
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 Sozialutopisten 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.

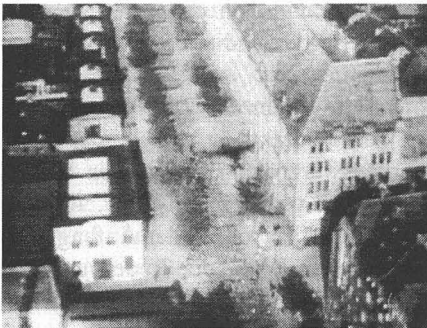
Es gehört zur Konvention des Films, daß die Bilder den Zuschauer permanent erreichen, ein temporäres Aussetzen des Tontrakts ist aber immer denkbar. Auf dieser Ebene ist es daher bemerkenswert, daß *Triumph des Willens* keinerlei Leerstellen aufweist, wenn man einmal von den Auf- bzw. Abblenden absieht. 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 Schrifftafeln 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 Reichsparteitagfilms, 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. Geburtstag (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

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-



Leni Riefenstahl 1935

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.

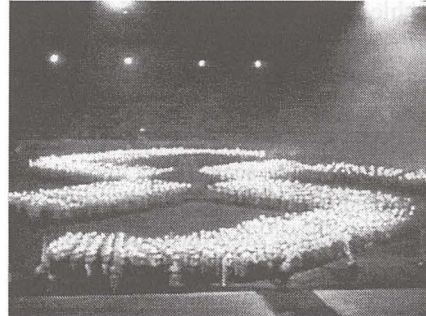
34 Zit. nach: Martin Loiperdinger: Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung, Opladen 1987, S. 52.

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.