

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 2

Artikel: Im Kreuzfeuer der Kritik
Autor: Heybrock, Mathias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932095>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

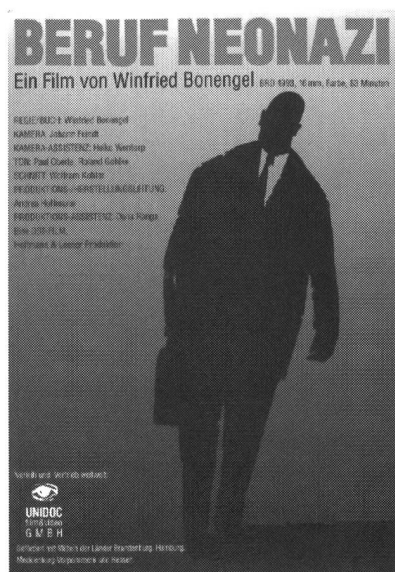
Im Kreuzfeuer der Kritik

In Deutschland hat ein Film über einen Neonazi in den Medien und in der Öffentlichkeit zu heftigen Diskussionen und zum Ruf nach einem Verbot geführt.

Ein Diskussionsbeitrag.

Mathias Heybrock

Mitte Dezember entbrannte in Deutschland eine heftige Diskussion um einen Dokumentarfilm, der sich mit dem Thema des Neofaschismus auseinandersetzt. Zeitgleich mit seiner Vorstellung auf der Duisburger Filmwoche geriet Winfried Bonengels' *«Beruf Neonazi»* ins Kreuzfeuer der Kritik, weil er sich sein Thema nicht mit den distanzierenden Mitteln vom Leib hält, die man für gewöhnlich als genuin dokumentarisch bezeichnet.



Schon 1992 war ein in Duisburg vorgestellter Film, der sich mit der rechtsextremen Szene befasst, starker Kritik ausgesetzt. Thomas Heises *«Stau - Jetzt geht's los»* dokumentiert das Leben jugendlicher Skinheads und Rechtsradikaler in der ehemaligen DDR. Dieser Film, so die Kritik, verhielte sich seinem Gegenstand gegenüber nicht kritisch genug. Thomas Heise lasse seine «Objekte» einfach reden, er halte den Meinungen der jungen Nazis nichts entgegen. Wenn

schon nicht eine dezidierte Kritik, eine Entlarvung der Personen durch den Autor, dann fehle diesem Film zumindest ein Kommentar, der die Sprache der Nazis nachträglich einordne, klassifiziere und somit relativiere.

Exakt die gleichen Vorwürfe trafen nun auch den Film von Winfried Bonengel, ein Porträt des Münchner Rechtsradikalen Ewald Althans. Althans, ein sogenannter Führer der neuen Rechten, wird bei seinen Aktivitäten zur Organisation und Konzentration der rechtsextremen Szene beobachtet. Die Diskussion um diesen Film unterscheidet sich allerdings von der um *«Stau»* dadurch, dass es nicht bei der öffentlichen Schelte blieb: Kopien des Films wurden beschlagnahmt, der Verleih reagierte auf den Druck und zog den Film zurück. Einzelne Bundesländer, die die Produktion des Films finanziell unterstützt hatten, bestanden entweder auf einer Nachbesserung des Produkts durch einen Kommentar (wie Brandenburg) oder verlangten die Rückerstattung der erhaltenen Filmförderung (wie Hessen). Gleichzeitig waren jedoch der *Westdeutsche Rundfunk* und *Spiegel TV* daran interessiert, die Fernsehrechte des nun quasi verbotenen Werkes zu erwerben.

In *«Stau - Jetzt geht's los»* kann man sehen, wie sich die rechtsradikalen Jugendlichen zwischen zwei verschiedenen Zuständen bewegen, mit denen auch jeweils andere Körperhaltungen und Sprechweisen verbunden sind. Der Film beobachtet die Skins einerseits bei ihren Fahrten und Treffen. Dann haben sie einen «offiziellen» Körper und eine «offizielle» Sprache. In dieser Sprache gibt es «Kameraden», aber keine Freunde (und schon gar keine Freundinnen). In dieser

Sprache gibt es «Vaterland», «Heimat» und «Stolz». Und den «Stolz», den sie in ihren bekannten und ekelhaften Parolen verkünden, den kann man ihnen ansehen. Man kann sehen, wie sich die einen mehr, die anderen weniger sicher in diesen Ausformungen von Sprache bewegen und wie ihre Sicherheit und ihr «Stolz» daraus resultieren, dass sie sich in diese Formen einfügen können. Hier sind sie zusammen, hier haben sie ihre festen Regeln aber auch ihre festen Spässe, sie haben ihre festen Körperhaltungen und Gesten, also auch einen geregelten Kanon, wie man Berührungen austauschen kann.

Dagegen kann man in den Interviews und Einzelgesprächen merken, dass eine formierte Sprache nicht da ist. Wenn Thomas Heise die jungen Rechtsradikalen befragt nach ihrer Zukunftsperspektive, ihren Aussichten auf Arbeit, nach ihren Gefühlen, ob sie eine Freundin haben, warum sie gewalttätig sind – dann bekommt er nicht Parolen, Programme und Ideologien zur Antwort, hinter denen sie sich verschanzen. Heise bekommt aggressive, trotzigere oder auch teilnahmslose Antworten. Aber keiner der Skins verweigert sich der Auslieferung an eine Situation, in der er mit verunsichernden Fragen konfrontiert wird.

Der Kontrast zwischen diesen beiden Zuständen macht deutlich, was für die Jungen so faszinierend am Faschismus ist, warum das Programm der neuen Rechten so gut funktioniert. Von der Hilflosigkeit, der die Skins mit einer Faschisierung ihrer Körper entgegentreten, ist Ewald Althans in *«Beruf Neonazi»* nichts anzumerken. Er, der eine Führungsrolle innerhalb der Rechten hat und eine Ausdehnung seines Machtbe-

reiches anstrebt, tritt selbstgefällig und selbstsicher auf. Althans trägt auch nicht eine Uniform und brüllt seine Parolen nicht heraus. Er kleidet sich sportlich und seine faschistische Ideologie transportiert er rhetorisch eloquent. Mit dieser Sprache bleibt Althans auch in der «Auschwitz-Sequenz» erfolgreich, in der er, im Krematorium stehend, die Vernichtung der Juden leugnet. Einzig ein junger Amerikaner hält dem perfiden Redeschwall stand, aber auch ihm ist die Verzweiflung anzusehen, sich auf einer logischen, argumentativen Ebene mit den ungeheuerlichen Behauptungen auseinanderzusetzen zu müssen. Er greift Althans deshalb persönlich an und sagt ihm, er solle seine Sonnenbrille abnehmen, sich ins Gesicht schauen lassen.

Dennoch bleibt Althans Sieger. Wieder einmal haben seine Parolen ihre Durchschlagskraft bewiesen, weil sie alle die, die sie nicht überzeugen, vertreiben. Althans steht also da, sonnt sich, nun ohne Sonnenbrille, in seinem Erfolg. Die Kamera schaut ihm einfach zu. Es gibt nichts mehr zu tun, nichts mehr zu agitieren und nichts mehr zu leugnen. Und da wird Althans unsicher. Er probiert es mit einem direkten, frechen Blick in die Kamera, weicht aber wieder aus. Er dreht seinen Kopf ins Halbprofil, stellt sich in Siegerpose, aber das verweilende Betrachten der Kamera irritiert ihn.

Schliesslich setzt er seine Brille wieder auf und schlägt vor, zu gehen. Die Müken und Fliegen würden ihm lästig werden, überhaupt, der ganze Ort. «Gesocks. Sollte man alles vergasen», sagt er und seine Stimme wird gemein. «Ätzend hier, das nervt, ich hau ab.» In der nächsten Szene ist er wieder in seinem Büro. Immer noch keine Reaktion vom Team, nur ein Schauen, und wieder entgleist Althans die Stimme. «Was Du wollen?» fragt er hämisch und beugt sich drohend über seinen Schreibtisch.

Diese Momente sind vielleicht die wichtigsten des ganzen Films. Es ist interessant zu beobachten, wie aus dieser blossen, andauernden Wahrnehmung ein Dominanzverhältnis entsteht, das Althans so beunruhigt, dass er die Eloquenz und Ruhe, mit der er sonst seine faschistischen Parolen verbreitet, nicht halten kann und aggressiv und gemein wird. Es zeigt sich hier, dass er sehr wohl weiss, was mit den Juden in den Vernichtungslagern geschah (und dass er will, dass es wieder geschieht). Zudem kann man sehen, wie Althans die Unsicherheit hasst, wie es ihn an den Rand des Kollaps treibt, wenn sein faschistisches Programm nicht mehr funktioniert. Anders als die Skins in «Stau» will er diese Haltlosigkeit aber um jeden Preis verbergen.

Weder «Stau» noch «Beruf Neonazi» spulen also nur faschistische Pro-

grammatiken ab. Zwar scheuen sich beide Filme nicht, ein unverstelltes Bild der rechtsradikalen Aktivitäten zu zeichnen. Zugleich liefern sie uns jedoch auch Bilder, die einer Selbstentlarvung der Protagonisten gleichkommen. Durch diese Kontrastierung wird der filmische Gegenstand dominiert und jede faschistische Ästhetik kritisch unterminiert.

Mit dem Ruf nach einem entschärfenden Kommentar, der beide Filme erzielte, verbindet sich aber der Vorwurf, dieses Dominanzverhältnis nicht durchgehend aufrechtzuerhalten. Dieser Vorwurf wird gegen Bonengels Film noch vehementer geäussert, als gegen «Stau»: Denn während Heise in seinen Interviews die Situationen des Films herstellt und so eine Kontrolle über die Bilder hat, lässt Bonengel sich in gewisser Hinsicht tatsächlich vereinnahmen. Er folgt die meiste Zeit über Situationen, die Althans vorgibt.

Macht ausüben, Vereinnahmen, Herrschen: Das ist genau das, was Althans will, und dabei können wir ihn beobachten. Indem «Beruf Neonazi» das *auch* zeigt, bietet er die Möglichkeit, die Gefahr nicht nur aus der Distanz zu betrachten, sondern ihre Nähe zu spüren. Die Kritik an diesem Verfahren entspringt dem Verlangen, Althans durch eine beständige Dominierung als einen gemeinen Neonazi darzustellen. Aus sicherer Entfernung kann er so als «Phänomen» abgehakt werden. Aber weder Althans, noch die Skinheads in «Stau» sind bloss Phänomene, denen mit einer analytischen Klassifizierung, sei es über das Bild, sei es über den Kommentar, genüge getan ist. Beide Filme belegen das und treten uns damit näher, als uns lieb ist.

Das Quasiverbot von «Beruf Neonazi» ist die folgerichtige Reaktion auf die Forderung der Kritik nach «analytischer Bodenhaftung». Durch Wegschliessen ist eine optimale Distanzierung gewährleistet, eine Auseinandersetzung über die gesellschaftliche Faszination und Gefahr, die vom Neofaschismus ausgeht, lässt sich so aber nicht führen. ■



«Beruf Neonazi»
von Winfried
Bonengel