

Thomas Elsaesser

## Moderne und Modernisierung

Der deutsche Film der dreißiger Jahre \*

### 1. Die Moderne der Avantgarde

Das Thema "Modernität" in den Filmen des "Dritten Reiches" greife ich nur mit einigen Vorbehalten auf. Zunächst weil es ein so weites Feld ist, und dann natürlich, weil es nur allzu leicht zu Mißverständnissen führt, wenn es scheint, als solle durch Schlagworte etwas rehabilitiert werden, was sich in Wort und Tat hinreichend disqualifiziert hat. Ich möchte den Gegenstand deshalb etwas einschränken und konzentriere mich hier auf die dreißiger Jahre, insbesondere die Jahre 1930 bis 1936, eine Periode, die mir als eine der interessantesten Epochen des europäischen Films überhaupt erscheint: einerseits weil sich der Umbruch zum Tonfilm damit verbindet., andererseits weil die Verhältnisse eine Situation geschaffen hatten, die ökonomische, technologische und geo-politische Momente so miteinander verquickten, daß sich daraus eine "Unübersichtlichkeit" ergab, die selbst schon als eine erste Definition des Begriffs "Moderne" dienen könnte. Nimmt man nämlich die Schwammigkeit dieses inzwischen in den Geisteswissenschaften überstrapazierten Begriffs zum Ausgangspunkt., ergibt sich ein semantisches Feld, in dem "Moderne" und "Modernisierung" mindestens drei sich überschneidende Bezugsrahmen bezeichnen, die im Zusammenhang mit dem Film der dreißiger Jahre zur Debatte stehen. Sicher ist., daß das Thema Film es besonders schwer macht., "Moderne" (als künstlerische Avantgarde) kategorisch auszuspielen gegen die verschiedenen Formen der "Modernisierung" (in Technologie und Wissenschaft), überlagert sich doch die Filmavantgarde (von der, wie zu zeigen sein wird, sehr wohl Splitter in die dreißiger Jahre hineinragen) mit den forcierten Modernisierungsschüben der sich zum Eroberungskrieg aufrüstenden Industriemacht Nazi-Deutschland. Diese Schübe wiederum haben die Filmindustrie nicht unberührt gelassen, sie aber paradoxerweise nicht zum reinen Exekutionsinstrument militaristischer oder propagandistischer Ziele verdammt, sondern ihr eine im Grunde ganz andere und, wie sich nach dem Krieg zeigen sollte, fast gegenläufige Modernisierungsfunktion zugestanden.

\* Für ihre Hilfe bei der Übersetzung aus dem Englischen danke ich Stephen Lowry und Michael Wedel.

Ob dies bewußt oder eher beiläufig geschah, ist bislang nicht eindeutig geklärt, weshalb dieser Komplex uns vielleicht gerade deshalb das genaue Hinschauen immer wieder zur Aufgabe macht.

Zum einen wäre da die literarische und künstlerische Moderne der zehner und zwanziger Jahre. In der Filmgeschichte ist damit meist der deutsche Expressionismus eines Robert Wiene und Fritz Lang, der französische Impressionismus (Marcel L'Herbier und Jean Epstein), die dada-, surreal- und konstruktivistischen Filme von Man Ray über Hans Richter bis Luis Buñuel, sowie die sowjetische Avantgarde gemeint. Von diesen filmischen Avantgarden hat, genaugenommen, keine bis in die dreißiger Jahre überlebt, was allerdings ebenso an der Einführung des Tonfilms lag wie an der repressiven - aber auch populistischen - Kulturpolitik der verschiedenen politischen Systeme, allen voran des deutschen Faschismus und des sowjetischen Stalinismus. Was im Deutschland der dreißiger Jahre jedoch weiterlebte, waren wichtige Impulse der Neuen Sachlichkeit und der sogenannten "Neuen Fotografie" (Albert Renger-Patsch *Die Welt ist schön* [1928]; Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst* [1928]; August Sander *Antlitz der Zeit* [1929]; vgl. Mellor 1978). Geht man die Jahrgänge 1930 bis 1936 des durchaus repräsentativen Foto-Jahrbuchs *Das deutsche Lichtbild* durch, läßt sich deutlich verfolgen, wie geometrische Kompositionen, das Streben nach reinen Formen und Abstraktion sowie der sogenannte Leica-Look sich nur ganz allmählich von typischen Bildmotiven der Neuen Sachlichkeit wie Maschinenteilen, Pflanzen in Großaufnahme oder diagonal kadrierten großstädtischen Straßenszenen aus der Vogelperspektive abwenden, um sich Landschaftsbildern, Menschen in Trachtenkleidung und ländlichen Idyllen zu widmen. Dabei wird deutlich, daß es weder zu einem abrupten Bruch noch zu einer völligen Ablehnung der Modernen Fotografie kam, was mit dem auch bei den Nationalsozialisten positiv besetzten Begriff der "Modernisierung" zusammenhing, oft genug gebunden an einen Technik und Technologiefetischismus.

## II. Moderne Fotografie im Film: Arnold Fanck und Willy Zielke

Ein gutes Beispiel für anhaltenden Einfluß der Avantgarde im Film ist, auch dank der größeren Duldung der Modernen Fotografie, die Natur als Schauspiel und als Erlebnis des Erhabenen in den Filmen von Arnold Fanck. Fanck entdeckte das Fotogene an den Bergen quasi als Nebenprodukt seines Interesses an der Fototechnik. Als asthmatischer Fabrikantensohn aus Frankenthal nach Arosa und Davos verschickt, war er schon von früh auf Amateurfotograf und darüber hinaus ein besessener Bastler von Objektiven und Kameras. Seine Leidenschaft schien sich an dem Problem zu entzünden, wie das Phänomen "Bewegung" im Medium der Fotografie erfahrbar zu machen sei.

Fasziniert vom rauschenden Wasser der Bergbäche wollte er das Kontemplative der Fotografie an die Dynamik und Energie der Naturkräfte binden. Diese Spannung bleibt stets sichtbar in dem Bemühen seiner Filme, einerseits Bewegung im Bild einzufrieren und andererseits das Bild zu dynamisieren, letztlich allerdings ohne großem Interesse an rein narrativen Handlungs- oder Zeitabläufen. Seine Plots, so dramatisch sie sich auch geben, sind Groschenheftideen, selten sind die Handlungselemente so aufgebaut, daß sich richtige Geschichten entwickeln, eher ist es ein dramatisch-melodramatischer Rahmen, den er nur entwickelt, um etwas anderes in Szene zu setzen.

Filme [wie DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS und FUCHSJAGD AUF SKIERN DURCHS ENGADIN] sind am ehesten dem abstrakten Film verwandt: diagonale Teilung der Leinwand, Spuren, Kurven und Zeichen im Schnee, Jugendstil-Ornamente, kreisförmige Bildausschnitte, kleine Punkte, die am Horizont auftauchen, rasch auf die Kamera zuschießen und riesig aus dem Bild verschwinden [...] (Brandlmeier 1984, Lg 4 E4).

Bei Fanck kann man noch einmal den in der Filmgeschichte ungelösten Konflikt nachvollziehen zwischen der Bestrebung, Bewegung aufzulösen, um sie wissenschaftlich zu untersuchen (die "analytische" Konzeption des bewegten Bildes: von Muybridge und Marey zu Messter und Ruttman). und dem Wunsch, das Unbelebte zu beleben und zu dynamisieren, um die Natur durch Technik zu simulieren und eventuell ganz zu ersetzen (die "synthetische" Idee, zu finden bei Edison und in den Mythen von Frankenstein, von den "Strömen und Strahlen" der Elektrizität, vom "Vamp und der Maschine" [Huyssen 1986], wie man sie von Rotwangs Labor aus Langs METROPOLIS kennt).<sup>1</sup>

In Fancks Bergfilmen, die deshalb auch absolut nicht mit dem Heimatfilm zu verwechseln sind, definiert sich das Individuum immer durch den Zusammenprall von Technik (oft konkretisiert im Flugzeug) und Natur. Zwei Arten von Energie, die der ursprünglichen, elementaren und die der von Menschen erschaffenen, reiben sich aneinander, um sich nach anfänglichem Widerstreit erotisch-orgiastisch im Filmbild auszutoben.<sup>2</sup> Für Fanck war es eine Herausforderung, der Natur mit Hilfe der Kamera das neue Pathos und die Ästhetik des Maschinenzeitalters aufzudrücken, während die Dolomiten und Eisberge dem technologischen Apparat dank ihrer erhabenen, elementaren Präsenz Würde verleihen.

1 Man könnte sagen, daß zu dieser Konzeption auch die Mobilisierung der Perzeption und der Gefühle im Hollywood-Kino von Busby Berkeley bis zu Steven Spielberg gehört, aber da wäre zu differenzieren. Siehe weiter unten, zum Verhältnis von Jüngers aristokratischem Pessimismus zum Optimismus der Populärkultur.

2 Gottfried Knapp bezeichnet das Fernrohr der Sternwarte in STÜRME OBER DEM MONTBLANC als "ein Geschlechtsorgan im Dunkel" (Brandlmeier 1984, Lg 4 E4).

Zugleich bildete Fanck einen Gegenpol zur Ufa, wenn wir darunter die Welt des Studios, der künstlichen Umgebungen und der totalen Kontrolle über eine unter laborähnlichen Umständen erzeugte Umwelt und Natur verstehen. Auch ein offensichtlich so mißglückter Film wie DER GROSSE SPRUNG (1927) - der Versuch, eine urdeutsche Slapstick-Komödie im Stile Buster Keatons oder Harold Lloyds zu machen - vermittelt noch das Gefühl eines ungelösten Widerspruchs zwischen dem Naturschauspiel (ansichtskartenartige Bilder vom Wechsel der Jahreszeiten, von Bäumen und Tälern) und dem in einigen Szenen grotesk zum Luftballon aufgeblasenen Körper des tollpatschigen Helden (Hans Schneeberger), der, obwohl Geck und Stadtmensch, beim Skrwettlauf dank Tücke und Technik sowohl Rennen als auch Wirtstochter gewinnt.

Man vergibt über Fancks Naturaufnahmen leicht die Bedeutung der Technik in seinen Filmen. Dabei ist gerade die solide handwerkliche Seite seines Werks und die Thematisierung der Technik in seinen Filmen wesentlich für seine Rolle als Wegbereiter der Neuen Sachlichkeit. Technisches Know-how steht hinter jedem Bild. Fancks Erfahrungen als Fotograf mit natürlichen Lichtquellen und als Nachrichtenoffizier mit Zeitlupenaufnahmen fließen schon in DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS zusammen. Seine Skibücher arbeiten mit Einzelbildserien wie bei Muybridge. [...] als einer der ersten arbeitete er mit der Ernemann-Zeitlupe, er war wohl überhaupt der erste, der mit extrem langen Brennweiten arbeitete, 1938 war er der fünfte Käufer der Arriflex (Brandlmeier 1984, Lg 4 E4).

Es gehört demnach zur merkwürdigen Dialektik der deutschen Filmavantgarde, daß Fanck der Neuen Sachlichkeit viel näher steht, als das Genre "Bergfilm" es vermuten ließe, während vielleicht Walter Ruttmann mit dem Bergfilm mehr zu tun hat, als es sein Etikett des "Großstadtfilmers" uns suggeriert.

Da mag es dann weniger erstaunlich erscheinen, daß bis in die dreißiger Jahre Elemente des sowjetischen Montagefilms auftauchen. So ist ein früher Tonfilm wie NIE WIEDER LIEBE (1931, Anatole Litvak) ein gutes Beispiel dafür, wie der "Russenfilm" sich mitten in ein typisches Ufa-Musical einge"bürgert" hatte. Aber auch in vielen der Ufa-Kulturfilme lassen sich Spuren von Vertov finden, ganz abgesehen davon, wie stark die beiden bekanntesten Film-Avantgardisten des Übergangs von Weimar zum Faschismus, Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann, geprägt waren von den Filmen Eisensteins und Pudowkins, deren kontrastierende und altemierende Techniken sie in besonders kühner Weise in den Tonfilm einbauten.

Das frappierendste Beispiel des Montagefilms aus der Hochzeit des Faschismus datiert allerdings aus dem Jahre 1936: DAS STAHLTIER, gedreht von Willy Zielke, einem der Kameraleute von Leni Riefenstahl. Gerüchten zufolge sollen die Nazis den Film aufgrund seiner avantgardistischen ("kulturbolschewistischen") Tendenzen verboten haben; laut Riefenstahls Memoiren lag der eigentliche Grund des Verbots

darin, daß der Film beim Direktorat der Deutschen Reichsbahn auf Ablehnung gestoßen war:

Zielke hatte aus diesem spröden Stoff einen hinreißenden Film gemacht. Seine Lokomotive wirkte wie ein lebendiges Ungeheuer. Die Scheinwerfer der Lok waren die Augen, die Armaturen das Hirn, die Kolben die Gelenke und das triefende Öl, das aus den bewegten Kolben lief: wirkte wie Blut. Verstärkt wurde der Eindruck noch durch die revolutionäre Tonmontage. Als die Herren der Reichsbahndirektion den Film sahen, waren sie, wie mir Zielke erzählte, so entsetzt, daß sie wortlos den Vorführraum verließen (Riefenstahl 1987, 242).

Der Film wurde nicht nur nicht öffentlich gezeigt, die Leitung der Reichsbahn wollte alle Kopien zerstört sehen. Angeblich versuchte Riefenstahl einzugreifen; sie erreichte, daß sich Goebbels die Schneidekopie des Films ansah. Er meinte, Zielke zeige Talent, der Film sei aber für das allgemeine Publikum viel zu abstrakt und verwirrend:

"Es könnte ein bolschewistischer Film sein." - "Das ist aber noch kein Grund, den Film zu vernichten." - "Es tut mir leid, Fräulein Riefenstahl, aber die Entscheidung liegt allein bei der Reichsbahn, die den Film finanziert hat. Ich möchte mich da nicht einschalten" (ibid., 243).

Ob man dieser Version Glauben schenkt, hängt davon ab, wie verlässlich man die Memoiren Leni Riefenstahls einschätzt. Allerdings entbehrt Goebbels' abschließende Bemerkung, da es sich um einen industriellen Auftragsfilm handele und damit um eine privatwirtschaftliche Entscheidung, wolle er sich heraushalten, nicht an Plausibilität. Nun haben aber Martin Loiperdingers Nachforschungen ergeben, daß der Sachverhalt komplizierter und damit auch interessanter ist. Die Reichsbahn hatte sich tatsächlich einen Jubiläumsfilm versprochen, der für den Fortschritt, die Bequemlichkeit und das Moderne Reisen mit der Bahn wirbt. Stattdessen krachten in Zielkes Film, wie schon Riefenstahl bemerkt, "die Waggons beim Rangieren so heftig aufeinander, daß es die Zuschauer aus den Sesseln riß" (ibid., 242). Das Gespräch mit Goebbels wird damit anekdotisch: was wirklich interessiert ist, wie Zielke überhaupt zu diesem Auftrag kam. Dazu muß man wissen, daß Zielke von 1927 bis 1934 an der Münchner Foto-Akademie lehrte und sich als Vertreter der "neuen Fotografie" einen Namen gemacht hatte (Loiperdinger 1994, 50). Es waren seine guten Beziehungen zu Albert Gollwitzer, Präsident der Reichsbahn-Direktion München, die ihm eine Empfehlung verschafften, als es darum ging, für die Hundertjahrfeier der Reichsbahn einen einstündigen Film zu drehen. Loiperdinger hat eindringlich die faszinierenden Dreharbeiten (die lebhaft an das Auftreten der Agitpropzüge der ersten Sowjets erinnern) geschildert, ebenso wie den "Star des Films: eine prachtvolle Lokomotive vom Typ S 3/6, damals der ganze Stolz der deutschen Eisenbahn" (ibid., 52). Die Abnahme wurde zum schon beschriebenen Desaster. Zum Vergleich stelle man sich vor, die Deutsche Bundesbahn will mit dem neuesten ICE renommieren und bekommt einen Film, bei dem "in unnachahmlichen

Montagen und Überblendungen von glitzernden Schienenschlangen, fauchenden Dampflokomotiven, gefährlichen Rangiermanövern [ein] optisch-akustische[s] Furioso über die Leinwand donnerte" (Hans Ertl zit. n. Loiperdinger 1994, 52). Ertl fugt trocken hinzu, daß "kein normaler Mensch mehr Eisenbahn fahren würde, der diese zermalmende Wirkung im Wechselspiel von Schienen, Rädern, Puffern und Dampfsirenen auf der Leinwand erlebt habe" (ibid., 53). Daß aber das Mißverständnis heute so gut wie ausgeschlossen - damals noch möglich war, ist geradezu symptomatisch für unser Thema; hier stehen sich die zwei Konzepte der Moderne, die avantgardistische und die Modernisierende, betreten gegenüber, ohne daß dabei der politische Gegensatz Sowjetkunst hier, Naziästhetik da, letztlich erhellend wäre. Und dennoch ist das Mißverständnis weder unpolitisch noch gänzlich außerästhetisch. Schon die Standfotos machen einsichtig, daß Zielkes Ästhetik weniger mit den Abstraktionen Eisensteins<sup>3</sup> und mehr mit der neuen Fotografie zu tun hat (vgl. in diesem Zusammenhang auch Païni 1994), aber gerade das Lebensgefühl, das sowohl Zielke als auch die Reichsbahn ansprechen wollten, kennzeichnet wie schon bei Fanck die Ambivalenz der Epoche.

### III. Die Moderne der Modernisierung

Schwache Echos der europäischen Avantgarde wie diese blieben im Deutschland der dreißiger Jahre jedoch äußerst vereinzelt: Sie scheinen als Ausnahme nur die bekannte Regel zu bestätigen, die besagt, daß die Begriffe "Modernität" und "Drittes Reich" sich gegenseitig ausschließen. Die Nazi-Ideologie war anti-Modernistisch (man denke an das Bloßstellen und Verhöhnern der "entarteten Kunst"), populistisch ("völkisch") und dem ästhetischen Ideal des Klassizismus verpflichtet. Allerdings könnte man auch anders argumentieren und im Hinblick auf den stil geschichtlich hilflosen Eklektizismus von Speers und Hitlers Renommierkunst von einer Periode des (schon post-modernen?) Pastiche sprechen, bei dem "alles erlaubt" war, solange die Kunstgeschichte es schon einmal als "deutsch" und "national" kodiert hatte: ein Sammelsurium aus gotischem Mittelalter, nordeuropäischer Renaissance, der Klassik Goethes und Schillers, der Romantik und dem Biedermeier – die Rache der Halbgebildeten an den Übergebildeten der internationalen Moderne.

3 Dennoch könnte sich eine Verbindung zu Eisenstein ergeben, allerdings auf einer etwas anderen Ebene. Beim Festival von Pesaro meinte Giovanni Spagnoletti, daß für ihn DAS STAHLTIER so interessant sei, weil es seines Wissens der einzige "homosexuelle Film" ist, der im "Dritten Reich" gedreht worden ist. Auch das könnte einer der Gründe sein, weshalb der Film auf so heftige Ablehnung stieß, ohne daß sich diese Ablehnung direkt politisch äußerte.

Dieser Konservatismus der offiziellen Kulturpolitik und staatlich subventionierten Kunst steht dennoch im scharfen Kontrast zu den Modernisierungstendenzen in Wissenschaft und Technik: Tendenzen, die der Nationalsozialismus nicht nur von der Weimarer Republik übernahm und ungebrochen fortsetzte, sondern die er sogar intensivierete. Es ist schon oft bemerkt worden, daß daraus eine seltsam paradoxe Situation entstand: Der Nationalsozialismus forderte eine Gesellschaft, deren offizielle Kultur sich aggressiv anti-technisch, anti-industriell und anti-städtisch gab, die andererseits aber in ihrer Produktionspraxis die Industrialisierung und Technisierung extrem rapide vorantreiben mußte, um so die Wirtschaftsproduktivität Deutschlands angesichts fehlender Kolonien und damit billiger Rohstoffe zu erhöhen. Diese Politik zielte nicht nur auf die Wiederbewaffnung und militärische Macht innerhalb Europas, sondern verfolgte auch ein innenpolitisches Ziel: die Hebung des Lebensstandards und Forcierung der Produktion von Konsumgütern als Kompensation für die erhöhten Arbeitsanforderungen an die zivile Bevölkerung. Hans Dieter Schäfer hat in seinem Buch *Das gespaltene Bewußtsein* (1984) einige Konsequenzen der in sich so widersprüchlichen Ziele mit Hinblick auf die populäre Kultur untersucht.

Doch ist ein solcher Widerspruch auch in der Hochkultur oft beschrieben worden; entweder als eine Form kollektiver Schizophrenie oder als eine der vielen zynischen Taktiken der Massenmanipulation durch die herrschende Elite. In letzter Zeit haben jedoch einige Historiker versucht zu zeigen, daß das Paradoxon eher ein scheinbares als ein tatsächliches ist. Intellektuelle, Kulturkritiker, Schriftsteller und Denker wie Oswald Spengler, Werner Sombart, Carl Schmitt, Hans Freyer und Martin Heidegger hatten bereits in der Weimarer Republik begonnen, das ideologische Fundament für eine Erscheinung zu legen, die man als den deutschen "historischen Kompromiß" bezeichnen könnte. Der amerikanische Sozialwissenschaftler Jeffrey Herf hat dafür in seinem Buch mit dem Untertitel "Technik, Kultur und Politik in Weimar und im 'Dritten Reich'" den Begriff des *reaktionären Modernismus* geprägt. Gleichzeitig hat er die Kontinuität zwischen dem Denken der Weimarer Republik und der nationalsozialistischen Ideologie hervorgehoben (vgl. Herf 1984).

In groben Zügen lautet Herfs These wie folgt: In ihrem Bemühen, die deutsche Niederlage zu erklären und intellektuell zu verarbeiten, versuchten verschiedene, dem Temperament und der Neigung nach eher konservative Schriftsteller nach dem Ersten Weltkrieg, ein Erklärungsmodell zu finden, das den Argumenten der Linken - und insbesondere der kommunistischen Linken Rechnung trug, gleichzeitig jedoch in seiner Perspektive auf die Zukunft der Nation sowie in seinen Schlußfolgerungen aus der jüngsten Geschichte die wichtigsten Elemente des deutschen Nationalismus und der feudalen Klassenstruktur beibehielt. Soweit Herf, wobei dessen vielfältige Argumentationsstränge und stoffliche Beweisfülle damit noch nicht einmal ansatzweise gewürdigt sind.

Der für einen medienwissenschaftlichen Ansatz interessanteste Vertreter des reaktionären Modernismus ist zweifellos Ernst Jünger. Obwohl ausgesprochen antidemokratisch und nationalistisch eingestellt, erkannte er, daß Deutschland sich Modernisieren und industrialisieren mußte, um ein nationales Identitätsbewußtsein zu entwickeln. Aus diesem Grund nahm er einen anti-agrarischen, anti-völkischen, anti-regionalistischen Standpunkt ein. In einer metaphorischen Sprache der Vulkane und des Feuers, des Blutes und des Blitzes ließ er sich zu Lobgesängen auf die Großstadt, auf Industrie, Stahlwerke und den Schiffbau hinreißen. Sein Projekt zielte darauf, eine intellektuell einigermaßen kohärente und zugleich emotional befriedigende Synthese herzustellen zwischen der "deutschen Seele" und dem "deutschen Schicksal" einerseits und dem Glauben an Technik, Industrialisierung und Investitionen in Forschung und Entwicklung, andererseits. Wenn in Ruttmanns METALL DES HIMMELS (1935) aus Hochöfen Pflüge entstehen und aus Pflügen der Weizen wächst, können wir wohl dahinter eine Strategie und Denkweise erkennen, die der Jüngers nicht unverwandt ist. Während aber Ruttmanns metaphorische Transformation der Objekte – bei der z.B. Flugstaffeln aus Füllfederhaltern über Flotten von Büroklammern fliegen - eines gewissen ironischen, spielerischen Unernstes nicht entbehrt, der an Hans Richters Dada-Filme (VORMITTAGSSPUK [1927/28], ALLES DREHT SICH, ALLES BEWEGT SICH [1929]) erinnert, läßt sich in Jüngers Schriften nicht die geringste Spur von Humor oder das kleinste Anzeichen eines unerwarteten Perspektivwechsels finden.

Es geht, kurz gesagt, bei Jüngers Modernismus um eine Synthese zwischen Natur und Technik oder vielmehr um eine Umdeutung der Romantik, die die industrielle Ausbeutung der Natur mit einer heidnischen Verehrung ihrer Schönheit und Größe zu verbinden sucht. Jünger erkannte keinen Widerspruch zwischen der Existenz einer Schwerindustrie und der Erforschung von Kernspaltung oder synthetischen Fasern und andererseits einem Glauben an die Natur als heilig, ursprünglich und elementar. Jünger entdeckte Größe und Erhabenheit auch in menschlichen Werken, insbesondere im Augenblick ihrer Zerstörung: Seine berühmten "Feuertaufen" und "Stahlgewitter" repräsentieren einen Modus, der gewalttätige Prozesse der Wiedergeburt und der Erneuerung beschleunigt und intensiviert. Man könnte sagen, Jünger versuchte einen Kompromiß zwischen Caspar David Friedrich und Marinetti. Obwohl seine Bücher und Essays voll dramatischer Beschreibungen von abstürzenden Flugzeugen in Flammen und torpedierten Schlachtschiffen sind – Material, das Abenteuerromanen für Halbwüchsige entlehnt sein könnte –, die Jünger mit philosophischen Betrachtungen anreichert, stößt Herf auf Passagen aus einem 1934 erschienen Band, in dem Jüngers Bedeutung für die Bewegung besonders herausgestrichen wird:

Die deutsche Jugend dankt es vor allem Ernst Jünger, daß ihr die Technik kein Problem mehr ist. Sie hat sich seine schönen Bekenntnisse zu ihr aus 'Feuer und Blut' zu eigen gemacht, sie lebt im Einklang mit ihr. Sie bedarf keiner Ideologien mehr zu ihrer Überwindung, sie begreift sie als Arm der Idee. Das war uns neu, diese Einordnung des Materials in den Sinn des Geschehens. Jünger hat uns von einem Alldruck befreit (Müller zit. n. Prümm 1974, 375).

Bezieht sich diese Passage hauptsächlich auf Jüngers Begriff des "Arbeiter-Soldaten", in dem sich militärische Ideale der Disziplin und Unterordnung mit dem kommunistischen Ideal des Proletariers als Motor der Geschichte verbinden, so besteht der entscheidende Zug in Jüngers Denken, der dieses Konstrukt zugleich glaubwürdig und emotional befriedigend macht, wohl darin, daß er sowohl die Natur als auch die Technik aus der Perspektive eines Zuschauers, eines Beobachters betrachtete, also aus einer absolut lustbesetzten Subjektposition, wie sie durch so intensiv wirkende Schauspiele wie Materialschlachten in Krieg oder Industrie erzeugt wird. Für den Filmhistoriker ist daher Jüngers Begriff der "totalen Mobilmachung" besonders deshalb interessant, weil er eine Theorie des "lustvollen Auges" beinhaltet. Im Nachhinein gesehen ist die Rolle, die er dem Spektakel und den Massenmedien bei diesem Mobilisationsprozeß zuschrieb, ein besonders fruchtbarer Gedanke gewesen. Nicht nur war Jünger, wie Karl Heinz Bohrer gezeigt hat (Bohrer 1983), in vielerlei Hinsicht der einzige Medientheoretiker, den die Rechte in den dreißiger Jahren hervorbrachte, er stützte sich dabei zudem auf Einblicke, wie sie ähnlich auch Walter Benjamin beschäftigten. Jünger sagte eine "Gesellschaft des Spektakels" (Debord 1979) voraus, in der er den politischen Einsatz der Medien nicht so sehr in ihrem Vermögen begründet sah, ein Simulakrum der Welt auf realistische Weise hervorzubringen, sondern in der besonderen Art von Präsenz und Appell, die die Technik des Rundfunks und des Films dem politischen Leben und der Öffentlichkeit verliehen. Schon 1934 schrieb Jünger über den "Großen Krieg" als das erste welthistorische Phänomen, das durch bewegte Bilder in die Geschichte eingehen wird, und dabei konstatiert er, daß immer mehr Ereignisse nur deshalb stattfinden, um in Ton, Schrift und Bild festgehalten zu werden (vgl. Jünger 1934).

#### IV. Moderne und Fantasie der Katastrophe

Allerdings ist Jünger kein Filmwissenschaftler, schon eher ein Medientheoretiker, der die Entwicklung des Fotojournalismus und des Radios in den zwanziger Jahren genau verfolgte, um daraus Schlüsse zu ziehen, die für das Zeitalter des Fernsehens und der mit fern- und kameragesteuerten Bordwaffen ausgestatteten Düsenbomber relevanter sind als für das Kino des "Dritten Reichs". Denn tatsächlich geht es in nur sehr wenigen Filmen der dreißiger Jahre um die Art Spektakel der Zerstörung und der neuen Eiszeit, die Jünger beschrieb.

Am ehesten wären die wenigen Science-fiction-Filme aus dieser Zeit zu erwähnen, vor allem Filme wie *FP 1 ANTWORTET NICHT* (1932, Karl Hartl), *DER TUNNEL* (1933, Kurt Bernhardt) und *GOLD* (1934, Karl Hartl), die in mancher Hinsicht weniger eine Neuentwicklung als vielmehr die Fortsetzung der mit *special effects* beladenen Ufa-Filme von Fritz Lang wie z.B. *METROPOLIS* (1927) und *DIE FRAU IM MOND* (1929) darstellen. Einige Aspekte dieser Filme bieten jedoch einen interessanten Blickwinkel auf das ideologische Projekt des reaktionären Modernismus. Die Erzeugung einer emotionalen Beziehung zur Technik steht dabei nicht so sehr im Vordergrund, obwohl z.B. in *GOLD* die Hochspannungsanlage wohl hauptsächlich deshalb in einem Schacht unter dem Meeresboden lokalisiert ist, damit die Explosion am Schluß spektakulärer wirken kann: Nicht nur wird der Schacht völlig zerstört und von Wassermassen geflutet, auch die See wird aufgewühlt, als wäre er ein Schlachtschiff, von einem Torpedo tödlich getroffen. Interessanter aber ist der Widerspruch, der sich zwischen der vom Film angebotenen ideologischen Lösung und dem realen Wirtschaftssystem, in dem der Film angeblich situiert ist, ergibt.

Hier kristallisiert sich dieser Widerspruch in der Figur des Ingenieurs heraus, in seiner ambivalenten Position zwischen den Arbeitern und dem Chef, aber auch zwischen dem Erfinder und denen, die dessen Erfindung kommerziell ausbeuten. Der Ingenieur nimmt deshalb eine zentrale Stelle ein, weil er zwischen zwei spiegelbildlichen Gegensätzen vermitteln muß: dem Klassendiskurs, der bereits aus *METROPOLIS* in Form der Sozialutopie einer Vermittlung zwischen Herz und Hand bekannt ist, und dem Diskurs über Wissenschaft und Technik. Was letzteren anbetrifft, ist es der ideologische Vorsatz der Filme der dreißiger Jahre, eine absolute Trennungslinie zwischen Wissenschaft und Technik zu ziehen. Auf der Seite der Wissenschaft steht der Professor oder Erfinder: selbstlos, zerstreut und wohlätig in seiner Suche nach dem Wissen an sich. Auf der anderen Seite steht der Geschäftsmann: skrupellos und großwahnsinnig, ohne Hemmungen in seinem Bestreben, die Arbeit anderer zu stehlen, für sich zu behalten oder zu sabotieren. Der Geschäftsmann oder Financier ist also derjenige, der die Wissenschaft anwendet, der technologischen Fortschritt und Produktivität ermöglicht, der aber fast ausnahmslos als Bösewicht erscheint. In gewisser Hinsicht hat sich hier die anti-kapitalistische, technikfeindliche Vision der Romantik intakt erhalten, bis auf die Tatsache, daß beide Seiten auf den Ingenieur angewiesen sind: der Erfinder, um von sich selbst erlöst zu werden, und der Geschäftsmann, weil nur der Ingenieur die Erfindung in die Praxis umsetzen kann. Der Ingenieur ist dafür zuständig, rein Geistiges (immaterielle Gedanken) zu materialisieren und rein Materielles (unbelebte Dinge) zu vergeistigen. Diese die Handlung konstituierenden binären Gegensatzpaare sowie die vermittelnde Funktion des Ingenieurs stehen allerdings im frappierenden Widerspruch zu den tatsächlich herrschenden Verhältnissen, unter denen Prozesse technologischer Erfindung und Entwicklung schon damals stattfanden.

Spätestens seit Edison war das Erfinden "durchindustrialisiert", d.h. bereits der Erfindungsprozeß auf die spätere Anwendung, Verbreitung und industrielle Nutzung ausgerichtet. Wo das nicht der Fall ist und die Produkte nicht auf dem Markt verwertet werden können, neigt die Privatwirtschaft dazu, die Kosten für Erfindungen (oder, wie man heute sagt, für "research and development", d.h. für Forschung und Entwicklung) auf den Staat abzuwälzen. Gerade in den dreißiger Jahren war die Frage aktuell, wer die Kosten der industriellen Entwicklung tragen sollte. Hinter der romantisierten Figur des Ingenieurs in *GOLD* läßt sich also eine enorme Leerstelle erahnen, die explizit im Film nie benannt wird und den Staat bezeichnet, der aufgerufen ist, Überproduktion entweder durch den Aufbau einer Kriegswirtschaft oder durch die Eroberung neuer Absatzmärkte zu bewältigen. Der Ingenieur als Stellvertreter des Staates wird zu einer völlig überforderten Figur, die die mysteriöse Funktionsweise der kapitalistischen Marktwirtschaft erklären soll.<sup>4</sup> Weil er sie aber selbst nicht versteht, wird er zum Saboteur, der alles in die Luft jagt. *GOLD* spricht nicht nur antikapitalistische Ängste an, sondern versucht auch, jene wirtschaftlichen Prozesse zu neutralisieren, die die Substanz Gold überhaupt zum ökonomischen Wertträger erheben, d.h. seinen Status als Mangelware definieren. Indem er die Maschine zerstört, die aus Blei Gold produziert, stellt der Ingenieur das ursprüngliche und für den Kapitalismus lebensnotwendige Prinzip "Mangel vor Überschuß" wieder her. Dadurch schützt er nicht nur den Wert des Goldes, er wahrt auch die Interessen des wirtschaftlichen Protektionismus. Es handelt sich also um eine vor- oder anti-Keynsianische Version der kapitalistischen Krisenregelung.<sup>5</sup>

## V. Die Moderne der internationalen Konkurrenz: Film Europa

Tatsächlich standen aber die konservativen Kräfte weder in der Weimarer Republik noch im Nationalsozialismus den realen Wirtschaftsprozessen derart blind gegenüber. Deshalb lohnt es sich vielleicht, von einer dritten Spielart der Moderne im deutschen Film der dreißiger Jahre zu sprechen. Dabei gehe ich von der Voraussetzung aus, daß es wohl nicht nur Zufall war, wenn dem Film keine zentrale

4 Ein ähnlich überforderter Vermittler, diesmal zwischen Medizin und Metaphysik, ist die Figur des Arztes in den verschiedenen "bio-pics" der dreißiger Jahre, allen voran *ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER DES TODES* (1939, Hans Steinhoff).

5 Dies ließe sich auch an der Figur des Ingenieurs in *FPI ANTWORTET NICHT* (1932) beweisen. Empfohlen sei in diesem Zusammenhang das Kapitel bei Herf zur Rolle der "Deutschen Ingenieur-Verbände" als aktive, wenn auch oft naive Ideologen in Weimar und danach (Herf 1984, 152ff).

Rolle in der Verbreitung und Popularisierung des reaktionären Modernismus zukam. Stattdessen entwickelte er seine eigene Art konservativer Revolution, welche weder direkt mit den politischen Ereignissen im Deutschland der dreißiger Jahre zusammenfällt noch mit dem ideologischen Projekt der Harmonisierung von Natur und Industrie identifiziert werden kann. Eine Interpretation, die ihr Augenmerk nur auf den Widerspruch zwischen utopisch-fortschrittlichen und reaktionär-konservativen Tendenzen richtet, kann daher die innere Dynamik des deutschen Films dieser Zeit nicht ausreichend erfassen. Zu diesem Zweck müssen wir uns von den Film-Texten etwas weg und den Film-Produktionsbedingungen zuwenden.

Hier läßt sich feststellen, daß die deutsche Filmindustrie im allgemeinen und die Ufa insbesondere selbst in einen Streit zwischen zweierlei Moderne verwickelt war, der sich konkret zuspitzte auf den Unterschied zwischen Kunst und Kommerz, dem anspruchsvollen Film und dem "Publikumsfilm", hinter dem sich aber auch eine andere Spielart des Konflikts des "Erfinders" mit dem "Geschäftsmann" verbarg. Erst Ende der zwanziger Jahre und Anfang der dreißiger setzte sich das Modernisierungsvorhaben durch, das die Spaltung überbrückte: Wäre es ausgeblieben, hätte dies möglicherweise zur Pleite der Ufa führen können. Wie bekannt, wurde die Ufa in zwei Phasen modernisiert: die erste 1927-28 und die zweite 1929-32. Die erste Phase ist gekennzeichnet durch das Management-Modernisierungsprogramm unter Ludwig Klitzsch. Da ich diesen Prozeß an anderer Stelle ausführlich beschrieben habe (vgl. Elsaesser 1992), erwähne ich hier nur, daß es dabei um die Umorientierung von der auf den Regisseur zentrierten Produktionsweise hin zum Produktionsleiter-System geht, also den Produktionsgruppen, die von Leuten wie Günther Stapenhorst, Max Pfeiffer und Alfred Zeisler geleitet wurden.

Der Wechsel brachte eine stärkere Arbeitsteilung innerhalb der Produktion sowie zwischen Produktion und Verleih, strengere Haushaltskontrollen für jede Geschäftseinheit und verstärkte Öffentlichkeitsarbeit und Werbung. Mit dieser Strategie hatte Klitzsch die Ufa innerhalb von zwei Jahren saniert, und als Führungsstruktur blieb das Klitzsch-Modell mindestens bis 1937 erhalten, was gewährleistet, daß die Ufa selbst unter dem Propagandaministerium letzten Endes markt- und profitorientiert geführt wurde.<sup>6</sup> Mit Klitzsch an der Spitze, flankiert von dem aus Amerika zurückgekehrten Pommer, fand ohne Zweifel eine Modernisierung nach Hollywoodschem Muster bei der Ufa Eingang. Dadurch kam wohl erst die wirtschaftliche und institutionelle Basis zustande, also die finanziellen und organisatorischen Strukturen, die die deutsche Filmindustrie entscheidend veränderten und die es ihr ermöglichten, in Europa und auf anderen Märkten (z.B. Lateinamerika) in den dreißiger Jahren – relativ gesehen – erfolgreich zu sein.

6 Siehe auch Saunders (1994) zu den Spannungen innerhalb der Ufa in den zwanziger Jahren und zur Form des Studiosystems, die die deutsche Filmindustrie in ihrer Konkurrenz mit Hollywood praktizierte.

Da die Ufa am Exportgeschäft verdiente und in mancher Hinsicht ein multinationales Unternehmen war, waren die von ihr produzierten und vertriebenen Filme nicht nur von den Präferenzen des Binnenmarkts bestimmt. Die Themenwahl, die Stilentwicklungen und die Art von Stars, die die Ufa hervorbrachte, lassen sich zum Teil daraus erklären, daß sie auch nichtdeutsche Märkte mit ihren Produkten belieferte. Nicht so sehr Nordamerika (ein Gebiet, auf dem der deutsche Film, im Gegensatz zum französischen, nie auch nur mit der Zehenspitze Fuß fassen konnte), sondern europäische Nachbarländer, Lateinamerika, Osteuropa und die Balkanländer bildeten den Auslandsmarkt.

Das europäische Publikum ist von primärer Bedeutung, wenn man die Konsequenzen des zweiten äußeren Anlasses zur Modernisierung verstehen will, im Prinzip ein technologischer, geprägt von der Einführung der Tontechnik. Er hatte weitgehende Folgen für das Marketing und dadurch auch für das Produkt selbst, dessen Genres und Stile. Ein allzu leicht unterschätztes Element dieses Prozesses waren die mehrsprachigen Filmversionen, die uns heute wie anachronistische und unbefriedigende Überreste aus den frühen Jahren der Lizenzabkommen und des Patentaustauschs erscheinen. Als Beispiel mag der in der Ton- und Dialogführung äußerst gequält anmutende Film *DIE LETZTE KOMPAGNIE* (1930) dienen, ein Melodrama aus dem Genre der Preußenfilme, das sich u.a. dadurch auszeichnet, daß es ein durchaus "ausgewogenes" Bild der Napoleonischen Truppen vermittelt, was zumindest marktstrategisch ebenso wichtig gewesen sein dürfte wie die liberalen Auffassungen seines Stars (Conrad Veidt) und Regisseurs (Kurt Bernhardt). Worauf es hier ankommt ist, dieses Übergangsphänomen im Zusammenhang weitreichender Umschichtungsprozesse in der sozialen Funktion des Kinos überhaupt zu verstehen.

Wenn Filme wie *DIE LETZTE KOMPAGNIE* oder *DER TUNNEL* (1933)<sup>7</sup> auf die filmwirtschaftlich wichtige Verbindung Deutschland-Frankreich verweisen, so sind die Querverbindungen der Filmindustrie zur Schallplattenindustrie und dem Zeitungs- und Publizistikwesen noch weitreichender. Die mehrsprachigen Filmversionen – unter denen die musikalischen Komödien überwogen – bereiteten ein sehr ertragreiches Geschäft mit Partituren und Schallplatten vor, mit dem eine Form des "Merchandising" und der Produktverknüpfung einsetzte, die auch die Entstehung eines Starsystems förderte, das die mehrsprachigen Versionen dauerhaft überleben sollte. Es ist z.B. auffällig, daß fast alle der noch heute als Klassiker bekannten frühen Musikfilme gerade diejenigen sind, die Schlager enthalten, die auch unabhängig vom Film millionenhaft verkauft wurden:

7 Kurt Bernhardt drehte den letzteren schon in Frankreich, ehe er eine sehr erfolgreiche Hollywood-Karriere begann.

u.a. DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930, Wilhelm Thiele), DER KONGRESS TANZT (1931, Eric Charell), DER BLAUE ENGEL (1930, Josef von Sternberg).

Die Komödien und Musicals unter den frühen Tonfilmen sind aber auch aus einem anderen Grund wichtig. Gerade indem solche Filme – z.B. die Lilian Harvey-Filme LIEBESWALZER (1930, Wilhelm Thiele), DER KONGRESS TANZT, EIN BLONDER TRAUM (1932, Paul Martin) – so häufig nationale Stereotypen hervorhoben und gegeneinander ausspielten, zielten sie auf ein internationales Publikum. Diese Filme stellen immer zwei Welten einander gegenüber (Europa/Amerika in GLÜCKSKINDER [1936, PAUL MARTIN], Berlin/Hollywood in EIN BLONDER TRAUM, eine Automobilfabrik/ein hinter den sieben Bergen gebliebenes Kleinfürstentum in LIEBESWALZER), die sich gegenseitig beleuchten in einem Geist, der Unterschiede eher nivelliert, als sie zu verstärken. Was ebenso bedeutsam ist: Diese Filme betrieben Propaganda, darüber kann kein Zweifel bestehen, und zwar teilweise Propaganda für Modernisierungsprozesse, die das "Dritte Reich" überdauern haben. In erster Linie ist es Werbung für das Kino selbst, indem die Welt des Films als noch "wirklicher" als die Wirklichkeit hochstilisiert wird. Darüber hinaus wird das Kinoerlebnis zum Garant dafür, daß dessen Wirklichkeit real und bedeutungsvoll sei. So kann Käte von Nagy in ICH BEI TAG UND Du BEI NACHT (1932, Ludwig Berger), als ihr Freund sie zum ersten Mal nach Potsdam nimmt und ihr Schloß Sanssouci zeigt, sagen:

"Wie im Kino!" Damit meint sie natürlich den Luxus, aber auch einen gewissen Lebensstil, für den diese Filme Propaganda machen. Dieser "moderne" Lebensstil setzt sich zusammen aus uns wohlbekannten Elementen: Tourismus, Konsum, Luxuswaren und eine Neudefinierung der Geschlechterrollen, zumindest was die Erotik betrifft.

Zum Thema Tourismus finden sich z.B. in den Filmen der frühen dreißiger Jahre Sport-Cabriolets (LIEBESWALZER) und romantische Abenteuer in Schlafwagenabteilen für zwei (ADIEU MASCOTTE, 1929, Wilhelm Thiele), man macht Urlaub an der Riviera (BOMBEN AUF MONTE CARLO, 1931, Hanns Schwarz), reist per Luxusyacht durchs Mittelmeer (NIE WIEDER LIEBE) oder die Nordsee (GOLD), träumt von Segelbooten und Skiferien, fährt zum Karneval nach Rio und zum harten Geschäft nach Hollywood (GLÜCKSKINDER, EIN BLONDER TRAUM). Diese Momente bereiten vor, was im engeren Sinn mit der Propaganda des "Dritten Reichs" für ein neues Lebensgefühl in Bezug gebracht worden ist, nämlich das Vermitteln von Kinoluxus und Konsumhaltung des Normalverbrauchers, festgemacht an neumodischen Haushaltsgeräten, dem KdF-Tourismus und der damit verbundenen Naturverherrlichung. Zur vollständigen Synthese kommt es mit dem Volkswagen und den Autobahnprojekten, die – wie der Filmemacher Hartmut Bitomsky in REICHSAUTOBAHN (1985) und DER VW-KOMPLEX (1989) sehr

schön zeigt – nicht zuletzt unternommen wurden, um für sie werben zu können, und zwar in Formen (Spielfilmen, Wochenschauen, Bildbänden), die sie als audiovisuelles Schauspiel konsumierbar machten.

Gleichzeitig liefen Schleichwerbung und "product-placement" schon damals auf vollen Touren: In NIE WIEDER LIEBE z.B. darf Harry Liedtke sich erst verführen lassen, nachdem Lilian Harvey ihm die Qual der Wahl auferlegt:

"Hennessy oder Martell?", während in GLÜCKSKINDER offen von Coca Cola und Mickey Mouse gesprochen wird. In ICH BEI TAG UND Du BEI NACHT dreht sich ein Teil der Intrige um eine Riesenflasche Chanel no. 5, und die meisten Filme der mittdreißiger Jahre wimmeln nur so von schicken Anbanduhren (in Großaufnahme) und teuren Accessoires, von modischem Möbel-Design wie Kissenbezügen und Gardinenstoffen, *dernier cri* - Damenhüten und eleganten Zweireihern. Dabei tönt "schräge Musik" aus dem Grammophon, oder es liegen Schlagerpartituren auf dem Notenständer beim Klavier.

Für das neue Lebensgefühl in Sachen Erotik war Lilian Harvey geradezu prädestiniert. Was diese Frau nicht alles können mußte, um in der Männerwelt zum Zuge zu kommen: singen und tanzen, Autofahren und wettswimmen, Malern Modell stehen und Kaiserin spielen, Safes knacken und internationale Verbrecherorganisationen an der Nase herumführen. Alle Rollen beherrscht sie, und vorn guten Kamerad zur *femme fatale* war es nicht weiter, als aus einem Duschvorhang ein hinreißendes Abendkleid zu zaubern (NIE WIEDER LIEBE). Außerdem mußte sie bei all den Verwechlungssituationen ein perfektes "timing" haben und genau wissen, wann sie ihr überlegenes Wissen der "wahren" Zustände für sich (und den Zuschauer) behalten konnte oder es ausspielen sollte. Wie es in NIE WIEDER LIEBE so schön ironisch heißt: "Hier scheint man nicht, hier ist Mann."

## VI. Moderne zwischen Kulturpessimismus und Konsum

"Wie im Kino", "hier scheint man nicht, hier ist Mann": Es reizt, dieses Verhältnis zur simulierten Wirklichkeit als eigentlicher Wirklichkeit dem Mobilmachungsapparat der Gesellschaft des Spektakels von Ernst Jünger gegenüberzustellen: Damit wäre ein Spannungsbogen angedeutet zwischen dem extremen Kulturpessimismus der Hochkultur und dem schon wieder leichtsinnigen Optimismus, den die populäre Massenkultur einem ähnlichen Aspekt der "Moderne" gegenüber zur Schau stellt. Die Spielarten des Selbstzitats, der Eigenwerbung und Selbstironie, wie wir sie in den deutschen Musik- und Rewefilmen finden, sind natürlich bekannte Momente der Modernisierungstendenzen des Films als internationalem Massenvergnügen überhaupt, aber gerade ein Blick auf die frühen dreißiger Jahre zeigt, wie stark auch der deutsche Film an diesen Tendenzen teilhatte und mithalf, sie zu definieren.

Es ist nicht anzunehmen, daß dieser Prozeß ohne innere Spannungen ablief, und einzelne Komponenten der ideologischen Partnerschaft zwischen faschistischer Leistungsgesellschaft und Konsumversprechen entwickelten ein Eigenleben unter den Konsumenten und Rezipienten. Man könnte auch das als Teil des "gespaltenen Bewußtseins" im "Dritten Reich" bezeichnen. Schäfer differenziert vier Ebenen der ideologischen Spaltung, die verhinderten, daß Nazi-Deutschland zu einer so monolithischen Gesellschaft unter der politischen Diktatur werden konnte, wie es manchmal dargestellt wurde: Erstens herrschten in vielen Wirtschaftssektoren - auch in der Unterhaltungsbranche Marktmechanismen und eine "privatwirtschaftliche Eigendynamik". Zweitens duldete der Staat eine "politikfreie Sphäre", um seine Macht in anderen Bereichen zu sichern. Drittens gab es eine "personalisierte Zensur", d.h. die Zensur wurde regional und lokal sehr unterschiedlich durchgeführt, nicht zuletzt wegen der unterschiedlichen Interessen und Rivalitäten zwischen den verschiedenen nationalsozialistischen Organisationen und Bürokratien. Viertens war die bürokratische Kontrolle begrenzt, wenn es um die Interessen von Mehrheitsgruppen ging (vgl. Schäfer 1984,171-175).

Solange die Ufa noch die Gans war, die goldene Eier legen sollte, d.h. neben Profit und Devisen auch Werbung betrieb für deutsche Produkte und die "neue" deutsche Lebensart (die – das sollte man nicht unterschätzen – gerade im Ausland zuerst viele Anhänger hatte), gab es in der Filmindustrie noch Freiräume, die Regisseure wie Schünzel und Sierck auch auszunutzen wußten. Ein gutes Beispiel ist auch die deutsche Schallplattenindustrie, die ganz Europa mit Schallplatten belieferte und komplizierte Lizenzabkommen unterhielt, wobei sogar Platten, die in Deutschland verboten waren, im Ausland produziert wurden und auf dem florierenden Schwarzmarkt auch für Deutsche erhältlich waren (vgl. Schäfer 1984, 176). Im Kino gab es nichts dergleichen, außer daß das Regime bis Ende der dreißiger Jahre begrenzt die Vorführung amerikanischer Filme erlaubte. Die Nazi-Elite sowie die Filmschaffenden bekamen die neuesten Hollywood-Filme zu sehen - auch die, die nie ins Kino gelangten -, wodurch Hollywood weiterhin einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die deutschen Unterhaltungsfilme ausübte.

Es stellt sich deshalb auch für die Filmgeschichte die Frage, ob eine zentral geplante und staatlich kontrollierte Wirtschaft, wie die der Nationalsozialisten, eine solche Modernisierung betreiben konnte, oder ob nicht eine "freie" Marktwirtschaft und die sogenannten Marktmechanismen Voraussetzung für die Investitionen und Infrastrukturen sind, die eine Konsumgesellschaft benötigt. Historisch gesehen scheint es, daß diese Internationalisierung und Modernisierung des Lebensgefühls im Deutschland der dreißiger Jahre mehr und mehr der Kriegsvorbereitung geopfert wurde, so daß nach 1939/40 das fürs deutsche Kino so typische Spiel mit verschiedenen Welten - nicht nur eine der Hauptcharakteristiken populärpopulistischer Moderne, sondern auch Beitrag der deutschen Filmemigration zum

Hollywood-Kino (vgl. Elsaesser 1993) Platz machen mußte für ein anderes Lebensgefühl, das auch im Film seine ideale Darstellung und Ausformung fand, nämlich die Opferbereitschaft, in der die physisch zu leistende Arbeit idealisiert und in Form des Melodramas (von OPFERGANG [1944, Veit Harlan] bis KOLBERG [1945, Veit Harlan]) subjektiv "konsumierbar" wurde.

Denn es ist, als ob die Volksgemeinschaft - das Kollektiv - nur dank der Technologie und dem öffentlichen Spektakel (Radio, Paraden, Premieren) existierte, und doch mußte sie immer wieder gleichzeitig dargestellt und verschleiert werden, denn sie formierte sich und zerfiel im Akt dieser Mobilmachungen selbst. Inszeniert und verneint, taucht sie in den verschiedensten Aggregatzuständen auf: als Mob und Arbeiter, als Zuschauer und Gaffer – die Filme der dreißiger Jahre "arbeiten" unablässig an einem Konzept des Kollektivs, doch versagt sich ihnen jede stabile Repräsentation. Das Kracauersche "Ornament der Masse" trifft nur einen Teil der Gleichung, obwohl es bewußt ambivalent konzipiert ist, um dem Doppelcharakter "Taylorismus" und "Regimentierung" Rechnung zu tragen (vgl. Kracauer 1963). Ideologiekritisch gesprochen steht der an das Individuum gerichtete Auftrag, sich für das Kollektiv zu opfern, im Widerspruch zur Konsumvision individuell häuslichen Glücks.

Um diese Thesen des weiteren sozialen Umfelds zu untermauern, genügt es natürlich nicht, nur mehr oder weniger gezielt Filmbeispiele zu nennen. Man müßte daher genauer bestimmen, was im Film eigentlich "Modern" ist. Allzuoft neigen wir dazu, Filmgeschichte als eine schrittweise Annäherung an den Realismus, sei es eine äußere oder innere Realität, zu konzipieren. Das ist eine Geschichtsteologie, die sich stark am Neorealismus und seiner Ästhetik – wie auch Ethik – orientiert hat und deren Ziel es nach 1945 unter anderem sein mußte, den Bazillus "Propaganda" in der Filmgeschichte zu immunisieren. Das Moderne am Film, seine historische Funktion, kann aber auch im genauen Gegenteil zum Realismus gesehen werden, nämlich als "Entwirklichung" von Raum und Zeit, als sinnliche Erfahrung der Entmaterialisierung der Dinge, um sie mit anderen Werten zu belegen: man denke an den "Schauwert" oder "Warenfetisch", zwei schon bei Walter Benjamin apostrophierte Begriffe zur spezifischen Modernität des Films.

Es darf deshalb nicht verwundern, daß die Filme der dreißiger Jahre – sowohl diejenigen, die explizit Fragen der Technik im Verhältnis zur Natur behandeln, als auch die, die mit dem "Modernen" Lebensgefühl spielen, das in Kommunikations- und Transportmitteln zum Ausdruck kommt – ideologisch widersprüchlich und inkonsequent sind. Spannungen und Momente werden sichtbar, die sich weder über die Gegenüberstellung von "Moderne" und "Modernisierung" erklären, noch im Begriffspaar "wirklichkeitsgetreu/eskapistisch" festmachen lassen.

So blieb das ideologische Projekt, das man den Filmen dieser Zeit ablesen kann, vielschichtig und ambivalent, was vielleicht ein bislang noch ungenügend untersuchter Grund sein mag für ihre anhaltende und durch das Fernsehen eher noch verstärkte Popularität. Letztlich haben sie doch – noch – zu viel mit dem schon in der Weimarer Republik populären Amerikanismus gemein, nehmen aber auch – fatalerweise – den eben nicht erst in den fünfziger Jahren aufkommenden Konsumrausch vorweg.

## Literatur

- Bohrer, Karl Heinz (1983) *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein.
- Brandlmeier, Thomas (1984) Arnold Fanck. In: *CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hrsg. v. H.M. Bock. München: Edition Text und Kritik, Lg 4 E1.
- Das Deutsche Lichtbild* (1927ff). Berlin: Verlag Robert & Bruno Schultz.
- Debord, Guy (1979) *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg: Ed. Nautilus.
- Elsaesser, Thomas (1992) Kunst und Krise. Die Ufa in den 20er Jahren. In: *Das Ufa Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Hrsg. v. H.M. Bock & M. Töteberg. Frankfurt: Zweitausendundeins, pp. 96-105.
- (1993) Heavy Traffic. In: *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger* Hrsg. v. Jörg Schöning. München: Edition Text und Kritik, pp. 21-41.
- Herf, Jeffrey (1984) *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huyssen, Andreas (1986) The Vamp and the Machine: Fritz Langs METROPOLIS. In: Ders.: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Routledge, pp. 65-81.
- Jünger, Ernst (1934) Über den Schmerz. In: Ders.: *Blätter und Steine*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt AG, pp. 154-214.
- Kracauer, Siegfried (1963) *Das Ornament der Masse*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Loiperdinger, Martin (1994) Die Geschichte vom STAHLTIER: Willy Zielke und die Reichsbahn. In: *Filmwärts*, 30, pp. 50-55.
- Mellor, David (ed.) (1978) *Germany: The New Photography 1927-33*. London: Arts Council of Great Britain.
- Palni, Dominique (1994) L'ANIMAL D'ACIER et la nouvelle vision. In: *Cinémathèque*, 5, pp. 86-94.
- Prümm, Karl (1974) *Die Literatur des Soldatischen Nationalismus der 20er Jahre (1918-1933). Gruppen, Ideologie und Epochenproblematik*. Bd.2. Kronberg/Ts.: Scriptor.
- Riefenstahl, Leni (1987) *Memoiren*. München/Hamburg: Albrecht Knaus.
- Saunders, Tom (1994) *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Schäfer, Hans Dieter (1984) *Das gespaltene Bewußtsein: Deutsche Kultur- und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein.