

Leonardo Quaresima

Der Film im Dritten Reich

Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm

I.

Betrachtet man das Hitler-Deutschland auch nur flüchtig, so zeigt sich das Verhältnis zwischen Moderne und Nationalsozialismus, das Nebeneinanderbestehen dieser beiden Begriffe äußerst deutlich, wenn auch im Zeichen des Widersprüchlichen und Inkongruenten.

Der Bereich, in dem dieser Umstand zu exemplarischer Deutlichkeit gelangt, ist die Architektur. Folgt das öffentliche Bauwesen größtenteils den Richtlinien des Neoklassizismus und eines barbarischen Neoromantizismus, so entwickelt sich der Industriebau dagegen weiter im Sinne der rationalistischen und funktionalistischen Neuerungen. Doch dieselbe "offizielle" Architektur, die der Selbstdarstellung des Regimes dient und grundlegender Teil dessen zeremoniellen Systems ist, beinhaltet oft eine verborgene Seele, die in vollem Widerspruch zu den nach außen vertretenen konstruktiven Regeln steht. So war das Olympia-Stadion in Berlin bekanntlich auf der Grundlage eines eindeutig funktionalistischen Entwurfs gebaut worden, mit Eisenbetonkonstruktionen und Glaselementen (zu einem späteren Zeitpunkt wurden dann – auf ausdrückliches Verlangen Hitlers – erstere durch Naturstein verkleidet und das Glas entfernt). Das "Deutsche Haus" auf der Weltausstellung in Paris 1937 gab nach außen den Anschein eines Steingebäudes mit hellenistischen Grundformen, doch basierte auch dieser Bau in der Tat auf einer Stahlkonstruktion (darüber hinaus konnte man im Inneren des Gebäudes die fortschrittliche, stromlinienförmige Karosserie eines Mercedesmodells ausgestellt finden).

Auch die Autobahnbauten schienen manchmal nach römischen und mittelalterlichen Vorbildern realisiert. Das gesamte Unternehmen war jedoch (vor allem in den ersten Jahren) unter Anwendung der fortschrittlichsten Technik ausgeführt worden. Dies entsprach der Mobilitätsidee, der Vorstellung einer schnellen Überwindung von Entfernungen: eine der charakteristischsten Instanzen der Moderne. Die Geschwindigkeit stellte seit der Weimarer Zeit eine der stärksten und auch spektakulärsten Errungenschaften der nationalsozialistischen Bewegung dar, man denke nur an die berühmte Wahlkampagne Hitlers im

Jahre 1932, geführt mittels schneller Flüge durch Deutschland (und begleitet von dem Slogan "Hitler über Deutschland!").

Man betrachte weiterhin die Bereiche Design, Graphik und Werbung: Hier erfahren neben den traditionalistischen bzw. "Blut und Boden"-Richtlinien auch die auf die Werkbund-Bauhaus-Linie zurückzuführenden Modelle eine Verbreitung.

Um diese Erscheinungen überzeugend deuten zu können, ist es notwendig, sich von ideologischen Schemata zu befreien. Einer der bedeutendsten Forscher zur Kunst des Dritten Reichs hat behauptet, die Vertretung einer modernen Kunst (die er in "sichtlicher Synchronie", wenn auch zugleich in "polemischem Widerspruch" zur Durchsetzung einer "Warenästhetik" sieht) während des Nationalsozialismus sei aufgrund des wirtschaftlichen Systems nicht möglich gewesen, denn kennzeichnend für dieses System sei die Begrenzung des individuellen Konsums zugunsten massiver Investitionen im öffentlichen Bereich und in der Rüstungsindustrie (vgl. Hinz 1974). Einmal abgesehen von der etwas rigiden Sicht (die Ästhetisierungsprozesse "im Interesse der Realisierung des Warenkapitals"), mit der die Merkmale der modernen Kunst untersucht werden, leidet selbst das Interpretationsschema des wirtschaftlichen Systems des Dritten Reichs unter den ideologischen Gewißheiten seiner Herkunft. Zumindest in der Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs bedeutete Nationalsozialismus nicht ausschließlich öffentliche Bauten und Schwerindustrie. Er hatte auch eine Politik der individuellen Konsumerweiterung und der Freizeitkultur ins Leben gerufen.¹ Diese Politik führte zu tiefgreifenden Veränderungen im Alltagsleben und in der Privatsphäre, die im übrigen nicht geringer waren als jene 1933 im öffentlichen Bereich eingeführten, und bewirkte eine deutliche Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit.² Die Historiker sehen sich hier vor eine neue Aufgabe gestellt. Eines der bezeichnendsten Merkmale der "neuen Politik" und zugleich Bruchfaktor mit der liberalen Tradition scheint die Verschmelzung von öffentlichem und privatem Bereich zu sein, von "Politik" und "Leben".³ Andererseits scheint sich die Zustimmung, die diese Politik findet, eben – wie gesagt – in der Schaffung einer Privatsphäre zu begründen, die sich von den Ritualen und Pflichten gegenüber der "Volksgemeinschaft" völlig distanziert und isoliert. Aufgrund dieser Trennung ließe sich unter anderem die völlige Abwesenheit politischer Inhalte und Merkmale in den Unterhaltungs-

1 Eine wichtige Rolle in der Untersuchung dieser Erscheinungen kommt der Studie Hans Dieter Schäfers zu (1981); vgl. ferner Schäfer 1991; Peukert 1982; Reichel 1991.

2 Mit seinem Film HEIMAT (1984) ist es Edgar Reitz gelungen, auf intelligente und eindeutige Weise genau diese Aspekte zu verdeutlichen.

3 Auf diesem Aspekt bestand George L. Mosse; vgl. im besonderen Mosse 1978.

filmen der nationalsozialistischen Zeit (ca. 70 bis 80 Prozent der Gesamtproduktion)⁴ erklären – eine sonst ziemlich unverständliche Erscheinung.

Bekanntlich haben die Beiträge von Ralf Dahrendorf und David Schoenbaum die Hypothese der Modernisierungs- bzw. "revolutionären" Rolle des Nationalsozialismus aufgestellt (vgl. Dahrendorf 1965; Schoenbaum 1980). Der Nationalsozialismus habe soziale und wirtschaftliche Veränderungen bewirkt, die sogar als Grundlage für den wirtschaftlichen Aufschwung und die demokratische Entwicklung der Nachkriegszeit zu betrachten seien. Auch wenn diesen Arbeiten eine bedeutende Rolle in der Überwindung von ideologisierten Interpretationsweisen zukommt, so bleiben sie doch einem dichotomischen Deutungsmuster des Widerspruchs verhaftet. *Trotz* seines ideologischen Apparats sei das Hitlerregime, um seine Macht zu behaupten, gezwungen gewesen, den Modernisierungsprozessen nachzukommen: "Die soziale Revolution, die der Nationalsozialismus bewirkt hat, [war] gleichsam unbeabsichtigtes, dennoch notwendiges Resultat seiner Herrschaft" (Dahrendorf 1965, 432). Oder der Nationalsozialismus habe eine Politik der strukturellen Modernisierung betrieben und *gleichzeitig* die anti-industriellen und "völkischen" Muster gerühmt, um sich dem liberalen und kapitalistischen System zu widersetzen:

Es war eine Revolution der Zwecke und der Mittel zugleich. Die Revolution der Zwecke war ideologischer Natur; sie sagte der bürgerlichen und industriellen Gesellschaft den Krieg an. Die Revolution der Mittel war ihre Umkehrung. Sie war bürgerlich und industriell, da ja selbst ein Krieg gegen die industrielle Gesellschaft in einem industriellen Zeitalter mit industriellen Mitteln geführt werden muß, und da es des Bürgertums bedarf, um das Bürgertum zu bekämpfen (Schoenbaum 1980, 26).

Es handelte sich in jedem Fall um eine Wende von großer Bedeutung. Schon Joachim C. Fest (1974) hat in seiner geschichtlichen Untersuchung diesen Aspekt einbezogen, später steht er im Mittelpunkt der Arbeiten vieler Autoren: Hans Dieter Schäfer (1981), Detlev Peukert (er betrachtet den Modernisierungsdrang als bloße Fortsetzung einer dem Jahrhundert eigenen modernen Tendenz), Rainer Zitelmann, Norbert Frei, Hans-Ulrich Thamer (er spricht von einer "Revolution gegen die Revolution" bzw. von der "janusköpfigen Gestalt" der Bewegung, weiter noch von "langfristigen Tendenzen", die der Nationalsozialismus "aufgenommen, weitergeführt und verstärkt" habe [1986, 772f u. 776]). Die Studie von Frei überwindet bereits das Widerspruchsschema:

Die vielen "zeitgemäßen" Elemente seiner Herrschaft erscheinen dann nicht einfach als unbeabsichtigte oder gar dysfunktionale Nebenwirkungen einer im

4 Der Prozentsatz variiert unter den Historikern. Ein ähnlicher Prozentsatz war jedoch, zumindest 1942, in Goebbels Programmen vorgesehen: "Es ist aber notwendig, neben [...] 20 Prozent Großfilmen 80 Prozent gute, qualitätssichere Unterhaltungsfilme zu schaffen" (Rede vom 28. Februar 1942, zit. n. Albrecht 1979, 120).

Grunde reaktionären, atavistischen Politik, sondern als Vorboden des Versuchs, das Projekt der Moderne in der spezifischen Variante einer rassistischen Ordnung zu vollenden" (1987, 172).

Erst mit den Standpunkten Zitelmanns ist man jedoch von diesem Interpretationsmuster endgültig abgekommen (vgl. 1987; 1990; 1991). Hier wird die Moderne nicht mehr als anomale, widersprüchliche, unbewußte bzw. taktische Option betrachtet, sondern als grundlegender Bestandteil sowohl der nationalsozialistischen Doktrin als auch ihrer politischen Praxis. Eine Sicht, die, auch auf allgemeiner Ebene, auf einer äußerst bedeutenden Voraussetzung beruht: daß die Moderne als Entwicklungsmodell nicht notgedrungen an die liberaldemokratische Tradition gebunden sei, sondern vielmehr in sich sowohl die demokratische als auch die totalitäre Möglichkeit berge.

Aus dieser Sicht nun erscheint die Entscheidung zur Modernisierung als eine nicht unabsichtliche, sondern vollkommen und strategisch bewußte, die von Hitler und einigen der Hauptverantwortlichen in der nationalsozialistischen Politik gebilligt wurde⁵ – von Robert Ley (verantwortlich für die DAF, die Deutsche Arbeitsfront), Fritz Todt (Leiter des Amtes der Technik und später Rüstungsminister), Albert Speer (Leiter des Amtes "Schönheit der Arbeit" und später Nachfolger von Todt) und von Goebbels selbst – eine Entscheidung, die die abweichenden Positionen der Darré-Rosenberg-Linie immer mehr verdrängt hätte.

Der von Zitelmann angeregte methodologische Ansatz ermöglicht wichtige Fortschritte⁶ durch die Überwindung von Sichtweisen, die zwar Avantgarde und Nationalsozialismus in engen Zusammenhang gestellt hatten, dies jedoch im Zeichen eines angeblichen Ursprungsfehlers: in der technologischen und künstlerischen Moderne selbst hielte sich eine totalitäre Seele verborgen. So vertritt Gerd Selle die Sichtweise, im Bereich des Designs der Jahre 1930-33 habe der Funktionalismus mit seinen Merkmalen der "Klassizität" und "ordnenden Harmonisierung" einen "Prozeß innerer Annäherungen an die Ideologie des Faschismus" dargestellt, er habe für den Nationalsozialismus, was die Faszination der Ordnung betrifft, gewissermaßen als Lehre fungiert (Selle 1987).⁷ Weiterhin betrachtet Barry Fulks die Avantgarde der zwanziger

5 Innerhalb dieser Sichtweise erscheint mir auch der bereits genannte Beitrag Schäfers (1991) über den amerikanischen Mythos im Dritten Reich von Bedeutung.

6 Man bedenke z.B., wie selbst George L. Mosse unter Anwendung antikonventioneller Schemata zwar wichtige Fortschritte im Verständnis der den linken und rechten Massenbewegungen gemeinsamen Matrixen ermöglichte, jedoch der Ansicht einer "incompatibility between the avantgarde and political mass movements" verhaftet blieb (vgl. 1980, 241).

7 Die Begriffe "Klassizität" und "ordnende Harmonisierung" sind entnommen aus Maenz 1974.

Jahre (durch die Etappe der Neuen Sachlichkeit) als eine auf der Fetischisierung und Ästhetisierung des technischen Universums basierenden Erfahrung, die erst in den Jahren des Nationalsozialismus zur Vollendung gelangt sei (vgl. 1982). Es handelt sich hierbei um begriffliche Muster, die nicht zuletzt alte – historisch nicht haltbare und methodologisch untragbare – Kategorien wie "präfaschistisch" oder "Protonazismus" wiederaufnehmen (im rationalistischen Design sieht Selle die "Voraus-Reflexe der kommenden Gewalt und der Identifikation mit ihr" [Selle 1987, 269], innerhalb der Untersuchung von Fulks wird die Neue Sachlichkeit stets ausgehend von ihrem angeblichen Ziel, dem einer sogenannten "Nazi-Sachlichkeit" betrachtet).⁸

Die neuere Geschichtsforschung beleuchtet also nicht mehr die Frage des Fortbestehens der Avantgarde in der NS-Zeit, auch wenn dieser Teil keineswegs ein beiläufiges Kapitel in der Betrachtung der kulturellen Tendenzen und der Gesamtentwicklung der Avantgarden während des Nationalsozialismus darstellt. So existierte z.B. im Bereich der Bildenden Kunst ein expressionistischer Flügel. Vertreten durch den NSD-Studentenbund, konnten dessen Positionen in einer Zeitschrift vermittelt werden, die über beträchtliche Resonanz und Verbreitung verfügte.⁹ Es handelte sich hier um eine Bewegung, die Ausstellungen organisierte und, obwohl sie im Laufe des Jahres 1935 verleugnet und mundtot gemacht worden war, weiter, wenn auch außerhalb jeglichen öffentlichen Bereichs, Spuren hinterließ – in Ausstellungen, die von der "Kraft durch Freude"-Organisation veranstaltet wurden (also auch nach der aufsehenerregenden, offiziellen und endgültigen Sanktion der Verleugnung der Avantgarden durch die Ausstellung "entarteter Kunst" von 1937).¹⁰

Noch weniger bekannt ist die Frage nach dem Fortbestehen des Bauhauses im Dritten Reich: die Versuche, mit dem neuen Regime übereinzukommen; der Vorschlag, ein "Deutsches Bauhaus" zu gründen; die Fortführung der Tätigkeit von Vertretern dieser Schule (bis zu ihrer Emigration) wie Gropius (Entwurf für den Reichsbank-Wettbewerb, Gestaltung einer Abteilung der Ausstellung "Deutsches Volk – Deutsche Arbeit" von 1934), Mies van der Rohe (Gestalter eines Pavillons in derselben Ausstellung, prämiert im Wettbewerb für den Bau der neuen Reichsbank, später mit dem Projekt des deutschen Pavillons auf der Weltausstellung 1935 in Brüssel beauftragt), Herbert Bayer (zuständig für die Graphik der "Deutschen Ausstellung", veranstaltet 1936 anlässlich der Olympi-

8 Vgl. zur Problematik dieser Kategorien insgesamt Quaresima 1985.

9 *Kunst der Nation*, die zweiwöchig zwischen Herbst 1933 und Frühling 1935 erschien, versuchte, den Expressionismus in einer nationalen Tradition zu verankern, und bevorzugte dabei dessen antiurbane und vorindustrielle Züge.

10 Einen ersten bedeutenden Beitrag zu dieser noch nicht ergründeten Geschichte leistete Hildegard Brenner (1963), zu den neueren Beiträgen vgl. Germer 1990.

schen Spiele in Berlin) sowie zahlreicher junger Mitglieder der Schule, die unter dem neuen Regime Karriere machten.¹¹

Die Frage besteht also nicht darin, ob die modernen Erfahrungen und Tendenzen der zwanziger Jahre während der Hitlerzeit angehalten haben, sondern *inwiefern die Avantgarde innerhalb derselben nationalsozialistischen Ideologie vorhanden gewesen war*. Nicht eine veräußerlichte, eingeschlichene Rolle spielte die Moderne in der NS-Weltanschauung und Praxis, sondern eine grundlegende. Auf dem nationalen Parteitag 1934 in Nürnberg nahm Hitler in seiner Rede an die Künstler deutlich Stellung gegen "Kubisten, Futuristen, Dadaisten usw.", gegen die "Kunstverderber", wobei er jedoch gleichzeitig klarstellte:

Zum zweiten aber muß der nationalsozialistische Staat sich verwahren gegen das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die meinen, eine "teutsche Kunst" aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalistischen Revolution als verpflichtendes Erbeil für die Zukunft mitgeben zu können. [...] Als sie [...] nach unserem Sieg eilfertig [...] von der Höhe der Sprossen ihres bürgerlichen Parteistalles [...] herunterstiegen, um sich der ja ohnehin nur durch Trommelwirbel mobilisierten nationalsozialistischen Bewegung als politische Köpfe und Strategen anzutragen, fehlte ihnen jede Vorstellung über die Größe der Umwälzung, die sich unterdes im deutschen Volke vollzogen hat. So offerieren sie heute Bahnhöfe in originaldeutschem Renaissance-Stil, Straßenbenennungen und Maschinenschrift in echt gotischen Lettern [...] und Armbrust, aber womöglich als Wehr und Waffen (zit. n. Brenner 1963, 83).

"Hellenischer Geist und germanische Technik" (zit. n. Herf 1984, 194) – darin sah Hitler die arische Kultur. "Wir leben heute im Zeitalter der Technik", erklärte seinerseits Goebbels:

Das rasende Tempo unseres Jahrhunderts wirkt sich auf alle Gebiete unseres Lebens aus. Es gibt kaum noch einen Vorgang, der sich der starken Beeinflussung durch die moderne Technik entziehen könnte. Es entsteht damit auch zweifellos die Gefahr, daß die moderne Technik die Menschen seelenlos macht. Und darum war es eine der Hauptaufgaben des Nationalsozialismus, die Technik, die von uns nicht verneint oder gar bekämpft, sondern bewußt bejaht wird, innerlich zu beseelen und zu disziplinieren und sie in den Dienst unseres Volkes und seines hohen Kultur- und Lebensniveaus zu stellen. Es ist einmal in der nationalsozialistischen Publizistik das Wort von der stählernen Romantik unseres Jahrhunderts geprägt worden. Dieses Wort hat heute noch seine volle Bedeutung. Wir leben in einem Zeitalter, das zugleich romantisch und stählern ist. Das seine Gemühtiefe nicht verloren, andererseits aber auch in den Ergeb-

11 Das Fortbestehen des Bauhauses im Dritten Reich war Thema einer im Oktober 1991 in Berlin veranstalteten Tagung, organisiert von der Technischen Universität München und dem Bauhausarchiv Berlin. Die Akten sind vor kurzem in einem Band zusammengefaßt worden, vgl. Nerdinger 1993.

nissen der modernen Erfindung und Technik eine neue Romantik entdeckt hat.¹²

In der Vorstellung Todts bezweckte die Technik im neuen Regime "die Befreiung aus ihren materiellen Fesseln und die Erziehung zum nationalsozialistischen Geist". "Es gibt eine nationalsozialistische Auffassung der Technik. Sie besteht in einer Abkehr vom rein Materiellen, in einer Betonung des Schöpferischen, in einer engen Anlehnung zum Künstlerischen."¹³ Demzufolge wurde eines der größten Unternehmen der nationalsozialistischen Technik und ihrer Modernisierungskonzepte, die Planung für den Autobahnbau, wie folgt interpretiert:

Landschaftsverbundene Linienführung, naturformgetreuer Erdbau, großzügiger Entwurf und handwerksechte Durchführung der Bauwerke und eine bodenständige Bepflanzung sind die Elemente, die eine Straße als Ganzes zum Kunstwerk machen, das durch Schönheit und Harmonie die Mitwelt erfreut.¹⁴

Es handelt sich – wie man sieht – um einen ganz präzisen und bewußten Aspekt der nationalsozialistischen Ideologie; und er kann innerhalb einer ebenso bestimmten, obgleich vielfältigen geistigen Tradition angeordnet werden: Jeffrey Herf (1984) hat sie mit dem Begriff *reactionary modernism* bezeichnet.

Seit Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts kann man eine Rekombinationslinie zwischen den traditionellen Antinomien des konservativen Gedankens beobachten: zwischen *Geist* und *Technik*, Irrationalismus und moderner Technologie, kurz: *Kultur* und *Zivilisation*. Die zunächst innerhalb der wissenschaftlichen Kultur entstandene Tendenz dehnte sich später auf einen großen Teil der rechtsorientierten Weimarer Intellektuellen (Werner Sombart, Carl Schmitt, Ernst Jünger, Oswald Spengler) und auf den Berufsstand der Ingenieure sowie auf die Zeitschrift *Technik und Kultur* aus. Die kennzeichnenden Merkmale dieser Tendenz (Herfs Untersuchung bezieht sich auf den Aufsatz *Deutschland und die Deutschen* von Thomas Mann [1947], darüber hinaus wird dem Werk Ernst Jüngers eine zentrale Rolle zugeschrieben):

[The reactionary modernists] claimed that technology could be described with the jargon of authenticity, that is, slogans celebrating immediacy, experience, the self, soul, feeling, blood, permanence, will, instinct and finally the race,

12 Rede zur Eröffnung der Automobilausstellung, Berlin, Februar 1939, zit. n. Herf 1984, 272. Der Verfasser bezieht sich auf einen Auszug, der in *Deutsche Technik* im März 1939 veröffentlichten Rede. Vollständiger Text, einschließlich der Hitler-Rede, in: *Kräfte sammeln, Kräfte lenken, Kräfte sparen. Drei Reden zur Internationalen Mobil- und Motorradausstellung*, Berlin 1939.

13 In: *Deutsche Technik*, März 1934, 322; Juli 1939, 315.

14 Fritz Todt: Die Straßen des Führers. In: *Deutsche Technik*, Dezember 1939, 528; zit. n. Herf 1984, 204f.

rather than what they viewed as the lifeless abstractions of intellect, analysis, mind, concepts, money, and the jews (Herf 1984, 224).

Darüber hinaus verfüge der reaktionäre Modernismus über "an aesthetic view of technology as comprising new, stable forms that constituted beautiful alternatives to a flabby and chaotic bourgeois order" (ibid.). In ihm wurden Nietzsches Themen und Motive der Lebensphilosophie wiederaufgenommen, der Primat des Staates über die Wirtschaft verteidigt und der Bezug auf die anti-kapitalistischen Positionen der konservativen Tradition wiederhergestellt, indem er Industrie und Technik dem Finanzkapital entgegenstellte (Ausdruck des egoistischen Interesses, das den Juden als den emblematisch Verantwortlichen zugeschrieben wurde). In diesem Rahmen wurde auch die Antithese von Natur und Industrie in einen neuen Zusammenhang gebracht. Es handelt sich um den Leitfaden eines dem Nationalsozialismus vorausgegangenen Gedankens, *dessen Geschichte nicht mit der des Regimes übereinstimmt* (dieser Aspekt ist deutlich zu unterstreichen, um rückwärtsgewandte evolutionistische Interpretationen – auf die bereits hingewiesen wurde – zu vermeiden), der jedoch vom Nationalsozialismus absorbiert, überarbeitet und umgewandelt wurde: derart, daß sich Hitler – laut Herf – schließlich als "the most important practitioner of the reactionary modernist tradition, the one who built the highways and than started the war that was to unify technology and the german soul" erwiesen habe, als derjenige, der also die Prämissen jenes Gedankens auf radikalste Weise – mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen – umgesetzt hat (1984, 47).

In Anbetracht der isolierten Stellung dieser Tendenz innerhalb der deutschen Kultur und der Übernahme ihrer Themen seitens des Nationalsozialismus, erscheint das Dritte Reich nun als Moment der Überwindung des Konflikts zwischen Technik und Kultur, Innerlichkeit und Technologie (um die Gegensätze Thomas Manns wiederaufzugreifen, auf die sich Herf bezieht), als Auslöser einer neuen Synthese dieser Polaritäten von politischem Irrationalismus und technologischem Rationalismus. Ausgehend von dieser Betrachtungsweise kann also das Verhältnis zwischen Moderne und Nationalsozialismus völlig neu überdacht werden: nicht mehr im Sinne der Annäherung zweier inkongruenter Konzepte, einer widersprüchlichen und paradoxen Kopplung, sondern einer bewußten und kohärenten Artikulation bzw. Verschmelzung derselben zugunsten einer Aufwertung von Technik und fortschrittlichen wirtschaftlichen Modellen dank der traditionellen Prinzipien des Geistes, des Volkes, der Kultur.

Die Technik ist romantisch, aber von anderer Art, als es alle andere Romantik ist: nicht Flucht vor der Wirklichkeit, sondern Durchglühung der Wirklichkeit. Wirklich ist der Flug, die Fahrt mit dem Auto, das Donnern der Hochbahnen, die jenseitige Landschaft der Schlachtfelder, der Glutstrom flüssigen Eisens in

der mit Hochöfen gespenstisch bestückten Nacht und zugleich romantischer, als es sich je eine Romantik hat träumen lassen.¹⁵

Im Nationalsozialismus wurzelt also das Moderne, Funktionale, die Rationalisierung, wenn auch in mythisierter Sicht. Nicht das Funktionale an sich, das Rationale in seiner Abstraktheit, sondern deren Beseelung, das technologisch Fortschrittliche im Sinne der Offenbarung höherer Prinzipien; Zivilisation, entbunden jeglicher zufälligen Entwicklung und Wirkung, hinsichtlich der Gemeinschaftsprinzipien jedoch neu bekleidet mit einer geregelten und organischen Qualität; die leuchtende Maschine, die wesentliche Form als Verwirklichung eines höheren Willens.

II.

Eine wesentliche Rolle kommt der Moderne auch im Bereich des Films zu: vor allem in ihrer Eigenschaft als Auslöser von Konzentrations- und Rationalisierungsprozessen innerhalb der Produktion (wenn auch im Rahmen einer staatlichen Kontrolle des daraus hervorgegangenen Konzerns, die diesen Prozessen zum Teil entgegenwirkt). Die Moderne spielt aber auch eine wesentliche Rolle im Hinblick auf die Texte. Die Erfahrungen der Avantgarde werden wiederaufgenommen und im Bereich des Kultur- und des Dokumentarfilms im allgemeinen weiterentwickelt. Die Filme von Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann erweisen sich als deutliche Höhepunkte dieser Tendenz. Wie jedoch die Untersuchung einiger Beispiele (auch im Bereich der Wochenschauen) bestätigt und wie von der lebhaften Diskussion zu diesem Thema bezeugt wird, greift diese Tendenz auf weitere Bereiche über. "Die Entwicklungslinie aber hat es mit sich gebracht, daß der Kulturfilm von jeher avantgardistische Aufgaben erfüllte", und: "Das Avantgardistische hat von jeher im Film eine entscheidende Rolle gespielt, dem Kulturfilm vielleicht die stärksten Impulse gegeben", so steht es in den *Nationalsozialistischen Monatsheften*.¹⁶ Im allgemeinen beinhaltet die Kulturfilmdebatte in Filmzeitschriften und in den wichtigsten "offiziellen" Blättern (vor allem *Der Deutsche Film*, 1936 gegründet, bezweckte die Diskussion und theoretische Orientierung) Begriffe wie "Avantgarde", "absoluter Film", "filmischer Film" (vgl. Goergen 1989b). Was den "künstlerischen" Spielfilm (nicht den Unterhaltungsfilm) betrifft, der nationalsozialistische Prinzipien durch Neuinterpretation der nationalen Tradition und mittels historischer

15 Der Textauszug ist Fritz Nonnenbruchs *Die dynamische Wirtschaft*. München: Zentralverlag der NSDAP 1936, p. 153 entnommen; zit. n. Herf 1984.

16 Wilhelm Schnauack: Deutsches Kulturfilmchaffen. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, Nr.110, Mai 1939; ders.: Deutscher Kulturfilm lebens- und zeitnah. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, Nr.122, Mai 1940; beides zit. n. Fulks 1989, 70f, Anm. 23.

Metaphern verbreiten sollte, sind die Bezüge auf ein romanhaftes Neunzehntes Jahrhundert zurückzuführen, auf eine romantisch-realistische Ikonographie und auf die gefestigteren Sprachformen des Erzähl- und Abenteuerfilms.

In gewisser Weise überträgt sich auf den Filmsektor die Polarität, die im künstlerischen Bereich zwischen den Bildenden Künsten und dem Design entstanden war: Während in der Malerei – infolge der Normalisierung der anfänglichen expressionistischen Versuche – mehr als in jedem anderen Bereich eine "völkisch"-regressive Linie verfolgt wurde (ikonographische Muster des Akademismus, Rückkehr zur Genremalerei, beinahe völliges thematisches Fehlen von Maschine, Industrie, Metropole), entwickelte sich im Design (der nicht zufällig wie der Kulturfilm auf den Gebrauch angewiesen war) eine im wesentlichen funktionalistische Linie weiter. (Und es wird sofort klar, warum ein Film wie METALL DES HIMMELS [1935] von Ruttmann – unabhängig davon, wie man über ihn urteilen mag – auch auf den zeitgenössischen Zuschauer eine solch starke Wirkung erzielt: ein Kulturfilm über das industrielle Design – damit wird der Effekt wie zum Quadrat erhoben.)

Nicht überraschen darf die Spaltung zwischen den akademisch-realistischen (wenn nicht sogar Biedermeier-) Themen und Stilen des Spielfilms und dem experimentellen "Dokumentarfilm". Letzterer steht in engem Kontakt zur Industrie- und Produktionswelt, und in diesem Bereich schließt die Ideologie von der Verwirklichung der "Volksgemeinschaft" auch die positive Funktion von Technik und Modernität mit ein. Innerhalb des Spielfilms jedoch kann sich die Ideologisierung gewissermaßen frei entfalten und deshalb die an die Rosenberg-Linie geknüpften "völkisch-realistischen" und die der "völkischen" Tradition eigenen Prinzipien verteidigen (beispielsweise den Gegensatz von ländlicher Welt einerseits und Stadt- und Industrielwelt andererseits).

Die propagandistische Wirkungskraft im Bereich des Dokumentarfilms entsteht in der Anwendung von rituellen und zeremoniellen Mustern, die wiederum den Organisationsprinzipien der dargestellten Ereignisse entliehen sind¹⁷; gleichzeitig jedoch werden hier die Resultate des experimentellen Films der zwanziger Jahre übernommen und weiterentwickelt. Die Tätigkeit Walter Ruttmanns zur Hitlerzeit (mit deren Untersuchung man sich erst in letzter Zeit eingehender beschäftigt¹⁸) erweist sich in dieser Richtung als eines der deutlichsten und vorbildlichsten Beispiele.

17 Der Fall TRIUMPH DES WILLENS ist zu bekannt, um noch einmal darauf einzugehen.

18 J. Goergen und seiner wertvollen Dokumentation, zusammengefaßt in Goergen 1989a, ist es zu verdanken, wenn in Deutschland die Diskussion um diesen Autor wiedereröffnet wurde. Zuvor hatten in Amerika zwei Dissertationen (Fulks 1982 und Uricchio 1982) wichtige Ansätze auf diesem Gebiet gemacht, und vor kurzem habe ich einen Sammelband über Walter Ruttmanns Filmarbeit herausgegeben, der u.a. eine Reihe von

Wir sprachen von "stählerner Romantik", Technik als Ausdruck von Kultur, Industrie als – auch ästhetischem – Wert, dem Städtischen in organischem Zusammenhang mit der Natur. *So lauten die programmatischen Richtlinien, innerhalb derer die Tätigkeit Ruttmanns im Anschluß an ACCIAIO (1933) angeordnet werden kann.* Die Arbeit des Regisseurs während der Zeit des Dritten Reichs ist als eigensinniger und hartnäckiger Widerstand (bis an die Grenze des Unbrauchbaren) betrachtet worden¹⁹, den man jedoch innerhalb des Freiraums, der dem experimentellen Kulturfilm zugestanden wurde, tolerierte. Sie bestehe in der Weiterführung formaler Experimente, in einer Art untergründigen Widerstands oder jedenfalls einer Form von Agnostizismus. Ausschließlich an formalen Werten interessiert, habe Ruttmann "den Rest", das Mandat, das Thema als reinen Vorwand bzw. als eine Aufgabe betrachtet, die an den entscheidenden Stellen auf orthodoxeste und konventionellste Weise zu lösen war.

Geht man von einer effektiven Analyse der Filme und von ihrer Einordnung in einen breiteren Kontext aus, so erweist sich dieses Interpretationsschema als unzureichend. In Anbetracht der oben erwähnten Grundlagen nimmt die Arbeit Ruttmanns eine andere Stellung ein: Das Interesse für die Formsuche, die Technik, das Verhältnis Film/Technik und das (thematisierte) Verhältnis Individuum/Technik scheint gerade in den Bereich verlegt zu sein, der vom reaktionären Modernismus bestimmt worden war. Für Ruttmann bot sich hier – nach der Machtergreifung durch den Nationalsozialismus – ein Ort der Bestätigung und Sanktion seiner vergangenen Arbeitserfolge, ein noch brauchbarer Raum für die eigenen Vorstellungen, nicht zuletzt ein Bereich, der es ihm möglich machte, eine Forschungsrichtung zu präzisieren, die zuvor vernebelt war und im Widerspruch zu anderen antithetischen Tendenzen stand.

Mehr noch: Ruttmanns Filmtätigkeit erweist sich sogar als einer der emblematischen Orte, wo die vom Nationalsozialismus übernommene "reaktionär-modernistische" Matrix deutlich wird. Diese Sicht trägt dazu bei, auch die eindeutige Entscheidung Ruttmanns für den Kulturfilm zu begründen: eine Entscheidung, die als Geste des Selbstausschlusses, der Isolation interpretiert wird (und werden kann) (vgl. Falkenberg 1961), aber vielmehr noch als Einnahme einer Randposition innerhalb des Filmapparats (wie auch von Zeitgenossen Ruttmanns bestätigt wird) (vgl. Goergen 1989b, 41f). Es handelt sich jedoch um eine keineswegs lineare Entscheidung, wenn man die enorme Verbreitung und politische Verantwortung des Kulturfilms im Dritten Reich bedenkt und darüber hinaus die diesem Bereich zugestandenen experimentellen Möglichkeiten.

Untersuchungen und neue Interpretationen über seine Tätigkeit insbesondere im Dritten Reich enthält, vgl. Quaresima 1994.

¹⁹ Diese Meinung vertritt Loiperdinger 1994.

Es ist die Tendenz des reaktionären Modernismus, der sich Ruttmann im Anschluß an METALL DES HIMMELS maßgebend zuordnet; hier findet er den nötigen Raum, um seine Experimente wiederaufnehmen und weiterentwickeln zu können. Schließlich kann seine Arbeit sogar als eines der ansehnlichsten und bedeutendsten Kapitel dieser Tendenz bezeichnet werden. Während sich auf dieselbe Linie die Filme von Leni Riefenstahl (und der Bereich innerhalb des Kulturfilms, der an die öffentlichen Zeremonien und demnach an die Kriegsgesten gebunden ist) auf sprachlicher Ebene zurückführen lassen – aufgrund der Ausdruckstechnik der Modernität, basierend auf Montage, Dynamik, Konzentration, Simultaneität, und *in vollem Einklang* mit den Ritualen und ideologischen Prinzipien des Nationalsozialismus –, *thematisiert* Ruttmann darüber hinaus genau diese Synthese, indem er die von denselben Prinzipien animierte Maschine und die moderne Stadt in Szene setzt.

Wir sprachen von der traditionellen bzw. deutlich regressiven Matrix der Gesetze des künstlerischen Films im Nationalsozialismus. Nichtsdestoweniger nimmt die Moderne auch im Bereich des Unterhaltungsfilms eine wichtige Rolle ein. Zunächst, was Inhalte und Materie der Filme betrifft: Modernistische Architektur, Stile und Inneneinrichtungen des *art déco*, Orte, Vorbilder, Figuren des "Amerikanismus" (direkt aus Hollywood übernommen) sind die unbestrittenen Hauptfiguren von Komödie, Musikfilm, Melodram, Abenteuerfilm.

Wir haben es jedoch mit einem Einfluß von viel größerer Bedeutung zu tun. Denn es ist das Gesamtsystem des Unterhaltungsfilms, das innerhalb eines neuen Bereichs, dem der "Freizeit", eingebunden wird. Und genau die Verbreitung und die Formen der Freizeit während der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre stellen – wie bereits erwähnt – eine der wesentlichen Neuheiten und einen zentralen Faktor der sozialen Umwandlungen des zeitgenössischen Deutschlands dar.

Der Unterhaltungsfilm ist in der Lage, diese Rolle zu übernehmen. Er kann zu jener Zeit bestimmend werden für die Organisation und Gestaltung des Privatlebens der deutschen Bevölkerung, da er von den Prozessen der massiven Ideologisierung und öffentlichen Mobilisierung seitens des Regimes kaum oder scheinbar überhaupt nicht berührt wird. Es handelt sich hier um ein Problem, das seit einiger Zeit im Mittelpunkt der geschichtlichen (nicht nur der filmhistorischen) Debatte steht und sich noch heute als eine offene Frage erweist, als eine der Erscheinungen, die von keiner der Interpretationstheorien über den Nationalsozialismus (oder über den italienischen Faschismus, wo sich eine ähnliche Frage stellt) überzeugend gedeutet werden konnte. Innerhalb der soziologisch-marxistisch orientierten Studien scheint nichts den Ideologierungsprozessen des Regimes und seinen Propaganda-Instanzen entgehen zu können. Auch in Untersuchungen, die nicht auf diesem Terrain basieren – ich denke dabei vor allem an die Studien von Mosse (vgl. 1978) – erweist sich als

kennzeichnende Erscheinung der "neuen Politik", wie bereits angedeutet wurde, ein Verschmelzungsprozeß zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Doch bleibt in dieser Betrachtungsweise ungeklärt, wie in der Genre-Produktion sogar die alltäglichsten Zeichen des Regimes (um nicht von den Parolen und Mobilisierungsbefehlen zu sprechen), die Uniformen, Hakenkreuze, Hitler-Grüße usw., die während des Dritten Reichs den Alltag charakterisierten und die demzufolge doch Teil des damals täglich "Sichtbaren" sein mußten, verborgen bleiben konnten. Wäre die Trennung aufgehoben worden, so hätte der Alltag die ersichtlichen Zeichen der öffentlichen Sphäre tragen, deren Erscheinungen wiedergeben müssen. Andererseits (und damit stellt sich den Historikern ein weiteres Problem) läßt sich das alles auch nicht mit dem Konsensmodells erklären: Denn wenn die Unterstützung des Dritten Reichs auf einem breiten Konsens basierte – wie es unumstößlich den Anschein hat –, warum sollten die Zeichen des Regimes dann als auferlegt und zwingend hinsichtlich Verhalten und Reaktion der Zuschauer betrachtet werden?

Innerhalb der Studien, die ihre Aufmerksamkeit auf die Funktion des Nationalsozialismus im Modernisierungsprozeß richten, überwiegt – wie ebenfalls bereits gesagt – ein dichotomisches Modell, das der Widerspruchsthese verhaftet ist: auf der einen Seite die Rituale der öffentlichen Existenz der neuen Subjekte, auf denen die "Volksgemeinschaft" basiert, und zur gleichen Zeit, antithetisch, auf der anderen Seite die Einführung einer modernen Konsumkultur und die Schaffung von Möglichkeiten für die private Daseinsentwicklung. Innerhalb dieser Bereiche kommt dem Genre-Film schließlich eine wesentliche Rolle zu mit seinem Autonomiespielraum, im Einvernehmen jedoch (aufgrund des Widerspruchs von politischer Planung und praktischer Umsetzung, einer Ausgleichsrechnung) mit den eingeleiteten Umwandlungen der Gesellschaft gemäß den nationalsozialistischen Prinzipien und den Forderungen nach politischer und militärischer Mobilisierung. Es ist in der Tat das Widerspruchsmodell, das, bewußt oder indirekt, sämtliche neueren Studien über den nationalsozialistischen Film beherrscht, deren Ausgangspunkt auf jeden Fall immer die Überwindung jener ideologisierten Sichten ist, die die "Propaganda" als ein alles durchdringendes System betrachten, von dem selbst die harmloseste Klamotte Theo Lingens betroffen sei. Auch wenn gerade das fortgeschrittene Niveau der Untersuchungen und deren innovativer Beitrag im Rahmen der Geschichtsschreibung und der theoretischen Interpretation die Autoren dann gewissermaßen – und darin wird die Unangemessenheit des Ausgangsmodells am deutlichsten bestätigt – zu eigenartigen Korrektiven oder Überarbeitungen zwingen, die längst jenseits bzw. entschieden außerhalb desselben Modells stehen. Was Karsten Witte (1993) anbelangt – auch er hebt den Zusammenhang zwischen Unterhaltungsfilm und Moderne hervor –, so überwindet er den Widerspruch sozusagen "rückwärtsgewandt", indem er sich noch auf Interpretationen stützt, die die Unabhängigkeit des Unterhaltungsfilms zu reduzieren

suchen: Das, was seine Untersuchung anhand der Arbeiten, die von den direkteren ideologischen Mobilisierungsprozessen Abstand nehmen, verdeutlichen will, ist nicht die Spezifität eines Unterhaltungsbereichs, sondern das Phänomen der Imitation oder des Plagiats in bezug auf den Hollywood-Film (der Auffassung des Verfassers zufolge erweist sich als einzig möglicher, wirklich unabhängiger Bereich innerhalb der Produktion jener Zeit der Bereich der "ästhetischen Opposition", deren Spuren er mit scharfer kritischer Intelligenz untersucht).

Die Studie Kreimeiers (1992) verdeutlicht sehr gut die dem Genre-Film von seiten des Regimes zugeschriebene zentrale Funktion und vor allem (und hierin besteht die Neuigkeit und die originelle Hervorhebung der vom Regime eingeleiteten Modernisierungsprozesse) dessen engen Zusammenhang mit dem Konsumbereich, seine "pädagogische", "erzieherische" Rolle, die er in diesem Sinne zu erfüllen hatte. Wenn Kreimeier auch des öfteren auf traditionelle anti-nomische bzw. Kompensationsmuster zurückgreift, wonach "Mobilisierung" und "Unterhaltung" im wesentlichen einander ergänzen würden, so gelangt er jedoch zu ihrer Überwindung, sobald er anhand des Zusammenhangs zwischen Unterhaltungsfilm und Konsum die Funktionalität des betreffenden Filmbereichs *auf dieser Ebene* (bezüglich der Umwandlung der "Volksgemeinschaft" in eine Massengesellschaft und nicht auf der Ebene der politischen Indoktrinierung) signalisiert. Auch, was den "zeitlos" anmutenden Charakter des Genre-Films anbelangt, bietet die Untersuchung sehr interessante Anregungen und Überlegungen. Nicht zuletzt in einem theoretischen Rahmen, innerhalb dessen die filmische Darstellung sich gerade dadurch auszeichne, daß sie sich stets dem Programm, den Vorbedingungen entziehe, besonders in Hinsicht auf die Aspekte der Sinnlichkeit und des Erotismus.

"Jenseits" des "Widerspruch"-Modells befindet sich inzwischen aus mehreren Gründen die Untersuchung von Stephen Lowry (1991). Sein Beitrag erweist sich vor allem auf methodologischer Ebene als innovativ und produktiv: Der Verfasser unterzieht die traditionellen Rekonstruktionen der nationalsozialistischen Ideologie nicht nur strengster Kritik (ausgehend von offiziellen Erklärungen derselben durch das Regime, gewissermaßen eine "Ideologie der Ideologie"), sondern betont nachdrücklich die Rolle des Modernismus innerhalb des damaligen Gesamtsystems der Massenmedien. Auf diese Weise stößt er schließlich auf das meiner Ansicht nach ausschlaggebende Problem: Nicht die Unterschiede, sondern die Analogien zwischen der Genre-Produktion im Nationalsozialismus und der innerhalb anderer zeitgenössischer, demokratischer Kontexte müßten hervorgehoben werden; die Manipulationsprozesse im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm seien auf die der modernen Massenkultur im allgemeinen zurückzuführen.

Meiner Meinung nach kann die reaktionär-modernistische Interpretation gerade anhand dieser Erkenntnisse einen entscheidenden Schritt vorwärts tun, indem sie einen umfassenden Bezugsrahmen liefert, innerhalb dessen sich die *Entpolitisierung des Unterhaltungsfilms* nicht als verkleidete Propaganda (ideologisierte Theorien), als enigmatische Erscheinung (im Bereich der Konsenstheorien), als sich in der Regimetätigkeit darstellender Widerspruch oder Inkohärenz (gemäß der Linie der geschichtlichen Interpretationen von Schäfer, Schoenbaum usw.) erweise, sondern als *organische, notwendige Konkretisierung eines Vorgehens, wonach die Freizeit und die Formen der Freizeitgestaltung einen grundlegenden Teil des sozialen Modernisierungsprogramms des Regimes darstellten* (man denke an den politikfreien Spielraum, den selbst das Erholungsprogramm "Kraft durch Freude" bei den Teilnehmern gewann). Der Unterhaltungsfilm ist insofern "entpolitisiert", als das vom Nationalsozialismus geplante soziale Modell die Entwicklung fortschrittlicher Bereiche vorsah, die durch den privaten Konsum gekennzeichnet werden sollten – gleich dem "amerikanischen" Modell: Hier nahm der Film, verstanden als Warenangebot der Vergnügungsindustrie – neben den Plänen für die private Motorisierung usw. –, einen Platz ersten Ranges ein.

Die im Oktober 1993 von der "Mostra internazionale del Nuovo Cinema" in Pesaro veranstaltete Tagung kann also innerhalb der fermentierenden Phase, was den Stand der Untersuchungen über den Film im Dritten Reich betrifft, eingeordnet werden (außer den hier veröffentlichten Vorträgen sind auch ein Beitrag von Rainer Rother über die Umbildung des Regisseurs vom "Autoren" zum "Funktionär" zu nennen, ein Vortrag von Martin Loiperdinger über den eigentlichen Propagandafilm und eine umfassende Übersicht von Peter Reichel über die Kunstpolitik im Dritten Reich).*

In vielen Untersuchungen und Bewertungen war die Bindung an das oben genannte Widerspruchsmodell noch stark; so waren im übrigen auch viele der vorgestellten und erörterten Standpunkte abweichend oder eindeutig gegensätzlich. Jedenfalls hat dieser Kongreß – meiner Ansicht nach – einen betont originellen Forschungsbeitrag geleistet (auch anhand detaillierter Filmanalysen), indem er in vielen Fällen (wie man den hier veröffentlichten Texten ent-

* Die in diesem Heft veröffentlichten Artikel von Thomas Elsaesser, Klaus Kreimeier, Stephen Lowry und Irmbert Schenk basieren im wesentlichen auf Vorträgen, die anlässlich der Tagung *Il cinema nel Terzo Reich* im Oktober 1993 in Pesaro gehalten wurden. Die Veranstaltung wurde von der "Mostra Internazionale del Nuovo Cinema" im Rahmen der XII. Veranstaltung der "Rassegna internazionale retrospettiva" organisiert. Unser Dank gilt Lino Micciché und Vito Zagarrío für die Berechtigung zur Veröffentlichung einiger der Vorträge. Die wissenschaftliche Leitung der Tagung hatte Leonardo Quaresima [Anm. der Herausgeber].

nehmen kann) seine Aufmerksamkeit eben auf das beschriebene Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Moderne richtete.

In ihren Beiträgen in diesem Heft nehmen Elsaesser und Lowry direkten Bezug auf diesen Kontext: der eine, indem er zu einer Unterscheidung zwischen den verschiedenen Bedeutungen des Begriffes "Moderne" anregt und deren Anwendung auch im Film der dem Nationalsozialismus unmittelbar vorausgegangenen Weimarer Zeit untersucht; der andere, indem er einige Prämissen seiner Untersuchung weiterentwickelt in bezug auf ein "aktives" Modell des Ideologiebegriffs.

Auf einen weiteren historiographischen und methodologischen Aspekt von großer Bedeutung wird von Irmbert Schenk hingewiesen. Dort, wo die Propaganda im Spielfilm planmäßig erscheint, kommt sie fast immer (mit Ausnahme der Kriegsfilme) auf indirekte Weise, filtriert durch die *Geschichte* zum Ausdruck (weshalb sich die Frage stellt, warum das Regime die Gegenwart fürchtete und seine Parolen und Mobilisierungsprogramme lieber übertragenen Diskursen anvertraute). Schenk lenkt die Aufmerksamkeit auf das noch unergründete Gebiet der *Wahrnehmung* der nationalsozialistischen Programme *durch das Publikum* und auf deren Wirkungskraft auf den Zuschauer, indem er ein Theoriemuster entwickelt, das die widersprüchlichen Elemente der einzelnen Inhalte hervorhebt, um deren Wirkung auf die Reaktionen des Zuschauers deuten zu können. Die vorgeschlagene These lautet,

daß Filmwirkung weniger mit inhaltlich-motivlichen oder personenbezogenen Identifikationen zu tun hat, als vielmehr mit der Aneignung von prozessualen Verarbeitungsvorlagen für Konflikte, die dann modifiziert nach der je eigenen Erfahrungskonstellation in der Konfliktbearbeitung subsidiär genutzt werden.

"In der nationalsozialistischen Klausur ist der deutsche Film zu sich selbst gekommen", darin besteht schließlich die Grundidee Kreimeiers. Eine dem Anschein nach gewagte und provokative These, die jedoch keines von beiden ist, im Gegenteil: Es handelt sich, denke ich, um eine These, die hinsichtlich der Interpretation der umfassenden Merkmale und der Gesamtgeschichte des deutschen Films zu einem bedeutenden Fortschritt führen kann.

Die Zeit des Dritten Reiches als Moment der Heranreife und endgültigen Einordnung von Themen, Orten, Erzählstrukturen, Sprachmustern, die den deutschen Film als *nationalen* Film kennzeichnen und seine *Identität* festlegen; der Film im Dritten Reich nicht als "Abweichung der (Film-)Geschichte", sondern als der eigentliche Sammelpunkt für die *spezifischen Kennzeichen* des deutschen Films. Die Diskussion ist eröffnet.

Aus dem Italienischen von Renate Heinrich

Literatur

- Albrecht, Gerd (Hg.) (1979) *Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Karlsruhe: DOKU-Verlag.
- Brenner, Hildegard (1963) *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbek: Rowohlt.
- Dahrendorf, Ralf (1965) *Gesellschaft und Demokratie in Deutschland*. München: Piper.
- Falkenberg, Paul (1961) Tonmontage. A propos Ruttmann. In: *Film Culture*, Summer 1961, pp. 59-62.
- Fest, Joachim C. (1974) *Hitler. Eine Biographie*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Propyläen.
- Frei, Norbert (1987) *Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fulks, Barry A. (1982) *Film Culture and Kulturfilm. Walter Ruttmann, The Avant-Garde Film and the Kulturfilm in Weimar Germany and the Third Reich*. Ph.D. Diss. Madison: University of Wisconsin.
- (1989) Walter Ruttmann, der Avantgardefilm und die Nazi-Moderne. In: Goergen 1989a, pp. 67-71.
- Germer, Stefan (1990) Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren. In: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*. Hrsg. v. Bazon Brock & Achim Preiß. München: Klinkhardt & Biermann, pp. 21-40.
- Goergen, Jeanpaul (Hrsg.) (1989a) *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- (1989b) Walter Ruttmann – Ein Porträt. In: Ders. 1989a, pp. 17-56.
- Herf, Jeffrey (1984) *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hinz, Berthold (1974) *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*. München: Hanser.
- Kreimeier, Klaus (1992) *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München/Wien: Hanser.
- Loiperdinger, Martin (1994) Nuova oggettività e nazismo. Sull'ambivalenza del cinema di Ruttmann nel Terzo Reich. In: *Quaresima 1994*, pp.218-229.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer.
- Maenz, Paul (1974) *Art Déco 1920-1940. Formen zwischen zwei Kriegen*. Köln: DuMont.
- Mosse, George L. (1978) *Der nationalsozialistische Alltag*. Königstein/Ts.: Athenäum.
- (1980) *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perception of Reality*. New York: Howard Fertig.
- Nerdinger, Winfried (1993) *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*. München: Prestel.
- Peukert, Detlev (1982) *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus*. Köln: Bund-Verlag.
- Quaresima, Leonardo (1985) *Leni Riefenstahl*. Firenze: La Nuova Italia.
- (Hrsg.) (1994) *Walter Ruttmann: Cinema, pittura, ars acustica*. Calliano TN: Manfrini.
- Reichel, Peter (1991) *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München/Wien: Hanser.
- Schäfer, Hans Dieter (1981) *Das gesplittene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit. 1933-1945*. München/Wien: Hanser.

- (1991) Amerikanismus im Dritten Reich. In: *Nationalsozialismus und Modernisierung*. Hrsg. v. Michael Prinz & Rainer Zitelmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 199-215.
- Schoenbaum, David (1980) *Die braune Revolution. Eine Sozialgeschichte des Dritten Reiches*. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Selle, Gerd (1987) Techno-modernes Design im Vorschein der Macht und der Unterwerfung. In: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Hrsg. v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin: Nischen, pp. 261-272
- Thamer, Hans-Ulrich (1986) *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*. Berlin: Siedler.
- Turner, Henry A. (1972) *Faschismus und Kapitalismus in Deutschland. Studien zum Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Wirtschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Uricchio, William (1982) *Ruttmann's "Berlin" and the City Film to 1930*. Ph.D. New York: New York University.
- Witte, Karsten (1993) Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler, pp. 119-170.
- Zitelmann, Rainer (1987) *Hitler, Selbstverständnis eines Revolutionärs*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- (1990) Nationalsozialismus und Moderne. Eine Zwischenbilanz. In: *Übergänge. Zeitgeschichte zwischen Utopie und Machbarkeit*. Hrsg. v. Werner Süß. Berlin: Duncker & Humblot, pp. 195-204.
- (1991) Die totalitäre Seite der Moderne. In: *Nationalsozialismus und Modernisierung*. Hrsg. v. Michael Prinz & Rainer Zitelmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 1-20.