



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Reaktionär-modernistische Tendenzen im Unterhaltungsfilm des Nationalsozialismus“

Verfasser

Robert Arning

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Kulturelle Revolution während der Weimarer Republik.....	12
2.1. Annäherung von Technik und Kultur.....	12
2.2. Mystifizierung des Krieges.....	18
2.3. Kapitalismuskritik des rechten Lagers.....	23
2.4. Ästhetisierung von Politik.....	28
3. Inszenierung und Kontrolle: Strukturen des Nationalsozialismus.....	31
3.1. Dynamik, Bewegung: Erlebnis als Sinnangebot.....	31
3.2. Entpolitisierung von Kultur.....	38
3.3. Auflösung traditioneller gesellschaftlicher Zusammenhänge.....	43
3.4. Modernisierung oder Rückschritt?.....	48
4. Der Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus als Träger reaktionär-modernistischer Ideen.....	54
4.1. Verherrlichung der Technik und rechter Antikapitalismus: DIE WELT OHNE MASKE (Harry Piel, 1934).....	54
4.1.1. <i>Inszenierung des Technischen</i>	56
4.1.2. <i>Befriedigung voyeuristischer Träume</i>	60
4.1.3. <i>„Schaffendes“ und „raffendes Kapital“</i>	63
4.2. Technik als Mittel der Naturbeherrschung und soldatischer Heroismus: KAUTSCHUK (Eduard von Borsody, 1938).....	68
4.2.1. <i>Bändigung der Natur durch Technik</i>	71
4.2.2. <i>Auf die Geisteshaltung kommt es an</i>	75
4.3. Romantik des Untergangs, Stilisierung des Sterbens: OPFERGANG (Veit Harlan, 1944).....	81
4.3.1. <i>Figurenkonstellation</i>	82
4.3.2. <i>Ästhetisierung des Todes</i>	85

5. Fazit.....	94
6. Quellenverzeichnis.....	97
6.1. Literatur.....	97
6.2. Filme.....	105
7. Anhang.....	106
7.1. Abstract.....	106
7.2. Curriculum Vitae.....	107

1. Einleitung

Es ist Nacht, aus den Kanaldeckeln steigen Dampfwolken empor. Der Schnee lastet dumpf und schwer auf den Häuserdächern. Das Licht der Laternen taucht die dunklen Umrisse der friedlich schlummernden Stadt in mattes Licht. Eingehüllte Gestalten, die Mützen tief ins Gesicht gezogen, stapfen Richtung Universität. Lachende Stimmen dringen aus dem Gebäude. Im wohlbeheizten Auditorium Maximum sitzen Studenten fröhlich schwatzend auf harten Bänken. Vor sich auf den Tischen haben sie Thermoskannen gestellt, die den Duft von heißem Glühwein verströmen. Dazwischen liegt auf Servietten frisches Gebäck. Plötzlich wird es dunkel im Raum. Die Leinwand wird hell, Musik tönt aus den Lautsprechern, der Film beginnt. Die anwesende Menge johlt vergnügt. DIE FEUERZANGENBOWLE (1944) wird traditionell jedes Jahr um die Weihnachtszeit an vielen deutschen Universitäten bei Punch und Gebäck gezeigt und findet bei den Studenten großen Anklang.

Diese Szene könnte ohne Weiteres tatsächlich so stattgefunden haben. Wider besseren Wissens ist vielen Anwesenden im Augenblick jedoch nicht präsent, dass es sich um einen Unterhaltungsfilm aus der Zeit des Nationalsozialismus handelt. Hier zeigt sich eine offensichtliche Diskrepanz, die in der alltäglichen, sowohl öffentlichen wie privaten Auseinandersetzung mit dem kinematographischen Erbe der NS-Zeit zu Tage tritt. Einerseits werden Unterhaltungsfilme aus der NS-Zeit im Fernsehprogramm der öffentlich-rechtlichen und der privaten Sender ausgestrahlt, sind als DVDs erhältlich oder werden zu bestimmten Anlässen aufgeführt, wobei ihre historische Herkunft kaum thematisiert wird. Andererseits existiert in den Hinterköpfen der meisten Menschen ein Bild vom nationalsozialistischen Propagandafilm, das sich vor allem aus dem Fundus eindeutig ideologischer Filme wie z.B. JUD SÜSS (1940) oder HITLERJUNGE QUEX (1933) speist. Wie kann es sein, dass DIE FEUERZANGENBOWLE, die doch in der gleichen Zeit entstanden ist, beim Publikum keine unguten Gefühle weckt?

Ein großer Teil der Filme, die zwischen 1933 und 1945 entstanden sind, zählt noch heute zu den Klassikern der deutschen Filmgeschichte. Schauspieler wie Hans Albers, Zarah Leander, Theo Lingen, Marika Rökk, Heinz Rühmann oder Kristina Söderbaum besit-

zen immer noch, fast 70 Jahre nach der „großen Zeit des deutschen Films“, Starstatus in einer breiten Öffentlichkeit. Wie kommt es, dass viele der Filme eine so heitere und unschuldige Ausstrahlung besitzen? Wurden die Zuschauer vielleicht unterbewusst durch die filmische Montage manipuliert? Was war eigentlich die Funktion des Spielfilms im Kino des „totalen Führerstaates“?

In der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Nationalsozialismus begegnete man der Frage nach der Funktion des Unterhaltungsfilms im „Dritten Reich“¹ lange Zeit durch dessen Analyse nach inhaltlichen Überschneidungen mit der nationalsozialistischen Propaganda. Sicherlich, so die dahinter stehende Annahme, waren eine Hakenkreuzbinde am Unterarm, der Hitlergruß oder eine antisemitische Rhetorik Indikatoren für die politische Funktionalisierung eines Films durch die NS-Propagandaabteilung. Gerd Albrecht unternahm als erster eine umfassende Klassifizierung der Spielfilme der NS-Zeit anhand der Frage nach der in diesen Filmen zu Tage tretenden politischen Intention. Er tat dies allerdings mit dem einschränkenden Hinweis auf die generell eskapistische Wirkung, und damit indirekt politische Funktion aller scheinbar unpolitischen Filme im Nationalsozialismus.² Die aus dieser Untersuchung resultierende Einordnung in politische und unpolitische Filme stellt nach Ansicht Stephen Lowrys allerdings nur eine unzureichende Klassifizierung dar. Lowry bezweifelt die von Albrecht vorausgesetzte Annahme, dass eine spezifisch nationalsozialistische Ideologie existierte, die sich in den Filmen äußern konnte.³ Anhand von fünf Punkten umreißt er typische Probleme in der älteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Unterhaltungsfilm im „Dritten Reich“:

1. Die Mehrheit der Filme wird als unpolitisch eingestuft und damit aus der Untersuchung ausgeklammert.

¹ Begriffe wie „Drittes Reich“, „Volksgemeinschaft“ u.ä. werden in der vorliegenden Arbeit generell in Anführungszeichen gesetzt, um darauf aufmerksam zu machen, dass sie dem Jargon des Nationalsozialismus entstammen.

² Vgl. Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969, zitiert nach Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich, München 1992, S. 76.

³ Vgl. Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991, S. 24.

2. Es wird unterstellt, dass die Propaganda gewirkt habe, während deren genaue Beschaffenheit und Wirkungsmechanismen nicht näher erklärt werden.
3. Meist wird der Film nur oberflächlich nach Handlung und Dialog untersucht, andere Formelemente bleiben unberücksichtigt.
4. Es wird eine homogene Nazi-Ideologie vorausgesetzt, doch tatsächlich war diese eklektisch und in sich widersprüchlich.
5. Durch den Begriff Propaganda wird eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Begriff Ideologie vermieden.⁴

Ende der 1990er Jahre begann man in der Auseinandersetzung mit dem Film der NS-Zeit dessen Qualifikation als Träger gesellschaftlicher Werte und Normen näher ins Auge zu fassen. Lowrys Meinung nach erfüllte der Film auf Grund dieser spezifischen Wirkung eine wichtige indirekte politische Funktion für den Nationalsozialismus. Er vermittelte Werte, schlug Verhaltensmuster vor oder übte Handlungsweisen ein, die für die Stabilität des gesellschaftlichen Systems wichtig waren. Da Werte in modernen Gesellschaften häufigen Veränderungen unterliegen, müssen sie, so Lowry, stetig neu ausgehandelt werden. Dieser Prozess findet insbesondere im Bereich der Massenkultur statt, was das Medium Film unter Berücksichtigung seiner damaligen Popularität natürlich besonders qualifiziert.⁵

Angesichts dieser Wirkungsdimension verblasst die Bedeutung von Propagandastreifen wie HITLERJUNGE QUEX oder JUD SÜSS und es werden Filme, die inhaltlich keine offensichtlich politischen Elemente enthalten, interessant für das Verständnis der Funktion des Spielfilms im nationalsozialistischen System. Möglicherweise dienten aus diesem Grund Regisseure dem Regime gerade dann am besten, wenn sie in bester Absicht unpolitische Filme machten.

Welche Rolle spielten diese unpolitischen Filme? Sie verbreiteten eine Form kultureller Ideologie, die der Kulturindustrie bzw. der Massenkultur entsprang. Deshalb konnte der scheinbar unpolitische Raum der Kulturindustrie vom Nationalsozialismus massiv funktionalisiert werden. Man kann hier durchaus von einer (Propaganda-)Strategie spre-

⁴ Vgl. Lowry: Pathos und Politik, S. 28f.

⁵ Vgl. Lowry, Stephen: Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms, in: montage AV 3/2/1994, S. 57f.

chen, allerdings, zumindest in Bezug auf das Medium Film, von einer schwer steuerbaren – denn das, was der Zuschauer aus dem jeweiligen Film mitnimmt, hängt vor allem mit seiner Erwartungshaltung, seiner persönlichen Sozialisationsgeschichte, den gesellschaftshistorischen Umständen und einigen anderen Faktoren zusammen. Lowry meint hierzu:

„Soll der Film ideologisch wirksam sein, muß er zuerst das zeigen, was er neutralisieren will, die Wünsche erwecken, die es umzuleiten oder zu domestizieren gilt. Die Frage bleibt aber offen, ob die Strategien der Wiedereingrenzung solcher Momente erfolgreich sind, ob sie den Eindruck überlagern und neutralisieren oder ob nicht vielleicht beide Bilder in Erinnerung bleiben.“⁶

Aus heutiger Sicht können deshalb nur Vermutungen darüber angestellt werden, wie Filme gewirkt haben, da die potenzielle Untersuchungsgruppe zum größten Teil bereits verstorben ist.

Für die vorliegende Arbeit ist dies nicht von Belang, da nicht eine unterstellte Wirkung im Mittelpunkt der Untersuchung stehen soll. Stattdessen sollen Indizien für ein Phänomen gefunden werden, das Jeffrey Herf mit dem Begriff *Reaktionäre Modernität* (*Reactionary Modernism*) zu fassen versucht hat. Dabei handelte es sich (vereinfacht gesagt) um eine dem NS-System immanente Widersprüchlichkeit und um ein Nebeneinander von traditionellen und modernen Elementen. Herf beschreibt den Reaktionären Modernismus als Versuch, anti-moderne, romantische und irrationale Strömungen mit einer affirmativen Einstellung gegenüber technologischem Fortschritt und instrumenteller Vernunft zu verbinden.⁷ Proklamiert wurde dies von verschiedenen konservativen Gruppen in der Weimarer Republik. Diese lehnten auf der einen Seite die politischen Errungenschaften der Aufklärung konsequent ab und verherrlichten auf der anderen Seite den technischen Fortschritt (in Herfs Augen die Manifestation kalkulierender Rationalität schlechthin). Darin liegt in seinen Augen ein Paradoxon begründet, das für den Reaktionären Modernismus kennzeichnend ist.⁸

Der Nationalsozialismus hat als der direkte politische Erbe der Weimarer Republik viele ihrer Diskurse aufgegriffen und transformiert. Daher wird das Aufzeigen und die

⁶ Ebd. S. 67.

⁷ Vgl. Herf, Jeffrey: *Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984, S. 1.

⁸ Vgl. ebd. S. 3.

Analyse von Strömungen während der Weimarer Republik, insbesondere solcher, die von Vertretern der sogenannten *Konservativen Revolution*⁹ vorangetrieben wurden, einen entscheidenden Teil dieser Arbeit ausmachen. Es sollen bestimmte Aspekte der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung beleuchtet werden, die in direktem Zusammenhang mit Herfs These stehen. Dabei handelt es sich zum einen um den Versuch, eine Synthese aus Irrationalität und instrumenteller Vernunft herzustellen, was ich unter Kapitel 2.1 *Annäherung von Technik und Kultur* zusammenfassen werde. Im Kapitel 2.2 steht die *Mystifizierung des Krieges* im Blickfeld, die einen erheblichen Anteil an der Spiritualisierung von Gewalt und Technik hatte. Des Weiteren wird näher auf die Kritik kapitalistischer Prozesse durch das rechte Lager in der Weimarer Republik eingegangen, die das Ziel hatte, von inneren gesellschaftlichen Konflikten abzulenken. Außerdem konnte mit Blick auf den angeblich schädigenden Einfluss des internationalen Großkapitals die Etablierung einer nationalen Kontrolle der Wirtschaft durch einen autoritären Staat gerechtfertigt werden. Unterpunkt vier behandelt ein Phänomen, das Walter Benjamin als *Ästhetisierung von Politik* bezeichnet hat. Damit ist die dem Faschismus innewohnende Tendenz gemeint, rationale Entscheidungsfindung und moralische Vernunft durch die Orientierung des eigenen Handelns an ästhetischen Maßstäben zu ersetzen.

In Kapitel 2 rücken der Nationalsozialismus und dessen gesellschaftlichen Auswirkungen in den Fokus der Untersuchung. Unterpunkt 3.1 *Dynamik und Bewegung: Erlebnis als Sinnangebot* versucht das nationalsozialistische System als Produzent faschistischer Erlebnisqualitäten zu begreifen. Darunter fällt auch die Förderung der Kulturindustrie als Teil einer Ästhetisierung des gesellschaftlichen und politischen Lebens. Anschließend an den letzten Unterpunkt von Kapitel 2 (*Ästhetisierung von Politik*) sollen schließlich die Konsequenzen betrachtet werden, die sich aus einer totalen Ästhetisierung des politischen Lebens ergaben. Die in diesem Zusammenhang aufgestellte These besagt, dass jene Ästhetisierung zu einer Entpolitisierung von Kultur und Gesellschaft führte. Es wurde eine politikfreie

⁹ Der Begriff *Konservative Revolution* bezeichnet nicht eine bestimmte Gruppe mit klar definiertem Programm, sondern eine Vielzahl konservativer Intellektueller und Gruppierungen mit unterschiedlichen Interessen und theoretischen Ansätzen, deren Gemeinsamkeit überwiegend in der Ablehnung des Weimarer Systems und in einer dezidiert kulturkritischen Einstellung lag. (Vgl. Tartsch, Thomas: *Denn der Mensch ist ein Raubtier. Eine Einführung in die politischen Schriften und Theorien Oswald Spenglers*, Nordstedt 2001, S. 108.)

Privatsphäre etabliert, die einerseits als Ort des Rückzugs, andererseits als Ablenkung vom Alltag gedacht war. Der darauffolgende Punkt 3.3 widmet sich den sozialen Auswirkungen von zwölf Jahren nationalsozialistischer Herrschaft und kann als *Auflösung traditioneller gesellschaftlicher Zusammenhänge* begriffen werden. Zum Schluss soll die Behauptung Herfs, dass der Nationalsozialismus als ein System aus modernen und reaktionären Elementen verstanden werden kann, näher beleuchtet werden. Dazu wird die These herangezogen, dass das NS-Regime Teil einer fortschreitenden Modernisierungstendenz in Deutschland war und diese Tendenz aktiv unterstützte. Zumal ja die revolutionären Konservativen der Weimarer Republik und auch die Nazis sich als politische und gesellschaftliche Avantgarde begriffen haben. Konnte der Nationalsozialismus dieser Selbstcharakterisierung gerecht werden?

In Kapitel 4 stehen drei Filme zur Diskussion, deren Analyse sich auf die Erkenntnisse aus den Kapiteln 2 und 3 stützt. Dabei handelt es sich um DIE WELT OHNE MASKE (1934) von Harry Piel, KAUTSCHUK (1938) unter der Regie von Eduard von Borsody und OPFERGANG (1944) von Veit Harlan. Die Filme wurden sowohl aufgrund ihres unterschiedlichen Produktions-Datums (es liegen jeweils ca. 4 Jahre dazwischen), als auch aufgrund ihrer unterschiedlichen Genrezugehörigkeit ausgewählt. Dies geschah weniger aus der Hoffnung heraus, dass sich während des Zeitraums eine graduelle Veränderung der filmischen Form reaktionär-modernistischer Elemente beobachten lassen würde. Vielmehr wurden die Filme so gewählt, dass sie verschiedene reaktionär-modernistische Tendenzen zum Ausdruck bringen und sich auf gesellschaftliche und politische Konzepte während der Weimarer Republik bzw. des Nationalsozialismus zurückführen lassen. Schließlich befand sich während der Entstehungszeit von DIE WELT OHNE MASKE (Dezember 1933 – Januar 1934) das NS-System noch in der Situation des Aufbaus und der Orientierung; die Zeit der Weimarer Republik wirkte gesellschaftlich noch deutlich nach. KAUTSCHUK dagegen entstand 1938 bereits unter etablierten nationalsozialistischen Verhältnissen mit eigenen Normen, Wertvorstellungen und Utopien. OPFERGANG hingegen wurde 1942/43 bereits unter dem Eindruck der sich mehrenden Anzeichen für eine militärische Niederlage gedreht.

DIE WELT OHNE MASKE ist insofern interessant, als es sich hierbei um einen Science-Fiction-Film handelt, also ein Genre, das sich mit der Vision von der Zukunft auseinandersetzt. Die Technik wird als Faszinosum dargestellt, als Mittel zur Kontrolle und als Wegbereiter sozialen Fortschritts. Außerdem wird das Prinzip der liberalen kapitalistischen Marktwirtschaft problematisiert.

KAUTSCHUK zeichnet sich als Abenteuerfilm vor allem durch seine Betonung kinematographischer Erlebnisqualitäten aus. Dabei bedient sich der Film reichlich aus dem Fundus dokumentarischen Aufnahmемaterials, das im Vorhinein von einer deutschen Expedition im Amazonasgebiet von Brasilien angefertigt wurde. In diesem Zusammenhang propagiert KAUTSCHUK den Traum von der Beherrschung der Natur durch moderne Technik – eine Vorstellung, die die Nationalsozialisten mit einem großen Teil der rechten Intellektuellen der Weimarer Republik teilten. Darüber hinaus wird das Motiv des „soldatischen Nationalismus“ aufgegriffen, für dessen Analyse ich Ernst Jüngers Essay *Der Kampf als inneres Erlebnis* heranziehen werde.

Abschließend untersuche ich die zwiespältige Aura des nationalsozialistischen Gedankenguts anhand des Films OPFERGANG. Im Mittelpunkt steht hier die Frage nach dem Grund für die Faszination, die der Nationalsozialismus trotz Gewalt und Terror auf die Menschen damals ausübte (und auf einige heute noch ausübt). Im Zuge dessen werden die Sehnsucht nach Rausch, nach avantgardistischer Radikalität und insbesondere das ritualisierte Verhältnis der Nazis zum Sterben beleuchtet.

2. Kulturelle Revolution während der Weimarer Republik

2.1. Annäherung von Technik und Kultur

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs herrschte in der Öffentlichkeit der Weimarer Republik ein tiefes Misstrauen gegenüber der modernen Technik. Sie wurde zum Teil für die militärische Niederlage des deutschen Kaiserreiches verantwortlich gemacht. Unter den bürgerlichen Intellektuellen und der technischen Intelligenz der neugeformten Demokratie entbrannte daher ein Streit um die Frage, ob die moderne Technik mit der deutschen Kultur überhaupt vereinbar sei.¹⁰ Jeffrey Herf sieht in dieser Debatte das Aufkommen einer neuen nationalistischen Strömung begründet, die er als Reaktionären Modernismus bezeichnet. Ziel der Reaktionären Modernisten war es, die negative öffentliche Meinung über die Technik ins Positive wenden.¹¹ So beschreibt es Herf in seinem Buch *Reactionary Modernism: Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, das für die vorliegende Arbeit die theoretische Grundlage bildet.

Die Technikdebatte entstand laut Herf aus der Idee heraus, mit Hilfe moderner Technologien und mit der Unterstützung eines durchsetzungsfähigen, autoritären Staates Deutschland, gesellschaftlich geeint und wirtschaftlich wieder erfolgreich, in Europa positionieren zu können.¹² Der Begriff *autoritär* war entgegen seiner heutigen Bedeutung in der Weimarer Republik durchaus positiv konnotiert. Demokratische Konzepte blieben den meisten Menschen fremd.¹³ Insbesondere der bürgerliche Mittelstand verachtete die parlamentarisch-liberale Demokratie, die er als direkte Folge der Kriegsniederlage ansah. Den Grund für diese Ablehnung sieht Detlev Peukert in der Tatsache begründet, dass das Bürgertum, nachdem es unter dem Kaiser als Bollwerk gegen den Sozialismus lange Zeit eine bevorzugte politische und gesellschaftliche Stellung genossen hatte, in die plötzliche Be-

¹⁰ Vgl. Adelhoch, Bernd: „Technikphilosophie“ in der „Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure“ in der Weimarer Republik, in: Kovács, Gizella/Wollgast, Siegfried (Hrsg.): Technikphilosophie in Vergangenheit und Gegenwart, Berlin 1984, S. 93f.

¹¹ Vgl. Herf: *Reactionary Modernism*, S. 2.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. ebd. S. 6.

deutungslosigkeit abgesunken war.¹⁴ Der verunsicherte Mittelstand wendete sich einem neuen Nationalismus zu, der sich, so Herf, von den Vorstellungen der älteren nationalistischen Generation der wilhelminischen Ära deutlich unterschied. Dieser neue Nationalismus war weniger in der Vergangenheit verhaftet, sondern trug vielmehr den fortschreitenden Modernisierungstendenzen in Industrie und Gesellschaft Rechnung.¹⁵ Die Anhänger dieser Strömung wollten mit Hilfe der modernen Technik einen kulturellen Befreiungsschlag erreichen, ohne jedoch traditionelle gesellschaftliche Werte in Frage zu stellen.¹⁶ Diese Idee besaß für den Mittelstand eine große Anziehungskraft, da dieser sich laut Herf bewusstseinsmäßig eigentlich zwischen Moderne und Tradition befand. Auf der einen Seite lebte der typische Vertreter des Mittelstands in einem urbanen Umfeld, sehnte sich aber andererseits nach der Rückkehr in eine romantisch verklärte ländliche Idylle, abseits von lauten Straßen und rauchenden Fabrikschlotten.¹⁷

Neben der Vereinbarkeit von Altem und Neuem spielte der Krieg für viele Anhänger reaktionär-modernistischer Ideen eine bedeutende Rolle: „The war taught them a contempt for bourgeois society, accustomed them to violence, and gave them a sense of community, for which they afterward yearned.”¹⁸ Wenn sie sich auf den Wert traditioneller deutscher Tugenden bezogen, dann meinten die konservativen Intellektuellen damit nicht die gesellschaftlichen Verhältnisse im Deutschen Kaiserreich, sondern die soldatische Gemeinschaft im Ersten Weltkrieg. Daher definierten sich die Reaktionären Modernisten, obwohl größten Teils selbst dem Bürgertum zugehörig, besonders durch ihre Abgrenzung gegen dasselbe, da es für sie ein Sinnbild der gering geschätzten wilhelminischen Ära darstellte. Die soldatische Gemeinschaft hingegen wurde von vielen als der Inbegriff der modernen Gesellschaft angesehen.¹⁹

Die Technik und das Soldatentum waren die Bezugsobjekte, auf die die progressiven Konservativen ihre Vorstellungen von der Erneuerung der Gesellschaft projizierten. Die

¹⁴ Vgl. Peukert, Detlev: Die Mittelschichten im NS-Staat, in: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus, Köln 1982, S. 101.

¹⁵ Vgl. Herf: Reactionary Modernism, S. 21.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 23.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 22.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 27.

kulturelle Krise, so die Annahme der Intellektuellen, schien durch die Befreiung der Technik von den sozialen und politischen Fesseln der Weimarer Demokratie lösbar.²⁰ Dieser Zustand war im Krieg bereits erreicht worden, weshalb er in unzähligen Essays und Aufsätzen zum Thema gemacht wurde. Der geballte Einsatz von modernem Kriegsgerät ließ den Krieg in der Rückschau zu einem einzigartigen Erlebnis werden: „The beautiful form of the soldier emerging purged and intact from the hell of the trenches turned mass destruction into a redemptive experience.“²¹

Wie für viele andere der „Generation von 1914“ wurde auch für Ernst Jünger der Erste Weltkrieg zu einem Ereignis, das ihn entscheidend beeinflusste.²² Durch seine Erlebnisse während des Krieges realisierte er, dass sein Drang nach Abenteuer und der Wunsch nach Selbstverwirklichung im Angesicht moderner (Kriegs-)Technik an seine Grenzen stießen. In dieser Erkenntnis liegt nach Thomas Rohkrämer ein zentrales Dilemma der Moderne. Einerseits ist die Technik ureigener Ausdruck der Moderne und Symbol für die Überwindung der durch die Natur auferlegten Grenzen, andererseits kann sie dem Wunsch des Menschen nach Freiheit und Selbstbestimmung auch diametral entgegenstehen. Um dieses Dilemma aufzulösen fügte Jünger sich der notwendigen Einsicht, Technik als integralen Bestandteil des modernen Lebens zu akzeptieren. Allerdings müsse jeder, der moderne Technologien verwende, in Kauf nehmen, dass er dabei sukzessive vom Subjekt zum Objekt degradiert werde.²³ Aus dieser fatalistischen Sichtweise heraus formulierte Jünger schließlich umso enthusiastischer die Utopie seines *Arbeiters*. Der zukünftige Mensch sollte, in Gestalt des soldatischen Arbeiters, in vollem Einklang mit der Technik leben und könnte dadurch deren gegenwärtig als negativ empfundene Effekte überwinden. Totale Funktionalität, so Rohkrämer, ist in Jüngers Gesellschaftstheorie der alles bestimmende Faktor. Profitdenken und das Streben nach Luxus treten zu Gunsten des Wunsches nach Selbstverwirklichung und Gestaltung der Umwelt in den Hintergrund.²⁴

²⁰ Vgl. ebd. S. 32.

²¹ Ebd. S. 33.

²² Vgl. Sieferle, Rolf Peter: Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen, Frankfurt a. M. 1995, S. 132.

²³ Vgl. Rohkrämer, Thomas: Antimodernism, Reactionary Modernism and National Socialism. Technocratic tendencies in Germany, 1890-1945, in: Contemporary European History, 8, Cambridge 1999, S. 38f.

²⁴ Vgl. ebd. S. 40f.

Hier mischt sich eine resignative Selbstaufgabe angesichts moderner Technik mit einer extremen Verklärung des Krieges: „For Weimar’s right-wing nationalists, the violence of the battlefields, the efficiency and power of tanks and ships, and the explosions of grenades were the external expression of inner impulses towards ‘life’.”²⁵

Mit dieser Obsession für Technik war Deutschland bekannter Weise nicht alleine in Europa. Auch in Italien, Frankreich und England hatten sich ähnliche faschistische Bewegungen gebildet. Was die Weimarer Ausprägung von den anderen unterschied, war ihre distinktiv anti-modernistische Aura. Die Vermengung von Tradition und Moderne führt Barbara Orland auf ein, in ihren Augen, gespaltenes deutsches Bewusstsein zurück:

„Auf der einen Seite Technikkult, auf der anderen Seite Attacken gegen die technische Bevormundung; auf der einen Seite Verherrlichung der Ingenieursleistung, auf der anderen Seite eine vor allem ästhetisierende Begeisterung für die Schönheiten der Natur, die ja gerade im Jugendstil eine eigensinnige Ornamentik entfaltete; auf der einen Seite Verherrlichung einer naturhaften ‚Heimatkunst‘, um die Realität der Städte, der Verelendung, der Industrialisierung zu negieren, auf der anderen Seite Verblüffung und Erstaunen über die Kraft und Funktionstüchtigkeit der Technik.“²⁶

Ständig wurde der Gegensatz zwischen wahrer *deutscher Kultur* und oberflächlicher *westlicher Zivilisation* beschworen. Mit Kultur verband man Begriffe wie Volk, Gemeinschaft, Innerlichkeit, Dichtkunst, etc. Unter Zivilisation wurden alle vermeintlich undeutschen, sozialen und politischen Entwicklungen subsumiert, so etwa der Liberalismus, Materialismus oder der Parlamentarismus.²⁷

Aus heutiger Sicht mag diese Auffassung befremdlich wirken, da sich der liberale Kapitalismus, die Betonung materieller Werte und das System der repräsentativen Demokratie zum Inbegriff des modernen zivilisatorischen Fortschritts entwickelt haben. Fakt ist jedoch, dass der Schock über die Niederlage im Ersten Weltkrieg, der plötzliche und unvorbereitete Übergang von einem monarchistischen zu einem demokratischen System und die Erosion traditioneller Werte und Strukturen den Nährboden für ein derart radikales Gedankengut bereiteten.

²⁵ Herf: *Reactionary Modernism*, S. 34.

²⁶ Orland, Barbara: *Zivilisatorischer Fortschritt oder Kulturdeformation? Die Einstellung des Deutschen Kaiserreiches zur Technik*, Preprints zur Kulturgeschichte der Technik, Nr. 1, ETH Zürich, 1998, S. 3.

²⁷ Vgl. Herf: *Reactionary Modernism*, S. 35.

Hans Freyer, ein Vertreter der Konservativen Revolution, begrüßte den technischen Fortschritt im Zuge der industriellen Entwicklung und alle sich daraus ergebenden Konsequenzen als notwendigen Schritt zur „Überwindung des bürgerlichen Zeitalters [...]“²⁸. Das Volk sollte einen totalen Staat formen, um eine deutsche Moderne (Richard Herzinger bezeichnet sie in Anlehnung an Herf als „deutschen Übermodernismus“²⁹) zu erschaffen, „in der die Errungenschaften westlicher Technik mit deutschem organischem Ganzheitsdenken fusioniert werden soll[t]en.“³⁰

Von einigen Intellektuellen der Konservativen Revolution wurde das „innere Erlebnis“ als das eigentliche Ziel einer politischen und gesellschaftlichen Neuordnung empfunden. „When modernists turned to politics, they sought engagement, commitment, and authenticity [...]“³¹ Daher verachtete man die quälend langen Debatten und mühsamen Kompromisse des parlamentarischen Systems, die genau das repräsentierten, was die Anhänger einer rechten Revolution am bürgerlichen Leben so sehr verabscheuten.³²

Neben den Vertretern der Konservativen Revolution bemühten sich besonders Ingenieure und Professoren der technischen Hochschulen um eine positive Besetzung des Begriffs Technik. Mit dem Hinweis, dass „Deutschland das Land der schöpferischen Synthese von Technik *und* Kultur sei“³³, suchten sie dem in der Öffentlichkeit weit verbreiteten Technikskeptizismus entgegenzuwirken. Nach dem Zusammenbruch des wilhelminischen Reiches sah sich diese Technikelite als „Wegbereiter einer neuen Ordnung, als Elite kulturell und wissenschaftlich kreativer Produzenten, ja als Künstler-Techniker.“³⁴ Als einer der bekannteren Vertreter dieser Idee gilt Friedrich Dessauer. In seinen Veröffentlichungen stilisierte er den Techniker zum Schöpfer, der „die materielle Welt um neue Gestalten[...]“³⁵

²⁸ Herzinger, Richard: Kulturkrieg und utopische Gesellschaft. Die »Konservative Revolution« als deutscher antiwestlicher Gegenmodernismus, in: Eickhoff, Volker/Korotin, Ilse (Hrsg.): Sehnsucht nach Schicksal und Tiefe. Der Geist der Konservativen Revolution, Wien 1997, S. 28.

²⁹ Ebd. S. 29.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Vgl. ebd. S. 14.

³³ Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München/Wien 1991, S. 104. [Hervorhebung im Original]

³⁴ Ebd.

³⁵ Adelhoch: „Technikphilosophie“, S. 103.

bereichert. Dessauers Wirken zielte laut Bernd Adelhoch auf eine „Glorifizierung des ,Ingenieurstandes“³⁶ und auf die Verteidigung des kapitalistischen Prozesses.³⁷

Während die Publikationen von technikfernen, konservativen Autoren weitgehend auf ideologischen Motiven beruhten, erfüllten diejenigen aus dem Umfeld der Ingenieure, so Herf, vor allem den Zweck der Selbstvermarktung. Das Hervorheben des Wertes der Technik für die deutsche Kulturnation sollte das gesellschaftliche Ansehen der Ingenieure steigern und deren ökonomische und politische Bedeutung für den Staat herausstreichen. Ziel war es, ein Bewusstsein für die Notwendigkeit einer Wiederaufrüstung zu schaffen, die letztlich Arbeitsplätze sichern und den technischen Fortschritt vorantreiben würde.³⁸ Diejenigen unter den Ingenieuren, die sich besonders mit den antikapitalistischen und voluntaristischen Ideen der Konservativen Revolution identifizierten, blieben zwar in der Minderheit. Sie vertraten aber ihre Meinung umso lautstarker und veröffentlichten zahlreiche Beiträge in technischen Zeitschriften, um auch ihre Berufskollegen von ihren Auffassungen zu überzeugen. Laut Peter Reichel lasse sich freilich annehmen, dass auch der schweigenden Mehrheit des Berufsstandes sehr an einer breiten Anerkennung der Bedeutung der Technik für Staat und Gesellschaft gelegen war.³⁹

Die Frage, weshalb einige intellektuelle Gruppierungen in der Weimarer Republik versucht hatten, moderne Technik mit deutscher Kultur zu versöhnen, lässt sich nun beantworten. Die Skepsis der damaligen Öffentlichkeit gegenüber modernen Technologien war hoch. Zum einen hatten die Materialschlachten des ersten Weltkrieges den Glauben, dass Technik etwas Positives und dem Menschen Dienstbares sei, grundsätzlich erschüttert.⁴⁰ Zum anderen deckte die fast völlige Entwertung von Ersparnissen im Zuge der Hyperinflation die hässliche Seite der kapitalistischen Rationalisierungsprozesse auf. Rationalisierung bedeutet immer auch Entzauberung der Welt. Sie bedeutet Trennung von Glaube und Vernunft und eine steigende Komplexität gesellschaftlicher Vorgänge, einhergehend mit einer zunehmenden Orientierungslosigkeit und Isolierung des Einzelnen. Moderne Technik war

³⁶ Ebd. S. 104.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Vgl. Herf: *Reactionary Modernism*, S. 152.

³⁹ Vgl. Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches*. S. 105.

⁴⁰ Vgl. Rohkrämer: *Antimodernism, Reactionary Modernism and National Socialism*, S. 32.

in diesem Zusammenhang, ebenso wie das liberale Wirtschaftssystem, ein Sinnbild für die Entfremdung des Menschen von der Natur, von ursprünglichen Werten und Bindungen. Sie war daher Projektionsfläche für zahlreiche diffuse Ängste und negative Fantasien, aber auch für eine Vielzahl von Sehnsüchten und Hoffnungen. Progressive nationalistische und konservative Denker, suchten nach der unverhofften militärischen Niederlage des deutschen Kaiserreiches mit Hilfe der Technik einen Weg, Deutschlands Macht und Ansehen im Ausland wiederherzustellen. Man wollte den Konflikt, der innerhalb der pluralistischen Gesellschaftsordnung zwischen Proletariat, Mittelstand und Großkapital bestand, mit Hilfe eines Gesellschaftsmodells nach dem Vorbild der soldatischen Gemeinschaft beseitigen. Die Kriegsniederlage interpretierte man zur persönlichen Feuertaufe um. Sie wurde als politischer Befreiungsschlag gewertet, der das altmodische monarchistische System hinweggefegt hatte, um den Aufbau einer neuen autoritären Ordnung zu ermöglichen. Die Vertreter der technischen Intelligenz hatten das Ziel, die herausragende Bedeutung wiederherzustellen, die der technische Berufsstand während des Ersten Weltkriegs gespielt hatte. Daher suchten sie die Technik von allen negativen Eigenschaften zu befreien, speziell vom Vorwurf der Seelenlosigkeit. Man betonte ihren Wert als Ausdruck menschlicher Gestaltungskraft.

2.2. Mystifizierung des Krieges

Der Erste Weltkrieg stellte für das 20. Jahrhundert das wohl folgenschwerste Ereignis dar.⁴¹ Neben seinen wirtschaftlichen und politischen Auswirkungen waren die mit ihm einhergehenden kulturellen Umbrüche so massiv, dass der Zusammenbruch des deutschen Kaiserreiches 1918 das Ende einer ganzen Epoche markierte.⁴² Noch auf den Trümmern der eingestürzten Monarchie und des bürgerlichen Selbstverständnisses begann bereits der kulturelle Wiederaufbau und es entbrannte ein Diskurs über die zukünftige Ausgestaltung der deutschen Gesellschaft. Die Verherrlichung der Technik war daher eng mit dem Phäno-

⁴¹ Vgl. Hirschfeld, Gerhard u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg, Paderborn 2009, S. 9.

⁴² Vgl. Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949, Bd. 4, München 2003, S. 3.

men des Krieges verknüpft, der von vielen Rechten zum Schöpfungsmythos stilisiert wurde.

Während der Krieg die Technikskepsis und den Kulturpessimismus in der Öffentlichkeit befeuerte, wirkte er in vielerlei Hinsicht auch auf Fortschrittsglauben und Technikbegeisterung wie ein Katalysator. Für Modris Ecksteins stellen diese verschiedenen Wirkungsweisen eine Reaktion auf ein und dieselbe Erfahrung dar: Das Erlebnis der völligen Ohnmacht des Einzelnen gegenüber der überwältigenden Destruktivität des Krieges. Bei vielen Soldaten führte dies aufgrund mangelnder Bewältigungsstrategien zu einer Ästhetisierung des Erlebten. Insbesondere auf Künstler übten die Bilder der aufgewühlten Schlachtfelder, das Heulen der Artilleriegeschütze, das Rattern der Maschinengewehre, die Explosionen der Mörsergranaten eine starke Faszination aus. Man assoziierte damit eine Vorstellung vom radikalen Umsturz aller bisherigen Werte und Verhältnisse und einer daraus hervorgehenden totalen Erneuerung der Lebensumstände.⁴³ So sei beispielsweise der alle traditionellen Wertemaßstäbe in Frage stellende Dadaismus das „spirituelle Gegenstück zum Krieg selbst“⁴⁴ gewesen, behauptet Ecksteins.

Gerade durch seine künstlerische Aufarbeitung in Literatur, Film und Malerei konnte der Erste Weltkrieg seinen prägenden Einfluss auf die Gesellschaft ausüben.⁴⁵ Insbesondere die Literatur entwickelte dabei den Anspruch einer möglichst authentischen Darstellung persönlichen Erlebens. Je nachdem ob der Autor die abschreckende oder die ästhetische Seite des Krieges betonen wollte, bediente er sich entweder eines dokumentarisch, beschreibenden Stils oder einer sprachlich innovativen, expressionistischen Ausdrucksweise.⁴⁶ *Im Westen nichts Neues* (1929) von Maria Remarque ist ein Beispiel für Ersteres; Ernst von Salomons Buch *Die Geächteten* (1930) ein Beispiel für Letzteres. Zur Veranschaulichung hier ein kurzer Ausschnitt aus *Die Geächteten*:

„O Gott, wie sahen sie aus, wie sahen diese Männer aus! Was war das, was da heranzugschrittete? Diese ausgemergelten, unbewegten Gesichter unter dem Stahlhelm, diese

⁴³ Vgl. Ecksteins, Modris: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 315f.

⁴⁴ Ebd. S. 317.

⁴⁵ Hüppauf, Bernd: *Kriegsliteratur*, in: Hirschfeld, Gerhard u.a. (Hrsg.): *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn 2009, S. 177.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 179f.

knochigen Glieder, diese zerfetzten, staubigen Uniformen! Schritt um Schritt marschieren sie, und um sie herum war gleichsam unendliche Leere. Ja, es war, als zögen sie einen Bannkreis um sich, einen magischen Zirkel, in dem gefährliche Gewalten, dem Auge der Ausgeschlossenen unsichtbar, geheimes Wesen trieben. Trugen sie noch, zu einem Knäuel quirlender Visionen geballt, die Wirre tosender Schlachten im Hirn, wie sie den Dreck und den Staub der zerschluchteten Felder noch in den Uniformen trugen? Dies war kaum zu ertragen. Sie marschierten ja, als seien sie Abgesandte des Todes, des Grauens, der tödlichsten, einsamsten, eisigsten Kälte. Hier war doch die Heimat, hier wartete die Wärme auf sie, das Glück, warum schwiegen sie, warum schrien sie nicht, warum jubelten sie nicht, warum lachten sie nicht? [...] Die nächste Kompanie rückte an. Die Menge, zurückgeprallt vor der wütenden, überraschenden, quälenden Wucht der ersten Gruppen, drängte wieder vor. Aber die Soldaten stießen wie blind in die Straßen hinein, in trappendem Gleichschritt, schnell, geschlossen, unberührt von den tausend Wünschen, Ahnungen, Grüßen, die sich um sie woben. Und die Menge war still.“⁴⁷

Für viele kam der Krieg einem Zusammenbruch der Zivilisation gleich. Er erschütterte mit bislang ungekannter Härte das Fundament einer durch Optimismus und Fortschrittsgläubigkeit charakterisierten Gesellschaft. Gleichwohl drückte sich in ihm laut Ecksteins eine zweite, schöpferische Seite aus.⁴⁸ Diese Tendenz, den Krieg als kulturellen Neubeginn zu sehen, zeigte sich vor allem unter den Frontsoldaten. Dirk Schuhmann weist allerdings darauf hin, dass sich auch durch die Reihen jener Frontkämpfer keine einheitliche Meinung über den Krieg zog. Vielmehr könne man annehmen, dass Soldaten, die im Krieg die „Geburtsstätte eines neuen Menschentypus [...]“⁴⁹ zu erkennen glaubten, zu einer Minderheit gehörten.⁵⁰

Wie aber konnte es überhaupt zur einer solchen Sichtweise kommen? Der Grund hierfür liegt laut Ecksteins in einem durch die furchterlichen Strapazen ausgelösten Rückzug in die Welt der Fantasie. Dem Artilleriefeuer, Giftgasangriffen und Maschinengewehrsalven standen die Soldaten als einzelne Individuen vollkommen hilflos gegenüber, weshalb das Erlebte für sie bisweilen surreale Gestalt annahm und sie mit Verblüffung und Unverständnis erfüllte.⁵¹ Dieser Zustand mysteriöser Unerklärbarkeit führte, so Ecksteins Fa-

⁴⁷ Vgl. Von Salomon, Ernst: Die Geächteten, Berlin 1930, S. 29f.

⁴⁸ Vgl. Ecksteins: Tanz über Gräben, S. 318f.

⁴⁹ Schuhmann, Dirk: Gewalterfahrungen und ihre nicht zwangsläufigen Folgen. Der Erste Weltkrieg in der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Fronterlebnis und Nachkriegsordnung. Wirkung und Wahrnehmung des Ersten Weltkriegs, 2004, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/site/40208197/default.aspx> (abgerufen am 20. Juni 2012), S. 4.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Ecksteins: Tanz über Gräben, S. 319.

zit, bei einigen Soldaten schließlich zu einer Stilisierung des Krieges als einmaliges Erlebnis und zur Ästhetisierung seines (technischen) Zerstörungspotenzials.⁵²

Der Rückzug vieler Kämpfer nach Innen war aber nicht nur den Gräuel des Krieges allein geschuldet, sondern auch Symptom eines Gefühls der Entfremdung nach der Rückkehr in die Lebenswirklichkeit der deutschen Heimat.⁵³ Aus dieser gefühlten Isolation heraus entwickelte sich unter vielen heimgekehrten Soldaten eine Glorifizierung der militärischen Frontgemeinschaft. So wie Jünger die Einzigartigkeit der Erlebnisse im Krieg beschwor, fühlten sich auch viele andere Soldaten als Mitglieder einer kriegesischen Avantgarde, deren schicksalsträchtige Bedeutung sich nur jenen, die dabei gewesen waren, erschloss.⁵⁴ Die neuere Forschung zeige allerdings laut Schuhmann, dass der Großteil der Soldaten keinen so intensiven Bruch zwischen Frontdienst und Heimkehr erlebte wie lange Zeit angenommen wurde.⁵⁵ Damit bleibt die Behauptung Ecksteins über Wirkung und Interpretation des Krieges durch die Soldaten freilich weiterhin als zentrale These bestehen. Lediglich das Ausmaß der, durch den Weltkrieg verursachten, Desorientierung unter Soldaten scheint geringer, als es in der älteren Forschung dargestellt wird.

Zu denjenigen konservativen Intellektuellen, die nach einer Vereinbarkeit von Technik und Kultur suchten, gehörte auch Ernst Jünger. Das Fronterlebnis hatte ihn so stark geprägt, dass er im Nachhinein die gesellschaftliche Utopie des *Arbeiters* (1932) mit dem Rückgriff auf die im Krieg gemachten Erfahrungen formulierte.⁵⁶ Er beschrieb den Krieg „als Steigerung aller menschlichen Erfahrungsmöglichkeiten“⁵⁷ und als eine willkommene Abwechslung vom eintönigen Alltag bürgerlicher Sicherheit. Dabei verwendete er oft eine mystifizierende, symbolhafte Sprache. So beispielsweise in dem Buch *In Stahlgewittern* (1920), worin er technologische Formen der Kriegsführung mit Tieren oder Naturphänomenen gleichsetzt:⁵⁸

⁵² Vgl. ebd. S. 323.

⁵³ Vgl. ebd. S. 342.

⁵⁴ Vgl. ebd. S. 345.

⁵⁵ Vgl. Schuhmann: Gewalterfahrung und ihre nicht zwangsläufigen Folgen, S. 10.

⁵⁶ Vgl. Herf: *Reactionary Modernism*, S. 70.

⁵⁷ Vgl. Sieferle: *Die Konservative Revolution*, S. 136.

⁵⁸ Vgl. Herf: *Reactionary Modernism*, S. 73.

„Die Wucht des Sperrfeuers war fürchterlich; ich gestehe, daß sie selbst meine kühnsten Erwartungen übertraf. Vor uns flatterte gelb eine Feuerwand; ein Schauer von Erdklumpen, Ziegelstücken und Eisensplittern hagelte auf uns herab und schlug helle Funken aus den Stahlhelmen. Ich hatte die Empfindung, als ob das Atmen jetzt schwerer geworden wäre und die Luft in einer von massivem Eisen gesättigten Atmosphäre für die Lungen nicht mehr ganz zureichte. Lange starrte ich in den glühenden Hexenkessel hinein, dessen sichtbare Grenze das stechende Mündungsfeuer der englischen Maschinengewehre bildete. Der tausendköpfige Bienenschwarm dieser Geschosse, der sich über uns ergoß, war für das Ohr unhörbar.“⁵⁹

Durch die Verwendung einer solch bildreichen Sprache erscheint der Krieg wie ein Schauspiel externer Kräfte, das über die unvorbereiteten Soldaten hereinbrach, ihren Körper und ihre Psyche „schmiedete“ und in etwas Neues verwandelte. Der fast schon romantische Zug der Darstellung weist der Technik eine mystische Bedeutung zu und verleugnet die grausame Realität.

In den Augen Jüngers hatte der Krieg mit der zerstörerischen Gewalt der Technik eine neue Generation hervorgebracht, die sich nach dem Durchleben des Fronteinsatzes nicht mehr mit der Mentalität der Gesellschaft des Kaiserreiches identifizieren konnte. Ebenso fremd waren ihr die Verhältnisse der im Entstehen begriffenen Weimarer Demokratie. Die Erfahrung des sinnlosen Sterbens, das er mit dem „ungläubige[n] Staunen des Beobachters [...]“⁶⁰ wahrnahm, transformierte Jünger in einen „fatalistischen Glauben an neue Formen [...]“⁶¹ Die exzessive Nutzung von Metaphern hält Oliver Lubrich für den Versuch, das nicht Beschreibbare beschreibbar zu machen, und für eine Methode, alternative Bedeutungen in das Erlebte hinein zu interpretieren.⁶² Die Gleichsetzung des Krieges mit der Natur stilisierte diesen zum Schöpfungsakt.⁶³ Den Begriff der Gemeinschaft löste Jünger aus dem Kontext idyllischer, vorindustrieller Zustände und wendete ihn auf die männliche Frontgemeinschaft des Krieges an. Mit dieser Verschmelzung von Altem und Neuem, Vormoderne und Technik, von irrationalen und rationalen Elementen grenzte er

⁵⁹ Jünger, Ernst: In Stahlgewittern, 42. Auflage, Stuttgart 2001, S. 199.

⁶⁰ Schwilk, Heimo (Hrsg.): Ernst Jünger. Leben und Werk in Bildern und Texten, überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Stuttgart 2010, S. 38.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Lubrich, Oliver: Sprachbilder des Krieges. Zur ersten Fassung von Ernst Jüngers In Stahlgewittern, in: Pandaemonium Germanicum (Online), 16, 2010, URL: http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed_2010.2/03_Lubrich_Junger.pdf (abgerufen am 20. Juni 2012), S. 54f.

⁶³ Vgl. Herf: Reactionary Modernism, S. 74.

sich sowohl vom politischen Liberalismus, als auch vom traditionellen Konservatismus der wilhelminischen Ära ab.⁶⁴ Dazu ein kurzer Ausschnitt aus dem Essay *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922):

„Das glühende Abendrot einer versinkenden Zeit ist zugleich ein Morgenrot, in dem man zu neuen, härteren Kämpfen rüstet. Weit hinten erwarten die riesigen Städte, die Heere von Maschinen, die Reiche, deren innere Bindungen im Sturme zerrissen werden, *den neuen Menschen*, den kühneren, den kampfgeübten, den rücksichtslosen gegen sich selbst und andere. *Dieser Krieg ist nicht das Ende, sondern der Auftakt der Gewalt*. Er ist die Hammerschmiede, in der die Welt in neue Grenzen und neue Gemeinschaften zer schlagen wird. Neue Formen wollen mit Blut erfüllt werden, und die Macht will gepackt werden mit harter Faust. *Der Krieg ist eine große Schule*, und der neue Mensch wird von unserem Schlage sein.“⁶⁵

Durch Verfassen dieses Essays folgte Jünger einer breiten Bewegung unter Schriftstellern in den 1920er Jahren, die den Krieg als psychologisches Phänomen interpretierten und ihn als den Lehrmeister einer ganzen Generation betrachteten. Der Krieg „wurde zur Schwelle stilisiert, die die Moderne hatte überschreiten müssen, um zu sich selbst zu kommen.“⁶⁶

2.3. Kapitalismuskritik des rechten Lagers

Nach dem Ersten Weltkrieg kam es zu einer zunehmenden Erosion traditioneller Werte und einer Liberalisierung gesellschaftlicher Normen. Alte Klassenstrukturen lösten sich auf und es entstand ein neuer Mittelstand in Form von Angestellten und Beamten, die moderne Kunst entwickelte sich. Diese kulturellen Veränderungen, zusammen mit der Rationalisierung von Arbeitsplätzen und der Hyperinflation waren nach Peukert dafür verantwortlich, dass viele Menschen in ihrem sozialen Selbstverständnis erschüttert wurden und ihr Vertrauen in den Staat verloren. Aufgrund der vielfältigen Ursachen war es den meisten nicht möglich, den Grund ihrer Verunsicherung klar zu erkennen und zu benennen. Stattdessen wurden aus dieser Hilflosigkeit heraus die vorhandenen Ängste auf austauschbare, abstrak-

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 80.

⁶⁵ Jünger, Ernst: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Essays I. Betrachtungen zur Zeit, 2. Auflage, Stuttgart 2002, S. 73. [Meine Hervorhebung]

⁶⁶ Delabar, Walter: *Klassische Moderne*. Deutsche Literatur 1918-33, Berlin 2010, S. 48.

te Feindbilder wie Kapitalisten, Juden oder Bolschewisten projiziert und das gesamte System der Weimarer Republik zum Schuldigen für die vorherrschenden Missstände erklärt.⁶⁷

Die alte Mittelschicht war besonders schwer von den Veränderungen betroffen, die die Modernisierung mit sich brachte. Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches geriet sie zwischen den Fronten des Großkapital und der Arbeiterschaft ins Abseits. Mit der Konstituierung der Weimarer Republik hatten die Arbeiter durch Verhandlungen mit den Arbeitgebern umfangreiche Privilegien erhalten. Zudem besaßen sie ein ausgeprägtes marxistisches Klassenbewusstsein. Die Beamten, Angestellten, Lehrer, Handwerker, Einzelhändler und andere Angehörige der Mittelschicht dagegen hatten einen Großteil ihrer ohnehin geringen Ersparnisse durch die Hyperinflation (1914 – 1923) verloren und hatten im Vergleich zur Zeit Wilhelm II. politisch keinerlei Bedeutung mehr.

Weil die NSDAP versprach, der bürgerlichen Mittelschicht ihre vormals privilegierte Stellung innerhalb der Gesellschaft zurückzugeben, fand sie einen hohen Zulauf aus dieser Klasse. Die Nationalsozialisten griffen dabei auf antikapitalistische und antisemitische Propaganda (Stichwort „raffendes“ und „schaffendes Kapital“) zurück, forderten die Zerschlagung der Gewerkschaften und boten durch das Anpreisen traditioneller Werte eine Rückkehr zur ökonomischer Sicherheit und sozialer Einheit.⁶⁸ Auch die Vertreter der Konservativen Revolution griffen das Dilemma des Bürgertums auf, nicht zuletzt deshalb, weil sie selbst zum großen Teil diesem angehörten. Der Wunsch nach einer Vereinbarkeit von Technik und Kultur, die Sehnsucht nach einem starken, autoritären Staat und einer geeinten Gesellschaft mündete in eine rechte Kapitalismuskritik. Vorbild war der Sozialismus, während man die Ideen des Kommunismus gleichzeitig strikt ablehnte:

“Where the far Left sought to end the domination of the economy over social life through communist revolution, those of the far Right pursued a similar goal through the expansion of the state over society.”⁶⁹

Nach Herfs Ansicht zählt Oswald Spengler zu einem der wichtigsten Vordenker dieser sozialistischen Gesellschaftsordnung abseits von Kommunismus und Kapitalismus. Spengler folgte dem marxistischen Ansatz zwar insofern, als er die zunehmende Rationalisierung der

⁶⁷ Vgl. Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 45f.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 101f.

⁶⁹ Herf: Reactionary Modernism, S. 36.

Gesellschaft als Produkt einer wachsenden Orientierung am Profitdenken begriff. Allerdings zog er daraus andere Schlüsse: Nicht wie bei Marx die klassenlose Gesellschaft stellte für ihn die Lösung dar, sondern ein, durch straffe Organisation charakterisierter und von einer starken Gemeinschaft getragener, autoritärer Staat, dem die Ökonomie untergeordnet ist.⁷⁰ Spengler versuchte „den preußischen Staat des achtzehnten Jahrhunderts mit den dazugehörigen Werten wie ‚Treue‘, ‚Arbeitsethos‘ und ‚Disziplin‘ [...] mit dem Geist moderner technologischer und industrieller Errungenschaften“⁷¹ zu vereinen – so Frits Boterman. Hier offenbart sich ein Kernelement rechter Kapitalismuskritik: Die selektive Aneignung der sozialistischen Rhetorik ließ die Realität der gegebenen Klassenunterschieden unberührt. So lieferte man das Bürgertum, und damit sich selbst, nicht der Gefahr aus, seine bestehenden Besitzrechte zu verlieren.⁷²

In späteren Arbeiten unterschied Spengler zwischen einer verarbeitenden und einer vermittelnden Sphäre. Der Techniker, als Angehöriger des verarbeitenden Berufsstands, arbeite schöpferisch und gestalterisch nach dem Vorbild der Natur. Der Händler dagegen, als Angehöriger der vermittelnden Sphäre, sei völlig unproduktiv und lediglich an der Anhäufung von Reichtum interessiert.⁷³

Neben Spengler leistete auch Werner Sombart einen bedeutenden Beitrag zur national-konservativen Kapitalismuskritik.⁷⁴ Rolf Peter Sieferle hält ihn für einen der einflussreichsten Sozialwissenschaftler der 1920er Jahre, der mit einer erstaunlichen Treffsicherheit die gesellschaftlichen Strömungen seiner Zeit aufzugreifen und zu artikulieren verstand. Für Sombart war, wie für andere Intellektuelle der Weimarer Rechten, der Krieg das seine Lebenseinstellung und sein literarisches Schaffen prägende Erlebnis.⁷⁵ Sombarts Leistung besteht in der wissenschaftlichen Analyse des Begriffs *Kapitalismus*. Er identifizierte das Geld als *den* bestimmenden Faktor moderner Industriegesellschaften und richtete damit den Fokus der Aufmerksamkeit der kulturkritischen Debatte auf das Wirtschaftssys-

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 51.

⁷¹ Boterman, Frits: Zur Frage der deutschen Kultur. Oswald Spengler & Nietzsche, in: Ester, Hans/Evers, Meindert (Hrsg.): Zur Wirkung Nietzsches. Der deutsche Expressionismus, Würzburg 2001, S. 134.

⁷² Vgl. Herf: Reactionary Modernism, S. 52.

⁷³ Vgl. ebd. S. 59f.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 130.

⁷⁵ Vgl. Sieferle: Die Konservative Revolution, S. 74.

tem.⁷⁶ Seiner Meinung nach bestimmt der abstrakte Geldkreislauf alle Bereiche des Lebens und führt so zu einer Rationalisierung der Lebensbedingungen.

Eine besondere Affinität zum kapitalistischen System besäßen laut Sombart die Juden, bzw. solche Berufsgruppen, die durch eine besondere „Geistigkeit“ oder Abstraktheit gekennzeichnet seien.⁷⁷ Der Typ des Händlers entspricht Sombarts Meinung nach in besonderem Maße dieser Kategorie: Er stelle alle seine Interaktionen mit der Welt unter die Prämisse der Geldvermehrung und begünstige damit die Kommerzialisierung des Lebens und die Ausbreitung abstrakter Verhältnisse. Sein Gegentypus ist der Unternehmer: Dieser habe ein drängendes Verlangen nach Selbstverwirklichung und ein langfristiges Interesse an der Realisierung konkreter Ideen.⁷⁸ Im Unternehmer, so Sombart, vereinigen sich vier Persönlichkeitsanteile: Erfinder, Entdecker, Eroberer und Organisator (Organisator bedeutet hier: charismatischer, kluger und weltgewandter Anführer).⁷⁹ Der Händler hingegen bringe vor allen Dingen „‘spekulative‘ und ‚kalkulatorische‘ Fähigkeiten [...]“⁸⁰ mit. Der „kapitalistische Unternehmer“ ist laut Sombart der Idealtypus der kapitalistischen Marktwirtschaft. In seiner Gestalt gehen der Händler und der Unternehmer zu gleichen Teilen eine produktive Verbindung ein.⁸¹

Im Zeitalter des modernen Kapitalismus, also dem 19. und 20. Jahrhundert, erkennt Sombart eine Verschiebung des Gleichgewichts zwischen Händler und Unternehmer zu Gunsten technokratischer und abstrakter Tendenzen. Die innere Dynamik des Kapitalismus führt seiner Ansicht nach unweigerlich zu einem Erlahmen des unternehmerischen Geistes.⁸²

„Der Geschäftsbürokrat und blutleere ‚Händler‘ hat den abenteuernden ‚Unternehmer‘ ersetzt, das risikobereite Gewinnstreben ist hinter die vorsichtige Verwaltung des Ge-

⁷⁶ Vgl. Herf: *Reactionary Modernism*, S. 130.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 139.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 141.

⁷⁹ Vgl. Sombart, Werner: *Die Juden und das Wirtschaftsleben*, Leipzig 1911, S. 190ff.

⁸⁰ Ebd. S. 194.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. Prisching, Manfred: *Unternehmer und kapitalistischer Geist. Sombart psychohistorische Studie*, in: Backhaus, Jürgen (Hrsg.): *Werner Sombart (1863-1941) – Klassiker der Sozialwissenschaften. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Marburg 2000, S. 140.

schäfts zurückgetreten. Die Stelle der freien Betätigung der Persönlichkeit wird vom systemischen Vollzug einer Sachlogik eingenommen.“⁸³

Der Erste Weltkrieg führte bei Sombart zu einer radikalen Abkehr von seiner bisherigen, pessimistischen Sichtweise. Mit dem Krieg brach für ihn das unternehmerische Heldentum, innovativer Erfindergeist und „eine neue Intensität und Bedeutung [...]“⁸⁴, kurz das Leben, in die zweckfreie Abstraktheit des bürgerlichen Kommerzes ein.⁸⁵ Im Krieg sah er die Idee einer moralisch verantwortlichen Produktion verwirklicht, deren Wert nicht alleine in ihrer Kommerzialisierung, sondern in ihrer Unterordnung unter höhere Ziele liegt.⁸⁶ Ähnlich wie andere Konservative und Nationalisten plädierte auch Sombart für eine Einheit aus Volk, Staat und Kultur und für die politische Kontrolle des Wirtschaftssystems, um den negativen Auswirkungen des modernen Kapitalismus auf die soziale Lebenswelt entgegenzuwirken.⁸⁷

Durch den Krieg wurde die bis dato herrschende liberale kapitalistische Wirtschaftsform in Frage gestellt. Der Umstand, dass sich in ihr alle Marktteilnehmer in stetiger Konkurrenz um die Marktherrschaft befinden, stand in einem scharfen Kontrast zu einer effizienten, ausgedehnten und langfristig planbaren Kriegsproduktion. Vor allem weite Teile der technischen Berufe waren bereits vor 1914 davon überzeugt, dass die Fixierung von Unternehmen auf kurzfristige Gewinnsteigerungen einer nachhaltigen, modernen technischen Entwicklung im Wege stand und forderten deshalb eine staatlich kontrollierte Nationalökonomie.⁸⁸ Die Ideen einer sozial gerechteren Wirtschaftsform und einer Gesellschaft nach dem Vorbild der soldatischen Gemeinschaft schlug sich im Wunsch nach einer sozialistischen Ordnung nieder. Durch die Abgrenzung zum Kommunismus der Linken und durch die Bemühung, den Sozialismus mit der bürgerlichen Idee eines autoritären, antiliberalen und technisierten Staates kompatibel zu machen, kristallisierte sich schließlich ein

⁸³ Sieferle: Die Konservative Revolution, S. 87.

⁸⁴ Ebd. S. 89.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 88f.

⁸⁶ Vgl. Herf: Reactionary Modernism, S. 146.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 149; vgl. auch Sieferle: Die Konservative Revolution, S. 97f.

⁸⁸ Vgl. Rohkrämer: Antimodernism, Reactionary Modernism and National Socialism, S. 34.

„dritter Weg“ zwischen Kapitalismus und Kommunismus heraus (und gelangte 1933 in Form des Nationalsozialismus schließlich zur praktischen Ausführung).⁸⁹

2.4. Ästhetisierung von Politik

Die traditionelle bürgerliche Kultur war in der Weimarer Republik, wie bereits erwähnt, von einem bedeutsamen Wandel betroffen. Durch die neuen Formen der medialen Darstellung wie Film, Fotografie, Design, etc. wurde die vormals exklusive bürgerliche Kultursphäre für einen größeren Teil der Bevölkerung zugänglich. Ihre Ästhetik ergriff weite Teile der Gesellschaft. Die neuen Formen der Darstellung brachten neue Ideen und utopische Denkmuster mit sich.

Expressionismus oder nationales Volkstum suchten die Leerstellen zu füllen, die der Untergang der wilhelminischen Ära hinterlassen hatte. Die Motivation dieser Bewegungen war laut Reichel die Sehnsucht nach einem gemeinschaftlichen Erlebnis. Die Bildenden Künste und die Literatur drängten in eine Subjektivierung des Lebens, abseits des von Rationalität und Sachlichkeit geprägten Alltags. Man strebte nach einer Befreiung vom biedereren bürgerlichen Kulturverständnis und nach einer Ausweitung von Kunst auf das gesamte Leben.⁹⁰ Der Grund für diese Entwicklung, wie sie auch vom Faschismus vorangetrieben wurde, lag in einer „Umstrukturierung kollektiver Wahrnehmungsstrukturen und einer Ästhetisierung des Raumes [...]“⁹¹. Im Mittelpunkt von künstlerischen Gruppierungen wie Bauhaus oder Futurismus stand die durch die Ästhetik der aufkommenden Massenkultur inspirierte Idee einer Gesellschaft im kulturellen Einklang mit modernen Technologien. Das sich darin ausdrückende Bedürfnis einer ästhetischen Ausrichtung des Lebens an Geschwindigkeit, Rausch und Subjektivität wirkte, so Inge Baxmann, letztlich auch auf den politischen Raum zurück. Es kam zur Ausbildung einer neuen politischen Ästhetik.⁹²

⁸⁹ Vgl. Herf: *Reactionary Modernism*, S. 37.

⁹⁰ Vgl. Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, S. 48ff.

⁹¹ Baxmann, Inge: *Ästhetisierung des Raumes und nationale Physis. Zur Kontinuität politischer Ästhetik. Vom frühen 20. Jahrhundert zum Nationalsozialismus*, in: Barck, Karlheinz/Faber, Richard (Hrsg.): *Ästhetik des Politischen. Politik des Ästhetischen*, Würzburg 1999, S. 79.

⁹² Vgl. Ebd. S. 79f.

Diese politische Ästhetik bestand in der besonderen Betonung der eigenen Subjektivität als alleingültiges Entscheidungskriterium und in dem Glauben an eine immanente Schicksalhaftigkeit des Lebens. Diese Tendenzen stellen für Herf eine Rückbesinnung auf Elemente der deutschen Romantik dar – allerdings im modernen Gewand.⁹³ Christian Roques bezeichnet das Phänomen als „Neuromantik“ oder „politische Romantik“.⁹⁴ Sie entsprang dem Wunsch unterschiedlicher rechter Gruppierungen nach einer „heroisch-ästhetischen Dimension in der sie umgebenden Wirklichkeit des Weimarer ‚Systems‘.“⁹⁵ Nach Reichels Ansicht war diese Sehnsucht in erster Linie ein Produkt der weitverbreiteten Verständnislosigkeit gegenüber „moderner politischer Entscheidungsbildung und demokratischer Legitimation.“⁹⁶

Während die Technik als Faszinosum und die Stadt als pulsierender Lebensmittelpunkt gefeiert wurde, beklagte man gleichzeitig die wachsende soziale Kälte, die Vereinsamung des in der Stadt lebenden Menschen und seine Entfremdung von der natürlichen Lebenswelt. Diese Gegensätze schlugen sich im Bereich der bildenden Kunst im Grotesken und Bizarren nieder. (siehe Max Ernst, Otto Dix) Man begehrte gegen das Etablierte auf, trachtete nach radikalen Ausdrucksformen und bediente sich dabei oft der provokativen Nebeneinanderstellung von Widersprüchen. Die Ambivalenz aber auch die fruchtbare Vielseitigkeit des künstlerischen Schaffens stellt für Reichel das spezifische Merkmal des kulturellen Umbruchs nach dem ersten Weltkrieg dar.⁹⁷ Die Ansicht, dass Kunst als eine die Gesellschaft gestaltende Kraft dienen kann, war in avantgardistischen Kreisen weit verbreitet. Von künstlerischen Bewegungen spalteten sich bald politische Gruppen ab, die die Vorstellung einer, die gesamte Gesellschaft durchdringende, Ästhetik vorantrieben.⁹⁸

Das Aufkommen des Faschismus in Deutschland bot seinen Anhängern eine Fülle von neuen emotionalen Erfahrungen. Die nationalsozialistische Bewegung inszenierte

⁹³ Vgl. Herf: *Reactionary Modernism*, S. 15.

⁹⁴ Vgl. Roques, Christian: *Die umstrittene Romantik*. Carl Schmitt, Karl Mannheim, Hans Freyer und die „politische Romantik“, in: Gangl, Manfred/Raulet, Gérard (Hrsg.): *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur der Gemengelage*, 2., neubearbeitete und erweiterte Auflage, Frankfurt a. M. 2007, S. 105.

⁹⁵ Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, S. 76.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 52f.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 55.

Massenaufmärsche und -kundgebungen, um lustvolle Emotionen zu wecken und ein Gefühl der Sicherheit innerhalb des Kollektivkörpers zu evozieren. Wenn auch, wie Gudrun Brockhaus bemerkt, die damals erzeugten Entzückungs- und Rauschzustände im Laufe einer nationalsozialistischen Kundgebung heute schwer nachvollziehbar seien, so lasse sich doch nicht leugnen, dass der Ästhetisierung von Politik in der Selbstdarstellung der Nazis eine maßgebliche Rolle spielte.⁹⁹

Walter Benjamin war einer der ersten, der das Phänomen der Ästhetisierung von Politik erkannte und thematisierte. Seiner Ansicht nach stellte die Ästhetisierung des gesellschaftlichen und des politischen Lebens eine zentrale Bestrebung des Faschismus dar und lief zwingend auf die Verherrlichung des Krieges hinaus. Laut Reichel beraubten die Faschisten durch die Ästhetisierung der Politik die Kunst ihrer politischen Aussagekraft.¹⁰⁰ Für ihn kennzeichnen daher zwei zentrale Tendenzen das beginnende zwanzigste Jahrhundert: erstens, die Ästhetisierung von Politik und Gesellschaft als Antwort auf die Demokratisierungsbestrebungen während der Weimarer Republik. Zweitens, die Etablierung „schöner Scheinwelten“ als Bewältigungsstrategie einer zutiefst verunsicherten bürgerlichen Mittelschicht.¹⁰¹

⁹⁹ Vgl. Brockhaus, Gudrun: Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot, München 1997, S. 238f.

¹⁰⁰ Vgl. Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reichs, S. 26f.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 30.

3. Inszenierung und Kontrolle: Strukturen des Nationalsozialismus

3.1. Dynamik, Bewegung: Erlebnis als Sinnangebot

Die NSDAP sprach insbesondere Personen an, die sich in einer sozial und wirtschaftlich schwierigen Lebenssituationen befanden oder deren Lebensplanung durch den Krieg und die daran anschließende Wirtschaftskrise durcheinander gekommen war. Die faschistische Bewegung bot durch ihre Straßenaktionen und Kundengebungen Ablenkung vom Alltag und ein Ausleben von aufgestauten Emotionen. Das gemeinsame Verfechten einer höheren Idee erzeugte ein Gefühl der sozialen Zugehörigkeit. Insofern besaß die Bewegung weniger politische Überzeugungskraft, als soziales Integrationspotenzial.¹⁰² Die Betonung einer (der Bewegung zu Grunde liegenden) höheren Idee, die einen wesentlichen Teil der Selbstinszenierung der Partei ausmachte, war essenziell für die Identifikation der Mitglieder mit der Gemeinschaft und ihrem „Führer“ Adolf Hitler.¹⁰³

Zwar spielte die ideologische Ausrichtung der NSDAP für einen Teil der Anhänger eine wichtige Rolle, andere ignorierten sie jedoch völlig. Der charismatische Auftritt Hitlers, die vielfältigen Aktivitäten oder einfach die durchweg dynamische Form der Bewegung sprach viele Menschen an.¹⁰⁴ Die programmatische Unschärfe der nationalsozialistischen Ideologie und die damit einhergehende interpretatorische Offenheit trug laut Brockhaus ganz entscheidend dazu bei, die Bewegung für Menschen verschiedenster politischer Couleur attraktiv erscheinen zu lassen.¹⁰⁵ Entscheidend war auch der scharfe Kontrast zu den etablierten Parteien und die Absage an den Parlamentarismus und jegliche politische Sachlichkeit. Unter der Ägide der nationalsozialistischen Bewegung wurde Mobilisierung der Massen um Selbstzweck und Politik zum „Versprechen psychischer Intensität.“¹⁰⁶

¹⁰² Vgl. Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 39.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 41.

¹⁰⁴ Vgl. Brockhaus: Schauder und Idylle, S. 51.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 53.

¹⁰⁶ Ebd. S. 58.

Das saloppe Jonglieren der Nationalsozialisten mit Realität, Politik, Kunst und Mythen unter der gleichzeitigen Missachtung objektiver Gegebenheiten waren Resultate dieses Konzeptes der politischen Subjektivierung, um das herum die Bewegung von Anfang an aufgebaut war. Gezählt habe, so Ecksteins, nicht *welche* Ideen man hatte, sondern wie man diese in Szene setzte:¹⁰⁷

„Es war nicht die Substanz – eine solche hatten die frenetisch-neurotischen Tiraden nämlich nicht –, die der Partei zu überleben und später auch zu wachsen half. Es waren der Stil und die Stimmung. Vor allem war es das Theater, die vulgäre Kunst, die Inszenierungen à la grand guignol in Wirtshäusern und auf den Straßen. Es war die Provokation, die Erregung, der frisson, die der Nazismus mit Hilfe von viel Geschrei, Schweiß, Gesang und dem altrömischen Gruß zu wecken vermochte. Ob man nun, den einen Gedanken, es Kommunisten und Juden zu besorgen, im Hinterkopf, Schlagring oder Gummischlauch trug oder einfach nur in der zweiten Reihe mitlief, das Wesentliche war die Aktion als solche. Nazismus war Engagement. Der Nationalsozialismus war zuerst Ereignis und dann Partei.“¹⁰⁸

Die reaktionär-modernistischen Ideen, die rechte Intellektuelle während der Zeit der Weimarer Republik postuliert hatten, fanden abgeschwächt und massentauglich arrangiert in Freizeit- und Sportkultur, Naturverbundenheit, der Förderung des technischen Fortschritts und der Ausbreitung der Kulturindustrie Eingang in die Massenkultur des Nationalsozialismus. Diese Entwicklung fand ihren Ausgang in einer Änderungen des gesellschaftlichen Bewusstseins während der 1920er Jahre, das neben einer fortwährenden Skepsis gegenüber den gesellschaftlichen Veränderungen auch von einem zaghaften Fortschrittsoptimismus gekennzeichnet war. Daran hatten sowohl die philosophische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Vorzügen der Technik, als auch die Inszenierung ihrer Erlebnisqualitäten (wie zum Beispiel die Stilisierung des Piloten Charles Lindbergh zum modernen Helden) einen nicht zu unterschätzenden Anteil.¹⁰⁹

Das Aufkommen der Kulturindustrie und die damit einhergehende Ausbreitung von Film, Rundfunk und Fotografie beförderten die Vision von einer sich im sozialen und politischen Einklang befindenden Gesellschaft.¹¹⁰ „Bereitwillig glaubten vor allem die Angehörigen der neuen Dienstleistungsberufe den Verheißungen der Technik und des Tatsa-

¹⁰⁷ Vgl. Ecksteins: *Tanz über Gräben*, S. 459.

¹⁰⁸ Ebd. S. 460.

¹⁰⁹ Vgl. Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, S. 106f.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 62.

chenkults. Und begierig griff man in den faszinierenden Warenkorb der Unterhaltungsindustrie.“¹¹¹ Fußballspiele, Boxveranstaltungen, Autorennen und Tanzabende boten Unterhaltung und persönliches Vergnügen und gaben dem Alltag in der Republik, abseits den in der Hauptstadt tobenden politischen Grabenkämpfen, den glamourösen Anstrich der „Goldenen Zwanziger“.¹¹²

In dieser Zeit erhielt die NSDAP laut Albrecht Tyrell wenig Zulauf. Sie konnte allerdings ihre bereits bestehenden Strukturen festigen und sich als stärkste Kraft im völkisch-antisemitischen Milieu etablieren.¹¹³ Erst mit dem jähen Ende dieser Ära der relativen Stabilität durch den Beginn der Weltwirtschaftskrise erhielt die Partei signifikanten Zulauf von neuen Mitgliedern und Unterstützern, sodass sie nach dem Zusammenbruch der Großen Koalition bei der Wahl 1930 zur zweitstärksten politischen Kraft avancierte.¹¹⁴ Vor allem der Mittelstand, der einerseits die Auswirkungen der Wirtschaftskrise am stärksten zu spüren bekam und andererseits seine soziale Stellung durch den vom Kommunismus propagierten Klassenkampf bedroht sah, setzte nun all seine Hoffnungen in die Nationalsozialisten.¹¹⁵

Die in sie gesetzten Hoffnungen konnten die Nationalsozialisten allerdings nur teilweise erfüllen. Verwaltung, Wehrmacht, Industrie und Partei bildeten einen elitären Machtapparat, neben dem das Bürgertum als sozial stabilisierende Kraft keine Bedeutung mehr hatte. Zum anderen setzten sich die Rationalisierungstendenzen im Zuge der Industrialisierung auch unter dem neuen Regime fort. Es kam daher zu einer zunehmenden wirtschaftlichen und sozialen Marginalisierung des alten Mittelstandes (Bauern, Kleinunternehmer und Handwerker).¹¹⁶

Allerdings verpflichteten sich die Nationalsozialisten in einem bestimmten Ausmaß zu politischen Zugeständnissen. 1935 kam es beispielsweise zur Einführung des „Meister-

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. ebd. S. 64.

¹¹³ Vgl. Tyrell, Albrecht: Das Scheitern der Weimarer Republik und der Aufstieg der NSDAP, in: Broszat, Martin/Frei, Norbert: Das Dritte Reich im Überblick. Chronik, Ereignisse, Zusammenhänge, München 2007, S. 24.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 28.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 29.

¹¹⁶ Vgl. Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 103.

zwangs“ (Erwerb des Meisterbriefes) für alle selbstständig geführten Betriebe, und zur Organisationspflicht in einer Innung, was den Berufsstand nach außen hin absichern sollte.¹¹⁷ Im Allgemeinen stand die Zustimmung oder Ablehnung des Regimes mit der Entwicklung der wirtschaftlichen Gesamtsituation im Zusammenhang, so Peukert. Daneben herrschte aber eine grundsätzliche Anerkennung der protektionistischen Maßnahmen zum Schutz des Einzelhandels und kleinerer Betriebe und nicht zuletzt eine wohlwollende Kenntnisnahme der „symbolisch-propagandistischen Wertschätzung der ‚schaffenden Stände‘.“¹¹⁸

Ebenso wie im alten Mittelstand fanden sich auch unter Beamten, Ingenieuren, Betriebswirten und technischen Angestellten (neuer Mittelstand) viele Befürworter des Nationalsozialismus. Obwohl in den meisten Fällen wirtschaftlich kaum bessergestellt als die Arbeiterschaft, begriffen sich die Angestellten als eine eigene Klasse mit scharfer Abgrenzung zum Proletariat.¹¹⁹ Im Gegensatz zum alten Mittelstand waren diese unselbständig Beschäftigten allerdings weit weniger empfänglich für die reaktionären und traditionellen Versatzstücke der nationalsozialistischen Ideologie. Aufgrund ihrer relativ jungen Geschichte als neuer sozialer Typus konnten sie sich eher mit den Bedingungen der modernen Industriegesellschaft identifizieren.¹²⁰ Mit dem Wirtschaftsaufschwung 1934 verbesserte sich die Beschäftigungssituation erheblich. Proportional dazu stieg auch der Zuspruch der neuen Mittelschicht für das NS-Regime.¹²¹

Die Maßnahmen zur Sicherung von Arbeitsplätzen und der wirtschaftliche Aufschwung alleine können die Faszination, die der Nationalsozialismus auf seine Anhänger ausübte, jedoch nicht erklären. Es ist fragwürdig, dass die Nazis alleine hierdurch eine langfristige Bindung der Bürger an das System erreichten. Die bessere Arbeitssituation konnte die Skepsis der Arbeiterschaft dem Nationalsozialismus gegenüber nicht beseitigen. Wenn der Wirtschaftsaufschwung aber nur einen Teil der Zustimmung ausmachte, stellt sich die Frage, warum ein Großteil der Bevölkerung das Regime trotzdem aus freien Stücken tolerierte?

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 106.

¹¹⁸ Ebd. S. 109.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 110.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 111.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 112.

Die Antwort darauf gibt ein Phänomen, dass Lowry als *faschistische Öffentlichkeit* bezeichnet.¹²² Diese Form inszenierter politischer Öffentlichkeit konnte man schon während der Weimarer Republik in Form der mobilisierenden Massenaufmärsche der NSDAP beobachten. Auch nach der Machtergreifung manifestierte sich die faschistische Öffentlichkeit vor allem in der Mobilisierung von Menschenmassen: „Die Massenbewegung und die Durchsetzung des Alltags mit politischen Symbolen waren konkrete Formen ideologischer Praxis, die das subjektive Erlebnis der Beteiligten maßgeblich gestalteten.“¹²³ Damit befriedigten die Nazis ein Bedürfnis, das durch die Aufweichung traditioneller Werte und Strukturen als Folge des Ersten Weltkriegs und durch den sozialen Wandel nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches entstanden war. Es war ein „Bedürfnis der Massen nach Zerstreuung und Amusement [...], dem die Massenkultur mit dem Film, mit riesigen Unterhaltungslokalen, mit dem Zuschauersport, u.s.w. entgegenkam. Die NS-Bewegung bot eine andere Antwort: eine Ersatzlehre und Ersatzziele.“¹²⁴

Eines dieser Ersatzziele stellte die „Volksgemeinschaft“ dar. Der Begriff bedeutet nichts anderes als das, was Werner Sombart als Synthese von Staat, Volk und Kultur beschrieb, als er nach einem Weg zwischen Kommunismus und Kapitalismus suchte (siehe Kapitel 2.3); oder das, was für Jünger die soldatische Gemeinschaft ausmachte. Die „Volksgemeinschaft“ war die Idee von der Versöhnung der Moderne mit der Tradition und der Technik mit der Kultur. Eine „harmonisierende Sozialutopie [...]“¹²⁵, in der die als negativ wahrgenommenen Folgen der Entwicklung zur modernen Industriegesellschaft aufgehoben waren.¹²⁶ Die „Volksgemeinschaft“, so Lowry, wurde im Nationalsozialismus durch Massenaufmärsche und -kundgebungen konkret erfahrbar.¹²⁷

Die konkrete Umsetzung der „Volksgemeinschaft“ blieb aber auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten lediglich eine Utopie. Die Idee habe, so Peukert, an den sozialen Realitäten in Deutschland scheitern müssen. Das Regime versuchte allerdings

¹²² Vgl. Lowry: Pathos und Politik, S. 32.

¹²³ Ebd. S. 35.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl. Bavaj, Riccardo: Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus: Eine Bilanz der Forschung, München 2003, S. 58.

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Vgl. Lowry: Pathos und Politik, S. 38.

durch Aufbietung sämtlicher inszenatorischer Suggestivkräfte das Gemeinschaftsgefühl zumindest zeitweise herzustellen, zum Beispiel auf den Reichsparteitagen. Dies geschah in der Hoffnung, dass die Verwirklichung im Kleinen über die fehlende Umsetzung im Großen hinwegtäuschen würde. Auch die Ausgrenzung von Minderheiten und der Terror gegen „Gemeinschaftsfremde“ dienten dem Ziel, ein Bild der deutschen „Volksgemeinschaft“ als festes, nach außen hin abgeschlossenes Ganzes zu etablieren. Die nationalsozialistischen Feiern, Feste und Massenaufmärsche trugen jedoch nur für kurze Zeit zur erfolgreichen Mobilisierung der Massen bei. Nach der Normalisierung der wirtschaftlichen und politischen Lage konnten sie über die faktisch gescheiterte Umsetzung der „Volksgemeinschaft“ nur noch unzureichend hinwegtäuschen.¹²⁸

Trotz ihrer bald schwindenden Bedeutung waren die Reichsparteitage nach Meinung von Hans-Ulrich Thamer Ausdruck eines der wichtigsten Elemente des faschistischen Systems: der Ästhetisierung politischer Prozesse. Im Gegensatz zu dem, was politische Feste in der Vergangenheit zum Ziel hatten, nämlich die Herstellung von politischer Öffentlichkeit und Transparenz, dienten sie im Nationalsozialismus vor allem der Selbstinszenierung der Partei zur ästhetischen Legitimierung ihres Herrschaftsanspruchs.¹²⁹ Das Zusammenspiel von monumentaler Architektur, brennenden Fackeln, die Darbietung militärischer Macht in Form von Aufmärschen, Sportveranstaltungen, Treueschwüren und Totenehrungen stellte eine ästhetische Gesamtheit her, die vor allem das emotionale Bedürfnis nach Sensation, Spektakel und Vergnügen befriedigte. Die Reichsparteitage führten das theatraalisierte Politikverständnis der Nationalsozialisten mit aller Deutlichkeit vor Augen. Auch die zahlreichen nationalsozialistischen Feste und Feiern während des Jahres, wie zum Beispiel die anlassbezogenen „Lebensfeiern“, der „Tag der Machtergreifung“, der Muttertag oder die „Morgenfeiern“ (als Ersatz zum Gottesdienst), waren letztlich dazu gedacht, den Nationalsozialismus auf sinnliche Weise im Alltag erfahrbar zu machen.¹³⁰

¹²⁸ Vgl. Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 221f.

¹²⁹ Vgl. Thamer, Hans-Ulrich: Von der „Ästhetisierung der Politik“. Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP, in: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang W. (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 95.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 97f.

Die Herstellung politischer Öffentlichkeit kam im Nationalsozialismus in Wirklichkeit einer Ausschaltung diskursiver Öffentlichkeit gleich. Die Massenaufmärsche bildeten nur „eine ritualisierte ‚repräsentative Öffentlichkeit‘, in der Massen von Menschen ihre Teilnahme am politischen Leben feierten, sich selbst als Masse ‚ausdrückten‘ und zugleich vom politischen Entscheidungsprozeß ausgeschlossen blieben“¹³¹, schreibt Lowry mit Bezug auf Benjamin. Ronald Smelser vergleicht die Bevölkerung während der NS-Zeit mit einem kleinen Kind, das versorgt und bemuttert wird, aber keine eigenen Entscheidungen treffen darf.¹³² Die vielen verschiedenen nationalsozialistischen Organisationen „von BDM und HJ über NS-Frauenschaft oder Winterhilfswerk zu berufsständischen Organisationen [...]“¹³³ versprachen ihren Mitgliedern zwar die Teilnahme bei der praktischen Umsetzung der „Volksgemeinschaft“, hatten letztlich aber nur die Strukturierung und Mobilisierung der gesellschaftlichen Kräfte zum Ziel.¹³⁴ Dies hatten bereits die Vertreter der sozialdemokratischen Partei im französischen Exil klar erkannt:

„Der Zweck aller nationalsozialistischen Massenorganisationen ist der gleiche. Ob man an die Arbeitsfront denkt oder an Kraft durch Freude, an die Hitlerjugend oder an den Arbeitsdank, überall dienen die Organisationen dem gleichen Zweck: die ‚Volksgenossen‘ zu ‚erfassen‘ oder zu ‚betreuen‘, sie nicht sich selbst zu überlassen und sie möglichst überhaupt nicht zur Besinnung kommen zu lassen. Wie jemand sich durch leere Geschäftigkeit um jede Möglichkeit bringt, ernsthaft zu arbeiten, so entfalten die Nationalsozialisten überall eine übereifrige Betriebsamkeit mit der eingestanden Absicht, keine wirklichen Gemeinsamkeiten, keinerlei freiwillige Zusammenschlüsse aufkommen zu lassen. Ley hat es erst kürzlich in aller Offenheit gestanden: der ‚Volksgenosse‘ soll kein Privatleben haben und erst recht soll er seinen privaten Kegelklub aufgeben. Dieses Organisationsmonopol geht darauf aus, den Mann im Volke völlig unselbständig zu machen, jede wie immer geartete Initiative zu den primitivsten freiwilligen Zusammenschlüssen in ihm zu ertönen, ihn von allen Gleichgesinnten oder auch nur Gleichgestimmten fernzuhalten, ihn zu isolieren und zugleich an die staatliche Organisation zu binden. Die Wirkung bleibt nicht aus. Gelegentlich kann man von Arbeitern oder Arbeiterinnen über Kraft durch Freude ein Wort der Anerkennung hören mit dem Zusatz: früher hat sich niemand um uns gekümmert!“¹³⁵

¹³¹ Lowry: Pathos und Politik, S. 38.

¹³² Vgl. Smelser, Ronald: Die Sozialplanung der Deutschen Arbeiterfront, in: Prinz, Michael/Zitelmann, Rainer: Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1994, S. 87.

¹³³ Marßolek, Inge: Milieukultur und modernes Freizeitverhalten. 1920-1950, in: Schmiechen-Ackermann, Detlef (Hrsg.): Anpassung. Verweigerung. Widerstand. Soziale Milieus, Politische Kultur und der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in Deutschland im regionalen Vergleich, S. 86.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Deutschlandberichte der SOPADE, a. a. O., Bd. 2, S. 1375f, zitiert nach: Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 285.

3.2. Entpolitisierung von Kultur

Neben der Inszenierung von politischer Öffentlichkeit legte der Nationalsozialismus allergrößten Wert auf die Förderung der Kulturindustrie. Diese hatte einen entscheidenden Nutzen: Sie besaß soziales Integrationspotenzial.

Infolge der Abwesenheit einer eigenständigen nationalsozialistischen Kulturform instrumentalisierte das Regime vorhandene kulturelle Strömungen und unterdrückte unerwünschte und „entartete“ Formen. Die Ausgrenzung bestimmter künstlerischer Richtungen stieß laut Peukert allerdings gar nicht selten auf Zustimmung seitens großer Teile der Bevölkerung. So etwa die Ablehnung des Bauhaus-Stils, dessen rationale Sachlichkeit als kalt und deprimierend empfunden wurde. Funktionalistische Stile kamen zwar durchaus noch für industrielle Bauten zum Einsatz, für öffentliche Gebäude verwendete man aber häufiger eine monumentale, neoklassizistische Bauweise, in der sich Peukerts Ansicht nach auf symbolische Weise der Kontrast zwischen dem gewaltigen Herrschaftsapparat und dem unmündigen „Volksgenossen“ widerspiegelte. Der private Bereich wurde als persönlicher Rückzugsort verstanden, was sich stilistisch in der häufigen Verwendung des beschaulichen Heimatschutzstils niederschlug.¹³⁶

Entsprechend war auch die Kulturindustrie durch die weitgehende Abwesenheit politischer Inhalte gekennzeichnet. Sie basierte auf einem zweckfreien, sich selbst genügenden Anspruch: „So wie die Künstler auf das Zeitlos-Allgemeinmenschliche spekulierten, suchte und bekam die deutsche Bevölkerung ein problemloses Kulturangebot, das sie der endlich erreichten Rückkehr zu normalen Zeiten versicherte.“¹³⁷

Die Tendenz zur leichten, unpolitischen Unterhaltung macht für Klaus Kreimeier die spezifische Ästhetik des deutschen Films aus – eine Ästhetik, die sich in den 12 Jahren des Nationalsozialismus entwickelt hat und die so signifikant war, dass sie noch in die 50er und 60er Jahre hinein das deutsche Kino prägte: „Was in den 30er und 40er Jahren in schöner Identität mit sich selbst zum Durchbruch kam, war das *deutsche* Melodrama, das *deutsche* Filmlustspiel, das *deutsche* Historiendrama, der *deutsche* Kriegsfilm, der *deutsche*

¹³⁶ Vgl. Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 223f.

¹³⁷ Ebd. S. 226.

Liebesfilm, der *deutsche* Problemfilm usw.“¹³⁸ Den Grund für diese Entwicklung sieht Kreimeier in der politischen und kulturellen Abschottung Deutschlands zwischen 1933 und 1945. In dieser Zeit suchte man das Kino einerseits gegenüber den expressionistischen und internationalen Einflüssen der Weimarer Zeit abzugrenzen und einen gewissen eigenständigen künstlerischen Anspruch zu entwickeln, nahm sich aber gleichzeitig das System der Hollywood Studios zum Vorbild.¹³⁹

Warum aber leugnete der Unterhaltungsfilm in seinen Bildern größtenteils das Vorhandensein des politischen Systems? Warum findet man in ihm kaum spezifisch ideologische Elemente? Die Antwort liegt in der politischen Bedeutung, die der Film dadurch für die nationalsozialistischen Machthaber gewann. Das Kino wurde von der Bevölkerung, ebenso wie das eigene Haus, als privater Rückzugsort verstanden, als unpolitische Sphäre. Während die Veränderungen der Lebensumstände im Zuge der Modernisierung von Gesellschaft und Industrie für den Einzelnen immer spürbarer wurden, und während der Beginn des Krieges 1939 tiefsitzende Ängste durch die Erinnerung an die Katastrophe von 1914 weckte, „garantierten nicht zuletzt die Genrefilme, daß die Normalität noch existierte und daß das Leben weiterging.“¹⁴⁰

Der Förderung von passivem Konsens durch sinnliche Partizipation, kulturelle Vergnügungsangebote und soziale Zugeständnisse kam daher im Kontext des gesellschaftspolitischen Kurses des Regimes eine zentrale Stellung zu (zweifelsohne eine weit wichtigere als dem Einsatz von repressiven Mitteln). Fraglos gab es zwar Repression, aber sie richtete sich vor allem gegen gesellschaftliche Minderheiten und gegen Tendenzen des Widerstandes. Politische Rivalitäten und verschiedene ideologische Auffassungen innerhalb des Machtapparates machten nach Ansicht Brockhaus‘ eine systematische terroristische Kontrolle der Gesamtbevölkerung ohnehin praktisch unmöglich.¹⁴¹

Die politische Strategie von Zuckerbrot und Peitsche wurde zum Beispiel am Umgang mit der Arbeiterschaft offenkundig. Auf der einen Seite untergrub man die politische

¹³⁸ Kreimeier, Klaus: Von Henry Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in: montage AV 3/2/1994, S. 42. [Hervorhebung im Original]

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 43.

¹⁴⁰ Ebd. S. 45.

¹⁴¹ Vgl. Brockhaus: Schauder und Idylle, S. 61f.

Eigenständigkeit der Interessenverbände durch deren gewaltsame Eingliederung in die *Deutsche Arbeiter Front (DAF)*, auf der anderen Seite suchte man durch verschiedene Maßnahmen den Wert der Arbeit und damit den Status der Arbeiterklasse (symbolisch) aufzuwerten.¹⁴² So etwa durch die Erklärung des 1. Mai zum Staatsfeiertag oder durch die Bemühungen des *Amtes für Schönheit der Arbeit*, den Arbeitsplatz ästhetisch aufzuwerten.

Die Funktion einer politikfreien Privatsphäre bestand in erster Linie in der Abwesenheit des Zwanges, sich politisch positionieren zu müssen, d. h. gewissermaßen in der Befreiung des Bürgers von seinen ‚staatsbürgerlichen Pflichten‘. Es lässt sich spekulieren, dass die Schaffung einer Sphäre des Privaten im Nationalsozialismus geradezu notwendig wurde, um als Gegenraum zur öffentlichen Sphäre zu fungieren. Selbstverständlich blieb auch diese ‚private Sphäre‘ nicht frei von politischen Eingriffen. Das zeigt beispielsweise die nationalsozialistische Familienpolitik, die in ihrer Extremform in einer Zwangsabtreibung oder Zwangssterilisation gipfelte. Tendenziell blieben Freizeitangebote, wie solche der Institution *Kraft durch Freude (KdF)* oder (für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse) der Unterhaltungsfilm aber frei vom Zwang des politischen Bekenntnisses und der individuellen Verantwortung für Staat, Volk und „Führer“. Die Kulturindustrie war damit dem, was man heute als kommerzialisierte Populärkultur bezeichnen könnte, nicht allzu unähnlich. Diesen Vorgang nenne ich *Entpolitisierung von Kultur*.

Aus der Sicht der Bevölkerung ist dies richtig. Aus der Sicht des Staates hat es sich aber um eine *Schein*-Entpolitisierung gehandelt, da der Rückzug der Bevölkerung in eine scheinbar unpolitische Privatheit als Folge oder Ausweichstrategie einer Ästhetisierung des öffentlichen Lebens letztlich der „Befestigung eines passiven Konsenses [...]“¹⁴³ diene – weshalb der Prozess durch die Machthaber aktiv gefördert wurde. So gesehen könnte man von einem indirekten politischen Eingriff des Regimes in das Privatleben seiner Bürger sprechen.

Eines der zentralen politischen Ziele des nationalsozialistischen Systems war „die Hebung des Lebensstandards und die Forcierung der Produktion von Konsumgütern als

¹⁴² Vgl. ebd.

¹⁴³ Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 232.

Kompensation für die erhöhten Arbeitsanforderungen an die zivile Bevölkerung.“¹⁴⁴ Der Film nahm dabei vor allem deshalb eine besondere Stellung ein, weil er seinerzeit eine heute unvorstellbar große Zahl an Zuschauern erreichte. So belief sich die Menge der verkauften Karten im „Dritten Reich“ im Jahr 1943 auf etwa eine Milliarde. (Im Jahr 2011 wurden knapp 130 Millionen Besucher in deutschen Kinos gezählt.¹⁴⁵) Der Film diente allerdings nicht so sehr als propagandistisches Instrument im Sinne einer ideologischen Indoktrination des Publikums, sondern stellte vielmehr eine erlebnisreiche Zurschaustellung der Wunderwelt der modernen Kulturindustrie dar. Das Kino vermittelte ein modernes Lebensgefühl.¹⁴⁶ Dieses Lebensgefühl lässt sich als *Ideologie der Massenkultur* bezeichnen. Lowry definiert die Ideologie der Massenkultur als eine Vielzahl diskursiver Prozesse, in denen das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft ausgehandelt wird:¹⁴⁷

„Die ideologischen Diskursformationen vermitteln die kollektiven Identitätsdefinitionen von Klassen und anderen gesellschaftlichen Gruppen und bilden den Rahmen und Hintergrund für jede individuelle Identität. Sie stellen Normen und Verhaltensregeln auf, bestimmen Werte, modellieren Gefühle und Affekte, definieren Sinn und schaffen Konsens. *Genauso wichtig ist auch ihre negative Funktion*: zu verhindern, daß potentiell kritische Bedeutungen entstehen und artikuliert werden. Auf diese Weise ist Ideologie ein ‚Management‘ von protopolitischen Impulsen (Gedanken, Wünschen, Gefühlen, die die bestehende Ordnung in Frage stellen können).“¹⁴⁸

Soziologisch gesehen gilt die Kulturindustrie als ordnende Instanz, da sie die Konflikte der Menschen aufgreift, verhandelt und Verhaltensmuster anbietet, so Theodor Adorno. In Wirklichkeit handelt es sich aber nicht um echte Probleme und Wünsche, sondern um vorgetäuschte, die dann durch Scheinlösungen befriedigt werden. In der Folge kommt es laut Adorno zu einer Rückbildung der Fähigkeit zur kritischen Reflexion über den tatsächlichen Zustand der eigenen Situation: „Anpassung tritt kraft der Ideologie der Kulturindustrie anstelle von Bewußtsein.“¹⁴⁹ Die von der Kulturindustrie vermittelten Inhalte suggerieren das

¹⁴⁴ Elsaesser, Thomas: Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre, in: montage AV 3/2/1994, S. 29.

¹⁴⁵ Laut Filmförderungsanstalt (FFA): Zahlen aus der Filmwirtschaft, FFA info, 1/2012, URL: http://www.f-fa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/FFA_info_1_2012.pdf (abgerufen am 25. August 2012).

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 36.

¹⁴⁷ Vgl. Lowry: Pathos und Politik, S. 46.

¹⁴⁸ Ebd. [Meine Hervorhebung]

¹⁴⁹ Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1, Kulturkritik und Gesellschaft 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 343.

Vorhandensein einer idealen Welt, die die tatsächliche Wirklichkeit überblendet. Insofern geht von ihr ein anti-aufklärerischer Effekt aus. Die tatsächlichen Verhältnisse werden verschleiert, stattdessen eine Scheinwirklichkeit etabliert, was wiederum die Festigung des Status quo bedeutet.¹⁵⁰

Massenkultur ist im Grunde nichts anderes als die Übertragung des Prinzips der kapitalistischen Produktionsweise des Fordismus auf die Kultur. D. h. die Standardisierung und Kommodifizierung des kulturellen Angebots, die Herausbildung eines kollektiven Wahrnehmungsraumes und die Egalisierung sozialer Lebensformen. Dieser Umstand spielte dem Interesse der nationalsozialistischen Machthaber in die Hände, wurde dadurch doch, wenn auch nur an der Oberfläche, die Idee der „Volksgemeinschaft“ realisiert. Auf der anderen Seite wirkte die „Ersatzbefriedigung“¹⁵¹ der Kulturindustrie als herrschaftsstabilisierendes Moment, da sie die Fähigkeit zum kritischen Hinterfragen der bestehenden Verhältnisse unterminierte.

Die Entpolitisierung von Kultur, die einem politischen Zweck diene, und die totale Politisierung des öffentlichen Lebens, die eine echte politische Beteiligung der Bürger ausschloss, dienten ein und demselben Ziel: Beide Prozesse waren auf das Spektakel ausgerichtet, auf die Etablierung verheißungsvoller Scheinwelten, die einen Idealzustand suggerierten, der in Wirklichkeit unerreichbar blieb. Jedes Produkt der Kulturindustrie ist immer auch eine Affirmation der kapitalistischen Lebensverhältnisse, eine Affirmation der Bindung an die Ware und damit eine fortschreitende Bejahung des Status quo. Das Phänomen der Massenkultur fügte sich elegant in die politische Strategie der Nationalsozialisten. Goebbels hatte das klar erkannt, als er forderte, im Unterhaltungsfilm sei die Zurschaustellung politischer Symbolik weitgehend zu vermeiden.¹⁵²

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 345.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² „Wir Nationalsozialisten legen keinen gesteigerten Wert darauf, daß unsere SA über die Bühne oder über die Leinwand marschiert. Ihr Gebiet ist die Straße.“ (Kalbus, Sokar: Vom Werden deutscher Filmkunst. 2. Teil: Der Tonfilm, Altona-Baahrenfeld 1935, zitiert nach Courtade, Francis/Cadars, Pierre: Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975, S. 13.)

3.3. Auflösung traditioneller gesellschaftlicher Zusammenhänge

Das nationalsozialistische System war durch die Machtkonzentration innerhalb eines heterogenen Bündnisses aus Verwaltung, Partei, Wehrmacht und Wirtschaft geprägt. Die Umwandlung von einem pluralistischen, demokratischen zu einem totalitären Staat ging einher mit der Ausschaltung von Interessenverbänden, dem Ausschluss der Bevölkerung von der politischen Entscheidungsfindung und der Errichtung einer bunten Waren- und Konsumwelt. Dies bedeutete für die Machthaber zwar die Befreiung von politischen Sachzwängen, aber auch den Verlust einer zentralen, demokratisch legitimierten Entscheidungsebene. Die Konsequenz daraus war eine Zersplitterung des Herrschaftssystems in zahlreiche Ressorts und Unterressorts, was wiederum zu einer andauernden Konkurrenz der vielschichtigen Instanzen untereinander führte.¹⁵³

Diese Konstellation machte laut Peukert eine effiziente Funktionsweise des Staates über den gesamten Zeitraum von 12 Jahren praktisch unmöglich. Dabei unterscheidet Peukert innere und äußere Konflikte. Innere Konflikte entstanden durch die Rivalität verschiedener Entscheidungsträger innerhalb der Herrschaftsstrukturen von Partei, Bürokratie, Wehrmacht und Industrie. Als äußere Konflikte bezeichnet er die zwischen dem Machtapparat und der Bevölkerung. Es wurden zum Beispiel Zugeständnisse an unterschiedliche Gruppen gemacht, die sich im Nachhinein bei ihrer praktischen Umsetzung im Alltag widersprachen oder das Gegenteil von dem bewirkten, was versprochen worden war.¹⁵⁴ Die sich aus diesen inneren und äußeren Konflikten ergebende Widersprüchlichkeit von Entscheidungen hinterließ bei vielen Menschen den Eindruck, dass eine gewisse Nonkonformität aus der Unmöglichkeit absoluter Kontrolle heraus nicht bestraft werden würde.¹⁵⁵

„Polizei und Überwachungsapparate wurden so lange ausgebaut, bis sie sich gegenseitig behinderten, Improvisationen ersetzten die ohnehin schlecht durchdachten Neuordnungspläne auf verschiedenen gesellschaftlichen Gebieten, die ungelösten Widersprüche häuften sich und drängten die nationalsozialistische Führung zu immer waghalsigeren und immer weniger fundierten Auswegen, bis das Regime im Chaos des Weltkrieges und der Massenvernichtung unterging.“¹⁵⁶

¹⁵³ Vgl. Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 49.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 94f.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 96.

Auf der anderen Seite riefen die unklare Kompetenzverteilung und die zahlreichen Akteure Unsicherheit hervor. Vom Kreisleiter und Ortsgruppenleiter, über den Zellen- und Blockwart, bis hin zum einfachen Mitglied wollte jeder seine eigene Position stärken und versuchte seine Macht anderen gegenüber auszuspielen. So boten etwa die mitunter obligatorischen Leumundszeugnisse, die nur die verantwortlichen Parteifunktionäre ausstellen konnten, zahlreiche „Anlässe für kleinkarierte Schikanen auf der einen oder handfeste Gunstbeweise auf der anderen Seite [...]“.¹⁵⁷ „Da konnte der Hausmeister nun im Parteihemd dem Schuldirektor drohen oder ihn kontrollieren und, wenn auch nur für Augenblicke, das Gefühl der sozialen Gleichheit auskosten. Die Deutschen – nicht nur ein Volk von Geführten, sondern auch von vielen Führern.“¹⁵⁸

Als „zentrales Bindeglied zwischen Regime und Gesellschaft [...]“¹⁵⁹ beschreibt Gerhard Paul die Funktion von Denunziationen während der Zeit des Nationalsozialismus. Obwohl die Rolle der Denunziation seiner Ansicht nach überbewertet wird, hat es sich doch um ein (massenhaftes) Phänomen gehandelt, das sich durch alle gesellschaftlichen Schichten zog. Die Einrichtung entsprechender Ämter und Instanzen, wie die Gestapo bzw. die Zellen- und Blockleiter, und die Ermunterung der Bevölkerung, Auffälligkeiten anzuzeigen, „[unterminierte] bislang weitgehend funktionierende moralisch-zivilgesellschaftliche Barrieren im zwischenmenschlichen Verhalten [...] und [öffnete] Schleusen für das Ausleben vorhandener Aggressions- und Konfliktpotentiale [...]“.¹⁶⁰ Es ist allerdings umstritten, inwieweit die zuständigen Behörden tatsächlich auf die Hinweise der Bevölkerung angewiesen waren, oder ob die schiere Flut von teils offensichtlichen Falschanzeigen die, oftmals unterbesetzten, polizeilichen Dienststellen schlichtweg überforderten.¹⁶¹ Auf jeden Fall aber, so Pauls Resümee, führte die geregelte Denunziation zu jenen „hunderttausendfachen Augen und Ohren [...]“¹⁶² und zu einer „Transparenz der Gesellschaft für die Herr-

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Thamer, Hans-Ulrich: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933 – 1945, München 1986, S. 356.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Paul, Gerhard: Private Konfliktregulierung, gesellschaftliche Selbstüberwachung, politische Teilhabe? Neuere Forschungen zur Denunziation im Dritten Reich, in: Archiv für Sozialgeschichte, Bd. 42, 2002, S. 382.

¹⁶⁰ Ebd. S. 386.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Ebd. S. 398.

schaftsinstanzen.“¹⁶³ So konnte trotz der schlechten personellen und wirtschaftlichen Situation der verantwortlichen Polizeidienststellen der Mythos vom alles durchdringenden, allgegenwärtigen und allmächtigen nationalsozialistischen Polizeiapparat entstehen.¹⁶⁴

Die Nationalsozialisten hatten zwar die „Volksgemeinschaft“ propagiert, ihre Gesellschaftspolitik bewirkte aber letztendlich das genaue Gegenteil. Nämlich eine allmähliche Auflösung traditioneller Sozialstrukturen, allgegenwärtige Verunsicherung, soziale Isolation oder den Rückzug des Einzelnen ins Private. Der wirtschaftliche Aufschwung in den dreißiger Jahren führte zwar insgesamt zu einem relativen materiellen Wohlstand, im Hintergrund jedoch, abseits des Alltags, schwelte die dunkle Ahnung des bevorstehenden Krieges und eine Irritation gegenüber der zunehmenden Durchdringung des gesellschaftlichen Lebens durch das Regime.¹⁶⁵ Vor allem solche Menschen, die das System insgeheim ablehnten, lebten in ständiger Furcht vor der Gestapo oder dem Sicherheitsdienst der SS und befanden sich angesichts potenzieller Denunziationen in einem permanenten Zustand des Argwohns. Nicht zuletzt bot die Anzeige von unliebsamen Bekannten, Geschäftspartnern oder sogar Familienmitgliedern ein einfaches und häufig missbrauchtes Mittel zur Konfliktbeseitigung.¹⁶⁶ Die Leumundszeugnisse, sowie die Möglichkeit angezeigt zu werden, fungierten als soziale Kontrollmechanismen. Die Allgegenwärtigkeit eifriger NS-Sympathisanten kultivierte laut Peukert eine Atmosphäre der Selbstzensur und des gegenseitigen Misstrauens, was sich im Alltag in einem „Verzicht auf Spontaneität, Verzicht auf unmittelbares vertrautes Eingehen auf andere und durch eine kalkulierte Konformität [...]“¹⁶⁷ bemerkbar machte.¹⁶⁸

Der Kontrollapparat des nationalsozialistischen Systems wirkte gewissermaßen wie ein Keil, der sich zwischen Individuum und Gesellschaft schob. So wurde „die Bildung von sozialen Netzwerken und Gruppen, die sich gegen das Regime stellen [konnten], ver-

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 399.

¹⁶⁵ Vgl. Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 280.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 283.

¹⁶⁷ Ebd. S. 284.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

hindert oder eingeschränkt.“¹⁶⁹ Die potenzielle Bedrohung denunziert zu werden, schürte eine Atmosphäre der Unsicherheit, der man im Grunde nur noch durch den Rückzug in die Privatsphäre entkommen konnte. Der intime Kreis der Familie und engster Freunde blieb damit der letzte Orte, an dem eine freie Meinungsäußerung noch möglich war, und „wohin sich auch in der Regel unpolitische Menschen vor dem Anpassungsdruck und der ständigen Aufforderung zur Loyalitätsbekundung zurückzogen.“¹⁷⁰ All das führte, zumindest in den urbanen Gebieten, zu einer Auflösung oder partiellen Demontage traditioneller Organisationsformen.

Auf der anderen Seite blühte das Freizeit- und Kulturangebot in Form von zentral organisierten Reiseveranstaltungen, Sportkursen, Tanzabenden, Ausstellungen oder zahllosen Kino- und Theatervorführungen. Der „Volksempfänger“ erfuhr zunehmende Verbreitung. Die Arbeiter, die durch ihre erzwungene Organisation in der *DAF* automatisch auch Mitglieder von *Kraft durch Freude* waren, kamen erstmals massenweise in den Genuss von Urlaubsfahrten ins Ausland oder in beliebte deutsche Erholungsgebiete. Diese Art der Freizeitgestaltung lag zwar nicht unbedingt im traditionellen Selbstverständnis der Arbeiterschaft, aber durch geschickte Propaganda war es den Nationalsozialisten gelungen, entsprechende Bedürfnisse zu wecken.¹⁷¹

„Daß sie mit dem Versprechen einer Madeira-Reise und der Hoffnung auf einen KdF-Wagen warben, brachte zwar kaum neue überzeugte Anhänger der nationalsozialistischen Ideologie, wohl aber eine breite Zustimmung zu einem politischen System, das Modernität und Mobilität verhiess und die Befriedigung vermittelte, einer nationalen Leistungsgemeinschaft anzugehören.“¹⁷²

Die durch die Nationalsozialisten vorangetriebene Teilhabe der Arbeiter am Freizeitverhalten des Bürgertums führte zwar zu keiner signifikanten sozialen Angleichung beider Grup-

¹⁶⁹ Reuband, Karl-Heinz: Denunziation im Dritten Reich. Die Bedeutung von Systemunterstützung und Gelegenheitsstrukturen, in: Marszolek, Inge/Stieglitz, Olaf (Hrsg.): Denunziation im 20. Jahrhundert. Zwischen Komparatistik und Interdisziplinarität, Sonderheft von Historische Sozialforschung 26, 2/3, Köln 2001, S. 233.

¹⁷⁰ Thamer: Verführung und Gewalt, S. 505.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. S. 500ff.

¹⁷² Ebd. S. 502.

pen, hatte aber eine nicht zu unterschätzende psychologisch-egalisierende Wirkung „und eine Veränderung der sozialen Gefühlswelt“¹⁷³ zur Folge.¹⁷⁴

Zu erwähnen ist, dass es sich hierbei lediglich um Tendenzen handelt, denn die Unterschiede zwischen städtischen und ländlichen Strukturen waren groß. Auf dem Land war der Einfluss der Kulturindustrie und der gesellschaftspolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten nachweislich geringer.¹⁷⁵ Ebenso wenig sind die sozialen Differenzierungen innerhalb der Mittelschicht, der Arbeiterklasse oder generell zwischen den Geschlechtern berücksichtigt.

Neben den Reiseangeboten von *KdF* schufen nicht zuletzt die neuen massenmedialen Formen der Freizeitgestaltung, wie der Film und das Radio, die Basis für die Etablierung von „kollektiven Erlebnis- und Bewußtseinsformen [...]“¹⁷⁶. Natürlich leistete auch die „Gleichschaltung“ der Arbeiterschaft einer Schwächung traditioneller Organisationsformen innerhalb des Arbeitermilieus Vorschub. Damit ist der organisierte Terror gegen führende Kommunisten und Sozialdemokraten, die Besetzung und Ausschaltung der Freien Gewerkschaften nach dem 1. Mai und deren erzwungene Eingliederung in die *DAF*, wie auch der darauffolgende massenhafte Mitgliederschwund sozialdemokratischer Vereine gemeint.¹⁷⁷ Dieser Umstand machte viele Arbeiter für die Angebote der Nationalsozialisten und der Kulturindustrie empfänglich.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Nationalsozialismus die als negativ wahrgenommenen Entwicklungen der modernen Industriegesellschaft durch ästhetische Auskleidung und durch ein umfangreiches Freizeit- und Konsumangebot abzumildern suchte. Ergänzend dazu ergriff man polizeiliche Zwangsmaßnahmen und schuf Anreize zur Denunziation, um kritische Stimmen zu unterdrücken und eine öffentliche Reflexion der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu verhindern. Beides zusammen hatte den

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁵ Vgl. hierzu Bavaj: Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus, S. 73-76.

¹⁷⁶ MarBolek: Milieukultur und modernes Freizeitverhalten, S. 87.

¹⁷⁷ Vgl. Bauer, Kurt: Nationalsozialismus, Köln 2008, S. 208f; vgl. auch Thamer: Verführung und Gewalt, S. 286.

Rückzug vieler Menschen aus der öffentlichen Sphäre, die soziale Isolation und damit die Auflösung traditioneller gesellschaftlicher Zusammenhänge zur Folge.¹⁷⁸

3.4. Modernisierung oder Rückschritt?

Jeffrey Herf gebraucht den Begriff *Reaktionärer Modernismus* für die Beschreibung widersprüchlicher Elemente innerhalb des Diskurses unter kulturkritischen rechten Intellektuellen zur Zeit der Weimarer Republik und in der nationalsozialistischen Ideologie. Die Frage ist, ob die Bezeichnung *reaktionär* in diesem Zusammenhang gerechtfertigt ist?

Rohkrämer bezweifelt das und weist auf das heutige Verständnis des Wortes *reaktionär* hin, das seiner Ansicht nach die Haltung beschreibt, gegenwärtigen zivilisatorischen Entwicklungen ablehnend gegenüber zu stehen und eine Rückkehr zu Verhältnissen zu fordern, die in der Vergangenheit liegen. Diese Definition von *reaktionär* trifft seiner Meinung nach weder auf das Selbstverständnis der Nationalsozialisten noch auf das der kulturrevolutionären rechten Intellektuellen der Weimarer Republik zu. Es sei durchaus nicht ungewöhnlich, dass autoritäre Staaten den technischen Fortschritt massiv förderten. Die Behauptung, dass die Intellektuellen der Konservativen Revolution reaktionär waren, weil sie die Werte der Aufklärung ablehnten, sei demnach falsch, so Rohkrämer.¹⁷⁹ Die Auffassung Herfs, der die Vermengung von irrationalen, antiaufklärerischen Tendenzen bei einer gleichzeitigen Befürwortung von modernen Technologien als ein Beleg für die anti-moderne Einstellung des Nationalsozialismus sieht, hält Rohkrämer für einen Irrtum. Es sei im Gegenteil gerade ein Merkmal der Moderne, dass instrumentelle Vernunft, eine Errungenschaft der Aufklärung, mit Irrationalität und Mystizismus Hand in Hand gehen könne. In der Neigung, den Nationalsozialismus als nicht oder als nur teilweise modernes Phänomen zu betrachten, sieht Rohkrämer die Gefahr, dass mögliche Entwicklungsmodelle der Moderne, darunter auch ihre gefährlichen Potenziale, vorsätzlich ausgeblendet werden.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Vgl. Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 290.

¹⁷⁹ Vgl. Rohkrämer: Antomodernism, Reactionary Modernism and National Socialism, S. 31.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 49f.

Rainer Zitelmann stimmt Rohkrämer zu, wenn er schreibt, dass in der historischen Forschung oft fälschlicherweise davon ausgegangen werde, dass „Demokratisierung [...] ein konstitutives Moment des Modernisierungsprozesses“¹⁸¹ sei. Viele Historiker verwendeten bei ihrer Analyse des nationalsozialistischen Systems einen moralisch-normativ gefärbten Modernisierungsbegriff, der „die westliche, liberal-demokratische Gesellschaft“¹⁸² zur „bestmögliche[n] Realisierungsform des ‚Modernen‘ [...]“¹⁸³ erklärt. Die Konsequenz davon sei, dass die modernen Elemente des Nationalsozialismus als lediglich zufällige, von den Machthabern unbeabsichtigte Entwicklung interpretiert würden.¹⁸⁴ Aus heutiger Sicht sei es im Grunde genommen unmöglich eine definitive Antwort auf die Frage zu geben, ob die Diktatur oder die Demokratie das dominierende Modell der Moderne sein werde. Eine Wiederholung des faschistischen Phänomens sei jedoch eher unwahrscheinlich. Fest stehe nur, „daß die Entwicklung von Wissenschaft und Technik keineswegs zwangsläufig zu einer Vergrößerung des Freiheitsspielraums für die Menschen führen muss.“¹⁸⁵ Auch wenn der Aufsatz von Zitelmann bereits 1994 veröffentlicht wurde, wird man auch heute mit Blick auf weite Teile des asiatischen Raumes oder den afrikanischen Kontinent feststellen können, dass das liberal-pluralistische westliche Demokratiemodell weder universale Gültigkeit besitzt, noch in einem direkten Zusammenhang mit industriellem Fortschritt steht.

Peukert geht bei Frage nach der Modernität des Nationalsozialismus etwas differenzierter auf die Besonderheit des Systems ein, das er durch drei Aspekte charakterisiert sieht: Erstens hatten seiner Meinung nach die „reichlich verwendeten antiquierten, utopisch-reaktionären oder traditionalistischen Formeln der NS-Ideologie [...]“¹⁸⁶ zur Folge, dass sie „die praktische soziale Akzeptanz der durch sie verbrämten modernen Techniken und Strukturen“ förderten.¹⁸⁷ Zweitens habe die teils destruktive Gesellschaftspolitik der Nationalsozialisten zu einem tiefgreifenden Wandel traditioneller Werte und einer Verände-

¹⁸¹ Zitelmann, Rainer: Die totalitäre Seite der Moderne, in: Prinz, Michael/Zitelmann, Rainer: Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1994, S. 1.

¹⁸² Ebd. S. 3.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

¹⁸⁵ Ebd. S. 9.

¹⁸⁶ Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde, S. 216.

¹⁸⁷ Ebd.

rung des sozialen Selbstverständnisses unterschiedlicher Bevölkerungsteile geführt. Dieser Umstand begünstigte laut Peukert einerseits die bereits vorhandenen Modernisierungstendenzen innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen, andererseits wurden diese durch dieselbe Politik aber auch erstickt (wie etwa an der Unterdrückung der sog. „Swing-Jugend“ ersichtlich ist). Drittens habe das Chaos des Zweiten Weltkrieges und seine für Deutschland (selbst-)zerstörerischen Folgen in besonderem Maße die Auflösung althergebrachter sozialer Bindungen und damit die Modernisierung der Gesellschaft beschleunigt.¹⁸⁸

Lowry vertritt eine ähnliche Auffassung, wenn er den eklektischen Charakter der nationalsozialistischen Ideologie betont, die seiner Ansicht nach ein Amalgam aus „Reste[n] traditioneller Ideologien, faschistische[r] Öffentlichkeit und moderne[r] Massenkultur“¹⁸⁹ gewesen ist. Unter Resten traditioneller Ideologien versteht Lowry diejenigen Elemente, die, wenn heutzutage vom Nationalsozialismus die Rede ist, besonders hervorgehoben werden: Die „Blut-und-Boden“ Ideologie, der Begriff der „Volksgemeinschaft“, die sogenannte „Rassenlehre“, etc. Diese Ideologiefragmente ließen den Nationalsozialismus als anti-modern und rückwärtsgewandt erscheinen.¹⁹⁰ Es habe sich hierbei aber nicht tatsächlich um althergebrachte Ideen gehandelt, sondern vielmehr um eine „moderne Nachahmung [...], eine Antwort auf deren reale Auflösung“¹⁹¹, die mit Hilfe der modernen Massenkultur unters Volk gebracht wurde.¹⁹² Wie Peukert betont auch Lowry die Diskrepanz zwischen der postulierten Ideologie und deren tatsächlicher Umsetzung im Alltag.¹⁹³

Die Autobahnen waren nach Ansicht Brockhaus' der vielleicht augenscheinlichste Beweis für das häufige Auseinanderklaffen von Vorstellung und Wirklichkeit im Nationalsozialismus. So verband sich im Mythos der Straße die erhebende Erfahrung landschaftlicher Beschaulichkeit mit „Faszination von Dynamik, Bewegung, Geschwindigkeit“¹⁹⁴. Das Auto habe, ähnlich wie das Flugzeug, die Möglichkeit geboten, „die Grenzen des eige-

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 217f.

¹⁸⁹ Lowry: Pathos und Politik, S. 32.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S. 33.

¹⁹¹ Ebd. S. 34.

¹⁹² Vgl. ebd.

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 32.

¹⁹⁴ Brockhaus: Schauder und Idylle, S. 97.

nen Körpers zu überschreiten und sich in einem ekstatischen Erleben zu verlieren.“¹⁹⁵ Die Autobahnen selbst seien zu einer Leistung des deutschen Handwerks stilisiert worden. Hier drücke sich, ebenso wie im „landschaftskonformen Straßenbau“ oder in der Verkleidung von Autobahnbrücken mit Naturstein, der Wunsch aus, Werke der Technik mit Werten wie Natürlichkeit und Tradition in Verbindung zu bringen. In Wirklichkeit sei der durch die Nationalsozialisten fortgeführte Autobahnbau aber ein Symbol für die Akzeptanz von Rationalisierung und Mechanisierung gewesen, so Brockhaus. Der Bau der Straßen habe einen brutalen Eingriff in die Natur bedeutet und der Einsatz von technischem Gerät wie Betonmischmaschinen, Baggern usw. eine „reale Abwertung handwerklicher Fähigkeiten [...]“¹⁹⁶ dargestellt.¹⁹⁷

Ebenso wie Brockhaus ist Leonardo Quaresima der Ansicht, dass die Nationalsozialisten ganz gezielt und abseits von rein taktischen Erwägungen eine verstärkte Modernisierung vorantrieben. Dies lasse sich beispielsweise aus der Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, bei einer gleichzeitigen Erweiterung des kulturellen Konsum- und Freizeitangebots ableiten.¹⁹⁸ Moderne habe im Kontext der praktischen Handlungsmaxime des NS-Regimes „nicht eine veräußerlichte, eingeschlichene Rolle [...], sondern eine grundlegende“¹⁹⁹ gespielt.²⁰⁰ Der Nationalsozialismus solle seiner Ansicht nach daher weniger als widersprüchliche Konzeption verschiedener gegensätzlicher Denktraditionen verstanden werden, sondern als bewusste „Verschmelzung derselben zugunsten einer Aufwertung von Technik und fortschrittlichen wirtschaftlichen Modellen dank der traditionellen Prinzipien des Geistes, des Volkes, der Kultur.“²⁰¹

Die Modernisierungsthese ist laut Riccardo Bavaj in der Wissenschaft höchst umstritten. Vor allem die einseitige Fixierung auf positive Modernisierungseffekte stehe in der Kritik. Man könne unmöglich die inhärente Ambivalenz des Systems ausblenden, zu der

¹⁹⁵ Ebd. S. 99.

¹⁹⁶ Ebd. S. 112.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Quaresima, Leonardo: Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm, in: montage AV 3/2/1994, S. 6.

¹⁹⁹ Ebd. S. 10.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Ebd. S. 12.

eben auch eine äußerst destruktive Seite in Form von extremem Rassismus und Massenvernichtung gehöre. Auch werde auf die augenscheinliche Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit hingewiesen. Der Nationalsozialismus habe zwar in vielerlei Hinsicht für damalige Verhältnisse durchaus moderne Konzepte vorgelegt, das meiste davon sei aber nur bruchstückhaft verwirklicht worden, weswegen man den Modernisierungseffekt des Nationalsozialismus eher als Schein-Modernität bezeichnen müsse.²⁰²

Im Kontext dieser Arbeit ist die Frage nach der konkret modernisierenden Wirkung der NS-Herrschaft nicht zentral. Sie kann an dieser Stelle ohnedies nicht abschließend beantwortet werden. Von größerer Bedeutung hingegen ist jene Vermischung von Neuem und Altem, die das kulturelle System des Nationalsozialismus prägte, das Fortbestehen von Ideen und Utopien aus der Zeit der Weimarer Republik und die generelle Zwiespältigkeit der nationalsozialistischen Ästhetik. Aufgrund des kulturellen Schwerpunktes dieser Arbeit muss zwangsläufig der Eindruck einer einseitigen Betrachtung des Nationalsozialismus entstehen, da seine zerstörerische, terroristische und perfide Seite nur am Rande oder lediglich in ihrer ästhetischen Form Erwähnung findet. Dies lässt sich bedauerlicherweise nicht vermeiden, weshalb an dieser Stelle bewusst auf diesen Mangel hingewiesen wird.

Was die Plausibilität des Begriffes *Reaktionärer Modernismus* anbelangt, scheint dieser für die Beschreibung von kulturellen Phänomenen während der NS-Zeit durchaus adäquat, auch wenn man Herfs zentraler These nicht folgt. Herf beschreibt die Gleichzeitigkeit einer ‚anti-aufklärerischen‘ politischen Haltung und einer ‚pro-aufklärerischen‘ wissenschaftlichen Überzeugung als Paradoxon. Für Rohkrämer sind diese beiden Positionen nicht unvereinbar, sondern bilden eine durchaus mögliche Variante von Moderne. Obwohl dem zuzustimmen ist, muss auch der Behauptung, dem nationalsozialistischen System habe eine inhärente Widersprüchlichkeit zu Grunde gelegen, Recht gegeben werden. Schein und Sein klafften im Nationalsozialismus häufig auseinander. Es wurden Emotionen geweckt und befriedigt, die vor allem durch ihre fesselnde Ambivalenz eine besonders starke Wirkung entfalteten. Das gleichzeitig entspannende und erregende Angebot der Kulturindustrie war gekoppelt an die zufriedenstellende Überzeugung, in der Leistungsgesellschaft sein Schicksal in den eigenen Händen zu halten. Die propagandistische Aus-

²⁰² Vgl. Bavaj: Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus, S. 42-47.

schmückung der Wirklichkeit durch „schöne Scheinwelten“ (Reichel) verdeckte lediglich das allmähliche Verschwinden von Traditionen und die fortschreitende Rationalisierung gesellschaftlicher Verhältnisse. Vielleicht sind die Ideen der kulturevolutionären Intellektuellen der Weimarer Republik und das nationalsozialistische Gedankengut besser mit dem milderen Wort *zwiespältig* umschrieben. Doch der von Herf verwendete Begriff *Reaktionärer Modernismus* bietet die Möglichkeit zur einheitlichen Klassifizierung der dem NS-System innewohnenden Ambivalenz, ist weniger kryptisch als *Zwiespältigkeit* und wahrt gleichzeitig eine gewisse Offenheit, die unterschiedliche Auslegungen zulässt.

4. Der Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus als Träger re- aktionär-modernistischer Ideen

4.1. Verherrlichung der Technik und rechter Antikapitalismus: DIE WELT OHNE MASKE (Harry Piel, 1934)

Harry Piel übernahm in seinen Filmen gern selbst die Hauptrolle, was auch der Grund dafür war, dass er während seiner Schaffenszeit einen so hohen Bekanntheitsgrad erreichte. Piel erhielt „täglich zahlreiche Liebesbriefe, er nannte einen schicken Mercedes sein eigen, er besaß ein komfortables Haus und eine schneeweiße Jacht.“²⁰³ Mit den neuen Machthabern in Berlin arrangierte er sich, er trat in die NSDAP ein, wurde sogar förderndes Mitglied der SS – ein Umstand, den er im Nachhinein herunterspielte. Trotz des eklatanten Widerspruchs zwischen Piels Erklärung nach 1945, ihm sei die Förderung mehr oder minder untergeschoben worden, und den historischen Fakten (bewusste Kenntnis der eigenen Fördermitgliedschaft, hohe Spenden an die SS) war Piel laut Matias Bleckman keinesfalls ein glühender Anhänger der Nationalsozialisten.²⁰⁴

Den Film DIE WELT OHNE MASKE drehte er innerhalb von zwei Monaten, von Dezember 1933 bis Januar 1934. Der Produktionszeitraum liegt damit innerhalb der Zeit der „Machtübernahme“ durch die Nationalsozialisten (Februar 1933: Verhängung des Ausnahmezustands, Juni/Juli 1933: Ausschaltung aller anderen Parteien, August 1934: Hitler wird „Führer und Reichskanzler“). Der Aufbau von Institutionen, die eine politische Kontrolle der Filmwirtschaft durch das NS-Regime ermöglichen sollten, befand sich noch in der Entstehungsphase.²⁰⁵

Wie bereits festgestellt, erfüllte der Unterhaltungsfilm auch nach der vollständigen Integration des deutschen Filmwesens in den nationalsozialistischen Kulturapparat unter der Leitung Goebbels keine direkte politische Funktion im Sinne einer Vermittlung natio-

²⁰³ Hohwiller, Heinz: Harry Piel. Ein Besessener des Films, in: Wehrhahn, Jürgen (Hrsg.): Retro-Filmjournal, Nr. 7, Januar/Februar, München 1981, S. 5.

²⁰⁴ Vgl. Bleckman Matias: Harry Piel. Ein Kino-Mythos und seine Zeit, Düsseldorf 1993, S. 249f.

²⁰⁵ Für alle Personen, die an einer deutschen Filmproduktion beteiligt waren, bestand ab September 1933 die Pflicht zur Mitgliedschaft in der *Reichsfilmkammer*, die Teil der *Reichskulturkammer* war. (Vgl. Winkler-Mayerhöfer: Starkult als Propagandamittel, S. 82.)

nalsozialistischer Ideologie (siehe Kapitel 3.1). Der Verdacht liegt nahe, dass die deutschen Filmemacher während der Phase der Machtkonsolidierung bei der dramaturgischen Gestaltung ihres Stoffes noch eine relative Freiheit besessen haben. Darauf kann auf Grund noch nicht ausgearbeiteter Pläne hinsichtlich der politischen Lenkung des deutschen Films und auf Grund fehlender bzw. noch nicht verabschiedeter Gesetze geschlossen werden. Der geringe zeitliche Abstand zum Zusammenbruch der Weimarer Republik legt außerdem die Vermutung nahe, dass viele Filmemacher sich 1933/34 gedanklich noch mit den Werten und Ideen der ‚Weimarer Gesellschaft‘ identifizierten und diese in ihren Filmen reproduzierten. Diese Annahme steht unter der Prämisse, dass Filme grundsätzlich immer auch eine Reproduktion der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sind, in denen sie entstehen.²⁰⁶

DIE WELT OHNE MASKE ist ein Spiegel seiner Zeit. Der Fokus der Handlung liegt vor allem auf der Reproduktion von Vorstellung der sogenannten Konservativen Revolution. Gleichzeitig ist der Film ein Lobgesang auf die Möglichkeiten des Kinos und der modernen Technik an sich. Im Gegensatz zu vielen anderen Produktionen während der Zeit des Nationalsozialismus, die oft in der Vergangenheit spielen, ist die Handlung von DIE WELT OHNE MASKE in der Gegenwart angelegt.

Zur Handlung: Der arbeitslose Harry Palmer (Harry Piel), ein Mann mit „mehr Zeit als Beschäftigung“²⁰⁷, trifft nach dem Umzug in eine neue Wohnung auf seinen zukünftigen Nachbarn, den Erfinder Dr. Tobias Bern (Kurt Vespermann). Dieser arbeitet an der Entwicklung eines Fernsehgerätes. Bern klagt in Anwesenheit Palmers über das bevorstehende Aus seiner Erfindung auf Grund von Geldmangel. Noch dazu droht ihm die Kündigung durch den Vermieter. Der von der Apparatur begeisterte Harry ermuntert Tobias weiter zu experimentieren und bietet sich als Geldbeschaffer an. Dieses Unterfangen gestaltet sich jedoch zuerst als ziemlich erfolglos. Allein der zwielichtige Geschäftsmann Merker (Rudolf Klein-Rogge) möchte den beiden das Gerät für 2000 Mark abkaufen. Palmer und Bern haben allerdings andere Pläne: sie wollen ihren Fernsehapparat beim „Wettbewerb

²⁰⁶ Vgl. Kötzing, Andreas: Editorial, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 44, Film und Gesellschaft, Bonn 2005, S. 2.

²⁰⁷ DIE WELT OHNE MASKE, Harry Piel (Regie & Drehbuch), DE 1934, TV-Ausstrahlung, SAT1, TC: 0:05:20.

der Internationalen Sendegesellschaften‘ um die beste Erfindung auf dem Gebiet der Rundfunk-Fernsehübertragung [...]“²⁰⁸ vorführen. Durch einen Zwischenfall wird das Gerät von Harry beschädigt. Nachdem er es irgendwie wieder zusammengesteckt hat, lässt sich mit der Erfindung plötzlich wirklich *fern*-sehen. Mit Hilfe einer Justierung und einer Landkarte können die beiden fortan über den Bildschirm des Fern-Seh-Apparates frei durch die ganze Stadt manövrieren und sogar durch Wände sehen. Die fantastischen Möglichkeiten des Gerätes rufen den südamerikanischen Industriellen Costa (Hubert von Meyerinck) auf den Plan, der sich durch die Funktionalisierung des Apparats einen hohen Profit erhofft. Durch viel Witz und Geschick können sich Harry und Tobias jedoch aller Übernahmeversuche erwehren. In der Folge kommt es zur Entführung von Harrys Freundin, Erika Hansen (Annie Markart). Bern und Palmer können sie aber nach einer spektakulären Verfolgungsjagd befreien, in deren Verlauf die Erfindung erneut beschädigt wird und ihre übernatürlichen Eigenschaften verliert. Mit einem nun ‚stinknormalen‘ Fernsehgerät, dem „idealen Volks-Radio-Fernsehempfänger“²⁰⁹, fahren sie schließlich zum Wettbewerb und gewinnen den ersten Preis.

4.1.1. Inszenierung des Technischen

Um die Technik dreht sich in DIE WELT OHNE MASKE alles. So sieht sich der Zuschauer gleich in der ersten Einstellung nach dem Textvorspann der Nahaufnahme eines komplexen, rotierenden Räderwerks einer Zeitungsdruckmaschine gegenüber. In wenigen, kurzen Schnitten wird der Weg der Zeitung während des Herstellungsprozesses durch die Maschine beschrieben. Untermalt ist dieser Vorgang durch eine dramatisch-imposante Musik. Hier soll dem Zuschauer die mechanische Effizienz technischer Vorgänge vor Augen geführt werden. Gleichzeitig ist die kurze Sequenz eine klimaktische Steigerung, die sich auch in der der Musik widerspiegelt.

²⁰⁸ Ebd. TC: 0:01:10.

²⁰⁹ Ebd. TC: 1:37:00.

Die darauffolgenden Einstellung legt das Thema des Filmes fest. Es erscheint der Ausschnitt eines Artikels mit der Überschrift „Radio-Fernseh-Wettbewerb!“²¹⁰ Wechsel des Ortes: Man sieht eine Fabrik. Die Musik ist jetzt geheimnisvoll und aufregend. Ein Mann justiert das Lineal an einem Reißbrett, ein zweiter beugt sich, konzentriert zeichnend, über ein weißes Blatt, eine Leuchtröhre neben einem Messgerät erstrahlt hell, jemand verwendet einen feinen Bohrer, Teile werden zusammengebaut. Drei Männer stehen aufmerksam um eine Apparatur herum, während einer von ihnen sie vorsichtig mit Hilfe kleiner Rädchen kalibriert. In einer Detailaufnahme ist der Draht einer Glühbirne zu sehen, der unruhig flackert. Dann wieder ein Zeitungsausschnitt: „Alle großen Elektrokonzerne arbeiten fieberhaft an einer Lösung des *hochaktuellen* Problems.“²¹¹

Die Szene beschreibt einerseits durch ihre spezifische Aneinanderreihung von Einstellungen auf bildliche Weise den Entwicklungsprozess eines neuen Gerätes (vermutlich ein Fernsehgerät), andererseits wird dem Zuschauer durch die Musikuntermalung und den schnellen Schnitt vermittelt, dass die Arbeit mit modernen Technologien spannend und „hochaktuell“ ist.

Kurz darauf sieht man Harry Palmer, einen der beiden Hauptprotagonisten, in seiner Wohnung. Während er mit dem Aufhängen eines Bildes beschäftigt ist, tönt aus dem Radio im Hintergrund die Stimme eines Ingenieurs, der über den kommenden Wettbewerb referiert: „Und so werden wir in wenigen Wochen wissen, ob die Entwicklung der Rundfunktechnik wirklich so weit fortgeschritten ist, dass wir das Senden von Fernsehbildern im Radio faktisch aufnehmen und *der ganzen Welt nutzbar machen* können.“²¹² Palmer kommentiert: „Bravo, sehr richtig!“²¹³ Hier fallen zwei Dinge auf. Erstens, steht in der Wohnung des, wie man wenig später erfahren wird, arbeitslosen Palmers ein „Volksempfänger“. Zweitens wird durch den Radiobeitrag eine Verbindung zwischen technischem Fortschritt und gesellschaftlichem Nutzen gezogen. Der Film unterstreicht diese Aussage durch Palmers verbale Bestätigung. Hier schwingt die Vorstellung mit, dass die Maschine dem Menschen dienbar sein soll und nicht, wie im Krieg, der Mensch von der

²¹⁰ Ebd. TC: 00:01:07.

²¹¹ Ebd. TC: 00:01:43 [Meine Hervorhebung]

²¹² Ebd. TC: 00:02:03 – 00:02:16.

²¹³ Ebd. TC: 00:02:17 – 00:02:20.

Technik zum Objekt degradiert wird. Die Definition von Technik, als reines Werkzeug der Menschheit, als Dienerin des „Volkswohl[s]“²¹⁴, war unter kulturevolutionären Intellektuellen eine zentrale Strategie während ihres Feldzuges zur Aufwertung der Technik. Der Umstand, dass selbst bei einem Arbeitslosen ein Radio in der Wohnung steht, deutet auf die Idee des „Volksempfängers“ hin, für jeden leistbar und für jeden verfügbar. In einer späteren Szene im Verlauf des Filmes wird wiederum ein Radio in einem kleinbürgerlichen Haushalt stehen, sodass tatsächlich der Eindruck entsteht, beim Volke sei der Volksempfänger längst angekommen. In der Art und Weise, wie Palmer nebenbei das Radio im Hintergrund laufen hat, während er in der Wohnung aufräumt, drückt sich darüber hinaus eine gewisse Selbstverständlichkeit im alltäglichen Umgang mit der modernen Technik aus. So erscheint Technik nicht nur als egalisierender Faktor, sondern es kündigt sich auch die in Jüngers *Der Arbeiter* dargestellte Wandlung des Bürgers hin zum modernen, im Einklang mit der Maschine lebenden Menschen bereits filmisch an.

Piel inszenierte Filme, „in deren Mittelpunkt immer das Abenteuer, die sensationelle Aktion steht.“²¹⁵ Laut Heinz Hohwiller war er lange Zeit „der Hüter jener elementaren Urgefühle, denen das Kino seinen Ruf als Theater des Volkes zu verdanken hat.“²¹⁶ Diese Beurteilung trifft auch auf *DIE WELT OHNE MASKE* zu. Neben Witz und Pffiffigkeit legt der Film viel Wert auf die spektakuläre Wirkung seiner Bilder und auf die filmische Produktion von Affekten. Während einer rasanten Verfolgungsjagd im weiteren Verlauf der Story rückt die Inszenierung von Technik in den Mittelpunkt der kinematographischen Darstellung. Die Fernseh-Apparatur wurde von Bern und Palmer aus Sicherheitsgründen inzwischen in einem kleinen LKW installiert, der den beiden als ‚Kommandozentrale‘ dient. Nachdem Palmer mit Hilfe der Apparatur beobachtet, wie seine Freundin Erika Hansen in ein Auto gezerrt wird, nehmen Bern und er umgehend die Verfolgung desselben auf. Was folgt, ist eine rasante fünfminütige Fahrt durch die Berliner Innenstadt. Dabei springt der Schnitt zwischen Einstellungen aus dem Innern des Lastwagens, wo Bern den Fernseher bedient, Außenaufnahmen des flüchtenden Fahrzeugs und ungewöhnlichen Perspek-

²¹⁴ Adelhoch: „Technikphilosophie“, S.105.

²¹⁵ Hohwiller: Harry Piel, S. 6.

²¹⁶ Ebd. S. 8.

tiven von der Motorhaube bzw. der Fahrerkabine des LKW hin und her. Um die Überlegenheit des verfolgenden LKW zu betonen, werden dessen Außenansichten mit einer erhöhten Bilderfrequenz abgespielt, sodass der Lastwagen weit schneller zu fahren scheint, als der verfolgte Wagen, dessen Aufnahmen in Originalgeschwindigkeit laufen. Die Einstellungen vom LKW werden zudem von einem unerhört lauten Motorengeräusch begleitet, das mehr dem eines Flugzeugs ähnelt, als dem eines LKW. Kontrastiert wird dies durch das fast geräuschlose Bild des Autos, in dem Erika entführt wird. Hier untermalt lediglich das leise Brummen des Fern-Seh-Apparates das Bild. Die technische Überlegenheit von Bern und Palmer ist augenscheinlich. Nicht nur sind sie schneller unterwegs und besitzen eine Art frühes Navigations-/Ortungsgerät, auch das ‚dickere‘ Auto (Low-Angle Shot) ver-



Abbildung 1: Verschiedene Einstellungen während der Verfolgungsjagd-Szene in DIE WELT OHNE MASKE.

körpert größere Macht und eine höhere Dynamik. Ohne das Fahrzeug mit integriertem Fern-Seh-Gerät hätten sie keine Chance, die Entführer zu verfolgen. Moderne Technik wird hier mit der Überlegenheit des Guten über das Verbrechen in Verbindung gebracht. Zur Strecke bringen muss Harry Palmer die Kriminellen schließlich ganz traditionell mit der Faust und dem Verstand. Das Automobil und der moderne technische Apparat werden jedoch als Instrumente etabliert, die die physischen Fähigkeiten seiner Benutzer in bestimmten Situationen signifikant steigern. Dennoch sind sie lediglich Werkzeuge und damit an klare, vom Menschen diktierte, Regeln gebunden.

4.1.2. Befriedigung voyeuristischer Träume

Im Sinne der psychoanalytischen Filmtheorie ist das Kino ein Ort, an dem die „Lust am Schauen“²¹⁷, die laut Freud Teil des menschlichen Sexualtriebes ist, befriedigt wird. Grundlage dieser Schaulust ist laut Laura Mulvey die Kontrolle des Angeschauten durch den eigenen, intimen Blick, und der Reiz des Eindringens in die Privatsphäre eines anderen, während der Schauende selber ungesehen bleibt.²¹⁸ Die Distanziertheit des Betrachters ist also von ganz entscheidender Bedeutung für das voyeuristische Lustempfinden. Im Kino wird diese Distanziertheit sowohl durch den „extremen Kontrast zwischen der Dunkelheit des Zuschauerraums (die auch die Zuschauer voneinander trennt) und der Helligkeit der wechselnden Licht- und Schattenmuster [...]“²¹⁹, als auch durch die Illusion einer gläsernen vierten Wand, indem der Film die Anwesenheit des Publikums ignoriert, enorm begünstigt. Folgt man Christian Metz, so verlangt das Kino geradezu „nach einem unbeweglichen und schweisgsamen Zuschauer, einem *verborgenen* Zuschauer [...]“²²⁰, um seine Wirkung entfalten zu können. Die motorischen Fähigkeiten des Zuschauers sind dabei auf ein Minimum beschränkt. Er verbleibt „im Zustand reiner Blickkapazität [...]“²²¹. Den Blick auf die strahlende Leinwand gerichtet, taucht er in den Film ein, wird selbst zur „Seh-Instanz“²²², zur Kamera, vor deren Auge sich wiederum die Handlung entfaltet.²²³

DIE WELT OHNE MASKE funktionalisiert diese psychologischen Prozesse zwischen Publikum und Leinwand, indem der Film das Vergnügen des Schauens durch Doppelungen und Entsprechungen verstärkt. Nachdem Harry über die Kabel gestolpert ist und sie nach dem Zufallsprinzip wieder zusammengesteckt hat, verfügt der Fernsehapparat plötzlich über die Fähigkeit, tatsächlich in die Ferne zu sehen. Eine Einstellung zeigt die Gesichter von Tobias und Harry in einer Halbnahen, mit dem Bildschirm des Fern-Seh-Gerä-

²¹⁷ Mulvey, Linda: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, 4. Auflage, Stuttgart 2001, S. 393.

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Ebd. S. 394.

²²⁰ Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, in: Müller, Jürgen E. (Hrsg.): Film und Medien in der Diskussion, Bd. 9, Münster 2000, S. 77. [Hervorh. i. Orig.]

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

²²³ Vgl. ebd.

tes im Hintergrund, während Harry kommentiert: „Mensch Tobias, Doktor! Du hast das Fernsehen erfunden, das richtiggehende *Fern-Sehen*!“²²⁴ Woraufhin Tobias zweifelnd einwendet: „Das ist doch gar nicht möglich! [...] rein wissenschaftlich ...!“²²⁵ So etwas gibt es doch nur im Film! Doch der innigste Wunsch eines jeden Cineasten scheint tatsächlich in Erfüllung gegangen zu sein. Harry nimmt Tobias jeden Zweifel: „Aber Quatsch. Hier sprechen Tatsachen! Hier!“ Er deutet auf die Erfindung und schiebt Tobias auffordernd Richtung Bildschirm. Er scheint dem Publikum gleichsam zu sagen: Technik ist mehr als wissenschaftliche Rationalität! Technik macht das Unmögliche möglich! In der Einstellung von Harry und Tobias, wie sie vor der leuchtenden Mattscheibe kauern und den Blick gebannt auf das Fern-Seh-Bild richten, spiegelt sich der Kinozuschauer selbst, der seinen Blick zeitgleich auf die Leinwand gerichtet hat. Der Zuschauer wird zum Komplizen des Geschehens. Er kann sich mit vollem Vergnügen auf das nun Folgende einlassen, weiß er sich doch unter Gleichgesinnten. Konsequenterweise zeigt die nächste Einstellung den Bildschirm des Apparates in der Nahaufnahme, der Blick des Zuschauers verschmilzt mit dem von Harry und Tobias und gemeinsam tauchen sie in die faszinierende ‚Welt des Fern-Sehens‘ ein.

Das Thema des voyeuristischen Blicks, der unerkannt in die Privatsphäre seines ahnungslosen Opfers eindringt, wird hier durch die Handlung noch einmal konkret versinnbildlicht. Es findet seine Entsprechung in der Handlung auf der Leinwand. Der technische Apparat fungiert dabei als neutrale Vermittlungsinstanz, er zeigt lediglich die „Welt ohne Maske“ und maskiert gleichzeitig den Blick des Betrachters. Es gibt keine moralischen Implikationen. Wer ihn bedient, ist dem Apparat egal. Was er aufdeckt, interessiert ihn nicht. Daher muss die Maschine auch vor Missbrauch geschützt werden, wie Harry später feststellt. Doch noch ist er ganz und gar angetan von den fantastischen Möglichkeiten, die ihre gemeinsame Entdeckung mit sich bringt: "Tobias, wir gehn' durch de' Wände. Wir sehen nicht nur fern, wir sehen durch und durch!"²²⁶

²²⁴ DIE WELT OHNE MASKE, TC: 0:36:24 – 0:36:30.

²²⁵ Ebd. TC: 0:36:31 – 0:36:38.

²²⁶ Ebd. TC: 0:37:30 – 0:37:36.

In der folgenden Szene beobachten die beiden einen Mann, der vorsichtig ein Wandbild abhängt, sich dabei mehrmals misstrauisch umschaute, und dem dahinterliegenden Safe schließlich mehrere Bündel Geldscheine entnimmt. Angesichts des Gesehenen melden sich bei Tobias bereits erste Zweifel an der moralischen Integrität ihres Tuns.

Palmer: Was sagst du nun?

Tobias: Tja...Für uns gibt's kein Geheimnis mehr.

Palmer: Das' noch gar nichts. Das werden wir noch ausbauen. Mit der Apparatur muss man überall hinsehen können, wo man will!

Tobias: Das ist eine unheimliche Macht, die wir da in den Händen halten. Das ist gar nicht auszudenken...²²⁷

In der nachfolgenden Sequenz wollen die beiden dem Industriellen Costa mit Hilfe des Fern-Seh-Apparates einen ‚Besuch abstatten‘. Auf dem Weg dorthin manövrieren sie sich mit dem Gerät zufällig in die Umkleidekabine eines Revue-Theaters und können die Tänzerinnen beim Umziehen beobachten. Verzückt schauen beide auf den Bildschirm, wäh-



Abbildung 2: Harry und Tobias beim ‚Fern-Sehen‘. Ein Mann öffnet verstohlen einen geheimen Safe.

rend sie das Aussehen der adretten Damen kommentieren. Es folgt eine Nahaufnahme der nackten Beine, Röcke gleiten zu Boden. Als Tobias daraufhin Harry auffordert die Kamera doch etwas höher zu stellen, antwortet dieser entrüstet: „Nenenenene du, das ist nix für dich!“²²⁸ Und schiebt ihn beiseite. Hier deutet sich bereits im Kleinen an, was den Film als Ganzes kategorisch umklammert. Es werden zentrale Wünsche und Sehnsüchte aufgeworfen, um diese daraufhin gezielt umzulenken und zu domestizieren. An dieser Stelle verurteilt Harry den Wunsch von Tobias, die Frauen nackt betrachten zu wollen. Gegen Ende des Films, nachdem die Apparatur genauso zufällig wie sie ihre übernatürlichen Fähigkeiten erhielt, diese wieder verloren hat, macht er auch dem Publikum klar, was es nicht von

²²⁷ Ebd. TC: 0:38:50 – 0:39:09.

²²⁸ Ebd. TC: 0:43:10 – 0:43:12

der Technik erwarten kann: "Ich, ich kann nur sagen: Ich finde es sehr schön, dass man *fernsehen* kann. Aber... es ist doch besser, dass man nicht *durchsehen* kann!"²²⁹ Diese Worte spricht Harry mit Hilfe einer Schuss-Gegenschuss-Montage direkt in die Kamera, nachdem ihn ein Reporter um einen Kommentar zu seinem Erfolg beim Fernseh-Wettbewerb gebeten hat. Durch die direkte Ansprache ist der Zuschauer ertappt, die vierte Wand durchbrochen. Er muss sich zwangsläufig seiner Voyeur-Position bewusst werden und auch der Illusion, der er sich hingeeben hat. Harry (und damit sind jetzt sowohl die Kunstfigur Harry Palmer, als auch der Darsteller und Regisseur Harry Piel gemeint) macht damit eines klar: Moderne Technik kann dem Menschen sowohl als Hilfs-, als auch als Genussmittel dienen. Sie kann wundersame Dinge vollbringen, wie die jüngste Entwicklung des Fernsehs (der wirkliche, nicht der utopische) eindrücklich beweist. Jedoch: Übernatürliches darf man nicht von ihr erwarten. Um solches zu erleben, muss man eben ins Kino gehen.

4.1.3. „Schaffendes“ und „raffendes Kapital“

Neben der positiven Konnotation moderner Technik spielt in *DIE WELT OHNE MASKE* auch die Reproduktion rechter antikapitalistischer Ressentiments eine nicht unerhebliche Rolle. Wie ich im Kapitel 2 dieser Arbeit festgestellt habe, wandte sich jene konservative Kapitalismuskritik im Kern gegen die Herrschaft des Geldes über das kulturelle Leben, gegen einen gesellschaftlichen Werteverfall durch die alleinige Orientierung an Profit und Eigennutz und gegen die Unterdrückung der schöpferischen Kraft der Technik durch ihre vermeintlich kommerzielle Ausbeutung. Für die Ausbreitung abstrakter Verhältnisse im modernen Kapitalismus machte Werner Sombart ein Übergewicht des Händlergeistes gegenüber dem kapitalistischen Unternehmertum verantwortlich. In seinen Augen war die kapitalistische Tätigkeit für viele Menschen zum reinen Selbstzweck geworden. So schreibt er in *Der moderne Kapitalismus* (1902): „Langsam streckt der Moloch des Geschäftssinnes seine Krallen aus, um nun mit wachsendem Erfolge Generation auf Generation zu ver-

²²⁹ Ebd. TC: 1:39:40 – 1:39:54

schlingen.“²³⁰ DIE WELT OHNE MASKE nimmt diese grundsätzliche Kritik auf und vereinfacht sie publikumswirksam durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Charaktere, die jeder für sich wirtschaftliche Archetypen repräsentieren.

Harry entspricht tendenziell dem, was Sombart in *Die Juden und das Wirtschaftsleben* (1911) als „das Wesen des guten Unternehmers“²³¹ beschreibt. Er ist „ein Mann der eine Aufgabe zu erfüllen hat [...]“²³². Er ist ein „Eroberer“²³³ in dem Sinne, dass er „alles – [...] im wesentlichen sein Vermögen, aber doch auch seine bürgerliche Ehre und schließlich sein Leben, wenn es nottut – einsetzt, um für sein Unternehmen Großes zu gewinnen“.²³⁴ Und er ist ein „Organisator“²³⁵, d. h. jemand mit der Fähigkeit „viele Menschen zu einem glücklichen und erfolgreichen Wirken zusammenzufügen.“²³⁶ Noch wichtiger als das aber: Harry ist nicht an der marktwirtschaftlichen, sondern an der gesellschaftlichen Verwertung der Erfindung interessiert. Sein Ziel ist die Schaffung eines „Volks-Radio-Fernsehempfängers [...]“²³⁷, womit er, dem Geist der Zeit entsprechend, seinen Hang zu sozialistischen Idealen bekundet. Tobias stellt das ‚Werkzeug‘ dar, mit dessen Hilfe er seine Vorstellungen in die Tat umsetzen kann.

Tobias ist derjenige, der der Erfindung Gestalt verleiht. Im Gegensatz zu Harry fehlt es Tobias allerdings an einer größeren gesellschaftlichen Vision. Er verfügt zwar über ein enormes technisches Fachwissen, besitzt dafür aber kaum soziale Kompetenzen, ja wirkt zeitweise geradezu infantil und mit den Anforderungen der Wirklichkeit heillos überfordert. Sein kleines Zimmer, von dessen Decke wahllos Kabel herabhängen, versinkt im Chaos der herumstehenden Gerätschaften. Kurzum, Tobias verkörpert das stereotype Bild des Nerd.

²³⁰ Sombart, Werner: *Der moderne Kapitalismus: Erster Band. Die Genesis des Kapitalismus*, Leipzig 1902, S. 397.

²³¹ Ebd. S. XXI.

²³² Sombart: *Die Juden und das Wirtschaftsleben*, S. 189.

²³³ Ebd. S. 191.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ DIE WELT OHNE MASKE, TC: 1:37:00.

Der Nerd ist eine Figur, die es, folgt man Lori Kendall, der Gesellschaft erlaubt, kollektive Ängste vor modernen Technologien zu kanalisieren. Seine soziale Außenseiterrolle und die physische Unterlegenheit, die dem Nerd (oder Geek) meist zugeschrieben werden, sind Nachteile, die seinen Intellekt und sein überdurchschnittlich großes Wissen auf dem Gebiet der Technik kompensieren. Hierdurch wird es der Gesellschaft ermöglicht, sich gegenüber dem, mit der Technik in enger Verbindung stehenden Menschen (und damit gegenüber der Technik als solcher) überlegen zu fühlen.²³⁸ Durch seine Mängel ist der Ingenieur Tobias alleine hilflos. Er braucht einen „guten Unternehmer“, er braucht die Gesellschaft, um die Welt gestalten zu können. Das Credo hier ist: Technik ist keine autonome Kraft an sich. Sie braucht jemanden, der sie benutzt.

Das wiederum macht auch den Missbrauch möglich. In diesem Zusammenhang wird durch die Einführung der beiden Gegenspieler, Merker und E. W. Costa, das antikapitalistische Moment in *DIE WELT OHNE MASKE* etabliert. Der zweifelhafte Geschäftsmann Merker möchte Harry und Tobias die Fernseh-Apparatur abkaufen und möglichst profitmaximierend verwerten. Der schwerreiche südamerikanische Industrielle E. W. Costa hat ebenfalls ein ausgesprochenes Interesse an der Erfindung, möchte diese aber keinesfalls dem Wohl der deutschen Gesellschaft zuführen – worauf nicht zuletzt seine ausländische Herkunft hindeutet. Gemeinsam symbolisieren beide den korrupten Einfluss kapitalistischer Kräfte auf die Technik.



Abbildung 3: Merker belauscht ein Gespräch zwischen Dr. Niemann und Harry.

Bei der visuellen Inszenierung der beiden Charaktere bedient sich der Film reichlich aus dem Repertoire gesellschaftlicher Klischees. Merker erscheint meist im zugeknöpften Mantel, mit einer Melone auf dem Kopf und dicker, qualmender Zigarre zwischen den Lippen. In der nebenstehenden Einstellung, der ersten, in der man ihn zu Gesicht bekommt, filmt ihn die Kamera leicht von unten, was seine Dominanz hervorhebt. Durch das harte Licht wirft die Hutkrem-

²³⁸ Vgl. Kendall, Lori: “White and Nerdy”: Computers, Race, and the Nerd Stereotype , in: *The Journal of Popular Culture*, Volume 44, Issue 3, Juni 2001, S. 521.

pe einen schwarzen Schatten über seine Augen. Hier soll suggeriert werden: Das ist der Böse. Der Schatten auf der Stirn versinnbildlicht ‚dunkle Gedanken‘, der Blick eine gewisse Hinterhältigkeit. Auch der zugeknöpfte Mantel deutet an, dass hier jemand etwas vor der Außenwelt verstecken will. Merker ist der typische Mittelsmann. Er kann sowohl mit den großen, als auch mit den kleinen Gaunern. Er ist jemand, der auch mal selbst Hand anlegt, wenn es nötig wird.

Costa hält vorzugsweise eine kühle und sichere Distanz zum ‚gemeinen Volk‘. Mittels seines Geldes kann er andere für sich arbeiten lassen. Sein Denken scheint von der Überzeugung geprägt, dass alles käuflich ist. Er ist einer der „immerfort fragt: was kostets, was trags? Und dessen fortgesetztes Fragen in diesem Sinne in die inhaltsschwere letzte Frage ausmündet: ‚was kostet die Welt?‘“²³⁹, wie Sombart es formuliert. Der Hinweis auf seine ausländische Herkunft dient hier als Mittel der Ausgrenzung. Seine geschliffene und leicht näselnde Aussprache, der dünne Oberlippenbart, die von Pomade glänzenden, zurückgekämmten Haare, das akkurate, ja penible Äußere und seine leicht arrogant wirkende Art identifizieren ihn als einen typischen Snob, als Angehöriger des ‚Finanzadels‘. Er ist die Personifizierung des von den Kulturrevolutionären so verhassten Großbürgers, der neben den Juden als großer Profiteur des marktwirtschaftlichen Liberalismus galt. Mit Blick auf Costas ausländische Herkunft fühlt man sich unwillkürlich an „das internationale Großkapital [...]“²⁴⁰ erinnert, das Gottfried Feder in seinem 1919 erschienenen *Manifest zur Brechung der Zinsknechtschaft des Geldes* „als letzte treibende Kraft hinter dem weltumspannenden anglo-amerikanischen Imperialismus“²⁴¹ ausgemacht hat. England und Amerika galten zu der Zeit als Hort von Kapitalismus und Liberalismus und standen für die Vereinnahmung der deutschen Kultur durch eine als oberflächlich empfundene westliche Zivilisation (siehe Kapitel 2.1).

In der nebenstehenden Einstellung ist zu sehen, wie Costa sich, Harry den Rücken zugewandt, von oben bis unten mit Parfüm einsprüht. Parfüm ist bekanntlich ein Mittel der Selbstdarstellung oder dient zur Überdeckung des Eigengeruchs. Die exzessive Verwen-

²³⁹ Sombart: Die Juden und das Wirtschaftsleben, S. 190.

²⁴⁰ Feder, Gottfried: Manifest zur Brechung der Zinsknechtschaft des Geldes, München 1919, S. 12.

²⁴¹ Ebd.

dung von Parfüm, wie in dieser Szene zu sehen ist, deutet auf zweierlei hin. Erstens: Costa ist ein Mensch, dessen Wesen gänzlich auf Selbstinszenierung beruht. Im Gegensatz zu Harry, der festen Prinzipien folgt, ist Costa von einem wandelbaren Charakter. Dass er in diesem Moment Harry den Rücken zukehrt, sodass nur der Zuschauer seine ‚wahren Absichten‘ erkennen kann, suggeriert, dass Costa etwas im Schilde führt. Zweitens verleiht ihm der übermäßige Gebrauch von



Abbildung 4: Harry begegnet Costa in dessen Hotelzimmer.

Parfüm eine gewisse Unmännlichkeit. Parfüm kann verwendet werden, um zu verführen, zu betören, usw. – mit anderen Worten, jemanden von etwas zu überzeugen, das er eigentlich gar nicht will. Costas Eingriffe in die Welt erfolgen ausschließlich durch den Mittelsmann Merker, der sich für ihn ‚die Hände schmutzig macht‘. Merker stellt damit symbolisch die Verbindung zwischen dem schädigenden Großkapital und der deutschen Nation her. Interessant an der vorliegenden Szene ist auch der Kontrast zwischen Costas dunklem Anzug und Harrys heller Kleidung, was letzteren gegenüber seinem Gegenspieler als aufrichtigen und rechtschaffenen Menschen erscheinen lässt – eine Symbolik, die im Film immer wieder auftaucht.

Die Ebene der Handlung unterstreicht die visuelle Inszenierung der Charaktere. Die Geldgier Costas wird überdeutlich, als er von der Erfindung des wundersamen Fern-Seh-Apparates hört. Sofort beauftragt er Merker damit, Harry und Tobias die Apparatur abzu kaufen, wofür er ihm „bis zu Hunderttausend Mark [...]“²⁴² zur Verfügung stellt. Während die beiden am Tisch in einem Kaffeehaus verhandeln, ist Costa winterlich gekleidet: er trägt einen tiefsitzenden Hut, einen Schal und dunkle Handschuhe, der Mantel ist bis oben zugeknöpft. Diese etwas ungewöhnliche Aufmachung während eines Kaffeehausbesuchs lässt darauf schließen, dass er sich vor direktem Kontakt mit dem Milieu schützen will, mit dem er sich hier gerade einlässt.

Diese Vorsichtsmaßnahme war, wie sich am Ende des Films herausstellen wird, durchaus angebracht. Der Ausgang wird symbolisch vorweggenommen, als Merker Costa

²⁴² DIE WELT OHNE MASKE, TC: 1:49:11

beim Verlassen des Cafés noch einmal aufhält, um ihn davon zu überzeugen, dass er mit 150.000 Mark Kapital mehr werde erreichen können, als mit 100.000. Bei diesem kurzen Gespräch werden die Gesichter von Merker und Costa durch ein Drahtgitter getrennt, das die Rückwand der Garderobenablage darstellt. Die bildliche Trennung der beiden durch ein Gitter etabliert eine Atmosphäre der Bedrohung. Costa ist dies alles offensichtlich nicht ganz geheuer. Wie zur Bestätigung dieser bösen Vorahnung sagt Merker später im Stillen zu sich: "Abkoofen? Naiv!"²⁴³ Wobei er eine belustigte Miene macht und mit den Schultern zuckt. Seine Skrupellosigkeit wird ihm am Ende des Films schließlich zum Verhängnis werden. Während Costa lediglich eine ökonomische Niederlage erlebt, wird Merker von zwei Zivilbeamten verhaftet und abgeführt. Harry und Tobias gewinnen den ersten Preis und das Volk einen konkurrenzlos günstigen Radio-Fernsehempfänger.

4.2. Technik als Mittel der Naturbeherrschung und soldatischer Heroismus:

KAUTSCHUK (Eduard von Borsody, 1938)

KAUTSCHUK stellt durch seine formale Gestaltung und durch die Besonderheit seines Entstehungsprozesses eine Huldigung der technischen Möglichkeiten seiner Zeit dar. Mit diesem Entstehungsprozess weist der Film ein Merkmal auf, das ihn von anderen Abenteuerfilmen abhebt. Ein großer Teil der verwendeten Aufnahmen beruht auf dem Material einer Expedition durch den brasilianischen Dschungel des Amazonasgebietes, die 1935/36 unter der Leitung von Franz Eichhorn unternommen wurde. KAUTSCHUK enthält deshalb einzigartige, für die damalige Zeit spektakuläre, Darstellungen exotischer Tiere, wie zum Beispiel Unterwasseraufnahmen von Piranhas, und Originalszenen aus dem brasilianischen Urwald.²⁴⁴ Die Erlebnisse dieser Reise veröffentlichte Eichhorn 1937 unter dem Titel *In der grünen Hölle. Kurbelfahrten durch Nordbrasilien*. Ein weiteres interessantes De-

²⁴³ Ebd. TC: 0:50:00 – 0:50: 06.

²⁴⁴ Die Bilder fremdländischer Handlungsorte im fiktionalen Film entstammten aus Zeit- und Kostengründen in den seltensten Fällen tatsächlich dem Schauplatz, den sie darzustellen suchten. „Als fernster Drehort südlicher Gefilde kam in der Regel allenfalls Teneriffa in Betracht.“ (Köppen, Manuel: Mit dem ‚Dritten Reich‘ um die Welt. Kodierung der Fremde im fiktionalen Film, in: Köppen, Manuel/Schütz, Erhard: Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich, Bern 2007, S. 249.)

tail ist, dass an der Ausarbeitung des Drehbuches neben Eduard von Borsody auch Ernst von Salomon, geistiger Anhänger der Konservativen Revolution und Freund Ernst Jüngers, beteiligt war.

Das Ergebnis ist ein filmisches Dokument der technischen Kontrolle über die Natur, des Verlangens nach Abenteuer und emotionaler Befriedigung und eine Referenz an das Fronterlebnis in der Literatur des „soldatischen Nationalismus“. Die Tatsache, dass es sich bei der Geschichte von KAUTSCHUK um den historischen Sieg Englands über das brasilianische Kautschukmonopol im 19. Jahrhundert handelt, könnte man als brisant bezeichnen. Als ebenso heikel in Hinblick auf die Eignung des Filmes für eine Untersuchung auf reaktionär-modernistische Elemente hin scheint dessen Verbot nach Ausbruch des Krieges 1939.²⁴⁵ Diese Umstände verlieren allerdings stark an Bedeutung, wenn man sich vor Augen hält, dass das nationalsozialistische Deutschland lange Zeit ein Bündnis mit Großbritannien anstrebte, für das Hitler durchaus Bewunderung hegte. Außerdem unterzeichneten beide Regierungen 1935 im Zuge der von England betriebenen sogenannten Appeasement-Politik das deutsch-britische Flottenabkommen (das de facto die Rüstungsbeschränkungen im Versailler Vertrag außer Kraft setzte).²⁴⁶ Daneben unterstreicht die Handlung des Filmes universelle, zeitlose menschliche Werte, sodass im Grunde genommen jedes beliebige Land an Stelle von England hätte porträtiert werden können. Dass die Wahl aber gerade auf England fiel ergibt, abgesehen von der Übereinstimmung mit den historischen Fakten (Kautschukmonopol), im Hinblick auf die glorreiche koloniale Geschichte der Briten und der Anerkennung, die die Nationalsozialisten ihnen deshalb entgegenbrachten, sehr wohl Sinn. Nach dem Kriegseintritt von Großbritannien und Frankreich wurde der Film für das Regime verständlicherweise untragbar.

Zur Handlung: England im Jahr 1876. Kautschuk ist ein wichtiger Rohstoff und kann, im Gegensatz zu heute, nur auf natürlichem Wege gewonnen werden. Das alleinige Monopol darauf hält Brasilien, das jegliche Ausfuhr von Kautschukpflanzen und -samen strikt mit dem Tod bestraft. Der Engländer Henry Wickham (René Deltgen) beschließt auf

²⁴⁵ Vgl. O'Brien, Mary-Elizabeth: *Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich*, New York: Camden House 2004, S. 78.

²⁴⁶ Vgl. Graml, Hermann: *Hitler und England. Ein Essay zur nationalsozialistischen Außenpolitik 1920 bis 1940*, München 2010, S. 10.

eigene Faust, ohne Unterstützung von der englischen Regierung erwarten zu können, in den brasilianischen Dschungel zu reisen, um Kautschuksamen nach England zu schmuggeln und so das Monopol Brasiliens zu brechen. Auf der Schiffsreise nach Südamerika verliebt er sich in die Tochter des englischen Konsuls in Pará, Mary Waverley (Vera von Langen), die allerdings im Begriff ist, eine Beziehung mit dem reichen und mächtigen Plantagenbesitzer Don Alonzo de Ribeira (Gustav Diessl) einzugehen. Bei einer Abendveranstaltung im Haus des Konsuls erfährt Wickham von dem Wunsch eines anwesenden Forschers, einen sagenumwobenen Schmetterling zu finden, der nur im brasilianischen Urwald vorkommt. Seine Chance witternd, bietet er sich an, die strapaziöse Reise auf sich zu nehmen. Don Alonzo kann überzeugt werden, ihm die Erlaubnis für die Expedition zu erteilen und Wickham macht sich auf den Weg. Unter großen Anstrengungen und Gefahren gelingt es ihm sowohl einige Samen sicherzustellen, als auch den Schmetterling zu fangen. Dabei steht ihm José (José Alcantra) zur Seite, ein entfloherer Plantagenarbeiter Don Alonzos, den Wickham vor dem Ertrinken rettet. Sie versuchen mit den Kanistern, in denen sich die Samen befinden, an die Mündung des Amazonas zu gelangen, um sie dort dem englischen Vermessungsschiff „Wellington“ zu übergeben. Doch Wickham bekommt Fieber und muss zurückbleiben, während José die Kanister zum Meer transportiert. Dabei kommt ihnen Don Alonzo auf die Spur, kann Wickham aber keine Straftat nachweisen. Als schließlich Wickham, wieder genesen, seine Reise fortsetzt, gelingt es beiden einen Kanister mit Kautschuksamen an Bord des Vermessungsschiffes zu schmuggeln. Ihre Tat jedoch fliegt auf, José wird erschossen und Wickham wird, aufgrund mangelnder Beweise hinsichtlich des Kautschukschmuggels, wegen des Verdachts auf Spionage vor ein Militärgericht gestellt. Obwohl ihm die Hinrichtung droht, geht er nicht auf den Vorschlag Don Alonzos ein, im Tausch für die geschmuggelten Samen sein Leben zu schonen. In der Gerichtsverhandlung kommt es zum Eklat, weil Don Alonzo, wie Mary plausibel darstellen kann, dem Gericht Beweise vorenthalten hat. Der Film endet mit einem Freispruch Wickhams und unter Salutschüssen segelt die „Wellington“ triumphierend Richtung England.

4.2.1. Bändigung der Natur durch Technik

KAUTSCHUK nimmt eine ziemlich eindeutige Haltung gegenüber dem Fremden ein, wenn auch die entsprechenden Bilder oft von faszinierender Ambivalenz sind. Die schwarze und indianische Bevölkerung Brasiliens wird durchweg als unkultiviert und infantil dargestellt. Die Natur erscheint als wild und lebensfeindlich. Überall im Urwald lauern tödliche Gefahren und abseits der Städte und staatlicher Strukturen ist ein menschliches Leben keinen Cent mehr wert. Die Darstellung der portugiesischen Oberschicht Brasiliens, ebenso wie die der britischen Einwohner Pará, geht ins andere Extrem. So stellt sich die Abendgesellschaft im Haus des Konsuls als Ansammlung blasierter Lordschaften und dekadenter Bildungsbürger dar. Der Kontrast der beiden gegensätzlichen Welten wird während einer Szene ganz besonders deutlich: dem Bild der graziös tanzenden, kultivierten Abendgäste wird in einer Parallelmontage kontrastreich das rauschende Fest der Sklaven auf der Fazenda von Don Alonzo gegenübergestellt. Die Musik blendet von beschwingten Streicherklängen zu temperamentvollen Sambarhythmen über. In beiden Einstellungen dominiert jeweils ein Tanzpaar den Bildausschnitt. Auf der einen Seite sehen wir Wickham und Mary, wie sie heiter, aber dem Milieu entsprechend, zurückhaltend miteinander tanzen, während der verschmähte Don Alonzo zuschauen muss. Auf der anderen Seite sind es José und Elizza, die in Ekstase umeinander herumwirbeln, ebenfalls unter den Argusaugen eines düpierten Verehrers, in diesem Fall des Aufsehers Raimundo. Hier wie dort wird dem Publikum ein Konflikt vorgeführt, der nach Lösung verlangt. Während der portugiesischstämmige Don Alonzo die Situation kühl übergeht, entlädt sich der Zorn des betrunkenen Raimundos, dem es an der europäischen Kultiviertheit seines Herren mangelt, über seinen Rivalen. Durch die Montage wird symbolisch die Triebhaftigkeit von Raimundos Charakter unterstrichen. Zuerst zeigt die Kamera eine Nahaufnahme von Raimundos Gesicht. Danach Schnitt auf das lachende Antlitz Elizzas. Raimundos Augen in der Nahaufnahme. Dann Schnitt auf die bebenden Brüste der Tanzenden. Rasend vor Wut stürzt sich Raimundo auf José. Es kommt zu einem Gerangel, in dessen Verlauf José seinen Widersacher mit einem Messer ersticht. Die erotische Aufladung der Szene, der fixierende Blick des Aufsehers und seine gewaltsame, instinkthafte Reaktion assoziieren ihn mit der Ungezähmtheit

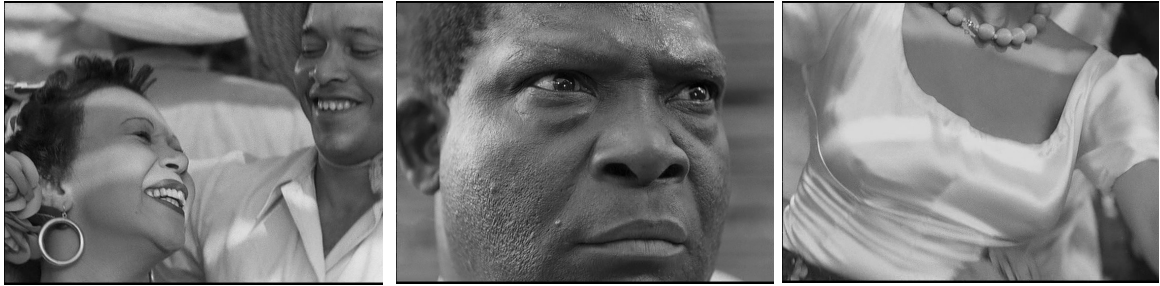


Abbildung 5: Aufseher Raimundo beobachtet mit grimmiger Miene die beiden Tanzenden José und Elizza.

eines wilden Tieres. Erst durch die Anwesenheit des europäischstämmigen Don Alonzo zieht so etwas wie Kultiviertheit in das Leben seiner Sklaven ein. Als ein Bote Don Alonzos Ankunft auf der Fazenda ankündigt, springen die eben noch schlafenden Arbeiter rasch aus den Hängematten, nackte Füße werden in enge Schuhe gezwängt, verfilzte Haare gekämmt und die schmutzigen Kinder müssen sich waschen. Diese Darstellung ist symptomatisch für die Kodierung der Fremde in KAUTSCHUK.

Der Film betont den Kontrast zwischen der Kultiviertheit der Europäer und der Wildheit der afrikanischen, indianischen bzw. der mulattischen Bevölkerung. In der Weise, wie die Anwesenheit ihres weißen Herren die Sklaven plötzlich zivilisiert drückt sich eine Art kultivierender kolonialistischer Gestus aus. Im Grunde basiert die gesamte Handlung von KAUTSCHUK auf einer historischen Gegebenheit, die die weltwirtschaftlichen Kräfteverhältnisse zugunsten von Großbritannien grundlegend veränderte und beschreibt damit einen imperialistischen Vorgang. Der Zweck von Wickhams Reise in den brasilianischen Urwald ist es, zwei Gegenstände, Kautschuksamen und eine seltene Schmetterlingsart, zu finden und physisch in Besitz zu nehmen. Es geht also um eine gewaltsame Aneignung, um Zähmung und Beherrschung, des Fremden, das Grundmotiv kolonialistischer Denkweise. Wickham ‚extrahiert‘ Samen aus dem Urwald, die Essenz allen Lebens, das Ursprünglichste, was in der Natur vorkommt, und verschifft sie auf den europäischen Kontinent. Dort sollen sie unter künstlichen Bedingungen, abseits ihrer natürlichen Umgebung, gezüchtet und schließlich zur massenhaften Ausbeutung in tropische Kolonien gebracht werden. Die Bedeutung dahinter ist klar: Es ist der Wunsch nach der Aneignung und technischen Nutzbarmachung der Naturgesetze.

Gleichzeitig erschließt sich auf der Metaebene des Films eine weitere Bedeutung, die aus der dokumentarischen Natur der verwendeten Aufnahmen resultiert. Nach Kreimeier waren deutsche Forschungsexpeditionen vor dem Zweiten Weltkrieg vor allen Dingen von einem Wunsch geleitet: „Die ganz und gar physische, materielle Aneignung der Welt: sie ist das Primäre, und sie dirigiert den ethnografischen Blick.“²⁴⁷ Es ist die Obsession, die fremde Natur in den technischen Apparat zu bannen, die viele der Ethnografen, mit Kamera und Gewehr bewaffnet, antrieb, so Kreimeier. „Der Beruf des Dokumentarfilmers hat, soweit es um exotische Sujets geht, archaische Vorläufer; er vermischt sich mit den alten Berufsbildern des Jägers, des Sammlers und des Tierfängers.“²⁴⁸ Eichhorn notiert in seinem Tagebuch über die Expeditionsreise 1935: „Tausend Dinge lockten, und mutlos sah man oft keine Möglichkeit, *all die Schönheit einfangen zu können*, ohne Gefahr zu laufen, sich in allzu viele Details bei der filmischen Arbeit zu verlieren [...]“²⁴⁹. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmete das Team einer Idee, von der Eichhorn geradezu besessen schien. Er wollte um jeden Preis Unterwasseraufnahmen von fressenden Piranhas machen. Zu diesem Zweck versuchte die Gruppe einzelne Fische in einem Aquarium zu isolieren. Der Versuch schlug jedoch fehl, da die Piranhas aus unerfindlichen Gründen nach kurzer Zeit starben. Aus dem gleichen Grund misslang es auch einen Teil des Flusses mit Drahtgitter abzusperren, um die Piranhas an Gefangenschaft zu gewöhnen, ebenso wie alle darauffolgenden Bemühungen. Nach 6 Wochen wurde die Unternehmung schließlich erfolglos abgebrochen, woraufhin Eichhorn Folgendes in sein Tagebuch vermerkt:

„Aber als am Ende der Reise der Leuchtturm von Salinas und hinter ihm die grünen Wälder Brasiliens im Dunst verschwanden, sahen wir noch lange hinüber und wußten, daß wie noch einmal wiederkommen und dann die Pyranhas, komme was wolle, unter Wasser beim Fressen *auf Platte und Film zwingen würden*.“²⁵⁰

Das Dokumentieren, Konservieren und Kategorisieren der Fremde übte auf viele ethnografische Filmemacher einen besonderen Reiz aus. Große Anziehungskraft ging auch von

²⁴⁷ Kreimeier, Klaus: Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hrsg.): Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939, München 1997, S. 50.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Eichhorn, Franz: In der grünen Hölle. Kurbelfahrten durch Brasilien, Gütersloh 1952, S. 63. [Meine Hervorhebung]

²⁵⁰ Ebd. S. 38. [Meine Hervorhebung]

dem Gedanken aus, mit der Hilfe von optischen Apparaten die Wirklichkeit naturgetreu und authentisch abbilden zu können. Filmkameras produzieren, anders als die bildende Kunst, rein mechanische Bilder. Es handelt sich also um einen Abglanz, eine Illusion von Wirklichkeit, eine Mischung aus Licht und Schatten, die der technische Apparat festhält. Siegfried Kracauer bezeichnet diesen Vorgang als Reflexion der Natur. Ähnlich wie Perseus die Medusa als Spiegelbild in seinem blanken Schild ansehen konnte, mache das Kino Erfahrungen wie das Grauen durch den Spiegelcharakter seiner Bilder für das Publikum erfahrbar:²⁵¹ „Der Film strahlt die Erscheinung des Entsetzlichen an, dem wir sonst im Dunklen begegnen, macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt.“²⁵² Das Grauen tritt in KAUTSCHUK vor allem in Form der dokumentarischen Aufnahmen von kriegesischen Indianern, giftig fauchenden Krokodilen und fleischfressenden Piranhaschwärmen hervor. So schreibt Eichhorn beim Anblick eines, von unzähligen Krokodilen bewohnten des Teilstückes des Rio dos Jacarés über seine Empfindungen:

„Eine versunken geglaubte Welt hatte sich hier furchterregend lebendig erhalten. Die Schreckensgestalten der Urwelt lagen zu Tausenden in diesem Höllentopf. [...] Mit eigenartigem Empfinden standen wir dieser Landschaft und diesen Drachen gegenüber. Zu diesen Bestien der Vorzeit fehlte uns jedes ‚kosmische‘ Gefühl, das sonst immer Mensch und Kreatur verbindet.“²⁵³

Für das Publikum geht von diesen Bildern eine Faszination aus, die nicht in erster Linie durch ihren Schrecken hervorgerufen wird, als vielmehr durch die Gewissheit, sich diesem ohne Angst um die eigene körperliche Unversehrtheit ausliefern zu können. Es ist die Be-

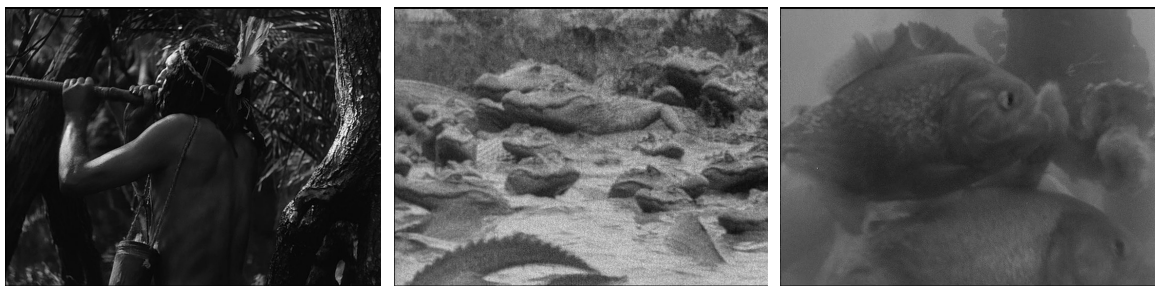


Abbildung 6: Die Schrecken des Urwalds. Ein Indianer mit Blasrohr, Krokodile, Piranhas beim Fressen.

²⁵¹ Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Errettung der physischen Realität, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, 4. Auflage, Stuttgart 2001, S. 248.

²⁵² Kracauer, Siegfried: „Das Grauen im Film“, in: Witte, Karsten (Hrsg.): Siegfried Kracauer. Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film, Frankfurt a. M. 1974, S. 26.

²⁵³ Eichhorn: In der grünen Hölle, S. 94.

geisterung für das technische Potenzial des Kinos, das, wie Manuel Köppen es ausdrückt, „ein emblematisches Bild für die Errungenschaften der Moderne [ist]: Im Blick durch das Mikroskop wie durch das Objektiv der Kamera lässt sich die Fremde gleichermaßen fokussieren wie auf die angemessene Distanz bringen.“²⁵⁴ KAUTSCHUK brachte den brasilianischen Urwald in die deutschen Kinosäle. Der Tropenwald galt in den 30er/40er Jahren als Symbol für Chaos, Anarchie, Unbeständigkeit und Unsicherheit. Er stellte „die Antithese des deutschen Waldes [...]“²⁵⁵ dar, der wiederum ein wichtiges kulturelles Identifikationsobjekt war (und auch heute noch ist).²⁵⁶ Der kinematographische Apparat besaß das Potenzial, dieses Chaos zu bändigen und es dem Publikum in der Sicherheit der vertrauten heimischen Umgebung zugänglich zu machen. Diese Bedeutung ergibt sich aus dem Zusammenspiel von filmischer Handlung, Metaebene und dem filmbegleitenden Buch über die Expeditionsreise.

4.2.2. Auf die Geisteshaltung kommt es an

Neben der formal-ästhetischen Gestaltung von KAUTSCHUK und dem Rückgriff auf das Motiv der kolonialen Weltaneignung, taucht auf der Handlungsebene ein weiteres typisches Thema der Zeit auf. Henry Wickham wird als tapferer, opferbereiter Einzelkämpfer porträtiert, der bereit ist, für seine Überzeugungen in den Tod zu gehen. Sein Handeln erscheint besonders tugendhaft, nicht nur weil es einen höheren Zweck verfolgt, nämlich das Wohl des Heimatlandes, sondern auch, weil Wickhams Einsatz selbstlos ist, da er keinerlei offizielle Unterstützung zu erwarten hat. Der britische Lordkanzler macht das zu Beginn des Filmes unmissverständlich klar:

„Es könnte der Fall eintreten, dass sich ihr Vertrauensmann der Versuchung ausgesetzt sieht, die englische Regierung um Hilfe oder Vermittlung anzurufen. Er wird in dieser Situation, so peinlich sie sein mag, auf taube Ohren stoßen!“²⁵⁷

²⁵⁴ Köppen: Mit dem ‚Dritten Reich‘ um die Welt, S. 255.

²⁵⁵ Flitner, Michael: Gibt es einen ‚deutschen Tropenwald‘? Anleitung zur Spurensuche, in: Flitner, Michael (Hrsg.): Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik, Frankfurt a. M. 2000, S. 10.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

²⁵⁷ KAUTSCHUK, Eduard von Borsody (Regie), Eduard von Borsody/Ernst von Salomon/Franz Eichhorn (Drehbuch), DE 1938, DVD-Video, Warner Home Video 2008, TC: 0:03:54 – 0:04:09.

Hier geht es um allgemeingültige Tugenden, die zum Beispiel Helden eines „nationalen Sozialismus“ besitzen sollten, die „das Interesse am eigenen Überleben dem ihnen höher-rangigen Gemeinwohl, dem Sieg [...]“²⁵⁸ unterordnen. Das eigene Leben ist nur solange etwas wert, wie es dem Wohl der Gemeinschaft dient.

Wickham hält unbeirrt an seinen Überzeugungen fest, selbst als ihm im Gefängnis seine Verurteilung zum Tode angekündigt wird, ist er nicht bereit die geschmuggelten Kautschuksamen zurückzugeben. Zuvor hatte ihm der britische Konsul die Sachlage erläutert: „So liegen die Dinge Wickham. Entscheiden müssen sie selbst.“²⁵⁹ Da ertönt im Hintergrund der feierliche Klang einer militärischen Trompete, während die Kamera langsam auf Wickhams Gesicht zufährt, dessen glänzende Augen in die Ferne schweifen. Mit Glück erfüllt spricht er wie zu sich selbst:

„Das ist eine weite Reise über das Meer. Und... keimen sollen sie ja erst Drüben. In den Gewächshäusern an der Themse. Bis sie stark genug sind, wieder eine weite Reise zu wagen. Über den halben Erdball hinweg, bis ans andere Ende unserer komischen Weltkugel! Und dort werden sie wachsen und sich vermehren. Bis sie stehen in endlosen Reihen... Baum bei Baum. Und, in zehn Jahren... in zehn Jahren, Herr Konsul, da werden sie Kautschuk geben. Kautschuk so viel die Welt braucht! In Indien, in Ceylon, Malakka, auf britischem Boden!“²⁶⁰

Aber auch Wickhams Gegenspieler, der Großgrundbesitzer Don Alonzo, steht diesem an Charakterstärke in nichts nach. Auch sein Kampf beruht auf den Prinzipien von Ehre und Selbstaufopferung. Abseits des Gesetzes und der offiziellen Linie, kämpft er gegen Wickhams Vorhaben, Kautschuksamen aus Brasilien auszuführen, der ihm aber immer einen Schritt voraus ist. Der Gouverneur von Pará pocht, ebenso wie sein britisches Gegenstück, der Lordkanzler, gegenüber Don Alonzo auf die strikte Einhaltung der Gesetze, um die Beziehungen Brasiliens zu England nicht zu gefährden. Als er erfährt, dass Don Alonzo vor Gericht Beweise zurückgehalten hat, um Wickham mit der Todesstrafe erpressen zu können, ist er schockiert und veranlasst umgehend dessen Freilassung. Don Alonzo hingegen akzeptiert seine Niederlage erhobenen Hauptes und gibt sich als Mann von Ehre: „Das Spiel ist aus. Und ich habe verloren.“

²⁵⁸ Esposito, Fernando: *Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien*, München 2011, S. 265.

²⁵⁹ KAUTSCHUK, TC: 1:31:31 – 1:31:35.

²⁶⁰ Ebd. TC: 1:31:46 – 1:32:15.

Don Alonzo gehört, worauf sein Adelstitel *de Ribeira* hinweist, der Oberschicht an. Als Herrscher über Rinderherden, Sklaven und Vaqueros steht er aber ebenso mit dem Leben in seiner ursprünglichen Form in Kontakt. Diese Gegensätze werden in Kautschuk bewusst kontrastiert. Das instinkt- und triebgesteuerte Verhalten der schwarzen, indianischen (bzw. gemischten) Bevölkerung und die wilde Natur stehen der vergeistigten, bürgerlichen Zivilisation mit ihren staatlichen Institutionen gegenüber. Wickham wird im Film vorerst dem letzteren zugerechnet. Er erscheint als lustiger Draufgänger, albert herum, treibt Späße und genießt seine Ungebundenheit. Als er Mary nach ihrer Meinung über ihn fragt, antwortet sie ihm lächelnd: „Junger Mann aus guter Familie, hinreichend vermögend, nichts gelernt, vermutlich zu Hause Dummheiten gemacht.“²⁶¹ Worauf er seufzend antwortet: „Jaja, bis jetzt stimmt alles.“²⁶² Er hat zwar bereits seinem Freund Kapitän Murray indirekt das Leben gerettet. Doch bestand diese heroische Tat lediglich darin, diesem beim Pokerspielen „das ganze Reisegeld [...]“²⁶³ abzunehmen, worauf Murray seine geplante Fahrt auf der „Ozeana“ nicht antreten konnte, die dann auf dem Weg nach Indien versank. Der Verweis auf das Pokerspiel konterkariert die Heldenhaftigkeit und lässt die lebensrettende Tat in zweifelhaftem Licht erscheinen. Wickham scheint zwar bereit, so die Botschaft, die Kautschuksamen aus dem Dschungel zu holen, aber seine charakterliche Tugendhaftigkeit (und der Wille, die Unternehmung zu einem guten Ende zu bringen) steht in Frage.

Damit ähnelt er in gewisser Weise den jugendlichen Freiwilligen von 1914, die mit einer naiven Idee romantischen Heldentums und auf der Suche nach Abenteuer in den Krieg zogen und dann von dessen Brutalität überrannt wurden. Das aus dem Schock heraus ästhetisch verklärte Fronterlebnis, populär geworden unter dem Begriff „soldatischer Nationalismus“, greift KAUTSCHUK auf. Ernst Jünger schreibt in *Der Kampf als inneres Erlebnis* über den Mut, den „göttlichen Funken“²⁶⁴, der den kämpfenden Soldaten im Angesicht der Schlacht durchströmt:

„Mut ist der Einsatz der eigenen Person bis zur eisernen Konsequenz, der Anspruch der Idee gegen die Materie, ohne Rücksicht, was daraus werden mag. Mut heißt, sich als

²⁶¹ Ebd. TC: 0:08:20 – 0:08:27.

²⁶² Ebd. TC: 0:08:27 – 0:08:29.

²⁶³ Ebd. TC: 0:21:38 – 0:21:40.

²⁶⁴ Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, S. 48.

Einzelner ans Kreuz schlagen lassen für seine Sache, Mut heißt, im letzten Nervenzucken mit verlöschendem Atem noch den Gedanken bekennen, für den man stand und fiel.“²⁶⁵

Im Kampf kommt nach Jünger das Leben in seiner wahren Form zum Ausdruck. Der Kampf ist die Schule, in der der Mann zum Krieger wird, er bringt ihm wahren Mut bei. „Leben heißt töten.“²⁶⁶ Und so gleicht die Fahrt Wickhams durch den Urwald, der Austritt aus der zivilisierten Welt in die „Grüne Hölle“ der verdamnten Wildnis, einem einzigen Delirium. Zugleich vollzieht sich bei ihm ein mentaler Wandel. Kaum einer tödlichen Situation mit Mühe und Not entkommen, wird Wickham bereits mit der nächsten Gefahr konfrontiert. Am Land bedrohen ihn Indianer mit Giftpfeilen, im glitzernden Wasser lauert der Tod in Form von fleischfressenden Piranhas. Es ist ein Kampf gegen eine durch und durch lebensfeindliche Welt, die ihn zu verschlingen droht und auch ein Kampf gegen die eigene Furcht. In dieser Auseinandersetzung überwindet er seinen früheren, unbekümmerten, ja ziellosen Lebensstil und verschreibt sich mit glühender Leidenschaft dem höheren Ziel. Dieser Wandel wird auf filmischer Ebene durch das Auffinden des seltenen Schmetterlings initiiert. Deutlich durch seinen Urwaldaufenthalt gezeichnet, verwitzt, unrasiert, mit wirrem Haar und zerrissenem Hemd durchkämmt Wickham das Unterholz auf der Suche nach dem geheimnisvollen Insekt. Als er den Schmetterling entdeckt und mit einem Netz einfängt, schießt plötzlich eine Würgeschlange aus den Blättern hervor und wickelt sich um den Körper des Abenteurers. Die Schlange symbolisiert hier die Hüterin des Urwaldes, während der Schmetterling das kostbare, letzte Geheimnis darstellt, das Wickham diesem zu entreißen droht. Gleichzeitig dient der Schmetterling Wickham als Möglichkeit der Erlösung, denn durch ihn kann er später seine Unschuld vor Gericht beweisen und damit sein Leben retten. In dieser Situation jedoch scheint Wickham zu viel gewagt zu haben; mit eigener Kraft kann er sich aus der Umklammerung der Schlange nicht befreien. Verzweifelt ruft er nach seinem brasilianischen Gefährten. Als José zur Rettung herbeieilt sieht man diesen in einer Halbnahen lauthals nach Wickham rufen. In dem Augenblick, in dem José den Mund öffnet, erklingt auf der Tonebene das aufgeregte Kreischen von Affen, die sich in der Nähe befinden, sodass der Eindruck entsteht, er selbst stoße die tierischen

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd. S. 42.

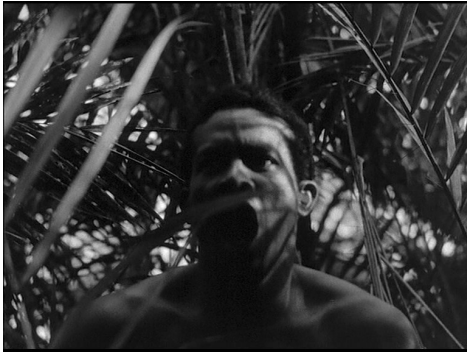


Abbildung 7: José auf der Suche nach dem mit der Schlange kämpfenden Wickham.

Laute aus. Die leichte Aufsicht der Kamera und das harte Licht, das auf Josés Gesicht und seinen nackten Oberkörper fällt, lassen ihn wild und bedrohlich wirken. Der Film identifiziert ihn hier eindeutig als Wesen des Dschungels. Durch seine tiefe Verbundenheit mit der Wildnis kann er Wickham aus dem Griff der Schlange befreien, doch sein eigener Versuch, dem Urwald zu entfliehen, endet für ihn tödlich. Das Erschlagen der Schlange, das einem Verrat am Urwald und damit an seiner eigenen Natur gleichkommt, rächt sich grausam. Wie ein Tier wird er selbst am Ende des Films (bei der Übergabe der Kautschuksamen an das englische Vermessungsschiff) durch ein brasilianisches Patrouillenboot erschossen. Er fällt durch die Hand seiner eigenen Leute. Wickham bleibt durch das beherzte Eingreifen Josés dieses Schicksal erspart, doch der Aufenthalt im Dschungel fordert auch bei ihm seinen Tribut. Wickham fällt in ein schweres Fieber und beginnt zu halluzinieren. Mit letzter Kraft erteilt er José die Anweisung, ihn am Fort Ambé abzuliefern, selbst zum Meer zu rudern und dort auf ihn zu warten. Kurz darauf schwinden seine Kräfte und er wird von alptraumhaften Erscheinungen heimgesucht. Das Bild verschwimmt und José verwandelt sich in ein zähnebleckendes Ungeheuer. Mit weit aufgerissenen Augen starrt Wickham in die Kamera, während fremde und bedrohliche Urwaldwesen an seinem geistigen Auge vorbeiziehen.

Als er nach 3 Tagen im Fort Ambé erwacht, ist er den unmittelbaren Gefahren des Dschungels entronnen. Die visuelle Darstellung des Fieberzustandes kann als Versinnbildlichung seines mentalen Wandels gedeutet werden. Ganz ähnlich wie im Traum vergangene Erlebnisse unterbewusst verarbeitet werden, beschließt Wickhams Aufwachen das Ende seiner Metamorphose. Die Erfahrung des erbarmungslosen Urwaldes hat ihn verändert. Der Kampf hat seinen Charakter geformt, ähnlich wie der Krieg in Jüngers *Der Kampf als inneres Erlebnis* das Wesen der Frontsoldaten änderte:

„Er hat uns gehämmert, gemeißelt und gehärtet zu dem, was wir sind. Und immer, solange des Lebens schwingendes Rad noch in uns kreist, wird dieser Krieg die Achse sein, um die es schwirrt. Er hat uns erzogen zum Kampf, und Kämpfer werden wir bleiben, solange wir sind. Wohl ist er gestorben, sind seine Schlachtfelder verlassen und verrufen

wie Folterkammer und Galgenberg, doch sein Geist ist in seine Fronknechte gezogen und lässt sie nie aus seinem Dienst.“²⁶⁷

Das Erlebte steht in starkem Kontrast zu Wickhams früherem Leben. Durch die im Urwald gemachten Erfahrungen ist er der Ursprünglichkeit des Daseins nähergekommen. Von der bürgerlichen Welt hat er sich entfernt. Begreift man die englische Abendgesellschaft im Haus des Konsuls als eine kulturpessimistische Anspielung auf die dekadente, von westlicher Zivilisation ‚durchsetzte‘ wilhelminische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, scheint die Interpretation von KAUTSCHUK als Hommage an das ästhetisierte Fronterlebnis des „soldatischen Nationalismus“ durchaus plausibel. Der neu gewonnene Abstand verortet Wickham in eine Zwischenwelt, in der das Spengler’sche Schreckgespenst von der untergehenden Kultur (siehe Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes*) besiegt ist. Er hat sich durch seine Erlebnisse von der Natur auf der einen Seite als auch von der bürgerlichen Zivilisation auf der anderen Seite emanzipiert. Im Gegensatz zu Don Alonzo trägt er nicht einen Teil aus beiden Welten in sich, sondern hat durch seine Wandlung die Rückkehr zu jenem vermeintlich höherwertigen, authentischeren Zustand vollzogen, der sich im idealisierten Kulturbegriff der Reaktionären Modernisten ausdrückte. Kultur ist „gegen die Zivilisation (materielle Errungenschaften) und die Natur (die Abwesenheit von Kultur und Werten) abgegrenzt. Die Kultur hat ihren Ursprung [...] im Handeln des Menschen, der sich durch die Schaffung von Kultur über die Natur erhebt.“²⁶⁸ Erst durch den Akt des Eingreifens in die Natur und durch den Kampf mit ihr konnte Wickham die Fähigkeiten erlernen, die ihn in der Auseinandersetzung mit Don Alonzo als Sieger hervorgehen lassen. Sie befähigen Wickham im Angesicht der drohenden Hinrichtung zu der (im Kontrast zum ‚lebensrettenden‘ Pokerspiel) wahrhaft heroischen Opferbereitschaft für das Wohl der nationalen Gemeinschaft.

²⁶⁷ Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*, S. 11f.

²⁶⁸ Metzger, Gilbert: *Liang Qichao, China und der Westen nach dem Ersten Weltkrieg. Ein Viertel der Menschheit hat gegenüber der gesamten Menschheit die Verpflichtung für ein Viertel ihres Glücks*, Berlin 2006, S. 58.

4.3. Romantik des Untergangs, Stilisierung des Sterbens: OPFERGANG (Veit Harlan, 1944)

Veit Harlan, der heute vor allem als Regisseur des Films JUD SÜSS bekannt ist, drehte das Melodram OPFERGANG in der Zeit zwischen August 1942 und Januar 1943. Nach seiner Fertigstellung wurde der Film von Goebbels vorerst zurückgehalten, mit der Begründung, er propagiere eine morbide Todessehnsucht.²⁶⁹ Im Dezember 1944 gab er ihn schließlich doch noch zur öffentlichen Aufführung frei, und OPFERGANG wurde, trotz der militärischen Lage Deutschlands, in kürzester Zeit einer der erfolgreichsten Filme des „Dritten Reiches“.²⁷⁰ Grund dafür mag Harlans filmisches Talent gewesen sein, er gilt als einer „der bedeutendsten Vertreter des filmischen Melodrams [...]“²⁷¹. Sein Hang zu einem emotional überwältigenden Stil erhob mit Hilfe von Musik, Farben und symbolträchtigem Pathos das Leiden der Helden „und die kleinen Dramen zu weltbewegenden Ereignissen [...]“²⁷². Harlan ist „ein deftiger Visionär der Gefühle“²⁷³. In OPFERGANG führt er die Gefühlswelt der Protagonisten den Zuschauern mit Nachdruck vor Augen. Nicht Selten bewegt sich die Darstellung am Rande des Kitsches.

Im Hinblick auf eine Untersuchung auf reaktionär-modernistische Ideen ist der Film OPFERGANG deshalb interessant, weil sich in ihm in überspitzter Form ein spezifisches Element des Nationalsozialismus bzw. des Faschismus widerspiegelt: Die Koppelung des Todesthemas an (sexuelle) Leidenschaft und die Kontrastierung desselben mit seiner bürgerlichen Sublimierung (Überführung in die Kultur).

Zur Handlung: Der von einer längeren Auslandsreise nach Hamburg zurückgekehrte Albrecht Froben (Carl Raddatz) plant sesshaft zu werden und heiratet seine Cousine, die schöne Senatorentochter Octavia (Irene von Meyendorff). Per Zufall lernt er die in der

²⁶⁹ Vgl. Kappelhoff, Hermann: Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck, und das Melodram des NS-Kinos, in: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film, München 2004, S. 247.

²⁷⁰ Vgl. Weber, Nicola Waleska: Im Netz der Gefühle: Veit Harlans Melodramen, Berlin 2011, S. 49.

²⁷¹ Grob, Norbert: „Das Herz voller Tränen und Nacht“. Zur Genre-Ästhetik in Veit Harlans Filmen, in: Eversberg, Gerd/Segeberg, Harro (Hrsg.): Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten, Berlin 1999, S. 267.

²⁷² Weber: Im Netz der Gefühle, S. 56.

²⁷³ Grob: „Das Herz voller Tränen und Nacht“, S. 266.

Nachbarschaft wohnende und aus dem Ausland stammende Äls (Kristina Söderbaum) kennen, deren leidenschaftliche Lebensart sein Interesse weckt. Zwischen beiden beginnt sich eine intensive Beziehung zu entwickeln, die jäh endet, als Octavia und Albrecht für einige Monate aus Hamburg fortziehen. Als sie im Frühjahr zurückkehren, entflammt Albrechts Verlangen nach der exotischen Äls von Neuem. Als diese durch den Ausbruch einer alten Krankheit, „ein Überbleibsel aus den Tropen [...]“²⁷⁴, ans Bett gefesselt ist, grüßt Albrecht jeden Tag vom Pferd aus zu ihrem Fenster hinauf und verhilft ihr so zu neuem Lebensmut. Als auch er aber auf Grund einer kursierenden Seuche ins Krankenhaus eingeliefert wird, übernimmt statt seiner Octavia den täglichen Liebesgruß. Beeindruckt von diesem Akt der Selbstaufopferung beschließt Äls ihre Liebe zu Albrecht aufzugeben und stirbt in einer ekstatischen Todesszene. Am Ende des Films erfüllt das wieder geeinte Paar Octavia und Albrecht gemeinsam Äls' letzten Wunsch und streut ihre Asche ins Meer.

4.3.1. Figurenkonstellation

Die Ausstattung der Räume und die verwendeten Farben besitzen eine ganz spezifische Bedeutung und dienen dazu, die Gefühle der Figuren zu betonen und die Handlung symbolisch zu rahmen. Ähnlich wie in KAUTSCHUK werden durch die ästhetische Gestaltung Gegensätze zwischen unterschiedlichen Lebenswelten oder Persönlichkeiten hervorgehoben. OPFERGANG stellt traditionelle bürgerliche Kultur einem positiv besetzten faschistischen Lebensentwurf gegenüber.

Die Handlung des Films beginnt im Haus des Deutschen Kolonialbundes, dessen Mitglieder den soeben von einer Reise „quer durch den alten deutschen Kolonialbesitz [...]“²⁷⁵ zurückgekehrten Albrecht Froben für seine Verdienste mit einer riesigen Weltkugel auszeichnen. Die symbolische Geste etabliert den Heimgekehrten als tatkräftigen Entdecker, als erfolgreichen Eroberer fremder Kontinente, „dem der Weltfahrer seit Generatio-

²⁷⁴ OPFERGANG, Veit Harlan (Regie), Veit Harlan/Alfred Braun (Drehbuch), DE 1944, VHS-Video, Polyband & Toppic Video 1980, TC: 0:30:13 – 0:30:16.

²⁷⁵ Ebd. TC: 0:02:14 – 0:02:17.

nen im Blute steckt [...]“²⁷⁶. Seinem Bruder Mathias schenkt Albrecht ein Mitbringsel aus Japan, die Statue einer elfgesichtigen Kwannon, „eine Prinzessin, die ihre Tugenden gegen alle Anfechtungen zu bewahren wusste.“²⁷⁷ Albrecht hatte sie für einen Buddha gehalten. Das Geschenk charakterisiert Mathias als tugendhaft und feminin, während Albrecht, der sich mehr für einen roten Kimono interessiert, mit einer lockeren Lebensweise in Verbindung gebracht wird.²⁷⁸ Die Unkenntnis über die Gegenstände, die er von seiner Reise mitgebracht hat, offenbart Albrechts Verhältnis zur Fremde als bloßes Interesse am kolonialistischen Akt des In-Besitz-Nehmens – und hebt Mathias’ Gelehrsamkeit und damit seine bürgerlichen Wurzeln hervor. Mathias, der bei der jährlichen Alsterregatta lediglich den Trostpreis gewinnt, „ist wohl mehr n’ Gelehrter als n’ Sportsmann“²⁷⁹ wird auch Octavia später sagen.

Octavia, von der ein Bildnis an der Wand von Mathias’ Arbeitszimmer hängt, ist „das Schönste, was die Alster je gesehen hat.“²⁸⁰ Das Gemälde (goldblonde Locken, weiße Bluse vor hellblauem Hintergrund, den Blick scheu zur Seite gewandt) betont ihren Charakter:



Abbildung 8: Octavia in ihrem Zimmer.

Octavia verkörpert Reinheit, Tugendhaftigkeit und makellose Schönheit – allerdings ohne erotische Ausstrahlungskraft. Als Albrecht sie in dem Haus seines Onkels besucht, steigt sie in einem strahlend weißen Kleid die Treppe zu ihm hinab. Ihr Zimmer im oberen Stockwerk ist mit einem hellen, flauschigen Plüschteppich ausgelegt, der an die Form von Wolken erinnert. Auch die anderen Einrichtungsgegenstände sind, im Gegensatz zum

Rest des Hauses, in hellen Farben gehalten. Die geschlossenen Fensterläden, durch die nur schwach das Tageslicht dringt, schirmen das Reich Octavias gegen die Außenwelt ab. Es

²⁷⁶ Ebd. TC: 0:02:41 – 0:02:43.

²⁷⁷ Ebd. TC: 0:04:19 – 0:04:23.

²⁷⁸ Vgl. Weber: Im Netz der Gefühle, S. 52.

²⁷⁹ OPFERGANG, TC: 0:08:58 – 0:09:01.

²⁸⁰ Ebd. TC: 0:05:28 – 0:05:31.

ist eine erhabene und reine, aber gleichwohl artifizielle und abgehobene Welt, in der sie lebt. „Octavia ist eben himmlisch [...]“²⁸¹, wie Albrecht konsequenterweise feststellt.

Älskling, oder Äls, wie sie von allen genannt wird, ist dagegen „irdisch“²⁸². Sie trägt hauptsächlich erdfarbene Töne und knalliges Rot (während Octavia tendenziell blau oder weiß trägt) und wird vom Film damit farblich der Natur zugeordnet. Sie ist „wie ein Zugvogel“²⁸³, eine fremdländische Exotin aus dem „Land der tausend Seen“²⁸⁴ irgendwo im Norden; den Winter verbringt sie in fernen südlichen Gefilden. Albrecht begegnet ihr zum ersten Mal während einer Ruderfahrt auf der Alster, als sie plötzlich aus dem Wasser auftaucht und ihn „in einer fremden Sprache an[spricht]“.²⁸⁵ Er benutzt ein technisches Hilfsmittel (das Boot), um die Elemente zu bezwingen, sie dagegen ist ein Teil von ihnen – nackt, lediglich von einem natürlichen „Wellenkleid“²⁸⁶ umhüllt. Äls spricht mit ihrem Pferd, das ihr bereitwillig überall hin folgt, während Albrecht seines anbinden muss, damit es nicht wegläuft. Bei einem Ausritt hebt er deshalb ihre „tier-



Abbildung 9: Äls beim Bogenschießen.

gewandte Art“²⁸⁷ hervor. Ihr Haus ist Licht durchflutet und, im Gegensatz zum Haus von Octavias Familie, üppig mit Pflanzen und Blumen dekoriert. Auf Schritt und Tritt begleiten sie ihre Doggen oder liegen ihr treu ergeben zu Füßen. Die mysteriöse tropische Krankheit, die wie ein genetisches Erbe erscheint, die vagen Vermutungen über ihre Herkunft und die Fähigkeit mit Tieren zu sprechen, charakterisieren Äls als Wesen der Natur.

²⁸¹ Ebd. TC: 0:37:18 – 0:37:20.

²⁸² Ebd. TC: 0:37:20 – 0:37:21.

²⁸³ Ebd. TC: 0:19:16 – 0:19:18.

²⁸⁴ Ebd. TC: 0:19:23 – 0:19:25.

²⁸⁵ Weber: Im Netz der Gefühle, S. 53.

²⁸⁶ OPFERGANG, TC: 0:17:58.

²⁸⁷ Ebd. TC: 1:05:04 – 1:05:06.

4.3.2. Ästhetisierung des Todes

Das Haus von Albrechts Onkel symbolisiert in *OPFERGANG* die vergeistigte, antriebslose, dekadenten Bürgerlichkeit, die mit der lebensbejahenden, todesverachtenden Vitalität eines faschistischen Lebensgefühls kontrastiert wird. Als Albrecht das Haus zum ersten Mal betritt, herrscht eine düstere Atmosphäre. Der Hintergrund wird von drei romanischen Fenstern mit Rundbogen beherrscht, auf denen das Familienwappen prangt. Die Form der Fenster, die bemalten Scheiben und die Zentralperspektive der Kamera vermitteln den Eindruck, als befände sich Albrecht in einer Kirche – Symbol für Geistlichkeit und Lebensferne. Auf die Frage, ob die Bewohner verweist seien, antwortet der Bedienstete: „Die Herrschaften lieben die grelle Sonne nicht.“²⁸⁸ Eine alte Standuhr in der Ecke des Raumes mahnt die Lebenden: „Eine dieser Stunden wird deine letzte sein.“²⁸⁹

Etwas später sitzen die Familienmitglieder in dem abgedunkelten Wohnzimmer und lauschen Octavias Klavierspiel, Chopins Nocturnes. Bevor nun die Lesung der *Todesahnung* aus den Dionysos-Dithyramben von Nietzsche folgt, wird Albrecht erläutert, dass dies „gewissermaßen die geistige Vorspeise für [...] [den] Sonntagsbraten“²⁹⁰ ist, worauf nicht nur er eine belustigte Miene macht. Auch dem Publikum ist spätestens hier der ironische Unterton aufgefallen, mit dem *OPFERGANG* das lustvolle Schwelgen der gutbürgerlichen Familie in dem vermeintlich erhabenen Gefühl der ‚süßen Melancholie‘ zelebriert.

Melancholie bedeutete für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts, folgt man Christine Mielke, den eskapistischen „Wunsch nach einer allgemeinen ‚Poetisierung des Lebens‘ [...]“²⁹¹, nach Zerstreuung und imaginärer Sinnhaftigkeit als Ausweg aus einem zwar finanziell gesicherten aber bedeutungslosen Leben.²⁹²

„Eine unter den Bedingungen materieller Sicherheit erworbene ‚verfeinerte Lebensart‘ formte sich zu immer sensibleren Wahrnehmungsformen des eigenen Lebens aus, blieb aber gesellschaftlich ziellos. So etablierte sich ein Kreislauf von unerfüllter Langeweile, daraus folgender Suche nach sinnvollen Inhalten geistiger Art und deren Verschleiß, der

²⁸⁸ Ebd. TC: 0:06:11 – 0:06:13.

²⁸⁹ Ebd. TC: 0:07:30 – 0:07:33.

²⁹⁰ Ebd. TC: 0:11:18 – 0:11:22.

²⁹¹ Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie, Berlin 2006, S. 317.

²⁹² Vgl. ebd. S. 317f.

wiederum zu Überdrüssigkeit und depressiver Langeweile führte. [...] Mit der Melancholie kommt ein Dreh- und Angelpunkt in die Langeweile, der zwar als Leiden an der Welt, aber letztendlich doch als Sinn begrüßt und gefühlvoll ausgelebt wurde.“²⁹³

Das allgegenwärtige Familienwappen im Haus der Frobens weist auf „Macht und Tradition [...]“²⁹⁴ hin und steht in OPFERGANG für das Alte, dem die faschistische Rhetorik den jugendlichen Vitalismus entgegengestellte.²⁹⁵ Die genussvolle geistige Auseinandersetzung mit menschlicher Vergänglichkeit und Tod am helllichten Tag findet Albrecht daher „furchtbar“²⁹⁶, wie er der versammelten Familie mitteilt. Er stößt die Fensterläden auf und verweist entrüstet auf das im Tageslicht glitzernde Wasser der Alster: „Ihr macht die Fens-



Abbildung 10: Die Familie Octavias bei Klavierspiel und Nietzsche Rezitation.

terläden zu und sagt ‚Die Sonne sinkt‘. [...] Und draußen scheint die Sonne!“²⁹⁷ Er entflieht dem „bürgerlichen Muff“ und rennt, sich die Kleider vom Leib reißend und von leidenschaftlicher Streichermusik begleitet, zum Wasser hinunter. In der darauffolgenden Szene wird er zum ersten Mal der geheimnisvollen Äls begegnet. Der Kontrast der beiden Szenen, der Ortswechsel vom dunklen Haus in die helle, farbenfrohe Natur, zeigt die Diskrepanz zwischen dem bürgerlich-traditionellen und dem faschistischen Todesverständnis. Um dieses Verständnis geht es auch, als Äls in einem Gespräch von ihrem Arzt ermahnt wird, aus Rücksicht auf ihren gesundheitlichen Zustand weniger exzessiv Sport zu betreiben und sich stattdessen mehr zu schonen:

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Grob: „Das Herz voller Tränen und Nacht“, S. 260.

²⁹⁵ Vgl. Reichardt, Sven: Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadismus und in der deutschen SA, 2. Auflage, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 356.

²⁹⁶ OPFERGANG, TC: 0:13:42.

²⁹⁷ Ebd. TC: 0:14:47 – 0:14:53.

Sanitätsrat: Jedenfalls glaube ich, dass wenn sie vernünftig sind ...

Äls: Und wenn ich unvernünftig bin?

Sanitätsrat: Ja wenn sie unvernünftig sind ... wollen sie denn unvernünftig sein?

Äls: Ich will leben! Ich will nicht vegetieren. Ich will mir nicht bei allem überlegen, ob ich nun darf oder ob ich es nicht darf. Lieber will ich kürzer Leben! Es kommt doch gar nicht darauf an, ob einem noch fünfundzwanzig Jahre oder sechsundzwanzig wird [sic!]. Aber von diesen fünfundzwanzig Jahren will ich wenigstens was haben!²⁹⁸

Während der Sanitätsrat die Frage, ob sie unvernünftig sein möchte, an seine Patientin richtet, setzt im Hintergrund eine düstere Orchestermusik ein, die sich ins Dramatische steigert, sobald Äls mit bebender Stimme ihre fatalistische Lebenseinstellung offenlegt. Das Gesprochene und die hintergründige Musik werden auf der visuellen Ebene durch Äls' Gesicht kontrastiert, das vor Gesundheit und Vitalität strotzt und von den kräftigen Farben des roten Halstuchs, den blonden Haaren und dem schwarzen Hut eingerahmt wird. Dieser visuelle Kontrast und ihre bestimmte und eindringliche Mimik stehen dem thematischen Kontext von Tod und Krankheit diametral entgegen, was der Szene eine eigentümliche Ambivalenz verleiht.

Die Koppelung von Tod mit Erotik, Körperlichkeit, Intensität, Lebensfreude, usw. war laut Brockhaus ein charakteristisches Element des Nationalsozialismus.²⁹⁹ Der Faschismus bot, so Reichel, eine „ästhetische Erfahrung des Außergewöhnlichen“³⁰⁰, die nach 1945 „im Film und auf der Bühne, im Roman und in der Realität, in der Erinnerung und in der obsessiven Nachgestaltung“³⁰¹ nicht ohne Grund oft mit dem Phänomen der SS verknüpft wurde:³⁰²

„Der schwarze Orden unterm Totenkopf gilt seit den Tagen des Dritten Reiches als die Inkarnation des Bösen schlechthin. Das Außergewöhnliche seiner Schreckensherrschaft und seines äußeren Erscheinungsbildes erschwert die analytische Distanz und erregt bis heute die – nicht zuletzt sexuellen – Phantasien der Nachwelt.“³⁰³

Die Außendarstellung der SS, durch schwarze Kleidung, weiße Handschuhe, das Tragen von Totenkopfringen, usw., schuf einen exzentrischen und exotischen Schein, der Gewalt

²⁹⁸ Ebd. TC: 0:23:44 – 0:24:14.

²⁹⁹ Vgl. Brockhaus: Schauder und Idylle, S. 277.

³⁰⁰ Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 222.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Ebd. S. 223.

zum ästhetischen Moment erhob, ihr eine Aura des Sakralen verlieh und den Machanspruch der Organisation als „Eliteorden“³⁰⁴ ästhetisch legitimierte.³⁰⁵ Himmler („Reichsführer-SS“) etablierte innerhalb der SS eine Struktur nach dem „Vorbild des Jesuitenordens [...]“³⁰⁶, die den Lebensalltag der Mitglieder durch zeremonielle Handlungen und Symbole ordnete. Bewerber mussten eine Reihe „von Prüfungen, Schwüren, Diensten und Bewährungsproben [...]“³⁰⁷ durchlaufen, bevor über ihre Aufnahme entschieden wurde.³⁰⁸ Die SS besaß zwar eine grobe Ideologie, aber „vordringlicher als die Legitimität ihres mörderischen Tuns war die Mentalität der Ordensmitglieder [...]“³⁰⁹, die sich durch „Gehorsam ohne Einsicht, bedingungslose Treue, Härte als körperliche Abhärtung [...] [und] Geringschätzung des Lebens überhaupt, des eigenen wie des fremden“³¹⁰ auszeichnen sollte. Als oberste Handlungsmaxime galt die Freude am Kampf – nicht das *Warum* war wichtig, sondern die *Art und Weise* des Kämpfens.³¹¹ Hier drückt sich die praktische Umsetzung dessen aus, was in der Weimarer Republik durch die Ästhetisierung des Fronterlebnisses und durch die Ablehnung der Vernunft als Entscheidungskriterium literarisch vorbereitet worden war. Ernst von Salomon formulierte diese Einstellung in seinem autobiografischen Roman *Die Geächteten* folgendermaßen: „Und nicht das war wichtig, daß, was wir taten, sich als recht erwies, sondern daß in diesen aufgeschlossenen Tagen überhaupt gehandelt wurde.“³¹²

Die SS erscheint Reichel „als der extremste und grausamste Ausdruck für das, was den Nationalsozialismus überhaupt charakterisiert: reaktionäre Modernität.“³¹³ In ihr „verbündete sich ein antimoderner Romantizismus mit einem hochmodernen Technizismus.“³¹⁴

³⁰⁴ Ebd. S. 224.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

³⁰⁶ Ebd. S. 227.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Vgl. ebd.

³⁰⁹ Ebd. S. 228.

³¹⁰ Ebd. S. 229.

³¹¹ Vgl. ebd. S. 228.

³¹² Salomon: *Die Geächteten*, S. 106f.

³¹³ Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reichs*, S. 230.

³¹⁴ Ebd.

Diese Verschmelzung von zwei gegensätzlichen Tendenzen findet sich auch in OPFERGANG: Das Leben erhält erst in der Konfrontation mit dem potenziellen Tod eine besondere Intensität. Äls' und Albrechts Elemente sind „Wind und Wellen, Sonnenglut und Sonnenlust“³¹⁵ (Octavia). Der Tod ist darin kein Phänomen intellektueller Kontemplation wie in Octavias Familie, sondern in der „Auffassung des ‚Lebens‘ als unaufhörlicher Kampf und Krieg [...]“³¹⁶ (Nietzsche) immer eine einkalkulierte Möglichkeit. Damit untrennbar verbunden ist auch der Glaube an eine immanente Schicksalhaftigkeit des Lebens und die Bereitschaft, das Unvermeidliche heroisch zu akzeptieren, ja, regelrecht willkommen zu heißen. In Veit Harlans Melodramen sind die Figuren stets dem Schicksal ausgeliefert.³¹⁷ So kommt Äls bei einem Ausritt mit Albrecht inmitten einer grünen Hügellandschaft plötzlich wieder auf den Tod zu sprechen. Auf Albrechts Vorwurf, sie reite zu waghalsig und verkenne die Gefahr, vom Pferd abgeworfen zu werden, antwortet sie kichernd:

Äls: Dann bin ich eben tot, Herr Froben, das ist doch nicht schlimm! Mal muss es ja sein.

Albrecht: Aber hör'n sie, spricht man so vom Tod in ihrem Alter?

Äls: Ach, auf's Alter kommt's ja dabei doch nicht an. Man ist ihm immer nah, dem Tod. Und es ist auch ganz gut, wenn man ihm ab und zu ein bisschen zulächelt und sagt: Du bist mein Freund, du kommst wenn ich nicht mehr weiter kann.³¹⁸

Hier treibt OPFERGANG den Gegensatz zwischen Leben und Tod auf die Spitze, stilisiert das Sterben zur kitschigen Erlösungsfantasie. Die Kamera folgt der Krümmung eines Regenbogens vor dunkelblauem, wolkenverhangenem Himmel, während im Hintergrund der emphatisch-erhabene Gesang eines von Streichern begleiteten Frauenchors erklingt. Dann sagt Äls zu Albrecht: „Sehen sie den Regenbogen? Die Brücke, die hinüberschwingt ... Wer weiß denn, wie bald wir sie beschreiten müssen?“³¹⁹ Kurz zuvor noch konnte das Publikum Äls vor der Kulisse eines weißen Strandes und des blauen Meeres beim Bogen-

³¹⁵ OPFERGANG, TC: 0:09:41 – 0:09:44.

³¹⁶ Wollgast, Siegfried: „Technikphilosophie“ während der Herrschaft des deutschen Faschismus, in: Kovács, Gizella/Wollgast, Siegfried (Hrsg.): Technikphilosophie in Vergangenheit und Gegenwart, Berlin 1984, S. 120.

³¹⁷ Vgl. Witte, Karsten: Der barocke Faschist: Veit Harlan und seine Filme, in: Corino, Karl: Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus, Hamburg 1980, S. 151.

³¹⁸ OPFERGANG, TC: 0:33:20 – 0:33:24.

³¹⁹ Ebd. TC: 0:33:56 – 0:34:08.

schießen vom Rücken eines galoppierenden Pferdes aus beobachten. Der Kontrast zur nachfolgenden Szene könnte nicht deutlicher sein. Der plötzliche Umschwung des narrativen Themas von Lebenslust, Dynamik, Erotik zu Tod und Vergänglichkeit führt erneut zu einer ambivalenten Kodierung der filmischen Bilder. Eingefasst in farbenprächtige Land-



Abbildung 11: Äls legt Albrecht ihr Verhältnis zum Sterben dar.

schaftsaufnahmen, schöne Körper und strahlende Gesichter erscheint der Tod hier nicht mehr als Bedrohung, sondern als erhabener und ästhetischer Gedanke.

Auch in der Darstellung Octavias greift der Film den Schicksalsgedanken auf. In selbstloser Opferbereitschaft fügt sie sich in die Tatsache, dass Albrecht nicht willens ist, seine Beziehung zu Äls zu lösen: „Es kann doch nichts Schlechtes sein, wenn es dir eine Kraft und eine Freude und einen Flug gibt, den ich nie an dir gesehen hab’. Soll ich dich deshalb weniger lieben?“³²⁰ Als er im Krankenhaus liegt und ihr gesteht, dass er Angst um die schwerkranke Äls hat, versichert Octavia ihm voller Mitgefühl: „Sei nicht bange. Das Schicksal weiß es besser, was es mit uns vor hat.“³²¹ Später wird sie Äls, als Albrecht verkleidet, den Gruß vom Pferde aus überbringen. Sie ist diejenige, die den Opfergang erleidet, den der Titel des Filmes ankündigt. Doch wäre es zu kurz gegriffen, diesen ehelichen Leidensweg für die zentrale moralische Botschaft an das Publikum zu halten.

Die Gefühle der Zuschauer werden vor allem durch die pompöse Ästhetik der Szenen mobilisiert, in denen Äls und Albrecht zu sehen sind. Der Unterschied zwischen diesen Szenen und den Szenen mit Octavia wird von Veit Harlan nicht nur durch die unterschiedliche farbliche Gestaltung und die musikalische Untermalung hergestellt. Auch die Kamera gerät in Bewegung, wenn Äls und Albrecht im Bild sind, während in den Einstellungen

³²⁰ Ebd. TC: 0:58:58 – 0:59:13.

³²¹ Ebd. TC: 1:15:35 – 1:15:40.

von Octavia die Bewegungslosigkeit dominiert – sie bleibt, emotional wie körperlich, meist statisch.³²² Äls schießt mit dem Bogen, sie reitet, schwimmt und wirft sich vom Pferd aus in einen duftenden Heuhaufen, derweil Octavia bei ihrer Familie sitzt und Nietzsche rezitiert. Das höchste der Gefühle ist für sie der Besuch eines Maskenballs zu Fasching, den sie aber schließlich emotional aufgelöst Hals über Kopf wieder verlässt, weil die Erfahrungen für sie zu überwältigend waren.

Selbst der Tod wird, mit der Figur von Äls verknüpft, zum ästhetischen Spektakel. Die Sterbeszene, die Goebbels missbilligend als „Todeserotik“³²³ bezeichnete, gleicht ästhetisch mehr einer lang ersehnten sexuell-transzendentalen Bewusstseinserweiterung, als der Strafe für eine Verletzung der gesellschaftlichen Norm (wie man aufgrund der Handlungsdynamik annehmen könnte). Folgt man Brockhaus, so wird hier in besonders eindringlicher Weise die faschistische Fantasie vom Leben am Limit glorifiziert:

„Nicht die Beziehungsdynamik lässt sie [Äls] immer weicher werden, sondern die Krankheit. Ihren Busen sehen wir, als der Arzt sie untersucht. In der langen Sterbeszene schließlich ist sie noch weiter dekolletiert, die Farben ihrer Kleidung werden sanfter, überall bauschen sich Rüschchen, die Meute riesiger Doggen, die am Anfang ständig um sie herumtoben, ist verschwunden. Im Sterben schickt sie dann Albrecht fort: ‚mach den Weg frei‘ zu einem grenzauflösenden, Erotik und Symbiose verschmelzenden Erlebnis.“³²⁴

Eingehüllt in Nebel und unter dramatischer Orchestermusik öffnet sich das Gartentor und gibt den Blick frei auf das Meer mit der sinkenden Sonne. Dann blendet das Bild auf Wellen über, die an den Strand rollen. Nach erneuter Überblendung sehen wir Albrecht mit Octavia Seite an Seite am Strand entlang reiten. Beide tragen grau, die gesamte Farbgebung ist verhalten. Octavia scheint in ihrem männlich wirkenden Reiterkostüm aller natürlichen weiblichen Reize beraubt. Sie wirft eine rote Rose ins Wasser, dann geben sich beide kameradschaftlich die Hände und küssen sich. So bleibt auch am Ende „eines Armes Länge [...]“³²⁵ zwischen ihnen. Die Kamera schwenkt, das musikalische Thema der Sterbeszene wieder aufnehmend, hinaus aufs offene Meer. Die letzte symbolische Referenz des Films

³²² Vgl. Weber: Im Netz der Gefühle, S. 54.

³²³ Harlan, Veit: Im Schatten meiner Filme, Gütersloh 1966, S. 160.

³²⁴ Brockhaus: Schauer und Idylle, S. 276.

³²⁵ OPFERGANG, TC: 0:57:30.

gilt damit Äls. Damit widerspricht die visuelle Inszenierung der narrativen Ebene des Films. Octavia hat sich zwar durch Opfermut und Selbstverleugnung das Recht auf ein glückliches Ende erkämpft, doch der Film räumt es ihr nur mit Vorbehalt ein: Sie ist von der hartnäckigen Konkurrentin befreit, die ihre Ehe zu zerstören drohte, doch neben der in Grau gehaltenen Schlusszene und dem bruderschaftlichen Kuss erscheint das imposant inszenierte sinnliche Erlebnis Äls' während ihres Sterbens als die eindrucksvollere filmische Botschaft von OPFERGANG an seine Zuschauer.

Diesen Eindruck musste auch Goebbels bekommen haben, als er dem Film, aus Angst das deutsche Publikum könnte die dargestellte Untergangsromantik auf die Realität des „Tausendjährigen Reiches“ projizieren, zunächst keine Freigabe erteilte. Als er sich ein Jahr später doch dazu entschloss, den Film aufführen zu lassen, hatte sich die militärische Lage Deutschlands entscheidend gewendet. Die alliierten Truppen waren in der Normandie gelandet, Paris wurde befreit, kurze Zeit später überschritten amerikanische und englische Truppen die Reichsgrenze. Im September 1944 ordnete Hitler mit dem „Deutschen Volkssturm“ die Einberufung aller waffenfähigen Männer zwischen 16 und 60 Jahren an, um der unvermeidbaren Niederlage ein letztes Aufgebot an soldatischer Opferbereitschaft entgegenzustellen. Unter diesem Eindruck empfand Goebbels die Ästhetisierung des Sterbens in OPFERGANG offenbar nicht mehr als unzumutbar, wie noch ein Jahr zuvor: „Die Todesnähe ist doch zwingend dargestellt und so versöhnlich, daß man den Blick nicht abzuwenden braucht, wie man das wohl sonst tut, wenn man den Tod zu sehen glaubt oder wenn man in die Sonne schaut.“³²⁶

In OPFERGANG drückt sich die Essenz des Begriffs „Reaktionärer Modernismus“ am Unmittelbarsten aus. Dabei muss man berücksichtigen, dass der Film zu einer Zeit entstanden ist, in der die Denkmodelle konservativer Intellektueller der Weimarer Republik durch den Nationalsozialismus bereits vollständig verinnerlicht, verworfen oder modifiziert wurden. Die eklektische nationalsozialistische Weltanschauung (und mit ihr der Unterhaltungsfilm) hatte genug Zeit, eigenständige Merkmale auszuprägen. OPFERGANG kann aus diesem Grund und im Vergleich mit den beiden anderen Filmen am ehesten als „nationalsozialistischer Film“ bezeichnet werden. Deshalb findet sich auch neben der

³²⁶ Goebbels zitiert nach Harlan: Im Schatten meiner Filme, S. 207.

Kritik am Bürgertum kaum ein direkter Bezug zu den in Kapitel 2 beschriebenen reaktionär-modernistischen Ideen. Das, was die Weltanschauung der Reaktionären Modernisten und des Nationalsozialismus im Kern ausmachte, war ihre innere Widersprüchlichkeit (Herf) bzw. die bewusste Verschmelzung scheinbarer Gegensätze (Quaresima). Vergleichbar mit der Mystifizierung und Anthropomorphisierung der Technik durch die Reaktionären Modernisten, wird auch in OPFERGANG scheinbar Unvereinbares miteinander verknüpft. Durch den Kontrast zwischen der narrativen Ebene und der sie konterkarierenden musikalischen und visuellen Inszenierung glorifiziert Harlan das Sterben als lang ersehnten, grandiosen letzten Akt eines in vollen Zügen ausgekosteten Lebens.

5. Fazit

Goebbels Zitat macht deutlich, welchen Stellenwert der Film für die Machthaber im Nationalsozialismus besessen hat. Es spiegelt auch jene Neigung wider, der Inszenierung von Wirklichkeit und der Kraft des Willens eine größere Gestaltungskraft zuzuschreiben, als diese tatsächlich besitzen. Der stets präsente Fatalismus, der die Dialoge in *OPFERGANG* aus heutiger Sicht zuweilen naiv und aufgesetzt wirken lässt, hat seinen Vorläufer in der soldatischen „Schicksalsgemeinschaft“ des Ersten Weltkriegs und fand als „Volksgemeinschaft“ Eingang in den Nationalsozialismus. Um diesen Zusammenhang herstellen zu können, ist die Analyse der reaktionär-modernistischen geistigen Strömungen zur Zeit der Weimarer Republik, aus deren Repertoire sich die nationalsozialistische Bewegung speiste, notwendig.

In der Einleitung zu dieser Arbeit habe ich die Frage gestellt, welche Funktion der Spielfilm im „Dritten Reich“ hatte. Die plausibelste Antwort darauf ist seine Fähigkeit, gesellschaftliche Diskurse zu reproduzieren. Der Nationalsozialismus nutzte Repressionen gegen liberale Filmschaffende und die Zensurinstrumente, die er zur Steuerung der Filmwirtschaft aufgebaut hatte, um nur jene Filme zur Aufführung (bzw. zur Produktion) kommen zu lassen, deren Bedeutungsgehalt der eklektischen Weltanschauung der Nazis nicht zuwiderlief. Diese Werte und Ideen, die Jeffrey Herf mit dem Begriff Reaktionärer Modernismus zusammenfasst, waren vor allem konservativer, teils kulturpessimistischer (im damaligen Verständnis „kulturrevolutionärer“) Natur und von einem ästhetisierten faschistisch-soldatischen Lebensgefühl geprägt. Die Förderung der Unterhaltungsindustrie, im speziellen der Filmwirtschaft, hatte daneben ganz allgemein die Aufgabe, ein Ventil, eine 'Flucht aus dem Alltag' zu bieten, und Wünsche, die dem Prinzip der Leistungsgesellschaft widersprachen, partiell zu befriedigen und zu domestizieren (umzuleiten).

Dabei zeigte sich, dass sich die Ideen der sogenannten Konservativen Revolution und ihres Umfeldes tatsächlich in vereinfachter Form im Film des Nationalsozialismus wiederfinden. Fraglos ist dabei auch der Umstand von Bedeutung, dass alle drei Regisseure, Harry Piel, Eduard von Borsody und Veit Harlan, der „Generation von 1914“ angehörten, also

ihre Jugend in der Zeit des Kaiserreichs verbrachten und im Ersten Weltkrieg aufwuchsen bzw. erwachsen wurden. Dass viele der Filme aus der NS-Zeit heute so harmlos wirken, hängt einerseits damit zusammen, dass die in ihnen enthaltenen reaktionär-modernistischen Ideen heutzutage gesellschaftlich kaum noch Relevanz besitzen und dem unkritischen Betrachter somit entgehen können; andererseits sind viele der Filme tatsächlich harmlos, in dem Sinne, dass sie unter dem Blickwinkel einer ideologischen Indoktrination unpolitisch sind. Da sie jedoch für das Regime fraglos politisch relevant waren, kann man sie weder eindeutig als politisch, noch als unpolitisch bezeichnen. Diesen Zusammenhang herzustellen, wäre die Aufgabe jener Fernsehanstalten, die heutzutage kontextfrei Filme aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 im Abendprogramm zeigen bzw. jener Institutionen, die entsprechende Filme z. B. unter dem Motto „Sternstunden des Films“ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen.

Die Anzahl der wissenschaftlich untersuchten Spielfilme aus der Zeit des Nationalsozialismus ist, gemessen an der Zahl von über 1200 produzierten Filmen, relativ gering. Im Blickfeld standen bis jetzt vor allem jene Filme, die auf plakative Weise eine (vermeintlich fest umschlossene) NS-Ideologie propagierten. Besonders im Schulunterricht könnte jedoch, ergänzend zur bisherigen Behandlung des Nationalsozialismus im Fach Geschichte, die Analyse von weniger prominent propagandistischen Spielfilmen mit Blick auf enthaltene reaktionär-modernistische Elemente zu einem differenzierteren Verständnis des Nationalsozialismus führen. Dadurch wird der Nationalsozialismus zum einen in seinem historischen Kontext begreifbar, zum anderen verdeutlicht es die wichtige Rolle, die die Kulturindustrie für die Zustimmung der Bevölkerung zum System darin gespielt hat.

Die Verbindung von ästhetisierter Gewalt, Vergnügen und Enthemmung war von Anfang an von zentraler Bedeutung für die Anziehungskraft, die die nationalsozialistische Bewegung ausgestrahlt hat. Im System des „Dritten Reichs“ fand eine Übersetzung dieser Faktoren in 'weichere', gesellschaftlich akzeptablere Ausdrucksformen statt. Eine Auseinandersetzung mit dieser Logik und die Würdigung des Umstandes, dass vor allem aufgrund des Unterhaltungsangebots ein Großteil der deutschen Bevölkerung bereit war, das NS-Regime und damit eine Einschränkung der eigenen Freiheit zu akzeptieren, ist auch für die heutige Zeit relevant. Seit der Gründung der Europäischen Union gibt es die Kritik an dem

„Diktat aus Brüssel“, das über die nationale Souveränität hinweg jede Kleinigkeit reguliert und 'von oben herab' in die Lebenswelt der Bürger eingreift. Gerade in letzter Zeit, seitdem die wirtschaftliche Entwicklung in vielen europäischen Staaten rückläufig ist und rigorose Sparprogramme teilweise zu einer signifikanten Verschlechterung der Lebensqualität der Bürger geführt haben, werden alte Ressentiments wieder lauter. Viele Menschen fühlen sich den abstrakten Mächten der (internationalen) Finanzmärkte hilflos ausgeliefert, von der Politik, den etablierten Parteien übergangen und im Stich gelassen. Ein an Egoismus grenzender Individualismus und materielle Gier scheinen, zusammen mit einer immer komplexer werdenden Welt und einer fortschreitenden Technisierung des Lebens, die traditionelle Gesellschaftsordnung und den sozialen Frieden zu gefährden. In vielen Ländern haben daher radikale Parteien Auftrieb bekommen, die mit dem Versprechen auf einfache (weil kompromisslose) Lösungen den Menschen unkomplizierte Antworten anbieten. Die Auseinandersetzung mit der sogenannten Konservativen Revolution, deren reaktionär-modernistische Ideen sich im Nationalsozialismus wiederfanden, kann ein Bewusstsein für die Gefahr von politischem Extremismus schaffen. Sie schärft die Sensibilität dafür, wie fatal es sein kann, Krisen durch populistische Parolen, durch eine pauschale Verurteilung bestehender Verhältnisse und durch radikale Lösungsvorschläge bewältigen zu wollen.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Literatur

Adelhoch, Bernd: „Technikphilosophie“ in der „Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure“ in der Weimarer Republik, in: Kovács, Gizella/Wollgast, Siegfried (Hrsg.): Technikphilosophie in Vergangenheit und Gegenwart, Berlin 1984, S. 93-114.

Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1, Kulturkritik und Gesellschaft 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 337-345.

Bauer, Kurt: Nationalsozialismus, Köln 2008.

Bavaj, Riccardo: Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus: Eine Bilanz der Forschung, München 2003.

Baxmann, Inge: Ästhetisierung des Raumes und nationale Physis. Zur Kontinuität politischer Ästhetik. Vom frühen 20. Jahrhundert zum Nationalsozialismus, in: Barck, Karlheinz/Faber, Richard (Hrsg.): Ästhetik des Politischen. Politik des Ästhetischen, Würzburg 1999, S. 79-95.

Bleckman Matias: Harry Piel. Ein Kino-Mythos und seine Zeit, Düsseldorf 1993.

Boterman, Frits: Zur Frage der deutschen Kultur. Oswald Spengler & Nietzsche, in: Ester, Hans/Evers, Meindert (Hrsg.): Zur Wirkung Nietzsches. Der deutsche Expressionismus, Würzburg 2001, S. 125-138.

Brockhaus, Gudrun: Schauer und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot, München 1997.

Courtade, Francis/Cadars, Pierre: Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975.

Delabar, Walter: Klassische Moderne. Deutsche Literatur 1918-33, Berlin 2010.

Ecksteins, Modris: Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg, Reinbek bei Hamburg 1990.

Eichhorn, Franz: In der grünen Hölle. Kurbelfahrten durch Brasilien, Gütersloh 1952.

Elsaesser, Thomas: Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre, in: montage AV 3/2/1994, S. 23-40.

Esposito, Fernando: Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien, München 2011.

Feder, Gottfried: Manifest zur Brechung der Zinsknechtschaft des Geldes, München 1919.

Filmförderungsanstalt (FFA): Zahlen aus der Filmwirtschaft, FFA info, 1/2012, URL: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/FFA_info_1_2012.pdf (abgerufen am 25. August 2012).

Flitner, Michael: Gibt es einen ‚deutschen Tropenwald‘? Anleitung zur Spurensuche, in: Flitner, Michael (Hrsg.): Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik, Frankfurt a. M. 2000, S. 9-20.

Graml, Hermann: Hitler und England. Ein Essay zur nationalsozialistischen Außenpolitik 1920 bis 1940, München 2010.

Grob, Norbert: „Das Herz voller Tränen und Nacht“. Zur Genre-Ästhetik in Veit Harlans Filmen, in: Eversberg, Gerd/Segeberg, Harro (Hrsg.): Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten, Berlin 1999, S. 247-268.

Harlan, Veit: Im Schatten meiner Filme, Gütersloh 1966.

Herf, Jeffrey: Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge 1984.

Herzinger, Richard: Kulturkrieg und utopische Gesellschaft. Die »Konservative Revolution« als deutscher antiwestlicher Gegenmodernismus, in: Eickhoff, Volker/Korotin, Ilse (Hrsg.): Sehnsucht nach Schicksal und Tiefe. Der Geist der Konservativen Revolution, Wien 1997, S. 14-39.

Hirschfeld, Gerhard/Krumeich, Gerd/Renz, Irina (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg, Paderborn 2009.

Hohwiler, Heinz: Harry Piel. Ein Besessener des Films, in: Wehrhahn, Jürgen (Hrsg.): Retro-Filmjournal, Nr. 7, Januar/Februar, München 1981, S. 5-15.

Hüppauf, Bernd: Kriegsliteratur, in: Hirschfeld, Gerhard u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg, Paderborn 2009, S. 177-191.

Jünger, Ernst: Der Kampf als inneres Erlebnis, in: Sämtliche Werke, Bd. 7, Essays I. Betrachtungen zur Zeit, 2. Auflage, Stuttgart 2002, S. 9-103.

Jünger, Ernst: In Stahlgewittern, 42. Auflage, Stuttgart 2001.

Kappelhoff, Hermann: Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck, und das Melodram des NS-Kinos, in: Segeberg, Harro (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film, München 2004, S. 247-266.

Kendall, Lori: "White and Nerdy": Computers, Race, and the Nerd Stereotype , in: The Journal of Popular Culture, Volume 44, Issue 3, Juni 2001, S. 505-524.

Köppen, Manuel: Mit dem ‚Dritten Reich‘ um die Welt. Kodierung der Fremde im fiktionalen Film, in: Köppen, Manuel/Schütz, Erhard: Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich, Bern 2007, S. 247-282.

Kötzing, Andreas: Editorial, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 44, Film und Gesellschaft, Bonn 2005, S. 2.

Kracauer, Siegfried: „Das Grauen im Film“, in: Witte, Karsten (Hrsg.): Siegfried Kracauer. Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film, Frankfurt a. M. 1974, S. 25-27.

Kracauer, Siegfried: Die Errettung der physischen Realität, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, 4. Auflage, Stuttgart 2001, S. 241-255.

Kreimeier, Klaus: Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen, in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hrsg.): Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939, München 1997, S. 47-61.

Kreimeier, Klaus: Von Henry Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in: montage AV 3/2/1994, S. 41-54.

Lowry, Stephen: Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms, in: montage AV 3/2/1994.

Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991.

Lubrich, Oliver: Sprachbilder des Krieges. Zur ersten Fassung von Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*, in: Pandaemonium Germanicum (Online), 16, 2010, URL: http://www.ffi.ch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed_2010.2/03_Lubrich_Junger.pdf (abgerufen am 20. Juni 2012), S. 53-88.

Marßolek, Inge: Milieukultur und modernes Freizeitverhalten. 1920-1950, in: Schmiechen-Ackermann, Detlef (Hrsg.): Anpassung. Verweigerung. Widerstand. Soziale Milieus, Politische Kultur und der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in Deutschland im regionalen Vergleich, S. 77-108.

Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, in: Müller, Jürgen E. (Hrsg.): Film und Medien in der Diskussion, Bd. 9, Münster 2000.

Metzger, Gilbert: Liang Qichao, China und der Westen nach dem Ersten Weltkrieg. Ein Viertel der Menschheit hat gegenüber der gesamten Menschheit die Verpflichtung für ein Viertel ihres Glücks, Berlin 2006, S. 58.

Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie, Berlin 2006.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, 4. Auflage, Stuttgart 2001, S. 389-408.

O'Brien, Mary-Elizabeth: Nazi Cinema as Enchantment, The Politics of Entertainment in the Third Reich, New York: Camden House 2004.

Orland, Barbara: Zivilisatorischer Fortschritt oder Kulturdeformation? Die Einstellung des Deutschen Kaiserreiches zur Technik, Preprints zur Kulturgeschichte der Technik, Nr. 1, Zürich 1998.

Paul, Gerhard: Private Konfliktregulierung, gesellschaftliche Selbstüberwachung, politische Teilhabe? Neuere Forschungen zur Denunziation im Dritten Reich, in: Archiv für Sozialgeschichte, Bd. 42, 2002, S. 380-402.

Peukert, Detlev: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus, Köln 1982.

Prisching, Manfred: Unternehmer und kapitalistischer Geist. Sombart psychohistorische Studie, in: Backhaus, Jürgen (Hrsg.): Werner Sombart (1863-1941) – Klassiker der Sozialwissenschaften. Eine kritische Bestandsaufnahme, Marburg 2000, S. 101-149.

Quaresima, Leonardo: Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm, in: montage AV 3/2/1994, S. 5-22.

Reichardt, Sven: Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA, 2. Auflage, Köln/Weimar/Wien 2009.

Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München/Wien 1991.

Reuband, Karl-Heinz: Denunziation im Dritten Reich. Die Bedeutung von Systemunterstützung und Gelegenheitsstrukturen, in: Marszolek, Inge/Stieglitz, Olaf (Hrsg.): Denunziation im 20. Jahrhundert. Zwischen Komparatistik und Interdisziplinarität, Sonderheft von Historische Sozialforschung 26, Heft 2/3, Köln 2001, S. 219-234.

Rohkrämer, Thomas: Antimodernism, Reactionary Modernism and National Socialism. Technocratic tendencies in Germany, 1890-1945, in: Contemporary European History, 8, Cambridge 1999, S. 29-50.

Roques, Christian: Die umstrittene Romantik. Carl Schmitt, Karl Mannheim, Hans Freyer und die „politische Romantik“, in: Gangl, Manfred/Raulet, Gérard (Hrsg.): Intellektuellen-diskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur der Gemengelage, 2., neubearbeitete und erweiterte Auflage, Frankfurt a M. 2007, S. 105-142.

Schuhmann, Dirk: Gewalterfahrungen und ihre nicht zwangsläufigen Folgen. Der Erste Weltkrieg in der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Fronterlebnis und Nachkriegsordnung. Wirkung und Wahrnehmung des Ersten Weltkriegs, 2004, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/site/40208197/default.aspx> (abgerufen am 20. Juni 2012).

Schwilk, Heimo (Hrsg.): Ernst Jünger. Leben und Werk in Bildern und Texten, überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Stuttgart 2010.

Sieferle, Rolf Peter: Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen, Frankfurt a. M. 1995.

Smelser, Ronald: Die Sozialplanung der Deutschen Arbeiterfront, in: Prinz, Michael/Zitellmann, Rainer: Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1994, S. 71-92.

Sombart, Werner: Der moderne Kapitalismus: Erster Band. Die Genesis des Kapitalismus, Leipzig 1902.

Sombart, Werner: Die Juden und das Wirtschaftsleben, Leipzig 1911.

Tartsch, Thomas: Denn der Mensch ist ein Raubtier. Eine Einführung in die politischen Schriften und Theorien Oswald Spenglers, Norderstedt 2001.

Thamer, Hans-Ulrich: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933 – 1945, München 1986.

Thamer, Hans-Ulrich: Von der „Ästhetisierung der Politik“. Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP, in: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang W. (Hrsg.): Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 95-105.

Tyrell, Albrecht: Das Scheitern der Weimarer Republik und der Aufstieg der NSDAP, in: Broszat, Martin/Frei, Norbert: Das Dritte Reich im Überblick. Chronik, Ereignisse, Zusammenhänge, München 2007, S. 20-33.

Von Salomon, Ernst: Die Geächteten, Berlin 1930.

Weber, Nicola Waleska: Im Netz der Gefühle: Veit Harlans Melodramen, Berlin 2011.

Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949, Bd. 4, München 2003.

Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich, München 1992.

Witte, Karsten: Der barocke Faschist: Veit Harlan und seine Filme, in: Corino, Karl: Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus, Hamburg 1980, S. 150-164.

Wollgast, Siegfried: „Technikphilosophie“ während der Herrschaft des deutschen Faschismus, in: Kovács, Gizella/Wollgast, Siegfried (Hrsg.): Technikphilosophie in Vergangenheit und Gegenwart, Berlin 1984, S. 115-135.

Zitelmann, Rainer: Die totalitäre Seite der Moderne, in: Prinz, Michael/Zitelmann, Rainer: Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1994, S. 1-20.

6.2. Filme

DIE WELT OHNE MASKE, Harry Piel (Regie & Drehbuch), DE 1934, TV-Ausstrahlung, SAT1.

KAUTSCHUK, Eduard von Borsody (Regie), Eduard von Borsody/Ernst von Salomon/Franz Eichhorn (Drehbuch), DE 1938, DVD-Video, Warner Home Video 2008.

OPFERGANG, Veit Harlan (Regie), Veit Harlan/Alfred Braun (Drehbuch), DE 1944, VHS-Video, Polyband & Toppic Video 1980.

7. Anhang

7.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht gesellschaftspolitische Theorien und Wertvorstellungen von konservativen Intellektuellen der Weimarer Republik und deren Einfluss auf den Nationalsozialismus. Im Mittelpunkt steht ein Phänomen, für das der US-Amerikanische Historiker Jeffrey Herf den Begriff „Reactionary Modernism“ geprägt hat. Unter Reaktionärem Modernismus versteht Herf die Begeisterung für technischen Fortschritt bei gleichzeitiger Ablehnung der Errungenschaften der Aufklärung. Ziel der Arbeit ist es, dieses Phänomen in der Struktur des Nationalsozialismus nachzuweisen. Als Grundlage für die Untersuchung dient die Auswertung historischer und zeitgenössischer Fachliteratur und die Analyse von drei Unterhaltungsfilmen – DIE WELT OHNE MASKE (1934) von Harry Piel, KAUTSCHUK (1938) von Eduard von Borsody und OPFERGANG (1944) von Veit Harlan.

Im Ergebnis wird deutlich, dass die Reaktionären Modernisten durch die Verknüpfung von Tradition und Moderne die öffentliche Skepsis gegenüber dem technischen Fortschritt überwinden wollten. Dahinter stand die Überzeugung, dass Deutschland nur durch volle Ausschöpfung des Potenzials moderner Technik und durch die Wiedereinführung autoritärer Strukturen seine starke Position innerhalb Europas zurückgewinnen könne. Im Nationalsozialismus wurde die moderne Konsumkultur gezielt gefördert, mit der Absicht der Bevölkerung Zerstreuung und Amüsement zu bieten und damit die gesellschaftliche Akzeptanz des Regimes zu erhöhen. Der Unterhaltungsfilm fungierte dabei als Träger und Vermittler reaktionär-modernistischer Werte, als Mittel der Realitätsflucht, sowie zur Domestizierung politisch unerwünschter Verhaltensweisen.

7.2. Curriculum Vitae

Robert Arning

*2. August 1984, Frankfurt am Main

Ausbildung

<i>1991-1995</i>	Grundschule Westerbachschule, Eschborn
<i>2005</i>	Abitur, Berufliches Gymnasium Feldbergschule Oberursel
<i>seit 2006</i>	Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
<i>seit 2007</i>	Universität Wien: Philosophie und Politikwissenschaft

Kontakt

robert.arning@yahoo.de