

Ressentiments gegen die Moderne

Hans Steinhoffs Propagandafilm »Ohm Krüger« von 1941

I.

Was lag näher für die Nazis, als den historischen Stoff des Burenkriegs für einen antibritischen Propagandafilm auszuschlachten, vor allem Anfang der vierziger Jahre, als das perfide Albion der Hauptfeind im Zweiten Weltkrieg geworden war. Hans Steinhoff, in der Riege von Goebbels' Garderegisseuren der Spezialist für die großen Männer, dem wir auch das (kürzlich wieder aktuell gewordene) Unterwerfungsdrama des Preußenmythos Friedrich II. »Der alte und der junge König« (1935) verdanken, hat diesen Film Anfang 1941 gedreht. Der große Mann (und mit ihm der Film) heißt hier natürlich Ohm Krüger, der, wie sollte es anders sein, von Emil Jannings gemimt wird. Weitere prominente Darsteller waren Ferdinand Marian (Cecil Rhodes), Gustaf Gründgens, Lucie Höflich, Gisela Uhlen, Elisabeth Flickenschildt und Werner Hinz. Der von der „Tobis“ produzierte Film wurde am 4. April 1941 uraufgeführt und erhielt die Prädikate „Film der Nation“, „Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“, „kulturell wertvoll“, „volkstümlich wertvoll“, „volksbildend“ und „jugendwert“.¹

Aber nicht nur bei NS-Juroren und -Funktionären, auch beim damaligen Publikum war »Ohm Krüger« außerordentlich beliebt. In der Liste der erfolgreichsten deutschen Filme der Jahre 1940 bis 1942 nimmt er mit einem Einspielergebnis von 5,5 Millionen Mark einen Spitzenplatz ein, nicht weit hinter kriegerischen Melodramen wie »Die große Liebe« von Rolf Hansen (8,0 Millionen), kompensatorischen Farbkomödien wie »Frauen sind doch bessere Diplomaten« von Georg Jacoby (7,0 Millionen) oder antisemitischen Reißern wie Veit Harlans »Jud Süß« (6,2 Millionen) und noch vor Wolfgang Lieben-einers »Ich klage an« (5,3 Millionen).² In der von Dorothea Hollstein nach den Berichten der „Cautio Treuhand GmbH“ für die Abteilung Propagandawesen des Reichsfinanzministeriums zusammengestellten Erfolgsübersicht antisemitischer Filme dieser Jahre nimmt »Ohm Krüger« sowohl nach dem gesamten wie nach dem monatlichen Einspielergebnis unter 14 Filmen den zweiten Platz

ein.³ Besonders die *Jugendlichen*, unter denen regelmäßig Befragungen veranstaltet wurden, zählten den Film zu den Schlagern des NS-Kinoschaffens.⁴

Kein Wunder, daß die Vorführung des antibritischen Kassenfüllers im Nachkriegsdeutschland von den alliierten Militärregierungen verboten wurde. War doch 1941 überdies in den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS über eine außerordentliche Wirksamkeit des Films berichtet worden: „Die Zuschauer folgten der Filmhandlung zumeist mit ergriffenem Schweigen und spürbarer Erschütterung, die in für einen Film außergewöhnlichem Maße auch nach der Vorstellung noch nachwirke ... *Propagandistisch erfülle der Film vor allem für breitere Bevölkerungskreise* zweifellos voll *seine Aufgabe*. Die Kriegsstimmung gegen England werde wesentlich gesteigert und vertieft, da der Film trotz starker filmischer Änderungen für breitere Besucherkreise doch eine Art Geschichtsdokument aus einem Abschnitt der englischen Kolonialgeschichte bilde ... Demgegenüber treten die *kritischen Stimmen* zahlenmäßig zurück ... Nach den vorliegenden Berichten wird mehrfach vor allem von historisch unterrichteten Besuchern ... die Frage aufgeworfen, ob die teilweise stark propagandistisch-tendenziöse Darstellung des Filmes überhaupt nötig gewesen sei, da es sich beim Untergang der Buren rein historisch um eines der grauenhaftesten Kapitel englischer Brutalität gehandelt habe.“⁵

II.

Von heute aus ist fraglich, ob der Erfolg »Ohm Krügers« beim damaligen Publikum wirklich nur auf der prominenten Besetzung und der – mehr oder weniger – geglückten Simulation historischer Objektivität beruhte. Ganz anders als die marxistischen Volksaufklärer des SED-Staats hat Goebbels sich ja nie damit begnügt, die politischen Dogmen seiner Ideologie im Vertrauen auf ihre Richtigkeit nur möglichst oft in der Öffentlichkeit wiederholen zu lassen. Vielmehr hat er von den Mitwirkenden in seinem vielstimmigen Propaganda-orchester professionelles Können, Kreativität und künstlerisches Niveau verlangt. O-Ton Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda: „Wenn ... jemand an die Lösung nationalsozialistischer Probleme auf künstlerischem Gebiet herangeht, dann muß er sich darüber klar sein, daß auch in diesem Falle Kunst nicht von Wollen, sondern von Können herkommt. Auch eine ostentativ zur Schau getragene nationalsozialistische Gesinnung ersetzt noch lang nicht den Mangel an wahrer Kunst. Die nationalsozialistische Regierung hat niemals verlangt, daß SA-Filme gedreht werden. Im Gegenteil: sie sieht in ihrem Übermaß eine Gefahr.“⁶

Dabei ging es Goebbels allerdings nicht um die Kunst als solche. Sie hatte sich vielmehr in den Dienst der „Sache“ zu stellen. Formale Meisterschaft wurde großgeschrieben, weil der NS-Chefpropagandist erkannt zu haben glaubte, daß nur von ästhetisch überzeugenden Werken eine *optimale Propagandawirkung* ausgehen könne. „Eine tiefe Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst“ sollte erreicht werden, wie der Minister am 15. November 1933 vor der neu geschaffenen „Reichskulturkammer“ programmatisch deklamierte.⁷

Da Goebbels – ebenso wie Hitler – ein ausgesprochener Filmfan war,⁸ bewunderte er sogar Werke, die der nationalsozialistischen Weltanschauung widersprachen, wenn sie nur Höhepunkte in der Geschichte der Filmkunst markierten. Über Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin« ist folgende Goebbels-Eloge überliefert: „Er ist fabelhaft gemacht, er bedeutet eine filmische Kunst ohnegleichen. Das entscheidende 'warum?' ist die Gesinnung. Wer weltanschaulich nicht fest ist, könnte durch diesen Film zum Bolschewisten werden.“⁹ Der Filmfan Goebbels traute der Filmkunst offenbar magische Propagandakräfte zu.

Angesichts dieser Auffassungen seines Chefs wundert es nicht, daß Steinhoff danach trachtete, „hohe Kunst“ und „feste Gesinnung“ miteinander zu verbinden. Die *ästhetischen Ambitionen* sind seinem Film deutlich anzumerken. Das gilt besonders für den zweiten Teil, in dem eine moderne Filmsprache mit rasanten Schnitten sowie Außen- und Großaufnahmen die Oberhand gewinnt, während das statische Kulissenkino des ersten Teils etwas hausbacken wirkt.

Offenbar hatte Steinhoff sogar den Ehrgeiz, endlich Goebbels' langgehegten Plan für einen nationalsozialistischen »Panzerkreuzer« zu erfüllen. Jedenfalls gibt es in seinem Film zwei Szenen, die nahezu als Eisenstein-Plagiate gelten müssen: Ein englischer Arzt nimmt angewidert die fauligen Tagesrationen der gefangenen Burenfrauen in Augenschein; und als diese einen Hinrichtungshügel erstürmen, werden sie brutal von englischen Gewehrshülsen zurückgetrieben, die Leichen der Erschossenen auf dem Boden zurücklassend wie in Eisensteins berühmter Treppenszene.

III.

Nach der Vorführung von »Ohm Krüger« in der Evangelischen Akademie Arnoldshain wurde zu bedenken gegeben, ob nicht die unübersehbare Bezugnahme Steinhoffs auf Eisenstein auch diesen ins Zwielficht rücke. Allerdings

ist fraglich, ob der Publikumserfolg dieses nationalsozialistischen Propagandafilms wirklich nur mit dem unbestreitbaren, wenn auch wenig eigenständigen *ästhetischen Können* Steinhoffs zusammenhängt. Wissen wir doch, daß Goebbels' cineastisches Credo durchaus fragwürdig ist: Die künstlerisch gelungensten Filme waren auch schon damals nicht unbedingt die für ein breites Publikum attraktivsten.

Vorausgesetzt, es war nicht nur Steinhoffs filmisches Können, das »Ohm Krüger« zu dem Kino-Ereignis des Jahres 1941 gemacht hat und acht Monate lang in den Lichtspieltheatern der kriegführenden Nation laufen ließ, auch ohne daß – wie beim antisemitischen Standardprogramm des Regimes – eine Ansehspflicht bestand. Welche Gründe hatte der Erfolg dann? Meine These ist, daß es vor allem die durch den Film propagierte *Gesinnung* war, die seine Attraktivität ausgemacht hat, also die Art und Weise, in der hier Geschichte, Gesellschaft und Politik betrachtet werden. Da diese „Weltanschauung“ des Films genuin nationalsozialistisch ist, kann »Ohm Krüger« als beispielhaft für die überzeugenden Seiten der NS-Ideologie gelten. Aus Steinhoffs Erfolg ist viel darüber zu lernen, warum so viele Menschen und besonders Deutsche *ohne Zwang* einer Lehre gefolgt sind, an der uns im Rückblick und in voller Kenntnis der von ihren Anhängern verübten Menschheitsverbrechen nur die abschreckenden und anachronistischen Seiten wie der Rassenwahn geläufig sind.

Bringt man den Nationalsozialismus nur mit den heute abstrus erscheinenden Elementen seiner Ideologie in Verbindung, werden die Verbrechen, für die der Name Auschwitz steht, uns immer äußerlich, etwas Fremdes und Unverständliches bleiben, ein Betriebsunfall der europäischen Geschichte, der uns, da er mit unseren Kulturtraditionen wenig zu tun zu haben scheint, eigentlich auch nichts angeht. In letzter Zeit häufen sich die Versuche, Hitler durch Gleichsetzungen mit Stalin (neuerdings auch Saddam Hussein) in den Orient abzuschieben. Allenfalls infiziert dann dieses ganz und gar andere, ganz und gar Fremde alles, mit dem es in Berührung kommt, mit dem Bösen; so wie eben Steinhoff Eisenstein, indem er ihn zitiert, scheinbar ins Zwielficht rückt.

Moralische Distanz gegenüber dem Nationalsozialismus ist notwendig, Berührungsangst hier verständlich. Wenn wir aus der Geschichte lernen und erneute Rückfälle in die Barbarei vermeiden wollen, sollten wir nach fast fünfzig Jahren allerdings auch beginnen, die in unserer Kulturtradition verankerten und deshalb *überzeugenden* Bestandteile der NS-Ideologie in Augenschein zu nehmen, die vielleicht auch heute noch Zustimmung finden könnten. Denn nur wenn wir den Gedanken zulassen, daß der Nationalsozialismus – wie jede Ideologie – ein kompliziertes *Gemisch von Falschem und eben auch*

Richtigem war, nur wenn wir uns bemühen, Falsches und Richtiges in diesem explosiven Gemisch voneinander zu trennen, können wir dafür sensibel werden, wie sich der bloße Wille zum Guten – alte Nazis wie »Derrick«-Autor Herbert Reinecker scheuen sich nicht, das auch heute noch umstandslos „Idealismus“ zu nennen¹⁰ –, wie sich guter Wille mißbrauchen läßt, wenn er ver säumt, seine konkreten Ziele zu reflektieren; nur dann können wir einsehen, was Auschwitz mit *uns* zu tun hat: nicht als *Bekennnis* zur Kollektivschuld, sondern als *Erkenntnis*, daß die Kultur, die Auschwitz hervorgebracht hat, unsere eigene ist.

Ein Erfolgsfilm wie »Ohm Krüger« bietet die Chance, an die überzeugenden und dauerhaften Seiten der NS-Ideologie heranzukommen. Daß solche Filme ebenso wie das damals in Hunderten von Auflagen verbreitete „Buch der Deutschen“, Hitlers „Mein Kampf“, von den Alliierten nach 1945 verboten wurden, hat eher die *Verdrängung* gefördert als für die nationalsozialistischen Denk- und Empfindungsweisen sensibilisiert. Wenn ich »Ohm Krüger« nach solchen kontinuierlichen Ideologiebeständen absuche, liegt der Fragestellung jedenfalls ein Wechsel der Perspektive zugrunde: Nicht Steinhoff infiziert Eisenstein (und uns als seine Bewunderer) noch nachträglich mit dem Bösen, sondern die NS-Propaganda hat sich Traditionen, die keineswegs per se böse sind, zu eigen und zunutze gemacht, die auch außerhalb Deutschlands und außerhalb der Jahre 1933 bis 1945 wirksam (gewesen) sind und Spitzenleistungen der europäischen Kultur hervorgebracht haben.

IV.

Beginnen wir mit einer ideologischen Spezialität nicht nur des deutschen Faschismus, deren Plausibilität bekanntermaßen dazu beigetragen hat, diese ausdrücklich gegen die Demokratie gerichtete soziale Bewegung in den zwanziger Jahren wachsen zu lassen: mit der *Kritik am Parlamentarismus*. Daß sie auch noch in Steinhoffs ein knappes Jahrzehnt nach dem Ende der Weimarer Republik gedrehtem Film tragende Bedeutung hat, mag auf den historischen Ursprung der parlamentarischen Demokratie in jenem Land zurückzuführen sein, das zu diffamieren der propagandistische Zweck des Films ist. Allerdings sind es nicht die Engländer, deren Parlamentarismus der Film fast parodistisch verzerrt. Das wäre auch insofern schwierig gewesen, als das britische Empire, das im Film konsequenterweise durch die Exekutive – Königin, Regierung und Militär – repräsentiert wird, schließlich als *Sieger* und damit als heimliche Verkörperung eines kolonialen Herrenmenschentums aus dem Burenkrieg her-

vorgeht. Wohl deshalb mußten es die Buren selbst sein, die sich durch Verrat ihrer Abgeordneten die eigene Niederlage bereiten: Das deutsche Kinopublikum von 1941 bekam das Parlament der Republik Transvaal als Tollhaus gewissenloser Phrasendrescher gezeigt, die mit verzerrten Gesichtern gegen Krügers Politik der Unabhängigkeit und Stärke geifern, so daß „der Präsident“ um ein Haar resigniert.

Konsequent ist auch, daß durch diese südafrikanische Dolchstoßlegende ein Schimmer von Kritik am *Kapitalismus* fällt, der ja – wie der mit ihm historisch verknüpfte Parlamentarismus – eine urbritische Errungenschaft ist: Ohm Krügers parlamentarische Gegenspieler begehen *aus Habgier* gewissenlosen Verrat am eigenen Land, werden sie doch von Cecil Rhodes geschmiert. Die Rolle des verschlagenen Imperialisten Rhodes wird im übrigen von Ferdinand Marian gespielt, der kurz zuvor in »Jud Süß« auf Anweisung Goebbels' persönlich die Titelrolle zu spielen gehabt hatte und durch den antisemitischen Veit-Harlan-Film neben seinem gewohnten Rollenfach des eleganten Verführers nun auch noch mit dem Stereotyp des skrupellosen Finanzjuden behaftet war. Daß die Nazis, die sich selbst von den deutschen Rüstungs- und Chemiekonzernen aushalten ließen, lautstarke ideologische Attacken gegen den Kapitalismus geritten haben, wobei diese Kritik durch die antisemitische Wendung abgelenkt wurde ins für die Kapitaleigner – sofern „arischer“ Abstammung – durchaus Nützliche, ist mittlerweile hinlänglich bekannt.

Es hieße diesem Propagandafilm zuviel Ehre antun, wollte man seine Darstellung der Ursachen und Verläufe des Burenkriegs minutiös auf ihre historische Richtigkeit überprüfen. Aufschlußreich ist aber, daß seine verbale und optische Parlamentarismuskritik nach wie vor *aktuell* ist, weil sie auch in bezug auf gegenwärtige politische Verhältnisse noch Zutreffendes enthält. Sind die Konfliktrituale im Bonner Bundestag nicht ähnlich würde- und substanzlos wie die rhetorischen Scheingefechte in der „Quasselbude“ der Republik Transvaal, die Steinhoff dem deutschen Publikum vor fünfzig Jahren vorgeführt hat? Ist Steinhoffs Darstellung wirklich so verzerrt, wenn wir uns an die Parteispenden-Affäre oder gar an jene fünfzigtausend Mark vom Stasi für einen CDU-Abgeordneten erinnern, die Willy Brandt 1972 das Kanzleramt retteten?

Soweit das Plausible und Überzeugende der Parlamentarismuskritik. Wo ist nun aber der Punkt, an dem sie ins Falsche und Gefährliche umschlägt? Ich sehe ihn dort, wo die realistische Skepsis gegenüber den schwer- und anfälligen Prozeduren der repräsentativen Demokratie benutzt wird, um einsame Beschlüsse eines Charismatikers an der Spitze des Staates, die Diktatur eines großen „Führers“ notwendig erscheinen zu lassen, der in Steinhoffs Film wie

gesagt Ohm Krüger heißt. Wenn der seinen nach Hause zurückgekehrten Sohn, der in England studiert hat und aufgrund des dabei erworbenen Wissens Lehren aus der Geschichte ziehen will, anbrüllt: „Geschichte *studiert* man nicht, Geschichte *macht* man!“, dann fegt er damit die Idee des intersubjektiven und deshalb auf Vernunft angewiesenen Diskurses vom Tisch, die dem Parlamentarismus jenseits aller Verformungen und Schwächen zugrunde liegt, und setzt das Prinzip des heroischen, absoluten Gehorsam fordernden *Willens* an deren Stelle. Damit schlägt die plausible Parlamentarismuskritik in jene pauschale Diffamierung des Intellekts um, die zu den elementaren Unwahrheiten des Faschismus gehört.

„Die parlamentarische Demokratie ist die schlechteste Staatsform – mit Ausnahme aller anderen.“ Diese beiden Einsichten gehören zusammen. Ideologische Parlamentarismuskritik ist daran zu erkennen, daß sie die zweite vergißt.

V.

Überraschender als der Antiparlamentarismus ist ein anderes Gesinnungsmoment. Vor dem Hintergrund unseres Wissens über das NS-Regime erscheint es fast paradox, daß ein nationalsozialistischer Propagandafilm des Jahres 1941 die Diffamierung des „Feindes“ England ausgerechnet damit begründet, daß dieser Feind Menschen in *Konzentrationslager* einsperrt. Aber genau so ist es: Steinhoff demonstriert die Brutalität der Briten, indem er in seinem historischen Spielfilm ausgerechnet Bilder zeigt, die ein zur selben Zeit gedrehter *Dokumentarfilm* in *deutschen* Konzentrationslagern hätte aufnehmen können: Stacheldraht, Wachtürme, von Hunger und Krankheiten ausgezehnte Frauen in Häftlingskleidung.

Wenn Steinhoff diese Zustände kritisiert, bedient er sich der Bezeichnung, nämlich „Konzentrationslager“, die die Nazis offiziell für *ihre* Einrichtungen dieser Art benutzten. Mehr noch: Diese KZ-Kritik wurde von den damaligen Besprechungen des Films ausdrücklich hervorgehoben und weitverbreitet. So schrieb ein gewisser Theodor Hüpkens über den „Film der Nation“: „... die geschichtlichen Figuren und Charaktere zu verblüffender Ähnlichkeit zu erwecken, die Greuel der englischen Konzentrationslager zu wiederholen und sich bei all dem nicht etwa mit kleinen, bewegten Ausschnitten zu begnügen, sondern immer ins Volle zu greifen – das sind in der Tat Leistungen, die auch das im Film verwöhnte Auge bannen.“¹¹

Der Film (und mit ihm die Literatur, die er nach sich zog) nimmt also die Position der Humanität für sich in Anspruch. Aufschlußreich unter dem Aspekt der zeitlosen Überzeugungskraft scheint mir, daß er dies andeutungsweise wiederum unter demselben Gesichtspunkt tut, der seit 1945 in der moralischen und intellektuellen Auseinandersetzung mit der Ungeheuerlichkeit von Auschwitz eine besondere Rolle spielt: Im Zentrum seiner Kritik steht das Planmäßige, Rationale, Durchorganisierte der – englischen – Lager, in denen die Opfer zu Nummern herabgewürdigt werden und die Täter „nur“ funktionieren. „Ich bin hier nur der Arzt“, oder: „Wir müssen noch 70 Höfe abbrennen“, mit solchen Worten des Bedauerns zucken britische Offiziere in »Ohm Krüger« gegenüber ihren Opfern die Achseln. Später hat sogar ein Adolf Eichmann auf Arbeitsteilung und Befehlsnotstand in der Vernichtungsmaschinerie des NS-Regimes hingewiesen. Steinhoff entlarvt diese Argumentation in seinem nationalsozialistischen Propagandafilm als lächerliche Strategie, sich zu exkulpieren, indem er sie mit dem drastisch gezeigten Leiden und Sterben der Opfer kontrastiert: eine Technik, die auch in der filmischen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit eine Rolle spielen wird.

Es liegt nahe, dies als Ausdruck des schlechten Gewissens der damaligen Deutschen, als *präventive Projektion* ihrer noch gar nicht vollständig erkannten Schuld auf den Kriegsgegner zu deuten. Offenbar hat die Relativierung der Nazi-Verbrechen als Antwort auf fremde Untaten schon in den innersten Zirkeln des NS-Regimes eingesetzt.

Das ist freilich noch keine Antwort auf die Frage, worin das Unwahre der KZ-Kritik dieses Films liegt. Jedenfalls wohl kaum darin, daß die Briten sich im Burenkrieg humaner verhalten hätten, als der Film behauptet. Im Prinzip ist dem europäischen Kolonialismus jedes Verbrechen zuzutrauen.

Möglicherweise liegt der Umschlag ins Täuschende hier ganz außerhalb der ins Bild gesetzten Argumentation. Was in den deutschen Konzentrationslagern geschah, wurde von der SS geheimgehalten, mindestens aber nicht zu Legitimationszwecken ausgeschlachtet. Vielleicht wollte der Filmkünstler Hans Steinhoff – wie so viele Deutsche – von den nur erahnten Verbrechen nichts wissen und hat sie auf diese Weise verdrängt.

Ein ideologischer Aspekt *innerhalb* des Filminhalts könnte allenfalls sein, daß es weniger die Zustände in den britischen Lagern an sich sind, die angeprangert werden, als der Umstand, daß gerade ein freies Germanenvolk unter ihnen zu leiden hat. Jedenfalls bekommt das Publikum reichlich Gelegenheit zur Identifikation mit der heroischen Entschlossenheit der Burenfrauen, lieber zu hungern als den Freiheitskampf ihrer Männer zu verraten. Und es ist das



strenge, überaus „arisch“ anmutende Gesicht der Gefährtin des Burenführers (Lucie Höflich), das diesen zum Äußersten entschlossenen Durchhaltewillen symbolisiert.

VI.

Ein drittes Gesinnungselement, das seitdem noch an Aktualität gewonnen hat, ist die durchgängige *Kritik des Films an der Eigendynamik von bürokratischen und technologischen Apparaten*, an der Anonymität von großen Institutionen und an der Entfremdung des zum Objekt degradierten Individuums. Zu den Erfolgsmomenten der NS-Ideologie gehörte wesentlich das Versprechen, den Frustrationen und Pathologien der Moderne durch die Kuhstallwärme der „*Volksgemeinschaft*“ ein Ende zu machen, in der angeblich jeder „*Volksgenosse*“ jedem anderen ganz nah zur Seite stand. Und ähnlich wie zu der vormodernen Gemeinschaft der Sippe ein Häuptling, mußte natürlich zur Volksgemeinschaft ein „*Führer*“ gehören.

Dies ist die Grundstruktur des Films: Der Patriarch Ohm Krüger leitet den Burenstaat wie eine Großfamilie. Er kümmert sich um alles, fühlt sich verantwortlich für das Wohlergehen jedes „seiner“ Farmer und Soldaten, trägt eine

offenkundige Abneigung gegenüber den politischen Institutionen zur Schau, indem er zum Beispiel bei offiziellen Empfängen gemächlich Kaffee trinkt. Wenn er als „sagenhafter Riese der Vorzeit“ charakterisiert wird, ist das ein ambivalenter Riese, der eine sympathische, wohlwollend-verständnisvolle, aber auch – gegenüber Familienmitgliedern, die ihm nicht zu Willen sind – eine angsteinflößende Seite hat. Von den willigen Familienmitgliedern und Volksgenoss(inn)en wird diese Autorität fraglos hingenommen: „Wie du es für richtig hältst, so wird es das Beste sein“, sagt seine Frau einmal, die den Typus der starken, ihrer Volks-Familie bis zum letzten Atemzug dienenden Mutter verkörpert. Sie und ihr Mann sind die personifizierte Volksgemeinschaft, in den Nahaufnahmen ihrer Gesichter verdichtet sich der *Filmmythos Volk*. Es gehört zu den Paradoxien des Faschismus und verweist bereits darauf, wo das überzeugende Ansetzen am „Unbehagen in der Modernität“ ins Ideologische überführt wird, daß die (Volks-)Gemeinschaft ausgerechnet im überragenden *Individuum* ihren reinsten Ausdruck findet.

Zu einer Familie gehört man nicht durch eigenen Entschluß oder eigenes Verdienst, sondern weil man in sie *hineingeboren* wird. Und Familien werden vor allem durch *Emotionen* zusammengehalten. Genetische Herkunft und Zugehörigkeitsgefühl konstituieren den faschistischen Mythos des „Bluts“. Insofern gipfelt der Filmmythos von der Volksgemeinschaft in jenen Szenen, in denen Krügers Sohn (Werner Hinz), in England zum Pazifisten geworden, sich schließlich doch dem Kampf der Buren anschließt, nachdem britische Soldaten seine Frau vergewaltigen wollen. „Also doch ein Krüger“, stellt der Patriarch befriedigt fest und nimmt den Abtrünnigen, dem das „Blut“ am Ende den richtigen Weg gewiesen hat, wieder in die Volks-Familie auf.

In scharfem Kontrast zum familiären Milieu des überschaubaren Burenstaates zeichnet Steinhoff das britische Weltreich als anonymes Riesengebilde, in dem nicht Herkunft, sondern ökonomisches Interesse, nicht Gefühl, sondern Kalkül entscheidet. Ein typisch *modernes* Gebilde also, dessen Effektivität und bürokratische Eigengesetzlichkeit seinen Mitgliedern ein hohes Maß an formaler Disziplin und einen weitgehenden Verzicht auf Spontaneität und eigene Lebensgestaltung abverlangt. Das gilt sogar für die Königin, die für das Burenvolk Sympathien empfindet und mit seinem Präsidenten Krüger auf dessen gemütliche Art sehr vertraut kommuniziert, die aber in ihren politischen Entscheidungen rücksichtslos die Interessen des Empire verfolgen muß. England also nicht so sehr als das Reich des Bösen denn als das Reich des Sachzwangs, der Frustration und *Entfremdung*: Das ist der Hintergrund, der die Idee der Volksgemeinschaft, in der es keine durch „Sachzwänge“ hervorgerufene Ent-

fremdung mehr gibt, sondern nur wesensgemäße, weil auf das „Blut“ hörende Erfolgshaft, so plausibel macht. „Burenland ist freies Land“, singen die in den Krieg marschierenden Volksgenossen. Es wäre falsch, darin nur den Gedanken der nationalen Unabhängigkeit, gar eine antikoloniale Tendenz zu sehen. In erster Linie ist hier die *Freiheit von den Zwängen der Moderne* gemeint, ein in Deutschland, der „verspäteten Nation“, die sich Ende des 19. Jahrhunderts überhastet modernisiert hat, besonders verlockendes Versprechen.

Die der Moderne inbegriffenen Defizite an Nähe, Menschlichkeit und Kommunikation sind in den fünfzig Jahren, die uns von Steinhoffs Film trennen, eher größer als geringer geworden. Jürgen Habermas hat mittlerweile beschrieben, wie die kommunikative „Lebenswelt“ der Menschen vom „System“ der durchrationalisierten Institutionen „kolonisiert“ wird. Antikolonialismus in diesem Sinne ist heute aktueller und plausibler denn je.

Was ist dann *irreführend* an der antimodernen Gemeinschaftsideologie »Ohm Krügers«? Der deutsche Wissenssoziologe Theodor Geiger, 1933 nach Skandinavien emigriert, hat am Nationalsozialismus früh kritisiert, daß Primärgruppenkategorien wie „Gemeinschaft“ oder „Führer“ schlechterdings nicht auf anonyme Sekundärgruppen anwendbar sind. Schon wegen seiner *Größe* kann ein moderner Staat kein familienähnliches Gebilde sein, und das Verhältnis des Bürgers zu ihm sollte deshalb auch nicht über eine emotionale Identifikation, sondern über eine nüchterne Interessenabwägung hergestellt werden. Der Begriff „Volksgemeinschaft“ ist eine *Contradictio in adjecto*. Der waffentrotzende Industriestaat, für den er in Anspruch genommen wurde, war weit davon entfernt, eine Gemeinschaft oder gar eine Familie zu sein. Die antimoderne Emphase, mit der die Entfremdungskritik in Büchern wie „Mein Kampf“ oder Filmen wie »Ohm Krüger« vorgetragen wurde, war ideologische *Fassade*. Dahinter vollzogen sich weitere Modernisierungs- und Brutalisierungsschübe. Daß auch der kollektive Verfolgungswahn gegenüber den Juden und anderen „Volksschädlingen“, die nicht zur Familie gehören sollten, davon erfaßt wurde und in der bürokratisch und technologisch perfektionierten Völkervernichtung endete, ist der in der Menschheitsgeschichte beispiellose Ausdruck dieses Auseinanderklaffens von Schein und Sein.

VII.

Marli Feldvoß hat nach der Vorführung von »Ohm Krüger« in Arnoldshain darauf hingewiesen, daß in diesem Film bei aller gegen England gerichteten

Propaganda auch ein gerüttelt Maß an heimlicher *Bewunderung* für das britische Empire zum Ausdruck komme. Genau genommen findet sich die diffamierende Propaganda auf der *Tonspur*, während die heimliche Bewunderung im eigentlich Filmischen der „*optischen Kommentierung*“ steckt: Die Kamera schweift ehrfürchtig über die monumentale Architektur im Zentrum des Weltreichs, streichelt die elegante Kleidung seiner Staatsmänner, die von den Publikumslieblingen Marian und Gründgens verkörpert werden, und weidet sich mit den Augen eines weltmännischen Lords an den Tänzerinnen, die in den Pariser Folies bergères die Beine schwingen.

Dieser Hinweis hat in der Arnoldshainer Diskussion wenig Resonanz gefunden, obwohl er einen Schlüssel zum Verständnis des Films liefert: Unter einer dünnen Schicht offizieller Propaganda ahnt der Film etwas vom illusionären Charakter des faschistischen Versprechens, zur vormodernen Geborgenheit zurückzukehren, und deutet damit das unvermeidliche Ende der NS-Herrschaft an. Fast explizit wird diese Andeutung in der für die Propagandawirkung verzichtbaren, wenn nicht kontraproduktiven Rahmenhandlung, in der der gescheiterte, erblindete, vereinsamte Ohm Krüger einem Journalisten in der zivilen Atmosphäre eines Schweizer Hotels die Geschichte des Burenkrieges erzählt. Wenn es den damaligen Zuschauern auch nicht voll zum Bewußtsein gekommen sein wird, gedämmt hat es ihnen hier vielleicht: so unerbittlich, wie die dem Gesetz der Rationalisierung folgende Weltgeschichte über den Patriarchen der Burengemeinschaft und seinen familiären Staat hinweggegangen ist, so wird sie auch die um den „Führer“ gescharte deutsche „Volksgemeinschaft“ hinter sich lassen.

So gesehen macht auch die erstaunliche Kritik an den – allerdings britischen – Konzentrationslagern Sinn. Es lag sicher nicht in der Absicht Steinhoffs, den Nationalsozialismus zu denunzieren, aber um einen überzeugenden Propagandafilm zu drehen, bezog er zumindest teilweise den Standpunkt der universalen Humanität, von dem aus sich Auschwitz später als beispielloses Menschheitsverbrechen herausstellen mußte.

Hierin liegt die Ambivalenz des Films: Gerade dadurch, daß er – bewußt oder unbewußt – ästhetische, soziale und politische *Wahrheiten* aufgriff, die das NS-Regime überdauern mußten, und sie geschickt mit den verbrecherischen Wahnideen eines Hitler oder Goebbels verband, verhalf er diesem Wahn zu mehr Überzeugungskraft und trug so zur Schreckensherrschaft bei.

Anhang: Historischer Abriß des Burenkrieges

„1880/81 Erster Südafrikanischer Krieg: Im Dezember 1880 erheben sich die Buren in Transvaal unter PAUL (OHM) KRÜGER (1825–1904). Am 27. Februar 1881 werden die Briten bei Majuba Hill geschlagen, wobei ihr Kommandeur, Generalmajor Sir GEORGE COLLEY (geb. 1835), fällt. Am 3. August 1881 garantiert die Konvention von Pretoria die Unabhängigkeit Transvaals unter der Suzeränität Königin VIKTORIAS. Diese Stärkung des burischen Selbstbewußtseins wird 1884 durch eine zweite Konvention bestätigt ...

1890 bis 1896 CECIL RHODES ist Premier der Kapkolonie. Obwohl Prototyp eines Imperialisten, vertritt er eine fortschrittliche Eingeborenenpolitik und versucht ein Dominion Südafrika zu gründen ...

1895/96 RHODES ... sucht Transvaal mit seinem Premier KRÜGER zu 'kassieren', indem er das ganze nördlich Transvaal gelegene Territorium aufkauft. Als Krüger daraufhin mittels einer neu eröffneten Eisenbahnlinie von der portugiesischen Delagoa-Bucht (Mocambique) nach Transvaal ab 8. Juli 1895 das britische Gebiet umgehen und englische Importe behindern kann, antwortet London am 3. November mit einem Ultimatum ... Rhodes, der ... Transvaal okkupieren will ... baut längs der Westgrenze Transvaals eine Polizeitruppe auf, die vom Sekretär der 'South Africa Company', Dr. LEANDER S. JAMESON (1853–1917), befehligt wird ... Rhodes wartet auf Befehle aus London, Jameson auf die von Rhodes und bricht schließlich am 29. Dezember 1895 mit 470 Reitern nach Transvaal auf (Jameson Raid). Am 2. Januar 1896 wird er in einen Hinterhalt gelockt und samt seiner Truppe entworfen ... Englands Prestige ist beträchtlich geschmälert ... als am 3. Januar 1896 Kaiser WILHELMUS II. (1859–1941) berühmte 'Krüger-Depesche' in Transvaal eintrifft, worin die Abwehr des Jameson-Raid in für England sehr verletzendem Ton gefeiert wird ...

1899 bis 1902 Seit dem Jameson-Raid versetzen die Buren ihr Land in Verteidigungsbereitschaft, wobei deutsche Waffen und Militärausbilder benutzt werden. KRÜGERS großer Wahlsieg Anfang des Jahres 1898 bewegt am 1. März den britischen Hochkommissar ALFRED Viscount MILNER (1854–1925), vom 'Krügerianismus' als einer Kriegsgefahr zu sprechen ... Anfang Oktober beginnen die Feindseligkeiten. Der britische Angriff richtet sich gegen Durban (Natal) und nicht gegen die Kapkolonie, die dadurch der englischen Armee offensteht. Der Oberbefehlshaber und Sieger im Afghanischen Krieg (1879/80), in Afrika (1881), Indien (1885–93), Burma (1885/86) und Irland (1895), Earl ROBERTS, und sein Generalstabschef Kitchener marschieren im März 1900 in Bloemfontein ein, erobern am 31. Mai Johannesburg und im Juli Pretoria ... Am 11. September 1900 tritt Krüger auf portugiesisches Gebiet über; am 25. Oktober wird in Pretoria die Annexion Transvaals vollzogen.

In der Folgezeit entwickelt sich ein Klein- bzw. Guerillakrieg ... 1901/02 tritt der Krieg in ein drittes Stadium; er wird zum Ärgernis der Welt und schließlich auch in den Augen der englischen Öffentlichkeit ein Unterdrückungskrieg. KITCHENER löst burische Farmen und Viehbestände willkürlich auf und sperrt Nicht-Kombattanten in Konzentrationslager. Am 26. Februar 1901 scheitern Friedensverhandlungen an der uneinsichtigen Haltung MILNERS. Von Januar 1901 bis Februar 1902 sitzen zeitweise bis zu 120.000 Personen in den Lagern, von denen rund 21.000 sterben, davon 16.000 Kinder an einer Masern-Epidemie und rund 3.000 Frauen an anderen Krankheiten ... Der unrühmliche Krieg verändert Englands Innen- und Außenpolitik. Der ungezügelter Imperialismus weicht allmählich der Idee des Commonwealth ...¹²

Anmerkungen

- ¹ Bauer, S. 545
- ² alle Angaben nach Leiser, S. 59 f.
- ³ vgl. Hollstein, S. 228
- ⁴ vgl. Hoffmann, S. 110
- ⁵ Bundesarchiv Koblenz – R 58/160, S. 13–15, vom 12. 5. 1941. zitiert nach Leiser
- ⁶ zitiert nach Leiser
- ⁷ zitiert nach Gast
- ⁸ vgl. das Zeugnis des NS-„Reichsfilmintendanten“, Fritz Hippler, in seinem Buch „Die Verstrickung“, S. 212
- ⁹ zitiert nach Gast
- ¹⁰ vgl. Pöttker/Seubert
- ¹¹ „Die Literatur“ 1940/41, zitiert nach Wulf
- ¹² Schmidt-Liebich, S. 181-191

Literatur

- Bauer, Alfred, Deutscher Spielfilm Almanach 1929–1950. München 1976²
- Gast, Wolfgang, Treue und Gehorsam. Fritz Langs »Nibelungen« und die NS-Filmpropaganda, in: medium, 18. Jg., Heft 3/1988, S. 18–22
- Geiger, Theodor, Demokratie ohne Dogma. Die Gesellschaft zwischen Pathos und Nüchternheit, München 1964²
- Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bde., Frankfurt a. M. 1981
- Hippler, Fritz, Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden. Düsseldorf 1982²
- Hoffmann, Hilmar, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film, Frankfurt a. M. 1988
- Hollstein, Dorothea, Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm, München-Pullach, Berlin 1971
- Leiser, Erwin, „Deutschland, erwache!“ Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek 1978²
- Plessner, Helmuth, Die verspätete Nation. Über die politische Verfügbarkeit bürgerlichen Geistes, Frankfurt a. M. 1974²

Pöttker, Horst, „Ihr Bild, mein Führer“. Das Medium Fernsehen als Propagandamittel, in: medium, 18. Jg., Heft 3/1988, S. 61–65

Pöttker, Horst/Rolf Seubert, Glückseliger Dämmerzustand. Herbert Reinecker im Gespräch über „Junge Adler“ und seine Vergangenheit im Nationalsozialismus, in: medium, 18. Jg., Heft 3/1988, S. 37–42

Schmidt-Liebich, Jochen, Daten englischer Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1977

Wulf, Joseph, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1983

Band 9

Filmmythos Volk

Zur Produktion kollektiver Identität im Film

Redaktion: Ernst Karpf

Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik
Abt. Verlag
Frankfurt am Main

Inhalt

Vorwort	5
Karsten Visarius Filmvolk und Kinopublikum Metamorphosen des imaginären Kollektivs	7
Ernst Karpf Geschichte sehen Zur Wahrnehmung des Historischen im Film	13
Klaus Kreimeier Aufmarsch im Bildfeld Ambivalente Beobachtungen zur Konstruktion eines Mythos in deutschen Filmen der 30er und 40er Jahre	21
Herfried Münkler Politische Mythen und nationale Identität Nibelungen-, Barbarossa- und Hermannsmythik in der deutschen Politik	39
Werner Schneider Das Volk und der einzelne Von Tod und Wiedergeburt eines Mythos	63
Karsten Visarius Das Potemkinsche Dorf	73
Horst Pöttker Ressentiments gegen die Moderne Hans Steinhoffs Propagandafilm »Ohm Krüger« von 1941	87

- Rainer Rother 103
 „Wagons West“
 Des Volkes Heimat in John Fords »Wagonmaster«
- Sylvia Strasser 119
 Stern, von fern betrachte ich dich
 Ethnologische Spurensicherungen in Francesco Rosis Film
 »Christus kam nur bis Eboli«
- Fritz Backhaus 133
 „S' wonderful ...“
 Marcel Ophuls und der 9. November 1989

Ohm Krüger

Deutschland 1941

Regie: Hans Steinhoff unter Mitarbeit von Herbert Maisch und Karl Anton

Buch: Harald Bratt und Kurt Heuser nach Motiven des Romans „Mann ohne Volk“ von Arnold Krieger

Kamera: Fritz Arno Wagner, Friedl Behn-Grund, Karl Puth

Darsteller: Emil Jannings, Gustaf Gründgens, Ferdinand Marian, Franz Schafheitlin, Otto Wernicke

