

Unterworfenen Gefühle

Nationalsozialistische Mobilisierung und emotionale Manipulation der Massen in den Parteitagfilmen Leni Riefenstahls

Claudia Lenssen

Der Faschismus hatte ein Interesse daran, die Politik zu ästhetisieren. Walter Benjamin¹ brachte diese Strategie auf den Begriff, als er sich mit den veränderten Sinneswahrnehmungen auseinandersetzte, die durch die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken hervorgerufen worden waren. Das Phänomen, das er kritisch konstatierte, war die Kriegsbegeisterung faschistischer italienischer Künstler wie Marinetti, die ein 'Fiat ars – pereat mundus' zelebrierten, eine Kunst um der Kunst willen, auch wenn die Welt dabei zugrunde ging.

Eine Weltwahrnehmung, kann man ergänzen, die Kunstgenuß um des puren erregenden Impulses willen sucht und darin an die Tiefenstrukturen des Unbewußten appelliert, insbesondere mit einem Syndrom, das das zwanzigste Jahrhundert kennzeichnet: ein Zerrissenheit zwischen emotionaler Kälte, äußerstem Aktionismus und paranoider Todessehnsucht. Die NS-Kultur hatte das Ziel, dieses elitäre existentielle Lebensgefühl, das faschistische italienische Künstler wie Gabriele d'Annunzio² schon seit dem ersten Weltkrieg zelebrierten, mit praktischer Politik, also rigiden Alltagsstrukturen, zu realisieren.

Als Benjamin seinen Befund 1936 im französischen Exil veröffentlichte, hatten die deutschen Nationalsozialisten bereits drei Jahre den Machtrausch der alleinherrschenden Partei und die Siegesgewißheit ihrer totalitären Gleichschaltungspolitik erlebt. Instrumentalisierte Kunst gehörte von Beginn an zu ihrer Bewegung. Ihrem totalen Machtanspruch gemäß machten sie mit den klassischen Künsten, deren Institutionen und Repräsentanten mit Beginn ihres Regimes kurzen Prozeß, indem sie sie der Zensur, unmittelbaren Direktiven und hetzender Pseudokritik aussetzten. Aber nicht erst mit der

systematischen Übernahme aller gesellschaftlichen Bereiche dominierten sie die Künste; vom Anfang ihrer terroristischen Vereinigung in den frühen zwanziger Jahren bis zum Ende des zweiten Weltkrieges hielten sie an der zwanghaften Dynamik fortwährender Massenmobilisierung fest. Eingängige Appelle an die Emotionen der Massen waren nicht Begleitmusik, sondern Kernelement ihrer manipulativen Politik. Ihr Dilemma war die Sehnsucht nach der 'Gefolgschaft' der Massen, die sie sich quer durch die gesellschaftlichen Klassen, Schichten und Stände erzwingen wollten und – paradox – zugleich fürchteten. Sie haßten die revolutionären Massen, deren aufgeklärte Seite historisch immer wieder – zumindest kurzfristig – bewiesen hatte, daß kritisches Denken und emotionaler Reichtum das Handeln fallweise autonom und einfallsreich gestalten können. Faschisten fürchteten Lernprozesse in der Gefühlswelt der Massen. Ihr Rezept dagegen ist die Vereinfachung des Komplexen, die Abtrennung der Gefühle vom Denken, die Zurichtung der Körper auf das motorisch Reflexive.

Der fatale Beitrag, den sie und in vergleichbarer Weise die kommunistischen Diktaturen der Ikonographie des zwanzigsten Jahrhunderts aufluden, besteht im uniformierten Schaugepränge, im Ornament der ausgerichteten Massen, im monumentalen Dekor, mit denen sie heterogene Menschenmengen zu rituellen Einheiten verschmolzen. Die Ästhetisierung sollte das individuelle Denken, die gefürchtete Kritikfähigkeit, ausschalten; Mobilisierung sollte durch Überwältigung und Einschüchterung erreicht werden. Insofern aktivierten die Nationalsozialisten pragmatisch infam die im reaktionären deutschen Bildungssystem überkommene Dichotomie zwischen Denken und Fühlen für ihre Zwecke. Sie konnten sicher sein, an vertraute Tiefenstrukturen im Gefühlshaushalt fast aller Schichten zu rühren. Die Rhetorik, die Hitler und seine Adlaten selbst einzigartig zur agitatorischen Selbstdarstellung nutzten, besetzten sie mit einem pathetisch-hysterisch-paranoiden Stilgemisch, das seither zum semiotischen Bestand gehört und fast auf dem gesamten Globus wiedererkannt wird.

Aber nicht nur die kruden Überwältigungsstrategien nationalsozialistischer Redner, allen voran Hitlers einstudierte Ekstasen vor dem Mikrofon, wirkten erregend, nicht nur die Präsentation, sondern die Botschaften selbst sprachen die Emotionen der Deutschen an, denn in ihnen stilisierte sich der 'Führer' zu einer geschichtlichen Fi-

gur, die erlittenes Leid und Unrecht stellvertretend aufhebt und blinde Nachfolge einfordert. Hitler hatte sich zum Rächer für die unverwundene Niederlage im ersten Weltkrieg erklärt, zum Zerstörer der verhaßten Weimarer Republik und zum Verkünder einer Zukunftsvision, in der die Volksgemeinschaft militärisch organisiert und rassistisch strukturiert war. Diese Volksgemeinschaft funktionierte als ideologische Formel, die den republikanischen Staat ersetzte und die Mystifikation von 'Blutsverwandtschaft' zur Einschwörung aller nicht der Ausgrenzung unterworfenen Deutschen als Parole ausgab.

An die Stelle des Untertanen der kaiserlichen Monarchie hätte der Staatsbürger der republikanischen Verfassung treten sollen; aber vor einer ausreichend langen Periode des Lernprozesses blockierten die Machteliten die Legitimation der Exekutive in der Endphase der Weimarer Republik. Sie schenkten, so gesehen, Hitler einen erneuten Putschversuch: Angstgefühle, Frustration und unübersehbare materielle Notstände spielten ihm die Macht in die Hand. Die diffuse Gefühlsdisposition der Deutschen in den frühen dreißiger Jahren, die am Auf und Ab von Wahlgewinnen und relativen Wahlverlusten abzulesen waren, forcierten nach dem 30. Januar 1933 erst recht die Mobilisierungshysterie der Nationalsozialisten.

So versprach Hitler nicht einfach Abhilfe aus der ökonomischen und moralischen Krise, die seit dem Ende der zwanziger Jahre nicht nur in Deutschland herrschte, er setzte sich vielmehr als pseudo-sakrale Erlösergestalt in Szene, die seinen Auserwählten Ewigkeit in einem tausendjährigen Reich garantierte, sofern sie Gehorsam bewiesen – eine Erpressung nach Mafia-Manier war zur politischen Realität geworden, jedoch suggestiv wie die hypnotischen Beschwörungen eines Sektenpredigers präsentiert. Zu diesem Wirkungseffekt kalkulierter Spektakel trat der Ernst der nazistischen Erziehungsdiktatur hinzu, die allen Ständen, Generationen, Geschlechtern ihre Organisationen zuwies.

„Schauder und Idylle“³ nennt die Psychotherapeutin Gudrun Brockhaus das widersprüchliche Gemisch aus Erlebnisangeboten der NS-Kultur. Denn Erlebnisangebote waren es, die Hitler die Zustimmung der jubelnden Massen sicherten. Dieses Resümee ist inzwischen durch zahlreiche sozialpsychologische Untersuchungen belegt; es erfordert eine komplexere, auch die historischen Dispositionen der Emotionalität einbeziehende Betrachtungsweise, und es erscheint plausibler als die Thesen von der ideologischen Gehirnwäsche bzw.

diktatorischen Kontrolle, die in der NS-Forschung lange Zeit das freiwillige Mittun und die emotionale Bereitschaft der Deutschen im Dritten Reich ignoriert haben.

Gefühle vermeintlicher Entlastung wurden angesprochen, Verantwortung wurde auf den 'Führer' übertragen, die Individuen konnten aufgehen in einer Einheit und die Symbiose mit der Vaterfigur Hitler als Erhabenheitsgefühl genießen. Permanente Appelle an Strenge, Kälte und 'rücksichtslose' Rigidität lenkten dieses pathetische Gefühl und, entleerten zugleich den Gefühlshaushalt der Anhänger von all jenen qualitativen Emotionen, die Agnes Heller in ihrer Theorie der Gefühle⁴ im reifen, verantwortlichen und vielseitigen sozialen Menschen wahrnimmt.

Stattdessen operierten die Nationalsozialisten mit griffigen Parolen und aggressiven Affekten. Ihre auf Konsens zielende Metapher für die größtmögliche Totalität war der 'Volkkörper' – eine scheinbar organische Einheit, die sich einen Stoffwechsel der Nahrungsaufnahme bäuerlicher Kulturgeschichte, der Abtrennung bzw. 'Ausscheidung' vermeintlich schädlicher Individuen und – nicht zuletzt – den Aktionismus modernster Technik 'auf den Leib' schreiben ließ. „Schauder und Idylle“ bezeichnet in diesem metaphorischen Zusammenhang die emotionalen Gratifikationen, die dieser konstruierte 'Volkkörper' gerade aus der scheinbaren Integrierung unvereinbarer Gegensätze beziehen konnte.

Die terroristische Seite des NS-Systems lag von Beginn an offen zu Tage. Zum Eintritt in einen der soldatischen Männerbünde lockte die 'Bewegung' mit Appellen an Ressentiments gegen alles Fremde, unverhülltem Rassismus, Machtwünsche ebenso wie devote Unterwürfigkeit und blanke Lust auf randalierende Gewalt – in zweckmäßigen Aktionen, versteht sich. Die Instrumentalisierung negativer Gefühle war eines der mächtigsten Potentiale des Faschismus. Neid, gekränkter Stolz, Orientierungslosigkeit führten in der unübersichtlichen Weimarer Republik zu Affekten, die Hitler zu nutzen wußte. Eines der Medien, über die er die widersprüchlichsten Gefühlskonstellationen an sein Programm und seine Person binden und zugleich den politischen Gegnern populistische Macht demonstrieren konnte, waren die Nürnberger Parteitage. Die drei Parteitagfilme aus den Jahren 1933 bis 1935 waren die wichtigsten, weil die Partei zuvor, Ende der zwanziger Jahre, zeitweise kein Geld für die Schau gehabt

hatte, und der NS-Apparat danach, in der zweiten Phase seiner Diktatur, direkte Kriegsvorbereitungen traf.

Diese Großereignisse zur Mobilisierung in den ersten Jahren der Machtübernahme waren im Gegensatz zu vorherigen NS-Parteitag auch Ausdruck des enormen Kapitalzuflusses, den sich die Partei über die vielen neuen Mitglieder und ihre feudalen Pfründe in die Bücher schrieb. Die Massenorganisationen waren zu Staatsorganisationen geworden, so daß Hunderttausende zur generalstabsmäßigen Vorbereitung ebenso wie zu den Feiern selbst gegen minimale Entgelte nach Nürnberg entsandt werden konnten. Hier machte die Partei eine von ihr symbolisch hoch besetzte Stadt, die alte deutsche Kaiserstadt Nürnberg, zum Gesamtkunstwerk ihrer Selbstdarstellung. Nur in diesem symbolischen Sinn handelte es sich um Parteitage, um die Feiertage der Partei – Programmdebatten, Mandate von Basismitgliedern, Abstimmungen, die Kennzeichen solcher Treffen in parlamentarischen Demokratien trafen auf diese propagandistischen Zeremonien nicht zu. Allerdings hatten die Feiern dennoch deutliche politische Kontexte, die sich in den von Hitler und der Partei gewählten Parolen niederschlugen, und die in den Reden – verklausuliert – angesprochen wurden und nicht zuletzt die rituellen Muster bestimmten.

Sieg des Glaubens war im Spätsommer 1933 die Parole des ersten Parteitags nach der Machtergreifung. Ein Siegestaumel, der zur Identifizierung im Überschwang anstiften sollte, gab den Ton an, pathetische Gedenkrituale für 'alte Kämpfer der Bewegung' kürten heldische Vorbilder und beschworen zugleich den Ursprungsmythos der Partei. Hitler sammelte die Flügel unter den neuen Bedingungen hinter sich.

Ein Jahr später, im August 1934, enthielt die Parole *Triumph des Willens* eine unmißverständliche Drohung. Die Fememorde an Röhm und seinem Anhang lagen kaum zwei Monate zurück; mit ihnen hatte sich Hitler despotisch einiger interner Widersacher entledigt und rief nun die Partei wie das Volk insgesamt zum Gehorsam gegenüber seinem 'unbeugsamen Willen' auf. An der massiven propagandistischen Funktion läßt sich ermessen, daß Hitler die Verbreitung des Spektakels hypnotischer Massenmobilisierung bis in die hintersten Winkel Deutschlands wichtig war und daß sich für diese Kampagne der Film als ideales Transportmittel anbot. Filme konnten die Bildsymbolik der Stadtinszenierung in Nürnberg zu einem eige-

nen visuellen und akustischen Potential verdichten und – sofern sie 'künstlerisch' waren – das Erlebnisangebot Kino der propagandistischen Botschaft zusätzlich aufladen.

Beim Parteitag im September 1935 schließlich prägte die massive Wiederaufrüstung der Reichswehr die Schau, Manöverübungen und Paraden – Kriegsspiele – übertönten die Versprechungen aus dem Vorjahr, die auf Arbeit, Frieden und eine identitätsstiftende Gemeinschaft ausgerichtet gewesen waren. Auf demselben Parteitag wurden die Nürnberger Rassegesetze verkündet, die die Entrechtung der jüdischen Bevölkerung und anderer ausgegrenzter Gruppen auf die Spitze trieb.

Leni Riefenstahl hat über alle drei Parteitage Filme gedreht. Der mittlere davon, *Triumph des Willens*, ist – relativ zur Dauer und dem Umfang – ihr aufwendigster, ambitioniertester, erfolgreichster und bis heute umstrittenster Dokumentarfilm. Die Regisseurin sähe es gern, wenn *Triumph des Willens* ausschließlich als ästhetische Komposition wahrgenommen würde, als Gefüge aus raffinierten Kameraeinstellungen, erzählerischen Spannungsbögen und musikalischen Bewegungsrhythmen.⁵ Die emotionalisierende Wirkung, auf die sie setzt, stellt den Parteitag als grandioses Gesamtkunstwerk dar, als harmonisches Fest voller ungewöhnlicher Bilder und Eindrücke, als semi-dokumentarische Erzählung mit deutlich inszenierten Elementen.

Leni Riefenstahl verteidigt mit dieser Haltung eine '*l'art pour l'art*'-Auffassung von Kunst, wie sie Walter Benjamin bei den frühen italienischen Faschisten erkannte. Ihre Auffassung intendierte jedoch im Gegensatz zu ihnen gerade die Verdrängung der militaristischen, terroristischen, destruktiven und todessehnsüchtigen Aspekte des Hitlerismus. Diese Absicht erklärte sie explizit nach dem Verlust ihrer mächtigen Schutzpatrone und Geldgeber. Ihr Kunstbegriff funktioniert als Rechtfertigungsritual, das inzwischen in einem langen Leben repetitiv in ihr Image integriert wurde. Ein skandalträchtiger Reibungsprozeß zwischen den internationalen Medienmächten und der Cineastin bringt dieses Image immer wieder neu zum Glänzen, in dem sie dennoch zugleich zur kalten Ikone erstarrt ist.⁶

Gleichwohl setzte sich die 'reine Kunst' von Leni Riefenstahl als Konstrukt emotionalisierender Strategien vom technizistischen Modernismus der faschistischen Ästhetik ab, die Walter Benjamin im Blick hatte. Man kann mit aller Vorsicht unterstellen, daß ihre Ge-

staltungsmittel intuitiv aus einer emotionalen Disposition heraus gewählt sind, in denen sich die widersprüchlichen Komponenten des Geschlechterverhältnisses Ausdruck verschaffen. Sie plante, drehte und schnitt ihre Filme, vor allem aber ihren 'Mastertext' *Triumph des Willens*, mit dem Eifer, Ehrgeiz und Perfektionsstreben einer Frau, die sich selbst als exemplarisch gesetzt und als Leistungsmensch und Grenzgängerin zum sozialpsychologischen Paradigma der 'neuen Frau' in den zwanziger Jahren beigetragen hatte. Ihre Haltung, sich dem despotischen Selbstbild Hitlers bereitwillig anzuschmiegen, dessen Wirkungsabsichten mit spezifisch filmischen Mitteln der Kamera und der Montage adäquat in einen rhythmischen Bilderfluß zu übersetzen, läßt den perfektsten der drei Filme, *Triumph des Willens*, auch mit erotischen Signalen auf. Der Film appelliert an den Gefühlshaushalt devoter Unterwerfung unter den 'gottgleichen' Hitler ebenso wie an Signale erotischer Dominanz – wechselnd, je nachdem, wie man mit den perspektivischen Sprüngen der Montage mitgeht, sich wechselnd identifiziert, dem Fetisch Hitler in diesem Film seine widersprüchlichsten Gefühle überantwortet und sich so dem Schockgefühl moderner Kinowahrnehmung aussetzt, das Leni Riefenstahl mit kühler Anstrengung auch für das Genre politische Dokumentation bzw. Agitation adaptierte.

Ein Syndrom traditioneller emotionaler Strategien – Gefälligkeit, Schmeichelei, narzißtische Schaustellung – verband sich zwischen Hitler und ihr zu einem modernen Zweckbündnis. Sein Interesse, das Nürnberger Spektakel zu verbreiten und dabei das propagandistische Surplus einer filmischen Ästhetisierung des Ereignisses einzustreichen, kam ihrer Faszination für den mächtigen Mann entgegen – denn *Triumph des Willens* war erst der dritte Film der Riefenstahl. Sie waren alle fernab von der Filmmetropole Berlin entstanden, die ihr die Anerkennung verweigerte. So war sie gut für die Auswahl und Bearbeitung der Nürnberger Dokumentation geeignet, um Hitler in dieser Phase seiner Machtkonzentration mit Schönheitswillen und Durchsetzungskraft darzustellen. Auch heute gilt der knapp zweistündige Schwarzweißfilm als Inbegriff faschistischer Selbstrepräsentation, als monströser Beleg eines vorausseilenden Gehorsams gegenüber Hitlers Image-Wünschen, nicht zuletzt aber auch als Werk einer historisch exemplarischen, bis heute die Debatten erhaltenden 'Kunstarbeiterin'⁷ – einer weiblichen Form des Konstrukts künstlerischer Genialität einerseits und der Verdrängung des inhärenten Op-

portunismus' andererseits, der sich aus Auftragsarbeiten zwangsläufig ergibt.

Die filmischen Mittel, die sie wählte, um aus mehreren hunderttausend Metern belichteten Filmmaterials eine erzählende Struktur zu entwickeln, zeigen die Ereignisse ohne Kommentar, hermetisch und suggestiv in ihrer Wirkung, ohne jede Referenz zu den Brüchen, Störungen und Banalitäten, die für Veranstaltungen solcher Dimensionen realistisch sind. Auf Emotionen, die sich im Fragmentarischen, Unvollkommenen als etwas Menschlichem einnisten können, legte Leni Riefenstahl keinen Wert.

Triumph des Willens bildet auf diese Weise nicht einfach die emotionalen Strategien der eingeübten NS-Propaganda ab. Der Film übersetzt die Essenz des Spektakels – Hitlers magische Kommunion mit den Massen – in eine eigenständige und neuartige Erzählform, eine, die das didaktische Informations- bzw. Agitationsprinzip der damaligen Wochenschau wie auch des betulichen Kulturfilms formal bei weitem überbot. Die widersprüchlichen 'Erlebnisangebote' des Nationalsozialismus, romantische Feldlagerstimmung, pseudo-religiöse Erweckung, andererseits kalte organisatorische Raffinesse und zukunftsweisende Technikbegeisterung gingen eine enge Beziehung ein.

In dem 1993 entstandenen Film *Die Macht der Bilder* betont sie, die Reden in *Triumph des Willens* nicht nach deren Propagandawert ausgewählt zu haben, sondern wie mit beliebigen Ansprachen damit verfahren zu sein. Sie habe jeweils den Anfang, die Mitte und das Ende herausgefiltert und in ihr Material eingeschnitten. Im Kontrast zu dieser nüchternen Haltung und Methodik berichtet sie jedoch auch enthusiastisch von ihrer Organisationsleistung für den Film, gerät in Wut über die Behinderungen durch unverständige Parteileute und wiegt sich stolz im Takt der Märsche, wenn sie am Schneidetisch die Effekte ihrer Montagelösungen erläutert.

Sie spaltet die ästhetischen Strategien ihres Films von Hitlers intendierten Funktionsweisen ab. Die Propaganda jedoch – mit der Aura ewigen Fortschritts im NS-Staat thematisiert – galt den alliierten Siegermächten als monströs und obszön. Die Parteitagsfilme von Leni Riefenstahl können auch heute nur eingeschränkt vorgeführt werden – eine kommentierende Einführung vorausgesetzt. So ist eine Rezeptionssituation entstanden, in der die häufige Medienpräsenz der Filmemacherin einer mangelnden allgemeinen Kenntnis der Filme

gegenübersteht. Während zahlreiche Dokumentationen zur NS-Geschichte im Fernsehen auch die signifikanten Ausschnitte aus *Triumph des Willens* als Mittel zur Darstellung benutzen und damit unser Geschichtsbild mitstrukturieren, kann sich nur ein interner Kreis der Dauer und Zeitlichkeit des ganzen Films aussetzen und die eigene Wahrnehmung mit den – gezielt manipulierten – zeitgenössischen Presseberichten vergleichen.

Viele emotional lenkende Gestaltungsmittel des Films, die uns heute alltäglich und um viele Grade beschleunigter begegnen, wurden mit Lenis Riefenstahls Faszination für das Medium, mit ihrer Ambition und mithilfe der Direktiven von Hitler persönlich zum ersten Mal für einen semi-dokumentarischen Streifen realisiert. Die Regisseurin wußte um die überwältigende suggestive Macht des geschickten Perspektivwechsels der Kamera, vom Reiz nicht alltäglicher Blickwinkel auf das Geschehen. Die Lektion moderner filmischer Wahrnehmung, die Benjamin mit kritischer Skepsis als Schockwahrnehmung beschrieb, hatte Leni Riefenstahl in ihre vermeintlich naive, unpolitische Ästhetik integriert.

Das moderne Kameraauge war in der Montage zu einer übermächtigen faszinativen Instanz geworden, weil es im Wechsel der Einstellungen mal über, mal unter, mal das gefilmte Objekt umkreisend ein Überall und Nirgends, ein irrales Blickfeld eröffnete, das eine virtuelle Realität konstruierte. Diese Erkenntnis filmischer Strategien, die in unbewußte emotionale Tiefen einschlugen, war längst vor Leni Riefenstahl angewendet und theoretisch formuliert worden, insbesondere von sozialistisch orientierten Filmavantgardisten, die Faszination und Erkenntnis wirkungsvoll miteinander verschränken wollten.⁸

In Nürnberg erfand Leni Riefenstahl einige technische Hilfsmittel, die nur einer avancierten Gestaltungsphantasie entspringen konnten, allerdings die Aspekte der Verknüpfung von Emotionalität und Reflexion unter dem Signum faschistischer Ästhetik außer acht ließen. Riefenstahls waches Auge auf die politisch instrumentalisierbaren Filmavantgardisten der Weimarer Republik, auf Walter Ruttmann, Sven Noldan, Erich Ziehlke zum Beispiel, deren Methoden sie für sich nutzte, weist darauf hin, daß ihre Filme gegen die Parteihierarchie ein gewisses Maß moderner Ästhetik in die NS-Kultur integrieren sollten. Sie ging als autodidaktische Filmemacherin an die Sache heran, hatte vorher nur bei ihren Schauspielerarbeiten in den

Berg- und Eisfilmen von Arnold Fanck das Handwerk gelernt und 1932 ihren ersten Spielfilm *Das blaue Licht*, fertiggestellt. Erreicht wurde mit ihr ein Schub in der filmischen Konstruktion propagandistischer Botschaften, der die mechanische Erzählweise der zuvor üblichen Dokumentationen militärischer Ereignisse sprengte.

Leni Riefenstahls Parteitagfilme sind daher nicht nur als individuelle filmische Handschrift einer Nazi-Filmerin darzustellen. Der Aufwand bei der Herstellung, die logistische Absicherung durch die Parteihierarchie, überhaupt die Tatsache, daß Hitler Leni Riefenstahl eine Art persönliches Mandat gegenüber den Filmabteilungen seiner Partei in München und Berlin verlieh, all das zeigt, daß er für seine Selbstdarstellung die Konventionen der Wochenschau-Ästhetik nicht länger akzeptieren wollte. Ähnlich wie Heinrich Hoffmann in seinen Postkartenserien den Nazi-Führer als suggestiven Schauspieler dem Parteivolk nahebrachte – alle Nationalsozialisten waren gehalten, diese Starpostkarten zu kaufen – sollte Riefenstahl Hitler ungewöhnlich nah, aber auch extrem überhöht zeigen, als Redner, dessen demagogische Suggestionskraft unmittelbar in Beifallsstürmen aufging.

Die Regisseurin hat lange Zeit zum Verschwinden zu bringen versucht, daß ihre drei Parteitagfilme den Charakter einer Trilogie haben. Sie behauptete, die Negative des ersten und dritten seien Ende des Krieges verloren gegangen. Seit der Wiedervereinigung sind die beiden unbekannteren Parteitagfilme hilfreiche Mittel geworden, das Faszinosum *Triumph des Willens* durch den Vergleich zu relativieren und in einen präziseren Kontext zu stellen.

Alle drei Filme haben gemeinsam, daß sie ein reales außerfilmisches Ereignis dokumentieren, dieses jedoch nach partei-ideologischen zeremoniellen Regeln und Abläufen vorstrukturieren. Alle drei Filme verzichten auf Off-Kommentar, konkrete Zeitangaben und Ortshinweise. Sie sind im Kern eine Abfolge von Begrüßungsritualen, Redeauschnitten, Umzügen, Aufmärschen. Embleme der Partei, Fahnen, Hakenkreuzmotive in allen möglichen Formen werden in allen dreien häufig gegen den Himmel gezeigt.

Die Stadt Nürnberg wird in ihnen von Hitler symbolisch eingenommen und in langen Autofahrten durchmessen; seine magische Kommunion mit den Massen vollzieht sich in Innenräumen, Stadien, auf Stadtplätzen, als Folge von gebrüllten Appellen und Jubelschreien: Fahnsymbole, vor allem das Hakenkreuzemblem, werden als symbolische Dimension, als eine Übersteigerung der Massen insze-

niert, aber auch als Verbindung zum Himmel, der traditionellen Metapher für den transzendentalen Raum. Montagen aus O-Tönen, nachsynchronisierten Tönen und komponierter Filmmusik bestimmen die Tonspur.

Durchgängiges Prinzip aller drei Filme sind Episoden, in denen Morgenstimmungen eine Atmosphäre harmonischer Ruhe suggerieren. Es folgen Episoden, in denen Aufbrüche, Aufzüge, Einmärsche gezeigt werden. Hitlers Ankunft mit dem Flugzeug ist im Vergleich zu *Sieg des Glaubens* in *Triumph des Willens* zur glanzvollen Landung eines lang erwarteten Retters stilisiert. Bilder phantastischer Wolkengebilde, typisches 'Icon' des deutschen Films der Fanck-, Trenker- und Riefenstahl-Ästhetik, lassen Hitlers Flugzeug wie ein 'Deus-ex-machina'-Gefährt über der Stadt erscheinen. Der Jubel der Bevölkerung, der Einzug von Bauernfamilien in ihren Trachten aus allen Teilen Deutschlands – solche folkloristischen Elemente spielen eine große Rolle. Sie dokumentieren für uns Nachgeborene das Einverständnis mit Hitler und waren doch vermutlich im zeitgenössischen Kontext spontaner Ausdruck der Massenpsychose bei der Ankunft des 'Führers', wobei Spontaneität den für faschistische Massenrituale typischen Bewegungsablauf vom 'dispersen Straßenaufmarsch zur inneren Selbstordnung' umschreibt⁹. Die berühmte Sequenz mit dem Treueschwur der Deutschen Arbeitsfrontmänner „aller Gaue“ ist in diesem Zusammenhang das komplementäre Gegenstück, das in der Form der Inszenierung durch die Regisseurin den kalten Rausch der Unterwerfung noch übersteigerte.

Die Parteitage werden als jugendliches Feldlager dargestellt, als Idyllen vom einfachen Leben, als pittoreske Soldatenszenen, die eher an das 19. als an das 20. Jahrhundert erinnern. Leni Riefenstahl öffnet ein verstaubtes Repertoire naiver Genrebilder. Gemeinsam ist allen Filmen auch, daß die Regisseurin niemals Personen zeigt, die direkt in die Kamera schauen. Alle Beteiligten sind permanent in Bewegung, hin zu Anziehungspunkten, die nichts mit der Anwesenheit der Kamera zu tun zu haben scheinen. Niemand scheint die Filmleute zur Kenntnis zu nehmen – das allein setzte eine enorme strukturierende Organisationsarbeit voraus.

Die Montage stellt symbolische Blickbeziehungen her zwischen einzelnen Personen und dem gegengeschnittenen mythischen Führer Hitler. Er wird stets erhöht gezeigt, einzeln, oder sogar von der Kamera umkreist. Diese artifiziellen Blickkonstellationen der Montage

heben jeden konkreten zeitlichen Bezug, jede Orientierung im Gegenüber des einzelnen und der Masse auf. Es gibt keine Pausen, keine Langeweile und Ungeduld, keine spielerische Beziehung der Zuschauer zu den Umstehenden: Alles ist überdeterminiert orientiert auf den einen Führer. In diesem Sinn läßt sich sagen, daß die Grunddynamik der drei Riefenstahl-Parteitage einen Wahrnehmungsschock ausgelöst haben muß. Eine solch bedingungslose Engführung von einzelnen Personen mit der anonymen Masse hatte es bis dahin noch nicht gegeben. Man kann diese Struktur – am deutlichsten in *Triumph des Willens* – als Konstruktion eines virtuellen Körpers bezeichnen: Das Zuschauervolk als die Körperglieder, die Befehlsempfänger, Hitler als zentrale Macht, als Kopf, als Generator einer Volkskörpermaschine.

Dennoch sind die drei Filme sehr unterschiedlich. In *Sieg des Glaubens* ist deutlich, daß Leni Riefenstahls Kameraleute mehrmals zu Zeugen einer mißlingenden Stellprobe werden, daß die Choreographie und das Timing der Ereignisse noch nicht stimmen. Reportage ist dieser Film noch gelegentlich – ein Ausdruck, der in Riefenstahls öffentlichen Kommentaren zu ihrer Ästhetik immer abschätzig verwendet wurde.

Triumph des Willens ist der perfektteste der Filme, nicht nur weil die choreographierte Selbstinszenierung der Partei 1934 konsequenter war, sondern auch weil Leni Riefenstahl im zweiten Jahr ihrer Macht, mehr Kameraleute und von Ordnern kontrollierte freie Drehplätze zur Verfügung gestellt bekam. Der Parteiapparat und der filmische Apparat wurden in ihrem Sinn aufeinander abgestimmt. Außerdem wurden die Mittel aufgestockt und wesentlich größere Materialmengen belichtet, die Riefenstahl von September 1934 bis März 1935 an den Schneidetisch banden. *Triumph des Willens* war eine filmische Geburt aus dem Geist des Material- und Logistikexzesses – eine Methode der Absicherung, die für Leni Riefenstahl typisch war. *Tag der Freiheit* ist ein knapp halbstündiger Film, der kürzeste der drei. Man sieht seiner unperfekten Machart an, daß die Filmemacherin mit dem Spektakel des Parteitags von 1935 nichts mehr anfangen mochte. Weil aus der Endmontage von *Triumph des Willens* die Parade der Reichswehr fortgefallen war, widmete sie deren Generälen im Folgejahr einen eigenen Film. Grund für ihre Entscheidung, die Reichswehr auszulassen, war – nach ihrer Aussage – das Regenwetter zur Veranstaltung gewesen, das die Filmbilder mit ei-

nem Effekt ausgestattet hätte, der ihrer konzeptionellen Vorstellung widersprach.¹⁰ Der Film ist in Kurzfilmlänge geschnitten und beschränkt sich ausschließlich auf erratische Genrebilder marschierender Soldaten und die zeremonielle Beschwörung von NS- und Reichswehr-Emblemen. In einem langen zweiten Teil steht der mechanische Ablauf einer Parade aller Waffengattungen – von der Kavallerie bis zu neuesten Jagdflugzeugformationen über dem Parafeld im Mittelpunkt. Ein Manöver wird abgehalten, bei dem der Rauch die Bildqualität beeinträchtigte. Die eingeübten Abläufe der Mannschaften an den Waffen gehorchen einem militärischen Drill und der ihm eigenen Zeitlichkeit. Man erkennt, wie wenig Eingriffsmöglichkeiten Leni Riefenstahl unter den politischen Bedingungen der propagandistischen Profilierung der Reichswehr für ihre ästhetisierende Fiktionalisierung erstreiten konnte und wie wenig sie tatsächlich dokumentarische Vorgänge mit ihren Kameralenten aufzunehmen gelernt hatte. Das schwergängige Schaugepränge ein Jahr zuvor war ihrer Gestaltungsphantasie besser entgegen gekommen. Jetzt gerieten ihr die Bilder der Prominenten wieder ähnlich wie im Übungsfilm *Sieg des Glaubens* – im Reportagestil, der unfreiwillig entlarvte, wie lüstern und infantil die NS-Spitzen der Probe auf den Krieg zuschauten.

Auch *Tag der Freiheit* schwelgt in Genreszenen junger Soldaten, Morgenstimmungen, Märschen ins Stadttinnere, Gesängen – die Einnahme von Nürnberg als romantische Idylle. Deutlicher jedoch wird die militärische Ausrichtung dieses Parteitagfilms mit den ersten Bildern; er zeigt gekreuzte Bajonette gegen den Himmel, unter denen die Kamera hindurch fährt.

Keine Szene dieses Films bezieht sich auf das Thema des Parteitages von 1935, der die Rassegesetze verkündete. Leni Riefenstahl beschränkte sich auf Motive, die alte überkommene Topoi – Hitler als wiedererweckter Kaiser, der Parteitag als romantische Soldatendidylle – eingängig wiederholten, aber mit ihren monumentalisierenden Montagefolgen aufluden. Alle konkreten Hinweise auf die diktatorische rassistische Politik Hitlers waren aus diesem harmonisierenden Konzept getilgt. In *Triumph des Willens* stellt Leni Riefenstahl Hitler ausschließlich als 'Garanten' für Arbeit, Frieden, Fortschritt und Gemeinschaft dar. Inwieweit diese naive Täuschung den Wunschträumen einer unpolitischen Ästhetin geschuldet war oder auf Eingriffe Hitlers in sein 'Profil', sein 'Image' zurückzuführen ist,

wird die Filmemacherin nicht mehr enthüllen, nachdem ihre Memoiren kritische Distanz vermissen ließen.

Triumph des Willens, von Riefenstahls eigener Produktionsfirma mit Geld der Partei gedreht, kam als Kinofilm über den Verleih der Ufa wie ein Spielfilm ins Abendprogramm der Uraufführungskinos. Die Parteiformationen in allen deutschen Städten mußten diesen Film sehen; 16mm-Versionen des Films wurden in großer Zahl für die regionalen NS-Verbände, BDM und HJ inbegriffen, hergestellt. Diese neue Vertriebsart machte den Film mit den Groschen der Anhänger und Mitläufer zum großen Geschäft. Bis Kriegsbeginn rangierte *Triumph des Willens* unter den fünf erfolgreichsten der NS-Filme überhaupt. Auch die anderen Parteitagfilme kamen als Vorfilme ins Kino und wurden gleichzeitig im damals neuen Vertrieb von 16mm-Kopien regional verbreitet.

Angesichts der Reglementierung des Besuchs, der einen politischen Zwang darstellte, gibt es keine verlässliche Grundlage für eine qualitative Beurteilung der propagandistischen Wirkung. Die emotionale Überwältigung, von der in allen zeitgenössischen Berichten die Rede ist, kann ein Phantasma oder eine Sollvorschrift der gleichgeschalteten Presse gewesen sein. Die heutigen Vorbehalte gegen das Thema beziehen sich oft auf eine nur ausschnittsweise Kenntnis prägnanter Szenen, wie viele Diskussionen um den Film *Die Macht der Bilder* gezeigt haben. Diese Rezeption krankt am Mangel der körperlichen Erfahrung der tatsächlichen Langeweile und Monotonie der Riefenstahl-Filme. Im zeitgenössischen Kontext der Hitler-Diktatur funktionierten sie mit Sicherheit als emotionale Treiber, die einschüchterten und Zweifel und Abneigung verdrängten.

Im heutigen Kontext befördert der Mangel an Information, an tatsächlich sinnlicher Erfahrung mit der zähen Materie, das Faszinosum, anstatt es aufzulösen. Einzelne emblematische Hitlerbilder von Leni Riefenstahl wirken auch heute als provozierende Reize, als ganze Filme betrachtet, würden sie ihre bizarre Aura jedoch decouvrieren. Die Wirkungsmacht filmischer Impulse auf ein Publikum, das sich aggressiven Bildern aussetzt, ist jedoch alltäglicher Bestandteil unserer Kultur. Diese Filme sind nicht mehr auf die Figur Hitler fixiert, operieren jedoch mit anderen 'He-Men', die Allmachtsphantasien bestätigen und den Schock bis zum emotionalen 'overkill' betreiben. Die Frage nach der gewalttätigen, untergründig faschistischen Kehrseite des 'l'art pour l'art' – heute ein Synonym

für die sogenannte Fun-Kultur – stellt sich gegenwärtig in liberalen gesellschaftlichen Zusammenhängen, sie ist weiterhin virulent.

Anmerkungen

- 1 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1970, S. 51.
- 2 D'Annunzio, Gabriele: Canti della guerra latina. Mailand 1933.
- 3 Brockhaus, Gudrun: Schauer und Idylle – Faschismus als Erlebnisangebot, München 1997.
- 4 Heller, Agnes: Theorie der Gefühle. Hamburg 1981, S. 337.
- 5 Lenssen, Claudia: Leben und Werk. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.): Leni Riefenstahl. Potsdam 1998, S. 12-117.
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. Die Macht der Bilder, Regie: Ray Müller, BRD 1993.
- 8 Vertov, Dziga: Kinoki – Umsturz. In: Texte zur Theorie des Films. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart 1979, S. 24ff.
- 9 Rapp, Christian: Höhenrausch – Der deutsche Bergfilm. Wien 1997, S. 187f.
- 10 Riefenstahl, Leni: Memoiren 1902-1945. München 1996, S. 227.

Menschliche Gefühle wie Trauer, Wut, Mitleid oder Langeweile lassen sich einerseits als anthropologische Konstanten betrachten. Andererseits erweisen sich menschliche Emotionen als historisch veränderbar und kulturell je anders überformt. Was unter Gefühl, Affekt, Psyche und Seele verstanden wird, variiert in hohem Maße.

Dieser Band untersucht in einem Panorama von der Antike bis zur Gegenwart, wie Gefühle in verschiedenen Epochen und Kulturen artikuliert und inszeniert werden. Gezeigt wird, wie sich schicht- und geschlechtsspezifische Vorstellungen von Emotionalität wandeln, welche Rolle Gefühle in der Kommunikation spielen, wie sich das Verhältnis von Emotionen und Körperlichkeit verändert und welchen Einfluss Medien auf die Wahrnehmung von Gefühlen haben.

Die Autoren des Buches sind Renate Schlesier, Hermann Schmitz, Hartmut Böhme, Gerd Althoff, Werner Röcke, Helga Meise, Barbara Korte, Ute Frevert, Martina Kessel, Claudia Lenssen und Klaus-Peter Köpping.

ISBN 3-412-08899-4



www.boehlau

EMOTIONALITÄT

Zur Geschichte der Gefühle



Herausgegeben
von

Claudia Benthien, Anne Fleig
und Ingrid Kasten

Literatur – Kultur – Geschlecht

Studien zur Literatur- und
Kulturgeschichte

In Verbindung mit
Jost Hermand, Gert Mattenklott,
Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler

herausgegeben von
Inge Stephan und Sigrid Weigel

Kleine Reihe
Band 16

EMOTIONALITÄT

Zur Geschichte der Gefühle

Herausgegeben
von

Claudia Benthien,
Anne Fleig
und Ingrid Kasten



2000

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Dieses Buch ist aus einer Universitätsvorlesung im Sommersemester 1999 an der Freien Universität Berlin hervorgegangen, die vom Graduiertenkolleg »Körper-Inszenierungen« im Zusammenhang mit dem SFB »Kulturen des Performativen« veranstaltet wurde. Die große öffentliche Resonanz hat uns darin bestärkt, das Thema weiter zu verfolgen und in der vorliegenden Form zu vertiefen. Wir möchten dem Böhlau Verlag für die ausgezeichnete Zusammenarbeit danken, namentlich Iris Gehrke und Sandra Hartmann. Unser besonderer Dank gilt Barbara Koehler für ihre umsichtige und engagierte Erstellung der Druckvorlage.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Emotionalität :

zur Geschichte der Gefühle / hrsg. von Claudia Benthien ... –
Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2000
(Literatur – Kultur – Geschlecht : Kleine Reihe; Bd. 16)
ISBN 3-412-08899-4

© 2000 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 91 39 00, Fax (0221) 91 39 011
vertrieb@boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: Dierk Bouts, *Mater Dolorosa* (Ausschnitt),
um 1460, Art Institute of Chicago
Satz: Barbara Koehler, Berlin
Druck und Bindung: MVR-Druck, Brühl
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.
Printed in Germany
ISBN 3-412-08899-4

Inhalt

<i>Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten:</i> Einleitung	7
<i>Renate Schlesier:</i> Die dionysische Psyche. Zu Euripides' <i>Bakchen</i>	21
<i>Hermann Schmitz:</i> Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie	42
<i>Hartmut Böhme:</i> Himmel und Hölle als Gefühlsräume	60
<i>Gerd Althoff:</i> Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters	82
<i>Werner Röcke:</i> Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters	100
<i>Helga Meise:</i> Gefühl und Repräsentation in höfischen Selbstinszenierungen des 17. Jahrhunderts	119
<i>Barbara Korte:</i> Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts	141
<i>Martina Kessel:</i> Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert	156

Ute Frevert:

Vertrauen. Historische Annäherungen an
eine Gefühlshaltung 178

Claudia Lenssen:

Unterworfenen Gefühle. Nationalsozialistische
Mobilisierung und emotionale Manipulation
der Massen in den Parteitagfilmen Leni Riefenstahls 198

Klaus-Peter Köpping:

'Bauch haben'. Die Inszenierung von
Gemeinschaftsgefühl in Japan 213

Abbildungsnachweise 238