

Johannes Geng

Die filmische Modellierung des Erwachens im NS-Mythos

Eine Analyse des Films EWIGER WALD

Zusammenfassung: Der Dokumentarfilm EWIGER WALD (D 1936, R: Hanns Springer, Rolf von Sonjevski-Jamrowski) gebart sich seinem Publikum als eine synästhetische Phantasmagorie. Sein Narrativ schlägt modellhaft einen Bogen von der Steinzeit ins Jetzt, um schließlich zu einem offenen Ende zu kommen, an dem der Nationalsozialismus steht. Seine filmische Mittel vollziehen im Ästhetischen jene Naturalisierung von Geschichte, die der Nationalsozialismus in keinem seiner ideologischen Manifeste derart überzeugend darlegen konnte. Damit ist der Film zumal als ein aktiver Produzent der NS-Ideologie anzusehen, da er die NS-Ideologie sinnlich erfahrbar werden lässt.

Einleitung

Eine jede Auseinandersetzung mit Filmen, die in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden sind, tut gut daran, sich zunächst einer grundlegenden Frage zu stellen: Wie ist das Verhältnis von Kunst und Politik bezogen auf den Nationalsozialismus zu fassen?

In der Kulturtheorie liegen hierzu gleich mehrere Konzeptualisierungen vor, die unterschiedlich radikal ausfallen, doch in der Ansicht konvergieren, der Nationalsozialismus habe einen genuin ästhetischen Ausdruck hervorgebracht: So ver-

tritt beispielsweise Hilmar Hoffmann den Standpunkt, dass die Nationalsozialisten geschickt wussten, «künstlerische Mittel in ihre Herrschaftssicherung einzubauen».¹ Ebenso zutreffend, doch in letzter Konsequenz ebenfalls nicht erschöpfend, erweist sich ein Verständnis wie das von Peter Reichel, wonach der Nationalsozialismus durch seine künstlerischen Selbstdarstellungen zu verstehen sei, weil er sich eben hierdurch zu definieren und zu legitimieren suchte – quasi als ein «schöner Schein»². Diesem Verständnis wies Walter Benjamin mit seiner Bezeichnung von einer «Ästhetisierung der Politik»³ den Weg, wonach der Nationalsozialismus der Masse zwar zu einem ästhetischen Ausdruck, aber nicht zu ihrem Recht – für Benjamin: das Recht auf Änderung der Eigentumsverhältnisse – verhalf, um dadurch die Massen für politische Ziele, zumal für den Krieg, zu mobilisieren.

Dass die Kunst nicht nur Ausdruck, sondern selbst Bestandteil des Nationalsozialismus als ideologischem, selbstreferenziellem System war, arbeitete Eric Michaud in seinem Buch *Un Art de l'Éternité. L'image et le temps du national-socialisme* heraus. Bezogen auf die allumfassende Geschichtsdeutung, die der Nationalsozialismus in seinem Selbstbild entworfen hat, spricht Michaud dem nationalsozialistischen Leitspruch «Deutschland erwache» einen geradezu paradigmatischen Status zu. In seinen Argumentations- und Legitimationsstrukturen modelliere der Nationalsozialismus, wie Michaud weiter ausführt, dieses «Erwachen» nach dem Vorbild der Kunst als Erlebnis einer Welt, die sich in permanenter Umgestaltung nach den Visionen des gestaltenden «Führers» befände. Kunst, die sich ihrerseits diesen Bedingungen affirmativ verschreibt, wie im Besonderen die Propagandakunst, ist nach Michaud eine partikuläre Funktion inhärent: «[T]he task of each work of art was not to represent but, in a fragmentary way, to prepare for the realization of the ideal Reich.»⁴ In der ästhetischen Erfahrung, die ein Kunstwerk im Jetzt für sein arisches Publikum bietet, ist nach Michaud jenes Versprechen auf Ewigkeit vorweggenommen, das der Nationalsozialismus seinen Anhängern gibt. Michaud will, wie er einleitend herausstellt, mit seinem Buch keine Geschichte der Kunst im «Dritten Reich» schreiben, infolgedessen er auf Einzelanalysen von Kunstwerken des Nationalsozialismus verzichtet. Damit fehlt seinen Ausführungen jedoch ein Rückbezug auf das Konkrete. Im Folgenden soll daher beispielhaft in dem Film

- 1 Hilmar Hoffmann: *Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*. Berlin, Weimar 1993, S. 172.
- 2 Vgl. Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München 1992, S. 371.
- 3 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung). In: Burkhardt Lindner (Hg.): *Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 16 (= Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit), Berlin 2012, S. 138.
- 4 Eric Michaud: *The Cult of Art in Nazi Germany*. Stanford 2004, S. 98.

EWIGER WALD (D 1936, R: Hanns Springer, Rolf von Sonjevski-Jamrowski) nach einer spezifischen filmästhetischen Modellierung des ›Erwachens‹ gesucht werden.

EWIGER WALD – Notizen zur historischen Einordnung der ›Filmdichtung‹

Der Film EWIGER WALD entstand unter der Schirmherrschaft der ›N.S. Kulturgemeinde‹ und war deren erstes Großfilmprojekt, das im Jahr 1936 Premiere hatte – wie die damalige Presse mitteilte »als feierlicher Ausklang des dritten Tages der diesjährigen Reichstagung der NS-Kulturgemeinde, der dem Volkstum gewidmet war.«⁵ Gegründet im Jahr 1934 ging die ›N.S. Kulturgemeinde‹ aus dem Zusammenschluss des ›Kampfbundes für Deutsche Kultur‹ und dem ›Reichsverband Deutsche Bühne‹ hervor. Sie unterstand der Leitung Alfred Rosenbergs, dem Verfasser des Buchs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930) und damit einem der ideologischen Vordenker der NSDAP. Als Verband war die ›N.S. Kulturgemeinde‹ nicht der NSDAP angeschlossen, sondern lediglich ein eingetragener Verein, dessen Status parteirechtlich nicht näher definiert war. Finanziell stand sie indes in Abhängigkeit von der ›Deutschen Arbeitsfront‹, die ihrerseits von Robert Ley geleitet wurde.

Mit diesen Ausführungen über den produktionshistorischen Hintergrund ist gewiss noch nichts über die Ästhetik des Films gesagt, wohl aber helfen sie bei einer entscheidenden Einordnung. Demnach ist EWIGER WALD dem ›völkischen‹ Flügel des Nationalsozialismus und dessen Kunstkonzeption zuzuordnen, die zur Zeit der Entstehung des Films in Konkurrenz zu der von Goebbels protegierten national-modernen Kunstauffassung stand.⁶ Nichtsdestoweniger vereinte der Film technisch hoch versierte Experten: Die Kamera führten Sepp Allgeier, der zuvor für Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (D 1935) eine modernistische Bildästhetik fand, sowie Guido Seeber, der in der Weimarer Republik durch seine Arbeit für DIE FREUDLOSE GASSE (D 1925, R: Georg Wilhelm Pabst) sowie DER GOLEM (D 1915, R: Henrik Galeen, Paul Wegener) hervortrat. Die Musik komponierte Wolfgang Zeller, aus dessen Feder später unter anderem weitere Filmmusiken für Werke von Veit Harlan – JUD SÜSS (D 1940), IMMENSEE – EIN DEUTSCHES VOLKSLIED (D 1943), DER HERRSCHER (D 1937) –, von Hans Steinhoff – DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG – FRIEDRICHS DES GROSSEN JUGEND (D 1935), ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER DES TODES (D 1939) – sowie von Walter Ruttmann – IM DIENSTE DER MENSCHHEIT (D 1938), MANNESMANN – EIN FILM DER MANNESMANNRÖHREN-

5 o. A.: ›Ewiger Wald‹ in München. Festaufführung im Rahmen der NSKG-Reichstagung. In: *Film-Kurier*, 17.6.1936. Nicht paginiert, einsehbar im Textarchiv des Deutschen Filminstituts, Frankfurt a. M.

6 Vgl. Jonathan Petropoulos: *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich*. Berlin 1999. S. 29–70.

WERKE (D 1937), ABERGLAUBE (D 1940) – stammen sollten. Carl Maria Holzapfel, der für den Text des Voice-overs in EWIGER WALD verantwortlich zeichnete, fasste die *Leitgedanken der Filmdichtung* *«Ewiger Wald»*, so der Untertitel seines Textes für die Filmillustrierte *Licht-Bild-Bühne*, wie folgt zusammen:

Ohne Wald kann kein Volk leben, und Volk, das sich mit Schuld der Entwaldung belastet, geht zugrunde. Davon erzählen der Libanon, Phönizien, Syrien, erzählen uns die durch Jahrhunderte Waldverwüstung vernichteten Kultwälder der Antike. [...] Deutschland aber, Deutschland ist mit seiner Auferstehung zum Walde zurückgekehrt, denn alle Gesetze unseres Seins verweisen auf den Wald. Wir beginnen zu erkennen: Wer nach den Gesetzen des Waldes lebt, wird am Wesen des Waldes genesen und ewig sein. Dieses Hohelied der Einheit von Volk und Wald singt der Film EWIGER WALD.⁷

Mit diesen Worten ist sogleich das Sujet des Films wesentlich umrissen: Der Wald als eine sich stetig erneuernde, über die Geschichte hinausragende Konstante, die kennzeichnend für das deutsche Volk und dementsprechend verzahnt mit ihm ist.⁸ Dabei verschmilzt die Metaphorik des Organischen mit der des Ewigen, gemäß einer teleologischen Ausrichtung auf den Nationalsozialismus. Mit diesen Elementen greift EWIGER WALD, wie kaum ein anderer Film aus der Zeit, daher auch das nationalsozialistische *«Erwachens»*-Sujet auf.

Über das Verhältnis filmischer und historischer Zeit

EWIGER WALD beginnt mit einem circa 10-minütigen Prolog, der durch den einzigen Zwischentitel vom übrigen Film abgehoben wird. Die Montage fügt darin aus verschiedenen Landschaftsaufnahmen, überwiegend fotografiert in Schwenks entlang der Leserichtung, einen filmischen *«Idealwald»* zusammen, der gleichsam idealtypisch für das Deutschtum steht.⁹ Die den Bildern bereits inhärente Bewegung, fasst die Montage wiederum erzähltechnisch in den Ablauf der vier Jahreszeiten ein. Überraschenderweise beginnt sie dabei nicht mit dem Frühling, sondern mit dem Sommer, sodass nach den herbstlichen und schließlich den winterlichen Waldaufnahmen

7 Carl Maria Holzapfel: Wald und Volk. Leitgedanken der Filmdichtung *«Ewiger Wald»*. In: *Licht-Bild-Bühne* 1936. Nicht paginiert, einsehbar im Textarchiv des Deutschen Filminstituts, Frankfurt a. M.

8 Zur Ideologisierung des Waldes im Nationalsozialismus vgl. Johannes Zechner: *«Die grünen Wurzeln unseres Volkes»*: Zur ideologischen Karriere des *«deutschen Waldes»*. In: Uwe Puschner, G. Ulrich Großmann (Hgg.): *Völkisch und National. Zur Aktualität alter Denkmuster im 21. Jahrhundert*. Darmstadt 2009, S. 179–195.

9 Sabine Wilke: *«Verrotten, verkommen, von fremder Rasse durchsetzt»*. The Colonial Trope as Subtext of the Nazi-*«Kulturfilm»* EWIGER WALD (1936). In: *German Studies Review* 24, 2001, S. 358.

am Ende exponiert der Frühling steht. Der Frühling, und mit ihm der wiedererblickende Wald, wird somit zum filmischen Sinnbild organischer Revitalisierung stilisiert, das seinerseits für das ewige Prinzip hinter der deutschen Geschichte steht.

Die erzähltechnische Makrostruktur des Films lehnt sich sodann an die im Prolog etablierte Form an: Aus elliptischen Versatzstücken der deutschen Geschichte will *EWIGER WALD* eine allumfassende Geschichtsdeutung kreieren, wobei trotz offensichtlicher Auslassungen die verschiedenen Geschichtsfragmente als ineinander fließend dargestellt werden. So spannt die Erzählweise einen großen historischen Bogen von der Steinzeit in das Jetzt: von den Germanen, die in der Schlacht im Teutoburger Wald ihre Feinde, die Römer, besiegen; über die Wikinger, die mit ihrer Totenehrung, einschließlich brennender Rune hervorgehoben werden; über Mittelalter und Gotik, dargestellt als Höhepunkt der genuin deutschen Verschmelzung mit dem Wald; bis hin zur Transformation in die Moderne durch den preußischen Staat; und schließlich, gleichsam als Frühling der deutschen Geschichte: der Nationalsozialismus.

In dieses filmische Narrativ sind zwei entscheidende Brüche eingelassen, die sinnstiftend für die Revitalisierungsmetapher sind. Gleichsam als erster ›Sündenfall‹ in der deutschen Geschichte wird der sogenannte Bruch mit dem ›Bauernrecht‹ ausgewiesen, wobei der Film nicht weiter auf die historischen Hintergründe eingeht. Offensichtlich soll damit das Aufbrechen der organischen Einheit von Wald und Menschen gemeint sein, das der Film als Folge vorkapitalistischen Wirtschaftens einer kleinen Elite von Rittern darstellt. Gegen die schonungslose Abholzung des Waldes erheben sich die Bauern, um die vermeintlich widernatürliche, sich auf Interessen Einzelner stützende Wirtschaftsordnung zu überkommen und zu einem verlorenen Urzustand zurückzukehren.

Der zweite, schwerwiegendere ›Sündenfall‹ der deutschen Geschichte, wie er in *EWIGER WALD* dargestellt wird, kommt nicht aus dem Inneren des deutschen Volkes, sondern von außen: Die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg versinnbildlicht der Film mit der Zerstörung des Waldes, der durch das Artilleriefeuer in eine Kraterlandschaft verwandelt wird. Dass die zerfetzten, verbrannten Baumstümpfe, die als symbolisches Bild für den Schrecken des Ersten Weltkriegs stehen, historisch auf französischem und sich nicht auf deutschem Gebiet befanden, ignoriert der Film schlechterdings. Stattdessen stellt *EWIGER WALD* als weitere Demütigung für das deutsche Volk die Abholzungen des Waldes dar, die Deutschland zwecks Reparationsleistungen erbringen musste. Indem der Film in dieser Sequenz als Aufseher französische, zumal aus den Kolonien rekrutierte Soldaten zeigt, arbeitet er überdies mit einer rassenideologischen Emotionslenkung. »Verrottet, verkommen, von fremder Rasse durchsetzt«¹⁰, wie es im Voice-over zuge-

10 <https://archive.org/details/1936-Ewiger-Wald> (30.11.2015), TC01:07:14–01:07:19 [aktuelle gekürzte Online-Version entspricht nicht der hier zitierten Version].

spitzt wird, kann dem deutschen Volk einzig der Nationalsozialismus zur Wiedergeburt verhelfen – so die *Conclusio*, die am Ende der Erzählung von *EWIGER WALD* mit einer doppelten Implikation steht: Demnach leitet sich der Nationalsozialismus aus den vermeintlich ewig-organischen Prinzipien der deutschen Geschichte ab und fungiert zugleich als deren Erfüllung. Durch die Offenheit seines Endes legt *EWIGER WALD* zudem nahe, das alles, was durch den Nationalsozialismus in der Zukunft geschaffen werde, sich zwar aus der Geschichte ableite, doch mit nichts aus ihr zu vergleichen sei.

Geschichts-Bild-Glättung

Auf dieses dramaturgische Modell richtet *EWIGER WALD* gezielt seine filmischen Mittel aus. Das Zusammenspiel von Kamera und Montage ist derart eng aufeinander abgestimmt, dass dadurch die Erzählung von der Erfüllung der deutschen Geschichte im und durch den Nationalsozialismus formalästhetisch unterstrichen wird. Gewisslich setzt die dabei intendierte, bildliche Homogenisierung den Ausschluss von allem Störenden und Divergierenden, von allem Hässlichen und Nichtvorzeigbaren voraus. Radikalisiert wird diese ästhetische Strategie zwecks Naturalisierung der Geschichte durch das Mittel der Überblendung. Ebenso plakativ, wie auch effektiv wird in *EWIGER WALD* in mehrfacher Wiederholung von den in Reih und Glied stehenden preußischen Soldaten auf den wieder aufgeforsteten Wald überblendet. Die hintergründige Aussage dieser Überblendung unterliegt einer zirkulären Deutung: Aus dem deutschen Wald leiten sich demnach jene Prinzipien ab, nach denen die preußische Armee ausgerichtet wurde, oder, wie es Karsten Witte ausdrückte: «das Ordnungsideal vom vollkommen ausgerichteten Staat als zweite Natur»¹¹. Das Fortleben dieser naturgesetzten Prinzipien im Militärischen ermöglicht es wiederum, den Wald nach der rigorosen Abholzung wieder aufzuforsten. Das Militär wird somit als zweiter Garant für das ewige Fortbestehen des bereits naturalisierten Deutschtums ausgewiesen.

Auf der auditiven Ebene unterstützt die Musik nicht nur die von den Bildern nahegelegte emotionale Lenkung durch die deutsche Geschichte. Überdies stigmatisiert sie den äußeren Feind auch musikalisch.¹² Weitaus expliziter verfährt aber das Voice-over. Zum einen gibt er eine klar wertende Einordnung der Bilder vor. Zum anderen evoziert der Klangcharakter der Stimme die metaphorische Assoziation mit einer übergeordneten, allumfassend deutenden Instanz, wodurch der Film den ästhetischen Anspruch formuliert, über sich selbst hinauszuweisen.

11 Karsten Witte: Wie faschistisch ist die Feuerzangenbowle? In: Ders. (Hg.): *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin 1995, S. 244.

12 Christine Raber: *Der Filmkomponist Wolfgang Zeller*. Regensburg 2005, S. 130.

Zusammenfassung

Die vorliegende Analyse von EWIGER WALD konnte darlegen, dass der ideologische Gehalt des Films sich mitnichten auf das explizit Gezeigte oder Gesagte beschränkt. Vielmehr wurde herausgearbeitet, inwiefern EWIGER WALD durch die Wahl seiner ästhetischen Mittel ein spezifisches Erfahrungsangebot macht, das mit dem Nationalsozialismus, im Besonderen mit seinem Geschichtsverständnis, korrespondiert. Gewiss wäre es verfehlt, den künstlerischen Entfaltungsspielraum leugnen zu wollen, aus dem heraus auch ein Propagandafilm, wie EWIGER WALD, entstand. Der Nationalsozialismus hat als politisches Herrschaftssystem ebenso wenig die konkrete Filmproduktion umfassend determinieren können, wie der Film seine Wirkung auf das Publikum. Vielmehr hat sich gezeigt, dass die innerfilmisch vorgefassten Horizonte der ästhetischen Erfahrung als Transformationen der nationalsozialistischen Ideologie angesehen werden können.