁵. Trotz dieser Ansätze eines Massenkonsums, blieben Sparen und Konsumverzicht weiterhin die zentralen Tugenden, welche ebenso mit dem Gefühl der sozialen Gleichheit assoziiert wurden. Die symbolträchtigen „Eintopfsonntage“, an denen Direktoren und Arbeiter gemeinsam ihren Eintopf genossen, zeugen von diesem Aspekt⁴⁵⁶. Die Devise lautete: „Die «Volksgemeinschaft» existiert, und alle machen mit; «oben» und «unten» sind weniger wichtig als der «gute Wille»; materielle Anspruchslosigkeit zeugt von «nationaler Solidarität»“⁴⁵⁷. Diese Bezugnahme auf die nationale Solidarität, sowie der individuellen Mäßigung ist

⁴⁵¹ Vgl. Frei 1996, S.86.

⁴⁵² Vgl. Süß/Süß 2008, S.84f.

⁴⁵³ Vgl. Süß/Süß 2008, S.85

⁴⁵⁴ Vgl. Frei 2005, S.114.

⁴⁵⁵ Vgl. Süß/Süß 2008, S.86.

⁴⁵⁶ Vgl. Frei 2005, S.114.

⁴⁵⁷ Frei 2005, S.115.

symptomatisch für die NS-Wohlfahrtspolitik. Sie findet ihre Entsprechung in folgendem Ausdruck: „Ein Volk hilft sich selbst“⁴⁵⁸. Ziel solcher Proklamationen war die Suggestierung einer kollektiven Opferbereitschaft, wodurch auch die Nationalsozialistische Volkswohlfahrt und das Winterhilfswerk eingerichtet wurden. Wenngleich die jeweiligen Spendenaktionen, bei denen bis 1939 an die 2,5 Milliarden Reichsmark gesammelt wurden, einer Art zwanghaften Verpflichtung unterlagen – schließlich konnte eine Verweigerung der Spenden zu diversen Unannehmlichkeiten führen – können gerade diese Aktionen und vor allem die Beteiligung unzähliger Freiwilliger Helfer und Mitglieder (die NSV hatte bis 1942 16 Millionen Mitglieder), durchaus als Ausdruck einer partiell gelebten Volksgemeinschaft gedeutet werden⁴⁵⁹.

Doch wie verhielt es sich nun mit dem Aspekt der Leistung in diesem System? Wie schon erwähnt definierte sich schließlich die Volksgemeinschaft gerade über Leistung, wodurch sich auch unweigerlich die Frage der Hierarchie dazu gesellt. Die Volksgemeinschaft sollte keineswegs als eine hierarchiefreie Gesellschaft konzipiert sein: „Nationalsozialisten, so Goebbels, träten ein für die »Schichtung des Volkes, hoch und niedrig, oben und unten«“⁴⁶⁰. Nicht nur die rassistische Ausgrenzung schuf diese Hierarchie, sondern auch das allgegenwärtige Führerprinzip. Durch neu entstandene Arbeitsplätze in der Rüstungsindustrie, in den Gliederungen der Partei, beim Militär und in der Verwaltung, konnten dem Einzelnen durchaus neue Aufstiegsmöglichkeiten geboten werden⁴⁶¹. Gerade in den Zeiten der Aufrüstung für den Krieg sollte die Propagierung eines individuellen Leistungsethos mittels diverser Leistungsanreize, die Produktivität steigern. So sehen Bajohr und Wildt in diesem Zusammenhang gerade in der Herstellung von Ungleichheit – im Gegensatz zur propagierten Gleichheit – ein wesentliches Attraktivitätsattribut der Volksgemeinschaft⁴⁶².

7.5.3 Der unsichtbare Feind – Kriegspropaganda in *Wunschkonzert*

7.5.3.1 Legitimation des Krieges

Die Friedenspropaganda des NS-Regimes während der Olympischen Spiele muss unweigerlich mit den bereits geplanten Kriegsvorbereitungen in Zusammenhang gesehen werden. Während dieses Propagandaspektakel im Ausland jedoch wenig Wirkung

⁴⁵⁸ Das Motto einer der ersten Sammelaktionen des Winterhilfswerks. Siehe hierzu: Frei 2005, S.115.

⁴⁵⁹ Vgl. Frei 2005, S.115.

⁴⁶⁰ Süß/Süß 2008, S.81.

⁴⁶¹ Vgl. Süß/Süß 2008, S.90.

⁴⁶² Vgl. Bajohr/Wildt 2009, S.19.

zeigte, trugen vor allem die sportlichen Triumphe der deutschen Athleten zu einer Aufwertung des nationalen Selbstbewusstseins innerhalb der Bevölkerung bei⁴⁶³. Die ausländische Presse führte dabei bereits drei Jahre vor den Olympischen Spielen einen Feldzug gegen die Ausrichtung der Spiele im Deutschen Reich, wodurch auch die Inszenierung während der Spiele im Ausland keineswegs den Eindruck eines friedfertigen Deutschlands etablieren konnte. Hiergegen sprach auch das allmähliche Vorgehen des Regimes: Noch vor Beginn der Olympischen Spiele am 26. Juli 1936, erteilte Hitler den Befehl zur Aufstellung der Legion Condor, welche im Spanischen Bürgerkrieg die Truppen von General Franco unterstützen sollte. Dabei handelte es sich im Übrigen um eine Geheimmission, welche erst Jahre später in der deutschen Presse Erwähnung fand. Mit der Verkündung des Vierjahresplans am „Parteitag der Ehre“ wurden die kriegesischen Intentionen des NS-Regimes zusätzlich untermauert⁴⁶⁴. Doch auch nach dem Anschluss von Österreich und dem Einmarsch deutscher Truppen in das Sudetengebiet verstummte die grotesk anmutende Friedenspropaganda des NS-Regimes nicht. Diese Vorgehensweisen wurden dabei in den Kontext einer Erweiterung des Lebensraumes für das deutsche Volk gesetzt, wobei die Friedensbeteuerungen weiterhin Bestand hatten: „Deutschland wünsche nach wie vor den Frieden, aber einen »Frieden zu einem Preis«, d.h. um den Preis der Erfüllung seiner »berechtigten und unabdingbaren Lebensansprüche«“⁴⁶⁵. In diesen Tönen schwang weiterhin die angestrebte Revision des Versailler Friedensvertrages mit.

Im Frühjahr und Sommer des Jahres 1939 traten nunmehr zwei zentrale Propagandastrategien hervor, welche präventiv den bevorstehenden Krieg gegen Polen legitimieren sollten: Neben der Behauptung, dass Deutschland von äußeren feindlichen Mächten bedroht sei, wurde auch vorsorglich die Schuld für einen möglichen Kriegsausbruch diesen Mächten untergeschoben⁴⁶⁶. Dies war insofern notwendig, als die deutsche Bevölkerung laut den Stimmungs- und Lageberichten des SD, zu dieser Zeit von einer Kriegsfurcht und Friedenssehnsucht geprägt war⁴⁶⁷. Im Zuge der nun folgenden Propagandakampagnen wurde vor allem Großbritannien als der Hauptfeind stilisiert, wobei Polen zunächst noch als von England beeinflusster Kontrahent dargestellt wurde. Erst kurz vor Kriegsbeginn, im August 1939, intensivierte sich

⁴⁶³ Vgl. Grothe 2008, S.305.

⁴⁶⁴ Vgl. Deist, Wilhelm/Messerschmidt, Manfred/Volkman, Hans-Erich/Wette, Wolfram: Ursachen und Voraussetzungen des Zweiten Weltkrieges. Frankfurt am Main 1989. S.154.

⁴⁶⁵ Deist/Messerschmidt/Volkman/Wette 1989, S.159.

⁴⁶⁶ Vgl. Deist/Messerschmidt/Volkman/Wette 1989, S.159f.

⁴⁶⁷ Vgl. Deist/Messerschmidt/Volkman/Wette 1989, S.165.

schließlich auch die Propaganda gegen Polen, um einen Grund für den Angriff der deutschen Truppen zu schaffen⁴⁶⁸. Zentrale Themen dieser Propaganda waren die Beanspruchung Deutschlands von Danzig, welches mit einem „deutschen Charakter“ apostrophiert wurde, die Übergriffe gegen in Polen lebende Volksdeutsche, sowie etwaige polnische Grenzverletzungen⁴⁶⁹. Polen sollte als der eigentliche Aggressor eines nunmehr notwendigen Krieges gebrandmarkt werden, wodurch der Eindruck „Polen sinne auf Krieg und die Konnationalen jenseits der Grenze litten unter nicht länger hinnehmbaren Gewaltakten“⁴⁷⁰ erweckt werden sollte. Kurz vor Kriegsbeginn wurden schließlich von deutscher Seite noch Grenzzwischenfälle inszeniert, welche die Legitimation für einen Angriff nochmals bekräftigen sollten. Bekanntheit erlangte hierbei der von der SS am 31. August 1939 inszenierte Überfall polnischer Soldaten auf den Sender Gleiwitz, wodurch die Aggression Polens nochmals unter Beweis gestellt werden sollte. Wenngleich diese Aktion selbst keine dementsprechende Wirkung auslöste, schließlich wurde zu dieser Zeit der Sender lediglich im Raum Gleiwitz empfangen⁴⁷¹, so ist diese Aktion doch als Beispiel für die zahlreichen Inszenierungen des NS-Regimes zu sehen. Eine Kriegsbegeisterung in der deutschen Bevölkerung konnte dadurch nicht geweckt werden, doch konnte die Vorgehensweise zumindest als ein Abwehrkampf gegen den feindlichen Aggressor dargestellt werden. So war auch in der Sprachregelung für den 1. September von einer „Abwehr polnischer Angriffe“ und nicht von Krieg die Rede⁴⁷². In der Kriegserklärung Hitlers vom 1. September 1939 vor dem Reichstag, wird dementsprechend auch auf die friedliche Vermittlungsfunktion Deutschlands und der Aggression Polens hingewiesen:

„Ich habe daher gestern Abend mich entschlossen, es auch der britischen Regierung mitzuteilen, dass ich unter diesen Umständen von der polnischen Regierung keine Geneigtheit finden kann, mit uns in ein wirklich ernstes Gespräch einzutreten. Es waren damit diese Vermittlungsvorschläge gescheitert. Denn dazwischen war unterdes erstens als erste Antwort auf diesen Vermittlungsvorschlag die polnische Generalmobilmachung gekommen und als weitere Antwort neue Gräueltaten“⁴⁷³.

⁴⁶⁸ Vgl. Deist/Messerschmidt/Volkman/Wette 1989, S.161.

⁴⁶⁹ Deist/Messerschmidt/Volkman/Wette 1989, S.165.

Vgl. Böhler, Jochen: Auftakt zum Vernichtungskrieg. Die Wehrmacht in Polen 1939. Frankfurt am Main 2006. S.37.

⁴⁷⁰ Kees, Thomas: »Polnische Gräuel.« Der Propagandafeldzug des Dritten Reiches gegen Polen. Zitiert nach: Böhler 2006, S.38.

⁴⁷¹ Vgl. Böhler, Jochen: Der Überfall. Deutschlands Krieg gegen Polen. Frankfurt am Main 2009.

⁴⁷² Vgl. Deist/Messerschmidt/Volkman/Wette 1989, S.848.

⁴⁷³ Tonmitschnitt, verfügbar unter: www.nationalsozialismus.de. Zitiert nach: Böhler 2009, S.71f.

7.5.3.2 Verharmlosen, Verschweigen und Ablenken

Aus diesen Ausführungen ist ersichtlich, dass das NS-Regime nicht nur bei den Olympischen Spielen, sondern bis weit in den Krieg hinein massive Anstrengungen unternommen hat, um das Bild eines friedfertigen Deutschlands zu skizzieren. Im Film *Wunschkonzert* erhält der Krieg in einer recht subtilen Weise seine Legitimation: Neben der Beschwörung der friedlichen Ausrichtung Deutschlands in der Olympiasequenz, nährt sich diese Legitimation auch aus der Bezugnahme auf die deutsche Hochkultur und die Errettung derselben. In der Szene, wo die Hausgemeinschaft den von Schwarzkopf intonierten Klängen von Beethovens *Pathétique* lauscht kommt dies deutlich hervor:

„Hier wird, ausschließlich mit filmischen Mitteln, ein Topos nationalsozialistischer Ideologie und Kriegsrechtfertigung gestaltet: die Verteidigung deutscher Kultur (für die Beethovens »Pathétique« steht) gegen die angebliche Bedrohung von Außen, sei es der »gallische Erbfeind«, die »englische Plutokratie« oder der »jüdische Bolschewismus«. Diese Sequenz suggeriert unmissverständlich: Dafür ziehen wir in den Krieg“⁴⁷⁴.

Die Kriegsschuld den anderen Mächten aufzubürden hatte also auch in *Wunschkonzert* Strategie, wenngleich die konkreten Feinde eher kurz und nur am Rande angesprochen werden. Ein Umstand auf den ich später noch zu sprechen kommen werde. Mehr und noch deutlicher als im Film wird diese Thematik der Kriegsschuld in der im Illustrierten Filmkurier erschienenen Inhaltsangabe zu *Wunschkonzert* angesprochen: „September 1939. Polen, von Englands ‚Garantie‘ trunken und irr, wirft die Brandfackel des Krieges über die Grenzen. Deutschland tritt zum Befreiungskampf an“⁴⁷⁵.

Da der Film sich vor allem auf den real erfahrenen Kriegszustand des Publikums richtet, entsprechen die Kriegspropagandaelemente in *Wunschkonzert* vermehrt der im Propagandakapitel bereits erwähnten Formel des Verharmlosens, Verschweigens und Ablenkens. Die Charaktere im Filme versprühen trotz der ständig präsenten Drohung des Krieges einen unbeschreiblichen Optimismus. Auch bei der Abfahrt der Soldaten an die Westfront ist keine Trauer zu spüren, vielmehr wird mit ermunternden Marschgesängen heldenhaft der nationalen Notwendigkeit entgegengesteuert. Und auch Trauer wird durchwegs ausgeblendet. Einzig bei dem Tod von Schwarzkopf (der auch gleichzeitig der einzige Tote im Film ist) sieht man seine Mutter trauern. Wenngleich

⁴⁷⁴ Beyer 2004, S.161.

⁴⁷⁵ Illustrierter Film-Kurier, vom 3.Dezember 1940. Nr.3166.

diese Szene vielmehr die stoische Ruhe der trauernden Mutter inszeniert, um gleichsam als generelles Abbild für die ganze Nation zu dienen.

Hiermit wurde bereits ein wichtiger Aspekt von *Wunschkonzert* angedeutet, nämlich die Frage, wie die Darstellung des Kriegs filmisch umgesetzt wurde. Interessanterweise zeigt sich, dass bereits der Einsatz der Legion Condor in eine Reihe mit dem Polenfeldzug, dem Westfeldzug und der Luftschlacht um England gesetzt wird. So folgt auf eine kurze Sequenz von Luftangriffen deutscher Militärflugzeuge im Spanischen Bürgerkrieg ein nahtloser Übergang, welcher nur durch die Einblendung „6. September 1939“ unterbrochen wird, zum Polenfeldzug und ebensolchen deutschen Angriffen.

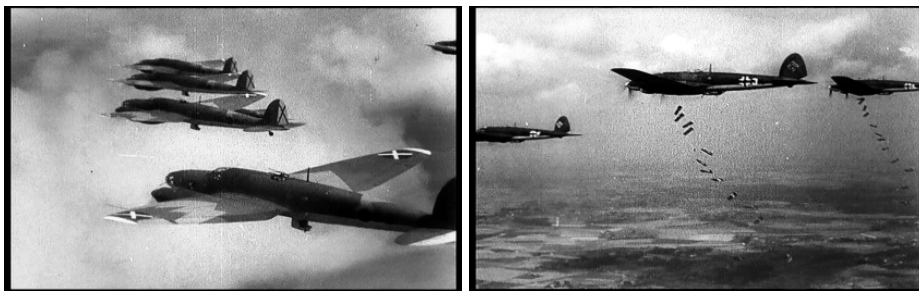


Abb. 9 und 10: 0:22:10-0:22:37 – Legion Condor und Polenfeldzug

Hierbei wird nicht zwischen diesen beiden Einsätzen getrennt, vielmehr werden beide Szenarien unter dem Banner eines umfassenden Krieges gestellt; eines Krieges zur Verteidigung gegen die äußeren Feinde und zur Errettung der deutschen Kultur. Wenngleich beide Szenen (Condor und Polenfeldzug) lediglich eine Minute in Anspruch nehmen, sind sie mitunter die einzigen Relikte im Film, welche ansatzweise Krieg abbilden. Fern von jeglicher realistischen Skizzierung des Krieges wird hierbei Verharmlosung und Negierung der Folgen des Krieges auf höchstem Niveau betrieben. Man sieht in diesen beiden Szenen lediglich Angriffe von deutschen Streitkräften, wobei durch die schnelle Schnitttechnik zusätzlich der Eindruck der Stärke derselben evoziert wird. Ähnlich wie bei den Olympischen Spielen wird auch hier an das nationale Selbstbewusstsein appelliert, schließlich kann sich kein Gegner der deutschen Überlegenheit entgegenstellen. Auch spielt wiederum die Technisierung eine wesentliche Rolle, nicht nur hinsichtlich des militärischen Gerätes, sondern auch ob der technischen Möglichkeiten durch die Filmtechnik, um bewusst diese Schnelligkeit und Überlegenheit zu konzipieren. Dieser Vermischung von Technisierung und Überlegenheit fällt der realistische Aspekt von Krieg zum Opfer: „War is the symbolic

victory of man over machine, the mythic display of heroic ideals, or a light-hearted comedy, but never violent aggression against a political enemy“⁴⁷⁶. Eine Verharmlosung und Negierung von Krieg erfolgt schließlich auch durch die vollkommene Ausblendung möglicher Opfer. Dadurch wird die eigentliche Brutalität und Grausamkeit von Krieg bis zu seiner Unkenntlichkeit entstellt und kann somit auch als Notwendigkeit etabliert werden. Die Authentizität von *Wunschkonzert* wird zusätzlich noch durch die Verwendung von Dokumentarfilmaufnahmen verstärkt, welche den Wahrheits- und Wirklichkeitsgehalt des Films und der Darstellung von Krieg befördern⁴⁷⁷.

7.5.3.3 Der fiktive Feind

Die Darstellung eines konkreten Feindbildes zeigt sich in *Wunschkonzert* recht eigentümlich: Die Benennung oder Darstellung desselben findet nur in recht marginaler Weise statt⁴⁷⁸, vielmehr wird ein entnationalisiertes Feindbild generiert. Gerade weil die deutschen Truppen überlegen sind wird auch gänzlich auf die Darstellung eines Widerstandes gegnerischer Truppen verzichtet. Genau an diesem Punkt zeigt sich auch der zum Teil fiktive Charakter von *Wunschkonzert*: „Indeed, there is no enemy in sight, no counterattack, no death; by their sheer presence the Germans seem to win a one-sided battle in a nondescript landscape. War becomes a fictional event despite its staging as documented fact“⁴⁷⁹. Die Inszenierung der Überlegenheit Deutschlands steht hierbei in direkter Verbindung mit den technischen Möglichkeiten des Mediums Film. So verweist Siegfried Krakauer darauf, dass gerade die kontinuierliche Bewegung der Bilder, genau diese Überlegenheit des NS-Regimes suggeriert, welche letztlich die totale Kontrolle bedeutet – eine Kontrolle über ein Feld, welches weder geografisch noch zeitlich mehr zuordenbar ist⁴⁸⁰. Die Fiktion entfaltet sich hierin eben nicht nur aufgrund der Überlegenheit Deutschlands gegenüber einem fiktiven Feind, sondern auch über eine vollkommene Negierung der Determinanten Raum und Zeit. Eine eindeutige geografische oder zeitliche Zuordnung ist dabei nicht mehr möglich. Dieser

⁴⁷⁶ O'Brien 2004, S.126.

⁴⁷⁷ Vgl. Schmidt 2004, S.200.

⁴⁷⁸ Bspw. als nach der Einblendung von „6. September 1939“ das Vorgehen Deutschlands gegen den polnischen Aggressor im Radio verkündet wird, oder als Hammer und Kramer ausgerechnet fünf französische Schweine gefangen nehmen, was mitunter eine Anspielung auf den französischen Erbfeind bedeutete, sowie das am Ende des Films intonierte Propagandalied „Wir fahren gegen Engelland“.

⁴⁷⁹ O'Brien 2004, S.127.

⁴⁸⁰ Vgl. O'Brien 2004, S.127.

Umstand zeigt sich auch an dem nahtlosen Übergang vom Einsatz der Legion Condor zum Polenfeldzug: Während die Legion Condor geografisch durch die Einblendung einer Spanienkarte noch zuordenbar ist, ermöglicht die Einblendung „6. September 1939“ zwar eine Zuordnung zum Polenfeldzug, welche aber nicht zwingend notwendig ist. Auch im Verlauf des weiteren Films sind der Westfeldzug und die Luftschlacht um England durchaus ableitbar, letztlich fehlt diesen kurzen Ausschnitten jedoch ein klares Charakteristikum zur Zuordnung. Die Abbildung der Kriegseinsätze entfaltet sich insofern „in a never-never land where the Germans rule over time and space“⁴⁸¹.

Doch welchen Sinn hat nun diese fiktive Darstellung? Hierauf geben Jost und Reitzenstein eine entsprechende Antwort:

„Der Rezipient soll sich sowohl an den Einsatz der »Legion Condor« als auch an die darauf folgenden Kriegseinsätze ausschließlich unter dem Vorzeichen der Verteidigung gegen übergreifende Nachbarländer erinnern – mit dem Bild des unter dem Führer geeinten Deutschland bei den Olympischen Spielen als Ideal und als »ursprünglichem« Zustand vor Augen“⁴⁸².

Letztlich geht es hierbei um nichts anderes als eine Legitimation für den Krieg zu generieren (Bedrohung von Außen) und weiters dessen Notwendigkeit zu betonen (Errettung der deutschen Kultur), um auch der Unterstützung durch die Bevölkerung gewahr zu sein. Die bewusste Ansprechung eines fiktiven Feindbildes und die Aufhebung von Raum und Zeit, erteilt eine Generalabsolution für alle weiteren Kriegseinsätze. Die angestaute Aggression, welche letztlich zur kriegerischen Auseinandersetzung führt, kann seine Keimzelle nur außerhalb des Deutschen Reiches haben. Insofern handelt es sich bei dem Vormarsch der deutschen Truppen auch nur um eine Abwehr dieser äußeren Bedrohungen – die Deutsche Nation ist Opfer der Einkreisung durch dessen Nachbarstaaten und operiert lediglich gemäß der ihr zustehenden Selbstverteidigung. Diese propagandistischen Legitimierungs- und Beschwichtigungsversuche waren generell typisch für die Kriegspropaganda des NS-Regimes.

7.5.3.4 Krieg als strukturierendes Prinzip der Gesellschaft

In *Wunschkonzert* nimmt der Krieg eine wesentliche strukturierende Rolle ein. Sowohl die Soldaten an der Front, als auch die Bevölkerung in der Heimat nehmen, in jeweils

⁴⁸¹ Krakauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler: A psychological History of the German Film*. Princeton 1947. S.280. Zitiert nach: O'Brien 2004, S.127.

⁴⁸² Jost/Reitzenstein 2005, S.317.

unterschiedlichster Weise, an diesem Krieg teil. Hierbei wurde bereits auf die spezifische Geschlechterdifferenz hingewiesen. Gerade weil die jeweiligen Rezipienten den real erfahrenen Krieg ständig vor Augen hatten, musste auch dessen Allgegenwart behandelt werden. Neben der Verharmlosung, sollte durch ein Appellieren an den Zusammenhalt der Volksgemeinschaft und an die Ausdauer und Überlegenheit derselben, einer etwaigen Kriegsmüdigkeit entgegen gewirkt werden. Die raschen Erfolge in Nord- und Westeuropa im Frühjahr und Sommer 1940 unterstützten diese Unternehmen. Während zu Beginn des Krieges der deutschen Bevölkerung noch eine „widerwillige Loyalität“⁴⁸³ attestiert wurde, erreichte die Stimmung nach dem Westfeldzug und dem Einmarsch in Paris seinen Höhepunkt.⁴⁸⁴ An diesen Optimismus konnte auch *Wunschkonzert* anknüpfen.

Eine Ausrichtung bzw. Zielsetzung des Krieges findet sich im Film jedoch nicht. Der Krieg erscheint hierin eben nicht nur als eine kurzfristige Notwendigkeit, sondern vielmehr als „ontologische Tatsache“⁴⁸⁵. In einer regelrechten Ästhetisierung des Kriegs fungiert dieser gleichsam als wesentliches strukturierendes Prinzip: „War becomes the key organizing principle of life, determining work, love, friendship, birth and death“⁴⁸⁶. Jegliche Handlung der Protagonisten ist diesem großen übergeordneten Ziel untergeordnet. Die intime Privatheit wird zugunsten einer volksgemeinschaftlichen Öffentlichkeit aufgehoben. In letzter Konsequenz bedeutet dies nunmehr, dass der Krieg keineswegs als kurzzeitiges Intermezzo erachtet wird, sondern vielmehr als „natürlicher Teil des Lebens, Katalysator und Naturereignis aller ersten Ranges“⁴⁸⁷ gefeiert wird. Was, wenn nicht dieser Umstand, entspricht einer Ästhetisierung von Krieg?

Mit Hannah Arendt wurde bereits auf die auf Unabwendbarkeit zielende Ausrichtung der totalitären Ideologie hingewiesen. Zukünftige Ereignisse werden dabei mit dem Verweiß auf den Lauf der Geschichte bzw. der Bestimmung der Natur einem Determinismus untergeordnet. Und auch in *Wunschkonzert* verhält es sich ähnlich: Der Krieg als natürliche Tatsache offenbart sich in seiner Unabwendbarkeit als apriorisches Prinzip. Insofern ist es auch bezeichnend für den Film, dass er nicht in der

⁴⁸³ Krausnick, Helmut/Graml, Hermann: Der deutsche Widerstand und die Alliierten. Vollmacht des Gewissens, Bd. II. Frankfurt am Main 1965. S.482. Zitiert nach: Steinert1970, S.91.

⁴⁸⁴ Vgl. Steinert 1970, S.129ff.

⁴⁸⁵ Hagener 2009, verfügbar unter: <http://www.nachdemfilm.de/no7/hag01dts.html> [Abgerufen am 15.4.2010].

⁴⁸⁶ O'Brien 2004, S.124.

⁴⁸⁷ Hagener 2009, verfügbar unter: <http://www.nachdemfilm.de/no7/hag01dts.html> [Abgerufen am 15.4.2010].

Zusammenführung von Inge und Herbert mit einem klassischen Happy-End, sondern mit der Luftschlacht um England endete. Der visuelle Aufmarsch militärischen Gerätes wird durch den Propagandamarsch „Wir fahren gegen Engelland“ akustisch unterstützt.

7.5.3.5 Naturalisierung von Geburt und Tod

Der Aspekt der Ästhetisierung führt schließlich noch zu einem letzten hier behandelten Element in *Wunschkonzert*, nämlich dem Umgang mit Tod. Wie schon erwähnt setzt der Film bewusst auf eine Ausblendung der Opfer des Kriegs. Einzige Ausnahme bildet hierbei der Tod des im Kriegseinsatz befindlichen Musikstudenten Schwarzkopf. In mythologischer und heroisierender Weise wird dessen Tod entsprechend inszeniert: Während die Truppenkameraden Schwarzkopfs im dichten Nebel verzweifelt den vereinbarten Treffpunkt (bei einer Kirche) suchen, beginnt dieser mit dem Spielen der Kirchenorgel seinen Kameraden den richtigen Weg zu weisen. Die Kameraden können sich dadurch vom Kampfplatz zurückziehen, wobei von gegnerischer Seite (auch hier bleibt es ein fiktiver unerwähnter Gegner) eine Bombardierung der Kirche beginnt. Doch die feindlichen Angriffe können dem Helden dieser Episode nichts anhaben. Er verweilt bei seinem Orgelspiel und wird letztlich Opfer der Angriffe. Doch im Gesicht Schwarzkopfs ist keineswegs Verzweiflung zu erkennen, sondern vielmehr Genugtuung, was durch seine, mit zunehmender Bombardements, intensivierte Hingabe zum Ausdruck kommt.



Abb. 11: 1:10:50 – Heroisierung Schwarzkopfs

Obwohl Schwarzkopf während des ganzen Films in keiner kriegesischen Auseinandersetzung auftritt, wird er letztlich zum Retter seiner Truppenkameraden.

Sein individuelles Schicksal spielt hierbei keine Rolle mehr, vielmehr geht es um die Aufopferung für eine wesentlich größere Sache. Dies ist es auch, was Arendt mit der Selbstlosigkeit des einzelnen Individuums innerhalb der modernen Masse gemeint hat. Das Aufgehen im arischen Volkskörper bedeutet letztlich eine Auflösung des Individuums. Da die Ausrichtung der totalitären Ideologie jedoch ohnehin ihrer deterministischen Berufung folgt, erscheint dieser Tod nur als eine Notwendigkeit im Gesamtgefüge. Schwarzkopf opfert sich für die Gemeinschaft und stirbt den mythologisierten Heldentod. Gerade der Ausdruck in seinem Gesicht kurz vor seinem Tod, zeugt von einer Überwindung aller weltlichen Belange und der Gewissheit der Volksgemeinschaft einen wesentlichen Dienst zu erweisen. Sein Tod weist somit über diese Weltlichkeit hinaus: „Like a martyr burned at the stake for his beliefs, Schwarzkopf is guaranteed eternal life after death in the mythic pantheon of Nazi heroes“⁴⁸⁸.

In dieser Inszenierung des Todes werden einige Elemente verbunden, welche Saul Friedländer in seinem Werk *Kitsch und Tod* für den Nazismus konstatiert: Zum einen handelt es sich hierbei um das Aufgreifen einer Heldenfigur als bevorzugtes Thema, welche letztlich auch sterben muss. Dieser Aspekt ist stark gekennzeichnet durch eine Wiederbesinnung auf die Romantik, ein Umstand welcher unter anderem von Georg Mosse auch als wichtige Quelle der nationalsozialistischen Ideologie konstatiert wird⁴⁸⁹. Weitere Elemente finden sich in der Darstellung von Reinheit und Treue. Auch Schwarzkopf steht für Reinheit und Unbescholtenheit. Er betätigte kein einziges Mal seine Waffen und doch fällt er letztlich der gegnerischen Aggression zum Opfer. Doch gerade seine Hingabe und Aufopferung zeugt auch von dessen Treue und Pflichterfüllung zugunsten der Nation. Schließlich wird durch den mythologisierten Heldentod und dem Ablauf dieser Szene in einer Kirche auch das Element der christlichen Tradition inauguriert⁴⁹⁰. Diese unterschiedlichsten Elemente vermischen sich untereinander und bilden letztlich folgendes Abbild des Helden: „Er ist ein reines Wesen, umstrahlt von religiösem Glanz, verwurzelt im Reich der ewigen Werte und treu bis in den Tod“⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ O'Brien 2004, S.130.

⁴⁸⁹ Mosse, George L.: Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1991. S.21-39.

⁴⁹⁰ Vgl. Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. München 1984. S.25ff.

⁴⁹¹ Friedländer 1984, S.30.

Die zuvor kurz angesprochene Relativität des individuellen Lebens innerhalb der Volksgemeinschaft, kommt schließlich auch nochmals in der Trauerszene um den Tod Schwarzkopfs zum Ausdruck. Während im Rahmen des *Wunschkonzerts für die Wehrmacht* zunächst die Geburten der „Söhne für die Soldaten“ bekannt gegeben werden, folgt direkt im Anschluss der Musikwunsch der trauernden Mutter Schwarzkopfs. Geburt und Tod werden hier in einen direkten Zusammenhang gebracht und miteinander abgegolten, denn mit dem Tod eines Soldaten werden gleichsam wieder neue männliche Rekruten geboren: „Thus, death and birth are portrayed as complementary. When one man dies another takes his place so that the folk and the cycle of national life can continue in the male line“⁴⁹².

⁴⁹² O'Brien 2004, S.131.

8 Ideologie und Lebenswirklichkeit im Nationalsozialismus

Wie im filmtheoretischen Teil anhand der neoformalistischen Filmtheorie aufgezeigt, lässt sich allein aus dem ideologischen Inhalt eines Filmes keineswegs auf dessen mögliche propagandistische Wirkung schließen. So weist Bohse auf die Vereinfachung der Totalitarismustheorien hin, welche allein aus der Allmacht der nationalsozialistischen Propaganda auch gleichsam auf dessen manipulierende Wirkung schlossen. Eine detaillierte Skizzierung des NS-Propagandaapparates sollte oftmals zur Bestätigung dieser Annahme beitragen⁴⁹³.

In Anbetracht des Ausbleibens eines nennenswerten Widerstandes gegen das NS-Regime, muss natürlich dem Propagandasystem eine bedeutende Rolle zugewiesen werden. Trotzdem kann nicht ohne weiters der Schluss gezogen werden, dass die Inhalte der NS-Propaganda unvermittelt und direkt die Bevölkerung affizierten. Auch wenn es sich um ein totalitäres Regime handelte, so bedeutete dies trotzdem noch nicht die Kontrolle des Geistes bzw. des Denkens der Menschen. Insofern müssen für die Rezeption der Propaganda auch immer unterschiedliche mögliche Lesarten mitgedacht werden. Dies lässt sich gerade in Hinblick der Medialisierung von Ideologie konstatieren: „Wo Ideologisches medialisiert wird, lassen sich mediale Mehrdeutigkeiten nicht ausschließen“⁴⁹⁴. Segeberg betont in der Folge, dass diese Mehrdeutigkeit gerade für den fiktionalen Charakter von Spielfilmen nochmals verstärkt zur Geltung kommt⁴⁹⁵.

Bleibt also festzuhalten, dass allein durch die Skizzierung des Propagandasystems letztlich keine brauchbare Antwort hinsichtlich der ideologischen Wirkung derselben gegeben werden kann. Auch wenn es ein Überangebot an versuchter propagandistischer Indoktrination gab, so blieb es noch immer dem einzelnen Individuum vorbehalten, in welcher Weise diese Inhalte es affizierten bzw. was es aus diesen Inhalten machte.

Trotzdem stellt sich jedoch die Frage, ob und inwiefern hinsichtlich der Bedeutung von Propaganda im Nationalsozialismus eine Aussage gemacht werden kann. Gängige wirkungsanalytische Methoden, wie Interviews oder Fragebögen, lassen sich hierfür nicht anwenden. Insofern bleiben zur Auswertung dieser Fragestellung nur Quellen, deren Objektivität zweifelhaften Charakters ist: Hierbei handelt es sich zum einen um

⁴⁹³ Vgl. Bohse 1988, S.22.

⁴⁹⁴ Segeberg 2004, S.36.

⁴⁹⁵ Vgl. Segeberg 2004, S.36.

die so genannten *Deutschland-Berichte* der ab 1933 im Exil ansässigen SPD (auch *Sopade* genannt). Zum anderen seien die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes des Reichsführers-SS erwähnt, welche ab 1939 mit dem Titel „Meldungen aus dem Reich“ umschrieben wurden. Bezüglich einer Auseinandersetzung mit der Wirkung der nationalsozialistischen Propaganda, lassen sich einige Werke konstatieren, welche in durchaus kritischer Weise sich vor allem diesen beiden Quellen widmen. Dabei werden auch die jeweiligen Problempunkte hinsichtlich der Arbeit mit diesen Quellen diskutiert: Diese liegen zunächst in der Regel in der Schwierigkeit, die zahlreichen und unterschiedlichen Einzelmeinungen zu einer öffentlichen Meinung zusammenzuführen. Insofern ergaben sich dadurch Tendenzen zur Verallgemeinerung. Weiters äußerten viele Menschen ihre wirklichen Ansichten und Einstellungen nur im Privaten und bei vertrauten Personen offen⁴⁹⁶. Natürlich muss bezüglich der *Deutschland-Berichte* und den *SD-Berichten* immer auch die Beeinflussung durch die politische Gesinnung in Rechnung gestellt werden, wodurch Übertreibungen und dergleichen nicht ausgeschlossen werden können. Stöver verweist bei den *Deutschland-Berichten* jedoch auch auf deren Selbstreflexivität, schließlich waren die Schwächen und Problemlagen der Informationsbeschaffung und Berichterstellung den Mitarbeitern durchaus bewusst. Hierbei wurde auch dementsprechend versucht diesen Problemlagen so gut es ging entgegenzuwirken. Außerdem glaubt Stöver an ein Bestreben dieser Berichterstattung, ein möglichst authentisches Bild der Volksmeinung in Nazi-Deutschland abzuliefern. Diese Authentizität der Exilpresse wurde übrigens auch seitens der NS-Behörden mehrfach angesprochen⁴⁹⁷. So werden bspw. den Mitarbeitern dieser Berichte „sehr gute Beziehungen zu den verschiedensten Betrieben und Organisationen“ attestiert, schließlich berichteten sie „häufig über interne, der Allgemeinheit wenig bekannte Dinge“⁴⁹⁸. Der SD sieht in den *Deutschland-Berichten* „das wichtigste und im Ausland [...] am meisten verbreitetes Informationsmaterial“ und attestiert der *Sopade* einen „gut arbeitenden Nachrichtenapparat“⁴⁹⁹. Bezogen auf die *SD-Berichte* wird von diversen Autoren⁵⁰⁰ auch von einer NS-Meinungsforschung gesprochen, wobei diese Titulierung

⁴⁹⁶ Vgl. Stöver, Bernd: Volksgemeinschaft im Dritten Reich. Die Konsensbereitschaft der Deutschen aus der Sicht sozialistischer Exilberichte. Düsseldorf 1993. S.102ff.

⁴⁹⁷ Vgl. Stöver 1993, 102ff.

⁴⁹⁸ LB Stapo Berlin, 1. Vj. 1939. In: Mason, Arbeiterklasse, Dok. 157, S.960. Zitiert nach: Stöver 1993, S.114.

⁴⁹⁹ Jahreslagebericht 1938 des Sicherheitshauptamtes, Bd.1. In: Boberach, Helmut (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945. Herrsching 1984. Bd.2, S.62. Zitiert nach: Stöver 1993, S.114.

⁵⁰⁰ Bspw. Jörg Bohse oder Franz Dröge. Vgl. Bohse 1988, S.19.

mit Vorsicht zu genießen ist. Mit Verweis auf die Funktionsweise des SD, welche darin bestand, „Partei und Staatsführung ein ungeschminktes Bild zu geben, wie sich die Maßnahmen der beiden Institutionen auf allen Lebensgebieten der Verwaltung, der Kultur und des Rechts auswirkten“⁵⁰¹, wird gleichsam auf die vermeintliche Objektivität der Quellen verwiesen. Ohne Zweifel, das System dieser Berichterstattung war durchaus vielschichtig aufgebaut, was einer einseitigen propagandistischen Berichterstattung entgegenwirken sollte. Doch auch hierbei sind die Probleme des Einflusses von politischer Gesinnung und Übertreibungen mitzudenken. Bohse verweist insofern auch zu Recht auf einen sensiblen und kritischen Umgang mit den *SD-Berichten*⁵⁰².

Trotz der Unzulänglichkeit dieser Quellen, scheinen sie die einzige Möglichkeit für eine wirkungsanalytische Auseinandersetzung mit der Propaganda im Nationalsozialismus zu sein. Insofern erscheint es mir auch sinnvoll und naheliegend, einen kritischen und reflexiven Gebrauch von diesen zu machen, andernfalls würde man sich die Möglichkeit einer Diskussion dieser Thematik gänzlich verwehren. Festzuhalten bleibt jedoch, dass es sich hierbei lediglich um eine Annäherung handeln kann und somit keineswegs eine allgemein objektivierbare Aussage erwartet werden darf.

Ich möchte insofern zum Abschluss der Arbeit noch kurz auf die Bedeutung der in der Filmanalyse behandelten ideologischen Elemente zu sprechen kommen. Hierbei wird nicht die Bedeutung und mögliche Wirkung von *Wunschkonzert* thematisiert (hierzu liefern die SD-Berichte auch zuwenig Information), sondern vielmehr die für den Film herausgearbeiteten wesentlichen ideologischen Elemente. Es wird also zu diskutieren sein, ob das vom NS-Regime propagierte Männer- und Frauenbild, die Volksgemeinschafts- und letztlich auch die Kriegspropaganda, einen entsprechenden Niederschlag in der Bevölkerung fanden. Meine Ausführungen werden sich dabei nicht auf die Primärquellen stützen, sondern vielmehr auf diverse Sekundärarbeiten aus diesem Bereich, welche bereits eine gewisse Gliederung der Themenfelder mit sich bringen. Schließlich wäre eine Auswertung der Primärquellen allein zeitlich schon gar nicht möglich.

⁵⁰¹ Boberach, Helmut (Hrsg.): Meldungen aus dem Reich. Auswahl aus den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS 1939-1944. Neuwied und Berlin 1965. Zitiert nach: Bohse 1988, S.20.

⁵⁰² Vgl. Bohse 1988, S.21f.

8.1 Themenfeld Frauenbild

Wie schon in der Filmanalyse angedeutet, wurde in diversen Arbeiten besonders den Frauen eine überproportionale Zustimmung zum NS-Regime attestiert. Bezeichnend hierfür sind bspw. die Ausführungen von Joachim C. Fest, welcher zu dem Schluss kommt, dass „die weibliche Bevölkerung [...] Hitler »entdeckt, gewählt und vergöttert«“⁵⁰³ habe. Zum Teil werden diese Behauptungen noch mit misogynen Vorstellungen hinsichtlich der Konstitution von Frauen unterstützt, was gleichsam deren erhöhte Zustimmung zum NS-Regime erklären soll. So ist dann des Öfteren die Rede von einem „Verlangen nach Autorität und Ordnung“⁵⁰⁴ oder der „stärkere[n] Gefühlsbetontheit der Frau“⁵⁰⁵. Diese Annahme der größeren Anfälligkeit von Frauen für den Nationalsozialismus, findet sich auch in den sozialistischen Exilberichten wieder. Generell wird von einer besonders unpolitischen und propagandagläubigen Art von Frauen gesprochen. Und obwohl diese vor allem hinsichtlich der auftretenden Versorgungsmängel am meisten unter dem System leiden müssten, seien sie dessen hartnäckigste Verfechter. Auch werden die ordnungspolitischen Maßnahmen des Regimes und der egalitäre Charakter der Volksgemeinschaft besonders hervorgehoben. Die Egalität propagierenden KdF-Veranstaltungen stießen daher gerade bei Frauen auf Zuspruch⁵⁰⁶. Auch in diesen Berichten finden sich immer wieder misogyne Untertöne, was einer Naturalisierung des Frauenbildes gleichkommt. Die Annahme eines Verlangens nach Ordnung und Autorität seitens der Frauen, welches sie gleichsam anfällig für Radikalismus mache, findet sich bei der Linken jedoch schon vor der nationalsozialistischen Machtergreifung⁵⁰⁷. Insofern müssen die Schilderungen der Exilberichte dementsprechend relativiert werden: „Insgesamt betonen die sozialistischen Berichte zwar einerseits die besondere Konsensbereitschaft von Frauen, faktisch scheint diese jedoch andererseits im Vergleich zur Gesamtbevölkerung nicht überproportional hoch gewesen zu sein“⁵⁰⁸. Dieser Umstand geht auch aus den Zahlen der Reichtagswahlen vor 1933 hervor: Demnach unterstützten Frauen vor der Machtergreifung vor allem konservative Parteien⁵⁰⁹. Und auch der leichte Überhang an

⁵⁰³ Frietsch/Herkommer 2009, S.14.

⁵⁰⁴ Fest, C. Joachim: Das Gesicht des Dritten Reichs. Profile einer totalitären Herrschaft. München 1996. S.356. Zitiert nach: Frietsch/Herkommer 2009, S.14.

⁵⁰⁵ Geiger, Theodor: Panik im Mittelstand. Die Arbeit 7. 1930, S.651. Zitiert nach Stöver 1993, S.373.

⁵⁰⁶ Vgl. Stöver 1993, S.374ff.

⁵⁰⁷ Vgl. Stöver 1993, S.373.

⁵⁰⁸ Stöver 1993, S.377.

⁵⁰⁹ Vgl. Thalmann 1984, S.69f.

Frauen- gegenüber Männerstimmen für die NSDAP 1933, lässt keineswegs auf eine Überrepräsentation derselben schließen⁵¹⁰.

Eine mögliche geschlechtsspezifische Wirkung der NS-Propaganda lässt sich insofern per se nicht konstatieren. Eine Diskussion auf Grundlage einer entsprechenden Differenzierung erscheint hierbei sinnvoller. Ein Beispiel für solch einen differenzierten Zugang bietet nun die Gegenüberstellung von diversen Reaktionen auf die Mutterkreuz-Auslese. Weyrather weist bspw. darauf hin, dass die Mutterkreuzkampagne des NS-Regimes durchaus einen Erfolg verzeichnen konnte. Hatte vor dem Jahr 1939 noch niemand etwas von Mutterkreuzen gewusst, so gelangten bei den jeweiligen Ortgruppenleitern im Laufe der Jahre regelmäßig Bittbriefe von Müttern ein, welche noch die Verleihung eines Mutterkreuzes erwarteten⁵¹¹. Die Tochter einer Mutter, welche vergeblich auf ihr Mutterkreuz wartete schreibt bspw.: „Sie [die Mutter, *Anmerkung des Verfassers*] ist eine große Verehrerin unseres geliebten Führers und empfindet diese Vernachlässigung sehr schmerzlich“⁵¹². Oder eine 60jährige Mutter von 21 Kindern schreibt: „Ich habe schon zweimal beantragt wegen dem goldenen Kreuz, bis heute habe ich keine Nachricht erhalten. Ich möchte es gerne haben, dies ist mein sehnlichster Wunsch“⁵¹³. Generell sind diese Bittschreiben oftmals mit Superlativen durchsetzt, wobei sie sich nicht nur an die jeweiligen Gauleiter, sondern auch oftmals direkt an den Führer richten. Doch auch in diesem Fall kann aus diversen Aufzeichnungen die Weyrather anführt, nicht auf einen Erfolg der Mutterkreuzkampagne geschlossen werden. So symbolisierte der Besitz eines Mutterkreuzes durchaus die Treue zum NS-Regime, doch bedeutete sein Nichtbesitz gleichsam eine Unwürdigkeit. Insofern dürfen die Bittbriefe nicht nur als persönliche Enttäuschung von überzeugten NS-Verfechterinnen gesehen werden, schließlich erzeugten die Mutterkreuzkampagnen auch einen sozialen Druck auf Frauen. Wer keines besaß schien gleichsam mit einer Unwürdigkeit befleckt zu sein⁵¹⁴. Nicht selten führte dies zu Auseinandersetzungen in der Familie, bei der die Frauen einer Schuldzuweisung ausgesetzt waren⁵¹⁵. Neben dem sozialen Druck der den Erfolg der Mutterkreuzkampagnen verzerrte, sind aber auch diverse Verweigerungen der Annahme des Ehrenkreuzes zu nennen. Mit Bemerkungen wie „Ich verzichte darauf, ich habe kein

⁵¹⁰ Vgl. Stöver 1933, S.377.

⁵¹¹ Vgl. Weyrather 1993, S.131f.

⁵¹² 15.4.1940 Brief an Gauleiter Kaufmann, StaH1. Zitiert nach: Weyrather 1993, S.133.

⁵¹³ 81.10.1939, StaH1. Zitiert nach: Weyrather 1993, S.133.

⁵¹⁴ Vgl. Weyrather 1993, S.134f.

⁵¹⁵ Vgl. Weyrather 1993, S.136.

Interesse daran“ oder „Meine Frau hat kein Interesse an solchen Sachen“⁵¹⁶, wurde die Ehrerbietung verweigert. Wenngleich solche Verweigerung nicht oft vorkamen, können sie doch konstatiert werden. Doch die Gründe für die seltenen Verweigerungen lagen eben nicht nur in einer mangelnden Antipathie, sondern eben auch in dem evozierten sozialen Druck. So war es oftmals gar nicht leicht einer Verleihung zu entgehen, schließlich bekam man daraufhin nicht selten Besuch von NS-Frauen, welche die genauen Gründe für die Verweigerung wissen wollten⁵¹⁷.

8.2 Themenfeld Volksgemeinschaftspropaganda

Bei einer annähernden Betrachtung der Wirkungsweise der Volksgemeinschaftspropaganda zeigt sich ein ebenso differenziertes Bild. Zentrale Felder zur Etablierung dieser auf Egalität abzielenden Propaganda waren vor allem die Wirtschafts- und Sozialpolitik des NS-Regimes. So ist bis heute in diverser Literatur noch die Rede vom NS-Wirtschaftswunder der Vorkriegsjahre. Seitens der Nationalsozialisten wurde dabei oftmals von einem „Sozialismus der Tat“⁵¹⁸ gesprochen. Obwohl sich gerade für die Vorkriegsjahre des Deutschen Reiches durchaus ein wirtschaftlicher Aufschwung konstatieren lässt, so muss dieser Umstand einer kritischeren Betrachtung unterzogen werden. Dieser verzeichnete konjunkturelle Aufschwung war nicht etwa Resultat einer ausgeklügelten NS-Wirtschaftspolitik, sondern bedingte sich aufgrund diverser Umstände: Neben einem Abflauen der Weltwirtschaftskrise und der Wirkung von wirtschaftlichen Reformen die gegen Ende der Weimarer Republik implementiert wurden, spielte auch die Aufrüstungspolitik des NS-Regimes eine wesentliche Rolle⁵¹⁹. Insofern war es ein leichtes Spiel für das NS-Regime, aus diesem historischen Tiefstand auszubrechen und diesen Umstand für die eigene propagandistische Vermarktung nutzbar zu machen.

Mit diesem konjunkturellen Aufschwung verbunden war die Arbeitsbeschaffung. So wurde für das Ende des Jahres 1936 für die rüstungsrelevanten Branchen bereits von einer Vollbeschäftigung gesprochen. Wenngleich diese nicht aufgrund der Aufrüstung und dem konjunkturellen Aufschwung allein, sondern auch durch Entlassungen aus

⁵¹⁶ 27.5.1943 Ortsgruppenleiter von Haltingen an Landrat Lörrach, StaF, LRA Lö Gen 819. Zitiert nach: Weyrather 1993, S.143.

⁵¹⁷ Vgl. Weyrather 1993, S.144.

⁵¹⁸ Steinert 1970, S.60.

⁵¹⁹ Vgl. Steinert 1970, S.61.

politischen oder rassistischen Gründen erzielt wurde⁵²⁰. Der auf Egalität zielende Anspruch des Volksgemeinschaftspostulats blieb weiterhin bloße Propaganda und war lediglich Mittel zum Zweck. Das der Volksgemeinschaft inhärente Leistungsprinzip, bestimmte vordergründig auch deren Anspruch. Gerade der Bereich der Aufrüstung schien hier besonders lukrativ zu sein. Zum einen hinsichtlich der Zeckmäßigkeit für das Regime, aber auch hinsichtlich eines möglichen sozialen Aufstiegs für das einzelne Individuum⁵²¹. Lohnunterschiede nach Branche und die allmähliche Verknappung der Lebensmittel wurden von der Bevölkerung durchaus als erdrückend empfunden⁵²². Doch trotz dieser bewusst gesetzten und im Widerspruch zur artikulierten Volksgemeinschaftspropaganda stehenden Ungleichheiten, konnte diese offenbar einen Erfolg verbuchen. Für den Einzelnen brachten der konjunkturellen Aufschwung und die Arbeitsbeschaffung einen Aufschwung, wenngleich dieser weniger anhand einer Aufwertung des sozialen Status, als vielmehr an einem psychologisch wirkenden Effekt abgelesen werden konnte⁵²³. Genau in diesem psychologischen Effekt müssen auch die sozial- und wirtschaftspolitischen Maßnahmen des Regimes eingebettet werden. Es ging weniger darum, ob in der Realität eine Verbesserung als solche materialisiert sichtbar war, vielmehr spielte der Glaube daran eine wesentliche Rolle. Beispielhaft ist hierfür der zum Teil noch bis heute mythologisierte Bau der Reichsautobahn. Während die sozialistischen Berichte von teils katastrophalen Arbeitsbedingungen sprechen, blieb bis weit nach 1945 die Tatsache der Arbeitsbeschaffung im Bewusstsein der Menschen⁵²⁴. Dieses Nachwirken der NS-Propaganda bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg hinaus zeigt sich auch heutzutage noch. „Das nationalsozialistisch hochstilisierte Selbstbild einer Gesellschaft, die vom begeisterten Massenkonsens getragen war“⁵²⁵ findet sich auch noch in aktuellen Dokumentationen über den Nationalsozialismus. Doch handelt es sich hierbei nicht vielmehr um eine Selbstinszenierung? Natürlich erhöhten die Arbeitsbeschaffung und der konjunkturelle Aufschwung die Zustimmungsbereitschaft der deutschen Bevölkerung, welche bis weit in die Blitzkriegsphase hinein reichte⁵²⁶. Trotzdem gibt uns dieser Umstand noch keinen Aufschluss darüber, ob es sich hierbei auch um eine ideologische, also von der NS-Propaganda überzeugte, oder um eine

⁵²⁰ Vgl. Stöver 1993, S.119.

⁵²¹ Vgl. Stöver 1993, S.138.

⁵²² Vgl. Steinert 1970, S.61f.

⁵²³ Vgl. Steinert 1970, S.60.

⁵²⁴ Vgl. Stöver 1993, S.118f.

⁵²⁵ Peukert, Detlev: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus. Köln 1982. S.55.

⁵²⁶ Vgl. Stöver 1993, S.120.

selbstbezogene, d.h. eine auf den eigenen Nutzen ausgerichtete Zustimmung handelte. Offenbar spielten hierbei vor allem der Schutz vor der Krise und der damit verbundene konjunkturelle Aufschwung eine wesentliche Rolle. So geht aus einem *Deutschland-Bericht* des Jahres 1935 hervor, dass gerade die auf Sicherung der Arbeitsplätze ausgerichtete Arbeitsmarktpolitik des NS-Regimes zur Gewinnung eines Großteils der Arbeiter beigetragen habe⁵²⁷. Eine Korrelation zwischen einer Zustimmung zum NS-Regime und der individuellen Hoffnung auf sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg darf insofern nicht zu gering eingeschätzt werden. Stöver verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass gerade die Wirtschaftskrise ein Verhalten evozierte, welches einer Anpassung an jedes System gleichkam, sofern nur die individuelle Lebenssicherheit garantiert war⁵²⁸.

Wenngleich einzelne Personen durchaus einen Aufstieg verzeichnen konnten, so war das Klima des Nationalsozialismus strikt auf die Schaffung von Ungleichheiten ausgerichtet. Diese Ungleichheiten wurden auch seitens der Bevölkerung als solche wahrgenommen, was zu Kritik und Meckerei führte, welche sich jedoch „durchaus mit der partiellen Anerkennung des Regimes oder zumindest mit einer passiven Hinnahme der Obrigkeit“⁵²⁹ vertrugen. Aus den unzähligen Dokumenten der Stimmungsberichte des SD lässt sich das Bild einer harmonisch funktionierenden Volksgemeinschaft (wie sie bspw. in *Wunschkonzert* gezeigt wird) nicht mehr halten⁵³⁰. Ein Aspekt der auch von Bohse bestätigt wird: „Die propagandistischen Ideale »völkischer Gemeinsamkeit«, die seit je mehr Wunschbild als Realität gewesen waren, wurden durch das tatsächliche Verhalten in dieser Zeit endgültig dementiert: »Von Kameradschaft, Gemeinschaftssinn oder Nationalsozialismus keine Spur!«“.⁵³¹ Doch warum konnte sich gerade in den letzten Jahren des Krieges keine Opposition gegen das Regime formieren? In der Literatur ist hierbei oftmals von einer lähmenden Passivität, sowie von einer Ungewissheit die Rede⁵³². Ist es etwa genau diese Ungewissheit der Zukunft gewesen, der Frage was nach dem Nationalsozialismus, der nunmehr für mehr als ein Jahrzehnt die totale Kontrolle über die Menschen hatte, kommen sollte, welche letztlich diese Passivität bewirkte? Diese Frage wird hier keineswegs beantwortet werden können. Letztlich zeigt sich jedoch, dass gerade die mit der Wirtschaftskrise und dem Aufstieg

⁵²⁷ Vgl. Stöver 1993, S.121.

⁵²⁸ Vgl. Stöver 1993, S.129.

⁵²⁹ Peukert 1982, S.74.

⁵³⁰ Vgl. Peukert 1982, S.74.

⁵³¹ Bohse 1988, S.34.

⁵³² Vgl. Frei 1996, S.165.

des Nationalsozialismus verbundene Hoffnung ein wichtiger Aspekt sein könnte. Auch wenn die Versprechen der Vorkriegsjahre nur für einen bestimmten Teil der Bevölkerung materialisiert werden konnten, so evozierte dies doch bei einem Großteil der Bevölkerung ein Gefühl der Hoffnung - man glaubte an den „Sozialismus der Tat“⁵³³. Trotzdem offenbarte gerade die Konfrontation mit dem Krieg auch eine Unsicherheit über die Zukunft innerhalb der Bevölkerung⁵³⁴. Diesem Umstand versuchte das Regime insofern entgegenzuwirken, als das etwaige Versprechungen in eine ferne Zukunft gerückt und der Krieg als Sicherung dieser Zukunft stilisiert wurde⁵³⁵. Beispielhaft hierfür kann die Parole „Im Kriege sparen, später bauen!“⁵³⁶ angesehen werden, welche noch im Februar 1945 von der Ludwigsburger Bausparkasse inseriert wurde.

8.3 Themenfeld Kriegspropaganda

Schließlich sei noch der letzte Aspekt angesprochen, nämlich die Wirkung der NS-Kriegspropaganda. Gerade in *Wunschkonzert* wird eine Verharmlosung und Ablenkung vom eigentlichen Krieg auf höchstem Niveau betrieben. Dies ist insofern auch möglich, da zu dieser Zeit (Mitte/Ende des Jahres 1940), wie schon erwähnt, noch von den Erfolgen der Blitzkriege gezehrt werden konnte. Seinen Höhepunkt fand diese Episode in dem Einmarsch deutscher Truppen in Paris, welcher „die Bevölkerung in allen Teilen des Reiches in eine bisher in diesem Maße noch nicht erlebte Begeisterung [versetzte]. Auf vielen Straßen kam es zu lauten Freudenkundgebungen“⁵³⁷. Diese Kriegsbegeisterung bestand jedoch nicht von Anfang an. Es wurde bereits mehrfach auf die „widerwillige Loyalität“ der Bevölkerung zu Kriegsbeginn hingewiesen. Im Gegensatz zur Kriegseuphorie im August 1914, standen die Ereignisse im September 1939 eher unter einer resignativen und bedrückenden Stimmung⁵³⁸. Dieses Stimmungsbild änderte sich erst in Folge der militärischen Erfolge. Bohse konstatiert für diese Trendumkehr hin zu einer Kriegseuphorie, jedoch weiterhin den Wunsch der Bevölkerung nach einer friedlichen Beendigung der kriegerischen

⁵³³ Vgl. Stöver 1993, S.161.

⁵³⁴ Vgl. Peukert 1982, S.74.

⁵³⁵ Vgl. Stöver 1993, S.163.

⁵³⁶ Schäfer, Hans Dieter: Das gesplante Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. München, Wien 1981. S.151.

⁵³⁷ Meldungen aus dem Reich, 17.6.1940. BA R 58/151. Zitiert nach: Steinert 1970, S.132.

⁵³⁸ Vgl. Bohse 1988, S.28.

Auseinandersetzungen. Während zu Beginn des Krieges dieser noch sofort beendet und vermieden werden sollte, wandelte sich dieser Wunsch bis zum August 1942 hin zu einem Verlangen nach einem „Siegfrieden“. Die Reaktivierung des Nationalstolzes im Zuge der militärischen Auseinandersetzungen schien also erfolgreich zu sein⁵³⁹.

Stöver zweifelt jedoch an der durchaus gängigen These einer friedfertigen deutschen Bevölkerung. Zum einen sei die von sozialistischen Berichten angeführte patriotische Stimmung der Bevölkerung nicht nur Produkt des Terrors des Regimes gewesen. Zum anderen konnte weder eine aktive Antikriegsstimmung, noch nicht mal eine defätistische Stimmung innerhalb der Bevölkerung ausgemacht werden⁵⁴⁰. Die Aufwertung des nationalen Selbstbewusstseins, verbunden mit dem Expansionsstreben des Regimes konnte somit durchaus durch Teile der Bevölkerung als zweite Auflage des „Griffs nach der Weltmacht“⁵⁴¹ ausgelegt werden.

Mit zunehmender Fortdauer des Krieges, dem Ausbleiben von Siegmeldungen und dem Aufschub des Versprechens einer raschen Beendigung des Krieges, wurde die Kriegssituation innerhalb der Bevölkerung jedoch wieder mehr pessimistisch eingeschätzt. Die Einschränkungen des täglichen Lebens, die Versorgungsschwierigkeiten, die zunehmenden Luftangriffe, sowie die ständige Sorge um Angehörige an der Front, schärften auch die Realitätsannäherung der öffentlichen Meinung⁵⁴². Natürlich versuchte die NS-Propaganda mit einer Strategie der Verharmlosung und Ablenkung von einer realistischen Wahrnehmung abzulenken, was auch nach Stalingrad noch dazu führte, dass sich viele Menschen in die Interpretationen der offiziellen Propaganda flüchteten⁵⁴³. Mit dem Aufkommen von Gerüchten erlangte jedoch gerade im Krieg eine andere Kommunikationsform an Bedeutung. Der Kommunikationswissenschaftler Franz Dröge versteht unter einem Gerücht eine Aussage, welche „im quellenmäßig nicht fixierten, also ungesicherten mündlichen Austausch weitergeleitet wird“⁵⁴⁴. Dabei sei gar nicht die Wahrheit oder Falschheit eines solchen Gerüchts relevant, sondern vielmehr dessen Zustandekommen und Funktion. Im Nationalsozialismus erlangte das Gerücht insofern eine wesentliche Bedeutung, als das die Massenmedien, als Ausdruck gesellschaftlicher und

⁵³⁹ Vgl. Bohse 1988, S.29f.

⁵⁴⁰ Vgl. Stöver 1993, S.213f.

⁵⁴¹ Fischer, F.: Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschlands 1914/18. Düsseldorf 1984. Zitiert nach: Stöver 1993, S.215.

⁵⁴² Vgl. Bohse 1988, S.31f.

⁵⁴³ Vgl. Bohse 1988, S.33.

⁵⁴⁴ Dröge, Franz: Der zerredete Widerstand. Zur Soziologie und Publizistik des Gerüchts im 2. Weltkrieg. Düsseldorf 1970. S.12.

ökonomischer Austauschinstrumente, „von einer machtpolitischen Herrschaftsgruppe mit manipulativen Absichten total okkupiert worden waren“⁵⁴⁵. Das Gerücht bot insofern unabhängig von der NS-Propaganda die Möglichkeit, die „erfahrbare Welt zu strukturieren, sie entgegen den Vorstellungen der Herrschenden von der Basis her, vom unmittelbar [...] Gesehenen und Empfundene her in den Griff zu nehmen“⁵⁴⁶. Insofern muss die Entstehung der Gerüchte im Kriegszustand aus zweierlei abgeleitet werden: Zum einen waren sie eine Methode, um die Widersprüche zwischen der realitätsversprechenden NS-Propaganda und der eigentlichen Realität zu kompensieren. Zum anderen boten sie bei mangelnder Information der Bevölkerung auch eine gewisse Orientierung. Die zahlreiche Entstehung solcher Gerüchte, was in Dröges Arbeit sehr detailliert nachgewiesen wird, ist somit durchaus als Ausdruck einer mangelnden oder fehlenden Wirksamkeit der NS-Propaganda zu interpretieren, schließlich musste auf andere Informationskanäle zurückgegriffen werden.

In der Literatur wird gerade für diese Zeit der ständigen Konfrontation mit Krieg und Terror auch von einem allmählichen Rückzug der Menschen in die Privatsphäre gesprochen. Abseits von öffentlicher Loyalitätsbezeugung, Gesinnungskontrolle und bürokratischer Routine, sollte dem individuellen Freizeitvergnügen nachgegangen werden. Dieser Rückzug ist jedoch weniger auf eine Abwendung vom Nationalsozialismus, denn vielmehr als soziokulturelle Veränderung zu interpretieren. Der allmähliche Übergang zum modernen Massenkonsum amerikanischen Vorbilds, setzte sich in den 1930er Jahren auch in Deutschland fort⁵⁴⁷. Mit seiner Studie über die „Lebenswirklichkeit in Deutschland 1933-1945“ gibt Hans Dietrich Schäfer einen Einblick in die vermeintlich „unpolitische Seite“ oder „staatsfreie Sphäre“⁵⁴⁸ des NS-Regimes. Gemäß Peukert lief diese Hinwendung zum ungestörten unpolitischen Freizeitvergnügen zwar der nationalsozialistischen Massenmobilisierung zuwider, trotzdem konnte sich daraus keine Opposition entwickeln⁵⁴⁹. Wie vermeintlich unpolitisch diese Freizeitvergnügen waren, zeigt sich allein an der in dieser Arbeit durchgeführten Filmanalyse. So wird in *Wunschkonzert* geradezu frenetisch die nationalsozialistische Volksgemeinschaft inszeniert. Auch der im Jahre 1942 erschienene Film *Die große Liebe* setzt diese Richtung fort; wenngleich mit weniger Pathos und

⁵⁴⁵ Dröge 1970, S.13.

⁵⁴⁶ Dröge 1970, S.13.

⁵⁴⁷ Vgl. Peukert 1982, S.90.

⁵⁴⁸ Schäfer 1981, S.114-162.

⁵⁴⁹ Vgl. Peukert 1982, S.92.

einem mehr nüchternen Blick, schließlich erlebte nunmehr auch die Heimat den Krieg. Trotzdem werden auch in diesem Film die realen Geschehnisse bis zur Unkenntlichkeit verzerrt: Dies zeigt sich bspw. an der lockeren Gelassenheit der Charaktere, als sie sich während eines Luftangriffs im Bombenkeller versammeln müssen. Diese Gelegenheit nutzt die Hausgemeinschaft auch gleich dazu, um in heiterer Atmosphäre einen Kaffee zu genießen. Sinnbildlich hierfür steht der Auftritt Zarah Leanders, wenn sie das Lied „Davon geht die Welt nicht unter“ anstimmt.

Diese Aspekte lassen jedoch noch immer einen Spielraum der Interpretation zu. Die NS-Propaganda musste als solche nicht angenommen werden und die Gründe für einen Kinobesuch konnten durchaus vielfältig sein. Die Schriftstellerin Ilse Aichinger berichtet bspw. in ihrem Buch „Film und Verhängnis“⁵⁵⁰ von ihren Kinobesuchen in Wien. Zwar erduldet sie dabei widerwillig die Wochenschauen vor den Hauptfilmen, trotzdem wurde ihre Kinosucht auch nicht durch prominente Nazifilme gehemmt. Denn unabhängig von den ideologischen Subtexten dieser Filme, stimmte sie mit Goebbels über die Notwendigkeit der Erhaltung des Kinos bis weit in die Krisenzeiten hinein überein, schließlich dienten die Filme auch als Erlösung⁵⁵¹. Der Konsum offen propagandistischer oder vermeintlich „unpolitischer“ Filme darf somit nicht gleichbedeutend mit einer Affirmation gegenüber dem Regime ausgelegt werden. Wie im Falle Aichingers, kann die Hingabe zu diversen Freizeitveranstaltungen auch einfach nur als Flucht vor der Realität und somit als Strategie mit dieser fertig zu werden, gesehen werden.

Wie mittels dieser kurzen Ausführungen gezeigt werden sollte, sind die Thematisierung der Wirkung der NS-Propaganda und dessen ideologischer Substrate einer differenzierten Betrachtungsweise unterzuordnen. Keineswegs kann allein aus der detaillierten Schilderung des NS-Propagandaapparates, oder aus dem fehlenden Widerstand seitens der Bevölkerung a priori auf die Wirksamkeit der NS-Propaganda geschlossen werden. Damit soll nun nicht die Bevölkerung aus ihrer Verantwortung genommen werden, keineswegs! Hiermit sollte lediglich aufgezeigt werden, in welchem Rahmen die Radikalität des Nationalsozialismus gesetzt werden muss. Keineswegs kann von einer bestialischen oder rein der Autorität treuen Bevölkerung per se ausgegangen werden, welche gewissermaßen nur durch die NS-Propaganda

⁵⁵⁰ Aichinger, Ilse: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main 2001.

⁵⁵¹ Vgl. Segeberg 2004, S.15f.

ideologische genährt werden musste. Trotzdem ist gerade in dem Kontext des Selbstbezuges, des Wegschauens, des Rückzuges ins Private und der Passivität, auch der Rahmen für den Vernichtungskrieg zu sehen. Inwiefern die deutsche Bevölkerung nun wirklich genau Bescheid über diese Vorgänge wusste, mag schwer zu rekonstruieren sein. Doch das Vorgehen gegen Juden und Jüdinnen begann nicht erst in den Vernichtungslagern, sondern bereits mit antisemitischen Maßnahmen direkt vor den Augen und auch mit Beteiligung der Bevölkerung. Die vermeintlich unpolitischen Freizeit- und Unterhaltungsangebote des NS-Regimes boten gerade in Zeiten der Radikalisierung den Menschen eine Ablenkung von ebendiesen Maßnahmen. So sei nochmals auf Segeberg verwiesen, der gerade in den Angeboten der Medien- und Kulturindustrie, die Möglichkeit der Eröffnung eines radikalen Vernichtungskriegs sieht⁵⁵². Für viele Menschen bot somit der Film bzw. das Kino eine notwendige Ablenkung und Abwechslung zu den täglich erfahrenen Szenerien des Krieges. Hier konnte man sich einer Fiktion hingeben, in welcher man sich nach einem besseren Ort sehnen konnte. In letzter Konsequenz bedeutete dies jedoch eine Verdrängung bzw. Nicht-Auseinandersetzung mit der abscheulichen Radikalität des NS-Regimes.

⁵⁵² Vgl. Segeberg 2004, S.24.

9 Zusammenfassung

In den ersten beiden Kapiteln der Arbeit wurde ein wesentlicher Einblick in die Thematik von Film und Propaganda im Nationalsozialismus gegeben. Hierbei zeigte sich, dass es im Bereich der Propaganda durchaus zu Abweichungen zwischen den theoretischen Aspekten und der realen Ausformung der Propaganda kam. Diese Differenzen zeigten sich vor allem aufgrund der unterschiedlichen Vorstellungen zur Anwendung von Propaganda zwischen Hitler und Goebbels. Während Hitler, zunehmend beeinflusst durch massenpsychologische Annahmen, eine auf Einfachheit und Wiederholung zielende Propaganda für die primitive Massenseele kolportierte, unterlagen Goebbels Vorstellungen einer wesentlicheren Differenzierung. Auch wenn der Propagandaminister in seinen Reden des Öfteren die Primitivität der Masse unterstrich, so war seine Propagandapraxis durchaus anderen Kriterien geschuldet. Für Goebbels war vielmehr die jeweilige spezifische Situation ausschlaggebend, welche Propagandastrategie nun auch tatsächlich zur Anwendung kommen sollte. Dies sollte mit der Nachzeichnung der drei Phasen von Propaganda auch deutlich geworden sein. Nicht zuletzt spricht für diesen Umstand auch, dass Goebbels grade der Unterhaltung eine wichtige Propagandafunktion zuschrieb, was nicht selten zu einer Kritik an seiner Propagandapolitik führte.

Gerade in diesem Kontext nahm auch der Film eine wesentliche Rolle in den Propagandakonzeptionen der Nationalsozialisten ein. Wenngleich der Film im Gegensatz zu anderen Propagandamedien, wie bspw. dem Radio oder den Wochenschauen, allein aufgrund seiner aufwendigen Produktion mehr zur Etablierung einer langfristigen Wertestabilisierung eingesetzt wurde. Hierbei spielte gerade die Unterhaltung eine wesentliche Rolle, da in deren unscheinbarem Auftreten die ideologischen Elemente sich noch besser implementieren ließen. Die Maßnahmen im Rahmen der NS-Filmpolitik trugen ihres dazu bei, um eine ideologische Zuverlässigkeit dieses Systems zu garantieren. Neben einer personellen Reglementierung mittels der notwendigen Zwangsmitgliedschaft in der Reichsfilmkammer, konnte auf inhaltlicher Ebene vor allem über die Institution des Reichsfilmdramaturgen und des später geschaffenen Reichsfilmintendanten, sowie über die Filmprüfstelle, direkt in den Produktionsprozess eingegriffen werden. Darüber hinaus verfügte der Propagandaminister umfassende Kompetenzen beliebig in den Prozess der Filmproduktion (von der Idee, bis zur Besetzung oder der inhaltlichen Umsetzung)

einzugreifen. Insofern konnte kein Film im Nationalsozialismus produziert werden, welcher nicht durch das umfassende Kontrollsystem des NS-Regimes sanktioniert werden musste. In diesem Kontext müssen auch die jeweiligen Unterhaltungsfilme gesetzt werden. Von vermeintlich unpolitischen Filmen kann daher keineswegs die Rede sein, schließlich bedürften alle Filme der Absolution durch das Regime.

Im Rahmen der Filmanalyse sollte schließlich anhand eines Beispiels gezeigt werden, wie ein Film im Nationalsozialismus als politisches Kommunikationsmittel eingesetzt wurde und welche Funktion dieser erfüllen sollte. Ich wählte hierbei bewusst den Film *Wunschkonzert* aus, da er nicht nur einer der erfolgreichsten Filme im Nationalsozialismus war, sondern durch seine Kombination aus Propaganda- und Unterhaltungselementen für eine Filmanalyse auch fruchtbare Ergebnisse zu beinhalten schien. Gerade diese Kombination aus Unterhaltung und Propaganda machte es auch notwendig, sich im Rahmen der Analyse vermehrt den ideologischen Elementen von *Wunschkonzert* zuzuwenden. Dahinter stand die Annahme, dass sich gerade durch die Zuwendung zu diesen ideologischen Substraten auch vermehrt ein Einblick in die Funktionsweise und Bedeutung des Filmes ergeben würde.

Nach erster Durchsicht des Films kristallisierten sich alsbald drei wesentliche Elemente heraus, welche auch handlungsanleitend für die weitergehende Analyse wurden. Zentral für das Verständnis der Bedeutung dieser Elemente war immer deren Eingliederung in den jeweiligen realpolitischen und -gesellschaftlichen Kontext.

Bei der Thematisierung des Frauen- und Männerbildes fokussierte ich mich bewusst vermehrt auf die Frauendarstellung. Zum einen war dies dem Umstand geschuldet, dass gerade *Wunschkonzert* als moralische Unterstützung und Handlungsanleitung für die Frauen in der Heimat gesehen werden kann. Zum anderen ergab sich daraus, dass den Frauen im Film auch unterschiedliche Rollen zugestanden wurden. Diese Rollen (hierbei wurde auf die Ehefrau bzw. Geliebte, die Mutter, sowie die Arbeiterin verwiesen) finden sich letztlich auch in der Praxis des Nationalsozialismus wieder. Wenngleich im Nationalsozialismus zwar eine Naturalisierung der Geschlechter propagiert wurde, was mitunter auch zu der Forderung nach einer „naturgemäßen“ oder „artgemäßen“ Beschäftigung führte, machten die realpolitischen Erfordernisse diesen Vorstellungen jedoch einen Strich durch die Rechnung. Durch die Aufrüstung und den Kriegseinsatz der Männer an der Front sollten nunmehr die Frauen deren Aufgaben einnehmen. Dies bedeutete jedoch keine ideologische Neuausrichtung, schließlich sah man diese Umorientierung lediglich als Mittel zum Zweck. In *Wunschkonzert* werden

diese Rollen der Frauen dementsprechend thematisiert. Zentral ist hierbei vor allem die Thematisierung des Pflichtbewusstseins, welches vor allem in dem Verzicht der individuellen Erfüllung zu sehen ist. Gerade die Protagonistin Inge Wagner avanciert dabei zu einem Vorzeigemodell für Millionen von Soldatenfrauen. Und auch das Aufgreifen anderer Rollenbilder, wie z.B. das der trauernden oder der werdenden Mutter, wird als Handlungsanleitung stilisiert. Die Funktion dieser Charakterdarstellungen, welche geschlechtsspezifisch differierten, ergab sich also gerade in dem Vorleben, wie mit einer bestimmten Situation letztlich umzugehen sei. Dabei bezog sich *Wunschkonzert* vor allem auf den zu dieser Zeit real erfahrenen Umgang mit der Trennung zwischen Heimat und Front.

Eine zumindest fiktive Aufhebung dieser Separation sollte schließlich durch die Darstellung einer gelebten Volksgemeinschaft befördert werden. Die Stilisierung Deutschlands als friedfertige Nation, was gleichsam später auch zur Legitimierung des Krieges herangezogen wird, sowie die Bezugnahme auf die deutsche Hochkultur, sollte die Volksgemeinschaft unter einem gemeinsamen Banner formieren. Dabei handelt es sich insofern um eine Fiktion, als die Volksgemeinschaft in *Wunschkonzert* auch tatsächlich funktioniert. Für die ZuschauerInnen des Films sollte diese Propagierung letztlich, die von Arendt für die totalitäre Propaganda konstatierte, Ersetzung der Realität durch eine Scheinrealität befördern. In der Realität war die Gesellschaft keineswegs durch Egalität und Zusammenhalt geprägt – ein Umstand der im Übrigen von den Nationalsozialisten auch gar nicht intendiert war – doch die bestehenden Brüche konnten innerhalb dieser fiktiven Darstellung eingeebnet werden. Der Zusammenhalt der Volksgemeinschaft wurde dabei zusätzlich durch die Aufzeichnung eines *Wunschkonzerts für die Wehrmacht* bestätigt. Dieses *Wunschkonzert* im *Wunschkonzert* diente als symbolische Verbindung zwischen Heimat und Front, was durch die technischen Möglichkeiten der Massenkommunikation die physische Präsenz obsolet machte.

Schließlich befasste ich mich im dritten Abschnitt der Filmanalyse mit der Kriegspropaganda. Im Zentrum des Films stand hierbei zunächst die Legitimierung der kriegserischen Aggression des Deutschen Reiches. Mit Bezugnahme auf die friedfertigen Olympischen Spiele von 1936 und der Errettung der deutschen Hochkultur wurde ein diffuses Bild einer sich selbst verteidigenden Nation gezeichnet. Nicht Hitlerdeutschland, sondern dessen Nachbarstaaten wurden als eigentliche Aggressoren des Krieges gebrandmarkt. Seinen fiktiven Charakter erhält diese Thematisierung von

Krieg schließlich noch in der Aufhebung von Raum und Zeit. Ein konkreter Feind lässt sich hierbei nicht mehr ausmachen, es handelt sich vielmehr um einen fiktiven Feind. Der Krieg wird somit als ontologische Tatsache positioniert, was ihn mitunter zu einem strukturierenden Prinzip der Gesellschaft werden lässt.

In diesem Zusammenhang muss nun getrennt werden zwischen der Intention des Regimes und welche Wirkung dessen Propaganda letztlich hatte. Die Intention wurde im Filmanalyseteil hinlänglich besprochen. Wenngleich die Bezugnahme auf die Wirkung von Filmen und auf die neoformalistische Filmtheorie, zunächst durchaus die Frage aufwerfen könnte, was dies nun letztlich mit einem politologischen Zugang zu tun hat. Im Rahmen dieser Arbeit schien es mir jedoch unabdingbar, auch diesen Aspekt der Wirkung zumindest in einer Annäherung zu erörtern, da sich nur dadurch auch die Bedeutung der NS-Ideologie ergeben kann. Insofern versuchte ich im Kapitel „Ideologie und Lebenswirklichkeit“ zumindest eine Annäherung an die Bedeutung der NS-Ideologie zu vollführen. Mit Bezugnahme auf die neoformalistische Filmtheorie sollte aufgezeigt werden, dass die Aufarbeitung von Filmen individuell verschieden erfolgt. Die Annahme einer allmächtigen und alles durchdringenden Propaganda lässt sich auch heute noch finden, schließlich zeugen gerade die dokumentarischen Materialien davon. Doch wie mit meiner kurzen Annäherung gezeigt werden sollte, müssen auch immer differenzierte Lesarten mitgedacht werden. Die Rezeption von nationalsozialistischen Filmen konnte insofern sowohl aus ideologischen Gründen, aber auch aus Gründen einer Flucht vor bzw. einem Ablenken von der Realität erfolgen.

Resümierend sei noch festgehalten, dass ich im Rahmen dieses Forschungsprozesses sehr viele neue Erkenntnisse gewinnen konnte. Keineswegs stand das Ergebnis der Forschung – wie oftmals kolportiert wird – schon im Vorhinein fest. Geradezu sah ich während meines Literaturstudiums veranlasst, aufgrund diverser Erkenntnisse neuerer Studien zu dieser Thematik, eine Anpassung der Arbeit und gleichsam auch des Forschungsprozesses zu vollziehen.

Wenngleich ich meine Erkenntnisse und Interpretationen im Rahmen der Filmanalyse auch mit anderen wissenschaftlichen Erörterungen zum Film *Wunschkonzert* abzugleichen versuchte, so ist eine Schwäche der Arbeit durchaus in der noch nicht ausgereiften Methode zu sehen. Dieser Umstand ergibt sich jedoch auch daraus, dass die Filmanalyse im Rahmen der Politikwissenschaft erst allmählich auf Akzeptanz stößt und insofern noch kein explizit für politologische Fragestellungen ausgearbeitetes Analysemodell zur Verfügung steht.

Anhang

Quellenverzeichnis

Literatur

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (2004): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main.

Aichinger, Ilse (2001): Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main.

Albrecht, Gerd (1969): Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs. Stuttgart.

Albrecht, Gerd (1979): Filmanalyse. In: Albrecht, Gerd/Allwardt, Ulrich/Uhlig, Peter/Weinreuter, Erich: Handbuch Medienarbeit. Medienanalyse, Medieneinordnung, Medienwirkung. Opladen.

Arendt, Hannah (2008): Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft. München.

Bajohr, Frank/Wildt, Michael (2009): Einleitung. In: Bajohr, Frank/Wildt, Michael: Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main.

Bathrick, David (1999): Radio und Film für ein modernes Deutschland: Das NS-Wunschkonzert. In: Schenck, Irmbert (Hrsg.): Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg.

Becker, Wolfgang (1973): Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Berlin.

Benjamin, Walter (1968): Das Kunstwerk im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main.

Benz, Wolfgang (1990): Herrschaft und Gesellschaft im nationalsozialistischen Staat. Frankfurt am Main.

Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (2007): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München.

Benz, Ute (Hrsg.) (1993): Frauen im Nationalsozialismus. Dokumente und Zeugnisse. München.

Beyer, Friedmann (1991): Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland. München.

Beyer, Friedemann (2004): Swinging Nazis. Die Gute-Laune-Filme der »Cine-Allianz«. In: Distelmayer, Jan: Alliierte für den Film. Arnold Pressburger, Gregor Rabinowitsch und die Cine-Allianz. München.

Boberach, Heinz (Hrsg.) (1984): Meldungen aus dem Reich. 1938-1945; die geheimen Lagerberichte des Sicherheitsdienstes der SS. Band 6, Herrsching.

Böhler, Jochen (2006): Auftakt zum Vernichtungskrieg. Die Wehrmacht in Polen 1939. Frankfurt am Main.

Boelcke, Willi A. (1966): Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium. Stuttgart.

Bohse, Jörg (1988): Inszenierte Kriegsbegeisterung und Friedenswille. Meinungslenkung und Propaganda im Nationalsozialismus. Stuttgart.

Bordwell, David (1992): Kognition und Verstehen. Sehen und Verstehen in MILD RED PIERCE. In: montage/av, 1/1.

Bramsted, Ernest K. (1971): Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925-1945. Frankfurt am Main.

Broszat, Martin (1981): Der Staat Hitler. München.

Bussemer, Thymian. (2008): Propaganda. Konzepte und Theorien. Wiesbaden.

Bussemer, Thymian (2005): „Über Propaganda zu diskutieren hat wenig Zweck“. In: Hachmeister, Lutz/Kloft, Michael (Hrsg.): Das Goebbels-Experiment. Propaganda und Politik. München.

Courtade, Francis/Cadars, Pierre (1975): Geschichte des Films im Dritten Reich. München, Wien.

Czarnowski, Gabriele (1997): „Der Wert der Ehe für die Volksgemeinschaft“. Frauen und Männer in der nationalsozialistischen Ehepolitik. In: Heinsohn, Kirsten/Vogel, Barbara/Weckel, Ulrike (Hrsg.): Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland. Frankfurt am Main/New York.

Deist, Wilhelm/Messerschmidt, Manfred/Volkman, Hans-Erich/Wette, Wolfram (1989): Ursachen und Voraussetzungen des Zweiten Weltkrieges. Frankfurt am Main.

Denzin, Norman K. (2004): Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial. In: Flick, Uwe/von Kardoff, Enst/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg.

Donner, Wolf (1995): Propaganda und Film im „Dritten Reich“. Berlin.

Doob, Leonard W. (1950): Goebbels Principles of Propaganda. In: Public Opinion Quarterly, 14.Jg., Heft 3

Dörner, Andreas (1998): Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die politische Kulturforschung. In: Hofmann, Wilhelm: Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen. Baden-Baden.

Drewniak, Bogulsaw (1987): Der deutsche Film 1939-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf.

Dröge, Franz (1970): Der zerredete Widerstand. Zur Soziologie und Publizistik des Gerüchts im 2. Weltkrieg. Düsseldorf.

Eder, Jens (2004): Das Populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. München.

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): Filmtheorie zur Einführung. Hamburg.

Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn.

Felix, Jürgen (Hrsg.) (2003): Moderne Film Theorie. Mainz.

Fox, Jo (2000): Filming Women in the Third Reich. Oxford.

Frei, Norbert (1996): Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945. München.

Frei, Norbert (2005): 1945 und Wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen. München.

Friedländer, Saul (1984): Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. München.

Frietsch, Elke/Herkommer, Christina (2009): Nationalsozialismus und Geschlecht: eine Einführung. In: Frietsch, Elke/Herkommer, Christina (Hrsg.): Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, »Rasse« und Sexualität im Dritten Reich und nach 1945. Bielefeld.

Frietsch, Elke/Herkommer, Christina (Hrsg.) (2009): Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, »Rasse« und Sexualität im Dritten Reich und nach 1945. Bielefeld.

Fröhlich, Elke (1998): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1, Aufzeichnungen 1923 – 1941, Bd. 9. München.

Grothe, Ewald (2008): Die Olympischen Spiele von 1936 – Höhepunkt der NS-Propaganda? In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Jg. 59, S.291-307.

Hachmeister, Lutz/Kloft, Michael (Hrsg.) (2005): Das Goebbels-Experiment. Propaganda und Politik. München.

Hackmeister, Sylke (1992): Kinopropaganda gegen Kranke. Die Instrumentalisierung des Spielfilms „Ich klage an“ für das nationalsozialistische „Euthanasieprogramm“. Baden-Baden.

Hake, Sabine (2004): Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Hamburg.

Hartmann, Britta/Wulff, Hans J. (2003): Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz.

Hickethier, Knut (2004): Der Ernst der Filmkomödie. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. München.

Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart.

Hitler, Adolf (1943): Mein Kampf. München.

Hippler, Fritz (1942): Betrachtungen zum Filmschaffen. Berlin.

Hippler, Fritz (1982): Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler ehem. Reichsfilmintendant unter Josef Goebbels. Düsseldorf.

Hofmann, Wilhelm (1998): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen. Baden-Baden.

Hofmann, Wilhelm (1999): Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik. Baden-Baden.

Janka, Franz (1997): Die braune Gesellschaft. Stuttgart.

Jost, Eva/Reitzenstein, Markus (2005): Eduard von Borsody: Wunschkonzert. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christian: Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien. Tübingen.

Kannapin, Detlef (1999): Film- / Medientheorie und politische Theorie. Ein Beitrag zum Verständnis visueller Politikvermittlung in Medientheorien. In: Hofmann, Wilhelm: Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik. Baden-Baden.

Kappelhoff, Hermann (2003): Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz.

Kleinhans, Bernd (2003): Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz. Köln.

Köppen, Manuel (2007): *Wunschkonzert* – Der Film in Zeiten des Blitzkriegs. In: Glunz, Claudia (Hrsg.): Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und –deutung. Göttingen.

Korte, Helmut (2004): Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin.

Krakauer, Siegfried (2006): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main.

Krause, Peter (2004): Medienanalyse als kulturwissenschaftlicher Zugang zum Politischen. In: Schwelling, Barbara (Hrsg.): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen. Wiesbaden.

Krings, Stefan (2005): Das Propagandaministerium. Joseph Goebbels und seine Spezialisten. In: Hachmeister, Lutz/Kloft, Michael (Hrsg.): Das Goebbels-Experiment. Propaganda und Politik. München.

Leiser, Erwin (1989): „Deutschland, erwache!“. Propaganda im Film des Dritten Reiches. Hamburg.

Longerich, Peter (1992): Nationalsozialistische Propaganda. In: Bracher, Karl Dietrich/Funke, Manfred/Jacobsen, Hans-Adolf (Hrsg.): Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft. Düsseldorf.

Lowry, Stephen (1991): Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Tübingen.

Lowry, Stephen (1992): Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av, 1/1.

Lowry, Stephen (1994): Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms. In: montage/av, 3/2.

Luhmann, Niklas (2004): Die Realität der Massenmedien. Wiesbaden.

Metz, Christian (2000): Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster.

Moeller, Felix (1998): Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Berlin.

Mosse, George L. (1991): Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main.

Mosse, George L. (1993): Der nationalsozialistische Alltag. Frankfurt am Main.

Müller, Sven Oliver (2007): Deutsche Soldaten und ihre Feinde. Nationalismus an Front und Heimatfront im Zweiten Weltkrieg. Frankfurt am Main.

O'Brien, Mary-Elisabeth (2006): Nazi Cinema as entertainment. The politics of entertainment in the third reich. Rochester.

Pauwels, Benjamin (2008): Kino, Mensch, Kybernetik. Über das komplexe Wirkungsgefüge des Lichtspiels. Giessen.

Peukert, Detlev (1982): Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus. Köln.

Postman, Neil (2006): Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt am Main.

Quanz, Constanze (2000): Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels'. Köln.

Quaresima, Leonardo (1994): Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm. In: montage/av, 3/2.

Ranke, Winfried (2007): Propaganda. In: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München.

Schäfer, Hans Dieter (1981): Das gesplante Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. München, Wien.

Schmidt, Uta C. (2004): Authentizitätsstrategien im nationalsozialistischen Spielfilm »Wunschkonzert«. In: Münkler, Daniela/Schwarzkopf, Jutta (Hrsg.): Geschichte als Experiment. Studien zu Politik, Kultur und Alltag im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main.

Schulte-Sasse, Linda (1996): Entertaining in the Third Reich. Illusions of wholeness in Nazi Cinema. Durham, London.

Schwelling, Barbara (Hrsg.) (2004): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen. Wiesbaden.

Segeberg, Harro (Hrsg.) (2004): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. München.

Segeberg, Harro (2004): Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. München.

Spiker, Jürgen (1975): Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern. Berlin.

Steinert, Marlis G. (1970): Hitlers Krieg und die Deutschen. Stimmung und Haltung der deutschen Bevölkerung im Zweiten Weltkrieg. Düsseldorf, Wien.

Stöver, Bernd (1993): Volksgemeinschaft im Dritten Reich. Die Konsensbereitschaft der Deutschen aus der Sicht sozialistischer Exilberichte. Düsseldorf.

Süß, Dietmar/Süß, Winfried (2008): »Volksgemeinschaft« und Vernichtungskrieg. Gesellschaft im nationalsozialistischen Deutschland. In: Süß, Dietmar/Süß, Winfried: Das »Dritte« Reich. Eine Einführung. München.

Sywottek, Jutta (1976): Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den Zweiten Weltkrieg. Opladen.

Thalmann, Rita (1984): Frausein im Dritten Reich. München, Wien.

Thompson, Kristin (1995): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: montage/av, 4/1.

Trawny, Peter: Denkbare Holocaust. Die politische Ethik Hannah Arendts. Würzburg 2005.

Ufa-Magazin (1992), Bd.17.

Welch, David (1993): The Third Reich. Politics and Propaganda. London.

Weyrather, Irmgard (1993): Muttertag und Mutterkreuz. Der Kult um die »deutsche Mutter« im Nationalsozialismus. Frankfurt am Main.

Zeitungen und Zeitschriften

Illustrierter Film-Kurier, 3.Dezember 1940, Nr.3166.

Onlinequellen

Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Verfügbar unter: http://web.archive.org/web/20070929102715/www.marxistische-bibliothek.de/louis_althusser.pdf (zuletzt abgerufen am 11.12.2009)

Bendel, Carolin: Die deutsche Frau und ihrer Rolle im Nationalsozialismus. Verfügbar unter: <http://www.shoa.de/> (zuletzt abgerufen am 3.2.2010)

Hagener, Malte: Volksempfänger, Wochenschau und Kriegsrevue – Alltag, Medien und Krieg in Spielfilmen des „Dritten Reichs“. In: Nach dem Film. Nr.7, 05/2009. Verfügbar unter: <http://www.nachdemfilm.de/no7/hag01dts.html> (zuletzt abgerufen am 15.4.2010)

Reichsgesetzblatt 1933, Teil 1, Nr. 60, S.326. Verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/> (zuletzt abgerufen am 3.2.2010).

Reichsgesetzblatt 1933, Teil 1, Nr.86, S.529. Verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/> (zuletzt abgerufen am 4.2.2010).

Reichsgesetzblatt 1935, Teil 1, Nr.100, S.1146. Verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/> (zuletzt abgerufen am 4.2.2010).

Reichsgesetzblatt 1935, Teil 1, Nr.114, S.1246. Verfügbar unter: <http://alex.onb.ac.at/> (zuletzt abgerufen am 4.2.2010).

Schnädelbach, Herbert: Was ist Ideologie? Versuch einer Begriffsklärung. Verfügbar unter: http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/IMG/pdf/Schnadelbach_Ideologie.pdf (zuletzt abgerufen am 11.12.2009)

Filmographie

Triumph des Willens; Deutschland 1935; Leni Riefenstahl; Leni Riefenstahl-Produktion.

Olympia 1.Teil – Fest der Völker; Deutschland 1938; Leni Riefenstahl; International Olympic Comitee.

Olympia 2.Teil – Fest der Schönheit; Deutschland 1938; Leni Riefenstahl; International Olympic Comitee.

Wunschkonzert; Deutschland 1940; Eduard von Borsody, Cine-Allianz Tonfilmproduktions GmbH.

Die große Liebe; Deutschland 1942; Rolf Hansen, Universum Film (UFA).

Deutschland erwache!; Deutschland 1968; Erwin Leiser; Erwin Leiser Filmproduktion.

Abstract Deutsch

Trotz seiner Radikalität verfügte der Nationalsozialismus über eine relative Stabilität, welche ihn die Phase von 1933 bis 1945 überdauern ließen. Innerhalb der deutschen Gesellschaft kam es während dieses langen Zeitraums zu keinem nennenswerten Widerstand, wodurch das System erst durch Intervention von Außen gebrochen werden konnte. Hierbei gibt es eine Unzahl an Erklärungsmodellen, um diese relative Stabilität der NS-Herrschaft zu analysieren. Diese Arbeit fokussiert sich auf die Rolle der Integrationskraft des NS-Regimes, wobei vor allem auf das Propagandasystem Bezug genommen wird. Gerade in den 1920er und 30er Jahren verzeichnete das Medium Film eine steigende Popularität in der Bevölkerung. Und auch führende Nationalsozialisten wussten ob der Bedeutung des Films als wichtiges Propagandamedium Bescheid. Insofern steht in dieser Arbeit die Instrumentalisierung des Films als Propagandamittel im Nationalsozialismus im Mittelpunkt der Analyse. Neben organisatorischen und strukturellen Fragen zu Propaganda und Filmpolitik im Nationalsozialismus, wird anhand der Analyse des nationalsozialistischen Spielfilms *Wunschkonzert* ein Einblick in den Aufbau und die Funktionsweise eines konkreten Filmbeispiels gegeben. Schließlich wird auch auf die Wirkung von Propaganda im Nationalsozialismus eingegangen.

Methodisch kommt die systematische Filmanalyse nach Helmut Korte zur Anwendung, anhand derer nicht nur der Filminhalt sondern auch seine konkrete Einbettung in und Bedeutung für das NS-Regime beleuchtet wird. Theoretisch werden vor allem Fragen der Filmwahrnehmung (anhand der neoformalistischen Filmtheorie) und der totalitären Propaganda (anhand Hannah Arendts Ausführungen in „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“) erörtert.

Die Ergebnisse der Analyse legen schließlich eine differenzierte Sichtweise nahe: Zum einen wird anhand der Filmanalyse aufgezeigt, inwiefern es zu einer Verschränkung zwischen den Propagandainhalten und den realpolitischen und -gesellschaftlichen Ausformungen kam. Insofern kann der Holocaust – als Sinnbild des Höhepunktes der nationalsozialistischen Radikalität – auch nur in Zusammenhang mit diesem Propagandasystem gesehen werden, welches eben nicht nur mit expliziter Propaganda, sondern auch mit Unterhaltungselementen ausgestattet war. Zum anderen wird aber auch auf den Aspekt hingewiesen, die Allmacht der nationalsozialistischen Propaganda nicht a priori mit ihrer Wirkung gleichzusetzen. Der Konsum eines

nationalsozialistischen Spielfilms musste nicht unbedingt zu einer vollkommenen Indoktrination der jeweiligen RezipientInnen führen. So konnte der Kinobesuch für bestimmte Menschen durchaus auch eine Ablenkung bzw. ein Flüchten von den realen Geschehnissen bedeuten.

Abstract English

Despite its radical nature, National Socialism disposed of a relative stability which allowed it to outlast the period from 1933 to 1945. During this whole period there was no significant resistance by the German society, so that the system only could have been broken by an intervention from outside. There is an immense number of explanatory models to analyse this relative stability of the Nazi Regime. This work focuses on the role of the integrative power of the Nazi Regime, referring mainly to the propaganda system. The medium film reached an increasing popularity especially in the 1920s and 30s. The leading National Socialists were aware of the immense importance of film as a propagandadistic medium too. In this respect the center of this analysis deals with the exploitation of film as a means of propaganda in the National Socialism. Besides organizational and structural issues of propaganda and film politics in Nazi Germany, the analysis of the nationalistic feature film *Wunschkonzert* provides an insight into the structure and functionality of a specific film example. Finally the effect of the Nazi propaganda also is being discussed.

This paper uses the method of systematic film analysis by Helmut Korte, in order that besides the film content, its specific embedding in and relevance for the Nazi Regime could be explored as well. Regarding theory especially questions about the perception of film (based on the neoformalistic film theory) and the totalitarian propaganda (based on Hannah Arendt's comments in "Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft") are being considered.

Finally the results of the analysis suggest a differentiated perception: On the one hand the film analysis indicates an connection between the contents of propaganda and the realistic political and social formations. In this respect the Holocaust - as a symbol of the climax of the National Socialistic radicalness - can only be seen within this propaganda system, which besides explicit propaganda also was operating with elements of entertainment. On the other hand it is pointed out that the omnipotence of

National Socialistic propaganda can not be equalled a priori with its effects. The consumption of a Nazi feature film did not necessarily lead to a complete indoctrination of the recipients. For some people the cinema could also be a distraction or rather an escape from the real events.

Lebenslauf

Strojnik Roland

Persönliche Daten:

Familienstand: Ledig
Staatsangehörigkeit: Österreich
Alter: 26 Jahre
Geburtsort: Villach

Ausbildung:

1999 – 2004 HTL für Elektrotechnik in Klagenfurt
Fachrichtung Informationstechnik (Reifeprüfung: Juli 2004 mit gutem Erfolg abgeschlossen)

WS2004: Beginn des Studiums der Kultur- u. Sozialanthr.

Seit SS2005: Doppelstudium Politikwissenschaft (1. und 2.Abschnitt mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen) und Internationale Entwicklung (1.Abschnitt abgeschlossen)

Seit WS2010: Bachelorstudium Biologie

Beruflicher Erfahrung: Während der HTL: 3 Monate Praktikum bei Siemens in Klagenfurt

Sommer 2006: Praktikum bei der Akademie der Wissenschaften für die *Kommission für vergleichende Medien- und Kommunikationsforschung*

Seit Jänner 2007: Regelmäßige Mitarbeit bei diversen Projekten für die *Kommission für vergleichende Medien- und Kommunikationsforschung*