

Das kalte Bild

Neue Studien zum NS-Propagandafilm

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 22

Januar 1996

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.50 (ÖS 77/SFr 8.50);
Jahresabonnement (3 Hefte) DM 24.-- (ÖS 204/SFr 24.--)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-020-4

Inhaltverzeichnis

Vorwort5

Holger Wilmesmeier

Die Einheit der Welt.
Harmonisierung von Natur und Technik im Geiste
des Übermenschen – eine ikonographische und
rhetorische Spurensuche6

Almut Müller/Gregor Pottmeier

Faschismus und Avantgarde.
Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*39

Jenny Holletz

"Erlöst, die ihr nicht heilen könnt!"
Rassistische Erziehung durch Filme59

Redaktionelle Mitarbeit an diesem Heft: Sigrun Bohn

Berichtigung:

Das zeitsparende Kopieren von Absätzen mit dem Computer hat seine Tücken. Nicht Karl Prümms Beitrag zu Heft 21 (Egon Monk) war Teil seiner Antrittsvorlesung in Marburg, sondern natürlich der aus Heft 20. Wir bitten um Entschuldigung.

Wir danken dem Bundesarchiv Berlin für seine Hilfe.

Abbildungen:

Umschlag: Bildmotiv von einem Werbe-Faltblatt für Bücher, Cds, Musikkassetten des Komponisten Peter Hübner, 1994. Alle anderen, nicht anderweitig nachgewiesenen Bilder sind direkt den jeweiligen Filmen entnommen.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Jenny Holletz, geboren 1970, studiert Neuere deutsche Literatur und Medien sowie Sport und Politik in Marburg. Volontariat beim Deutschen Fernsehfunk, derzeit Redaktionsassistentin bei einer Tageszeitung.

Almut Müller, geboren 1967, Studium der Germanistik und Anglistik in Bochum und Newcastle-upon-Tyne. Arbeitet gegenwärtig als "German Assistent" in Edinburgh und bereitet ihre Dissertation über die moderne englische Farce vor.

Gregor Pottmeier, geboren 1967, studiert Musikwissenschaft, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Bochum. Forschungsschwerpunkte Filmmusik und Musikvideo.

Holger Wilmesmeier, geboren 1955, Dr. phil., Dozent für Kunstgeschichte und Geschichte an der Schiller International University in Heidelberg. Forschungsschwerpunkte sind der "absolute Film" der deutschen Avantgarde der 20er Jahre und das Verhältnis Avantgarde - Nationalsozialismus.

Vorwort

Zum 100. Geburtstag des Films beauftragte der Fernsehsender *arte* den Filmmacher Edgar Reitz damit, eine Sendung zur Situation des deutschen Films zu gestalten¹. Das Ergebnis mit dem Titel *Die Nacht der Regisseure* war eine Collage von Statements, ein mittels Computer-Einblendung fingiertes virtuelles Gespräch der "großen" deutschen Regisseure des Nachkriegsfilms, und mitten unter ihnen, als sei sie auch eine vom *jungen deutschen Film*, die 92-jährige Leni Riefenstahl. Ein weiteres Mal hatte sie ein öffentliches Forum gefunden für ihre Rechtfertigungsversuche. Sie beklagte sich, nach dem Krieg "schwer bestraft worden" zu sein, "keinen Film mehr machen können". Sie habe damals zu den "besten Regisseuren der Welt gehört". Als sie schließlich behauptet: "War ja alles viel besser früher", wendet Reitz aus dem Off ein: "Die Filme waren besser". Und das blieb dann so stehen, in dieser repräsentativen Sendung des deutsch-französischen Kulturkanals.

Die filmische Perfektion der Riefenstahl'schen Propaganda verunsichert bis heute die Interpreten durch die Erkenntnis, daß hier offenbar das Schöne nicht mehr das Gute ist. Ein wenig wollen die Beiträge dieses Hefts dieser Frage nachgehen, indem Zusammenhänge mit der vordfaschistischen Zeit und anderen Kunstgattungen erforscht und so die "Macht der Bilder" zu ergründen versucht wird. Die Suche erstreckt sich also auch auf kunsthistorische (Holger Wilmesmeier) und musikgeschichtliche (Almut Müller/Gregor Pottmeier) Entwicklungslinien und wirft von dieser Perspektive her ein Licht auch auf die Schwierigkeiten der rein ideologiekritischen Sichtweise. Der Beitrag von Jenny Holletz gilt der hierzulande wenig beachteten Sparte des NS-Dokumentarfilms: Die Filme zur Propagierung der nationalsozialistischen "Rassenpolitik" werden relativ vollständig dokumentiert und als eine abgeschlossene Phase der NS-Filmpropaganda interpretiert.

Günter Giesenfeld

¹ Gesendet am 29.4.1995. Vgl. *Blätter für deutsche und internationale Politik* 6, 1995, S. 747

Holger Wilmesmeier

Die Einheit der Welt

Harmonisierung von Natur und Technik im Geiste des Übermenschen – eine ikonographische und rhetorische Spurensuche

Die Parallelisierung von Naturgewachsenem und Menschengeschaffenem ist schon in der Antike ein Topos. Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit sucht abstrakte Ornamentik in Wasseroberflächen, Kristallen, Wolkenformationen, Baumstämmen und inszeniert Industrieobjekte in gleicher Weise: als Naturereignis. Hier bleibt es jedoch nicht bei der Parallelisierung, sondern eine Überblendung, eine Identität wird hergestellt, die implizit Naturgesetzlichkeit (anonyme Mächte) auch für Technik, Mechanisierung, Standardisierung annimmt. Auf diese Weise wird eine Beseelung des anorganischen Materials wie auch der von Sachzwängen diktierten Organisationsformen der industriellen Welt zu erreichen versucht, die ethisch und politisch fragwürdig ist.

In diesen Harmonisierungstendenzen treffen sich ästhetische Konzepte eines Teils der Avantgarde mit den politischen der Großmächte der dreißiger und vierziger Jahre, so daß besonders die staatliche Propaganda in den Massenmedien von einer erstaunlich einheitlichen politischen Ästhetik geprägt ist, ob es sich um Deutschland, die UdSSR oder die USA handelt.

Im Rahmen dieses Aufsatzes wird das Hauptaugenmerk weitgehend auf das nationalsozialistische Deutschland und die Weimarer Republik sowie die Beispiele Säule (Teil I) und Kristall (Teil II meiner folgenden Ausführungen) beschränkt. Der Vergleich mit ähnlichen Phänomenen in den anderen genannten Ländern in dieser Zeit bleibt jedoch Desiderat.

1. Nazimoderne versus Blut- und Bodenromantik

Besonders in der Frühzeit des Nationalsozialismus fallen zwei gegensätzliche Strömungen auf: eine rückwärtsgewandte Blut- und Boden-Bewegung und eine zukunftsgerichtete modernistische Tendenz.

Am Beispiel der Thing-Bewegung (Freilufttheaterspiele) wird ersichtlich, wie eine antimodernistische, "schollenverbundene", konservative Strömung der NS-Ideologie im Laufe der dreißiger Jahre zunehmend zugunsten fortschrittsaffirmativer Ideologeme zurückgedrängt wird. Hitler und Goebbels, letzterer zunächst Protektor des Thingwesens, befürchteten, daß diese Richtung zu sehr zu einem völkisch-naturreligiösen Sektierertum gerate.¹ Die modernen technifizierten Massenmedien erschienen Goebbels schließlich als Propagandamittel effektiver und ökonomisch effizienter. Sie entsprachen auch eher Hitlers Modernisierungsambitionen.²

In den militanten Aufmärschen auf dem Zeppelinfeld anlässlich der Reichsparteitage wurden aber dennoch Elemente der in den Thingspielen gepflegten "Menschenarchitektur" mit einer dramatisierenden Lichtregie des "Lichtdoms" von Albert Speer verknüpft.³ In den Lichtsäulen dieser Veranstaltungen (erstmalig 1934) dokumentiert sich ein Ausgleich zwischen dem Völkisch-Naturreligiösen und dem Modernismus. Fackeln und leistungsstarke Flakscheinwerfer, die in den Himmel strahlen, vereinigen sich in einem gigantischen Freiluft-Thing zum kosmischen Ereignis, das gefilmt und somit massenhaft rezipierbar wird. Der Gedanke, eine (symbolische) Einheit zwischen Altem und Neuem, zwischen Natur und Technik herzustellen, schien ideologisch opportun, versprach er doch allen Bevölkerungsschichten einen Platz unter diesem Dach. Die hier zelebrierte "Einheit der Welt" war jedoch schon spätestens seit den zehner Jahren in den theoretischen Überlegungen fortschrittlicher Intellektueller eine gängige Denkfigur.⁴

Es ist interessant zu beobachten, wie sehr die Nationalsozialisten bestrebt waren, sich als eine Macht zu präsentieren, die in Einklang mit einer höheren

1 Vgl. Reinhard Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Köln 1983, S. 182 ff., bes. S. 184. Siehe auch die politischen Schicksale von Darré und Rosenberg, dargestellt in Ronald Smelser/Rainer Zitelmann (Hrg.): Die braune Elite, Darmstadt 1990.

2 Vgl. Rainer Zitelmann, Hitler: Selbstverständnis eines Revolutionärs, Hamburg 1987, S. 458f. u. ders.: Die totalitäre Seite der Moderne, in: Nationalsozialismus und Modernisierung, Hrg. Michael Prinz/Rainer Zitelmann, S.15 f.

3 Merker (a.a.O. S. 183) verweist darauf, daß bei den Thingspielen auch neuere Stilmittel Eingang fanden.

4 Vgl. Walter Riezler: Einheit der Welt. Ein Gespräch, in: *Die Form*, 2. Jg. H. 8, 1926/27, S. 236 ff. Mit zahlreichen Fotos, kommentiert von Wilhelm Lotz.

kosmischen Ordnung stehe.⁵ Ich will dieses Phänomen im folgenden als das "Prinzip der Naturrichtigkeit" bezeichnen. Dieses Prinzip beruht auf der Annahme, daß Menschenwerk und Naturgewachsenes sich nach ewigen, gleichbleibenden kosmischen Gesetzen formiere. In logischer Weiterführung dieses Gedankens wird die politisch etablierte Gewalt zu einer naturgegebenen Kraft, die nicht in Frage gestellt werden kann.⁶ Die Analogisierung von Politik und Natur (übrigens auch Grundlage der morphologischen Geschichtsphilosophie Oswald Spenglers) geht bis in Goebbels' Tagebücher. Zur Maikundgebung in Berlin 1933 vermerkt er: "Gestern drohte noch Regen, heute strahlte die Sonne. Richtiges Hitlerwetter!"⁷ Hitler selbst schwelgt in seiner Rede in Naturmetaphorik. Er beginnt mit der Anfangszeile des bekannten Volksliedes "Der Mai ist gekommen" und spricht dann vom "symbolische[n] Tag des Einzuges des Frühlings", vom "Tag des werdenden Lebens" und dem "Tag der erwachenden Natur". In der Naturrichtigkeit des Führerstaates löst sich "das Symbol des Klassenkampfes, des ewigen Streites und Haders" in kollektivem Wohlgefallen auf.⁸

Bezeichnenderweise nennt Georg Schorer in *Deutsche Kunstbetrachtung* (1939) im Zusammenhang mit der Ausstellung "Entartete Kunst" (1937) als eines der Ziele der Künstler der "Systemzeit" die "Zerstörung der kraftspendenden Verbindung der nordischen Kunst mit der Natur durch Propagierung abstrakter naturfeindlicher Kunstsysteme, wie Kubismus usw."⁹ Avantgardenkünstler, die wie Ruttman in solchen "naturfeindlichen Kunstsystemen" wurzelten, konnten sich nur dann den neuen Machthabern andienen, wenn sie imstande waren, die "Naturrichtigkeit" ihrer Kunst nachzuweisen.

5 Vgl. Merker: Die bildenden Künste, S. 250 u. 266 ff.

6 Vgl. Holger Wilmesmeier: Stahlspport. Avantgarde und Faschismus am Beispiel von Walter Ruttmanns 'Acciaio', in: *film-dienst*, 48. Jg, Nr. 11, 23. Mai 1995, S.16 und ders.: Rüstung und Spiele, in: *Kunst und Faschismus*, Forum Mathildenhöhe Band 3, hrg. Klaus Wolbert, Darmstadt 1995, S. 298 ff.

7 Joseph Goebbels: Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei, München 1934, S. 305 (zit. nach Faschismus. Renzo Vespignani, hrg. Neue Gesellschaft für bildende Kunst und Kunstamt Kreuzberg, Berlin 1976, S. 102). Goebbels steht hier durchaus in der Tradition des Kaiserreichs. 1906 stand in den Mitteilungen der Bad Homburger Kurverwaltung zu lesen: "Die diesjährige Frühjahrssaison ist nicht nur durch ein überraschend schnelles Erwachen der Natur, sondern auch durch den Besuch unseres Allergnädigsten Kaiserpaares glänzend eröffnet worden. Es war, als ob sich die starren Wälder und toten Wiesen auf die Nachricht hin, daß Seine Majestät der Kaiser und Ihre Majestät die Kaiserin hier eintreffen würden, verpflichtet fühlten, sich sofort mit frischem Grün zu schmücken." (zit. nach Reden des Kaisers, hrg. Ernst Johann, München 1966, S. 155)

8 Zitate aus Hitlers Rede nach W. M. Espe: Das Buch der NSDAP, Berlin 1934, S. 322 ff. (zit. nach Faschismus, S. 100 f.)

9 Georg Schorer: *Deutsche Kunstbetrachtung*, München 1939, S. 197

I

2. *Naturrechtigkeit am Beispiel Säule*

Wie gesagt, die Tendenz zur Harmonisierung von Natur und Technik ist bereits in den zehner Jahren unseres Jahrhunderts präsent. Ihre Wurzeln lassen sich kulturgeschichtlich jedoch viel weiter zurückverfolgen. Am Beispiel des Architekturelements Säule lassen sich einige der Stationen chronologisch nachzeichnen.

Vitruvs *De architectura libri decem*, die einzige Architekturlehre, die aus der Antike auf uns gekommen ist, enthält über die Anlage von Märkten und Basiliken folgende Ausführungen:

Die oberen Säulen muß man deshalb um 1/4 kleiner als die unteren machen, weil die unteren eine Last zu tragen haben und deshalb stärker sein müssen als die oberen. Außerdem auch deswegen, weil man das Wachstum in der Natur nachahmen muß; z.B. ist jeder schlank gewachsene Baum, die Tanne, die Zypresse, die Kiefer an den Wurzeln dicker, wird dann nach der Höhe zu fortschreitend immer dünner und wächst in natürlicher, gleichmäßiger Verjüngung bis zur Spitze.¹⁰

Die Verkleinerung der Bauglieder nach oben, die noch bei den Hochhäusern Chicagos und New Yorks eingehalten wurde,¹¹ wird von Vitruv zweifach begründet: einmal rein physikalisch bzw. baustatisch, zweitens (zur Stützung der ersten Begründung) naturphilosophisch. Beide Begründungen sind jedoch für die Architektur nicht zwingend, denn es lassen sich Gegenbeispiele für diese "naturreichtige" Gliederung und Proportionierung sowohl in Natur als auch Bautechnik finden (manche Korallenstöcke, die Säulen von Knossos). Es handelt sich also vielmehr um eine ästhetisch-ideologische Gedankenkonstruktion. Das "oportet imitari naturam", die Forderung, die Natur nachzuahmen, wird von Vitruv wiederholt geäußert¹² und dient u.a. dazu, den sogenannten zweiten Stil der Wandmalerei wegen seiner "unnatürlichen" und fantastischen Motive zu verurteilen.¹³

10 Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, dt. Übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1987, S. 207

11 Vgl. Edmund Schüler: Der Wolkenkratzer, in: *Kunst und Künstler*, Jahresband, Berlin 1924/25, S. 237.

12 Vitruv, S.. 206, 137 f., 179

13 Ebda., S. 333

"Natürlicherweise" ist der Steinbau nach Vitruv unmittelbar aus dem Holzbau hervorgegangen, der frühe Steintempel ist Abbild einer hölzernen "Urhütte", deren Säulen ursprünglich Baumstämme waren.¹⁴ Auch in der weiteren historischen Entwicklung bleiben das Postulat des naturrichtigen Bauens und das Inbeziehungsetzen von gewachsenem Baum (Naturwerk) und Architektur (Menschenwerk) von großer Bedeutung. Schorers Beschreibung der nationalsozialistischen Ordensburgen z.B. steht ganz in dieser Tradition.¹⁵

Die Spätgotik bildet ihre eigene Baum/Architektur-Analogie. Neben das vegetabile, bizarre Laubwerk tritt das Astwerk, so z.B. am Portal der Schloßkirche zu Chemnitz (um 1514) als in Stein gehauene Imitation roh zurechtgestutzter Holzstämme. Was hier nur vorgeblendetes Schmuckelement ist, hat andernorts Funktion als tragende Säule. Den spätgotischen Baumeistern ging es jedoch weniger um naturrichtige Architektur im Sinne Vitruvs als um die symbolische Deutung der christlichen Religion. Vitruv wurde erst zur Zeit der Renaissance wieder eingehender rezipiert und beachtet.

Der italienische Renaissance-Architekt Donato Bramante etwa hatte Vitruv intensiv studiert. Im Kreuzgang von S. Ambrogio in Mailand gestaltete er eine regelrechte Baumsäule. Wie beim spätgotischen Astwerk läßt er den Schaft als grob bearbeiteten Holzstamm erscheinen. Diese Rückübersetzung der Steinarbeit in gedachtes Holz versinnbildlicht die Idee der "natürlichen Richtigkeit"¹⁶ in der antiken Architekturtheorie.

Ähnliche Versuche, das Naturvorbild für den Steinbau sichtbar werden zu lassen, sind auch in während der Epoche der Aufklärung entstandenen Abhandlungen und Lehrbüchern zur Baukunst verbreitet, etwa in den Illustrationen der Schriften des Abbé M. A. Langier oder des Johann Jakob Schübler.¹⁷

Die Romantik mit ihrer Wiederentdeckung der Gotik und der Hinwendung zur Natur bringt einige bemerkenswerte Wiederaufnahmen und Variationen des Motivs. Interessant sind die Rückbezüge zum gotischen Astwerk in den Illustrationen von Friedrich Unger zu Fröbels *Mutter- und Kose-Liedern* (1844), wobei die mittelalterlichen Vorbilder weiterentwickelt werden, indem sie noch naturgetreuer dargestellt sind: Die Gewölbe über den Säulen sind fast richtige Baumkronen mit freier organischer Wucherung. Dennoch bleibt die ornamentale Funktion übergeordnet, d.h. die "natürliche" Säule bleibt vignet-

14 Ebda., S. 175 ff.

15 Schorer: Deutsche Kunstbetrachtung, S. 153 (Zeile 5-10)

16 John Summerson: Die klassische Sprache der Architektur, Braunschweig 1983, S. 92, Abb. S. 100

17 Vgl. Summerson, ebda., und Ulrich Schütte: Ordnung und Verzierung, Braunschweig/Wiesbaden 1986, S. 47 ff.

tenartiges Rahmen- oder Randmotiv¹⁸ Fröbel selbst war von der idealistisch-romantischen Philosophie Schellings beeindruckt: "Die Natur erschien ihm von nun an in Schellingscher Weise als Doppelbild des Geistes, das dieser selbst produziert, um durch Vermittlung desselben zur reinen Selbstanschauung, zum Selbstbewußtsein zurück zu kehren."¹⁹

Verwandte Tendenzen sind in C. D. Friedrichs romantisch-religiöser Auffassung der Landschaftsdarstellung zu erkennen. Im Gegensatz zu Ungers Kompositionen (oder ähnlichen Anlagen in Runges Tageszeitenzyklus) sind jedoch bei Friedrich die organischen Elemente (Baum, Pflanze) frei von ornamentaler Funktion. In mehreren seiner Gemälde sind steilaufragende gotische Ruinen mit säulenartigen Bäumen arrangiert.²⁰ Die knorpeligen, wuchtigen Stieleichen in *Klosterfriedhof im Schnee* – mit ihren vielen abgebrochenen Ästen selbst Ruinen – erinnern an spätgotisches Astwerk. Bemerkenswert ist die Spiegelsymmetrie dieses Bildes. Während die Architekturfragmente hier zugunsten der "Baumpfeiler" zurücktreten, dominieren die Eichenstämme über das Menschenwerk im *Hünengrab am Meer* und werden selbst zur "natürlichen" Architektur. Dabei ist wichtig, daß das Motiv Baumsäule nun in einen konkreten nationalen Kontext eingeordnet erscheint. Baustil und Landschaft sind sichtbar deutscher Provenienz.²¹

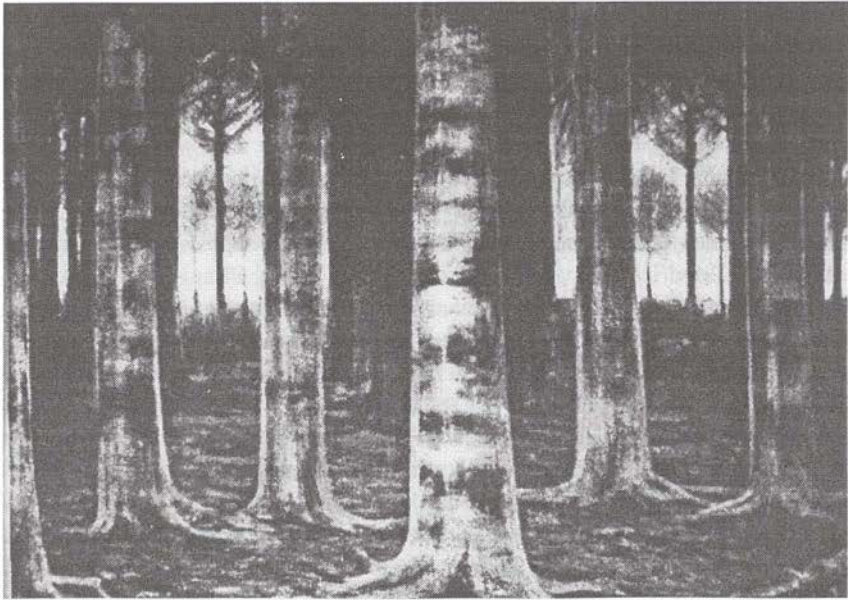
Organisch-Vegetables gewinnt im Jugendstil gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine herausragende Bedeutung. Neben schwingend-bewegten Ornamenten steht eine strengere, ruhigere Auffassung, besonders in der Wiener Sezession. Walter Leistikows *Wald*, 1899 in der deutschen Kunstausstellung der Berliner Sezession präsentiert, stellt eine unmittelbare Anknüpfung an den Gedanken des "gotischen Säulenwaldes" von Friedrich dar. Die Symmetrie der Komposition wird bei Leistikow noch deutlicher, die Baumstämme werden zu glatten Säulenschäften stilisiert. Hatte die Spätgotik Stein in Holz transponiert, so wird hier umgekehrt Holz in steinerne Ästhetik geformt. Eine Lichtdramaturgie, die an die Lichtmystik des mittelalterlichen Kathedralenbaus gemahnt, steigert die Gesamtwirkung ins Transzendente an der Grenze zum Monumentalen. Die Zwischenräume der Bäume, die den Blick auf die Lichtung im Hintergrund freigeben, bilden Silhouetten spitzbogiger, gotischer

¹⁸ Friedrich Fröbels Mutter- und Kose-Lieder, hrg. Johannes Prüfer, Leipzig 1915 (Tafeln 24 u. 37)

¹⁹ Ebda., S. III

²⁰ Vgl. auch *Winterlandschaft mit Ruine des Klosters Eldena, Ruine einer Zisterzienserabtei in Eldena bei Greifswald, Ruine mit Denkmal der Freiheitskämpfer*.

²¹ Vgl. Schorer: *Deutsche Kunstbetrachtung*, S. 125: "Diese Einheit des Menschen mit der Natur ist nun das immer wiederkehrende Thema Friedrichs."



Walter Leistikow: *Wald*, 1899

Kirchenfenster. Noch bedeutsamer erscheint die Tatsache, daß hier die "Säulen" selbst zu leuchten beginnen.

Ein oft erwähntes Beispiel für die Kontinuität des Baumsäulenmotivs in den zwanziger Jahren ist die Szene "Siegfried im Zauberwald" aus Fritz Langs *Die Nibelungen. Teil I: Siegfried* (1924). Als Vorbild habe Böcklins Gemälde *Schweigen im Walde* gedient, wird berichtet. Siegfried reitet auf einem leuchtend weißen Roß durch einen Wald aus massigen, überhohen, gerade gewachsenen Stämmen. Lichtgarben, die schräg einfallen, beleuchten die Szenerie. Die Bäume werden hier im wörtlichen Sinn wieder zur Steinarchitektur (Lang, Sohn eines Architekten, hatte selbst vorübergehend Architektur studiert): Die "Pfeiler dieses Walddomes", die angeblich mehr als zwei Meter Durchmesser hatten, wurden aus Gips hergestellt.²²

Bis heute ist die Attraktivität des Motivs Baumsäulenkathedrale im gotischen Stil ungebrochen. Ein Werbeflyer der neunziger Jahre für CDs von Peter Hübner, der "Musik nach den Gesetzen der Natur" komponiert, zeigt das lichtdurchflutete Mittelschiff eines gotischen Doms, der – ganz in der Tradition Leistikows – aus Baumsäulen und einem Laubgewölbe besteht.

²² Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story*, München/Wien 1992, S. 126. Vgl. auch die Tropfsteinhöhlen im selben Film.

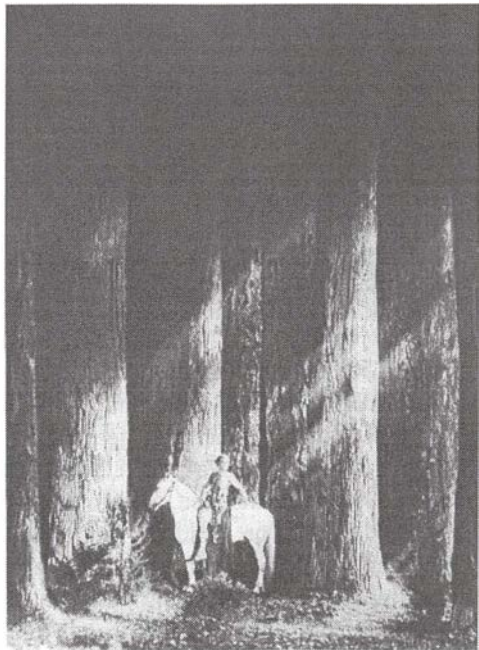
Natur, Architektur, Lichtdramaturgie, Spiritualität und Musik – die Zusammenstellung solcher Komponenten verweist auf den romantischen Gedanken des Gesamtkunstwerks, dessen Gefühlshaltung Carl Schumacher im Jahre 1912 so charakterisierte:

... ich spüre Zusammenhänge zwischen musikalischem Rhythmus und dem machtvollen Emporstreben eines hohen Buchenwaldes, zwischen dem Generalmaß in der Musik und der Säule der Architektur. Ich habe gelernt, die großen einfachen ewigen Gesetze zu sehen oder zu ahnen, die alle hohen Gipfel der Kunst zu einem kolossalen himmelstürmenden Gebirge verbinden.²³

Die Rede ist dabei allerdings nicht von den klassischen Kunstgattungen, sondern von dem neuen Medium Film. Der "bürgerliche" Kinoreformer Schumacher beschreibt hier, welche "Ahnungen" die Kinematographie in ihm aufsteigen läßt.

Über Kandinsky, der wiederum auf Goethe rekurriert, wird der romantische Gesamtkunstwerksgedanke mit seinem holistisch-pantheistischen Anspruch in die Zirkel der Avantgarde getragen, auch die der Film-Avantgarde.²⁴ Am *Bauhaus*, an dem auch Kandinsky tätig ist, verbindet sich die Idee des Gesamtkunstwerks mit der Vision der gotischen Kathedrale als Kollektivschöpfung.²⁵

Wie konnte das Motiv der Baumsäule, das durch seine Verbindung mit dem deutschen Wald und nordischer Gotik mit rückwärtsgewandtem National- und Heimatstolz assoziiert war,



Siegfried im Zauberswald, aus Fritz Langs Film *Die Nibelungen*, Teil I: *Siegfried*, 1924

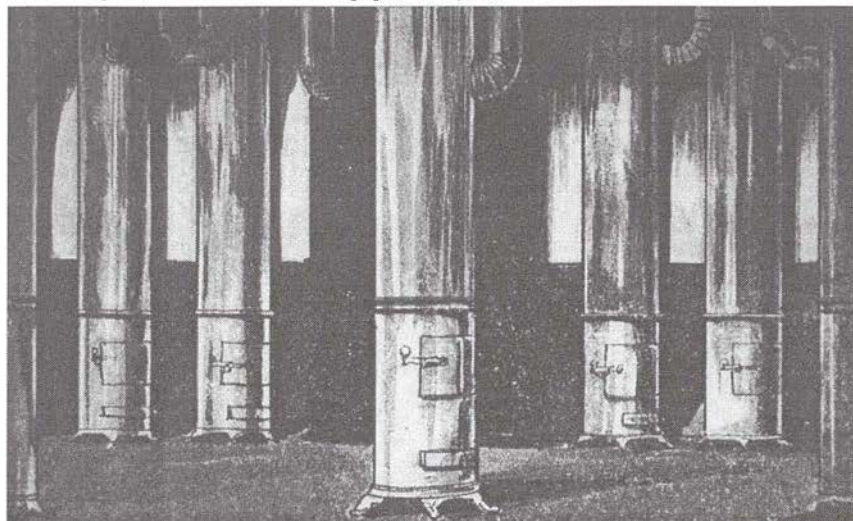
23 Carl Schumacher: Kinematographie und Kunst, in: *Bild und Film*, Nr.3/4, 1912, S. 81, zit. n. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986, S. 129 f.

24 Vgl. Holger Wilmesmeier: *Deutsche Avantgarde und Film*, Münster/Hamburg 1994, S. 33 f. u. 134.

25 Ludwig Grote: *Vom Bauhaus. Von Dürer bis Gropius*, München 1975, S. 124 ff., zuerst in: *Die Maler am Bauhaus*, Ausstellungskatalog, München 1950

und Heimatstolz assoziiert war, in den kosmopolitischen und explizit "fortschrittlichen" Kreisen avantgardistischer Intellektueller Eingang finden?

Eine Antwort gibt vielleicht schon die zeitgenössische Parodie auf das erwähnte *Wald*-Gemälde von Leistikow: Aus dessen glatten Baumfeilern macht der anonyme Karikaturist blankgeputzte zylindrische Badeöfen.²⁶



Nr. 109. Leistikow. *Badeöfen*. Karikatur im Kladderadatsch, 1899

Dieselbe Erweiterung des Repertoires um Objekte aus der industriellen Massenfertigung, denen man eine den Kompositionen Friedrichs und Leistikows verwandte, symmetrisch geordnete Gestaltung angedeihen läßt, findet sich bei Albert Renger-Patzsch, einem der bekanntesten Fotografen der sogenannten Neuen Sachlichkeit. In dem 1928 erschienenen Fotoband *Die Welt ist schön* sind Bilder von Wäldern, Kathedralengewölben und Industrieprodukten gesammelt und nebeneinandergestellt, so daß als Gesamteindruck ein scheinbar harmonischer Gleichklang entsteht. Die Selektion der Ausschnitte, der Motive und die alles durchdringende organisatorische Ordnung läßt keine Mißtöne aufkommen. Neben der augen(ge)fälligen Tendenz, die Objekte in einer Ästhetik des Dings-an-sich nüchtern vorzuführen, stellt sich jedoch auch

26 Vgl. *Kladderadatsch*, 1899, "Die Ausstellung der Berliner Secession" (mehrere Bildparodien, darunter Nr. 109: *Leistikow. Badeöfen*), abgedruckt in: Facsimile Querschnitt durch den Kladderadatsch, eingel. von Hans Rothfels, hrg. Liesel Hartenstein, München o. J. (1960er Jahre), S. 158. Vgl. auch Th. Th. Heines Karikatur *Das Schweigen im offiziellen Walde* zu Böcklins Gemälde *Schweigen im Walde*, in: *Simplicissimus*, Bd. 5, H. 47, 1901, wo Baustämme in Telegrafmasten umgewandelt sind.

die Wirkung einer gewissen pathetischen Überhöhung ein, was auf eine überwunden geglaubte romantische Gefühlsströmung zurückschließen läßt.

Nicht von ungefähr wurde Renger-Patzschs ursprünglicher Titel *Die Dinge* aus werbetechnischen Überlegungen vom Verleger durch das emphatisch-emotionale *Die Welt ist schön* ersetzt. Die Harmonie der Welt ergibt sich dabei durch die Zusammenschau direkt aufeinander folgender Motive, eine Art Parallelmontage. Den schlanken aufgestellten "Bügeleisen für Schuhfabrikation" mit polierten spitzbogigen Metallflächen folgt das gotische Kreuzgratgewölbe des Mittelschiffs der St. Katharinenkirche zu Lübeck. Dem schlichten hölzernen Steg folgt ein Buchenwald.²⁷ Letzteres Paar – beide Fotos betonen die vertikale Ausrichtung – kombiniert und analogisiert damit quasi Menschenwerk (Steg) und Naturwerk (Baumstämme). Eine *Verschmelzung* paralleler Motive wie sie Leistikow zwischen Baum und Säule vollzog, kam für die um "Objektivität" bemühten Künstler der Neuen Sachlichkeit als gestalterische Möglichkeit nicht in Betracht.

Der *Buchenwald*,²⁸ den schon der Kinoreformer Schumacher erwähnte, wurde zum Inbegriff des Säulenwaldes. Der glatte, gerade wachsende hohe Stamm der Buche erschien geeignet, wenn nicht prädestiniert, Assoziationen zur Perfektion menschlicher Kunsterzeugnisse zu wecken. Im Entwurf zu dem hernach preisgekrönten Film *Mannesmann* über die Mannesmann Röhrenwerke (1937, 1938 Ufa-Kulturfilmfassung), steht als Angabe für die Eingangssequenz: "Vertikal gestellte Rohre verwandeln sich in Buchenstämme ..." ²⁹ Ruttmann, zuerst Maler, dann avantgardistischer Filmemacher (Experimental- u. Werbefilme) und schließlich Mitarbeiter des nationalsozialistischen Kulturbetriebs, zieht hier ein Register, das in der Tradition der "Naturrichtigkeit" mit dem Mittel der Assoziationsmontage einen sinnlichen Zusammenhang zwischen einem hochmodernen Industrieprodukt (dem Stahlrohr) und einem natürlich entstandenen Nationalheiligtum (dem deutschen Wald) herstellt.³⁰ Ge-

27 Vgl. Albert Renger-Patzsch: *Die Welt ist schön*, Nachdruck Dortmund 1992, Fotos 93/94 u. 42/43

28 Im Zusammenhang mit dem Kirchenbau kommt es wiederholt zu Vergleichen mit Bäumen. So bei Georg Schorer in seiner *Deutschen Kunstbetrachtung*, München 1939, S. 54, wo er von einem "Wald von Säulen" spricht, wenn er die Raumwirkung der Backsteindome beschreibt. Oder, andersherum, Paul Eipper in *Prangender Sommer im deutschen Wald*, Berlin 1933, S. 21 u. 34, der einen Waldabschnitt im Spessart "Buchendom" nennt.

29 Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann, Berlin 1989, p. 149

30 Im Jahr davor (1936) entstand der Film *Ewiger Wald* (Regie: Hans Springer u. Rolf von Sonjewski-Jamrowski, Kamera: Sepp Allgeier, Guido Seeber u.a.) – eine Mischung aus Dokumentar- und Spielfilm. Aufschlußreich die Parallelisierung in der Schlußsequenz des Films: "Das Volk strebt, wie der Wald, nach der Ewigkeit". (Vgl. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, München 1987, Bd. 2, S. 1209.)

gen Ende des Mannesmann-Films zeigt Ruttmann einen besonderen Wald: Der sogenannte "Mastenkomplex" führt über Fahrleitungsmaste, Telegrafemaste, Lichtmaste und Fahnenmaste zu einem "feierlichen Höhepunkt: dem Mastenwald auf dem Reichparteitaggelände [sic] in Nürnberg".³¹

3. Ruttmann und die politischen Naturgewalten

Nach zwei sozusagen bodenständigen Propagandafilmen, in denen er seine Abkehr von allzu avantgardistischen Experimenten und seine Hinwendung zur linientreuen Ästhetik bewiesen hatte, wandte sich Ruttmann wieder verstärkt dem zu, was seinen Vorlieben eher entgegenkam: der modernen Welt, mit ihrem pulsierenden urbanen Leben und ihren Maschinensinfonien.

Hatte er in seinem nationalsozialistischen Debütfilm *Blut und Boden* (1933) noch eine enteignete Bauernfamilie, die in einer tristen Hinterhofwohnung dahinvegetiert, portraitiert und in *Altgermanische Bauernkultur* (1934) Caspar David Friedrichs Motiv *Hünengrab mit Eichen* mit Nebelschwaden epiphaniehaft nachgestellt, so ist er 1935 mit *Metall des Himmels* bereits wieder in die Sphäre der Industrie und des "Fortschritts" zurückgekehrt.³² Trotzdem beginnt der Film bezeichnenderweise mit einem kosmischen Naturereignis: Ein leuchtender Meteorit schlägt auf der Erde ein (Tricksequenz).

Schon in seinem Drehbuchentwurf zu dem Reichsparteitagsfilm *Triumph des Willens* (1934), an dessen Planung er in der Anfangsphase beteiligt war, verwendet Ruttmann gehäuft Naturmetaphorisches. Die Inflation bricht als eine "Sintflut von Papier" herein. Die SA marschiert, und eine "Naturgewalt braust über das deutsche Land".³³ Das Wohnungselend im Jahre 1918 wird in trüber Herbststimmung mit welchem Laub veranschaulicht, und Adolf Hitlers Ernennung zum Reichskanzler schließlich kündigt sich mit einem "[m]ajestätisch nach vorn heranrollende[n] Meer" an.³⁴ Solche Naturanalogien begegnen in Ruttmanns Oeuvre durchgängig.

In dem 1932 im faschistischen Italien produzierten Film *Acciaio* diente Ruttmann das Wassermotiv als "fließender" Übergang zur Stahlwerkssequenz.³⁵ Ruttmanns bekanntestes Werk, *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*

31 Goergen: Ruttmann, S. 150 c. 2

32 Vgl. Ebda., S. 142 f.

33 Vgl. das Ende von Goebbels' Sportpalastrede am 18.2.1943: "Nun Volk steh auf, und Sturm brich los."

34 Goergen: Ruttmann, S. 162 f.

35 Vgl. Wilmesmeier: Rüstung und Spiele, in: *Kunst und Faschismus*, S. 300.

(1927), wird mit einer Motivfolge aus einem Wasserwellenspiel, das sich über eine Trickmontage in die Realszene eines Bahnübergangs mit zwei herabfallenden Schranken überblendet, eingeleitet. (Eine ähnliche, wenngleich mehr spätdadaistisch-surrealistische Verquickung von abstrakten Formenspielen, Naturmotiven und Menschengeschaffenem führt der Avantgardefilmer Hans Richter in seiner *Filmstudie* von 1926 vor.) Auf rein ästhetischer Ebene scheinen die (inhaltlich) verschiedensten Dinge miteinander kombinierbar. Die daraus entstehende Synopse des heterogenen modernen Kosmos gerinnt jedoch leicht zu einer "schöne neue Welt"-Harmonie.³⁶

Bemerkenswert ist, daß Ruttmanns Zeitgenossen (u.a. Valeska Gert und László Moholy-Nagy) selbst in dessen frühen abstrakten *Opus*-Filmen Naturgewalten zu entdecken vermeinten.³⁷ Ferner fällt besonders in seinem ersten Filmexperiment *Lichtspiel opus 1* auf, wie sehr seine Abstraktionen – im Gegensatz zu Eggeling – "materie-orientiert" (Patalas) sind. In Moholy-Nagys *Malerei-Fotografie-Film* finden sich ebenfalls Gegenüberstellungen von Natur und moderner Welt. Z.B. plaziert er links die Aufnahme *Fliegendes Kranichheer* und rechts eine *Staffel über dem nördlichen Eismeer*.³⁸ Das provokant anti-romantische Potential des Futurismus, das einen Piet Mondrian im Hinblick auf die neue Musik bemerken ließ, "Der Sang der Vögel [wird] durch das Getöse der Maschine [ersetzt]",³⁹ ist hier nur noch bedingt wirkungsmächtig. Kulturkritisches verschleift sich in dem Maße, wie ein nur noch formalistisch sauber gestaltetes Panoptikum vorgeführt wird, dabei aber eine konkrete inhaltliche Aussage bewußt vermieden wird. Im Vorwort zu seiner Filmskizze *Dynamik der Groß-Stadt* (das Projekt wurde nicht ausgeführt) betont Moholy-Nagy: "Der Film 'Dynamik der Groß-Stadt' will weder lehren, noch moralisieren, noch erzählen; er möchte visuell, **nur** visuell wirken."⁴⁰

36 Vgl. Wilmesmeier: Deutsche Avantgarde und Film, S. 191 ff.

37 Vgl. Ebda., S. 51 u. 54. In den zwanziger Jahren soll Ruttmann Filme geplant haben, die nur aus Wolkenbewegungen und einer Musikpartitur bestehen sollten. Vgl. Tilo Medek: Musik 'Opus 2,3 und 4', in: Film und Musik, o.O. 1983, S.44.

38 László Moholy-Nagy: *Malerei-Fotografie-Film*, München 1927, Abb. 3 u. 4 (S. 48/49)

39 Piet Mondrian: Die neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruitisten, in: *De Stijl*, 6. Jg., 1923, H. 1, S. 9 (Reprint, S. 333)

40 László Moholy-Nagy: *Malerei-Fotografie-Film*, S. 120

4. Kunstform und Naturform in der Werkbund-Zeitschrift *Die Form*

Für die Werkbund-Ausstellung *Film und Foto* (kurz *Fifo*) 1929 in Stuttgart war Moholy-Nagy an der Zusammenstellung der Bilder beteiligt. Er wählte u.a. Pflanzenaufnahmen aus dem Band *Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder* (Berlin 1928, 120 Abb.) von Karl Blossfeldt aus. Walter Benjamin hat über dieses Buch in seiner "Kleinen Geschichte der Fotografie" in der *Literarischen Welt* 1931 geschrieben: "Blossfeldt hat mit seinen erstaunlichen Pflanzenfotos in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im Straußfarn den Bischofsstab, in zehnfach vergrößerten Kastanien und Ahornsprossen Totenbäume und in der Weberkarde gotisches Maßwerk zum Vorschein gebracht."⁴¹

Eine "Traditionen zertrümmernde Ausstellung" nannte der amerikanische Fotohistoriker Peter Pollack die *Fifo*.⁴² Doch mit den gleich im ersten Raum exponierten Aufnahmen Blossfeldts wurde eher Althergebrachtes und Akademisches geboten. Blossfeldt hatte nichts weiter getan als die Vorlagenzeichnungen, die sein Lehrer Meurer in *Vergleichende Betrachtung der angewandten Formen in ihrem Naturbild* gesammelt hatte, fotografisch auszuführen.⁴³ "Dem Pfeiler und der Säule dienen als natürliches Vorbild der runde oder kantig behauene pflanzliche Stamm. Kannelierungen und Riefelungen des Stützenschaftes haben als natürliches Motiv die Rinnen und Riefeln auf rohrartigen Pflanzengebilden." So stand es schon in Meyers *Handbuch der Ornamentik* von 1888 zu lesen.⁴⁴

*Urformen der Kunst, Kunstform und Naturform, Kunstformen der Natur*⁴⁵ – diese Titel variieren alle das gleiche Thema: die schon von Vitruv proklamierte, kosmische Harmonie von Natur- und Menschenwerk. Über weite Strecken verbleibt die Anwendung des Prinzips "Naturrichtigkeit" im Parallelisieren ähnlicher Formen. Delius konstatiert in der *Form* die "überraschende Tatsache", daß "der Ablauf und Rhythmus der Formbildung in Kunst und Na-

41 Zit. nach Karl Steinorth: *Photographen der 20er Jahre*, Gütersloh 1987, S. 35.

42 Ebda., S. 80

43 Vgl. ebda., S. 34, keine genaueren Nachweise.

44 Franz Sales Meyer: *Handbuch der Ornamentik. Zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewebetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen*, Kapitel "Stützen", Ausg. Leipzig 1927, S. 215. Vgl. auch das Kapitel "Naturformen", S. 44 ff.

45 *Kunstformen der Natur* von Ernst Haeckel, dem Begründer des Monistenbundes (1906), erschien erstmals 1899. Eine "kleine Ausgabe" mit 30 (von 100) Bildtafeln erschien 1914. "Kunstform und Naturform" von Rudolf von Delius, in *Die Form*, 1. Jg., 1925/26, S. 109 f.

tur" der gleiche sei. Dorisch, ionisch, korinthisch entsprächen den Pflanzen Schilf, Lilie und Orchidee, so Delius.⁴⁶

In der *Form* erschien 1929 auch eine Besprechung von Blossfeldts *Urformen der Kunst*.⁴⁷ Der Rezensent lobt die technisch-handwerkliche Leistung, um dann aber Kritik an dem zu üben, was das eigentliche Anliegen des Buches ist, nämlich Vorlagen für kunsthandwerkliche und künstlerische Modellierungen zu bieten: "Es sind Pflanzenteile herausgesucht, und zwar absichtlich solche, die antiken Ornamenten ähnlich sehen. Das ist ein gewisser Nachteil des Buches, denn man spürt zu sehr diese Absicht, die Vorbilder zu architektonischen Details zu zeigen ..."48 Dagegen stellt er die Pflanzenaufnahmen des Werkbundmitglieds Renger-Patzsch, von denen er eine besonders hervorhebt: "Eines der wundervollsten Fotos, das überhaupt in unserer Zeit entstanden ist, ist die Rengersche Orchideenblüte, die in Heft 8/1927 der 'Form', Seite 237, veröffentlicht worden ist."

Das Motiv der "korinthischen" (Delius) Orchideenblüte leitet eine Serie von Bildgegenüberstellungen ein, die als Illustrationen zu Walter Riezlers Artikel *Einheit der Welt* fungieren.⁴⁹ Wie Theo van Doesburg in *De Stijl*⁵⁰ hatte Riezler die Form des platonischen Dialogs zur Erörterung des Themas gewählt, wobei eine Figur die Rolle des Lesers, die andere die des Herausgebers der Zeitschrift, Riezler, verkörpert. Im Laufe dieses mäeutischen Gesprächs versucht letzterer den zweifelnden Leser zu überzeugen, "daß es zwischen den Bildungen der Natur und denen der Kunst neben allem Gegensätzlichen Ähnlichkeiten nicht zufälliger, sondern wesentlicher Art gibt ..."51 Riezlers Ausführungen gipfeln in der "Hauptthese", "daß die 'Technik' eine neue Phase der Naturentwicklung bedeutet, nicht etwa eine Entzweiung des Menschen mit der Natur, daß aus dieser Technik eine ganz neue Formenwelt, die 'starre Form' entstehen wird, die ihre Analogien in der Natur hat, deren volle Entfaltung aber erst der Zukunft vorbehalten bleibt."⁵²

46 v. Delius, a.a.O.

47 *Die Form*, 4. Jg., 1929, H. 14, S. 400

48 Ebda.

49 Walter Riezler: Einheit der Welt. Ein Gespräch, in: *Form*, 2. Jg., H. 8, 1926/27, S. 236 ff. (vgl. auch denselben Titel eines Werkes des italienischen Staatsphilosophen Guglielmo Ferrero).

50 Vgl. Theo v. Doesburg: Surrealisme. Realistische Samenspraak, in: *De Stijl*, 6. Jg., H. 8, 1924, S. 103 ff. (Reprint S. 408 f.).

51 Riezler: Einheit der Welt, a.a.O., S. 246 c. I

52 Ebda., S. 248. Ähnliche Argumente brachte Riezler auch in anderen Artikeln der *Form* zum Ausdruck: 'Zweck' und 'technische Schönheit' (3.Jg. 1928, H. 14, S. 385 ff.), 'Ewig' – 'Zeitlos' (6.Jg., 1931, H. 5, S. 167 f.), Drei Bücher über 'Technik' (6. Jg. 1931, H. 11, S. 427 f.).

Schon Hugo Häring hatte 1925 programmatisch in *Wege zur Form*⁵³ solche Gedanken geäußert. Häring hebt die rein gestaltnmäßigen Parallelisierungen von Naturform und Menschenwerk auf eine philosophisch-geistige Ebene:

Forderten wir also für die Gestaltfindung einzelner Dinge, daß sie den Weg der Natur gehe, so müssen wir ergänzen oder vielmehr eigentlich vorausschicken, daß wir auch für die Gestaltwerdung eines neuen Lebens, einer neuen Gesellschaft für unsere Menschwerdung fordern, daß sie den Weg der Natur gehe und nicht gegen sie.⁵⁴

Am Ende steht das pantheistische Postulat einer kosmischen Harmonie: "Wir aber wollen die Einheit im Lebendigen und mit dem Lebendigen." Hier offenbart sich das Dilemma des "weder so noch so",⁵⁵ eine Haltung, die sich sowohl gegen den vergeistigten, blanken Formalismus eines Corbusier (den Häring explizit ablehnt) als auch gegen den ausufernden Stileklektizismus wendet. Einen Ausweg schien das Prinzip der Naturrichtigkeit zu bieten: Eine naturanaloge Technik soll die beschworene Einheit von Anorganischem und Organischem (wieder)herstellen. Riezlers Versuch, zu beschreiben, wie die "Einheit der Welt" konkret herbeizuführen sei, nimmt schließlich irrationale Züge an:

Nicht daß der Mensch Naturformen nachbildet, bringt ihn innerlich der Natur am nächsten, sondern daß sich seine inneren Strebungen, die seelische Vitalität, das Gegeneinander der Kräfte und Wollungen [sic!], der Rhythmus seines Blutes[!] ähnlich zu Gestalten verdichtet, wie das "innere" Leben der Natur, d.h. die in dem bewegten – oder sich bewegenden – Stoff wirksamen Kräfte unmittelbar "Gestalt" werden.⁵⁶

Es erscheint aufschlußreich, daß im Gefolge solcher teils spätromantischer, teils lebensphilosophisch geprägter Denkfiguren die Kunst des Mittelalters höher als die der Renaissance bewertet wird. Das Mittelalter wird als eine Epoche gesehen, in der sich "freies Wachstum" mit "inneren Kräften" paart, während die Renaissance nur scheinbare Naturnähe aufweise, denn sie gestalte das Kunstwerk nur als "reinen Augeneindruck". Dieses Ausspielen einer nordischen "naturnahen" Gotik gegen eine südländische "naturferne" Renaissance war damals durchaus im Schwange. Philosophische Begrifflichkeiten wie

53 Hugo Häring: *Wege zur Form*, in: *Form*, 1.Jg., H. 1, 1925/26, S. 3 ff.

54 Ebda., S. 5 c. 1

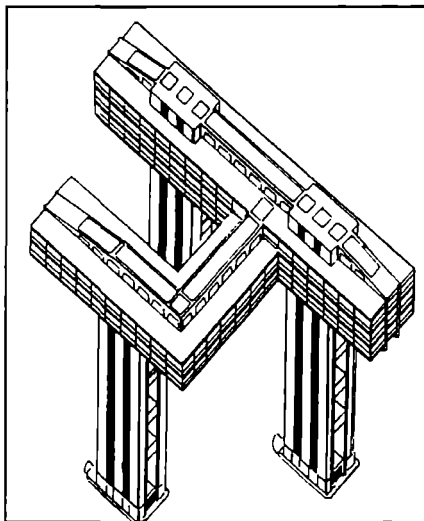
55 Untertitel einer Streitschrift von Karl Willy Straub: *Die Architektur im Dritten Reich* (Stuttgart 1932) – ein Paradebeispiel nazi-modernistischer Buchgestaltung. Straub forderte eine "organische Entwicklung" der Architektur (S. 20).

56 Riezler: *Einheit der Welt*, a.a.O., S. 246 c. 1.

Bergsons "Intuition" oder Kandinskys "innere Notwendigkeit" waren gängige Vokabeln in den Diskussionen der deutschen Film-Avantgarde.⁵⁷

Riezler beschließt seinen platonischen Dialog, nachdem er Haeckels *Kunstformen der Natur* als zu ornamental moniert hat, mit zwei Lektüreempfehlungen: Ernst Kropps *Die Wandlung der Form im 20. Jahrhundert* und Raoul Heinrich Francés *Die Pflanze als Erfinder*.⁵⁸ Beide dienen zur naturwissenschaftlichen Untermauerung der Thesen Riezlers und betonen den Technik-Aspekt.

Francés *Die Pflanze als Erfinder* wurde auch innerhalb der russischen Avantgarde rezipiert. El Lissitzky beispielsweise, der die Gestaltung der russischen Abteilung auf der *Fifo* übernommen hatte und in den dreißiger Jahren durch Konzeption und Gestaltung von Propagandaprojekten für die UdSSR hervortrat, kannte Francés Schriften. So vermutet Kai-Uwe Hemken, daß Lissitzkys Wolkenbügel-Entwürfe (1924/25) unmittelbar durch entsprechende Passagen in *Die Pflanze als Erfinder* inspiriert wurden.⁵⁹ In der *MERZ*-Ausgabe *Nasci*, die er 1924 zusammen mit Kurt Schwitters gestaltete, vergleicht Lissitzky Gebäude von Mies van der Rohe mit dem inneren Knochenbälchengengerüst eines Oberschenkelkugelgelenks.⁶⁰ Der Duktus Lissitzkys ist ostentativ nüchterner als der Häring's und Riezlers, doch das Ziel bleibt das gleiche: eine essentielle Verbindung von Natur und Technik herzustellen, die Naturrichtigkeit. Wilhelm Lotz vergleicht 1931 in ähnlicher Weise den Au-



El Lissitzki: *Wolkenbügel*. Entwurf für ein Verwaltungsgebäude, 1924

⁵⁷ Vgl. Wilmesmeier: *Deutsche Avantgarde und Film*, S. 34 ff.

⁵⁸ Riezler: *Einheit der Welt*, op. cit., ohne weitere Angaben zu Kropp. Francés Buch erschien in der Reihe *Kosmos*, hrg. von der gleichnamigen Gesellschaft der Naturfreunde, Stuttgart, 1920 (7. Aufl.).

⁵⁹ Vgl. Kai-Uwe Hemken: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, Köln 1990, S. 72.

⁶⁰ Vgl. ebda., S. 90 u. Abb. 44.

ßenpanzer und die Eingeweide eines Flußkrebsses mit der Karosserie und dem Chassis eines Automobils.⁶¹

5. Von Schraubenbäumen, Euphorbien und anderen Industriegewächsen. Der Fall Lotz.

Die Zusammenstellung und Beschriftung der Abbildungen zu Riezlers *Einheit der Welt* (1926/27) hatte Wilhelm Lotz besorgt. Er wurde als Theoretiker (wie Ruttman als Praktiker) ein Bindeglied zwischen den progressiven Kräften des Kulturbetriebs der zwanziger Jahre und den Exponenten der Nazi-Moderne der dreißiger Jahre.⁶² Als Riezler Anfang 1933 seinen Posten als Herausgeber der *Form* zur Verfügung stellt, wird Lotz sein Nachfolger.⁶³

Streckenweise diente sich Lotz den neuen Machthabern offen an. Daneben versuchte er, ähnlich wie Victor Schamoni,⁶⁴ durch argumentative Akrobatik Reste "alter" Avantgardeprinzipien in den neuen Staat hinüberzuretten. Mit Verweis auf die aus Naturmotiven abstrahierten frühgermanischen Ornamente preist er die Tierplastiken des Ex-Bauhausschülers Kurt Schwerdtfeger: "Diese Tierplastiken sind jedenfalls deutlicher Ausdruck für die erwachende Naturnähe unserer werdenden Kunst, wenn man unter Naturnähe ein wirkliches inneres Verwurzelte sein versteht und nicht äußerliche optische Naturtreue."⁶⁵ Diese Verweise auf das Prinzip Naturnähe sind allerdings nicht Ergebnis eines stärkeren Entgegenkommens dem NS-Kulturbetrieb gegenüber, sondern sie waren schon vorher Bestandteil der modernistischen Rhetorik. Bemerkenswert ist z.B., daß Lotz in einem filmanalytischen Artikel anlässlich der *Fifo Pudowkins Sturm über Asien* (1928) über Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) stellt, weil Pudowkin es besser verstehe, "Naturvorgänge" in die Handlung mit einzubinden. Lotz' Schlußwort: "Hier ist Objekt Mensch und Natur [sic] Teil einer unheimlichen bewegenden Kraft. Ein tosendes Finale, künstlerisch beherrscht bis ins Letzte, beschließt diesen eigenartigen, in seiner Auswirkung so starken Film."⁶⁶

61 Wilhelm Lotz: Die Tarnkappe der Technik, *Form*, 6. Jg., 1931, H. 11, S. 404/405

62 Zu Lotz vgl. Joan Campbell: Der Deutsche Werkbund 1907-1934, Stuttgart 1981, S. 325 f. u. 348, Wilmesmeier: Rüstung und Spiele, S. 294 u. Fn. 70.

63 Vgl. Campbell, op. cit., S. 301-305 u. 325.

64 Vgl. Wilmesmeier: Deutsche Avantgarde und Film, S. 172 f.

65 Wilhelm Lotz: Tierplastik, in: *Form*, 1933, H. 10, S. 302. Zu Schwerdtfeger vgl. Birgit Hein/Wulf Herzogenrath: Film als Film, Stuttgart 1978, S. 68.

66 Wilhelm Lotz: Das Objekt im Film, in: *Form*, 4. Jg., 1929, H. 5, S. 108

Diese Vorstellung von den Objekten, den Menschen und der Natur als Teile einer alles beherrschenden Kraft zu visualisieren, ist Lotz' Intention bei der Bebilderung von Riezlers *Einheit der Welt*. Er wählt dazu u.a. Fotografien von Maschinenteilen, Menschenhänden und Pflanzen aus und arrangiert sie in ähnlicher Weise wie in den genannten Publikationen von Renger-Patzsch und Moholy-Nagy. Was auffällt, ist bei den architektonischen Beispielen der hohe Anteil gotischer Dome (die große Bedeutung der Gotik hatte Riezler selbst ja hervorgehoben). Ein blankgeputztes Maschinenteil wird der Spindel einer spätgotischen Wendeltreppe gegenübergestellt, eine Detailaufnahme vom Bamberger Fürstenportal wird mit einem Schraubenbaum kombiniert, und schließlich finden die Gewölberippen unter einer spätgotischen Wendeltreppe zu dem Triebwerk einer Lokomotive⁶⁷.

Altehrwürdige deutsche Gotik adelt moderne Technik und vice versa, und der Vergleich mit Pflanzen bestätigt die Naturrichtigkeit beider. Alles scheint mit allem kombinierbar und trotzdem durch innere Gesetzmäßigkeit miteinander verwoben. Dieser Eindruck muß jedenfalls beim Anschauen der Bildpaare entstehen.

Um dem Vorwurf der Willkür vorzubeugen, vermeidet Lotz in seinen Kommentaren allzu plumpe Parallelisierungen. So hebt er bei seinem Vergleich *Euphorbie* (ein Wolfsmilchgewächs, das einem Kaktus ähnelt)⁶⁸ und *Fuß eines Eisenrahmens für Kesselhaus* zunächst zwar die Ähnlichkeit hervor, verweist dann aber auf die u.a. witterungsbedingten "scheinbaren Zufälligkeiten, die wir in der Natur so bewundern" und setzt dagegen die "systematische Ordnung" der Eisenkonstruktion mit ihren Nieten, in der "alles Zufällige und Nichtgewollte ... möglichst ausgeschaltet ist". Zweifelsohne gibt es verblüffende morphologische Ähnlichkeiten zwischen der neusachlichen Industriepflanze und den kaktusartigen Stahlträgern: vierkantige Körper mit glatter Oberfläche und in regelmäßigen Abständen aufgereihten Noppen. Doch sind diese nicht Ergebnis gleicher innerer Konstruktionsprinzipien, sondern lediglich oberflächlicher Natur. Der Aufbau der Pflanze folgt nicht demselben Stütze-Last-Prinzip wie die Eisenträger. Auch die "Stacheln" haben eine andere Funktion. Wozu soll also der Vergleich dienen? Nur dazu, festzustellen, daß "das Prinzip geringsten Materialaufwands zur Ausübung einer Funktion" in beiden Fällen eine "ähnliche Form" ergibt? Welchen Sinn soll der Vergleich zwischen einem Flußkrebis und einem Automobil haben? Nur den, deutlich zu

67 *Form*, 2. Jg., H. 8, 1926/27, S. 239-242

68 Renger-Patzsch nahm das Foto in *Die Welt ist schön* (als Abb. 11) auf.

machen, daß auch der Krebs ein "Chassis" in einer Karosserie besitzt?⁶⁹ Offensichtlich ist bei aller Dürftigkeit der Argumentation der Wunsch, den Naturformenkatalog von Haeckel und Blossfeldt um den der Technikformen zu erweitern, um sie anschließend miteinander zu harmonisieren.

II

6. Architektur aus Kristall und Eis

Alle bisher behandelten Beispiele von Naturwuchs/Menschenwerk-Verquikungen zeichnen sich durch ihre mehr oder minder ausgeprägte kompakte Materialität der äußeren Erscheinung aus (Pflanzen, Architektur, Maschinen). Doch wurde schon bei Leistikows Gemälde *Wald* (1899) darauf hingewiesen, daß die Baumsäulen dieses gotischen Walddoms zu leuchten scheinen. Die glatten, glänzenden Schäfte wirken wie polierter Marmor, haben aber auch etwas Transparent-Gläsernes. Eben diese veredelnde Ästhetik verweist einerseits auf die christliche Tradition, die Kirche als Abbild des himmlischen Jerusalem zu fassen.⁷⁰ Andererseits läßt sie Assoziationen exakt geformter Stahlröhren (Ruttmanns *Mannesmann*, *Kladderadatsch*-Karikatur *Badeöfen*) aufkommen.

Auf einem ähnlichen geistigen Humus entstanden die fantastisch-utopischen Architekturentwürfe der *Gläsernen Kette*: entrückter Sakralraum, Naturkulisse und menschliche Zwecke werden eins in modern-futuristischer Erhabenheit. Die Formgebilde von Bruno Taut (Pseudonym "Glas"), Wenzel August Hablik ("W. H.") und Wassili Luckhardt (Pseudonym "Zacken") – um nur drei dieser Briefkette zu nennen – gehen zum großen Teil auf Kristallstrukturen zurück. Als Anreger können hier Ernst Haeckel und Paul Scheerbart benannt werden.⁷¹ Ein weiteres Mitglied der Gruppe, Hermann Finsterlin (Pseudonym "Prometh"), schrieb in einem Brief am 3. Februar 1920 zum "Problem der Natur- und Kunstformen": "Wo beginnt Natur? – und was begrenzt sie? Ich erkenne nur *einen* Gestaltungstrieb *einen* Bildungswillen und sein Können

69 Wilhelm Lotz: Die Tarnkappe der Technik, in: *Form*, 6. Jg., 1931, H. 11, S. 404/405

70 In der Apokalypse heißt es (XXI): "Ihr Lichtglanz ist gleich einem überaus kostbaren Stein, wie ein Jaspisstein, leuchtend wie ein Kristall."(11) Die "Stadt ist reines Gold, ähnlich reinem Glas". (18)

71 Vgl. Iain Boyd Whyte/Romana Schneider (Hrg.): Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986, S. 7 f. u. 11.

– der wirkt im Schwan des Lotosteiches wie im Schwanentierchen des Infusionstropfens – in der Amöbe wie im Nebel der Andromeda, – ..."[sic]⁷² Weiter unten in seinem Brief erwähnt Finsterlin Haeckels bekannte Veröffentlichung, die er in Beziehung zu einer Architekturfantasie Tauts setzt.⁷³

Außer *Kunstformen der Natur* wurde ein weiteres Buch Haeckels bedeutsam: *Kristallseelen*.⁷⁴ Unmittelbarer noch als der Einfluß von Haeckels Schriften war jedoch der des Schriftstellers Paul Scheerbart. Bruno Taut und Scheerbart, der Popagandist der Glasarchitektur, standen in persönlichem Kontakt. So geht Tauts Glaspalast für die Werkbundausstellung 1914 auf Anregungen Scheerbarts zurück. Vorläufer dieser ausgeführten Architekturvision (die meisten anderen Entwürfe blieben papierne Fantasie) waren der *Crystal Palace* (Weltausstellung London 1851) und das *Palais Lumineux* (Weltausstellung Paris 1900) – beides ebenfalls ephemere Ausstellungsgebäude, letzterer ganz aus buntem Glas und nachts elektrisch beleuchtet.⁷⁵ Innerhalb der niederländischen Filmliga ging die Kristallbegeisterung so weit, daß naturwissenschaftliche Aufnahmen von Kristallbildungen zum avantgardistischen absoluten Film avancierten.⁷⁶

Von kristallinen Gebilden aus Schnee und Eis ging offenbar eine besondere Faszination aus.⁷⁷ Davon zeugen die *Salle des Glaces ou des Illusions* der Pariser Weltausstellung wie auch Scheerbarts *Schneeberg* und Tauts *Felsendom*.⁷⁸ Leuchtende Schneekristalle und Eissäulen sollen die Paten einer transzendenten, himmelstürmenden, mit dem Kosmos sich vereinigenden Architektur werden. War Leistikows Walddom noch erdverwurzelt, will man nun eine "alpine Architektur" (Taut) in luftigen Höhen errichten.

⁷² Ebda., S. 60

⁷³ a.a.O.: "Ist nicht Dein [gemeint ist B. Taut] Volkshaus ein herrlich Schulbeispiel der 'Kunstformen der Natur, die Glockenrispen sprießen läßt aus der Zwischenluftkelchen eines Hummelgeleges oder einer Clathrenfamilie.'"[sic] Es existieren mehrere Entwürfe zu "Volkshäusern" aus dieser Zeit. Finsterlin bezieht sich auf eine Zeichnung Tauts in dessen Brief vom 27. Dezember 1919. Vgl. Abb. in Whyte/Schneider, *op. cit.*, S. 35.

⁷⁴ Ernst Haeckel: *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*, Leipzig 1917

⁷⁵ Ein Beispiel unserer Zeit ist das Kinemax-Kino im Freizeitpark Futuroscope bei Poitiers. Wassili Luckhardt hatte schon 1920 ein ähnliches Kinomodell entworfen, vgl. Whyte/Schneider: *Gläserne Kette*, S. 32, Abb. 8.

⁷⁶ Vgl. Menno ter Braak: *De absolute film*, Rotterdam 1931, S. 45. Es handelt sich um den Film *Kristallen* von J.C. Mol (ohne genaueren Angaben).

⁷⁷ Vgl. die Fotografien "Eislandschaften" in Haeckels *Kunstformen der Natur* (kleine Ausgabe, Leipzig/Wien 1914, Tafel 4) und "Eisbildung" in Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (München 1928, Abb. 85).

⁷⁸ Vgl. Eberhard Steneberg: *Arbeitsrat für Kunst*. Berlin 1918-1921, Düsseldorf 1987, S. 49 f.

Die geistigen Wurzeln im neunzehnten Jahrhundert sind evident: Als eine Art (literarischen) Prototyp dieser Kristallbauten könnte Hans Christian Andersens Schneeschloß in der siebten Geschichte seiner *Schneekönigin* angesehen werden. Neben dem Nietzscheschen Sprachduktus deuten die Mittelalter-Motive (*Schneeburg*, *Felsendom*) auf eine Affinität zur Romantik. Wagners Idee des Gesamtkunstwerks wird aufgegriffen.⁷⁹

Weil diese märchenhaften Architekturfiktionen in den seltensten Fällen zur Ausführung kamen (Ausnahme: Tauts Glaspalast) und zum Teil auch gar nicht dafür konzipiert waren, gab es Versuche von Mitgliedern der *Gläsernen Kette*, ihre Entwürfe mit Hilfe des Mediums Film zu visualisieren. Doch auch hier blieb es beim Projekt. Weder Tauts "Die Galoschen des Glücks" (8. Juli 1920) noch Finsterlins "Trotz des Heils" (verloren) wurden verfilmt.⁸⁰ Taut äußerte sich in einem Brief vom 2. September 1920 (selbst)kritisch über sein Treatment und die Kunstfähigkeit des Films überhaupt, hebt dann aber die Experimente von Viking Eggeling und Hans Richter positiv hervor.⁸¹

Die mystisch verklärte Ästhetik einer monumentalen Eisarchitektur findet sich auch in den Filmen *Der heilige Berg* (1926) und *Das blaue Licht* (1932). In ersterem gab Leni Riefenstahl ihr Debüt als Filmdarstellerin, im zweiten war sie nicht nur Hauptdarstellerin sondern führte auch das erste Mal Regie.⁸² Der romantisch-naturmythologische Tenor, der schon in den Titeln zutage tritt, wurde in *Das blaue Licht* noch verstärkt durch die Musik von Guiseppa Becce. Dieser hatte an William Wauers⁸³ Film *Richard Wagner* (1913) sowohl als Filmkomponist als auch als Hauptdarsteller – er sah Wagner tatsächlich verblüffend ähnlich – mitgewirkt. Das Drehbuch zu *Das blaue Licht* wurde u.a. von Béla Balász, dem dezidierten Gegner des "abstrakten Films", geschrieben.

79 Wenzel Hablik am 22. Juli 1920: "... das Bauen ist für mich nichts anderes als die Schaffung eines 'Gesamtkunstwerkes' ... 'Künstler' welche nicht kosmisch universell empfindend schaffen ---- haben mit Schaffen nichts gemein und werden am Bauen sterben, oder sich einfügen als Handlanger." (Whyte/Schneider, a.a.O., S. 134) Vgl. auch die Goethe zugeschriebene Bemerkung, Architektur sei "gefrorene Musik".

80 Vgl. Whyte/Schneider, a.a.O., S. 113 ff. u. 163.

81 Ebda, S. 164

82 Vgl. Charles Ford: Leni Riefenstahl, München 1982, S. 27 ff. u. 39 ff., ferner Siegfried Krauer: From Caligari to Hitler, Princeton 1974, S. 112 u. 258 ff.

83 William Wauer (1866-1962), Werbeberater, Theaterkritiker, Regisseur, Filmregisseur, Mitarbeiter des *Sturm*, Mitglied im "Arbeitsrat für Kunst" und der "Novembergruppe", später Rundfunkttätigkeit, nach 1933 Ausstellungsverbot (vgl. Patricia Rochard (Hrg.): Der Traum von einer neuen Welt. Berlin 1910-1933, Ausstellungskatalog, Mainz 1989, S. 234).

Weitere Mitarbeiter bei diesem Film waren Arnold Fanck⁸⁴ und Luis Trenker. Beide stehen für die Bereiche Natur (Berge) und Sport.

Sowohl in *Der heilige Berg* als auch in *Das blaue Licht* erscheint an zentraler Stelle ein Eisdome bzw. eine Eiskirche – Szenen, die mit Modellkonstruktionen und Trickaufnahmen realisiert wurden. Lotte Eisner fiel in diesen Bergfilmen, deren Außenaufnahmen zwischen Spiel-, Dokumentar- und Kulturfilm changieren, eine gewisse Disparität zwischen abgefilmter Wirklichkeit und konstruierter Filmwirklichkeit auf:

... die Frische und Unmittelbarkeit des Eindrucks von Freilichtaufnahmen wird durch Einstellungen abgeschwächt, die im Atelier aufgenommen worden sind. Für besonders romantische Gletscherspalten, kühnen Abstieg und gewagte Sprünge wurden von Leopold Blonder, einem recht geschickten Filmarchitekten, mitunter sogar Schneeberge im Atelier aufgebaut.⁸⁵

Zu den Szenen mit den Eishöhlen fügt Eisner hinzu: "Im Grunde hat die berühmte wundersame Grotte im *Blauen Licht*, die den Modellbauten von Fancks *Heiligem Berg* (1926) ähnelt, in diesem Freiluftfilm weit weniger Existenzberechtigung als die Tropfsteinhöhle von Alberich im dem legendenhaften Rahmen der *Nibelungen*." Mit dem Einbau von Szenen mystischer Verklärung und Alpensagenversatzstücken tritt der alpine Film, wie er besonders von Fanck und seinem Team – zu nennen sind hier die Kameraleute Sepp Allgeier⁸⁶ und Hans Schneeberger – gestaltet wurde, in eine neue Phase.

Axel Eggebrecht, der den *Heiligen Berg* rezensierte, lobt begeistert die "wundervollsten Aufnahmen von Felsen und Eis, von Skisprüngen und Jagden durch Wälder und mit Fackeln in der Nacht", um dann kritisch festzustellen: "Alles das wird durch eine trübe und in jedem Sinne peinliche Liebesgeschichte zerstört, durch die schundigsten aller Schundmittel zerrissen, durch die Raffke-Idee eines künstlichen Eisdoms, in den die Liebenden sich träumen, banalisiert."⁸⁷ Eggebrecht übersah bei seiner Kritik an Fancks Mißbrauch der "Prachtschädel der Alpinisten Hannes Schneider und Trenker", daß die schwülstige Eisdomevision nicht Perversion, sondern logische Konsequenz jener Tendenz der alpinen Übermenschlegenden ist, deren gipfelstürmenden, "naturnahen" Extremsport er ein paar Zeilen zuvor bewunderte.⁸⁸

⁸⁴ Ruttman soll Fanck 1928 beim Schnitt des Dokumentarfilms "Das weiße Stadion" (nicht mehr erhalten) geholfen haben (vgl. Goergen: Ruttman, S. 31 c. 2).

⁸⁵ Lotte Eisner: *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt 1980, S. 327

⁸⁶ Allgeier war auch bei *Das blaue Licht* Kameramann.

⁸⁷ Axel Eggebrecht in *Die Weltbühne*, zit. nach Brennicke/Hembus, op. cit., S. 191 c. 1 ohne genauere Angaben.

⁸⁸ Zum alpinen Sport im Film vgl. auch Wilmesmeier: *Rüstung und Spiele*, S. 294 f.

Richtig erkannt hat Eggebrecht dagegen die "faustdicke Fidus-Stimmung, die aufdringliche Propaganda für Höhenmenschentum und Edelblond", die sich zum Teil aus denselben Quellen speiste, aus denen die vermeintlich fortschrittlichen Kräfte der zwanziger und dreißiger Jahre ihre Anregungen bezogen. In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, daß, neben der begründeten Annahme einer engen Zusammenarbeit von Ruttmann mit Leni Riefenstahl,⁸⁹ auch Verbindungen der aus heutiger Sicht exotischen *Gläsernen Kette* zu avantgardistischen und modernistischen Kreisen und Organisationen bestanden. Kein Geringerer als Walter Gropius, Bauherr der "Kathedrale der Zukunft", war "stiller Teilhaber" der *Gläsernen Kette* (Pseudonym "Maß"). Geistige Wahlverwandtschaften und verschiedene Personalunionen kennzeichnen die Vernetzungen zwischen solchen Gruppierungen wie der *Gläsernen Kette*, dem *Arbeitsrat für Kunst*, der *Novembergruppe*, dem *Bauhaus* und dem *Werkbund*.⁹⁰

7. Vom Felsendom zum Lichtdom

Bruno Tauts Felsendom ist tagsüber "von kühlem Tageslicht erfüllt", aber nachts strahlt "sein Licht auf die Berge und zum Firmament".⁹¹ Ähnlich verhält es sich mit Tauts Entwurf eines gigantischen "Monuments des neuen Gesetzes", einer "Glaskristallpyramide", die nachts von innen erleuchtet werden soll.⁹² Diese architektonischen Fantasien erscheinen als astrale Gebilde, deren farbige Kristallglasoberfläche nach innen durch die Einstrahlung der Sonne und nach außen durch eigene Leuchtkraft Lichtspiele entstehen lassen.

Auch das "blaue Licht" in Leni Riefenstahls gleichnamigem Film strahlt vom Berg selbst aus. Was jedoch bei Riefenstahl nur ein diffuser mystischer Lichtschein ist, wird bei Tauts *Glaskristallpyramide* ganz gezielt eingesetzt. Von der Spitze herab werden die vom Turm seitlich abstehenden "Gesetzestafeln" durchleuchtet, so daß der Betrachter zu ebener Erde sie lesen kann.⁹³

⁸⁹ Vgl. Goergen: Ruttmann, S. 40 c. 2 u. S. 161.

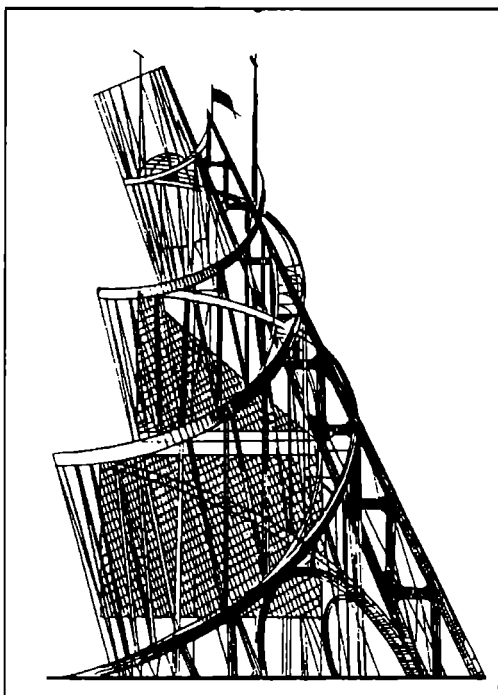
⁹⁰ Vgl. die Darstellung der Querverbindungen bei Helga Kliemann: Die Novembergruppe, Berlin 1969, S. 12 und Steneberg: Arbeitsrat.

⁹¹ Bruno Taut: Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur in 30 Zeichnungen, Hagen 1919, Tafel 11

⁹² Vgl. Whyte/Schneider, a.a.O., S. 23 f. (mit Abb.). Bei Tauts "Strahlendom" und "Domstern" wird das Kosmisch-Erscheinungshafte noch gesteigert (S. 116 u. 183).

⁹³ Die Texte der sieben Tafeln stammen von Luther, Liebknecht, Nietzsche, Scheerbart und aus der Bibel!

Eine ähnlich bombastische Freilichtpropaganda hatte Tatlin mit seinem Denkmal der dritten Internationale im Sinn. Der vierhundert Meter hohe Turm aus Stahl und Glas sollte oben mit einer großen Leinwand und mehreren Projektoren ausgestattet werden.⁹⁴ Jedoch nicht nur in der Sowjetunion spielte das großflächig projizierte "Freilichtspiel" eine bedeutende Rolle im Propagandabetrieb. Anlässlich der Volksabstimmung über den "Anschluß" Österreichs an das Deutsche Reich vom 10.4. 1938 kam es zu "Großeinsätzen" des Mediums Film bei Freilichtvorführungen auf Marktplätzen und anderen geeigneten Orten. Hierfür stellten die Firmen Bauer (Projektion) und Mercedes-Benz



W. Tatlin: *Denkmal für die III. Internationale*, Entwurf, 1919/20

großzügig die nötige Ausrüstung zur Verfügung.⁹⁵ "Lichtspiele" im weitesten Sinne sind wichtiger Bestandteil politischer Propaganda der dreißiger Jahre. Gebündelte Lichtstrahlen werden gegen das dunkle Firmament gesandt. In El Lissitzkys *USSR im Bau* erscheint der riesenhaft vergrößerte Kopf Stalins vor einer nächtlich erleuchteten Stadt. Direkt über seiner Schulter strahlen drei große Scheinwerfer in die Höhe.⁹⁶ Roosevelt ließ sein Konterfei als Lichtpro-

⁹⁴ Vgl. Nikolai Nikolaiewitsch Punin: Das Denkmal der III. Internationale, Petrograd 1920 in Larissa Alexejewna Shadowa (Hrsg.): Tatlin, Dresden 1984, S. 412. Wie bei den oberen Rängen von Speers Deutschem Stadion stellt sich angesichts der großen Entfernungen die Frage nach den "Sichtverhältnissen" (vgl. Merker: Die bildenden Künste, S. 224).

⁹⁵ Vgl. Großeinsatz des Films zur Wahlpropaganda, in: *Filmpost* (Hausmitteilung der Eugen Bauer GmbH), Mai 1938 (dort auch Abb.).

⁹⁶ El Lissitzky: *USSR im Bau*, Nr. 10, Oktober 1932, Doppelseite "Der Strom ist eingeschaltet" (Abb. in Hemken: Lissitzky, S. 173).

jektion am Firmament prangen.⁹⁷ In diesem Kontext ist auch Speers "Lichtdom" für die Nürnberger Reichsparteitage zu sehen.

Die genannten Beispiele weisen verschiedene gemeinsame Charakteristika auf: Licht wird zu propagandistischen Zwecken nicht im geschlossenen Vorführraum, sondern im Freien projiziert. Der nächtliche Himmel wird zur Folie oder Projektionsfläche (Roosevelt), wenn nicht wie bei Tatlins Turm eine besondere Vorrichtung installiert wird. Vielfach sind die theatralischen Inszenierungen an charismatische Führergestalten (Lenin, Stalin, Hitler, Roosevelt) gekoppelt. Die megalomanischen Projekte mobilisieren im Betrachter Assoziationen aus der Sphäre kosmischer Naturerscheinungen und/oder biblischer Wunderzeichen (Stern von Bethlehem).⁹⁸ Tauts "Monument des neuen Gesetzes" kann beispielsweise als eine abstrakte Skulptur des erleuchteten Moses mit den Gesetzestafeln gelesen werden (Exodus 34, 29-33).

Die Ablehnung von Religion als "Opium fürs Volk" durch die totalitären Machthaber steht einer Benutzung des christlich-klerikalen Formenrepertoires kaum im Wege. So ist der Bezug zur Bibel bei Tatlin – wenngleich ex negativo – vorhanden, indem er sein Denkmal als Antwort auf den Mythos vom Turmbau zu Babel verstand. Stand der Turm zu Babel symbolisch für Hybris und Sprachverwirrung (die Strafe Gottes), die das vorher eine Volk auseinanderreißt, so wollte Tatlin die Wiedervereinigung der Nationen in der Internationale zum Ausdruck bringen.⁹⁹

Tatlins Entwurf ist mit verschiedenen Werken der europäischen Kunst verglichen worden, u.a. mit Breughels *Turmbau zu Babylon*, Borrominis *Sant'Ivo della Sapienza*, dem Eiffelturm oder Boccionis *Die Entwicklung der Flasche im Raum*.¹⁰⁰ Am nächsten kommt ihm jedoch Hermann Obrists Entwurf für ein Denkmal von 1902. Dieser weist nicht nur die Durchdringung von

97 Vgl. Abb. in: Amerika. Traum und Depression, 1920/40, hrg. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Ausstellungskat. Berlin 1980, S. 437. Schon Papst Paul V soll um 1605 Lichtprojektionen zu Propagandazwecken eingesetzt haben (vgl. Heinrich Fraenkel: Unsterblicher Film, München 1956, S. 20). Die Herkunft des Wortes *Propaganda* geht bezeichnenderweise auf eine 1622 in Rom gegründete päpstliche Gesellschaft zur Verbreitung des Glaubens, "Congregatio de propaganda fide", zurück.

98 Vgl. auch der brennende Dornbusch (Exodus 3, 1-12) u. das Menetekelzeichen (Daniel 5, 1-30), außerdem die verschiedenen Theophanien als Naturerscheinungen wie Blitze, leuchtende Wolken etc. Jesus wird als "das Licht der Welt" bezeichnet. Neueren Datums sind Legenden von Kaiser Konstantin (Christusmonogramm) und Papst Gregor dem Großen (Lichtsäule). Auch das Hakenkreuz wird von den Nationalsozialisten als Sonnenrad verstanden (Schorer: Deutsche Kunstbetrachtung, S. 28).

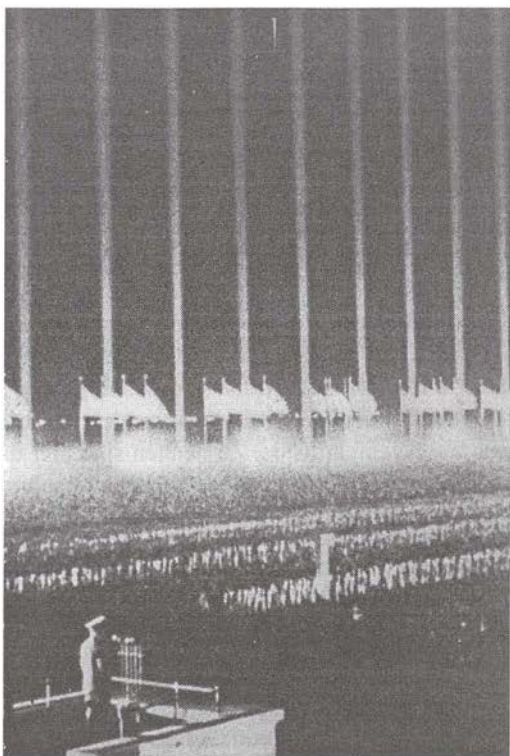
99 Vgl. Anatoli Anatolewitsch Strigaljow: Von der Malerei zur Materialkonstruktion, in: Shadawa: Tatlin, S. 33.

100 a.a.O.

sich nach oben verjüngendem Grundgerüst und Spirale auf, sondern zeigt auch die auffällige Schrägneigung. Obrists Schöpfung wirkt dabei sehr organisch.

Naturmetaphorik bemüht denn auch Punin bei seiner Würdigung von Tatlin. Einerseits betont er den Triumph der Turmkonstruktion über das Irdische und die Gravitation, andererseits schwelgt er in einschlägiger Pathetik: "Die durch ihre Gegenüberstellung bestimmte Form bringt Rhythmen von solch weiten und gewaltigen Schwingungen hervor, daß es wie die Geburt des Ozeans anmutet."¹⁰¹ Noch wichtiger aber erscheint die Tatsache, daß die gläsernen kubischen Räume, die in der Konstruktion aufgehängt sind, sich in kosmischen Sonnen- und Mondrhythmen (Jahr, Monat, Tag) um ihre eigene Achse drehen.¹⁰² Wie bei Lissitzkys Wolkenbügel geht es zwar einerseits um Naturbezwingung und -überwindung (vgl. auch Lissitzkys *Sieg über die Sonne*¹⁰³), andererseits versucht man, in Einklang mit kosmischen Harmoniegesetzen zu bleiben.

Entscheidend ist, daß das Licht neben seiner Funktion als Beleuchtung der Architektur nun selbst als konstruktives Element eingesetzt wird. Dabei ist eine Vertikalisierung der Lichtführung zu beobachten, die bei Albert Speers *Lichtdom* am deutlichsten ausgeprägt ist.¹⁰⁴ Die nach oben gerichteten Lichtstrahlen konstituieren selbst eine erscheinungshafte, ephemere Architektur. Die 130 "scharf umrissenen Strahlen", die in zwölf Me-



Albert Speer: *Lichtdom*

¹⁰¹ Punin: Das Denkmal der III. Internationale, in: Shadowa: Tatlin, S. 414 u. 413

¹⁰² Ebda., S. 411 f.

¹⁰³ Projekt El Lissitzkys einer "Elektromechanischen Schau" von 1920/21

¹⁰⁴ Zur Vertikalisierung vgl. Kreimeier: Die Ufa-Story, S. 298 f.

tern Abstand vom Zeppelinfeld aufstiegen, erzeugten "den Eindruck eines riesigen Raumes, bei dem die einzelnen Strahlen wie gewaltige Pfeiler unendlich hoher Ausmaße erschienen."¹⁰⁵ Speer geht damit einen Schritt weiter, von lediglich angestrahlten Fahnenmasten oder scheinbar in sich leuchtenden vertikalen Architekturelementen, wie sie Poelzig bei seinen *Lichtsäulen* in Max Reinhardts Großem Schauspielhaus in Berlin 1918/19 vorgeführt hatte,¹⁰⁶ hin zur reinen Lichtarchitektur.

Mag sein, daß Speer mit seiner für ihn schönsten Raumschöpfung tatsächlich "die erste Lichtarchitektur dieser Art geschaffen" hat.¹⁰⁷ Wie im Falle des Autobahnbaus¹⁰⁸ existieren allerdings Konzepte für solche Vorhaben schon in den zwanziger Jahren. Von Naum Gabo stammt ein Vorschlag (ca. 1926) zur Lichtgestaltung des Platzes vor dem Brandenburger Tor, den er 1928 in der *Bauhaus-Zeitschrift* veröffentlichte.¹⁰⁹ Auch er plante, gegen den Himmel gerichtete Lichtkegel in seine Lichtplastik miteinzubeziehen. Gleichzeitig mußte er (wie Speer) die vorhandene klassizistische Architektur bei der Gestaltung berücksichtigen. (Gabo hatte in München Kontakte zum *Blauen Reiter*, danach in Rußland Verbindung mit Kandinsky, Malewitsch und Tatlin. In den zwanziger Jahren vorwiegend in Berlin residierend, verkehrte er dort in Kreisen, die wie er am Problem Licht in der Kunst arbeiteten.)

Moholy-Nagy forderte statt Malakademien, die er für überholt hielt, Lichtstudios in denen "die gestaltung des direkten lichtet" [sic] gelehrt werden sollte.¹¹⁰ Als Ausdruck dieser Überlegungen entstanden Lichtplastiken, etwa der *Licht-Raum-Modulator* von Moholy oder Nikolaus Brauns Lichtskulpturen. (Auch mit zweidimensional projizierten Lichtkompositionen beschäftigten sich die Avantgardisten. Zu nennen sind hier die *Reflektorischen Farbenspiele* von Ludwig Hirschfeld-Mack und die "absoluten" Filme von Viking Eggeling, Hans Richter, Ruttman und anderen.)

105 Albert Speer: *Erinnerungen*, Berlin/Darmstadt/Wien 1974, S. 71

106 Vgl. auch Speers Ausleuchtung des Deutschen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung 1937.

107 Speer: *Erinnerungen*, S. 71 f.

108 Vgl. Christine Uslular-Thiele: *Autobahnen*, in: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Red. Georg Bussmann, Frankfurt 1980, S. 149 f. und Merker: *Die bildenden Künste*, S. 184 f.

109 Vgl. Hein/Herzogenrath: *Film als Film*, S. 9.

110 Moholy-Nagy: *Fotogramm und Grenzgebiete*, in: *Die Form*, 4. Jg. 1929, H. 10, S. 258 f.

8. Das Gesamtwerk: die Totalität des Lebens

Vor allem die "Ingenieur"-Künstler wie Moholy-Nagy, Gabo, Doesburg u.a. wollten den Rahmen traditioneller Medien überschreiten, indem sie Dreidimensionalität, Farbe, Klänge etc. in ihre Installationen einbezogen. Moholy-Nagy träumte von einem "Gesamtwerk", das die "Totalität des Lebens" erfaßt.¹¹¹ Ostentativ stellt er seine Konzeption in Kontrast zum *Gesamtkunstwerk*:

Was wir brauchen ist nicht das "Gesamtkunstwerk", neben dem das Leben getrennt hinfließt, sondern die *sich selbst aufbauende* Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden *Gesamtwerk* (Leben), das jede Isolierung aufhebt, in dem alle *individuellen* Leistungen aus einer biologischen Notwendigkeit entstehen und in eine *universelle* Notwendigkeit münden.¹¹²

Moholy-Nagys *Polykino* (oder auch *simultanes Kino*)¹¹³ ist der Versuch, solchen Ideen Gestalt zu verleihen. Verwandt erscheint Doesburgs Entwurf eines dreidimensionalen "kristallinischen" Filmkontinuums, einer neuen "Lichtarchitektur", deren Kern eine dynamische Lichtplastik ist. Ziel ist, die Trennung von Projektionsfläche und Zuschauerraum aufzuheben.¹¹⁴

Bezeichnend ist, daß wiederholt Abgrenzungen zum neunzehnten Jahrhundert ("Gesamtkunstwerk") vorgenommen werden, obwohl im Grunde Weiterentwicklungen synästhetischer Projekte Wagners und Skrjabins mit Hilfe moderner Technik betrieben werden. Schon Wagner selbst hatte die Notwendigkeit einer intensiven Lichtgestaltung für seine Wort-Ton-Dramen erkannt, ohne diese genauer zu definieren.¹¹⁵

Im Unterschied zu Wagner (wie auch Moholy-Nagy und Doesburg) begibt sich schon Skrjabin mit seinem *Mysterium*, bei dem fast alle Sinne angesprochen werden sollten (mit Farben, Klängen, Düften), ins Freie. Sein Spektakel sollte in einem eigens dafür errichteten Stadion in Indien inszeniert werden.¹¹⁶

Die gleiche Bestrebung, aus beengten Innenräumen herauszutreten, um unter freiem Himmel Lichtschauspiele zu zelebrieren, zeigt sich in Gabos Projekt der Gestaltung des Platzes vor dem Brandenburger Tor. In Berlin hatte

¹¹¹ Moholy-Nagy: Malerei-Fotografie-Film, S. 15

¹¹² Ebda.

¹¹³ Ebda., S. 39 ff.

¹¹⁴ Vgl. Theo van Doesburg: Film als reine Gestaltung, in: *Die Form*, 4. Jg., 1929, H. 10, S. 242 u. 248.

¹¹⁵ Vgl. A. Appia: *La Mise en Scène du Drame Wagnérien*, Paris 1895.

¹¹⁶ Vgl. Ludwig K. Mayer: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Wels/Wunsiedel/Zürich o.D. (um 1956), S. 52 und Winfried Zillig: *Von Wagner bis Strauss*, München 1966, S. 73.

Gabo auch den Avantgardenkünstler Viking Eggeling kennengelernt.¹¹⁷ Dieser plante nach seinem experimentellen abstrakten Film *Diagonalsymphonie* (Urauff. 1925) eine farbige Lichtprojektion gegen das nächtliche Firmament. Die von ihm eigens dafür entworfene ästhetische Theorie nannte Eggeling "Eidodynamik".¹¹⁸ Im Februar 1921 hatte Eggelings Freund Raoul Hausmann spinisiert:

Wir fordern die elektrische, naturwissenschaftliche Malerei!!! Die Wellen von Schall und Licht und Elektrizität unterscheiden sich nur durch ihre Länge und durch ihre Schwingungszahl voneinander; nach den gelungenen Versuchen mit den mobilen freischwebenden Farberscheinungen von *Thomas Wilfred* in Amerika und den Tonexperimenten der amerikanischen und deutschen Funkstationen ist es eine Kleinigkeit, diese Wellen durch geeignete Transformatoren von Riesenausmaß zu farbigen oder musikalischen Luftvorstellungen zu gebrauchen ... Nachts werden riesige farbige Leuchtdramen sich an unserem Himmel abspielen und tags werden diese Transformatoren auf Tonwellen umgestellt, die die Atmosphäre zum Tönen bringen!!¹¹⁹

Wie bei Skrjabin wird versucht, das Repertoire der Sinnesreizungen zu erweitern. Hausmann fordert den "Haptismus" und den "Odorismus". Das Ausspielen des "modernen Lebensgefühls" gegen die vermeintlich überkommene "Allerweltsromantik" ist dabei fast schon Ritual, das in wechselnden Tonarten, mal mit Nietzscheanischem Pathos, mal nüchtern sachlich, mal provokant dadaistisch vorgetragen wird.

In ihrem Rekurs auf modernste Technik fällt es den progressiv auftretenden Avantgardisten nicht schwer, sich nach außen hin anti(natur)romantisch zu geben. Wortwahl und Gedankenfiguren sind jedoch bei näherer Betrachtung nach wie vor im neunzehnten Jahrhundert verwurzelt. Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842 etwa war für den Dichter und Maler Adalbert Stifter Anlaß zu folgenden Betrachtungen:

Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben ebenso gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend; denn Feuerwerk, Transparente, Beleuchtungen sind doch nur noch zu rohe Anfänge jener Lichtmusik, als daß man sie erwähnen könnte. Sollte nicht durch ein Ganzes von Lichtakkorden und Melodien ebenso ein Gewaltiges, Erschütterndes angeregt werden können, wie durch Töne? Wenigstens könnte ich keine Symphonie, Oratorium oder dergleichen nennen, das eine so hehre Musik war als jene, die während der zwei Minuten mit

¹¹⁷ Vgl. Louise O'Konor: Viking Eggeling. 1880-1925, Stockholm 1971, S. 8.

¹¹⁸ Ebda., S. 52

¹¹⁹ Raoul Hausmann: Präsensismus. Gegen den Puffkeißmus der Deutschen Seele, in: *De Stijl*, 4. Jg., 1921, H. 9, S. 140 f. (Reprint S. 112 f.)

Licht und Farbe an dem Himmel war, und hat sie auch nicht den Eindruck ganz allein gemacht, so war sie doch ein Teil davon.¹²⁰

Ein beliebter Treffpunkt für Avantgardenkünstler im Berlin der zwanziger Jahre war nicht zufällig das Atelier von Arthur Segal, einem Maler, der wie Hölzel stark auf Goethe (besonders dessen Farbenlehre) zurückgriff.¹²¹ Hier verkehrten u.a. Adolf Behne, Nikolaus Braun, Eggeling, Hausmann, Doesburg, Kandinsky, Mies van der Rohe, Schwitters und Mary Wigman. In diesem erlauchten Kreis mischten sich Ideen, Gefühle und Glaubenssätze von Lebensphilosophie, holistischer Weltsicht über Fortschrittsgläubigkeit, Technikbegeisterung bis zur "dynamischen Naturanschauung"¹²² zu einem Konglomerat aus mystischer Verklärung und nüchternem Pragmatismus, das schließlich ohne Schwierigkeiten die Brücke zum "neuen Staat" schlug.¹²³

Die von den Romantikern des neunzehnten Jahrhunderts angesichts der aufkommenden Industrialisierung empfundenen und thematisierten Widersprüche zwischen Herz und Verstand, Glaube und Wissen, Natur und Technik sollen nun in einer kosmischen Weltharmonie aufgehen. Dabei spielt der Begriff der Polarität eine wichtige Rolle. Er taucht signifikant häufig in Schriften von Avantgardenkünstlern auf, so bei Eggeling, Richter und Segal. Im Rückgriff auf Goethe werden Phalangen von Urgegensätzen zur Untermauerung eigener Theorien mobilisiert.¹²⁴ Besonders aufschlußreich ist Theo van Doesburgs Anwendung des Polaritätsgedankens in seinem Vortrag "Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik".¹²⁵ Doesburg sieht die Kulturentwicklung als Kampf zwischen Geist und Natur. Das bisher unerreichte Ideal ist die Synthese dieser beiden widerstreitenden Kräfte. Die "Neue Gestaltung" ist im Begriff, den rechten "Weg der Einheit von Natur und Geist" einzuschlagen, der zur "Aufhebung der Polarität" führe.¹²⁶ Eine "monumenta-

120 Adalbert Stifter: Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842, in: *Wiener Zeitschrift*, zit. nach Victor Schamoni: Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films, Hamm 1936, S. 82 Fn. 19 (ohne genauere Quellenangabe).

121 Vgl. Arthur Segal: Das Lichtproblem in der Malerei, in: Nikolaus Braun/Arthur Segal (Hrg.): *Lichtprobleme in der Bildenden Kunst*, Privatdruck Berlin 1925.

122 Vgl. Viking Eggeling/Raoul Hausmann: Zweite präsentistische Deklaration, in: *Ma*, 1923, Nr. 5-6, S. 5.

123 Ludwig Mies van der Rohe soll z.B. beim Reichsautobahnprojekt mit Todt kooperiert haben, vgl. Merker: Die bildenden Künste, S. 185.

124 Vgl. Wilmesmeier: Deutsche Avantgarde und Film, S. 132.

125 Theo van Doesburg: Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik, in: *De Stijl*, 5. Jg., 1922, H. 2, S. 23 ff. (Repr. S. 174 ff.) u. H. 3, S. 33 ff. (Repr. S. 187 ff.)

126 Ebd., H. 2, S. 27 (Repr. S. 180)

le Synthese durch rein künstlerische Mittel" wird gefordert.¹²⁷ Eine "überindividuelle Zusammenfassung aller Künste zu harmonischer Einheit" soll u.a. mit Hilfe des Lichtspiels erreicht werden.¹²⁸

Solch parawissenschaftlicher Ingenieursprotestantismus, der sich auf pseudophilosophische Höhenflüge begibt, um seinen "Willen zum neuen Stil" zu verkünden, ist von nationalsozialistischen Ergüssen zur neuen "deutschen Naturschauung" weniger weit entfernt, als bislang vermutet und zur Kenntnis genommen wurde. Ist es hier Harmonisierung von Geist und Natur, wird dort daraus die Synthese von "geistigem" und "generativem" Pol in der Natur und beim Menschen.¹²⁹ Die Frage, warum sich im Menschen geistiger und generativer Pol entzweit haben, beantwortet Hans André mit einer Schelling-Paraphrase:

Auch im Menschen scheiden sich der generative und geistige Pol nur deshalb, um sich in der höchsten schöpferischen Spannungseinheit wieder zu finden. Und diese Höhenlage ist dort, wo die ideelle Welterschließung des Geistes mit dem generativen Pol sich auf der allein fruchtbaren Ebene echter Weltanschauungserkenntnis zusammenfindet.¹³⁰

Gabos Lichtgestaltung des Platzes vor dem Brandenburger Tor, Eggelings und Hausmanns Projekte und Speers *Lichtdom* können als Manifestationen einer "romantischen Sachlichkeit"¹³¹ gesehen werden, die durch Inszenierung synthetischer Naturschauspiele eine kosmische Harmonie vorspiegeln, was sich im politisch-propagandistischen Kontext dann als Teil einer großangelegten Überwältigungsstrategie funktionalisieren läßt.

Speers Ziel, mit seinem *Lichtdom* "den Menschen einzuordnen, unterzuordnen, seine Persönlichkeit zu eliminieren"¹³² ist von daher nicht einmal als spezifisch faschistische Vergewaltigung der Lichtarchitektur zu sehen, sondern als eine von Anfang an inhärente Entwicklungsmöglichkeit. Die "Entpersönlichung" (Speer) war ja auch in Doesburgs Proklamation einer "überindividuelle[n] Zusammenfassung aller Künste zu harmonischer Einheit" angelegt und

127 Ebd., H. 3, S. 40 (Repr. S. 190)

128 a.a.O.

129 Vgl. Hans André: Die Spannungsgesetze des Lebendigen im Lichte biologischer Erkenntnis; Hans André, Armin Müller u. Edgar Dacqué: Deutsche Naturschauung als Deutung des Lebendigen, München/Berlin 1935, S. 5 ff.

130 André, a.a.O., S. 19 (Hervorhebung im Original)

131 Artur Wachsberger: Stimmen zur Werkbundtagung, in: *Form*, 3. Jg., 1928, H. 8, S. 256. Wachsberger weist auch (S. 254 c. 2) auf die widersprüchliche Beurteilung Corbusiers hin: "... während die einen in ihm den nüchternen, formlosen Konstruktivisten sehen, erklären ihn die anderen für einen hoffnungslosen Romantiker."

132 Albert Speer: Technik und Macht, Esslingen 1979, S. 31

intendiert. Der zuweilen manische Züge annehmende Harmonisierungswunsch, gepaart mit pathetisch-lichtmystischen Visionen ist auch bei Eggeling, der in Richters Zeitschrift *G* zum Märtyrer des Avantgardefilms hochstilisiert wurde, präsent: "Sonnigkeit beginnt. Gerade Zeichensetzung. Eigene Schöpfung. Kulmination dynamischer Kraft. Alte Welt Realität zweiten Ranges. Neue Welt Glanz aus sieben Sonnen. Entmenschter Wille."¹³³ Derselbe (spätexpressionistische) Sprach- und Gedankenduktus findet sich in den Romanen von Albert Paris Gütersloh,¹³⁴ Wilhelm Burt¹³⁵ und Joseph Goebels.¹³⁶

9. Die Natur spielt mit

Über Speers *Lichtdom* schrieb Sir Neville Henderson, der damalige britische Botschafter: "Gleichzeitig feierlich und schön, als ob man sich in einer Kathedrale aus Eis befände."¹³⁷ Damit hat Henderson die entscheidenden Komponenten der Lichtarchitektur genannt: Technik (Baukunst) und Natur (Eissäulen). Weitere Naturphänomene bieten sich als Vergleich an, so das Nordlicht.

Die Rolle der Natur beschränkte sich jedoch nicht darauf, Kulisse und Rohmaterial zu liefern, etwa das Firmament als Projektionsfläche. Die 130 Lichtsäulen der Flakscheinwerfer "waren bis in sechs bis acht Kilometer Höhe sichtbar und verschwammen dort zu einer leuchtenden Fläche".¹³⁸ Dabei kam es zu naturbedingten Interferenzen, die die suggestive ästhetische Wirkung des Schauspiels noch steigern konnten: "Manchmal zog eine Wolke durch diesen Lichterkranz und verschaffte dem grandiosen Effekt ein Element surrealistischer Unwirklichkeit." Daß solche naturbedingten Wirkungsmöglichkeiten von Speer bewußt genutzt wurden, belegt folgende Äußerung:

Die mit Absicht gewählte Zeit der Kundgebung bei hereinbrechender Dämmerung unterstützte die Wirkung der Konzentration auf diesen Mittelpunkt [die Fahnentribüne, H.W.] in vollendetster Weise, denn durch die Ausstrahlung des

133 Viking Eggeling: 'posthumous notes' [10], in: O'Konor: *Eggeling*, S. 103. Marinetti beschreibt im Futuristischen Manifest von 1933 ein gigantisches Simultantheater mit einer Riesensonne. Vgl. auch Schorers Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Stonehenge, Sonnenrhythmus und Hakenkreuz als Sonnen-Heils-Zeichen (*Deutsche Kunstbetrachtung*, S. 7).

134 *Die tanzende Törin* (1910)

135 *Wiltfeber* (1912)

136 *Michael* (1928)

137 Neville Henderson in *Failure of a Mission* (1940), zit. nach Speer: *Erinnerungen*, S. 72 (keine näheren Angaben)

138 Speer: *Erinnerungen*, S. 71

Fahnenberges mit ungeheuren Lichtmengen stand dieser in leuchtendem Rot gegen den in dunklem Blau versinkenden Nachthimmel in starkem Kontrast, während alle nebensächlichen und störenden Beiwerke im Dämmerlicht des Abends verschwanden.¹³⁹

Speer (der übrigens zu Beginn der dreißiger Jahre mit Angehörigen des aufgelösten *Werkbundes* zusammenarbeitete) gelang damit eine perfekte Inszenierung der naturrichtigen "Einheit der Welt" (Riezler/Lotz), in der als "nebensächliches und störendes Beiwerk" vor allem ein Element ausgeblendet war: der Mensch.¹⁴⁰

139 Albert Speer: Die Aufbauten auf dem Tempelhofer Feld in Berlin zum 1. Mai 1933, in: *Baugilde*, 1937, H. 6, zit. nach ders., *Technik und Macht*, S. 253

140 Vgl. Speers Bemerkung zur Entstehung des Lichtdoms in *Erinnerungen*, S. 71.

Almut Müller/Gregor Pottmeier

Faschismus und Avantgarde

Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*

Bei bisherigen Diskussionen über Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus sind ihre Berührungspunkte mit jenen avantgardistischen Strömungen, die seit der Jahrhundertwende immer wieder auf einer engen Verbindung von Kunst und Politik bestanden hatten, meist vernachlässigt worden.

Viele Kritiker vertreten die Ansicht, mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten von 1933 sei die Zeit der Avantgarde endgültig vorbei gewesen, weil von jenem Moment an in der Kunst lediglich ein massiver nationaler Traditionalismus gefördert und alle avantgardistischen Konzepte als jüdisch, entartet, kulturbolschewistisch und undeutsch angeprangert worden wären.

Demgegenüber soll in diesem Aufsatz untersucht werden, inwieweit faschistische bzw. nationalsozialistische Kunst Zielsetzungen der verschiedenen Avantgardebewegungen aufgreift sowie deren Kunstmittel und Verfahren zum Einsatz bringt. Dies soll am Beispiel des Films *Triumph des Willens* geschehen, mit dem Leni Riefenstahl den Reichsparteitag der NSDAP von 1934 in Nürnberg dokumentieren sollte.

Im Falle Riefenstahls erschöpft sich die Kritik oft in biographischen Anekdoten - so werden ausführlichst ihre persönlichen Beziehungen zu Hitler und Goebbels beleuchtet -, wobei gern auf ihre eigenen Aussagen in Interviews, ihren *Memoiren* oder ihrem Buch *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films* zurückgegriffen wird. Dabei spielen besonders in der Besprechung der beiden Parteitagfilme entweder nur moralische und politische oder rein künstlerische Überlegungen eine Rolle. So wird der Film in dem einem Fall auf seine Propagandafunktion, im anderen auf seine formale Perfektion und Schönheit reduziert. Wir dagegen vertreten die Meinung, daß in *Triumph des Willens* Ästhetik und Politik nicht voneinander getrennt betrachtet werden können.

Um eine Verbindung des Films zu den historischen Avantgardebewegungen herstellen zu können, werden wir zunächst auf die Geschichte des Avant-

gardebegriffs eingehen und im Anschluß die Intentionen der diversen Gruppierungen schildern. Dies kann selbstverständlich nicht umfassend geschehen; vielmehr werden bruchstückhaft nur die Elemente beschrieben, die sich in *Triumph des Willens* wiederfinden lassen.

I. Zum Avantgardebegriff

Die Adaption des ursprünglich militärischen Terminus *Avantgarde* durch die Kunstkritik datiert mehr als ein Jahrhundert zurück. Wir wollen im folgenden bestimmte Konnotationen des Wortes herausgreifen, die für eine Standortbestimmung von *Triumph des Willens* im Spannungsfeld von Faschismus und Avantgarde verwertbar sind. Aus dem Mitte der sechziger Jahre erschienenen Aufsatz *Kunst und Revolution* von Hans Egon Holthusen lassen sich mehrere Merkmale herausfiltern, die sich in der Geschichte des Avantgardebegriffs mit besonderer Stabilität durchgesetzt haben:

Der Ausdruck Avantgarde [...] bezeichnet die Vorhut oder Vorausabteilung einer Armee, einen kleinen, schnellbeweglichen Verband, dessen Aufgabe es ist, in unbekanntes Gelände vorzudringen, mit dem Gegner Fühlung aufzunehmen und die Marschwege für die nachrückenden Hauptstreitkräfte aufzuklären. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hat man sich daran gewöhnt, den Ausdruck auf geschichtliche Entwicklungen angewendet zu sehen: als ein Kennwort für diejenigen Tendenzen in Kunst, Politik und Gesellschaft, vor allem aber in der Kunst, die den je gegenwärtigen Verhältnissen mit revolutionärem Elan vorauseilen [...]¹

Das Gefühl der Gruppeneinheit und ihres vorübergehenden Bestehens, experimentelles Herumtasten und utopischer Elan aufs Unbekannte hin bilden also die Konstanten des Begriffs, des weiteren die Vorstellung der Erneuerung eines überwundenen sozialen Systems oder Ausdrucksreservoirs.

Bereits in ihren frühen Ausprägungen impliziert die Avantgarde-Metaphorik, daß die Kunst nicht an sich Geltung beanspruchen kann, sondern in das Projekt einer künftigen Gesellschaft als "Wegbereiter" einbezogen werden soll. Ludger Fischer zitiert Laverdant, einen Schüler des französischen Sozialtopisten Fourier, der 1845 über die Rolle der Kunst und des Künstlers folgendermaßen reflektierte:

Die Kunst, Ausdruck der Gesellschaft, drückt in ihrem höchsten Aufschwung die fortschrittlichsten sozialen Tendenzen aus; sie ist Wegbereiter und Verkün-

¹ Hans Egon Holthusen: *Kunst und Revolution*, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste (Hrsg.): *Avantgarde - Geschichte und Krise einer Idee*, München 1966, S. 9.

der. Folglich ist es, um zu wissen, ob die Kunst ihre Rolle als Initiator entsprechend erfüllt, ob der Künstler wirklich zur Avantgarde gehört, notwendig zu wissen, wohin die Menschheit marschiert, was die Bestimmung der Spezies ist.²

Selbst bei Baudelaire war eine Entente zwischen Revolution und Kunst, von politischem und künstlerischem Fortschritt erreicht, als er sich 1851 auf die Seite des linken Arbeiterdichters Pierre Dupont schlug, indem er in seiner Einleitung zu dessen *Chants et Chansons* gegen die "l'école de l'art pour l'art" wettete und sich für eine Kunst einsetzte, die von einer "amour de l'humanité"³ getragen wird. Künstler zu sein, bedeutete nun nicht mehr eine ästhetisch-subjektivistische Opposition gegen die zeitgenössischen Philister, sondern, als Vorhut des sozialen Fortschritts, als Teil einer kollektiven Avantgarde aufzutreten.

Dieser Gedanke taucht pointiert bei Lenin wieder auf, der in seinen Frühwerken eine Beziehung zwischen den Aufgaben des sozialistischen Kämpfers und der "Avantgarde aller revolutionären Kräfte für die Freiheit" knüpft, wo es darum geht, "dem eigentlichen ökonomischen Kampf der Arbeiter politischen Charakter zu verleihen."⁴ Dieser politisch-revolutionäre Nebenklang der Avantgarde-Metaphorik wirkt in der künstlerischen Diskussion fort.

II. Intentionen der Avantgardebewegungen

An dieser Stelle muß die fast kanonisch gewordene Abhandlung Peter Bürgers, die *Theorie der Avantgarde*, erwähnt werden, in welcher der Autor zur Bestimmung des kategorialen Rahmens der Avantgarde hauptsächlich von Manifesten und Werken des Surrealismus und Dadaismus (daneben aber auch vom Futurismus und der russischen Avantgarde) ausgeht, Richtungen, die er als die "historischen Avantgardebewegungen" bezeichnet. Diesem Sprachgebrauch liegt die Annahme zugrunde, die Avantgarde sei eine spezifisch historische, d.h. nicht auf frühere Epochen zu verallgemeinernde, und gesamt-europäische Phase der Kunstentwicklung. Besteht diese postulierte Einheitlichkeit der Avantgardebewegungen aber wirklich? Bürgers Selektion kann nicht an-

2 Ludger Fischer: Avantgarde - Die Vorhut der alten Ratten. Versuch einer Begriffsgeschichte, in: Hans Holländer/ Christian W. Thomsen (Hrsg.): Besichtigung der Moderne. Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven, Köln 1987, S. 45.

3 Charles Baudelaire: Oeuvres complètes, Paris 1961, S. 605.

4 Wladimir Iljitsch Lenin: Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung, Berlin 1972, S. 122.

ders begründet werden als in der These, die Negation der Kunstautonomie mache die Avantgarde aus.

Diesen Schluß leitet Bürger unter anderem aus Marcuses Gedanken vom "affirmativen Charakter der Kultur"⁵ ab. In der Kunst konzentrieren sich nach Marcuse alle Hoffnungen und Wünsche, die in der Gesellschaft unbefriedigt bleiben. So sei ein glückliches Leben ausschließlich auf der Ebene der Fiktion möglich, wodurch die Gesellschaft vom Druck verändernder Kräfte entlastet oder befreit werde. In diesem Sinne bestätige die Kunst die bestehenden Zustände, d.h. die Verfassung der Welt in ihrer Teilung von Traum und Realität. Gerade diese geschlossene Struktur, die Folgenlosigkeit der Kunst zu durchbrechen, versucht nun die Avantgarde, indem sie die Kunst als Institution in Frage stellt:

Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen. Die Avantgarde wendet sich gegen beides - gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.⁶

Auf diese Weise läßt sich die Avantgarde vom Ästhetizismus als reinster Form der Autonomie, in dem die vollständige Ausdifferenzierung des Phänomens Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft erreicht ist, theoretisch abgrenzen. Die Avantgardebewegungen wollten die Kunst in die Lebenspraxis zurückführen, wobei mit Lebenspraxis hier nicht die (gemeinsam mit den Ästhetizisten abgelehnte) zweckrational geordnete Welt des bürgerlichen Alltags gemeint war, sondern eine neue, historisch-fortschrittliche. Dabei muß - laut Bürger - jedoch festgehalten werden, daß der Autonomie-Status der Kunst innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft keineswegs unangefochten ist. Er könne sehr wohl von den Herrschenden in Frage gestellt werden, sobald es ihnen nützlich erscheine, die Kunst in Dienst zu nehmen. Dies zeige das Extrembeispiel faschistischer Kunstpolitik, die den Autonomie-Status liquidiere.

Vielleicht kann man aber auch umgekehrt gerade an dieser Stelle erkennen, daß der Faschismus Elemente der Avantgarde in sich aufgenommen hat. Daß die Avantgardebewegungen anfällig für Eingriffe von Gesellschaft und Staat sind, ja daß diese Eingriffe bereits in ihrer Natur angelegt sind, stellt schon Roland Barthes fest:

5 Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: ders.: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt a. M. 1965, S. 56-101.

6 Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974, S. 29.

Ist es nicht letztlich die Bourgeoisie, die der avantgardistischen Kunst die Unterstützung ihrer Öffentlichkeit, d.h. ihres Geldes zukommen läßt, mit der sie sonst so geizt? Schon die Etymologie des Begriffes benennt einen Teil – auch wenn dieser Teil ein wenig überschwänglich, ein wenig exzentrisch sein mag – der bürgerlichen Armee. (...) Bedeutsamerweise ist es nie die Bourgeoisie, welche die Avantgarde bedroht hat; ist die Klinge der neuen Sprache erst einmal stumpf gemacht, hat die Bourgeoisie keinerlei Hemmungen, sie sich anzugleichen und sie für ihre eigenen Zwecke einzuspannen.⁷

Die Intention der Aufhebung der Institution Kunst schlägt sich nach Bürger in drei Bereichen nieder: Wenn Kunst und Lebenswelt eine Einheit bilden, dann ist ein *Verwendungszweck* der Kunst nicht mehr auszumachen. Das Individuum als schöpferisches Subjekt wird angegriffen; damit werden die Kategorien der individuellen *Produktion* und als Konsequenz auch der *Rezeption* durch die Avantgarde radikal negiert.

Inwieweit leiteten diese Gedanken aber das Selbstverständnis der Künstler? Die Vorstellung einer Aufhebung der Kunst durch Überführung in Lebenspraxis findet sich bei den frühen Futuristen und Dadaisten in ihren Bestrebungen, alle anderen Kunstströmungen verächtlich zu machen und bewußt herausfordernde Zerstörungspraktiken einzusetzen. So heißt es bei Marinetti:

Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. [...] Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit.⁸

Der italienische Futurismus orientierte sich rasch an der Faszination der Technik, so daß er über die Ästhetisierung der neuen Kriegsmaschinen leicht in faschistische Propagandakunst überführt werden konnte.

Der Dadaismus ging soweit, jede Erwartung an eine positive Neukonzeption zu sabotieren. Er verkörpert somit in reinster Form den avantgardistischen Impuls: "Dada ist keine Kunstrichtung. Dada ist eine Richtung des Lebens selbst, die sich gegen alles wendet, was wir uns als Lebensinhalt vorstellen. [...] Dada ist die stärkste Verneinung aller kulturellen Wertmaßstäbe."⁹

Zu einem engeren Praxisbezug kam es in der sowjetischen Produktionskunst, welche die Beseitigung der bürgerlichen Kunst als Voraussetzung für eine aktive Teilnahme des neuen Künstlers an der sozialistischen Umwälzung

7 Roland Barthes: A l'avant-garde de quel théâtre?, in: ders.: Essais critiques, Paris 1964, S.80f.

8 Emilio Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus, zit. nach: Christa Baumgarth: Geschichte des Futurismus, Reinbek 1966, S. 26.

9 Th. van Doesburg: Was ist Dada?, in: Richard Huelsenbeck: Dada - Eine literarische Dokumentation, Reinbek 1964, S. 42.

annahm. Propagiert wurde eine künstlerische Praxis, die sich eng an die politischen und technischen Anforderungen der Organisierung des Industrialisierungsprozesses anschließen sollte. Diese Ablehnung alles Fiktionalen und Illusionären wird verständlich, wenn man als Aufgabe der Kunst die Modifikation des Lebens selbst bestimmt.

Im Gegensatz zu dieser marxistischen Kritik ist die des Surrealismus situiert, obwohl es auch der surrealistische Künstler ablehnt, Kunst zu schaffen. Tzara formuliert diese Haltung folgendermaßen: "Heute steht ganz eindeutig fest, daß einer ein Dichter sein kann, ohne je einen einzigen Vers geschrieben zu haben, und Dichterisches sich auf alltäglichen Straßen abspielt [...]"¹⁰

Zum Ausgangspunkt einer Neubegründung des menschlichen Lebens wird das Unbewußte, die von der Realität abgespaltene Imagination gemacht. Der Geniegedanke wird als Betrug entlarvt, "der die literarischen Resultate einer Methode liefert, dabei aber die Methode verheimlicht, der verschweigt, daß sie jedermann zugänglich ist."¹¹ Entwickelt wird das Projekt automatisch-unbewußter Produktionsweisen, welches die Form, surrealistisch zu leben, vorwegnimmt.

Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* behandelt zwar ausführlich die gerade beschriebenen literarischen und künstlerischen Ausprägungen der Avantgardebewegungen, vernachlässigt jedoch Bereiche wie Architektur, Musik oder auch den Film. Letzterer spielt aber sehr wohl eine aktive Rolle in Theorie und Praxis gewisser avantgardistischer Richtungen. Ein Manifest der Futuristen von 1916, *Das futuristische Kino*, verkündet beispielsweise, der Film sei als "polyexpressive Symphonie" dasjenige Ausdrucksmittel, "das sich für die komplexe Sensibilität des futuristischen Künstlers am besten eignet."¹² Auch in der modernen Kunsttheorie finden die emanzipatorischen und mehr noch die manipulatorischen Möglichkeiten des neuen Massenmediums Film Beachtung.

So beschreibt Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die Veränderungen innerhalb der Kunst mit dem Begriff des Verlusts der Aura. Dieser wiederum wird mit den Transformationen im Bereich der Reproduktionstechniken zu erklären versucht. Auratische Rezeption ist nach Benjamin auf Kategorien wie Echtheit und Einmaligkeit angewiesen, welche jedoch gegenüber einer Kunst - wie zum Beispiel dem

10 Tristan Tzara: *Essai sur la situation de la poésie* (1934), zit. nach: Maurice Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek 1965, S. 40.

11 Louis Aragon: *Une vague de rêves* (1924), zit. nach: E. Lenk: *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Naturalismus*, München 1971, S. 30f.

12 Zit. nach: Michael Kirby: *Futurist Performance*, New York 1971, S. 213f.

Film - bedeutungslos werden, die bereits auf Reproduziertwerden und Wiederholung angelegt ist. Mit der Veränderung der Wahrnehmungsweisen habe sich auch der Gesamtcharakter der Kunst gewandelt.¹³ An die Stelle der Fundierung der Kunst auf Ritual und individuelle kontemplative Rezeption trete nun die Fundierung der Kunst auf Politik und eine massenhaft-diffuse Rezeption. Benjamin spricht jedoch neben dem Wandel der Reproduktionstechniken noch eine andere Begründung für den Verlust der Aura an, nämlich die Intention, das bewußte Verhalten der Kunstproduzenten. So hätten z.B. die Künstler der Avantgarde, und besonders die Dadaisten, bereits vor der Entdeckung des Films filmische Effekte mit den Mitteln der Malerei oder Literatur zu erzeugen versucht und so eine Nachfrage geweckt, die erst das neue technische Medium befriedigen konnte.

III. Spuren der Avantgarde in Triumph des Willens

Anhand der zentralen Kategorie Kunstmittel (Verfahren) läßt sich nach Bürger verdeutlichen, daß diese in der Zeit vor der Avantgarde als solche gar nicht erkannt werden konnten, weil bis dahin die Verwendung künstlerischer Mittel durch den jeweils vorgegebenen - und nur in Grenzen überschreitbaren - epochalen Stil eingeschränkt war. Ein charakteristisches Merkmal der historischen Avantgardebewegungen besteht nun gerade darin, daß sie die Möglichkeit eines epochalen Stils liquidiert haben, indem sie die universale Verfügbarkeit über die Kunstmittel vergangener Epochen zum Prinzip erhoben haben.¹⁴ Die Frage ist nun, ob es im Dritten Reich eine Rückkehr zu einem epochalen Stil gegeben hat: Konnte der Nationalsozialismus wirklich einen erkennbar eigenen Stil ausbilden?¹⁵ War ein solcher nach der Avantgarde überhaupt noch möglich? Günter Peter Straschek stellt in Verneinung dieser Frage fest, man werde den Nazifilm erst begreifen können, wenn man ihn als "gar nicht so ver-

13 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977, S. 13-18.

14 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 22-25.

15 So spricht Hilmar Hoffmann ganz selbstverständlich von einer durch Riefenstahl begründeten "faschistischen Filmästhetik". (Hilmar Hoffmann: "Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit." *Propaganda im NS-Film*, Frankfurt a. M. 1988, S. 143.) Dagegen kritisiert Heide Schlüpmann die Pauschalisierung einer faschistischen Ästhetik und deren faszinierender Züge, wie sie z. B. von Susan Sontag vorgenommen wird. (Heide Schlüpmann: *Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie*, in: *Frauen und Film* 44/45 (1988), S. 44-66, und Susan Sontag: *Faszinieren der Faschismus*, in: *Frauen und Film* 14 (1977), S. 6-18.)

schieden vom Kino vor 1933 in Deutschland und nach 1945 in der BRD sehen lernt."¹⁶

III. 1. Rhythmus und Bewegung

Filme sind aus den Fixierungen isolierter Momente der Welt zusammengesetzt, wobei aufgrund der Schnelligkeit, mit der diese photographischen Bilder am Auge vorbeiziehen, beim Betrachter der Eindruck von Bewegung hervorgerufen wird. Die Montage von Bildern ist hier das grundlegende technische Verfahren und durch das Medium vorgegeben. Zum künstlerischen Prinzip wird sie aber erst durch den bewußten Einsatz von beispielsweise Schnitt oder Überblende. Der plötzliche Wechsel, in dem die einzelnen Bildsequenzen durch diese Verfahren wahrgenommen werden, lasse, wie Benjamin meint, beim Zuschauer den Eindruck eines zusammenhängenden Bildes der Welt gar nicht erst aufkommen, sondern bringe die Momente der Welt in eine gegenüber der vertrauten Einstellung neue und überraschende Konstellation. An dieser Stelle könne man eine Verbindung zwischen Film und dadaistischem Kunstwerk herstellen, weil beide Produkte unverwertbar als Gegenstände kontemplativer Betrachtung seien. In *Triumph des Willens* scheinen die Variationsmöglichkeiten von Kamerapositionen, Bewegungen, Perspektiven und Einstellungen vollständig ausgeschöpft. Die wechselnden Kamerablicke - vom Begleiter Hitlers über den aus der Vogelperspektive aufgenommenen Gesamteindruck bis zur Position des Zuschauers in der Menge - lassen keine subjektiven Identifizierungen zu. Der Film fingiert keine einheitliche und von einem Zuschauer oder Beteiligten nachvollziehbare Perspektive der Parteitagereignisse. Die Kamera ist allgegenwärtig, was den Eindruck der umfassenden Abbildung und Wirklichkeitstreue des Films verstärkt.

Die führenden Vertreter des avantgardistischen Films in Deutschland, Hans Richter, Viking Eggeling sowie Walter Ruttmann sahen im Film eine logische Fortsetzung ihrer frühen Versuche, mit Bildern Rhythmus und Bewegung darzustellen. Auf diese Weise sollten die räumlichen und zeitlichen Beschränkungen der Malerei überwunden werden. In ihrem Reichsparteitagfilm sah sich Leni Riefenstahl mit dem Problem konfrontiert, die Erstarrung, unter der die versammelten Massen auf dem Feld angetreten waren, in eine Bewegung zu verwandeln. Dies gelang ihr mit dem Schnitt, indem sie keine Bewegung in natürlicher Geste durchlaufen ließ: Jede Bewegung im Bild war unterschritten

¹⁶ Günter Peter Straschek: Handbuch wider das Kino, Frankfurt a. M. 1975, S. 33.

mit einer Bewegung durch das Bild, wodurch Dynamik demonstriert und der Film so gestaltet werden sollte, "daß er den Hörer und Zuschauer von Akt zu Akt, von Eindruck zu Eindruck überwältigender emporreißt."¹⁷ In dieser Intention finden sich auch die bereits oben zitierten Vorlieben der Futuristen wieder.

Auffällig ist, daß Kritiker zur Beschreibung filmischer Ereignisse häufig musikalische Termini verwenden. Kracauer entwickelt wiederholt den Gedanken von "Polyphonie" und "polyphonen Techniken."¹⁸ Bezüglich der dramaturgischen Organisation des Films (ein Vortag und drei Tage) ist eine Analogie zum *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner nicht von der Hand zu weisen. Daher soll im folgenden untersucht werden, wie Rhythmus und Bewegung gerade im Zusammenspiel von Bild und Ton produziert werden, zumal es dem Zuschauer sowieso unmöglich ist, den auditiven vom visuellen Diskurs zu isolieren.

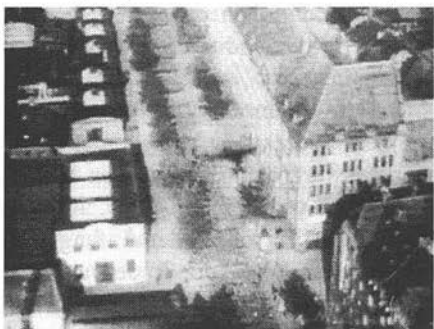
Es gehört zur Konvention des Films, daß die Bilder den Zuschauer permanent erreichen, ein temporäres Aussetzen des Tontrakts ist aber immer denkbar. Auf dieser Ebene ist es daher bemerkenswert, daß *Triumph des Willens* keinerlei Leerstellen aufweist, wenn man einmal von den Auf- bzw. Abblenden absieht. Am stärksten erfährt der Zuschauer dies wohl in der Anfangsphase des Films: Denn bis zum ersten gesprochenen Wort, der Rede von Heß, vergehen fast 25 Minuten, in denen er mit Bildern und Musik vereinnahmt wird. Während des Vorspanns erfüllt die Musik einerseits eine tektonische Funktion, andererseits übernimmt sie vorläufig die Rolle, die Absenz der Bilder zu kompensieren, und zwingt dem Zuschauer Aufmerksamkeit auf. Dies geschieht vor allem durch die krasse Wendung, die sie vollzieht, als der Name des "Führers" (Titel: "Hergestellt im Auftrag des Führers") auftaucht. Die Bedeutungsschwere wird an dieser Stelle nur durch eine Änderung der Musik suggeriert, da sich auf der Bildebene nichts geändert hat. Die einleitenden Bemerkungen, die in gleicher Weise auf Schrifttafeln erscheinen, erfüllen die Funktion, den Parteitag in eine Reihe historischer Ereignisse einzugliedern, deren Telos er ist. So legitimiert sich seine Historizität. Auch die Musik während dieser Einleitung erfährt eine Charakteränderung, genau an der Stelle, als die Tafel mit der "deutschen Wiedergeburt" ins Bild kommt. Das Schicksalhafte der Machtergreifung, die hier gemeint ist, manifestiert sich durch eine Art Tristan-Akkord, und auch in der Folgezeit wird die Spannung durch Tritonus-

17 Leni Riefenstahl: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, München 1935, S. 28.

18 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M. 1993, S. 348.



Das Flugzeug mit dem Führer über Nürnberg...



... und sein Schatten über der Straße (Bildmitte)

Konstruktionen gehalten, bis der Vorspann vorüber ist und der eigentliche Hauptteil des Films beginnt.

Er beginnt mit einem Flug über den Wolken, und wieder schlägt der musikalische Charakter um, diesmal aber verhaltener. Jetzt werden Fanfaren-Motive sequenziert, während eine schwebende Streicher-Melodie und subtile Tremoli die Musik so schwerelos machen wie das fliegende Objekt. Eine subjektive Kameraführung suggeriert den Blick aus dem Flugzeug hinaus und wird, bis Nürnberg ins Sichtfeld kommt, beibehalten. Daß der subjektive Blick der Hitlers sein muß, braucht nicht besonders betont zu werden. Erst jetzt kommt das Flugzeug ganz ins Bild und wird so für den Zuschauer objektiv. Während sein Schatten über eine Straße der Stadt gleitet,

mündet die Musik in eine orchestrierte Fassung des Horst-Wessel-Liedes. Der Beginn der 2. Strophe "Die Straße frei" (eigentlich den "braunen Bataillonen", jetzt natürlich dem "Führer") wird an diesem Punkt sozusagen über alle Informationskanäle hinausgeschrien. Tauchen dann auch noch Marschkolonnen auf der Straße auf (Massenornamente im Sinne Kracaues), ist der Pleonasmus perfekt. Mit diesem Lied endet auch *Triumph des Willens*, während in einer Überblendung Soldaten durch ein Hakenkreuz marschieren. Mit dieser syntaktischen Funktion einer Klammerung wird der Anfangs- und Endpunkt des Parteitages bezeichnet. Gleichzeitig symbolisiert dieser Endpunkt jedoch wiederum einen Anfangspunkt, den Aufbruch bzw. unaufhaltsamen Anbruch einer neuen Zeit.

III. 2. Montage

Die bereits zuvor erwähnte Montage ist die Tätigkeit, vorgefertigte Teile zu einem Ganzen zusammensetzen, und kann als ein konstitutives Prinzip der historischen Avantgarde gelten.¹⁹ Der Bruch mit der Tradition läßt sich nicht nur an den Produkten der Künstler, sondern auch an den Reaktionen des zeitgenössischen Publikums ablesen. Vielleicht ist die Verwendung des Montageverfahrens auch ein Grund, warum *Triumph des Willens* keineswegs einheitlich in Deutschland aufgenommen wurde, wie Richard M. Barsam darlegt:

Als Triumph des Willens 1935 zum ersten Mal in Berlin gezeigt wurde, feierte das Publikum den Film für seine künstlerischen Qualitäten, jedoch waren andere, weniger kultivierte Kinobesucher in Deutschland nicht an eine solch künstlerische Propaganda gewöhnt und schätzten sie nicht. Auch wenn der Film inzwischen als ein Meisterwerk der Propaganda angesehen wird, wurde er von den Nazis nicht in dem Maße eingesetzt, wie es sein heutiger Ruf vermuten läßt.²⁰

Das Publikum war an Werke anderer Machart und ästhetischer Prämissen gewöhnt. Eigengesetzlich, originell, organologisch, zweckfrei und interesselos sollten die künstlerischen Produkte jede Spur ihrer Herstellung auslöschen, indem alle vorformulierten Bestände sowie übernommene Themen, Figuren und Textpartien vom Werkganzen assimiliert wurden. Das Prinzip der Montage widerstrebt jedoch genau dieser Auffassung. Die Betonung von Technik und Fabrikation sprengt das Werk als einmaligen Organismus auf; hier wird offen gezeigt, wo ein Teil aufhört und ein anderer beginnt, wie sie aneinander befestigt sind und wie sie funktionieren. Dabei sind die einzelnen Fragmente mehr oder minder verschiedenartig und werden oft gegensätzlichen Wirklichkeitsbereichen entnommen. Diese Versatzstücke aus anderen Werken oder dem Alltagsgeschehen sind aus einem schon vorher und andernorts bestehenden Zusammenhang gerissen, dessen Assoziationsgehalt mit dem Zitat eingeht in einen neuen Zusammenhang. Die Schwierigkeit für den Rezipienten besteht darin, die Qualität der Zitate auf die neue Umgebung zu verrechnen, in der sie erscheinen.

In *Triumph des Willens* läßt sich die Montagetechnik wieder anhand des Tontrakts verdeutlichen. Die Frage, was ein Komponist - in diesem Fall Herbert Windt - mit einem bestimmten *score* denn nun gemeint hat, ist die Frage

¹⁹ Dies konstatieren sowohl Peter Bürger als auch Volker Klotz. (Volker Klotz: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst, in: Sprache im technischen Zeitalter 57-60 (1976), S. 259-277.)

²⁰ Richard Meran Barsam: Filmguide to "Triumph of the Will". Bloomington/London 1975, S. 67.

nach dem intendierten Effekt. Wenn musikalische Ereignisse Bedeutung tragen sollen, dann muß der Effekt vor allem eines sein, nämlich unter Kontrolle des Publikums; das heißt der Zuschauer wird die gegebene Musik mögen, wenn sie die Illusion einer ihm bekannten Sprache erzeugt. Sind einzelne Musikstücke ihm sowieso schon bekannt, umso besser.

In ihrer Gesamtheit betrachtet, wird die auditive Ebene von *Triumph des Willens* ganz offensichtlich von zwei Merkmalen dominiert. Wir beginnen mit dem außermusikalischen: Als Ausdruck spontaner Gefühlsäußerung der Masse nehmen die Ovationen und Zu- bzw. Komplementärrufe (non-verbale, wie Klatschen, Pfeifen, Schreien; verbale, wie die unermüdlichen *Sieg-Heil-Rufe*) einen bevorzugten Raum ein. Dies geht oft sogar soweit, daß der gesamte Hörraum davon vereinnahmt wird, d.h. die Musik wird durch die Lautstärke des "Real"-Tons überdeckt. Hier zeigt sich deutlich die für die Avantgarde konstitutive Entdifferenzierung von Kunst und Lebenswelt. Das Verfahren erfüllt eine in bezug auf den Zuschauer wichtige psychologische Funktion. Seine Folge ist nämlich eine unmittelbare Steigerung der Affektivität, ein Mechanismus, der auch an anderer Stelle nachzuweisen ist. Den ungeordneten Ovationen steht auf musikalischer Seite die Ordnung der Märsche gegenüber. Zusammen mit den Fanfaren ist der Marsch ein Musiktypus, der kulturell eindeutig militärisch konnotiert ist. Mit seinem repetitiven, motorischen Rhythmus, einer strikten Phrasen- und Periodenbildung, einfachen Harmonien und schlichten, gut zu memorisierenden Melodien ist er für Paraden und Prozessionen unerläßlich. Er spiegelt Strenge und Disziplin, da Agogik ihm fremd ist.

Die Disposition der Musik in *Triumph des Willens* verfolgt nur zwei Ziele: 1. Affekte zu produzieren und/oder 2. erkannt zu werden. Dabei wird sehr genau zwischen "Zuschauer" und "sozialem Publikum" differenziert.²¹ Während beim "Zuschauer" die Vorstellung des Kontextes eine psychologische ist, ist sie beim "sozialen Publikum" eine gesellschaftliche. Wenn nun im folgenden verschiedene Komplexe eingesetzter Musik aufgezählt werden, muß diese Abgrenzung berücksichtigt werden, wobei sich die beiden Bereiche nicht gegenseitig ausschließen.

Die expliziten Lieder der Partei müssen wohl zuerst genannt werden. Diese sind das schon erwähnte Horst-Wessel-Lied, das Lied des Arbeitsdienstes *Wir sind der Arbeiter Garden*, das von-Schirach-Lied der Hitlerjugend *Unsere Fahne flattert uns voran* sowie *Volk ans Gewehr*, das als SA- bzw. SS-Lied gewertet werden kann. Daneben gibt es vielzählige Soldatenlieder und -märsche, die so bekannt waren (zum Teil noch heute sind), daß man sie zur

21 Siehe Janet Staiger: *Interpreting Films*, Princeton 1992, S. 49.

kulturellen Identität der Deutschen rechnen muß. Hierzu gehören: *Ich hatt' einen Kameraden*, welches im Film an zwei Stellen, die der Ehrung der Toten gewidmet sind, eingesetzt wird, *Das ist Lützows wildverwegene Jagd*, *Der Gott der Eisen wachsen ließ* und *Argonnerwald, Argonnerwald, ein stiller Friedhof bist du bald*; des weiteren Schlager und Märsche mit unterschiedlichen Textierungen oder keinem Text. Adressat dieses Komplexes ist damit jeder/jede Deutsche, relativ unabhängig von Alter, Geschlecht oder Schicht. Auch Adaptionen aus der aktuellen Filmmusik wurden verwendet: *Ein Freund, ein guter Freund* aus dem UFA-Film *Die Drei von der Tankstelle* von 1930 sowie der Trauermarsch, der 1933 für den Film *Hans Westmar - Einer von Vielen* geschrieben worden war. Die bis jetzt genannten Lieder garantierten in jedem Fall einen hohen Wiedererkennungsgrad allgemein für die Zielgruppe Volk.

Zudem wird natürlich Richard Wagner zitiert. Zu Beginn des ersten Tages, wenn die Kamera an altfränkischen Fachwerkhäusern vorbeigleitet, verdoppelt die Musik mit *Wach' auf, es naht 'gen den Tag* aus dem dritten Akt der *Meistersinger* zum wiederholten Male die visuelle Ebene. Die Musik adressiert deshalb nicht nur Wagner-Verehrer und Bildungsbürger, sondern die dargestellte Idylle appelliert an das Heimatgefühl jedes/jeder Deutschen. Barsam faßt diesen Komplex folgendermaßen zusammen: "Indem er Wagner, volkstümliche Musik und Parteilieder der Nazis vermischt, deutet Windt die Fortführung einer alten musikalischen Tradition an."²²

III.3. Fetischisierung der Technologie

Die drei avantgardistischen Filmemacher der Weimarer Republik, die oben erwähnt wurden, Richter, Eggeling und Ruttmann, stellten angesichts der Isolation des Avantgardefilmes von kommerzieller Filmindustrie und breiter Öffentlichkeit ab der Mitte der Zwanziger Jahre ihre abstrakten Filme ein und wandten sich dem etwas lukrativeren Genre des Dokumentarfilms oder Filmmessays zu. Ruttmann, der sich im Gegensatz zu Richter und Eggeling entschied, nach 1933 in Deutschland zu bleiben, schuf auch weiterhin Stadtfilme (er hatte 1927 *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* gedreht), arbeitete mitunter mit Leni Riefenstahl zusammen und beendete seine Karriere mit Filmen, welche die Kriegsmaschinerie der Nazis glorifizierten. An diesem Punkt läßt sich eine Affinität der Avantgarde zum Faschismus feststellen, da Ruttmanns

²² Richard Meran Barsam: Filmguide to "Triumph of the Will". Bloomington/London 1975, S. 28.

späte Werke eigentlich bloß seine in den Zwanziger Jahren eingeschlagene Linie der Fetischisierung der Technologie durch die Neue Sachlichkeit fortsetzen.

Der Faschismus greift in gewissem Sinne die militärische Konnotation der Avantgardemetaphorik wieder auf, indem er sich selbst als Vorhut versteht, welche die Gesellschaft in das nachliberale Zeitalter führen wird. So ist "die klassische Definition der Avantgarde, nämlich in Geschmack und Politik anti-bürgerlich zu sein"²³, ein fester Bestandteil faschistischer Rhetorik und ihrer volkstümlichen Propaganda. Hierbei ist allerdings - mit Benjamin - zu bedenken, daß der Faschismus sich darin zusammenfaßt, daß er das zeitgemäße Verlangen nach Beseitigung der kapitalistischen Eigentumsverhältnisse (wie es z.B. Lenin formuliert hat) zu verhindern sucht und dazu auf den Einsatz ästhetischer Mittel angewiesen ist:

Der Faschismus [...] sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens heraus.²⁴

Dieser Widerspruch zwischen Konservierung und Veränderung findet sich in der nationalsozialistischen Kunst in dem Versuch wieder, Vergangenheit und Gegenwart aufeinander zu beziehen, indem technokratische Avantgarde und nationaler Traditionalismus verbunden werden.

Die Revolution der Kommunikationsmittel kann als Symbol des neuen Gefühls für Zeit und Geschwindigkeit gelten, welches für viele Zeitgenossen erschreckend und erschöpfend gewesen sein muß. Künstler der Avantgarde wie die Futuristen jedoch sahen in der neuen Dimension der Zeit eine stärkende Erfahrung. Ebenso akzeptierten die Nationalsozialisten die modernsten industriellen Entwicklungen, integrierten sie in eine glorreiche Vergangenheit und transzendierten sie dadurch. Als Symbol für diese Haltung kann besonders das Flugzeug gelten, welches auch am Anfang von *Triumph des Willens* eine wichtige Rolle spielt. Es verbindet Technologie und das Rasen der Zeit mit der Suche nach dem neuen Menschen, war zugleich zeitlos und modern. Auf einer Ausstellung italienischer futuristischer Flugmalerei 1934 waren Kampfmaschinen als ästhetische Gebilde anzuschauen. Marinetti gab den geistigen Ort der Werke an: sie seien eine mit der Rasse unumgänglich verbundene Lebens-

23 George L. Mosse: Faschismus und Avantgarde, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.): Faschismus und Avantgarde, Königstein/Ts. 1980, S. 133.

24 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977, S. 42.

und Kunstform; die 'fliegende Gewalt' künde von einer neuen Geistigkeit, einer Vitalisierung des Daseins im Rhythmus der Maschinen, Motoren und geometrischen Formen.²⁵ Für Guido Mattioli in *Mussolini Aviatore* beweist der Pilot (dessen Perspektive in *Triumph des Willens* die Hitlers ist) Willenskraft und Seelenstärke, vor allem aber müsse er die fundamentale Rolle des Begriffs Kontrolle verstehen. Er sei ein Teil des Himmels und der Ewigkeit, und diese Aneignung des Bleibenden ermögliche es ihm, die Kontrolle zu bewahren.²⁶ Die Analogie zur politischen Elite, die Verbindung zwischen Technologie und Herrschaft liegt hier klar zutage. Dieser Zusammenhang zwischen Maschine und veränderten Sozialbeziehungen zeigt sich auch in einem weiteren Aspekt des Reichsparteitagfilmes, nämlich in seinen Massendarstellungen.

III. 4. Der Volkskörper als Maschine

Die von Riefenstahl häufig in Szene gesetzten Bilder, welche eine individuell nicht unterscheidbare Volksgemeinschaft zeigten, vermitteln einen immer gleichbleibenden Eindruck: den einer homogenen Masse mit gleichen Interessen und einheitlicher, geschlossener Kollektivhandlung. Die Massen sind Bestandteil der Monumentalität des Films, der nicht nur als für sie, sondern auch als von ihnen geschaffen erscheinen soll, ohne daß sie allerdings Einfluß auf die Gestaltung gehabt hätten. Sie erfahren durch die Person Hitlers ihre Ausrichtung, auf filmischer Ebene verstärkt durch die Inszenierung des "Führers" als Spektakel.²⁷ Als Einzelne treten die Menschen in *Triumph des Willens* immer in einer bestimmten Funktion in Erscheinung: Wenn sie einen Text sprechen und Beifall klatschen als Staffage des Parteitag-Spektakels und in anderen Großaufnahmen als Bestandteil symbolischer Montage (um z. B. den angesprochenen Sachverhalt in einer Rede zu illustrieren). Der Film zeigt nicht den beliebigen Beobachter, sondern stets den jubelnden Zuschauer und in Reih' und Glied angetretenen Uniformierten.²⁸ Dabei dient die Stadt Nürnberg ebenso als Kulisse wie die Menschen, die in ihr leben, als Statisten benutzt werden. Als Teil eines Dekors, und damit vom Menschen zum Material trans-

25 Zitiert nach: Hildegard Brenner: *Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 76.

26 Guido Mattioli: *Mussolini Aviatore*, Rom 1936, S. 3, zit. nach: George L. Mosse: *Faschismus und Avantgarde*, in: Rheinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.): *Faschismus und Avantgarde*, Königstein/Ts. 1980, S. 134.

27 Steve Neale: "Triumph of the Will". *Notes on Documentary and Spectacle*, in: *Screen* 20 (1979), S. 63-86.

28 Peter Nowotny: *Leni Riefenstahls "Triumph des Willens"*. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus, Dortmund 1981, S. 124-127.

formiert, wird die Teilnahme an der Macht ermöglicht. Der Architektur kommt dabei eine große Bedeutung zu, denn erst ihr Wechselspiel mit dem zum Ornament gewordenen Volk kann die ästhetische Formung vollständig zur Geltung bringen.²⁹

Die Verknüpfung von Gemeinschaft mit Vorstellungen des Körpers ist in der westlichen Kulturtradition bereits in der griechischen Antike zu finden. Die Vorstellung vom "Einswerden" der Gemeinschaft in einem Leib geht jedoch auf einen christlichen Ursprung zurück. Dieses inzwischen seinem Kontext enthobene Modell diente im Nationalsozialismus dem Versuch der Wiederbelebung einer einheitlichen Identität, deren Verlust unter anderem auf Modernisierungsprozesse zurückgeführt wurde. Es ging um das Phantasma einer wiedergefundenen Gemeinschaft, deren imaginierte Homogenität die Metapher des "Volkskörpers" widerspiegeln sollte. Dieses Bild ließ jegliche historische Betrachtung von Gesellschaft unnötig werden, da der Körper als "natürlich" gekennzeichnet war. Eigenschaften und Bewertungen dieses "Körpers" wurden gekoppelt mit denen eines diskursiv produzierten Körpers: er war z.B. unbewußten Triebkräften ausgesetzt, gegen Krankheiten und Verunreinigungen anfällig usw., wodurch regulierende Zugriffe legitimiert wurden.³⁰

Diese Spannung von Harmonie und Repression (Ausgrenzung, Disziplinierung) deutet das ambivalente Verhältnis des Nationalsozialismus zur Modernisierung an. Obwohl Technik der Rückbesinnung zum Natürlichen entgegentand, wurde ihre Funktionstüchtigkeit Maßstab des idealen Körpers. Natur war von Technik besetzt, und entsprechend kann der imaginierte Volkskörper bereits als Maschine verstanden und dadurch sein Zwangscharakter gezeigt werden: Die Bewegungen werden wie auf Knopfdruck gestartet und lösen z.B. in *Triumph des Willens* Arm-Streck- und Mund-Öffnen-Maschinen aus. Im weiteren Verlauf der Geschichte des Dritten Reiches werden dann konsequenterweise defekte Teile aussortiert, wiederverwendet oder einfach weggeworfen.

29 Vgl. Bernd Ogan: Faszination und Gewalt - Ein Überblick, in: ders./Wolfgang Weiß (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 20f.; Ulrich Kurowski: Gedenktage. Kein Platz für Spontanes in einer arrangierten Welt. Elf Bemerkungen zu den Filmen Leni Riefenstahls aus Anlaß ihres 75. Geburtstages (22.8.)", in: *Film-Korrespondenz* 8/9 (1977), S. 21.

30 Inge Baxmann: Die Gesellschaft auf der Suche nach ihrem Körper. Anthropologische und politische Aspekte aus der Perspektive des Tanzes, in: *Weimarer Beiträge* 39 (1993); vgl. auch: Michel Foucault: Leben machen und sterben lassen: Die Geburt des Rassismus, in: *diskurs* 1 (1992).

IV. Zum Genre des Dokumentarfilms

Die bürgerliche Kunst ist durch ihre kompensierende Abspaltung vom Alltagsleben der Massen gekennzeichnet. Die Kritik der Avantgardebewegungen an dieser Kunstauffassung legt nahe, die Trennung von Kunst und Nicht-Kunst aufzuheben und mit fiktionalen Kunstformen zu brechen. Sogar die Unterscheidung zwischen Künstler und Publikum kann ihren grundsätzlichen Charakter verlieren. Neues Spezialistentum soll vermieden werden, weshalb Meyerhold (bezüglich des Theaters) fordert: "Bald wird es keine Zuschauer mehr geben, alle werden Schauspieler sein."³¹



Leni Riefenstahl 1935

Die neuen technischen Kommunikationsmedien rücken in den Vordergrund, also auch der Film, erscheint doch das bewegte Bild per se als dokumentarisch und objektiv und seine Aussage glaubwürdig. Im Dokumentarfilm ist - wenn man das damalige Denken zugrunde legt - der Höhepunkt an Authentizität erreicht. So lobt Hans Richter in den 30er Jahren die Fähigkeit des Films, Tatsachen zu konservieren: "Unsere Zeit verlangt die dokumentierte Tatsache (...) Die moderne Reproduktionstechnik des Kinematographen kam dem Bedürfnis nach Tatsachenkost in einzigartiger Weise entgegen. (...) Auf die einfachste Art schuf die Kamera ein Reservoir menschlicher Beobachtung."³²

Die Frage nach der Authentizität wirft im Falle von *Triumph des Willens* ein weiteres Problem auf, mit dem sich sowohl die zeitgenössische Kritik als auch die filmwissenschaftliche Nachkriegsrezeption beschäftigt haben:

Was war zuerst da, der Parteitag oder der Film? (...) Wurde der Parteitag gefilmt, um ihn als propagandistisches Mittel verwenden zu können? Oder dokumentierte der Film objektiv ein historisches Ereignis? Wenn Riefenstahl wußte, daß der Reichsparteitag für ihre Kameras stattfand, dann war sie sicherlich Hitlers Gehilfin, die der politischen Plattform der NSDAP dienlich war. Wenn dies nicht der Fall war, würde Riefenstahl deshalb weniger schuldig sein? Freige-

31 Wsewolod Meyerhold.: Theaterarbeit 1917-1930, hrsg. von R. Tietze, München 1974, S. 10.

32 Hans Richter: *The Struggle for the Film*, New York 1986, S. 42ff., zit. nach: Michael Renov: *Theorizing Documentary*, New York/London 1993, S. 22.

sprochen in allen Anklagepunkten? Der Strom der Zeit hat noch keine nachweisbaren Lösungen dieses Dilemmas hervorgebracht.³³

Die UFA-Informationen vom 3. April 1935 bezeichnen den Film nacheinander als "das lebendige, aufwühlende und beglückende Denkmal der deutschen Volksgemeinschaft", "das Filmepos des Nationalsozialismus" und als "Kultur- und Zeitdokument".³⁴ Auch Riefenstahl selber hat verschiedene Positionen zu dem Thema vertreten. So schreibt sie 1965 in *Cahiers du Cinéma* über *Triumph des Willens*:

Ich verdanke diesem Film (...) einige Jahre in Lagern und Gefängnissen. Aber Sie werden feststellen, wenn Sie den Film heute sehen, daß er keine einzige gestellte Szene enthält. Alles in ihm ist echt. Und es gibt keinen tendenziösen Kommentar aus dem einfachen Grund, weil der Film überhaupt keinen Kommentar hat. Er ist Historie.³⁵

Demgegenüber vertritt sie in *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films* die Ansicht, der Dokumentcharakter sei keineswegs an einem getreulichen Registrieren der historischen Ereignisse festzumachen, sondern an dem Gelingen einer Wirkungsabsicht, den Zuschauer durch das Leinwandgeschehen so anzusprechen, als wäre er selbst dabei: "Die 'Chronik' würde (...) schon in ihrem Wesen an der Wiedergabe der Nürnberger Ereignisse scheitern - eine Chronik müßte sie durch ihren Abklatsch, durch ihre photographische Treue ermüdend und ermüchternd aneinanderreihen."³⁶

Es scheint, als hätte ein Großteil der Kritiker der Nachkriegszeit den Widerspruch zwischen Dokumentar- und Propagandafilm nicht zu lösen vermocht. In jüngerer Forschung fallen dagegen fiktionale und nicht-fiktionale Formen, Authentizität und Nicht-Authentizität zusammen. In diesem Zusammenhang soll ein Zitat von Amos Vogel genannt werden, der über *Triumph des Willens* schreibt: "Der überraschendste Aspekt des Projekts war es allerdings, eine künstliche Welt zu schaffen, die ganz echt aussah, und das daraus resultierende erste und sehr bedeutende Beispiel eines 'authentischen Dokumentarfilms' über ein Pseudo-Ereignis."³⁷ Der Verfasser erweckt hier allerdings den Anschein, als gäbe es neben dem "Pseudoereignis" eine andere Re-

33 Heck-Rabi: Leni Riefenstahl. A Crystal Grotto, in: dies.: Women Filmmakers: A Critical Reception, Metuchen, N. J./London 1984, S. 101.

34 Zit. nach: Martin Loiperdinger: Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung, Opladen 1987, S. 52.

35 Leni Riefenstahl zit. nach: Erwin Leiser: "Deutschland, erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reichs, Reinbek 1968, S. 125.

36 Leni Riefenstahl: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, München 1935, S. 11.

37 Amos Vogel: *Kino wider die Tabus*, Luzern/Frankfurt am Main 1981, S. 176

alität, die man sehr wohl hätte zeigen können, wenn man nur gewollt hätte. Wir möchten dieser Auffassung andere Überlegungen gegenüberstellen: Ist es nicht vielmehr umgekehrt die reale Welt, die völlig künstlich aussah? Wird nicht, durch das Medium gesehen, die "Realität" immer artifiziell sein? Und wird nicht von daher so etwas wie "Authentizität" ausgeschlossen? Oder auch andersherum: Ist "Authentizität" nicht immer da, und wird "Fiktion" nicht dadurch verhindert? Es ist zweifelhaft geworden, ob es überhaupt eine über den jeweiligen künstlerischen Ausdruck hinausweisende Wirklichkeit gibt. In der *Agonie des Realen* spricht Jean Baudrillard dementsprechend von der "göttlichen Referenzlosigkeit der Bilder".³⁸ Das Reale - so seine These - existiere nicht mehr, da es von seinen klassischen Kontrasten wie Beschreibung, Deutung, Abbildung nicht mehr unterschieden werden könne. Wird Wirklichkeit wie im Fall von *Triumph des Willens* durch mediale Information erzeugt, ist es unmöglich, zwischen Realität und "Simulakren" zu differenzieren.



V. Schlußbemerkung

Die vorliegende Untersuchung hat ergeben, daß die enge Verbindung von Kunst und Politik im Faschismus - bei Benjamin unter dem Schlagwort der "Ästhetisierung des politischen Lebens" zusammengefaßt - auf Wurzeln im 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert zurückgeht, d.h. auf die Vorläufer der historischen Avantgardebewegungen. Unter Einbeziehung von Bürgers *Theorie der Avantgarde* konnten zum Teil gleiche Intentionen bei Künstlern der Avantgarde und des Nationalsozialismus nachgewiesen werden. Besonders die Betrachtung der in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* angewandten Kunstmittel und Verfahren auf formaler sowie inhaltlicher Ebene machte deutlich, daß die Regisseurin auf Elemente der avantgardistischen "Ismen-Konzepte" zurückgegriffen hat. Damit wird die von vielen Kritikern des Films vertretene These vom eigenen Stil des Dritten Reichs, einer faschistischen Ästhetik, widerlegt.

38 Jean Baudrillard: *Die Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 10.

Die Erweiterung des Interesses auf Genesis und Kontinuität des deutschen Films legt ferner eine Betrachtung des Werkes von Leni Riefenstahl im Kontext der Nachkriegszeit nahe, die jedoch über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgegangen wäre. Wir möchten dennoch unsere Ansicht betonen, daß auf ästhetischer Ebene zwischen dem Reichsparteitag und beispielsweise Pop-Massenkonzerten oder Sport-Großereignissen kein grundsätzlicher Unterschied besteht (höchstens vielleicht im Grad der Inszenierung als Spektakel). In allen drei Fällen wirken unserer Meinung nach dieselben massenpsychologischen Mechanismen, die zu einem "Führer befehl, wir folgen" führen können.

Auf filmischer Ebene ist weiterhin die Nähe von Riefenstahls *Triumph des Willens* (sowie auch ihrer Olympia-Filme) zu jüngsten Produktionen der Werbe- und Musikvideoindustrie festzustellen. Da ein bestimmtes Körperbild oft als Grundlage einer faschistischen Ästhetik gilt, wäre eine genauere Untersuchung der Parallelen, d.h. der jeweiligen Repräsentationen des Körpers, der jeweiligen "Körper-Politik" sicherlich aufschlußreich.

Die Beschäftigung mit der Rezeption des Reichsparteitagfilms sowie mit dem Problem der Authentizität hat erbracht, daß heute eine Unterscheidung zwischen Realität und "schönem Schein" unmöglich geworden ist. Insofern ist es keine Frage der Wahrheit, wie man die Bilder wahrnimmt und auslegt, sondern eine der eigenen politischen Perspektive.

Jenny Holletz

"Erlöst, die ihr nicht heilen könnt!"

Rassistische Erziehung durch Filme

"Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran"¹, schrieb Adolf Hitler - und dies war nicht nur eine Feststellung, sondern wurde mit äußerster Konsequenz zu einem Programm der rassistischen Erneuerung ausgearbeitet. Der 'reinrassige' Deutsche hatte vor Gesundheit und Kraft zu strotzen und mußte vor allen Dingen schön sein. Und auch sein Leben hatte schön zu sein. Er sollte leben, lieben und arbeiten in der Welt des schönen Scheins, den das neue Reich verbreitete.

Als Vorbilder des neuen Schönheitskults dienten die als Skulpturen und Statuen erhaltenen Leiber der alten Griechen, zum politischen Instrument aber wurde das Schönheitsideal im Zusammenhang mit der Rassenfrage: Zum Kriterium dafür, ob jemand schön oder häßlich war, was bald gleichbedeutend wurde mit gesund oder krank, machten die Nationalsozialisten in zunehmendem Maße die rassistische Herkunft. Nur dem 'reinrassigen' Arier wurde das Prädikat der Schönheit und damit das Recht, zu leben und zu herrschen, zugestanden.

Die beiden Seiten dieser ideologischen Vorgabe, der Schönheitskult auf der einen und die Forderung nach Vernichtung alles Andersartigen und 'Lebensunwerten' auf der anderen Seite, spiegelten sich vor allem in zwei Themen wider, die zum Sujet von Dokumentar- und Propagandafilmen wurden: der Sport und die psychiatrischen Anstalten. Es ist kein Zufall, daß in den Schulungs- und Indoktrinationsfilmen über die 'Rassenfrage' als Gegenbilder zur Schreckensgalerie der 'Idioten' stets Bilder von Sport treibenden jungen Ariern geschnitten wurden, die oft direkt aus Sportreportagen oder Wochenschauen entnommen sind. Das mit der Propagierung des Sports eng verbundene Ideal vom durchtrainierten und schönen Körper des Ariers sollte die Vernichtung 'unwerten Lebens' legitimieren, und hier ist die eigentliche politische Funktion

¹ Adolf Hitler: In: *Völkischer Beobachter* vom 19. 7. 1937

z.B. der beiden *Olympia*-Filme der Leni Riefenstahl zu finden. In ihren Filmen *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit* wurde ein Mythos geschaffen und gefestigt, der dem Schönheitskult der Nazi-Oberen sehr gelegen kam. "Kraft, Schönheit und olympische Idee"² seien die Grundelemente der beiden Olympiafilme, schreibt Leni Riefenstahl. Eben diese Mythen bilden auch in den Parteitagfilmen der NSDAP 1933 und 1934, insbesondere in *Triumph des Willens* einen Bezugspunkt, der zur Begründung des Machtanspruchs der Partei dienen soll.

Im Prolog zu *Fest der Völker* wird der Etablierung des Schönheitskults eine komplizierte Montage von Aufnahmen griechischer Statuen und Tempel, die durch Fahraufnahmen verlebendigt werden, und nackter, den Diskus oder den Speer werfender Athleten vor abstrahierender Himmelskulisse gewidmet. Aber auch bei den die Spiele direkt dokumentierenden Aufnahmen selektierte Riefenstahl am Schneidetisch die teilnehmenden Sportler nach ästhetischen Kriterien. Nicht der sportliche Wettkampf an sich war ihr wichtig, sondern die Darstellung schöner Körper, die dem arischen Rassenideal entsprachen. Das Auftauchen von Asiaten und Schwarzen im Film verteidigte sie gegen die parteioffiziellen Einwände mit dem Argument, daß auch in 'nicht-arischen' Völkern schöne Menschen mit idealen Körpermaßen heranwüchsen, Menschen, die stark und gesund seien.

Der Kompromiß war umso leichter durchzusetzen, als es dem Interesse der nationalsozialistischen Führung, sich bei den Olympischen Spielen als weltoffen zu zeigen, allzusehr geschadet hätte, wären die Siege ausländischer Sportler unterschlagen worden. So war der schwarze US-Amerikaner Jesse Owens bei den Spielen in Berlin der schnellste Mann der Welt auf den kurzen Strecken, stellte im Weitsprung mit damals sensationellen 8,06m einen noch viele Jahre bestehenden Weltrekord auf und verhalf seiner 4x100m-Staffel zum Sieg. Jesse Owens wurde in die Reihe der 'ebenenmäßigen Leiber' integriert.

Ihn und andere schwarze Athleten materialisiert Leni Riefenstahl als Symbolfiguren schlechthin. Als quasi aus der Art geschlagen, wurde der aus dem Elend der Baumwollfelder Alabamas kommende schwarze Champion genauso bedenkenlos als Prototyp kraftvoller Schönheit in den Muskelorden der Nazi-propaganda eingereiht wie die marmornen Exoten des Olymp und Elysiens mit ihrem makellosen Gliederbau im Filmprolog.³

Was scheinbar als ästhetischer Geschmack diese Filme charakterisiert, ist in Wirklichkeit eine exakt nach den Prämissen der Rassenideologie ausgerichtete Auswahl der Athleten nach dem Gesichtspunkt ihrer Beispielhaftigkeit für

2 *Film und Bild* 15. 8. 1936, 3. Jg., Nr. 45, S. 368

3 Hilmar Hoffmann: *Mythos Olympia*, Berlin und Weimar 1993, S. 118

das nationalsozialistische Schönheitsideal, die Dokumentation des Sportereignisses wird, indem sie die "als häßlich befundenen Erscheinungsformen des unzensierten Lebens ausspart, mithin die große Vielfalt menschlicher Natur ausdrücklich verschweigt"⁴, zur programmatischen Allegorie.

Wege zu Kraft und Schönheit *als filmischer Wegbereiter*

Die Kulturfilme der *Universum Film AG (Ufa)* hatten das Motiv des Sportlers als Sinnbild für Schönheit und Ästhetik, für Gesundheit und Kraft bereits in den zwanziger Jahren entdeckt. Einer der erfolgreichsten Film des Jahres 1925 war *Wege zu Kraft und Schönheit*, hergestellt von der Kulturabteilung der *Ufa*, unter der Regie von Wilhelm Prager sowie nach dem Drehbuch und unter der wissenschaftlichen Beratung von Dr. med. Nicholas Kaufmann, dem Leiter der Kulturabteilung. Begeistert schrieb die Presse:

Wir haben nun einen großen abendfüllenden Film, der sich an die Masse wendet und folgerichtig sämtliche Gebiete der Körperkultur nicht nur schildert, sondern auch eindringlich zu Gemüte führt, warum Körperkultur uns so nottut, der vergleichend und abwägend die vielen Möglichkeiten, die zur Verfügung stehen, heranzieht und dem Beschauer es ermöglicht, das für ihn Passende selbst auszusuchen.⁵

Allerdings fehlte in solchen Kommentaren der Bezug sowohl zu einem politisch gewendeten Schönheitskult, als auch zu rassistischen Assoziationen, man blieb beim Lob der körperertüchtigenden Funktion des Sports. Der Film selbst stellt aber, wenn man die spätere Entwicklung einbezieht, "in gewisser Hinsicht einen Vorläufer für Leni Riefenstahls Erfindung einer faschistischen Ästhetik dar"⁶. Er schlägt einen Bogen von der Antike zur Gegenwart, preist sportliche Bewegung und Körperpflege, gibt Tips zur eigenen Gesunderhaltung und Kräftigung. Er wollte und sollte die Deutschen dazu erziehen, sich mehr um ihre Körper zu kümmern. "In ästhetischer Hinsicht waren die Rekonstruktionen der Antike geschmacklos, die Sportaufnahmen ausgezeichnet und die Körperschönheiten so dichtgedrängt, daß sie weder sinnlich noch ästhetisch gefielen"⁷, urteilte Kracauer kühl, aber das Publikum nahm den Film interessiert zur Kenntnis, wohl nicht nur wegen der Nacktaufnahmen. Attrak-

4 ebda, S. 116

5 Nicholas Kaufmann: In: Sonderheft *Die Körperkultur im Film*, Verlag der Schönheit, Dresden, o.J. (ca. 1925), S. 4

6 Hilmar Hoffmann: *Mythos Olympia*, Berlin und Weimar 1993, S. 55

7 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt/Main 1984, S. 152

tiv war anscheinend die in ihm enthaltene Zivilisationskritik und Idealisierung eines ursprünglichen naturverbundenen Lebens.

Gezeigt werden drastisch die negativen Auswirkungen der heutigen Gesellschaft: Nervosität, Hektik der Großstädte, schnelle Alterung durch einen exzessiven Lebenswandel. "Welches ist der Weg, der zurückführt zu antiker Kraft und Schönheit? Es gibt verschiedene."⁸ Dann werden Möglichkeiten eines gesunden Lebens aufgezeigt, von der Säuglingsgymnastik bis hin zur täglichen Sportübung. Im Vordergrund steht dabei immer der Dienst an der Gesundheit, und erst in zweiter Linie die Absicht, ein ästhetisches Ideal zu propagieren.

Auch in den folgenden Teilen stehen eher Gesundheit und Natürlichkeit im Mittelpunkt des pädagogischen Ansatzes, immer wieder wird jedoch in den Bildern auch die körperliche Schönheit als Lohn für ein gesundes Leben dargestellt. Schöne Bilder aus dem Tierreich, von tanzenden Menschen und vor allem vom Sport deuten dies an. Am Ende, im Teil sechs *Frische Luft, Sonne und Wasser*, erscheinen wieder Hinweise zur Körperpflege.

Bei ihrer bewußten Politisierung dieser Tradition, sich auf die Antike als mythischen Ort von Reinheit und Schönheit zu beziehen, konnte Riefenstahl sich auf eine quasi 'offizielle' Antiken-Rezeption und Schönheitsideologie berufen. Von ihr waren aber auch die Begründer der Tradition olympischer Spiele selbst schon geprägt gewesen, als sie die 'olympische Idee' zu erneuern beschlossen:

Die Griechen erkannten in dem Baue des Leibes und der hohen Bildungsfähigkeit seiner Organe eine gleich wichtige und unabweisliche Forderung der Götter. Die Frische leiblicher Gesundheit, Schönheit der Gestalt, ein fester und leichter Schritt, rüstige Gewandtheit und Schwungkraft der Glieder, Ausdauer in Lauf und Kampf, ein helles, mutiges Auge und jene Besonnenheit und Geistesgegenwart, welche nur in täglicher Gewohnheit der Gefahr erworben wird - diese Vorzüge galten bei den Griechen nicht geringer als Geistesbildung. Das Gleichgewicht des leiblichen und geistigen Lebens, die harmonische Ausbildung aller natürlichen Kräfte und Triebe war den Hellenen Aufgabe der Erziehung, und darum stand neben der Musik die Gymnastik, um von Geschlecht zu Geschlecht eine an Leib und Seele gesunde Jugend zu erziehen.⁹

Auch im Film *Wege zu Kraft und Schönheit* wird auf das Gleichgewicht zwischen Geistesbildung und sportlicher Ertüchtigung angespielt: "Im alten Griechenland war Gymnastik die Hauptsache, die in einem 'Gymnasium' be-

⁸ Zitat aus *Wege zu Kraft und Schönheit*

⁹ Aus einem Vortrag von Ernst Curtius aus dem Jahr 1852, abgedruckt in: Die Olympischen Spiele. Avery Brundage, Pierre de Coubertin, Ernst Curtius, Carl Diem, Stuttgart 1971, S. 8. - Curtius leitete von 1875 bis 1881 die Ausgrabungen in Olympia.

trieben wurde, doch heute ist dieses Wort nur noch gebräuchlich als Bezeichnung für die höhere Schule", heißt es im Kommentar, der dann aber bald eines der beiden Elemente besonders herausstellt, indem er sich beklagt, "daß überall in Europa die Grammatik die Hauptsache in einem Gebäude ist, das nach wie vor Gymnasium genannt wird."¹⁰ Die sportliche Bewegung und die Körperschulung würden bereits in der Schule vernachlässigt. Mit gebeugtem Rücken saßen die Knaben in ihrem Klassenzimmer, schwitzten über ihren Büchern und pumpften sich mit Grammatik und anderen geistes- und naturwissenschaftlichen Fächern voll.

Mit dem Rückgriff auf die ursprüngliche Bedeutung der Begriffe 'gymnos' und 'gymnasion' rückt der Schönheitsdiskurs in den Vordergrund. Im alten Griechenland war das Gymnasium ein öffentlicher Platz für Leibesübungen, die nackt (gymnos) vorgenommen wurden. Die Nacktheit galt als vollkommener Ausdruck der Schönheit, "die harmonische Proportion des Körpers war das Ideal der alten Griechen."¹¹ Ein solcher Bezug zur Antike ist eine einseitige, die nationalsozialistische Verfälschung bereits vorwegnehmende Umdeutung. In einer zeitgenössischen Rezension heißt es:

Die andere Richtung, die sich leider stark hervordrängt, wird durch einen Satz des Filmprospekts gekennzeichnet, der "die ethische, man möchte fast sagen religiöse Bedeutung der Körperkultur" rühmt. Eine Überschätzung des Bloß-Natürlichen, der die Körperkraft und Körperschönheit unversehens zum Kult gerät. Daß er dem der Antike gleiche, behaupten die Bildtitel oft genug. Aber sie irren: In der Antike war der schöne Körper nicht Selbstzweck, sondern erwuchs aus der Verehrung der Helden und Götter als das lebendige Sinnbild der verehrten Gestalten. Nicht auf die griechischen Kampfspiele - auf ein seiner bildhaften Gehalte entleertes Heidentum greifen die Anhänger der abstrakt-mythologischen "Körperkultur" unserer Tage zurück.¹²

Ob der Film deswegen aber schon als "reine Nazi-Kunst" bezeichnet werden kann, sei dahingestellt. Hilmar Hoffmann, der dieser Ansicht ist, verweist auf einen auffälligen "Zwiespalt des Konzeptes". "Kaufmanns Dramaturgie changiert zu sehr zwischen analytischer Sachlichkeit und ästhetischer Stilisierung, als daß ein komplexes, zwischen Geist und Leib vermittelndes Kunstwerk hätte entstehen können."¹³

Wege zu Kraft und Schönheit hatte sich gegen eine im Wilhelminischen Deutschland herrschende Moral durchzusetzen und vertrat demgegenüber fort-

¹⁰ Zitat aus *Wege zu Kraft und Schönheit*

¹¹ Zitat aus *Wege zu Kraft und Schönheit*

¹² *Frankfurter Zeitung* vom 5. 8. 1926; zitiert nach Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 398 f.

¹³ Hilmar Hoffmann: *Mythos Olympia*, Berlin und Weimar 1993, S. 69 f.

schriftliche Vorstellungen von einer Erziehung zu körperlicher Ungezwungenheit und geistiger Beweglichkeit. Daß man sich dabei auf anerkannte kulturelle Traditionen wie die Antike berief, überrascht nicht, ist also auch keine nationalsozialistische Besonderheit. Die Propaganda des Dritten Reichs bezog sich auch auf anderen Gebieten (nicht zuletzt beim Antisemitismus) auf geistige Strömungen und Denkmuster des 19. Jahrhunderts. Aufschlußreicher ist eine andere Parallele zwischen diesem Film und den Dokumentar- oder Propagandafilmen der 30er Jahre: Die 'Schwarz-weiß-Malerei' der späteren rassenhetzerischen Propagandafilme, ihr manichäistisches Weltbild ist eine Spiegelung und Radikalisierung des Dilemmas, das schon in *Wege zu Kraft und Schönheit* angelegt ist.

Dokumentarfilme im Dritten Reich

Wie bekannt ist, maßen die nationalsozialistischen Führer dem Film als Beeinflussungs- und Indoktrinationsmittel eine hohe Bedeutung bei. Sehr schnell wurde das gesamte Filmwesen (ohne großen Widerstand) 'gleichgeschaltet' und staatlicher rigider Kontrolle unterworfen. Diese Kontrolle betraf die gesamte Organisation mit Produktion und Distribution ebenso wie alle inhaltlichen Aspekte. Dabei stand *Ufa*-traditionsgemäß der Spielfilm im Mittelpunkt, bei dem, nach einigen Versuchen mit direkten, offen propagandistischen Handlungsplots, eher die unterhaltende Ablenkung und unterschwellige Beeinflussung angestrebt wurde.

Ich wünsche nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist... Es ist im allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, daß sie niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam.¹⁴

Man verfolgte ein differenzierteres Konzept, bei dem der 'deutsche' Nationalcharakter sich auch in den ästhetischen Qualitäten des einzelnen Films niederschlagen sollte, denn "jeder deutsche Film (...), deutsch in seiner Gestaltung, sauber im Inhalt und stark in seiner sittlichen und künstlerischen Wirkung, ist in stärkstem Maße Propagandist für sein Herstellungsland, für Deutschland."¹⁵ Damit wurden nicht nur Gesetze und Maßnahmen begründet,

¹⁴ Goebbels-Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. 3. 1937 in der Krolloper Berlin, zitiert nach Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, München 1991, S. 180

¹⁵ Curt Belling: *Der Film in Staat und Partei*, Berlin 1936, S. 136

die den deutschen Markt von ausländischen Produktionen entlasten sollten, es sind auch Eigenschaften damit festgelegt, die den Charakter dieser neuen nationalsozialistischen Filmkunst ausmachen sollten. Sie schlugen sich allerdings nur teilweise in der konkreten Gestaltung nieder und dienten eher zur Ablehnung unliebsamer Stoffe und Legitimation von Zensurmaßnahmen denn als Kriterien bei der Produktion.

Die direkte politische Einflußnahme und Disziplinierung erfolgte nicht über Spielfilme, sondern - im Filmmedium - über Wochenschau und Dokumentarfilme. "Der Zuschauer sollte selber bewußt erkennen können: Die Welt im Spielfilm ist fiktiv, die authentischen Bilder der Wochenschau sind wahr, denn aus dem Leben gegriffene realistische Bilddokumente lügen nicht."¹⁶ Neben der Wochenschau hatten innerhalb des nichtfiktionalen Films vor allem die beiden Genres Kulturfilm und Dokumentarfilm eine wichtige Funktion bei der Infiltration des Publikums mit der NS-Ideologie.

Der Kulturfilm

Der "Kulturfilm" ist eine Tradition aus der Weimarer Republik. In der am 18. Dezember 1917 gegründeten *Universum Film AG (Ufa)* entstand für die Produktion dieser Filme eine eigenständige "Kulturabteilung". Innerhalb der Geschichte dieses Genres, das meist wissenschaftliche Themen oder Erkenntnisse an ein breites Publikum vermitteln sollte, markiert der schon erwähnte Film *Wege zu Kraft und Schönheit* einen Wendepunkt. Die rasante Entwicklung der filmtechnischen Möglichkeiten ermöglichte eine bessere Umsetzung wissenschaftlicher Themen und Argumentationsformen ins Bild. Durch den Einsatz von Zeitlupe und Zeitraffer oder die Verwendung langbrennweitiger Objektive konnten die 'Geheimnisse der Natur' immer besser sichtbar gemacht werden.

Mit seiner technischen Vervollkommnung wollte der Kulturfilm sich nicht nur künstlerisch, sondern auch thematisch von der Eindimensionalität der Wochenschauberichte emanzipieren. Im Gegensatz zum Wochenschau-Objektiv, das nur wiedergeben kann, was auch das menschliche Auge sieht, sollte der Kulturfilm alles zeigen, was zu erfassen das Auge nicht in der Lage ist...¹⁷

So wurde der Kulturfilm schon in den zwanziger Jahren ein beliebtes Unterrichtsmittel in Schule, Gymnasium und Universität. In der Zeitschrift *Auslandsdienst der Deutschen Filmindustrie* hieß es zum deutschen Kulturfilm-

16 Hilmar Hoffmann: 100 Jahre Film, Düsseldorf 1995, S. 184

17 Hilmar Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, Frankfurt/Main 1991, S. 115

schaffen: "Der Kulturfilm hat eine ganz besondere Bedeutung, da er im höchsten Grade volksbildend und erzieherisch wirken kann."¹⁸ Die Themen waren weit gefächert, von Naturkunde über Völkerkunde bis hin zur Geographie.

Um die Kulturfilm einem breiten Publikum zugänglich zu machen, wurden die Filmverleiher und Kinobesitzer verpflichtet, bei jeder Vorstellung vor dem Hauptfilm ein Beiprogramm von ca. 30 Minuten Länge zu zeigen. Dieses Beiprogramm bestand in der Regel aus der Wochenschau und einem Kulturfilm. Erst danach konnten die Zuschauer den eigentlichen Spielfilm sehen. Auf diese Art erreichte der Kulturfilm mit seinen meist offenen propagandistischen Aussagen ein Millionenpublikum, denn das Kino zog selbst in Zeiten der Wirtschaftskrise die Massen noch in seinen Bann.

Der nationalsozialistische Kulturfilm griff die pädagogische Machart und volksbildnerische Funktion auf. Mit einem wachsenden Drang nach Bildung wurde auch das steigende Bedürfnis nach Harmonie gestillt, nach Erklärbarkeit der Welt und Bestätigung hergebrachter Ideale. Bis in die letzten Kriegsjahre hinein funktionierte der Kulturfilm im Sinne einer

teilweise extremen politischen Funktionsbestimmung, in die kriegspolitische und rassenideologische Interessen auf vielfältige Weise eingingen: als Naturschwärmerei und Heimatverherrlichung, als Schönheits- und Sauberkeitswahn, als Sport- und Kampfglorifizierung, als Arbeits- und Leistungskult, als Zahlen-, Geschwindigkeits- und Maschinen-Mythos, aber auch als Freizeitfetischismus. Hier wurden Werte visualisiert und Wahrnehmungen geformt, die für die Stabilität des Regimes so vorteilhaft waren wie für die Anpassung an die Belastungen und Entbehrungen während des Krieges sowie den raschen Wiederaufbau danach.¹⁹

In theoretischen Aussagen der Filmpolitiker des Dritten Reichs findet sich eine überraschende und interessante Unterscheidung zwischen Spielfilm und 'Kulturfilm': Während jener das Produkt einer Industrie, also eines 'Arbeitskollektivs' sei, so wird argumentiert, seien "die großen Kulturfilm (...) meist das Werk eines besessenen und fanatischen Einzelgängers gewesen". Der "Einzelgänger, der Avantgardist, der Pionier", der sich sonst im Film nicht durchsetzen könne, habe allein im Kulturfilm eine Verwirklichungsmöglichkeit. Daraus leite sich auch der besondere Charakter dieses Genres ab: Der Kulturfilm sei "nüchtern und gradlinig, (...) eine Barriere, vor der die Schwätzer achselzuckend haltmachen".²⁰ Diese Verbindung von einem in Richtung

¹⁸ Auslandsdienst der Deutschen Filmindustrie vom Dezember 1936, Nr. 10, S. 6

¹⁹ Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches, München und Wien 1991, S. 205

²⁰ Fritz Hippler: Betrachtungen zum Filmschaffen, (Schriftenreihe der Reichsfilmkammer, Band 8), Berlin 1943, S. 120f. Fritz Hippler war ab 1939 Leiter der Abteilung Film im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

Geniekult radikalisierten Autorenprinzip und linientreuer Unerbittlichkeit charakterisiert vor allem die großen offiziellen Propaganda-Großproduktionen von Riefenstahl und anderen. In den für das Beiprogramm bestimmten Kulturfilmen, die insgesamt wohl die meiste Verbreitung hatten, herrschte die einfache Anhäufung und Bebilderung von Thesen vor.

Andererseits solle der Kulturfilm auch nicht als 'reine Kunst' aufgefaßt werden. In diesem Zusammenhang zieht Hippler gegen die "erbitterten Feinde des erklärenden Wortes" zu Felde, jenen also, die im dokumentarischen Film keinen oder möglichst wenig Kommentar dulden wollen. Das Publikum brauche erklärende Texte, um den Inhalt richtig zu verstehen. Kunstcharakter komme dem Genre nicht durch seinen Gegenstand zu. Anspielend auf die Notwendigkeit, die Realität für die filmische Wiedergabe "vorzubereiten", besteht Hippler auf der Authentizität des Arrangierten:

Aber trotz allem ist das, was sich im Rahmen des Vorbereiteten vollzieht, absolut echt, ungekünstelt und, wenn man so will, als reiner Vorgang an und für sich auch unkünstlerisch. Das Künstlerische des Kulturfilms selbst liegt in der Filmgestaltung, die das Echte, Ursprüngliche, Unmittelbare, Natürliche des Vorgangs mit allen Mitteln im Wichtigen, Wesentlichen und Typischen sichtbar zur Erscheinung bringt.²¹

Aber hier liegt nur scheinbar eine Neuauflage des Themas vor, das die Diskussion um den Dokumentarfilm seit seiner Existenz beherrscht. Es geht nicht nur um die Berechtigung inszenatorischer Eingriffe des Dokumentaristen aus technischen oder wissenschaftlichen Gründen. Hippler geht es um die Eindeutigkeit der Aussage, um die Kommentierung der gezeigten Wirklichkeit im Sinne einer vorgegebenen These. Die Kulturfilme im Dritten Reich wurden gradlinig auf ideologische Vorgaben hin gestaltet. Jedem Realitätsausschnitt wurde unverzüglich das zugehörige "Wesentliche" und "Typische", die Interpretation im Sinne der Indoktrination zugeordnet. Die dokumentarisch-agitatorische Filmsprache arbeitete mit einem geschlossenen System von Bildsymbolen, deren Bedeutungs-Entschlüsselung nicht dem Zufall überlassen blieb, sondern durch Texte (Kommentare oder Schrifttafeln) genau festgelegt wurde:

Für jedes Bild gibt es eine übergeordnete Instanz, für das Sockenstopfen den Aufmarsch; für das Leben den Feiertag; für die Arbeit den Arbeitsrausch; für die Industrie die Scholle; für den Schmutz das Duschen; für das Sparbuch die Millionäre; für das Aktbild die Uniform; für den Körper den Stahl; für den Nazi das Konfetti; für die Gesellschaft die Naturgesetze; für die Naturgesetze den gesunden Menschenverstand; für die Arbeitslosigkeit den Krieg; für die Eroberung

21 Ebd., S. 124.

rung die Autarkie; für die innere Emigration den Durchmarschbefehl; für die Evakuierung den Koffer; für den Trennungsschmerz die Schönheitskur; für die Industrie die Flak; für die Rationierungen die Monumentalwerke; für das Wegschauen die Ausrede; für die Lebensmittel den Süßstoff; für den Materialfehler den Sabotageverdacht; für den Widerstand die Mobilmachung; für die Begeisterung die Disziplin und die Ehre für die Würdelosigkeit... Bilder machen unkenntlich und entstellen. Ein Bild ist die Maske des anderen.²²

Dokumentarfilm

Mit dem Ausdruck "Kulturfilm" war Hippler nicht zufrieden, weil er z.B. nichts mit "Natur" zu tun habe. Es könne jedoch "ohne Gefahr" dabei bleiben, weil "im alltäglichen Sprachgebrauch in dieser Beziehung keine tiefgreifenden Unklarheiten bestehen"²³ Der Begriff 'Dokumentarfilm' taucht als Kategorie in Hipplers programmatischer Schrift im Gegensatz zum Kulturfilm nicht auf. Äußerungen an anderer Stelle zufolge wurden ihm als Untergruppe des Kulturfilms eher parteipolitische Ziele zugewiesen. Er sollte mit seinen Mitteln und Möglichkeiten direkt und offen nationalsozialistisches Gedankengut verbreiten, und zwar auf anschauliche und leicht verständliche Weise und ohne den Gestus der wissenschaftlichen Belehrung. Das hieß vor allem, deutsche Geschichte und Kultur sowie das Leben in den Grenzen des Reichs im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda und Rassenpolitik darzustellen.

Auch diese Filme bedienten sich einer einfachen und eingängigen Bildersprache, die oft keine weitere Funktion hatte, als den gesprochenen Kommentar (bzw. die Zwischentitel bei stummen Filmen, die noch bis Ende der 30er Jahre produziert wurden) anschaulich zu illustrieren. Mit Musik oder gelegentlich dramatischer Montage wurden auch filmische Wirkungen angestrebt, "aber ihre inhaltliche Dürftigkeit konnte dadurch nicht kaschiert werden. Unter einer trügerisch blendenden Oberfläche war die nationalsozialistische Propaganda unerbittlich und unversöhnlich und appellierte an niederste Instinkte."²⁴ Man kalkulierte dabei ein, daß das Publikum auf die dem Dokumentarfilm traditionell zugesprochene Realitätstreue vertrauen würde. Nach Hippler "macht die Stärke des Dokumentarfilms 'die Lebensnähe, die Authentizität und

22 Hartmut Bitomsky: Deutschlandbilder, Sendung im WDR von 1983, zit. nach Peter Reichel, ebda., S. 207

23 Hippler, a.a.O. S. 122.

24 Anthony Rhodes: Propaganda, Stuttgart 1993, S. 296

die Unmittelbarkeit der Einzeleindrücke' aus. Dazu gehört auch die Aktualität - die momentane Wirklichkeit."²⁵

Auch die Dokumentarfilme wurden vor allem als Vorprogramm von Spielfilmen verbreitet. Sie "berichteten" über das Leben und die Manifestationen der Partei mit folgenden Themen:

Führermythos; Deutschtum; Brauchtum; Blut und Boden; Erntedank; Deutscher Wald; Volksgesundheit; Sport; Kunst; Kultur und »Kraft durch Freude«; Reichsparteitage; Erfolge der Partei; die verschiedenen NS-Organisationen; Hitlerjugend; Hitlers Mädels; vormilitärische Ausbildung; Rüstung; der deutsche Soldat in Frieden, Manöver, Krieg; Volk ohne Raum; Weltfeinde; Volksfeinde; Antisemitismus; Erbkrankheiten; Euthanasie; späte Siege über Versailles; Hitlers Feldzüge; NS-Totenkult.²⁶

Sterilisation und Euthanasie im Dritten Reich

Fragen der 'Rassenhygiene' wurden schon Ende des vorigen Jahrhunderts in der Wissenschaft thematisiert, ausgelöst durch die Diskussionen über Evolution und Daseinskampf in der Natur, die von Charles Darwin und seinen Vorgängern begonnen und auf die Entwicklungsgeschichte der Menschheit übertragen worden waren. Eine Selektionstheorie, wie sie heute in der Umgangssprache als 'Darwinismus' bekannt ist, war schon Ende des 19. Jahrhunderts allgemein verbreitet. Darwin selbst lagen die politischen Umsetzungen seiner Erkenntnisse fern, wie sie einige Jahrzehnte später von den Nationalsozialisten gezogen werden sollten, aber seine Theorie - die heute zum Basiswissen der Biologie gehört - konnte eben auch als Handlungsanleitung, etwa als Aufforderung zum Eingriff in Fragen der 'Nachzucht', gelesen werden:

Da viel mehr Individuen jeder Art geboren werden, als möglicherweise fortleben können, und demzufolge das Ringen um Existenz beständig wiederkehren muß, so folgt daraus, daß ein Wesen, das in irgendeiner für dasselbe vorteilhaften Weise von den übrigen, so wenig es auch sei, abweicht, unter den zusammengesetzten und zuweilen abändernden Lebensbedingungen mehr Aussicht auf Fortdauer hat und demnach von der Natur zur Nachzucht gewählt werden wird.²⁷

25 Fritz Hippler: Wie „Der ewige Jude“ entstand. In: Der Film, 25. Jahrgang Nr. 4, Berlin 30. 11. 1940; zit. nach Hans-Jürgen Brandt: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis, S. 5

26 Hilmar Hoffmann: 100 Jahre Film, Düsseldorf 1995, S. 195

27 Charles Darwin: Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl. Übersetzt von C. W. Neumann, Reclam, Stuttgart 1963, S.53; zitiert nach Peter Emil Becker: Wege ins Dritte Reich, Bd. 2; Stuttgart 1990, S. 586

Aber: So sehr seit Ende des 19. Jahrhunderts Fragen der Vererbung, der Auslese und der Eugenik diskutiert wurden, und so sehr auch die Meinungen der Wissenschaftler und Mediziner zum Teil sehr weit auseinandergingen, so spielte doch die Idee der Vernichtung von Erbkranken, also die im Dritten Reich als 'Konsequenz' aus Darwins Theorie abgeleitete Euthanasie keine Rolle. Sehr wohl jedoch wurden Maßnahmen diskutiert, wie die Vererbung von Krankheiten verhindert werden könnte:

Wahrhaft human wäre es, den an leiblichen oder geistigen Anlagen Mißbratenen unter Ausschluß ihrer Fortpflanzung das Dasein soviel als tunlich zu erleichtern. ... Die Nichtfortpflanzung der allerungünstigsten Varianten ist ein unerläßlicher Bestandteil jeder Züchtungsmethode.²⁸

Mit dem Ausschluß von Erbkranken und Verbrechern von der Fortpflanzung sollte die 'Rasse' verbessert werden. Im Gegensatz zum nationalsozialistischen *Sterilisationsgesetz*, das jeden Betroffenen zwangsweise von der Fortpflanzung ausschloß, galt hier jedoch das Prinzip der eigenen Einsicht, des freiwilligen Verzichts auf die Zeugung von Nachkommen oder der freiwilligen Sterilisation.

Im Vordergrund standen bei vielen Rassenhygienikern der Jahrhundertwende bis hinein in die zwanziger Jahre jedoch eher die positiven Auswirkungen ihrer Maßnahmen, wie zum Beispiel die Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten, die Verbesserung der Gesundheit und die Stärkung der Widerstandskräfte des Volkes. Auch die Sorge um die schrumpfende Bevölkerung spielte eine Rolle in diesem Zusammenhang. Mit der Quantität sollte auch die Qualität gesichert werden. Francis Galton benutzte 1883 zum ersten Mal die Bezeichnung "Eugenics" und zeigte anhand von Untersuchungen, daß Talent und Begabungen erblich sind. Daraufhin "hat er die Eugenik als Wissenschaft begründet, welche sich mit den Einflüssen befaßt, die die angeborenen Eigenschaften einer Rasse verbessern und diese Eigenschaften zum größtmöglichen Vorteil zur Entfaltung bringt."²⁹ Durch die Förderung der 'erbgesunden' Teile der Bevölkerung und der verstärkten Weitergabe ihrer gesunden Erbmasse von Generation zu Generation und nicht durch zwanghafte Unterdrückung beziehungsweise Vernichtung der erbkranken Menschen sollten die vorteilhaften Eigenschaften der Rasse vermehrt werden.

Durch das Studium und die Ausübung der Fortpflanzungs-Hygiene darf der Mensch hoffen, mit der Natur zusammenzuwirken in dem vorsorgenden Bestreben, die Menschheit durch ihre höchsten Rassen vertreten zu sehen. Was die

28 Wilhelm Schallmayer: *Vererbung und Auslese. Grundriß der Gesellschaftsbiologie und der Lehre vom Rassedienst*, 3. Auflage Fischer, Jena 1918; zit. nach Becker: a.a.O. Bd. 1, S. 27 f.

29 Becker: a.a.O. Bd. 2, S. 600

Natur blind, langsam und erbarmungslos vollführt, kann der Mensch vorsorglich, rasch und gütig vollbringen.³⁰

In keinem der Beiträge zu diesem Problem wurde jedoch die systematische Vernichtung der Kranken, Häßlichen, 'aus der Art Geschlagenen' als Möglichkeit der aktiven Einflußnahme angedeutet. Vorbeugende Maßnahmen zur Reinhaltung und Vervollkommnung der Rasse, die sich durch prachtvolle, gesunde und starke Menschen auszeichne, sollten im Mittelpunkt der wissenschaftlichen, medizinischen oder auch politischen Arbeit stehen. "Die höchste Schönheit findet der Mensch im schönen Menschen, der Mann im schönen Weibe. Daß es nicht mehr schöne Menschen gibt, liegt an der Mangelhaftigkeit der Auslese. Wer will, daß es mehr Schönheit gebe, der muß daher Rassenhygieniker sein."³¹

Hier klang vieles von dem, was innerhalb der nationalsozialistischen Rassenideologie bitterer Ernst wurde, bereits an. Dennoch bleibt ein entscheidender Unterschied, denn

der Nationalsozialismus ist weit über die humane Grenze hinaus gegangen und hat sich in den Bereich des Inhumanen begeben. Die Glorifizierung des Lebens der Rasse hat diese Schritte sanktioniert. Denn wenn die Opferung der Lebenden zum Heil zukünftiger Generationen verklärt wird, muß die Sensibilität für das individuelle Leid verlorengehen und schließlich erscheint jeglicher Terror und selbst die Massenvernichtung gerechtfertigt.³²

Die Umsetzung in die Praxis

Der Schritt zur Vorstellung einer 'negativen' Einflußnahme in Form der Vernichtung 'lebensuntüchtiger' Menschen wurde theoretisch erst in den zwanziger Jahren vollzogen. Die beiden Professoren Karl Binding und Alfred Erich Hoche veröffentlichten 1920 eine Schrift, die die nationalsozialistische Propaganda in weiten Zügen (inklusive der Terminologie) vorweg nahm. Der Titel ihrer Arbeit *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form*, weist sehr deutlich auf den Inhalt ihrer Überlegungen hin. Die für eine 'Vernichtung' in Frage kommenden Kranken werden so beschrieben:

30 Francis Galton: Entwürfe zu einer Fortpflanzungshygiene., Archiv Rassen- und Gesellschaftsbiologie 2, 1905; S. 813; zit. nach Becker: a.a.O. Bd. 2, S. 600

31 Fritz Lenz: Menschliche Auslese und Rassenhygiene. Menschliche Erblchkeitslehre und Rassenhygiene, 4. Auflage, Bd. II, Lehmann, München 1932; zit. nach Becker: a.a.O. Bd. 1, S. 161

32 Peter Emil Becker: Wege ins Dritte Reich, Bd. 1, S. 49

Sie haben weder den Willen zu leben, noch zu sterben. So gibt es ihrerseits keine beachtliche Einwilligung in die Tötung, andererseits stößt diese auf keinen Lebenswillen, der gebrochen werden müßte. Ihr Leben ist absolut zwecklos. aber sie empfinden es nicht als unerträglich. Für ihre Angehörigen wie für die Gesellschaft bilden sie eine furchtbar schwere Belastung. Ihr Tod reißt nicht die geringste Lücke - außer vielleicht im Gefühl der Mutter oder der treuen Pflegerin.³³

Doch nicht nur diese medizinisch-biologische Argumentation als Legitimation der Vernichtung findet sich hier vorgeformt, sondern auch die "wirtschaftliche" Kosten-Nutzen-Rechnung, die in der nationalsozialistischen Propaganda eine so große Rolle spielen sollte.

Mit ihrer Schrift hatten die beiden Professoren auf perfekte Weise die Euthanasie vorgedacht und den Nationalsozialisten als Grundlage in die Hand gegeben, obwohl sie dies wohl nicht bedacht und gewollt hatten: Karl Binding starb bereits 1920, während des Drucks der Schrift, und Alfred Hoche lehnte die Morde an den Kranken später entschieden ab. Dennoch brauchten ihre Überlegungen und vor allem ihre Begriffsprägungen nur übernommen zu werden, und die immer wieder zitierten entsprechenden Passagen und Kapitel aus Hitlers 1925/26 erschienenem Buch *Mein Kampf* wiederholen und plagiierten nur allgemein verbreitete Ideen. Im Unterschied aber zu seinen Vordenkern setzte er sie in konkrete Politik um.

Zunächst wurde Sterilisation der Erbkranken, die bereits in der Weimarer Republik verstärkt zum Thema gemacht worden war, nun systematisch eingeführt. Bereits wenige Monate nach der Machtergreifung, am 14. Juli 1933, erließ die neue Regierung unter Adolf Hitler das *Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses*. "Der nationalsozialistische Staat läßt keinen Zweifel, daß der Volkskörper von Erbkrankheiten, Mißbildungen und Verbrecheranlagen gleichermaßen und unterschiedslos zu reinigen ist."³⁴ Aus lang geschürter Angst um die Erhaltung der Art und vor schlechten äußeren Einflüssen auf das deutsche Volk beteiligten sich Journalisten, Wissenschaftler, Ärzte und Juristen aktiv an der Propagierung und Exekution der neuen Politik.

Dem Sterilisierungsgesetz folgten am 15. September 1935 das Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre sowie am 18. Oktober des gleichen Jahres das Gesetz zum Schutz der Erbgesundheit des deutschen Volkes. Durch diese gesetzlichen Regelungen wurden alle späteren Unterdrückungs- und Ausrottungsmaßnahmen legalisiert. Zu den Opfern zählten neben den Erbkranken und allgemein geistig Erkrankten auch Landstreicher, Asozia-

33 Karl Binding/ Alfred Hoche: Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens., Leipzig 1920, S. 31; (Hervorhebung im Original)

34 Ernst Klee: „Euthanasie“ im NS-Staat, Frankfurt/Main 1985, S. 37

le, Zigeuner, Verbrecher, Alkoholiker, Arbeitsscheue, Bettler, Prostituierte und Zuhälter. Im gleichen Zusammenhang wurden dann auch Juden und andere genannt.

Die Dokumentarfilme zur Propagierung der Sterilisation

Die nationalsozialistischen Dokumentarfilme zur Propagierung der Sterilisation entstanden im wesentlichen zwischen 1935 und 1937. Zuvor beschäftigte sich allerdings schon häufig die Wochenschau mit dieser Thematik. Aufgrund ihres Aktualitätsbezugs reagierte sie sofort auf das am 14. Juli 1933 erlassene *Sterilisationsgesetz*. Die erste Wochenschau zur Propagierung der Sterilisation lief bereits am 1. Januar 1934 über die Leinwände, an dem Tag also, an dem das Gesetz in Kraft trat. Darin wurde der Kontrast zwischen geisteskranken Kindern einerseits und Jugendlichen des Olympia-Nachwuchses andererseits bildhaft dargestellt.³⁵ Den Inhalt einer wenig später folgenden Wochenschau charakterisierte die Zeitschrift *Ziel und Weg* mit den Worten: "ein Bildstreifen, der Naturaufnahmen vom Elend in einer Idiotenanstalt brachte und ihm den gesunden Menschen des neuen Deutschland gegenüberstellt."³⁶

Bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß sich die Darstellung des 'Problems' in den verschiedenen Filmen im Grunde sehr ähnelt und in diesen Wochenschau-"Naturaufnahmen" die Grundthese und Bildargumentation der späteren Dokumentarfilme bereits vorgeformt ist. Die im Dritten Reich ausgearbeitete propagandistische Linie zum Nachweis der Richtigkeit der nationalsozialistischen Gesetzgebung, die die Reinhaltung beziehungsweise die Reinigung der 'deutschen Rasse' nach sich ziehen sollte, zog sich wie ein roter Faden durch sämtliche Filme.

Ein Großteil der Propaganda wurde durch Bilder ausgedrückt. Diese Bilder wurden nicht allein genutzt, um den Kommentar zu illustrieren, sondern sie laufen parallel, ja teilweise eigenständig dazu. Dadurch wurde eine formale Gestaltung des Kommentars möglich, der in Anspielungen bestand. Zu deutliche Aussagen wurden so vermieden.³⁷

Die Filme zur Propagierung der Sterilisation trugen auf ihre Weise dazu bei, daß sich das Problem des nationalsozialistischen Staates mit dem 'lebensunwerten' Leben in den Köpfen der Menschen festsetzte. Mit dem Gesetz zur

35 in Anlehnung an Sylke Hachmeister: „Kinopropaganda gegen Kranke“, Baden-Baden 1992, S. 208 ff.

36 *Ziel und Weg*, 1934, 4. Jg., S. 60

37 Hans-Jürgen Brandt: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis, S. 53

Sterilisation leiteten die Nationalsozialisten bereits die Euthanasie ein. Sie selbst wurde in den Filmen nie direkt propagiert. Die Argumentationslinie verblieb auf der Ebene der Problematisierung. Sie legte den dann in der Politik ohne große Publizität vollzogenen Schritt nur nahe, rückte den real praktizierten Massenmord in die Nähe einer einfachen und schmerzlosen Hygienemaßnahme und stellte ihn vor allem als eine volkswirtschaftlich gebotene Maßnahme dar.

Es ist sehr traurig, daß gedankenlose Menschen sich durch solche unwürdigen Propagandafilme mit den Bildern armer mißgestalteter Menschen und durch billige Redensarten vom schönen schmerzlosen Tod und von dem Sparen von Millionen seitens des Staates verwirren und betören lassen.³⁸

Diese Worte des katholischen Bischofs von Trier kennzeichnen wohl treffend die eher diffuse Wirkung dieser Propaganda, und wohl zu Recht konnte sich die Mehrheit des deutschen Volkes unbeteiligt fühlen, den "es wurde natürlich nicht jeder Filmbesucher zum Fürsprecher der Sterilisation."³⁹ Aber das durch sie verbreitete 'Problembewußtsein' war eine wichtige Voraussetzung dafür, daß die Beteiligten (Juristen, Ärzte, Erzieher) ohne Schwierigkeiten die Rassenpolitik praktizieren konnten. Die breite Masse verhielt sich still, und dazu, daß sie dies tat und damit zum indirekten Täter wurde, haben die Filme ihren Beitrag geleistet.

Die mit Kultur- oder Dokumentarfilmen arbeitende Kampagne zur Legitimierung der Euthanasie konzentrierte sich, wie erwähnt, auf einen kurzen Zeitraum von etwa drei Jahren. Dabei standen als Produzenten staatliche und halbstaatliche Stellen im Vordergrund. Allein die fünf Stummfilme *Abseits vom Wege*, *Sünden der Väter* und *Erbkrank*, *Alles Leben ist Kampf* sowie *Was du ererbt...* gehen auf das Konto des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP. Aufgrund der einfachen Vorführmöglichkeit der 16mm-Schmalfilme ohne Tonapparatur konnten sie als Unterrichts- und Erziehungsmittel vielseitig eingesetzt werden. So fanden sie ihr Publikum in den Klassenzimmern der Schulen genauso wie auf Schulungsveranstaltungen der NSDAP oder Ärzteschaft.

Die beiden 35mm-Normaltonfilme *Das Erbe* und *Opfer der Vergangenheit* hatten eine andere Funktion, und so sah auch ihr vordergründiges Einsatzgebiet anders aus. Sie wurden in starkem Maße in der Öffentlichkeit präsentiert. Da sie im Beiprogramm der Kinovorführungen standen, konnte ihre Propaganda einem noch breiteren Publikum zugänglich gemacht werden. Als Pro-

38 Predigt des katholischen Bischofs von Trier 1941; zit. nach Wolfgang Fritz Haug: Die Faszialisierung des bürgerlichen Subjekts, S. 148

39 Karl Ludwig Rost: Sterilisation und Euthanasie im Film des „Dritten Reiches“, Husum 1987, S. 83

duzent dieser beiden Filme fungierte die Reichspropagandaleitung der NSDAP direkt. Diese, bereits lange vor der Machtübernahme im Januar 1933 bestehende Institution hatte seit Ende der zwanziger Jahre eine Reihe von Filmen produziert, die meisten von ihnen waren Auftragsproduktionen. So auch die beiden Tonfilme zur Sterilisation. *Das Erbe* entstand in der Berliner "Exzentric Film - Zorn & Tiller GmbH" und Produzent von *Opfer der Vergangenheit* war die "Kultura".

Nach Karl Ludwig Rost wurden die Sterilisationsfilme zum überwiegenden Teil in Anstalten gedreht, die sich in der näheren Umgebung von Berlin befanden. "Aus Aktennotizen geht hervor, daß extrem elende und mißgestaltete Kranke vom Töten zurückgestellt werden, bis sie gefilmt sind."⁴⁰ Während die Euthanasie auf Hochtouren lief, schreckten die nationalsozialistischen Propagandisten nicht einmal davor zurück, eine Vergasung der Kranken mit der Kamera zu 'begleiten'. Im Entwurf des Drehbuchs hieß es zu dieser Szene: "Das von unheilbarer Geisteskrankheit und unmenschlichem Dasein verzerrte und gequälte Gesicht eines Unglücklichen ist vom Frieden eines sanften Todes geglättet, der endlich Hilfe brachte, die Erlösung!"⁴¹ Solche Aufnahmen sind allerdings in den hier besprochenen Filmen nicht enthalten. Der erst im Nachhinein erkennbare Zynismus besteht darin, daß die gezeigten Kranken zum großen Teil unmittelbar nach den Aufnahmen umgebracht wurden: "Die Henker bleiben unsichtbar, und es wird verschwiegen, daß man todgeweihte Opfer zeigt, die ihre Situation weder gewollt noch verschuldet haben."⁴²

"Die NS-Führung sah mit dem Großeinsatz von *Opfer der Vergangenheit* die Propaganda zur Sterilisation als erfolgreich abgeschlossen an. Entsprechende Filme wurden nicht mehr gedreht; Artikel und Bildberichte über Erbkranken erschienen seit Ende 1937 nur noch sporadisch in den Zeitschriften."⁴³

Nun standen andere Themen zur ideologischen 'Verpackung' auf dem Programm der Propagandisten und Filmemacher. Außerdem ist das Euthanasieprogramm 1941 eingestellt worden, die Erfahrungen mit der Technik des Massenmordes wurden nun in den Konzentrationslagern weiter angewendet.⁴⁴

40 Ernst Klee: „Euthanasie“ im NS-Staat, S. 344

41 Aussage des Regierungsoberamtmanns Wilhelm Kaus vom 19. 9. 1947; zit. nach Ernst Klee: „Euthanasie“ im NS-Staat, S. 344

42 Erwin Leiser: „Deutschland, erwache!“, Hamburg 1978, S. 88

43 Karl Ludwig Rost: Sterilisation und Euthanasie im Film des „Dritten Reiches“, S. 83

44 Inwiefern bei dieser Entscheidung die aufsehenerregende Predigt des Münsteraner Bischofs Franz von Galen am 3. August 1941 eine Rolle spielte, in der er das Euthanasieprogramm offen als "Massenmord" bezeichnete, läßt sich schwer einschätzen. Wahrscheinlich galt es seinen Urhebern als 'abgeschlossen'. Außerdem verlangte die sich verschlechternde Kriegslage andere Prioritäten.

Die einzelnen Filme

Sünden der Väter (1935)

Die Thematik der Übertragung der Erbanlagen vom Vater auf die Nachkommen war schon in den 20er Jahren heftig umstrittener Diskussionspunkt. Adolf Hitler hatte sich mit diesem und allgemein mit der Frage der Vererbung schon in *Mein Kampf* befaßt und ihr die pseudoreligiöse Tönung verliehen, auf die der Titel des Films anspielt:

Denn da diese Frage in erster Linie den Nachwuchs betrifft, gehört sie zu denen, von welchen es mit so furchtbarem Recht heißt, daß die Sünden der Väter sich rächen bis in das zehnte Glied - eine Wahrheit, die nur von Freveln am Blut und an der Rasse gilt. Die Sünde wider Blut und Rasse ist die Erbsünde dieser Welt und das Ende einer sich ihr ergebenden Menschheit.⁴⁵

Der knapp 13 minutige Stummfilm gehörte zu den ersten Dokumentarfilmen, die sich mit dem "Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses" auseinandersetzten. Da er in dem ein Jahr später produzierten Film *Erbkrank* vollständig enthalten ist, wird er in diesem Zusammenhang behandelt.

Erbkrank (1936)

Der Film ist die Fortsetzung beziehungsweise ergänzende Neubearbeitung von *Sünden der Väter* und enthält diesen in voller Länge. Am 20. Februar 1936 passierte *Erbkrank* die Zensur und erhielt das Prädikat "staatspolitisch wertvoll". Der "Aufklärungsfilm" besteht aus zwei Teilen, mit einer Gesamtlänge von 22 Minuten beziehungsweise 265 Metern.

Die außerordentliche Bedeutung, die die Nationalsozialisten diesem Sterilisationsfilm beimaßen, wird deutlich in einem Runderlaß des Reichs- und Preußischen Ministers des Innern, der pünktlich mit dem Beginn der Vorführungen publiziert wurde, und in dem es heißt: .

Das Rassenpolitische Amt der NSDAP hat mit Hilfe eines Reichszuschusses Kopien des Schmalfilms 'Erbkrank' herstellen lassen und die Leiter des Rassenpolitischen Amtes bei den Gauleitungen angewiesen, die Filmstreifen den Gesundheitsämtern jederzeit auf Anfordern kostenlos zur Verfügung zu stellen. ...

45 Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 272

Die Gesundheitsämter werden ersucht, den Film in den Dienst ihrer Aufklärungsarbeit zu stellen.⁴⁶

Erbkrank beginnt mit den für die Thematik der Sterilisation typischen Bildern, mit einem Blick auf die Anstalten. Außenaufnahmen von Gebäuden, die Schlössern gleichen und in einer idyllischen Landschaft liegen, entführen den Zuschauer in eine 'heile' Welt. Doch der Schein trügt, denn es ist "eine Anstalt für unheilbare Geistesranke".⁴⁷ Im folgenden wird bildhaft vorgeführt, was und wer sich hinter diesen Mauern verbirgt. Innenaufnahmen aus der Anstalt zeigen die Kranken im Gruppenraum gemeinsam mit ihren Pflegern und Ärzten bei verschiedensten arbeitstherapeutischen Tätigkeiten und sollen belegen, wie "sinnlos" ihr Tun ist.

Beim Blick auf die Darstellung der Menschen fällt auf, daß im ersten Teil des Films stets Gruppen im Bild sind und noch nicht einzelne Menschen gezeigt werden. Diese Tatsache soll dem Zuschauer vor Augen führen, wie groß die Anzahl der hier gepflegten Menschen ist. Besonders beliebt waren bei den Produzenten Szenen, die die Patienten beim Essen zeigen. "Manche Irre müssen gefüttert oder sogar künstlich ernährt werden", was durch ästhetisch eher abstoßende Aufnahmen kleckernder, sabbernder und schlingender Kranker untermauert wird. Nicht die Berichterstattung über ein Thema wird hier angestrebt, sondern die abstoßenden Bilder sollen für sich wirken.

Im weiteren Verlauf werden einzelne Fälle mit scheinbar statistischer Genauigkeit vorgeführt. Auf Texttafeln werden Krankheiten und/oder kriminelle Verbrechen des jeweils danach im Bild gezeigten Patienten vermerkt. Niemals gibt es eine direkte einsichtige Kongruenz zwischen den Schrifttafeln und den dann gezeigten Kranken: Selbst da, wo dies im Bild

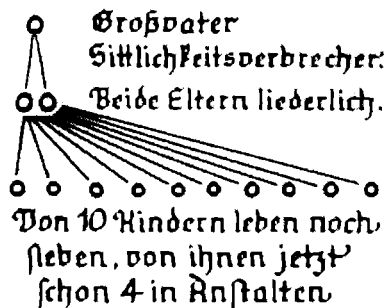


46 Runderlaß des Reichs- und Preußischen Ministers des Innern vom 25. 2. 1936 - IV A 2438/1075; in: *Deutsches Ärzteblatt* vom 21. 3. 1936, Jg. 66, Nr. 12, S. 324

47 Zitat aus *Erbkrank*. Im folgenden nicht nachgewiesene Zitate sind den Schrifttafeln (Zwischentiteln) des Films entnommen.

durchaus dokumentierbar wäre (z.B. bei den Titeln "Fallsucht" und "Schizophrenie"), führen die Bilder eben diese Spezifikation nicht vor. Es wird deutlich, daß nur ein allgemeiner Eindruck von Debität und Idiotie angestrebt wird, bei dem medizinischer und krimineller Befund bewußt gleichgesetzt werden: "Zwei Brüder, beide Sittlichkeitsverbrecher mit Klauenbildung". Häufig sind die Verbrechen, die die Gezeigten begangen haben sollen, in Schlagzeilenmanier hervorgehoben (Groß- oder Schrägschrift, Unterstreichung).

Unkontrollierte Bewegungen, körperliche Gebrechen hält die Kamera mit unerbittlicher Härte fest und es werden bewußt Neidgefühle erweckt, wenn von der "ärztlichen Kunst und aufopfernden Pflege" die Rede ist, mit der dieses unwerte Leben gehegt und gepflegt wird und "sehr viele Irre ein hohes Alter erreichen". Nach acht Minuten Aufzählung erschreckender Bilder menschlichen Leids wird das Fazit gezogen: "Entgegen allen Naturgesetzer



wurde das Ungesunde übermäßig betreut und gehegt, -- das Gesunde wurde vernachlässigt". Kollektiv werden diese Kranken für das Elend "erbgesunder Familien" in den Slums von Berlin verantwortlich gemacht. Deren Leben in engen Hinterhöfen und Mietskasernen wird in realistischen Bildern ausführlich gezeigt.

Dann wird die Argumentation auf das eigentliche Thema zugespitzt:

"Vor ihrer Unterbringung in einer Anstalt hatten sehr viele Irre Kinder gezeugt und so ihr Leid auf Nachkommen vererbt". Diese These wird vor allem mit Aufnahmen von gestörten Kindern veranschaulicht, die den Nachweis über die "Sünden der Väter" erbringen sollen. Dabei wird häufig mit Portraitbildern gearbeitet, die oft an Fahndungsfotos von Verbrechern erinnern. Werden mehrere Leute gezeigt, schwenkt die Kamera meist in Brusthöhe über die auf einer Bank plazierten Vorführobjekte.

Nach etwa elf Minuten schließt sich die ökonomische Argumentationsebene an: Dem Publikum wird vorgerechnet, wieviele Staatsgelder für die Pflege der Erbkranken "sinnlos" verschwendet werden, die ihrerseits als faul, arbeits-scheu, Alkoholiker bezeichnet werden und denen ein ausschweifendes Leben unterstellt wird. Die Sequenz gipfelt in einer langen Aufzählung von Verbrechen, die von Geisteskranken begangen worden seien, und deren Täter aufgrund ihrer Schwachsinnigkeit einer gerichtlichen Verurteilung entgehen

konnten und nun bis an ihr Lebensende in den Anstalten eine 'humane' Pflege erfahren.

Diese gewaltsame Konfrontation des Zuschauers mit für ihn ungewohnten und keineswegs unproblematischen Bildern und einem aggressiven, unerbittlichen Kommentar läßt für die am Ende als Schrifttafel erscheinende Frage nur die eine, im Film mit dramatisierter Typographie formulierte Antwort zu.

Der Wärter schließt am Ende symbolisch die Anstaltspforte. Der Zuschauer kann beruhigt sein, seine Zukunft ist dank des *Sterilisationsgesetzes* gesichert, die Erbkranken sind hinter Gitter und können kein Unheil mehr anrichten. Der Film endet, wie er begonnen hat, mit Außenaufnahmen der Anstalt. Auf den abschließenden Schrifttafeln wird wieder das heilende Naturgesetz ins Spiel gebracht. Wie die Natur verhindert, daß das Schwache überlebt und sich fortpflanzt, so auch "der Bauer, der das Überwuchern des Unkrauts verhindert" Diesen pflügenden Bauern sehen wir in der letzten Einstellung - ein beruhigendes Bild, das es dem Publikum leicht macht, die entsprechenden unmenschlichen Maßnahmen den Stellen zu überlassen, die sie so überzeugend dargestellt haben (dem Rassenpolitischen Amt der NSDAP, das im Schlußtitel noch einmal genannt wird).

Eine zeitgenössische Rezension evoziert die gewünschte Publikumsreaktion:

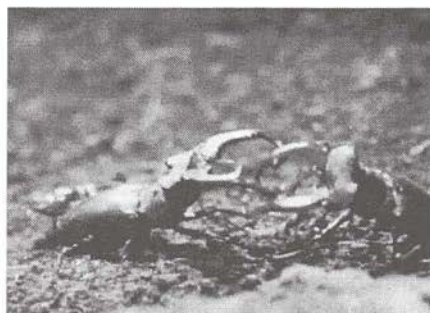
"Nein! Nein! Niemals!" so schreit es auch der Beschauer aus tiefinnerster Seele heraus, wenn er diesen Film gesehen hat, der ihn in eine Anstalt unheilbarer Geisteskranker führt, und wenn ihm dann nach den furchtbaren Bildern die Frage entgegenbrennt: "Soll durch Leichtsinn und Schuld immer neues Elend gezeugt werden?"⁴⁸



Das Erbe (1935)

"Ein Kurzfilm von der Verhütung erbkranken und der Pflege erbgesunden Nachwuchses, dessen dramaturgisch geschickt angelegtes Drehbuch Walter Lüddecke verfaßte."⁴⁹ *Das Erbe* lief im Beiprogramm vieler deutscher Kinos. Der nur elf Minuten lange Tonfilm durchlief zweimal die Zensur, am 28. Oktober 1935 sowie am 6. März 1939. Die Reichsfilmprüfstelle verlieh ihm die Prädikate "volksbildend" und "staatspolitisch wertvoll", des weiteren war er jugendfrei, im Gegensatz zu beispielsweise *Sünden der Väter* und *Erbkrank*.

Der Film ist kein reiner Dokumentarfilm, sondern eine Mischung aus Archivmaterial und gespielter Handlung, wobei auch in den Teil des Spielfilms dokumentarische Aufnahmen montiert sind. Diese Verbindung von Dokumentation und Fiktion benutzten die Nationalsozialisten sehr häufig zu propagandistischen Zwecken.



Zunächst wird der Zuschauer in das Atelier einer Produktionsfirma geführt, die Kulturfilme dreht. Anhand des Kampfes zweier Hirschkäfer, bei dem der Stärkere den Schwächeren besiegen soll, leitet *Das Erbe* sein Thema ein. Bei der Ansicht von Filmaufnahmen aus dem Reich der Pflanzen und Tiere erklärt der Professor seinen beiden Kollegen beziehungsw

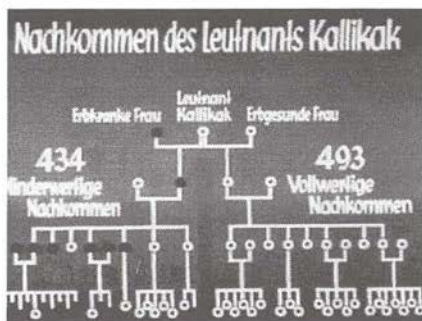
ungsweise den Zuschauern vor der Leinwand, wie in der Natur der Kampf ums Dasein geführt wird. Dem im Film gezeigten Dokumentarfilmteam will es allerdings nicht gelingen, zwei Hirschkäfer im Terrarium zum großen Kampf auf Leben und Tod zu veranlassen. Offenbar hat man schon tagelang darauf gewartet, und auch diesmal verweigern die beiden Insekten sich. Glücklicherweise sind schon andere Tiere gefilmt worden, und die Vorführung dieser Aufnahmen bietet dann Anlaß zu weiteren belehrenden Gesprächen.

Denn das naive Fräulein Volkmann, die Assistentin, kann nicht verstehen, warum man die Tiere dazu zwingen muß, sich gegenseitig zu bekämpfen, aber sie muß sich vom Professor belehren lassen: "Ein ruhiges Leben ist doch nirgends in der Natur zu finden", denn die Auslese ist nötig. "Allerdings geschieht diese Auslese mehr instinktmäßig. Hat aber eine Tierart, die direkte Verbindung mit der Natur verloren, dann findet keine natürliche Auslese mehr

⁴⁹ *Film-Kurier* vom 7. 4. 1936, 18. Jg., Nr. 83, S. 2

statt.⁵⁰ Die Züchtung von Pferden und Hunden soll diese Variante der 'Reinerhaltung der Art' verdeutlichen, und so werden dem Zuschauer gleichzeitig prachtvolle Tiere vorgeführt.

Beim Thema Stammbaum des Hundes ist nun der propagandistisch günstige Zeitpunkt gekommen, um das Prinzip der Auslese und Vererbung auch auf den Menschen anzuwenden. Das Beispiel der amerikanischen Familie Kallikak soll dem Zuschauer eindringlich die große Gefahr, die bei der Fortpflanzung Erbkrankter drohe, vor Augen führen.



"Ein einziger erbkrankter Ahne hat genügt, um eine große Nachkommenschaft unglücklich zu machen."

Nach acht Minuten intensiver naturwissenschaftlicher Vorbereitung auf der visuellen sowie der sprachlichen Ebene ist der Zuschauer nun bereit zur Aufnahme der "schrecklichen" Bilder. Durch Überblendungen direkt aneinandergereiht erscheinen Aufnahmen aus Irrenanstalten, Heilstätten und Hilfsschulen gepaart mit den Porträts geisteskranker Menschen. Hier steht im Kommentar von Anfang an der volkswirtschaftliche Aspekt im Vordergrund. Das Publikum wird mit den hohen Kosten konfrontiert, die für Heilanstalten und die Pflege der "erbkranken Unglücklichen" aufgewendet werden. Aber "nicht dieses Opfer allein, tiefstes Mitleid mit dem unbarmherzigen Schicksal jener Menschen erschüttert unser Herz und gebietet die Fortpflanzung dieser Unglücklichen mit allen Mitteln zu verhindern." - so lautet die direkte Überleitung zur Propaganda für das "Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses".

Als Kontrast zu den vorher gezeigten kranken Wesen gehören die letzten beiden Minuten des Films dem erbgesunden Nachwuchs. 'Starke und schöne' Hitlerjungen ziehen am Publikum vorbei, junge Männer lassen bei Arbeit und Sport die Muskeln spielen. Es folgen Aufnahmen junger Mädchen, Bausoldaten und weiterhin Marschkolonnen der gestählten Jugend, sich für den nächsten Krieg rüstend, bereits jetzt im Gleichschritt marschierend. Die Zukunft des deutschen Volkes liege in der Hand dieser jungen Menschen, die sich hier in blindem Gehorsam üben. "Unsere Jugend kennt ihr Ziel, ihre große Verantwortung für kommende Geschlechter." Eine glückliche und vor allem erbg-

⁵⁰ Zitat aus dem Dialog von *Das Erbe*. Alle im folgenden nicht weiter nachgewiesenen Zitate sind dem Dialog bzw. Kommentar des Films entnommen.

sunde deutsche Familie soll in der abschließend dargestellten Idylle den Weg in die Zukunft weisen. Ein marschierender Zug der SS treibt sie an den Gartenzaun, wo sie stramm stehen, den Arm zum Hitlergruß erhoben.

In diesem Schlußteil sind in einer kurzen Sequenz noch einmal alle nationalsozialistischen Symbole und Metaphern konzentriert. Nicht ohne Grund beendet stereotyp die von Himmler geleitete Schutzstaffel das filmische Aufgebot schöner Menschen und perfekter Körper. Die SS wurde als besonders 'rasereine' Truppe herangezogen, mit dem Ziel, den "Rassenkern des deutschen Volkes zu festigen, 'gesundes' und 'gutes' Blut zu sichern und zu verbreiten."⁵¹ Zur Rettung der 'deutschen Rasse' und damit des "besten Volkes" muß der Zuschauer sich einfach nur einreihen und der propagierten Richtlinie folgen.

Opfer der Vergangenheit (1937)

Mit diesem Film brachten die Nationalsozialisten das Thema des erbkranken Nachwuchses und der damit einhergehenden Zwangssterilisation zum ersten Mal auch in die breite Öffentlichkeit. Bereits im Juni 1936 wurde der Film beendet, der eine "fast unverhüllte Propaganda für das spätere Euthanasie-Programm"⁵² darstellte und dessen Produktion von Hitler persönlich angeordnet worden war. Doch erst am 20. März 1937 passierte er die Zensur.

Seine Uraufführung erlebte *Opfer der Vergangenheit* am 14. April 1937 im Ufa-Pavillon am Berliner Nollendorfsplatz, bei der auch "der Mitbegründer und Führer des NS-Ärztbundes Dr. Gerhard Wagner sprach, in dessen Auftrag dieser Film und ähnliche Werke hergestellt wurden"⁵³. Ausgezeichnet mit den Prädikaten "staatspolitisch wertvoll" und "volksbildend" lief er in allen 5.300 deutschen Kinos als Vorfilm.

Mit bedrohlich-pathetischer Musik wird der Zuschauer in den Film eingeführt, die bereits als Untermalung zum Vorspann läuft, begleitet von dunklen Wolken im Hintergrund. Die gewaltigen Kräfte der Natur sollen den ständigen Kampf ums Dasein verdeutlichen, den alles Leben auf dieser Erde führt und führen muß. Der Mensch habe sich in diesem Kampf einen besonderen Platz erobert. Gut gebaute junge Männer mit nackten Oberkörpern werden bei der harten Arbeit in der freien Natur gezeigt. Sie sollen ein Beispiel sein für die Nutzung der Naturgewalten beziehungsweise deren Bezwingung. "Wo uns das

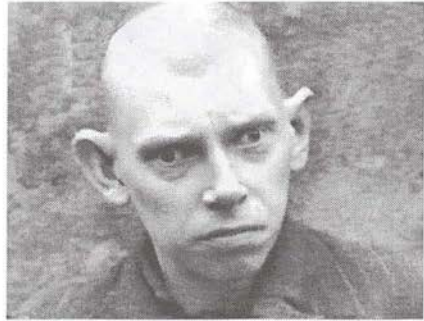
51 Horst Ueberhorst In: Rüdiger Voigt (Hg.): Politik der Symbole - Symbole der Politik, Opladen 1989, S. 170

52 Boguslaw Drewniak: Der deutsche Film 1938 - 1945, Düsseldorf 1987, S. 249

53 Erwin Leiser: Deutschland, erwache!, S. 83

Schicksal auch hinstellt, welchen Platz wir ausfüllen müssen, immer nur wird der Starke auf die Dauer bestehen."⁵⁴

Nach einer Sequenz von drei Minuten ist der Film an seinem eigentlichen Thema gelangt und der Sprecher verkündet mit dramatischer Stimme: "Wir Menschen haben gegen dieses Gesetz der natürlichen Auslese in den letzten Jahrzehnten furchtbar gesündigt. Wir haben unwertes Leben nicht nur erhalten, wir haben ihm auch Vermehrung gewährt. Die



Nachkommen dieser Kranken sahen so aus."⁵⁵ Ein Kranker mit angstverzerrtem Gesicht und riesigen Segelohren macht den Anfang in einer Montage, die konsequent Aufnahmen der Bemühungen um die Kranken durch das Personal mit deren leeren und idiotischen Gesichtern konfrontiert. Schon beim Eröffnungsschwenk über eine Heilanstalt (schloßartiges Gebäude im Park) fehlt nicht der Hinweis, daß auch das Bauen der "Paläste" für die Kranken zu dieser 'Sünde' gezählt wird.

In Nahaufnahmen erscheinen Kranke bzw. deren Köpfe - abstoßende Bilder die jedoch länger als in früheren Filmen zu sehen sind. Dazwischen wird die "sorgfältigste Pflege", die sie "bis an ihr Ende" genießen in Bild und Kommentar betont. Garten- oder Feldarbeit werden als besondere Privilegien gezeigt und als Beweis dafür, daß die Kranken "in Licht und Luft geführt" werden. Ausführlich wird die aufopferungsvolle Arbeit der Ärzte und des Personals gewürdigt, "liebepoll" streicht ein Arzt seinem kleinen "Schützling" über den kahlen Kopf. Aber das Engagement ist "sinnlos". Das sollen in diesem Film vor allem einige Szenen beweisen, in denen Kranke im Originalton zu hören sind.

So sieht man etwa eine Frau im Gespräch mit ihrem Arzt, aber sie spricht so schnell und undeutlich, daß ihre Rede ganz konfus erscheinen muß. Aber das Kalkül, die zu hörenden Worte könnten den Eindruck unterstützen, den die Gesichter sonst stumm vermitteln, geht nicht immer auf. Ein Patient "mit verschobenen Ideen", wie der Kommentator behauptet, gibt auf Befragen Auskünfte über seinen Lebenslauf mit exakten Datumsangaben, ohne zu stocken, und "eine junge Jüdin, die selbst in der Krankheit durch Wort und Gebärde ih-

54 Zitat aus *Opfer der Vergangenheit*. Im folgenden nicht näher belegte Zitate sind dem Kommentartext des Films übernommen.

55 Zitat aus *Opfer der Vergangenheit*



"Harmloser Patient mit verschrobenen Ideen"



"Jüdin, die selbst in der Krankheit ihre Rasse erkennen läßt"

re Rasse erkennen läßt", macht sich offenbar über die Interviewer lustig und greift sie sogar an: "Und warum, was interessiert Sie denn das? Das sind doch Privatangelegenheiten. Erzählen Sie mir doch mal was aus Ihrem Leben".

Es folgen Bilder vom gemeinsamen Essen, wobei die Kamera insbesondere jene Kranken einfängt, die große Schwierigkeiten haben, selbständig zu essen oder gefüttert werden müssen. Auch die übliche Gleichstellung von Kranken mit Schwerverbrechern fehlt nicht, und auch nicht der Hinweis auf die Kosten: "Mittel, durch die kranke, wertvolle Volksgenossen hätten gesunden können, wurden verwendet zur Erhaltung von Idioten". Ihnen werden die jungen Pflegerinnen gegenübergestellt, die eine "Selbstüberwindung,

die geradezu heroisch ist" aufbringen müssen. Leicht bekleidet und anmutig anzusehen turnen die Mädchen mit ihrer Ballgymnastik durchs Bild und sollen so auch die Schönheit belegen, die in dem erbgesunden Teil der deutschen Rasse steckt.

Den Schluß dieses 'dokumentarischen' Einleitungsteils bildet wieder die Propagierung des "Sterilisationsgesetzes", das eigentlich nur die 'natürlichen Gesetze' wieder in Kraft setze, alles, was nicht allein überlebensfähig ist, der Vernichtung durch Auslese zu überlassen, womit "die Ehrfurcht vor den Gesetzen des Schöpfers wieder hergestellt" werde. "Um den eigenen Standpunkt als den ethisch unumstößlich richtigen auszuweisen, bedienten sich die Kommentare der Filme einer religiösen Begrifflichkeit, ..., die zur Verkehrung der mit ihr verbundenen Wertvorstellungen benutzt"⁵⁶ wurde.

An dieser Stelle setzt im Film eine gespielte Handlung ein, die die Bedeutung des Arztes und des "Ehegesundheitsgesetzes" im Alltag veranschaulichen soll. Ein Brautpaar läßt sich vor der Hochzeit von einem Arzt untersuchen, ob

56 Karl Ludwig Rost: Sterilisation und Euthanasie im Film des "Dritten Reiches", S. 76

es erblich gesund ist und damit für die Zeugung von Nachwuchs geeignet ist. Während sich die Frau zur Untersuchung im Sprechzimmer des Arztes aufhält, kommt es im Wartezimmer zu einer Diskussion zwischen dem Bräutigam und einem anderen Patienten, genannt Piefke, im Vorspann des Films "der Mann von gestern". Dieser zweifelt die Notwendigkeit und die Richtigkeit der Maßnahmen zur Erbgesundheit an, wird jedoch als Meckerer und ewig nörgelnder Mensch selbst in die Nähe der Geisteskranken gerückt: "Ihr Fall wird immer komplizierter", begrüßt ihn der Arzt, als er ihn ins Sprechzimmer bittet.

Die letzten drei Minuten des Films dienen noch einmal der bildlichen Präsentation des Gegensatzes zwischen kranken und erbgesunden Menschen. Der Nahaufnahme zweier Mitleid erregender Patienten folgt im Bild eine Seite des Reichsgesetzblattes sowie der Paragraph 1 des *Sterilisationsgesetzes*. Denn nur durch die Sterilisation, ("ein leichter chirurgischer Eingriff") ließe sich unterbinden, "daß diese Sünden zur endlosen Kette werden". Im Bild strömen Menschenmassen wie eine Überschwemmung auf das Publikum zu: lauter Kranke (damit dies klar ist, werden Portraits eingeblendet), die die 'Gesunden' zu verdrängen drohen. Ein Alptraum, aus dem der Zuschauer durch Bilder von glücklich spielenden Kindern erlöst werden soll, gefolgt von den üblichen Aufnahmen sportlicher Übungen und militärischer Aufmärsche. Flugzeuge und Zeppeline, ein Parteitag mit Führer bilden den Abschluß.

Der *Film-Kurier* schrieb wenige Tage vor der Uraufführung:

In "Opfer der Vergangenheit" zieht das hoffnungslose und leidvolle Leben in noch nie in dieser Art gezeigten Bildern an uns vorüber. Der Öffentlichkeit wird mit diesem Tatsachenbericht ein an Eindringlichkeit nicht zu übertreffender Einblick in das Leben einer Anstalt gegeben, deren Insassen ihr Dasein jener falschen Humanität verdanken, die diese Opfer der Vergangenheit im Namen echter Menschlichkeit anklagen.⁵⁷

Alles Leben ist Kampf (1937)

Dieser 25minütige Stummfilm wurde unter Leitung des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP gedreht und durchlief am 5. August 1937 die Zensur. Die ihm verliehenen Prädikate, "staatspolitisch wertvoll", "künstlerisch wertvoll" sowie "volksbildend" bezeugen das Vertrauen, das in seine ideologische Qualität für die nationalsozialistische Propaganda gesetzt wurde. Der *Film-Kurier*,

⁵⁷ *Film-Kurier* vom 8. 4. 1937, 19. Jg., Nr. 81, S. 4

das offizielle Organ des Reichsverbandes Deutscher Filmtheater und seiner Landesverbände, schrieb zur Ankündigung von *Alles Leben ist Kampf*:

Wertvoll an dem Film sind nicht nur die ungeschminkten Tatsachenberichte, die die Schwere des Leides, das die Erbkrankheiten heraufbeschwören, ahnen lassen, sondern ebenso anschaulich ist der Begleittext in diesem Teil, der die Richtigkeit des Erblichkeitsdenkens überzeugend nachweist und die unerhörte wirtschaftliche Belastung zum Ausdruck bringt, die durch erbkrankte Sippen dem Volk aufgebürdet wird.⁵⁸

Titel und Motto des Films werden bereits in der ersten Sequenz, sowohl textlich als auch visuell verdeutlicht: "Alles Leben auf der Erde ist Kampf - Kampf ums Dasein, Kampf um die Erhaltung der Art."⁵⁹ Aufnahmen vom Kampf der Meere und Wälder gegen die Naturgewalten sowie Kämpfe aus dem Tierreich sollen belegen, daß sich nur der Stärkere durchsetzt und daß das Lebensuntüchtige erbarmungslos vernichtet wird. Am Ende dieser Aneinanderreihung von Beispielen steht der Mensch, denn "auch der Mensch muß sich gegen seine Umwelt behaupten". Dies wird beispielhaft im Kampf mit dem Feuer gezeigt, bei der beschwerlichen Waldarbeit oder bei der Bezwingung des Hochwassers in Friesland.

Doch nicht nur gegenüber den Naturgewalten muß der Mensch sich behaupten, Seuchen und Kriminalität bedrohen ebenfalls das Leben. Bauern bei ihrer täglichen Arbeit, unterstützt von verschiedensten Tieren, sollen die glückliche Zukunft veranschaulichen, die der Lohn für die Beachtung 'natürlichen Auslesegesetze' sei.

Am Beispiel einiger Haustiere, die auf Grund der permanenten Einwirkung des Menschen in der freien Natur kaum noch Überlebenschancen hätten, wird zum Thema der Sterilisation übergeleitet. "Selbst in den eigenen Reihen pöppelte man mit viel Mühe und Kosten das Lebensuntüchtige hoch und begünstigte seine Vermehrung." Erst nach neun Minuten kommen in diesem Film die Bilder der Kranken. Die Argumente, die diese Aufnahmen begleiten, sind die bekannten, auch die 'Beweisführung' ist dieselbe wie in den anderen Filmen. Abstoßende Bilder von 'Idioten' werden verbunden mit dem Vergleich zwischen den palastartigen Anstalten und den armseligen Behausungen erbgesunder Menschen: Die "niedlichen" gesunden Kinder müssen im Dreck der Hinterhöfe spielen.

⁵⁸ *Film-Kurier* vom 27. 8. 1937, 19. Jg., Nr. 199, S. 1

⁵⁹ Zitat aus *Alles Leben ist Kampf*. Im folgenden nicht weiter nachgewiesene Zitate stammen aus den Schrifttafeln (Zwischentiteln) des Films



Breiten Raum nimmt auch hier wieder die Vorstellung von einzelnen Kranken (stereotype Bezeichnung: "Idiot") in der Halbnah- oder Großaufnahme ein. Irgendwo in der Anstalt oder im Freien wurden die Kranken postiert, und die Kamera versuchte, auffällige, krankhafte Bewegungen, Zeichen für körperliche Leiden, einzufangen. Trotz dieser Darstellung von Einzelfällen werden sie im Kommentar nur als Masse von Erbkranken zusammengefaßt. "Die schablonenhafte Darstellung der *Erbkranken* selbst folgt einem vereinfachenden Schematismus, der sie zur bloßen Illustration des eingblendeten oder gesprochenen Textes degradiert. Sie dienen allein als Beweismittel für die Richtigkeit nationalsozialistischer Sichtweise."⁶⁰

Dabei spielt auch wieder das Kosten-Nutzen-Argument eine Rolle. Penibel wird aufgezählt, was die gezeigten einzelnen Kranken oder Gruppen von Kranken (Familien, Sippen) den Staat an Pflegegeldern angeblich bislang gekostet haben. Angesichts der Aneinanderreihung von stereotypen Charakterisierungen spielt die Frage, ob es sich tatsächlich um die gezeigten Personen handelt, kaum mehr eine Rolle. Das Verfahren der 'Beweisführung' hat auch hier nur noch den Anschein statistisch-empirischer Genauigkeit.

Dann leitet auch hier das Hitlerzitat "Wer körperlich und geistig nicht gesund und würdig ist, darf sein Leid nicht im Körper seines Kindes verewigen."⁶¹ zum *Sterilisationsgesetz* über. Die Aufnahmen völlig verkrüppelter Kinder, mit welchen auch an das Mitleid der Zuschauer appelliert wird, sollen die Notwendigkeit und Richtigkeit der nationalsozialistischen Maßnahmen belegen. Für das auch hier wieder vorgebrachte Argument, daß die natürlichen Gesetze wieder zur Geltung gebracht werden müssen, steht wieder das Bild des Bauern, der den Samen in die Erde bringt. Mit dieser Einstellung nimmt

60 Karl Ludwig Rost: a.a.O., S. 70; (Hervorhebung des Autors)

61 Mein Kampf, München 1937 (261/262. Aufl.), S. 447

4 von 10 Geschwistern
aus schwachsinziger
Familie.
Bisherige Unkosten für diese
erbkrankte Sippe
RM 153000.

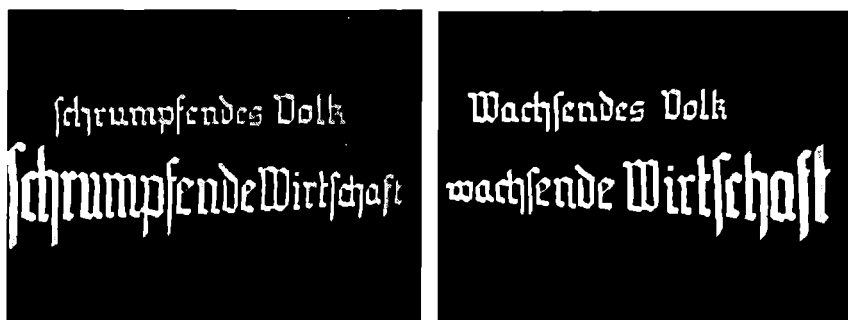


der Film die Anfangsgedanken erneut auf. Denn nur im Einklang mit der Natur werde sich das Beste weiterentwickeln und die neue Saat aufgehen.

Im Gegensatz zu den anderen Filmen zur Propagierung der Sterilisation nimmt das Thema der Fortpflanzung der erbgesunden Teile des deutschen Volkes in *Alles Leben ist Kampf* einen sehr breiten Raum ein, eingeleitet durch eine in diesem Zusammenhang überraschende Polemik gegen kinderarme Familien. Dabei wird weit ausgeholt, und berühmte Deutsche müssen als Beweisstücke herhalten für die Tradition der 'gesunden' deutschen Kultur. Begleitet von den Aufnahmen eines Denkmals der jeweiligen Person stellt der Kommentar die These auf: "Hätte bei unseren Ahnen schon das Ein- und Zweikindersystem geherrscht, dann wären nicht geboren worden: Friedrich der Große, Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Fürst Otto von Bismarck." Die Darstellung glücklicher Familien soll dem Zuschauer die nötige Anregung geben, für viele erbgesunde Kinder zu sorgen. Denn auch die Wirtschaft könne nur wachsen und blühen, wenn genug Arbeitskräfte vorhanden sind. "Die Zukunft unseres Volkes liegt in einem zahlenmäßig großen, erbtüchtigen Nachwuchs". Es folgt eine Aufzählung der geforderten Eigenschaften, die die jungen Menschen auch optisch verkörpern und dem Zuschauer zeigen, denn "sie müssen die Träger sein -- des ewigen Reiches der Deutschen".

Drei Minuten lang wird der Zuschauer zum Abschluß des Films mit dem Anblick schöner und starker junger Menschen entlohnt. Ob bei den unterschiedlichsten Sportarten, der Abhärtung am Fluß oder dem Kräfteressen unter Kameraden, diese Bilder sollen Glück und Freude am Leben ausstrahlen. Soldaten marschieren in Reih und Glied vorüber, manifestieren Kampfesmut und Stärke. Bei all diesen Aufnahmen dominieren die Uniformen der Hitlerjugend und BDM-Mädels und die Aufmärsche der SS mit Fahnen und Standarten.

Auch *Alles Leben ist Kampf* hat den uns schon bekannten stereotypen Schluß, in dem Bilder der Natur (riesige Gesteinsbrocken sollen von der "Ewigkeit" des Dritten Reichs künden), nationalsozialistische Monumentalar-



chitektur, einer Massenveranstaltung mit zum Hitlergruß erhobenen Armen sowie eines nächtlichen Fackelzuges von der Größe des nationalsozialistischen Zeitalters zeugen sollen.

Weitere Filme

Es folgt eine kurze Aufstellung weiterer Filme zur Sterilisation und Euthanasie, die nicht fertiggestellt wurden, verschollen sind oder mir nicht zur Ansicht vorlagen bzw. als Spielfilme in die Kinos gekommen sind. Bei ihrer kurzen Darstellung werden vor allem Artikel in der nationalsozialistischen Presse und die wissenschaftliche Literatur herangezogen.

Abseits vom Wege

Der Film passierte am 4. Oktober 1935 die Zensur und erhielt das Prädikat "jugendwert". *Abseits vom Wege* wurde ebenso wie *Sünden der Väter* und *Erbkrank* nur in geschlossenen Veranstaltungen gezeigt. Der 16mm-Stummfilm ist heute nicht mehr auffindbar. Die Zeitschrift des Nationalsozialistischen Deutschen Ärztebundes e. V. *Ziel und Weg* kündigte die beiden Filme *Abseits vom Wege* und *Sünden der Väter* als "Aufklärungsfilme aus der Filmabteilung des Rassenpolitischen Amtes"⁶² an. Zum Inhalt heißt es dort:

Gegenübergestellt werden die Leistungsfähigkeit der Erbtüchtigen und die Unfähigkeit der Erbuntüchtigen, die nur in der Lage sind "abseits vom Wege", den das deutsche Volk im Ringen um sein Lebensrecht geht, ein freudloses und oft sinnloses Leben auf Kosten der Volksgemeinschaft zu führen. Dabei wird betont, daß es selbstverständlich unsere Pflicht ist, den an sich schuldlosen Erb-

⁶² *Ziel und Weg*, 1935, Nr. 20, S. 465

kranken zu pflegen, daß wir aber auch das Recht haben, von ihm den Verzicht auf Nachkommenschaft zu fordern. Der Film klingt aus in einer Reihe von schönen Bildern aus dem Schaffen des erbtüchtigen Menschen.⁶³

Was du ererbt...

Dieser Schmalstummfilm war ebenfalls eine Produktion des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, er wurde 1938 der Öffentlichkeit präsentiert und war der letzte dieser Art.

In den Zwischentiteln wird weniger die Sterilisation selbst thematisiert, sondern das Problem erblich Belasteter außerhalb der Anstalten (17 Titel), die Gefahr der *Verunreinigung des Blutes* durch Rassenmischung (14 Titel), die Notwendigkeit einer Steigerung der Geburtenrate (29 Titel) und schließlich die Förderung Erbgesunder (14 Titel).⁶⁴

Ich klage an

Dieser 1941 fertiggestellte Spielfilm wird oft fälschlich als "Euthanasiefilm" bezeichnet; sein wirkliches Thema ist die Sterbehilfe. Er sollte zwar auch der Propagierung der Euthanasiepolitik dienen, vor allem aber die Öffentlichkeit auf das in Vorbereitung befindliche *Sterbehilfegesetz* einstimmen, das allerdings nie verabschiedet wurde. Das Drehbuch von *Ich klage an* entstand nach dem Roman *Sendung und Gewissen* von Hellmuth Unger⁶⁵, Regie führte Wolfgang Liebeneiner. Von der Zensur erhielt er das Prädikat "künstlerisch besonders wertvoll".

Die Hauptfigur des Films, gespielt von Heidemarie Hatheyer, leidet an multipler Sklerose. Im "Gnadentod" sieht sie ihre einzige Erlösung und bittet erst einen befreundeten Arzt, dann ihren Mann, der ebenfalls Arzt ist, um die erlösende Injektion. Der Freund verweigert ihr diesen Wunsch, da er als Arzt nach den geltenden Gesetzen in diesem Falle nicht das Recht habe, über Tod oder Leben zu entscheiden. Der Ehemann dagegen gibt ihr das Gift; sein Handeln wird mit seiner Liebe motiviert. Nachträglich befürwortet auch der Arzt die Tat des Ehemanns, denn er hat kurz zuvor das Schicksal eines künstlich am

63 Ebda., S. 466

64 Karl Ludwig Rost: a.a.O., S. 224

65 Hellmuth Unger war ein Mitarbeiter des Amtes "T 4", in dem die 'rassenpolitischen' Maßnahmen zentral geplant und organisiert wurden.

Leben erhaltenen Kindes erlebt, das inzwischen blind, taub und "ganz idiotisch" geworden ist. Der Film mündet in eine Gerichtsverhandlung, in der der Angeklagte zum Ankläger wird und in seinem Plädoyer das Euthanasiethema mit einbezieht:

Ich klage die Vollstrecker überwundener Anschauungen und überholter Gesetze an. Es geht hier nicht um mich, sondern um die Hunderttausende jener hoffnungslos Leidenden, deren Leben wir gegen die Natur verlängern müssen und deren Qualen wir damit ins Widernatürliche steigern ... und es geht um jene Millionen von Gesunden, denen kein Schutz vor Krankheit zuteil werden kann, weil alles, was dazu notwendig wäre, verbraucht werden muß, um Wesen am Leben zu erhalten, deren Tod für sie eine Erlösung und für die Menschheit die Befreiung von einer Last wäre.⁶⁶

Daß hier bewußt die Frage der Sterbehilfe in einen verwirrenden Zusammenhang mit der Euthanasie gebracht werden sollte, offenbart eine geheime Presseanweisung vom 2. September 1941:

Das in dem Film angeschnittene Problem darf weder positiv noch negativ behandelt werden, sondern der Film soll nur rein sachlich besprochen werden. Der Film behandelt das Problem der "Euthanasie". Dieser Ausdruck ist keineswegs zu gebrauchen. Dagegen kann erwähnt werden, daß in dem Film das Problem angeschnitten wird, ob einem Arzt das Recht zugestanden werden kann, auf Wunsch unheilbar Kranker deren Qualen zu verkürzen. Bei Behandlung dieses Films ist natürlich größter Takt am Platze.⁶⁷

Der Spielfilm war in Deutschland nicht erfolgreich, wurde aber international beachtet und erhielt auf der Biennale 1941 den "Preis der Nationen".⁶⁸

Wer gehört zu wem?

Der 18minütige Spielfilm ging im Juni 1944 durch die Zensur. Er wurde von der Bavaria-Filmkunst GmbH nach dem Buch von Anton Kutter, der gleichzeitig Regie führte, produziert.

Ausgangspunkt der Handlung sind die Zweifel einer Mutter, ob der vierjährige Sohn wirklich der ihrige ist oder ob die Säuglinge nach der Entbindung auf der Station vertauscht worden sind. Daraufhin läßt der Chefarzt die Identität des Kindes durch das Erbbiologische Institut feststellen. "Man kann und

66 Zit. nach Erwin Leiser: „Deutschland, erwache!“, S. 87

67 Presseanweisung des Reichspropaganda-Amtes vom 2. 9. 1941; zit. nach Joseph Wulf: Theater und Film im Dritten Reich, Frankfurt/Main 1983, S. 393

68 Vgl. dazu: Reform und Gewissen - Euthanasie im Dienst des Fortschritts, Berlin 1985

darf nicht behaupten, daß bei uns Kinder verwechselt werden."⁶⁹ Auf sehr einfache und anschauliche Weise wird nun die Untersuchung der Erbanlagen der Familie, von Vater, Mutter und Kind, vorgeführt. Anhand dieser Ergebnisse, des Vergleichs der Blutgruppen, der Handabdrücke, Augenfarben, Haarfarben und -formen sowie der Messung von Jochbein und Schädel, räumte das Erb-biologische Institut die Zweifel der Mutter aus. Dabei wird ihr gleich noch eine politische Belehrung zuteil:

Liebe gnädige Frau, Ähnlichkeitsfeststellungen, wie sie im täglichen Leben gang und gäbe sind, dürfen noch lange nicht als Beweis für eine Abstammung gelten. Ein Abstammungsnachweis ist eine so ernste und folgenschwere Frage, ich erinnere nur an den Nachweis der arischen Abstammung, daß man auf viel feinere aber auch untrügerische Dinge Wert und Gewicht legen muß.

Nicht realisierte Projekte

In einer Dokumentation von Michael Burleigh und Joanna Mack für den englischen Fernsehsender *Channel 4*⁷⁰ wurden 1991 zwei Filmprojekte vorgestellt, deren ungeschnittenes Material nach der Wende im *UFA*-Nachlaß gefunden worden ist und seither im Zentralen Filmarchiv der DDR lag. Vermutlich wurde es nach der 1941 erfolgenden Umorientierung der Politik der nationalsozialistischen Führung auf die Kriegspropaganda nicht mehr als opportun angesehen, diese Filme noch fertigzustellen und zu verbreiten. Die beiden Dokumentaristen stellen Ausschnitte aus diesen Filmen vor, die nach dem ebenfalls erhaltenen Drehbüchern rekonstruiert worden sind.

Dasein ohne Leben, das erste Projekt, war bereits 1939 in Angriff genommen worden, *Geisteskrank*, das zweite, hätte 1941 realisiert werden sollen. Beide Filme stehen ganz in der Tradition der vorherigen, hier besprochenen Propaganda: Mit Dokumentaraufnahmen aus psychiatrischen Anstalten sollte die Berechtigung zur Beseitigung dieser Kranken begründet werden.

Zumal in der Untermalung durch Musik hielt ich den Film in seiner jetzigen Form für außerordentlich glücklich. Wenn die Schlußpunkte nicht mehr zu elegisch gesprochen werden, sondern dem Worte ›Erlösung‹ der Charakter einer erhebenden Verpflichtung gegeben wird, kann der Schluß ... nach meinem

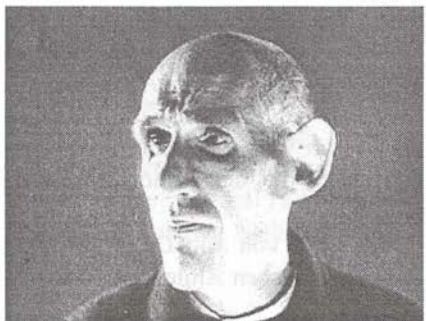
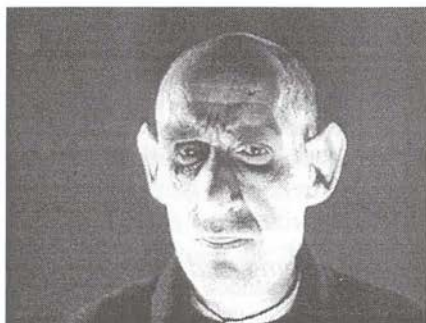
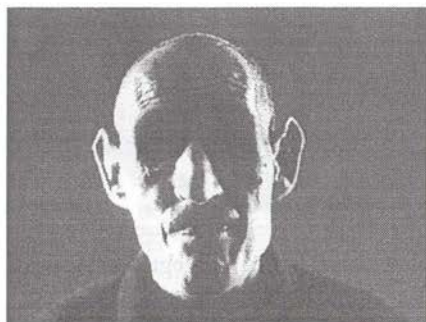
⁶⁹ Dieses und das folgend Zitat aus dem Dialog von *Wer gehört zu wem?*

⁷⁰ Eine Deutsche Fassung wurde vom NDR unter dem Titel *Wie man Morde verkauft* gesendet.

Empfinden unverändert gelassen werden ... Der Film hat auch auf die psychiatische Zuhörer- und Zuschauerschaft eine tiefe Gemütsbewegung ausgeübt.⁷¹

Die für *Dasein ohne Leben* gedrehten, vollständig erhaltenen Probeaufnahmen erlauben einen aufschlußreichen Blick auf die Technik, mit der dafür gesorgt werden sollte, daß diese Bilder abstoßend wirkten. Es wurden Takes mit verschiedener Beleuchtung und aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommen, um die gewollte Wirkung durch harte Schatten und extreme Blickwinkel zu testen. Die Opfer wurden von der Rassenpolitischen Geheimdienststelle *Abteilung T4* ausgesucht, die ausdrücklich anwies, daß sie nach den Aufnahmen zu vergasen seien. Auch hier sollten Interviews beweisen, daß es "ein Irrtum" sei, zu glauben, "daß sie am Leben hängen." Ihre Vernichtung sei berechtigt, denn "sie haben kein Daseinsbewußtsein"⁷².

Die von den britischen Autoren ausgewerteten Unterlagen der *Abteilung T4* belegen, daß dort die in den Filmen behaupteten "Fallgeschichten" im Akkord produziert wurden, also meist als komplett erfunden anzusehen sind. Es gibt auch Aufnahmen von Ermordungen, die vom Kommentator als "Gnade", "Tod" bezeichnet werden, in dem die Kranken endlich "ihre Ruhe gefunden haben".



71 Bemerkungen zum Film "Dasein ohne Leben" von Prof. Schn. In: Heidelberger Dokumente, zit. nach Ernst Klee: „Euthanasie“ im NS-Staat, S. 344

72 Die nicht weiter nachgewiesenen Auszüge aus den Kommentar zu den Filmen *Dasein ohne Leben* und *Geisteskrank* werden zitiert nach der Rekonstruktion von Burleigh und Mack.



Der Professor: "Nicht fragen, handeln!"

den seiner Rede unterlegt. Der Professor schließt seine Ausführungen mit einer persönlichen Bemerkung:

Wenn ich wüßte, daß mich - und diese Gefahr kann für jeden bestehen - das Unglück einer unheilbaren Geisteskrankheit träfe, daß mir ein solches Dasein, Leben bevorstünde, ich würde alles tun, um diesen Fall nicht zu erleben. Ich würde lieber sterben. Ich bin überzeugt, alle Gesunden denken so. Ist es nicht die Pflicht derer, die es angeht, den Unmündigen - und das sind diese Vollidioten und Gisteskranken - zu ihrem Recht zu verhelfen? Ist das nicht heilige Forderung der Barmherzigkeit? Erlöst die, die ihr nicht heilen könnt!

Propagierung und Wirkung der Filme

Eine Reihe von Artikeln begleitete die Dokumentarfilme zur Sterilisation auf ihrem Weg durch die Kinos und Vorführräume. Die offizielle Werbung für sie versucht, die Sensationslust anzusprechen. "Beschreiben kann man diese grausigen Bilder nicht. Aber man muß sie sehen, jeder Volksgenosse; hier wird ihm eingehämmert die riesengroße Verantwortung, die jeder Deutsche vor seinem Volk und seiner Rasse hat, und er wird aufgeschlossen für die großen Ziele, die der Nationalsozialismus in seiner Bevölkerungspolitik verfolgt."⁷³

Im Falle von von *Opfer der Vergangenheit* wandte sich der Leiter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Dr. Walter Gross, selbst an die Öffentlichkeit:

Aus Anlaß der am 14. April im Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz in Berlin in einer Morgenveranstaltung stattfindenden Uraufführung des Filmatsachenberichts "Opfer der Vergangenheit", der das Problem der Erbkrankheit und des

⁷³ *Film und Bild* vom 25. 8. 1935, 2. Jg., Nr. 26, S. 216

erbkranken Nachwuchses behandelt, werden untenstehende Zeilen besondere Beachtung finden. Der Film wird nach seiner Uraufführung in allen 5.300 deutschen Filmtheatern zur Aufführung eingesetzt werden. Der Neuordnung des Lebens unseres Volkes nach vernünftigen und gesunden Grundsätzen, so wie sie dem gesunden Menschen geläufig sind, haben, so unverständlich es heute scheinen mag, schwere Hemmnisse im Weg gestanden.⁷⁴

Im übrigen wiederholt oder zitiert die Werbung die Inhalte und einzelne wichtige Argumentationsmuster der Filme. Wie in ihnen wird durch eine entsprechende Charakterisierung die Vernichtung der "geistig und körperlich Untauglichen und Gebrechlichen"⁷⁵, dieser "völlig unbrauchbaren und gefährlichen Menschen"⁷⁶ nahegelegt. Die Filme sollten bei dieser Kampagne eine wichtige Rolle spielen, erreichten aber außerhalb der Vorprogramme in den Kinos nur ein relativ begrenztes Publikum. "Im Jahre 1936 wurden in Parteikreisen 681 öffentliche Filmvorführungen mit 86.441 Besuchern, außerdem 3.912 Filmvorführungen im Schulungsbetrieb der Partei und ihrer Gliederungen durchgeführt, in denen rassenpolitische Aufklärungsfilm zur Aufführung gelangten."⁷⁷

Neben der Forderung nach Sterilisation der Erbkranken und der Lieferung von Argumenten für ihre Vernichtung findet sich immer wieder das Begleitargument: "Sichert die deutsche Zukunft durch ausreichenden Nachwuchs."⁷⁸ Denn der deutsche Nachwuchs bereitete den Bevölkerungspolitikern des Dritten Reichs nicht nur in qualitativer, sondern vor allem in quantitativer Hinsicht große Probleme. Mit steigendem Lebensstandard stieg auch die Zahl der kinderlosen Paare, beziehungsweise der Familien mit einem, höchstens zwei Kindern. So wurde es nahezu als eine "Schandtat" hingestellt, der deutschen Volksgemeinschaft starke und gesunde Nachkommen vorzuenthalten. Wie die Verhütung erbkranken Nachwuchses sollte auch die verstärkte Vermehrung der erbgesunden Nachkommenschaft als "sittliches Gebot" und "soziale Pflicht"⁷⁹ erscheinen.

Wenn man die besprochenen Dokumentarfilme heute betrachtet, so fallen sie durch eine starke Monotonie und Stereotypik ihrer Machart auf. Zwar läßt sich, von *Sünden der Väter* bis hin zu *Wer gehört wem?* mit viel Phantasie eine Entwicklung bei der Behandlung des Themas konstruieren, auch ansatzweise

74 *Film-Kurier* vom 8. 4. 1937, 19. Jg., Nr. 81, S. 4

75 *Film-Kurier* vom 8. 4. 1937, 19. Jg., Nr. 81, S.4

76 *Film und Bild* vom 10. 2. 1936, 3. Jg., Nr. 35, S. 285

77 *Film-Kurier* vom 31. 3. 1937, 19. Jg., Nr. 74, S. 1

78 *Völkischer Beobachter* vom 6. 5. 1936, 49. Jg., 127. Ausgabe, S. 6

79 *Film und Bild* vom 15. 5. 1937, S. 486; *Deutscher Film* vom April 1937, Nr. 8, S. 11

eine Differenzierung der Mittel. Im Grunde wurde aber immer wieder derselbe Film neu gedreht. Dies ist dadurch zu erklären, daß die vorgetragene Argumentation, der verfilmte Propagandaplot immer derselbe war, und daß dieser Plot extrem einfach, eindeutig und unerbittlich war. Es lag im Charakter dieser Propaganda, daß sie sich einer rüden Schwarz-weiß-Malerei bediente, weil es im Charakter der durch sie verkündeten Politik lag, 'kurzen Prozeß' zu machen. Da war weder argumentative, noch bildnerische Differenzierung angebracht. Die Wirkung dieser Filme damals ist heute schwer einzuschätzen - sie standen sicher nicht im Mittelpunkt dessen, was die Masse an filmischen Produkten konsumierte. Und auch die 'Zwangsrezeption' der rassienpolitischen Kulturfilme im Vorprogramm der Kinos dürfte kaum eine spontane Zustimmung zu den Rassegesetzen zur Folge gehabt haben. Diese Filme und die mit anderen Mitteln in anderen Medien vorgetragene Propaganda haben wahrscheinlich eher dadurch gewirkt, daß sie jede (andere) Überlegung zum Thema ausschlossen und damit einen geistigen Zwang zu einer unfreiwilligen 'Erkenntnis' ausübten.

Attraktiver dürften die "positiven" Bilder gewesen sein, zumal man sich von der Misere, dem 'Problem der Erbkranken' selbst ja nicht betroffen fühlen mußte. Ex negativo verklärten die Mythen eines schönen und gemeinschaftlichen Lebens mit strahlender Zukunft auch die Schreckensbildern. Außerdem wurde ein Sündenbock für die vielleicht im eigenen Alltag gelebten Entbehrenungen benannt und seine Bestrafung versprochen:

Zur Abfindung mit der Misere der Gegenwart und als Leitmotiv der Hoffnung auf die Zukunft hat der Rassismus sich immer wieder Mythen geschaffen, in denen eine glückliche und heile Welt vorgegaukelt wird, die die Wirklichkeit mit ihren Unzulänglichkeiten vernebelt. Rassismus kann Züge einer Diesseitsreligion aufweisen. Dann leiten sich aus der vermeintlichen Überlegenheit der Rasse moralische Verpflichtungen ab, und ein Rassenethos fordert Verantwortung für das verehrungswürdige Ganze. Die Bande des Blutes werden beschworen. Ein Sendungsbewußtsein spornt an, und vor dem hohen Ziel der kollektiven Kulturmission versinken die persönlichen Alltagssorgen ins Unbedeutende.⁸⁰