



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ als Beispiel der  
Ästhetisierung des politischen Lebens im Nationalsozia-  
lismus und die Rezeption in Frankreich nach 1945

Verfasserin

Giada Tardivo

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 689

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Master Zeitgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Oliver Rathkolb

## Inhaltverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>4</b>
1.1 Einführung	4
1.2 Forschungsstand	5
1.3 Fragestellungen, Zielsetzungen und Erkenntnisziele	8
1.4 Aufbau der Masterarbeit	8
<b>2. Die Inszenierung des Politischen</b>	<b>10</b>
2.1 Die Reichsparteitage als Form der Selbstdarstellung	10
2.2 Der Film als Medium der Propaganda	11
2.3 Produktions- und Entstehungskontext von „Triumph des Willens“	13
<b>3. „Triumph des Willens“: Dokumentar- oder Propagandafilm?</b>	<b>15</b>
3.1 Der Realitätsbezug von Dokumentar- und Propagandafilmen	15
3.2 Riefenstahls Deutung von „Triumph des Willens“	16
3.3 Siegfried Kracauer über faschistische dokumentarische Propagandafilme	18
3.3.1 Das Konzept der filmischen Propaganda bei Kracauer	20
3.3.2 „Wirkliche Realität“ (S. Kracauer) und „faschistische Pseudorealität“ (S. Kracauer)	21
3.3.3 Kracauer und die Filmkritik: Die zwei Legenden von „Triumph des Willens“	23
<b>4. „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin) bei Walter Benjamin</b>	<b>24</b>
4.1 Walter Benjamins „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin) und die Faschismusdiskussion	24
4.2 Vorbemerkungen zu Benjamins Kunstwerk-Aufsatz	25
4.3 Die „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin) und die faschistische Ideologie	27
4.4 „Kitsch und Barbarei“ (J. Palmier): Der Nationalsozialismus als Gesamtkunstwerk	30
4.5 Die „Politisierung der Kunst“ (W. Benjamin) im Kommunismus als Gegenmodell	32
<b>5. „Triumph des Willens“ als Beispiel der „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin)</b>	<b>34</b>
5.1 Die politische Botschaft in „Triumph des Willens“	34
5.1.1 Personifizierung der Politik: der „Führermythos“	34
5.1.2 Die Partei: Nachwirkungen der „Röhm-Affäre“	38
5.1.3 Die „Volksgemeinschaft“ als Utopie	42
5.2 „Strategien der Emotionalisierung“ (K. Oberwinter) in der Filmtechnik	44
5.2.1 Kamera	47
5.2.2 Schnitt und Montage	49
5.2.3 Licht	51
5.2.4 Musik	52
<b>6. Die Ästhetik als machtpolitisches Instrument: Die „geistige Mobilmachung“ (M. Loiperdinger)</b>	<b>54</b>
6.1 „Geistige Mobilmachung“ (M. Loiperdinger) und die nationalsozialistische Politik	55
6.2 Das Parteitagssymbol als machtpolitisches Instrument	56
6.3 Der „Führermythos“ und sein realpolitischer Kontext	58
6.4 Gewalt als Prinzip der „geistigen Mobilmachung“ (M. Loiperdinger)	60

<b>7. Die Rezeption von „Triumph des Willens“ am Beispiel Frankreichs</b>	<b>61</b>
7.1 Politische und kulturelle Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich in den 1930er Jahren	63
7.1.1 Rapprochement und Appeasement Politik in Frankreich	64
7.1.2 Die Rezeption der NS-Kultur in Frankreich	66
7.1.3 Deutsch-französische Beziehungen im Filmschaffen	70
7.2 Die Rezeption von „Triumph des Willens“ 1937-1939: Riefenstahl fasziniert Frankreich	72
7.2.1 „Triumph des Willens“ auf der Internationalen Exposition in Paris 1937: Faszination als Anzeichen einer Identitätskrise in Frankreich?	73
7.3 Die Rezeption Riefenstahls und ihrer Filme nach 1945: Ablehnung und Distanzierung	77
7.3.1 „Triumph des Willens“: Macht der Bilder und moralische Verantwortung des Künstlers. Der Fall Erwin Leiser „Mein Kampf“ in den 1960er Jahren	78
7.3.2 Riefenstahl und der Nationalsozialismus: Eine kritische Auseinandersetzung ab den 1980er Jahren	81
7.3.3 Anmerkungen zur Riefenstahls „Rehabilitation“ in Frankreich	86
7.4 Ein Jahrhundert undeutlicher Ästhetik: Kunst oder Propaganda?	88
<b>8. Kunst, Moral und Ethik</b>	<b>90</b>
<b>9. Zusammenfassung</b>	<b>91</b>
<b>10. Bibliographie</b>	<b>95</b>
10.1 Audiovisuelle Quelle	95
10.2 Forschungsliteratur	95
10.3 Zeitschriften- und Zeitungsartikel	99
10.4 Anderes	100
<b>11. Anhänge</b>	<b>100</b>
11.1 Summary	100
11.2 Lebenslauf	104

## 1. Einleitung

### 1.1 Einführung

Bilder aus dem nationalsozialistischen Reichsparteitagfilm „Triumph des Willens“ werden heutzutage in zahlreichen Dokumentarfilmen über die nationalsozialistische Zeit verwendet und werden von den Zuschauern oft als authentische audiovisuelle Dokumente über das Regime verstanden.<sup>1</sup>

Bei einer kritischen Analyse des Films ergibt sich jedoch ein anderes Ergebnis. „Triumph des Willens“ war der zweite Parteitagfilm, den die bekannte Regisseurin Leni Riefenstahl 1934 auf direkten Auftrag Hitlers gedreht hat. Gerade weil die Reichsparteitage eine Form von Selbstinszenierung und Verherrlichung des Regimes waren, in denen ideologische Konstrukte der nationalsozialistischen Politik zum Ausdruck kamen, kann man im Fall von „Triumph des Willens“ nicht von einem Dokumentarfilm sprechen; der Film gilt vielmehr als Quelle über die Formen der nationalsozialistischen Selbstdarstellung und über die Haltung der Nationalsozialisten bzw. über ihre Manipulation von neuen Medien.<sup>2</sup> Dem Medium Film kam im nationalsozialistischen Regime eine besondere Bedeutung zu, weil es geeignet war, politische Botschaften in einer einfachen Weise zu vermitteln und dabei ein breiteres Publikum zu erreichen. In „Triumph des Willens“ werden die wichtigsten Mythen des Regimes inszeniert, wie zum Beispiel die Einheit von Partei und Führung oder die Vorstellung einer homogenen „Volksgemeinschaft“. Riefenstahl hat eine ganz innovative Filmtechnik dafür verwendet, um die ideologische Botschaft von „Triumph des Willens“ hervorzuheben und um ihre Bedeutung zu verstärken.<sup>3</sup> Die Regisseurin hat durch eine bestimmte Anwendung von Kamerabewegung, Licht und Musik eine besondere „Strategie der Emotionalisierung“<sup>4</sup> erzeugt und die daraus folgende Mobilisierung der Gefühle zu den Zielen des Regimes machte „Triumph des Willens“ zu einem perfekten machtpolitischen Instrument. In „Triumph des Willens“ wird also nur der „schöne Schein“<sup>5</sup> des Dritten Reiches gezeigt, der durch eine starke Anziehungs- und Integrationskraft die brutale Realität des Regimes ausblendet.<sup>6</sup> „Triumph des Willens“ gilt zugleich auch als Beispiel und Beweis von Walter Benjamins Theorie der „Ästhetisierung der Politik“<sup>7</sup>: Der Kunst und der Ästhetik wurde im Nationalsozialismus eine besondere Bedeutung zugewiesen und diese hatten eine legitimationsstiftende Funktion. Durch die Ästhetik konnten gewisse Ideale der nationalsozialistischen Ideologie realisiert werden, die in der Wirklichkeit nicht zu verwirklichen waren,

---

<sup>1</sup> Loiperdinger Martin, *Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl – Rituale der Mobilmachung*. 1987 Opladen. S. 9-13.

<sup>2</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagfilm* (1987). S. 9-13.

<sup>3</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagfilm* (1987). S. 9-13.

<sup>4</sup> Oberwinter Kristina, *„Bewegende Bilder“: Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. 2007 Berlin.

<sup>5</sup> Reichel Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. 1991 München.

<sup>6</sup> Oberwinter, *„Bewegende Bilder“* (2007). S. 9-11.

<sup>7</sup> Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 2007 Frankfurt a/M.

und das ermöglichte auch die Aufrechterhaltung des Regimes. Daraus kann auch die Faszination für den Faschismus und den Massenkonsens erklärt werden.<sup>8</sup>

„Triumph des Willens“ hat das Bild des Nationalsozialismus stark geprägt und hat nicht nur Deutschland, sondern auch andere Nationen für die Inszenierung von Einheit und Stärke begeistert und fasziniert. Erst der Zweite Weltkrieg machte die reale Bedeutung von „Triumph des Willens“ sowie seine Strategie der „geistigen Mobilmachung“<sup>9</sup> und seine Manipulation der Gefühle und der Emotionen deutlich; Bilder aus „Triumph des Willens“ wurden auch in antifaschistischen Propagandafilmen der alliierten Mächte verwendet.<sup>10</sup>

Die Nachkriegsrezeption von „Triumph des Willens“ ist sehr differenziert: In einigen Ländern wie in Italien und in Japan wird der Film aufgrund seines künstlerischen Wertes geschätzt und dabei wird der historische und politische Kontext ausgeblendet. In den meisten Nationen beginnt jedoch eine kritische Auseinandersetzung mit „Triumph des Willens“ und der Film wird vor allem im Zusammenhang mit Diskussionspunkten wie mit der Überzeugungskraft der Bilder, mit der Verstrickung Riefenstahls im nationalsozialistischen Regime und mit der Verantwortung des Künstlers für die eigenen Werke diskutiert.<sup>11</sup>

## 1.2 Forschungsstand

In der Nachkriegszeit sind die Filme von Leni Riefenstahl zum Objekt einer historischen und politischen Diskussion geworden und zahlreiche Artikel sind publiziert worden. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema hat jedoch erst in den späten 1970er Jahren angefangen. Während der Kurzfilmtage (1965) in Oberhausen wurden auch Propagandafilme des Dritten Reiches gezeigt. Das wurde aber damals in der Presse kritisiert und es war ein Zeichen dafür, dass die Zeit für die Auseinandersetzung mit diesem Thema noch zu früh war. U. Schröter spricht noch 1991 von einer Tabuisierung des Themas „nationalsozialistische Propaganda“ in Deutschland und er äußert sich also gegen die Erforschung von solchen Dokumenten, weil diese noch in der Lage sein sollten, schmerzhaftes Erinnerungen auszulösen.<sup>12</sup> Dazu wirkte immer noch das Aufführungsverbot für nationalsozialistische Propagandafilme und das führte zu einer gewissen Unsicherheit gegenüber diesem Thema.<sup>13</sup>

Bis in die 1970er Jahre hinein war das Ausmaß an Filmanalysen von nationalsozialistischen Propagandafilmen gering und diese bestanden vor allem aus bloßen Filmprotokollen und aus Analysen von selektierten Szenen; eine wissenschaftliche und vollständige Filmanalyse war also nicht mög-

---

<sup>8</sup> Palmier Jean-Michel, *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und buchlicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. 2009 Hamburg. S.1141-1142.

<sup>9</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag*(1987).

<sup>10</sup> Kinkel Lutz, *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das "Dritte Reich"*. 2002 Hamburg. S. 86-88.

<sup>11</sup> Trimborn Jürgen, *Riefenstahl. Eine deutsche Karriere. Biographie*. 2002 Berlin. S. 207-213.

<sup>12</sup> Grimm Andrea, *Triumph der Bilder. Visuelle Beeinflussungsstrategien im Propagandafilm „Triumph des Willens“ (1935) von Leni Riefenstahl*. (Dissertation) 2006 Wien. S. 9.

<sup>13</sup> Grimm Andrea, *Triumph der Bilder* (2006). S. 9.

lich. Die Ergebnisse einiger dieser Studien waren Szenenbeschreibungen, die keinen analytischen Charakter hatten.<sup>14</sup>

In den 1980er Jahren änderte sich die Forschungslage, weil in dieser Zeit die ersten wissenschaftlichen Arbeiten und Filmanalysen erscheinen. 1981 erscheint die Studie von Peter Nowotny über „Leni Riefenstahls Triumph des Willens. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus“. Nowotny behandelt in seiner Studie nicht nur den historischen und politischen Entstehungskontext von „Triumph des Willens“, sondern versucht auch die Frage nach der Wirkung seiner Ästhetik zu beantworten und auf die Rezeption von „Triumph des Willens“ in und nach der nationalsozialistischen Zeit einzugehen.<sup>15</sup>

In der Geschichtsschreibung und in der wissenschaftlichen Analyse von „Triumph des Willens“ ist vor allem das 1987 erschienene Werk von Martin Loiperdinger „Der Parteitagfilm Triumph des Willens von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung“ zu erwähnen. In seinem Werk ist eine wissenschaftliche Struktur und eine gewisse Methodik zu erkennen: Loiperdinger hat zunächst ein Filmprotokoll von „Triumph des Willens“ hergestellt und daraus hat er eine Filmanalyse entwickelt.<sup>16</sup> Loiperdinger hat über den historischen Wert von „Triumph des Willens“ und über seine Bedeutung als zeitgeschichtliche Quelle nachgedacht. Er hat in seiner Studie in einer ganz überzeugenden Weise gezeigt, dass der Parteitagfilm nicht als eine authentische und dokumentarische Quelle über die Realität des nationalsozialistischen Regimes betrachtet werden kann, weil der Parteitag selbst das Resultat einer Inszenierung der nationalsozialistischen Ideologie und ihrer politischen Symbolik war. Loiperdinger hat also gezeigt, dass „Triumph des Willens“ eine deutlich propagandistische Bedeutung hat. Loiperdinger hat vor allem die wirkliche Bedeutung und den politischen Zweck von „Triumph des Willens“ in der Formel „geistige Mobilmachung“<sup>17</sup> zusammengefasst und somit soll er auch einen wichtigen Beitrag zur Diskussion der Rolle Riefenstahls im nationalsozialistischen Regime gegeben haben.<sup>18</sup>

Im Jahr 2007 ist noch ein wichtiger Beitrag über „Triumph des Willens“ erschienen, nämlich das Werk von Kristina Oberwinter über „Bewegende Bilder. Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls Triumph des Willens“. Oberwinter hat sich in ihrem Werk vor allem auf die ästhetische Inszenierung nationalsozialistischer Herrschaftspraxis und auf den Zusammenhang von Emotionalität, Macht und Medialität konzentriert. Der Autorin geht es also darum zu verstehen, wie Riefenstahl das NS-Regime glorifizieren konnte und welche Wirkung ihre Filmtechnik und ihre

---

<sup>14</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006), S. 9f.

<sup>15</sup> Nowotny Peter, *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus. In: *Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis*. Bd. 3. 1981 Dortmund. S. 12-17.

<sup>16</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagfilm* (1987).

<sup>17</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagfilm* (1987).

<sup>18</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagfilm* (1987), S. 9-12.

„Strategien der Emotionalisierung“<sup>19</sup> auf die Zuschauer haben konnten.<sup>20</sup>

„Triumph des Willens“ ist also in Bezug auf seinen historischen und politischen Entstehungskontext, auf seine politische und propagandistische Botschaft und auf seine Strategien der Instrumentalisierung von Gefühlen und Emotionen gut erforscht. Es kann jedoch nicht dasselbe für seine Rezeptionsgeschichte nach 1945 festgestellt werden.

Einige Darstellungen über die Rezeption Leni Riefenstahls und ihrer Werke nach 1945 findet man in einigen rund um das Jahr 2000 erschienenen Riefenstahl-Biographien, Jürgen Trimborn „Riefenstahl. Eine deutsche Karriere“ (2002) oder Rainer Rother „Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents“ (2000), um ein paar Beispiele zu nennen. Die Rezeptionsgeschichte bildet jedoch keinen Schwerpunkt in solchen biographischen Darstellungen, sondern ist nur ein Abschlusskapitel, in dem die Rezeption der Parteitagfilme oft im Zusammenhang mit einem moralischen und ethischen Diskurs über die Verantwortung der Künstler für ihre Werke behandelt wird. Es gibt jedoch kaum Darstellungen, die die Rezeption der Riefenstahl bzw. ihrer Werke für einzelne Länder analysieren und diese Rezeption durch historische, vergangenheitspolitische und gesellschaftliche Faktoren zu klären versuchen. Die Rezeption der Riefenstahl in den USA und in Deutschland ist schon Gegenstand der Forschung geworden; im Jahr 2002 wurde auch ein Projekt am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum gegründet, das sich mit der Riefenstahl-Rezeption nach 1945 beschäftigt.<sup>21</sup>

Das Interesse der Forschung für die Rezeption der Riefenstahl und ihrer Werke in Frankreich hat erst vor einigen Jahren angefangen; Karen Fiss hat z.B. die Rezeption von „Triumph des Willens“ in Frankreich (jedoch vor dem Krieg) in ihre Studie (2009) über die deutsch-französischen Beziehungen in den 1930er Jahren einbezogen.<sup>22</sup>

Als einzige Studie über die Rezeption von „Triumph des Willens“ in Frankreich ist das Werk von Jérôme Bimbenet, „Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France. Leni Riefenstahl“ (2006) zu erwähnen. Bimbenet hat sich mit der Frage der Wahrnehmung und der Rezeption von NS-Deutschland in Frankreich durch die Werke der Riefenstahl auseinandergesetzt. Außerdem ist er auch auf die Frage eingegangen, inwieweit Riefenstahl und ihre Parteitagfilme eine Rolle bei der Bildung einer öffentlichen Meinung in Frankreich über das NS-Deutschland gespielt haben. Das Spannende am Werk von Bimbenet ist, dass er die Rezeptionsgeschichte von „Triumph des Willens“ in Frankreich von den 1930er Jahren bis etwa in die 1990er Jahre in einer Kontinuitätslinie

---

<sup>19</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2007).

<sup>20</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2007), S. 14-16.

<sup>21</sup> „*Leni Riefenstahl-Rezeption nach 1945*“, ein Projekt des Instituts für Film- und Fernsehwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum.

<sup>22</sup> Fiss Karen, *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*. 2009 Chicago. S. 1-9.

dargestellt hat und dabei versucht hat, die Rezeption von „Triumph des Willens“ durch gesellschaftliche, historische und vergangenheitspolitische Faktoren zu interpretieren.<sup>23</sup>

### 1.3 Fragestellungen, Zielsetzungen und Erkenntnisziele

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist die filmtheoretische, massenpsychologische und ästhetische Untersuchung von „Triumph des Willens“, die das Verhältnis zwischen Massen, Propaganda und Ästhetik klären soll. Es geht vor allem darum zu verstehen, wie die Theorie der „Ästhetisierung der Politik“<sup>24</sup> von Walter Benjamin durch „Triumph des Willens“ bewiesen werden kann; weiters gilt noch zu fragen, welche Bedeutung die Ästhetik als Manipulationsinstrument zur Herrschaftssicherung hat; in welchem Verhältnis die faschistische Selbstdarstellung zur Realität steht; ob die Ästhetik etwas über die Realität des Regimes zeigt; wie Riefenstahl das Regime durch die filmische Darstellung glorifizieren konnte und welche „Strategien der Emotionalisierung“<sup>25</sup> sie dabei verwendet hat; wie die ästhetische Präsentation von „Triumph des Willens“ als machtpolitisches Instrument verwendet werden kann und in welchem Verhältnis die Feierlichkeiten der Reichsparteitage zu den konkreten politischen Zielen des Regimes standen.

Auf dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit „Triumph des Willens“ soll der zweite Teil der Masterarbeit über die Rezeption von diesem Film in Frankreich vor und nach 1945 aufgebaut werden. Da soll es versucht werden, die Fragen zu beantworten, welche Rolle „Triumph des Willens“ in den 1930er Jahren bei der Bildung einer öffentlichen Meinung in Frankreich über das NS-Regime spielte; wie sich die Rezeption dieses Filmes nach 1945 geändert hat; welche historischen, vergangenheitspolitischen und gesellschaftlichen Faktoren die Rezeption beeinflusst haben und wodurch sich die Rezeption von Riefenstahl und ihrer Werke in Frankreich von anderen Ländern unterscheidet.

### 1.4 Aufbau der Masterarbeit

Die vorliegende Masterarbeit ist grundsätzlich in zwei Hauptteile gegliedert.

Der erste Teil ist dem Film selbst und seiner theoretischen, formalen und inhaltlichen Analyse gewidmet. In einem ersten kurzen Kapitel werden einige allgemeine Informationen über die Reichsparteitage selbst als Form der nationalsozialistischen Selbstdarstellung, über die Bedeutung des Mediums Film für die nationalsozialistische Propaganda sowie einige grundlegende Informationen über den politischen Entstehungskontext von Leni Riefenstahls Trilogie der Reichsparteitage und über die Entwicklung ihres Ästhetikideals, gegeben.

Weiterhin folgt eine theoretische Diskussion über „Triumph des Willens“. Es soll zunächst versucht werden, den Film zu definieren bzw. diesen einer Filmgattung zuzuordnen. Das ist ein sehr wichti-

---

<sup>23</sup> Bimbenet Jérôme, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France. Leni Riefenstahl*. 2006 Panazol. S. 11-13.

<sup>24</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>25</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2007).



ger Punkt, weil man nach dem Zweiten Weltkrieg heftig über den Charakter von „Triumph des Willens“ diskutiert hat und vor allem Leni Riefenstahl hat immer wieder behauptet, sie hätte keinen propagandistischen, sondern einen dokumentarischen Film gedreht. Anhand einer Studie von Siegfried Kracauer über „Triumph des Willens“ soll versucht werden, diese Verteidigungslinie der Riefenstahl zu dekonstruieren und den Film zu definieren. Die theoretische Diskussion des Films setzt mit einer Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Theorie der „Ästhetisierung der Politik“<sup>26</sup> fort und dabei soll versucht werden, zunächst die These von Benjamin kurz zu schildern und dann diese These durch „Triumph des Willens“ zu beweisen.

Um dies zu machen, wird eine inhaltliche Analyse von „Triumph des Willens“ durchgeführt, in der die Funktion und die Rolle der drei Hauptakteure, also Hitler, die Partei und das Volk erläutert werden. Daraus soll die politische und ideologische Botschaft des Films verständlich werden. Es folgt eine kurze formale Analyse von „Triumph des Willens“, in der die besondere Filmtechnik der Leni Riefenstahl geschildert wird und ihre „Strategien der Emotionalisierung“<sup>27</sup> und der Zuspitzung der ideologischen Botschaft beschrieben werden. Kamerabewegung, Rhythmus, Musik werden unter der Fragestellung analysiert, inwiefern die Verwendung von solchen filmtechnischen Elementen spezifisch und charakteristisch für die einzelnen Akteure ist.

Als letzter Punkt dieser Filmanalyse wird die machtpolitische Bedeutung von „Triumph des Willens“ diskutiert. Die von Martin Loiperdinger definierte „geistige Mobilmachung“<sup>28</sup> wird geschildert und in Bezug auf die politischen Ziele des Regimes analysiert.

Der zweite Teil der Masterarbeit behandelt die Rezeption von „Triumph des Willens“ in Frankreich. Frankreich ist ein besonders interessantes Beispiel für die Rezeptionsgeschichte von „Triumph des Willens“. Als der Film 1937 an der Internationalen Exposition in Paris gezeigt wurde, wurde er mit noch mehr Begeisterung als zwei Jahre davor bei der Berliner Premiere empfangen. Frankreich war von dieser Darstellung und Inszenierung von Stärke und Einheit des nationalsozialistischen Deutschlands fasziniert.<sup>29</sup> Gerade die Gründe dieser Faszination werden in der Masterarbeit diskutiert und in Bezug auf die kulturellen und politischen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland in den späten 1930er Jahren analysiert. Es gilt weiters zu fragen, ob diese Faszination symptomatisch für eine nationale Identitätskrise Frankreichs sei.<sup>30</sup> Es ist spannend zu sehen, dass die Rezeptionsgeschichte von „Triumph des Willens“ in Frankreich sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges radikal geändert hat und Frankreich ist wahrscheinlich eines der wenigen Länder, in denen Leni Riefenstahl noch nicht rehabilitiert wurde.<sup>31</sup> Die Rezeption von „Triumph des Willens“

---

<sup>26</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>27</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2007).

<sup>28</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>29</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 11-13.

<sup>30</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 11-13.

<sup>31</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 11-13.

in Frankreich nach 1945 wird im Hinblick auf historische, vergangenheitspolitische und gesellschaftliche Faktoren diskutiert und vor allem in dem breiteren internationalen Kontext über die Debatte um die Rehabilitierung der Riefenstahl und ihrer Werke analysiert; dabei soll versucht werden, das Spezifische und das Besondere an der Rezeption des Films in Frankreich zu zeigen.

Einige Überlegungen über das Verhältnis von Kunst, Moral und Ethik sollen die Masterarbeit abschließen.

## **2. Die Inszenierung des Politischen**

### 2.1 Die Reichsparteitage als Form der Selbstdarstellung

Das NS-Regime hat nach dem Prinzip der Zustimmung und nicht der Unterdrückung funktioniert und da spielen Massenveranstaltungen eine wichtige Rolle dank ihrer integrierenden Wirkung. Markus Urban schreibt den Reichsparteitagen sogar die Bezeichnung von „Konsensfabrik“<sup>32</sup> zu. Die Reichsparteitage sollten von den alltäglichen Problemen ablenken und dem Volke neue Energie geben. Die Integrationskraft war auch auf das Ausland gerichtet, indem in den Reichsparteitagen eine apokalyptische Auseinandersetzung zwischen Faschismus und Kommunismus inszeniert wurde.<sup>33</sup>

Die emotionale Komponente und die Verknüpfung von Kunst und Politik waren wichtige Instrumente zur Herrschaftslegitimierung. Hitler war der Meinung, dass in den Reichsparteitagen die Form über den Inhalt dominieren sollte und so wurde die Ästhetisierung nach dieser Vorstellung in den Jahren ausgebaut. Durch eine ästhetisierte Darstellung der Politik und der Ideologie und durch Mythen und Symbole sollten die Emotionen der Massen bewegt werden. Anspruch und Wirklichkeit klafften aber bei einer solchen Inszenierung auseinander und die Massen wurden bei den Reichsparteitagen über die konkreten politischen Ziele des Regimes getäuscht.<sup>34</sup>

Seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 wurden in den Reichsparteitagen die Ideologie und ihre gesellschaftliche Ausprägung präsentiert und neue politische und soziale Innovationen angekündigt. Da wurde, so Kroll, eine „konkrete Utopie“<sup>35</sup> inszeniert; ein konkretes Beispiel dafür ist die Propagierung einer konfliktlosen und klassenlosen Volksgemeinschaft, eine Realität, die im Nationalsozialismus nie existiert hat. Da sieht man, dass gewisse ideologische Ziele des Nationalsozialismus durch die Ästhetik und durch die Kunst realisiert wurden, wenn diese nicht in der Wirklichkeit realisiert werden konnten.<sup>36</sup>

Die Reichsparteitage hatten auch eine metaphysische Bedeutung: sie hatten eine sakrale Ausprägung und auch die Reden Hitlers trugen zu einer göttlichen Atmosphäre bei. Hitler selbst strebte

---

<sup>32</sup> Urban Markus, *Die Konsensfabrik. Funktion und Wahrnehmung der NS-Reichsparteitage, 1933-1941*. 2007 Göttingen.

<sup>33</sup> Urban, *Die Konsensfabrik* (2007), S. 11-27.

<sup>34</sup> Urban, *Die Konsensfabrik* (2007), S. 80-93.

<sup>35</sup> Urban, *Die Konsensfabrik* (2007), S. 414.

<sup>36</sup>Urban, *Die Konsensfabrik* (2007), S. 413-423.

nach einer Sakralisierung der Parteitageveranstaltungen und nach der Herausbildung eines „Partei-kultes“, der die Rolle der traditionellen Religion ersetzen sollte. Dieser Kult hatte ebenfalls eine instrumentelle Funktion für die Herrschaftssicherung einerseits und andererseits, um kommenden Führerfiguren Autorität zu verleihen.<sup>37</sup>

Die Reichsparteitage gaben den Eindruck, dass die Mehrheit der Bevölkerung Hitlers Führung und Regime unterstützte. Um dieses Zusammentreffen von Führer und Gefolgschaft darzustellen, wurde die moderne Technologie eingesetzt. Da kann man also sehen, wie technische Rationalität und Irrationalität der Inhalte zusammengefügt werden konnten. Die große Herausforderung der Medien liegt darin, die Distanz zwischen Führer und Gefolgschaft und die totalitäre Führerhierarchie aufzuheben und den Rezipienten das Gefühl der Partizipation an der nationalsozialistischen Macht zu vermitteln. Teilnehmer sollten sich nicht als politisch entmündigt fühlen, sondern als aktive Rezipienten. Mit Ausnahme von Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ ist die Darstellung dieser Funktion der Reichsparteitage in den Medien nicht gelungen und die massenpsychologischen Mechanismen, die an den Reichsparteitagen wirkten, konnten nicht in den Medien reproduziert werden. Nur Leni Riefenstahl ist es gelungen, durch den Film dem Rezipienten das Gefühl der Teilnahme an den Feierlichkeiten in Nürnberg zu vermitteln und somit soll sie durch den Film den realen Sinn und Zweck des Parteitages reproduziert haben.<sup>38</sup>

Die Reichsparteitage waren also ein wichtiges Instrument zur Herrschaftslegitimierung und spielten eine wichtige Rolle für die Darstellung des Regimes und dessen Akzeptanz in Deutschland, aber auch im Ausland. Die Begeisterung der Massen selbst wurde zur propagandistischen Botschaft, die noch mehr als Ideologie oder Politik wirksam war.<sup>39</sup>

## 2.2 Der Film als Medium der Propaganda

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde der Film als propagandistische Waffe aufgewertet und schon in „Mein Kampf“ hat Hitler die Potentiale des Films für die Verbreitung politischer Botschaften anerkannt.<sup>40</sup>

Im Kapitel über die „Bedeutung der Rede“<sup>41</sup> in „Mein Kampf“ hat Hitler dem gesprochenen Wort eine größere propagandistische Bedeutung als einem geschriebenen Text zugeschrieben: *„Daher wird das Geschriebene in seiner begrenzten Wirkung im allgemeinen mehr der Erhaltung, Festigung und Vertiefung einer bereits vorhandenen Gesinnung oder Ansicht dienen“*.<sup>42</sup> Bei Hitler findet man eine ähnliche Präferenz und Einstufung als gute Propagandamittel für das Bild und vor allem für den Film; durch diese beiden Medien soll die politische Botschaft für den Rezipienten sehr

---

<sup>37</sup> Urban, *Die Konsensfabrik* (2007), S. 367-413.

<sup>38</sup> Urban, *Die Konsensfabrik* (2007), S. 208-228.

<sup>39</sup> Urban, *Die Konsensfabrik* (2007), S. 413-423.

<sup>40</sup> Hitler Adolf, *Mein Kampf*. Zwei Bände in einem Band. 1933 München. S. 526.

<sup>41</sup> Hitler, *Mein Kampf*. (1933). S. 518-538.

<sup>42</sup> Hitler, *Mein Kampf* (1933). S. 530.

schnell und leicht zu empfangen sein. Hitler beurteilte die Effektivität eines Propagandamittels nach dem Grad seiner Verständlichkeit für die Massen. Hitler war davon überzeugt, dass die Massen nur durch die Wiederholung von einfachen Begriffen zu überzeugen waren und er maß dabei der Form, in der die Propaganda erfolgen sollten, eine besondere Bedeutung zu.<sup>43</sup>

In dem Film hat Hitler ein geeignetes Propagandamittel gesehen: *„Höchstens ein Flugblatt oder ein Plakat können durch ihre Kürze damit rechnen, auch bei einem Andersdenkenden einen Augenblick lang Betrachtung zu finden. Größere Aussicht besitzt schon das Bild in allen seinen Formen, bis hinauf zum Film. Hier braucht der Mensch noch weniger verstandesgemäß zu arbeiten; es genügt, zu schauen, höchstens noch ganz kurze Texte zu lesen, und so werden viele eher bereit sein, eine bildliche Darstellung aufzunehmen, als ein längeres Schriftstück zu lesen. Das Bild bringt in viel kürzerer Zeit, fast möchte ich sagen auf einen Schlag, dem Menschen eine Aufklärung, die er aus Geschriebenem erst durch langwieriges Lesen empfängt“*.<sup>44</sup>

Hitler sieht die Wirkungsebene der Propaganda darin, dass *„(...) ihr Wirken auch immer mehr auf das Gefühl gerichtet sein und nur sehr bedingt auf den sogenannten Verstand“*.<sup>45</sup> Diese Mobilisierung der Gefühle lässt sich am besten durch das Medium Film realisieren, auch weil der Film zahlreiche Gestaltungsmöglichkeiten zur emotionalen Involvierung des Zuschauers anbietet; der Ausdruck von Peter Reichel *„Der Film sei das Medium, das die Herzen erobert“*<sup>46</sup> scheint vollkommen zutreffend zu sein.

Für den Reichsfilmdramaturgen Fritz Hippler war der Film ein perfektes Propagandamittel, weil er alle Bevölkerungsschichten eher emotional als intellektuell anspricht und weil seine Wirkung auf den Rezipienten intensiv und deshalb auch dauerhaft ist. Obwohl man über die Potentiale des Films als Propagandamittel einig war, gab es unterschiedliche Auffassungen bezüglich der Form der filmischen Propaganda. Goebbels wollte zum Beispiel die Massen indirekt beeinflussen und die Propaganda hinter der Unterhaltung verstecken und wirken lassen; Hitler hingegen sprach sich zugunsten von direkten Beeinflussungsmethoden aus und zugunsten einer Propaganda, die als solche erkennbar sein sollte.<sup>47</sup>

Der Film konnte also politischen und staatlichen Zwecken dienen, aber zugleich auch persönliche Bedürfnisse erfüllen: Der Film konnte also den Alltag transzendieren und zugleich eine erzieherische Funktion entfalten; *„Vergnügen am Genre und politische Indoktrination wurden in eins gesetzt“*.<sup>48</sup> Mit dieser Überhöhung oder Verschönerung des Lebens oder mit der Konstruktion einer

---

<sup>43</sup> Knopp Daniel, *Nationalsozialistische Filmpropaganda. Wunschbild und Feindbild in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ und Veit Harlans „Jud Süß“*. 2004 Marburg. S. 19-23.

<sup>44</sup> Hitler, *Mein Kampf* (1933). S. 526.

<sup>45</sup> Hitler, *Mein Kampf* (1933). S. 197.

<sup>46</sup> Reichel, *Der schöne Schein* (1991). S. 180-208.

<sup>47</sup> Oberwinter, *„Bewegende Bilder“* (2007). S. 25-29.

<sup>48</sup> Oberwinter, *„Bewegende Bilder“* (2007). S. 26.

zweiten Realität in der filmischen Darstellung hat sich schon der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer in seiner Studie über nationalsozialistische Filmpropaganda auseinandergesetzt. Er hat den NS-Propagandafilmen jeden Informationsgehalt abgesprochen und hat ihre propagandistische Funktion in der Unterdrückung des Zuschauer-Intellektes und in der Stimulation seiner Gefühle gesehen.<sup>49</sup>

### 2.3 Produktions- und Entstehungskontext von „Triumph des Willens“

„Triumph des Willens“ war der zweite Parteitagfilm, den Leni Riefenstahl auf Antrag Hitlers gedreht hat. Der erste Parteitagfilm, „Sieg des Glaubens“, bedeutet für Leni Riefenstahl einen Wechsel zu einem neuen Filmgenre: Die Regisseurin hatte sich in den 1920er Jahren ausschließlich mit Spielfilmen beschäftigt. Sie hat vor allem als Schauspielerin und später auch als Regisseurin bei den Bergfilmen von Arnold Fanck mitgewirkt und 1932 hat sie den bekannten Film „Das blaue Licht“ gedreht und mitgespielt. Die Erfahrungen mit den Bergfilmen waren für Leni Riefenstahl sehr wichtig, weil sie dabei eine besondere Mystik und eine bestimmte Verwendung von filmischen Techniken entwickeln konnte, die ihr auch bei der Trilogie der Reichsparteitagfilme zugutekamen.<sup>50</sup>

„Sieg des Glaubens“ war für Riefenstahl sozusagen ein Experimentierfeld, in dem sie neue filmtechnische Anwendungen ausprobierte und in dem sie versuchte, den Reichsparteitag in einer geänderten Chronologie und Erzählstruktur darzustellen, die nicht der historischen Realität entsprachen, aber die jedoch den Sinn und das Erlebnis des Reichsparteitages wiedergaben. Obwohl die nationalsozialistischen Machthaber sich mit „Sieg des Glaubens“ zufrieden gaben, wusste Riefenstahl, dass sie mit diesem Film noch nicht ihr Schönheitsideal erreicht hatte: Konflikte und Machtkämpfe mit den Funktionären der Reichsfilmkammer (Raether), misslungene Aufnahmen teils wegen mangelnder Erfahrungen der Regisseurin und teils wegen der chaotischen Organisation des Reichsparteitages und eine Situation politischen Übergangs, in dem die Rolle von Hitler, Partei und Volk noch nicht klar definiert war, sind einige der Gründe, warum „Sieg des Glaubens“ als „unvollkommenes Stückwerk“<sup>51</sup> zu bezeichnen ist.<sup>52</sup>

Mit „Triumph des Willens“ hatte Riefenstahl die Möglichkeit, die Erfahrungen aus dem Jahr davor zu verwenden, um einen nach ihrem Schönheitsideal perfekten Reichsparteitagfilm zu schaffen. Für „Triumph des Willens“ wurde Riefenstahl von der NSDAP mit der „künstlerischen und organisatorischen Gesamtleitung“<sup>53</sup> beauftragt, d.h. sie drehte im direkten „Auftrag des Führers“ und unterstand nicht mehr Goebbels und dem Propagandaministerium wie im Jahr zuvor; das war schon

---

<sup>49</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2007). S. 25-29.

<sup>50</sup> Kinkel Lutz, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 45-62.

<sup>51</sup> Riefenstahl Leni, *Memoiren*. 1987 München/Hamburg.

<sup>52</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 45-62.

<sup>53</sup> Trimborn Jürgen, *Riefenstahl* (2002) S. 207-213.

eine gute Voraussetzung, um jene Konflikte zu vermeiden, die sich 1933 bei den Dreharbeiten von „Sieg des Glaubens“ ergeben haben.<sup>54</sup> Im Verleihvertrag der Ufa (28. August 1934) wurde Riefenstahl als „Sonderbevollmächtigte der Reichsleitung der NSDAP“<sup>55</sup> ernannt und ihr wurden 300`000 RM für die Produktion von „Triumph des Willens“ zur Verfügung gestellt. Dieses Dokument widerlegt Riefenstahls Verteidigungsstrategie in dem Leiser Gerichtsverfahren in den 1960er Jahren bezüglich der Urheberrechte von „Triumph des Willens“, dass sie den Film als unabhängige Produzentin und Regisseurin realisiert hätte und nichts mit der Partei zu tun gehabt hätte.<sup>56</sup>

Riefenstahl arbeitete mit großer Bestimmtheit an der Produktion von „Triumph des Willens“ und nutzte oft ihre Position aus, um optimale Bedingungen für die Dreharbeiten des „perfekten Reichsparteitagsfilms“ zu schaffen. Es ist überliefert, dass sie ihr Privileg auch als Druckmittel bei der Rekrutierung von Kameraleuten, Techniken und anderen Mitarbeitern benutzte; es musste aber ihr bewusst sein, dass sie durch solche Denunziationen Menschen in Gefahr brachte.<sup>57</sup> Ein in diesem Zusammenhang sehr oft in der Forschungsliteratur zitiertes Beispiel ist der Fall des Operatoren Schünemann, der sich geweigert hat, unter der Leitung einer Frau zu arbeiten. Riefenstahl ist gegen Schünemann vorgegangen, aber sie konnte ihn zur Mitarbeit nicht zwingen, weil Schünemann dank seiner guten Kontakte zur Reichsfilmkammer diesem Auftrag entgehen konnte. Auch diese Tatsache widerlegt Riefenstahls Verteidigungsstrategie nach 1945, sie hätte „Triumph des Willens“ gegen ihren Willen gedreht: In dem Fall hätte sie mehr Verständnis dafür haben sollen, dass Schünemann sich dieser Arbeit entziehen wollte. Diese Situation hat vielmehr gezeigt, dass Riefenstahl ihre privilegierte Stellung und ihre Macht demonstrieren wollte.<sup>58</sup>

Riefenstahl hat die Dreharbeiten von „Triumph des Willens“ ganz genau geplant und ihr Ziel war es vor allem, die Fehler des Jahres davor zum Beispiel bezüglich der Kamerawinkel, der Bildausschnitte und der Ausleuchtung zu vermeiden. Sie hat auch den Veranstaltungsplan mit Hitler und Speer besprochen und markierte zahlreiche strategische Kamerastandpunkte auf Dächern, Wohnungsfenstern, usw.<sup>59</sup>

Das Filmkonzept blieb jedoch das Gleiche wie bei „Sieg des Glaubens“: Riefenstahl hielt sich weder an die Dramaturgie noch an die Chronologie des Reichsparteitages, sondern sie schuf eine eigene Erzählstruktur. In ihren Memoiren hat sie selbst das Prinzip ernannt, nach welchem sie den Film montiert hat: *“Die Gestaltungslinie fordert, dass man instinktiv, getragen von dem realen Erlebnis Nürnbergs, den einheitlichen Weg findet, der den Film so gestaltet, dass er den Hörer und Zuschauer von Akt zu Akt, von Eindruck zu Eindruck überwältigend emporreißt. Ich suche die innere*

---

<sup>54</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 207-213.

<sup>55</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 207-213.

<sup>56</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 207-213.

<sup>57</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 207-213.

<sup>58</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 207-213.

<sup>59</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 62-89.

*Dramatik solcher Nachgestaltung. Sie ist da. Sie wird sich auf das Volk übertragen, sobald das Filmmaterial von Nürnberg geformt ist, sobald sich die Rede und Sentenz, Massenbild und Köpfe, Märsche und Musiken, Bilder von Nürnbergs Nacht und Morgen so sinfonisch steigern, dass sie dem Sinn von Nürnberg gerecht werden“.*<sup>60</sup> Dieses Filmkonzept geht über die Dokumentation der Ereignisse hinaus. Dieses Streben nach Stilisierung und Perfektion ist schon in „Sieg des Glaubens“ vorgekommen, aber erst in „Triumph des Willens“ wirklich gelungen. Riefenstahl hat sich nicht als einfache Chronistin verstanden, sondern sie hat das Geschehen durch die Kunst und die Ästhetik modelliert und in seiner Bedeutung verstärkt. Ziel ihres Films war also nicht eine Dokumentation über den Parteitag, sondern die emotionale Stimulation der Zuschauer, und wie Riefenstahl selber schrieb: *“Das Bild vielleicht noch stärker wirken zu lassen, als es in Wirklichkeit schon war“.*<sup>61</sup> „Triumph des Willens“ wurde am 28. März 1935 im Berliner Ufa-Palast am Zoo uraufgeführt und die schon „gleichgeschaltete“ Presse reagierte mit Begeisterung auf den Film, der als der Ausdruck des Nationalsozialismus bezeichnet wurde. Der Film bekam auch internationale Anerkennungen: 1935 erhielt Riefenstahl auf dem Internationalen Filmfestival in Venedig den Preis für den besten ausländischen Dokumentarfilm und 1937 den Großen Preis der Pariser Weltausstellung. Nach dem Krieg machte Riefenstahl solche Preise als Beweise dafür geltend, dass „Triumph des Willens“ damals als ein Dokumentarfilm wahrgenommen wurde.<sup>62</sup>

### **3. „Triumph des Willens“: Dokumentar- oder Propagandafilm?**

#### 3.1 Der Realitätsbezug von Dokumentar- und Propagandafilmen

Dieses Kapitel ist der in der Nachkriegszeit sehr oft diskutierten Frage gewidmet, ob „Triumph des Willens“ als Dokumentar- oder als Propagandafilm einzustufen sei. Während Leni Riefenstahl davon überzeugt war, einen Dokumentarfilm gedreht zu haben, hat die Forschung ganz klar gezeigt, dass es sich um einen Propagandafilm handelt: Aus welchen Gründen? Wo liegt der Ort der Propaganda in „Triumph des Willens“?

Ich möchte meine Analyse mit einigen kurzen Vorbemerkungen zum Realitätsbezug von Dokumentar- und Propagandafilmen beginnen.

Vilem Flusser hat eine interessante Analyse von dem Realitätsbezug von Wochenschauen und Filmen gemacht, die hier auch nützlich sein kann: *“Der Unterschied zwischen Vorstellung und Darstellung wäre seinerseits folgender: Bei der Darstellung wird – wenn auch nur mittelbar, nämlich mittels eines Films – die Wirklichkeit empfangen. Bei der Vorstellung vermittelt der Film nicht die Wirklichkeit, sondern eine Fiktion, welche auf die Wirklichkeit deutet. Dieser Unterschied lässt sich auch folgendermaßen formulieren: Bei der Darstellung kommt irgendwie die Wirklichkeit zum Vor-*

---

<sup>60</sup> Riefenstahl Leni, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*. 1935 München. S. 28.

<sup>61</sup> „Wie der Film vom Reichsparteitag entsteht – eine Unterredung mit Leni Riefenstahl“. In: Magdeburger Tageszeitung (1935). Zitiert nach: Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 219.

<sup>62</sup> Trimborn. *Riefenstahl* (2002). S. 213-224.

schein. Bei der Vorstellung kommen Symbole zum Vorschein, welche die Wirklichkeit bedeuten. (...) Kurz; bei der Darstellung empfängt man Zeichen der Wirklichkeit, bei der Vorstellung Symbole, die die Wirklichkeit vertreten“.<sup>63</sup> Die Abbildung der Wirklichkeit kann also nie objektiv sein, weil die Wirklichkeit von der Subjektivität des Schaffenden interpretiert wird. Eine neutrale Berichterstattung existiert auch bei den Dokumentarfilmen nicht; man kann nur von einer Annäherung an die Wirklichkeit sprechen oder von einem Versuch an Information und Interpretation statt Manipulation sprechen. Goebbels hatte auch verstanden, den Dokumentarfilm als Propagandamittel zu verwenden: Die Wirkung ergibt sich aus der Rezeption von Dokumentarfilmen als authentische Quellen. Bei den Dokumentarfilmen zählen vor allem Kontextverschiebungen, Änderung der Chronologie, Kommentare und Musik zu den Manipulationstechniken, die die Wahrnehmung von visuellen Wahrheiten ändern können.<sup>64</sup>

Da sieht man, dass es nicht immer einfach oder möglich ist, Dokumentar- von Propagandafilmen zu unterscheiden. Ein Kriterium dabei kann zum Beispiel die Motivation bzw. die Absicht des Filmmachers bzw. des Filmproduzenten sein: Wenn das Ziel die Veranschaulichung von einer Ideologie oder einer These und die Beeinflussung des Zuschauers ist, dann betreibt man Propaganda; wenn es sich um den Versuch von Dokumentation der Wirklichkeit handelt, dann kann man von Dokumentarfilm sprechen.<sup>65</sup> Außerdem hat Rainer Rother darauf hingewiesen, dass Propaganda- und Dokumentarfilme die vorfilmische Realität in unterschiedlicher Weise definieren. Er sieht aber keine so definitive Abtrennung von Dokumentar- und Propagandafilmen; denn Dokumentarfilme können auch einen propagandistischen Charakter haben und dabei zum Beispiel die Wirklichkeit verschönen oder verzerren.<sup>66</sup>

### 3.2 Riefenstahls Deutung von „Triumph des Willens“

Für Leni Riefenstahl stellte sich weder vor noch nach 1945 die Frage des propagandistischen Charakters von „Triumph des Willens“; in einem Interview aus den 1980er Jahren äußerte sie sich wie folgt: *“Gewiss kann er („Triumph des Willens“) propagandistisch eingesetzt werden, wie so mancher andere Film auch, aber er wurde nicht als Propagandafilm hergestellt. Der Film ist ein Dokument. Er wurde innerhalb von 6 Tagen aufgenommen, und was er zeigt, hat sich in Bild und Wort so abgespielt. Nichts ist gestellt worden. Wenn ich einen Propagandafilm hätte machen wollen, so wäre zumindest ein Sprecher nötig gewesen, der einzelne Geschehnisse besonders heraushebt. Aber der Film hat keinen Sprecher. Ich habe nichts herausgehoben, sondern lediglich ein Ereignis dokumentiert“*.<sup>67</sup> Riefenstahl sah ihre Trilogie der Reichsparteitage nicht als Propagandafilme: In ei-

---

<sup>63</sup> Vilem Flusser zitiert nach: Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 98.

<sup>64</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 98-104.

<sup>65</sup> Griesebner Paul, *Die Inszenierung des Realen oder die Dramaturgie der Propagandafilme der Leni Riefenstahl* (Diplomarbeit). 1993 Wien. S. 25-31.

<sup>66</sup> Rother Rainer, *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*. 2000 Berlin. S. 71-73.

<sup>67</sup> Riefenstahl zitiert nach: Griesebner, *Die Inszenierung des Realen* (1993). S. 29.



nem Interview mit den „Cahiers du cinéma“ im Jahre 1965 äußerte sie sich wie folgt über ihr Propagandaverständnis und über den dokumentarischen Charakter von „Triumph des Willens“: *“C`est un film-vérité. Il reflète la vérité de ce qu`était alors, en 1934, l`histoire. C`est donc un document. Pas un film de propagande. Oh! Je sais bien ce que c`est que la propagande. Cela consiste à recréer certains événements, à laisser tomber une chose pour en accentuer une autre. Je me trouvais, moi, au cœur d`un événement qui était la réalité d`un certain temps et d`un certain lieu. Mon film se compose de ce qui en a surgi.”*<sup>68</sup> Riefenstahl sah „Triumph des Willens“ als einen künstlerischen Dokumentarfilm. Riefenstahl betrachtete die Chronik und die Reportage als unkünstlerische Filme, die ein Ereignis nur aufbewahren, und den künstlerischen Dokumentarfilm als Gattungen, die zu dem gleichen Filmgenre gehören. Sie war der Meinung, dass nur eine künstlerische Gestaltung im Dokumentarfilm die Wiedergabe des Sinnes eines Ereignisses ermöglicht.<sup>69</sup> Riefenstahl sah die dokumentarische Seite einer künstlerischen Gestaltung darin, *„den hinter den Dingen verborgenen Sinn, die jedem Ereignis anhaftende Atmosphäre mit einzufangen“*.<sup>70</sup> Die Regisseurin sieht also darin keineswegs eine propagandistische Absicht und hat selbst „Triumph des Willens“ als einen „heroischen Film der Tatsachen“<sup>71</sup> bezeichnet; damit meinte sie, dass „Triumph des Willens“ nicht nur ein Dokument der visuellen, sondern auch der emotionellen Dimension des Reichsparteitages war.<sup>72</sup>

Wenn man ihrem Gedankengang folgt, dann könnte man daraus schließen, dass Riefenstahl als Regisseurin in ihrer filmischen Darstellung nichts von den Nürnberger Ereignissen geändert hat, sie sollte weder den Sinn noch die ideelle Gehalt des Reichsparteitages geändert haben, sondern sie soll ihre künstlerische Kreativität dafür eingesetzt haben, um alle Aspekte des Reichsparteitages im Film sichtbar zu machen.<sup>73</sup>

Leni Riefenstahl soll aber bei ihrem Streben nach Idealisierung und Stilisierung der Realität nicht über das Verhältnis zwischen dem politischen Inhalt des Parteitages und ihrer Ästhetik und über die Wirkung dieser Kombination von Kunst und Politik auf die Zuschauer überlegt haben. Durch die Veränderung der historischen Realität des Parteitages in „Triumph des Willens“ hat Riefenstahl eine eigene Dramaturgie und Erzählstruktur geschaffen, in der sie durch ihre künstlerische Anwendung der Filmtechnik Elemente der nationalsozialistischen Ideologie deutlich hervorgehoben hat. Eine kritische Auseinandersetzung und Interpretation des zu filmenden Themas soll eine wichtige Voraussetzung für einen Dokumentarfilm sein, weil dieser zunächst in dem Versuch, die Zuschauer

<sup>68</sup> Riefenstahl zitiert nach: Kramer Sven, *Versuch über den Propagandafilm. Zu Leni Riefenstahls Dokumentarfilmen aus den dreißiger Jahren*. In: Glasenapp Jörn, *Riefenstahl revisited*. 2009 München. S. 76.

<sup>69</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 77.

<sup>70</sup> Riefenstahl zitiert nach: Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 77

<sup>71</sup> Riefenstahl, *Hinter den Kulissen* (1935). S. 28.

<sup>72</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 77.

<sup>73</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 77.

zu informieren, seine Motivation findet. Riefenstahl hat sich aber hingegen nur auf die Ästhetik und auf ihr Schönheitsideal und auf ihr Streben nach Idealisierung und Stilisierung konzentriert, ohne dabei den Inhalt zu berücksichtigen.<sup>74</sup>

Die Forscher sind über den propagandistischen Charakter von „Triumph des Willens“ einig, auch wenn sie daran unterschiedliche Elemente sehen, die diesen propagandistischen Charakter ergeben. Die Forschungswelt ist aber nicht darüber einig, ob „Triumph des Willens“ auch als Dokumentarfilm bezeichnet werden kann; Rainer Rother hat zum Beispiel die dokumentarische Seite von „Triumph des Willens“ darin gesehen, dass das Objekt der Stilisierung und Idealisierung doch immer die - wenn auch inszenierte - historische Realität ist und dass die propagandistische Wirkung sich gerade aus diesem Realitätsbezug entfaltet. „Triumph des Willens“ ist aber viel mehr als eine Dokumentation des politischen Sinnes des Parteitages, er belegt auch seine emotionale Grundierung.<sup>75</sup>

### 3.3 Siegfried Kracauer über faschistische dokumentarische Propagandafilme

Die Wissenschaftler der Riefenstahl-Forschung sind darüber einig, dass es sich bei der Trilogie der Parteitagsfilme von Riefenstahl um Propagandafilme handelt, es gibt jedoch Unterschiede bezüglich der Auffassung und Formulierung des propagandistischen Charakters dieser Filme. Also, die Wissenschaftler sehen zum Beispiel in „Triumph des Willens“ unterschiedliche Orte der Propaganda.<sup>76</sup> Susan Sontag findet bei Riefenstahl den Ort der Propaganda gerade in ihrer Kunst und sah ein, dass auch Riefenstahls postfaschistische Werke wie das Fotoalbum über die Nuba von diesen Elementen einer „faschistischen Ästhetik“ geprägt sind;<sup>77</sup> Manfred Hattendorf hat „Triumph des Willens“ als einen „propagandistischen Dokumentarfilm“<sup>78</sup> definiert und hat von der „avantgardistischen Propagandaästhetik“<sup>79</sup> und von einer „propagandistischen Kamerahandlung“<sup>80</sup> von Riefenstahl in „Triumph des Willens“ gesprochen; Jürgen Trimborn hat „Sieg des Glaubens“ als „einen durchaus bemerkenswerten Propagandastreifen“<sup>81</sup> bezeichnet.<sup>82</sup>

Es gibt viele andere Experten, die die Trilogie der Reichsparteitagsfilme als Propagandafilme eingestuft haben, aber kaum jemand hat den Begriff Propaganda in Bezug auf solche Filme definiert: Was macht aus „Triumph des Willens“ einen Propagandafilm? Was produziert die propagandistische Wirkung des Films?

---

<sup>74</sup> Griesebner, *Die Inszenierung des Realen* (1993). S. 25-31.

<sup>75</sup> Rother, *Leni Riefenstahl* (2000). S. 72f.

<sup>76</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

<sup>77</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 72-99.

<sup>78</sup> Hattendorf zitiert nach: Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

<sup>79</sup> Hattendorf zitiert nach: Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

<sup>80</sup> Hattendorf zitiert nach: Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

<sup>81</sup> Trimborn zitiert nach: Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

<sup>82</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

Sven Kramer hat in seinem Aufsatz „Versuch über den Propagandafilm. Zu Leni Riefenstahls Dokumentarfilmen aus den dreißiger Jahren“ versucht, diese Fragen zu beantworten und die verschiedenen möglichen Orte der Propaganda in „Triumph des Willens“ theoretisch zu befestigen.<sup>83</sup>

Er hat in seiner Analyse sieben mögliche Orte der Propaganda in „Triumph des Willens“ identifiziert und hat diese mit einem Argument erklärt und gekennzeichnet: Die Intention der Filmmacherin (Riefenstahl) (Intentional-biographisches Argument); Intention der Nationalsozialisten (Übermittler-Argument); das von einer einzigen Partei kontrollierte, institutionell integrierte Verfahren aller Produktions- und Postproduktionsschritte (Institutionelles Argument); Gehalt des Films (Ästhetisches Argument); Relation Wirklichkeit – Darstellung im Film (Argument der Unangemessenheit); Wirkung in der Rezeption (rezeptionsorientiertes Argument) und Relation Film – Rezeption (das Putative) (rezeptionsrelationales Argument).<sup>84</sup>

Kramer ist zum Fazit gekommen, dass eher äußere Rahmenbedingungen wie die Intention der Nationalsozialisten und der institutionelle Produktionskontext die propagandistische Wirkung von „Triumph des Willens“ bestimmen. Die Ästhetik und der Gehalt des Films selbst als Ort der Propaganda hat er als „weniger überzeugend“ betrachtet.<sup>85</sup> Kramer hat versucht, das „ästhetische Argument“ grundsätzlich mit zwei Thematiken zu widerlegen: Bei seiner Analyse hat er einerseits bemerkt, dass man nicht von einer „faschistischen Ästhetik“ sprechen kann, wie dies Susan Sontag getan hat; obwohl es in der Kunst und Ästhetik der Riefenstahl gewisse Elemente gibt, die mit der nationalsozialistischen Ideologie übereinstimmen, kann man diese nicht als primär „faschistisch“ bezeichnen, weil diese auch in anderen Kontexten vorkommen.<sup>86</sup> Andererseits hat Kramer das „ästhetische Argument“ mit Riefenstahls besonderer Verwendung der Filmtechnik diskutiert und hat dabei bemerkt, dass filmtechnische Mittel bei „Triumph des Willens“ keine Orte der Propaganda an sich sind, obwohl die Riefenstahl oft für die einzelnen Akteure des Films charakteristische Kamerabewegungen oder Schnitt verwendet hat (z.B. Großaufnahmen für Hitler vs. Totale für die Massen).<sup>87</sup> Ich bin mit Kramer einverstanden, dass die „faschistische Ästhetik“ und Riefenstahls Filmtechnik keine Orte der Propaganda sein können. Ich bin aber der Meinung, dass Kramer das „ästhetische Argument“ als Ort der Propaganda unterschätzt hat und dass dieses Argument anders hätte diskutiert werden sollen. Ich sehe „Triumph des Willens“ selbst und seine Ästhetik als Orte der Propaganda, obwohl natürlich auch äußere Faktoren eine wichtige Rolle spielen. Die Ästhetik sei deshalb ein Ort der Propaganda, weil Riefenstahl in „Triumph des Willens“ nicht nur die visuelle und emotionale Bedeutung des Parteitages (an sich schon ein propagandistisches Ereignis als Resultat einer

---

<sup>83</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

<sup>84</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 72-99.

<sup>85</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 94f.

<sup>86</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

<sup>87</sup> Kramer, *Versuch über den Propagandafilm* (2009). S. 71-99.

Inszenierung) wiedergegeben hat, sondern die Regisseurin hat die Chronologie und den Ablauf des Parteitages geändert und hat die historische Realität dafür instrumentalisiert, um ihre eigene Erzählstruktur zu schaffen, in der die politische Botschaft durch die Kunst hervorgehoben wird und in dieser fiktiven und künstlerischen Realität werden Elemente der nationalsozialistischen Ideologie realisiert, die in Wirklichkeit nicht zu realisieren waren. Durch ihre Kunst hat die Regisseurin eine andere Realität geschaffen, in der alle Elemente der nationalsozialistischen Politik verwirklicht werden und sie hat die Massen für diese Vision begeistert und fasziniert; eine Begeisterung, die die Massen in eine vom NS-Regime bestimmte Richtung führt.<sup>88</sup>

Im Folgenden ist von Siegfried Kracauers Studien über die nationalsozialistischen Propagandafilme die Rede, der „Triumph des Willens“ in seinem Realitätsbezug erforscht hat und dabei versucht hat, die propagandistische Wirkung dieses Filmes zu erklären.

### 3.3.1 Das Konzept der filmischen Propaganda bei Kracauer

Siegfried Kracauer hat in seiner „Theorie des Films“ die Wirkung und das Potential des Films als Propagandawaffe analysiert.

*„Eine Idee, die an den Mann gebracht werden soll, muss sowohl den Intellekt wie auch die Sinne bestricken. Jede Idee birgt eine Fülle von Wirkungen und Entwicklungen in sich, und viele von ihnen – besonders die latenten, die der Idee selbst verhältnismäßig fernstehen – können Reaktionen in jenen Tiefenschichten des Bewusstseins auslösen, in denen gewohnheitsmäßige Verhaltensweisen, psychosomatische Vorlieben und dergleichen mehr ihren Sitz haben. Wer geneigt ist, an eine Idee zu glauben, mag sie vom Intellekt her ablehnen und doch unter dem Druck unbewusster Triebkräfte gefühlsmäßig akzeptieren.“<sup>89</sup>* Die Filme sind ein Mittel, das gerade diese von Kracauer beschriebene Funktion erfüllen kann, die Filme schwächen das Urteilsvermögen des Zuschauers und zugleich machen sie seine Sinne empfänglich für die propagierte Idee. Propagandafilme versuchen, die inneren Dispositionen des Zuschauers in eine bestimmte Richtung zu lenken; dabei waren - nach Kracauer - die NS-Filmregisseure sehr gut.<sup>90</sup>

Kracauer sieht vor allem die Dokumentarfilme als ein gutes Propagandamittel. Gerade die Manipulation der Wirklichkeit ist nach Kracauer die beste Propagandawaffe: Bei einem Dokumentarfilm sind die Zuschauer meist davon überzeugt, dass sie mit wahrhaften und authentischen Bildern konfrontiert sind. Im Prozess der Reproduktion der Wirklichkeit durch den Film wird die Realität selbst durch die subjektive Einstellung des Filmmachers geändert und es muss eine Auswahl über die Aufnahmen getroffen werden, die in die filmische Darstellung aufgenommen werden können.<sup>91</sup>

Kracauer hat andere Faktoren aufgelistet, die auch zu einer Veränderung der Wirklichkeit durch die

---

<sup>88</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 62-89.

<sup>89</sup> Kracauer Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*. 2005 Frankfurt a/M. S. 258.

<sup>90</sup> Kracauer, *Theorie des Films* (2005). S. 257-262.

<sup>91</sup> Kracauer, *Theorie des Films* (2005). S. 257-262.

filmische Reproduktion führen: Die Belichtung, Veränderungen des Kamerawinkels, die Montage oder eine synchronisierende Musik. Die Reproduzierbarkeit des Films spielt auch eine wichtige Rolle für die Wirksamkeit der Filmpropaganda.<sup>92</sup>

Besonders interessant für Kracauers Verständnis von Filmpropaganda ist seine 1942 erschienene Studie über „Propaganda and The Nazi War Film“, in der er die faschistische Propaganda als Methode einer „Scheinlösung“ kritisiert hat.<sup>93</sup>

Die Hauptthese von Kracauer ist, dass die faschistische Filmpropaganda den Zuschauer manipuliert, indem sie seinen Intellekt unterdrückt und seine Gefühle mobilisiert: *“Im visuellen Bereich wird viel davon Gebrauch gemacht, dass Bilder direkt unser Bewusstsein und Nervensystem ansprechen. Viele Mittel werden nur eingesetzt, um beim Publikum bestimmte Emotionen wachzurufen“*.<sup>94</sup>

Diese These basiert auf einer begrifflichen Konstruktion: Kracauer stellt die Begriffe Intellekt und Information sowie Gefühl und Propaganda zusammen und setzt beide Entsprechungsverhältnisse in Opposition gegeneinander: Die Propaganda verhindert also die Information, weil sie das Gefühl anspricht, um den Intellekt betäubt zu halten. Die faschistische Filmpropaganda verhindert also ihr Gegenteil, die Information. Kracauer hat ein Ideal der Information und daraus beurteilt er die Wirksamkeit der faschistischen Filmpropaganda.<sup>95</sup>

Kracauer hat die Widersprüche zwischen der faschistischen Filmpropaganda und dem Ideal von Information am Beispiel der nationalsozialistischen Kriegswochenschauen gezeigt. Kracauer spricht diesen Wochenschauen jeden Informationsgehalt ab; die Kriegsszenen, die in den Wochenschauen gezeigt werden, stehen oft nicht in einem klaren Verhältnis zum Kommentar und die Folge der gezeigten Bilder kann oft von dem Zuschauer nicht kontextualisiert werden; die Verwirrung des Zuschauers, die daraus folgt, soll die Suggestion der propagandistischen Absicht verstärken.<sup>96</sup>

Kracauer erklärt diese Dynamik wie folgt: *“Diese Methode funktioniert genauso, wie eine Reihe von anderen Mitteln: Sie trägt dazu bei, den Zuschauer durch eine verschwommene Folge von Bildern zu verwirren, um ihn auf diese Weise leichter bestimmten Suggestionen zu unterwerfen“*.<sup>97</sup>

### 3.3.2 „Wirkliche Realität“ (S. Kracauer) und „faschistische Pseudorealität“ (S. Kracauer)

Kracauer hat darauf hingewiesen, dass Kriegswochenschauen die Realität ausblenden wollen, aber diese bestehen immerhin aus Dokumentaraufnahmen: *„Da sie (die Nazis) die Realität beseitigen wollen, wäre es zu erwarten gewesen, dass sie die Filme frei inszenierten, statt so eng den Bildberichten ihrer Frontberichterstatter zu folgen. Sie griffen zwar auf bewegte Landkarten zurück und zögerten nicht, in „Sieg im Westen“ eine Anzahl von Spezialeffekten zu verwenden, aber Landkar-*

---

<sup>92</sup> Kracauer, *Theorie des Films* (2005). S. 257-262.

<sup>93</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 30f.

<sup>94</sup> Kracauer, *Propaganda and The Nazi War Film* (1942), zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 31.

<sup>95</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 31.

<sup>96</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 31-33.

<sup>97</sup> Kracauer zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 31-33.

ten und Schnitttechniken verschwinden vor der überwältigenden Masse von dokumentarischem Material. Warum also dieses Überwiegen von Wochenschaumaterial?<sup>98</sup> Das ist anscheinend ein Widerspruch zwischen dem empirischen Material und Kracauers Theorie, dass die Kriegswochenschauen sich von der Realität distanzieren wollen, aber Kracauer sieht gerade darin eine Bestätigung seiner These:<sup>99</sup> Loiperdinger hat zusammengefasst, dass „*der geniale Trick faschistischer Propaganda darin besteht, Realität in Dienst zu nehmen für die Vorspiegelung von Realität dort, wo sie nicht vorhanden ist*“.<sup>100</sup> Dieses Argument hat Kracauer auch am Beispiel von Riefenstahls „Triumph des Willens“ bestätigt.

Kracauer sieht, dass bei „Triumph des Willens“ ein „Konflikt mit der Realität“<sup>101</sup> ausgetragen wird. Kracauer geht davon aus, dass das nationalsozialistische System eine „Leere“ in sich trägt und um diese Lücke zu füllen, greift die faschistische Propaganda an der „wirklichen Realität“<sup>102</sup> und manipuliert diese, um eine „faschistische Pseudorealität“<sup>103</sup> zu schaffen, in der jene Elemente der faschistischen Ideologie möglich werden, die in der „wirklichen Realität“<sup>104</sup> nicht verwirklicht werden können.<sup>105</sup> Bei seiner Untersuchung von „Triumph des Willens“ hat Kracauer festgestellt, dass „*die Realität eingespannt wurde, sich selbst vorzutäuschen*“; damit meinte er, dass „*(...) dank einer sehr eindrucksvollen Komposition von bloßen Wochenschauaufnahmen dieser Film für die völlige Transformation der Realität steht, für ihre vollständige Absorption in die künstliche Struktur des Parteitags*“.<sup>106</sup> Und noch „*Diese inszenierte Show, die die physischen Energien von Hunderttausenden lenkte, unterschied sich von einem gigantischen Durchschnittsspektakel nur darin, dass sie vorgab, ein Ausdruck des wirklichen Daseins des Volkes zu sein... Die Nazis fälschten die Realität wie Potemkin; statt der Pappe benutzten sie jedoch das Leben selbst, um ihre imaginären Dörfer zu errichten*“.<sup>107</sup> Und weiters „*Hier eröffnen sich Aussichten, die so verwirrend sind wie eine Reihe von Bildern in einem Spiegellabyrinth: aus dem wirklichen Leben der Menschen wurde eine gefälschte Realität aufgebaut, die für die genuine ausgegeben wurde*“.<sup>108</sup> Die faschistische Propaganda benutzt die „wirkliche Realität“<sup>109</sup>, um eine eigene „faschistische Pseudorealität“<sup>110</sup> zu schaffen, die als echt und wirklich ausgegeben wird.<sup>111</sup>

---

<sup>98</sup> Kracauer Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 1984 Frankfurt a/M. S. 350.

<sup>99</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 33-35.

<sup>100</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 34.

<sup>101</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 352.

<sup>102</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>103</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>104</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>105</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 34f.

<sup>106</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 352.

<sup>107</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 353.

<sup>108</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 354.

<sup>109</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>110</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>111</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 34f.

So hat Kracauer die Dynamik und die Strategien der faschistischen Filmpropaganda erklärt. Um diese „Metamorphose der Realität“<sup>112</sup> zu schaffen, spielen die Ästhetik und die Kunst eine tragende Rolle und da scheint also Goebbels Behauptung, die „*Propaganda sei eine schöpferische Kunst*“<sup>113</sup> begründet.

Kracauer hat also ganz klar bewiesen, warum „Triumph des Willens“ ein Propagandafilm ist und dass die Ästhetik und die Kunst doch wichtige Orte der Propaganda sind.

### 3.3.3 Kracauer und die Filmkritik: Die zwei Legenden von „Triumph des Willens“

Martin Loiperdinger hat bei Kracauers Auffassung von „Triumph des Willens“ zwei Legenden oder „Denkfehler“ festgestellt.

Der erste Punkt bezieht sich darauf, dass Kracauer behauptet hat, der Parteitag von 1934 sei ausschließlich für den Parteitagfilm „Triumph des Willens“ inszeniert worden. Diese Behauptung ist aber von Filmwissenschaftlern widerlegt worden. Verschiedene Faktoren sprechen gegen die These von Kracauer: Leni Riefenstahl hat nur kurze Zeit vor dem Beginn des Reichsparteitages mit den Vorbereitungen der Dreharbeiten angefangen; einige Filmaufnahmen wurden durch die SA verhindert, jedes Jahr vor und nach 1934 hat ein Reichsparteitag stattgefunden, usw.<sup>114</sup>

Diese These von Kracauer soll aber nicht als ein Denkfehler oder als ein Irrtum betrachtet werden, sondern als eine logische Folge seines Gedankengangs; er schrieb: *“Hier (in Nürnberg) eröffnen sich Aussichten, die so verwirrend sind wie eine Reihe von Bildern in einem Spiegellabyrinth: aus dem wirklichen Leben der Menschen wurde eine gefälschte Realität aufgebaut, die für die genuine ausgegeben wurde; aber diese Travestie der Realität diente, statt das eigentliche Ziel zu sein, bloß als Ausstattung für einen Film, der dann den Charakter eines authentischen Dokumentarfilms annehmen sollte”*.<sup>115</sup> Wie man aus dem Zitat herauslesen kann, betont Kracauer den Unterschied zwischen der Inszenierung des Parteitages und der filmischen Darstellung von „Triumph des Willens“. Dass der Parteitag nur für den Film inszeniert worden sei, soll ein Beweis für Kracauers Theorie sein, dass der Faschismus die Realität manipuliere, um die eigene Leere zu verbergen. Das würde auch die These belegen, dass der Nationalsozialismus nur durch die Propaganda bestehen konnte.<sup>116</sup> Die zweite Legende knüpft an die erste an und bezieht sich auf die perfekte Suggestion der nationalsozialistischen Filmpropaganda: Kracauer war der Meinung, dass in „Triumph des Willens“ ein fehlender Inhalt durch formale Strukturen ersetzt wurde. Nachdem die „faschistische Pseudorealität“<sup>117</sup> des Parteitages durch den Film als authentisch ausgegeben wurde, ging es darum zu verhindern, dass der Zuschauer solche Strategien der Manipulation bemerken konnte. Dabei spielt für

---

<sup>112</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 354.

<sup>113</sup> Goebbels zitiert nach: Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 355.

<sup>114</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 35f.

<sup>115</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 354.

<sup>116</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 35f.

<sup>117</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

Kracauer die Form und die Ästhetik eine entscheidende Rolle und der Inhalt hingegen steht im Hintergrund.<sup>118</sup> Die Suggestionwirkung des Parteitages erreicht nach Kracauer ihren Höhepunkt erst in der filmischen Darstellung: *„Es wird ständig zur Seite, nach oben und unten geschwenkt und gefahren – so dass die Zuschauer nicht nur eine fieberhafte Welt vorbeiziehen sehen, sondern sich in ihr entwurzelt fühlen. Die allgegenwärtige Kamera zwingt sie, auf den unmöglichsten Wegen zu gehen, und die Schnitte treiben sie noch weiter. (...) Hier scheint völlige Bewegung die Substanz verschlungen zu haben, Leben gibt es nur im Übergangszustand“*.<sup>119</sup> Dabei scheint jedoch, dass Kracauer die Bewegung selbst als eine faschistische Propagandatechnik betrachtet, aber das ist ein Merkmal des Mediums Film selbst. Kracauer findet in den ästhetischen Merkmalen von „Triumph des Willens“ einen Beweis für die Leere des faschistischen Systems und setzt die wirkliche gegen die faschistische also künstliche Realität gegenüber.<sup>120</sup>

Diese Legende von Kracauer ist sehr wirksam und wird in zahlreichen Filmkritiken über „Triumph des Willens“ immer wieder genannt. Viele Wissenschaftler schreiben nur ästhetischen und nicht inhaltlichen Kriterien die Ursache der Überwältigung des Zuschauers zu.<sup>121</sup>

De facto spielen aber beide Faktoren eine wichtige Rolle als Manipulationsstrategie und in „Triumph des Willens“ sind Form und Inhalt nicht voneinander zu trennen.

#### **4. „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin) bei Walter Benjamin**

##### 4.1 Walter Benjamins „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin) und die Faschismusdiskussion

Im vorherigen Kapitel ist durch die Erläuterung von Kracauers Theorie der nationalsozialistischen Filmpropaganda erklärt worden, dass die Ästhetik in „Triumph des Willens“ und in anderen Propagandafilmen doch eine wichtige Rolle als Ort der Propaganda spielt, indem sie die „wirkliche Realität“<sup>122</sup> ändert und manipuliert, um eine „faschistische Pseudorealität“<sup>123</sup> zu bilden. Im Folgenden geht es darum zu verstehen, welche Rolle die Ästhetik und die Kunst überhaupt für die Aufrechterhaltung und für die Herrschaftslegitimierung und –Stabilisierung des Nationalsozialismus spielen. Ich werde zunächst diese Frage auf der theoretischen Ebene diskutieren, anhand von Walter Benjamins These der „Ästhetisierung der Politik“<sup>124</sup> und dann diese an dem konkreten Beispiel von „Triumph des Willens“ analysieren.

Es waren vor allem Benjamin, Brecht und Adorno, die sich mit dem Verhältnis zwischen Kunst, Politik und Gesellschaft auseinandergesetzt haben: Benjamin und Brecht betrachteten die Kunst als politisch engagiert und die Kunst selbst habe gesellschaftliche Entwicklungen und Veränderungen

---

<sup>118</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagsfilm* (1987). S. 37-39.

<sup>119</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 355.

<sup>120</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagsfilm* (1987). S. 37-39.

<sup>121</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagsfilm* (1987). S. 37-39.

<sup>122</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>123</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>124</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).



aufgezeigt. Adorno vertrat hingegen die These, dass die Kunst für die Gesellschaft gerade deshalb bedeutend sei, weil sie frei von politischen Einflüssen sei. Diese Debatten wurden erst 1966 mit der Veröffentlichung von Benjamins „Briefen“ bekannt und seitdem haben sich Wissenschaftler verschiedener Disziplinen mit der Frage der Autonomie bzw. des politischen Engagements der Kunst auseinandergesetzt.<sup>125</sup>

Benjamins Theorie der „Ästhetisierung der Politik“<sup>126</sup> hat auch schon Einfluss auf die jüngere Phase der Faschismusforschung ausgeübt, die sich vor allem nach der Studentenbewegung entfaltet hat. In den Sechziger Jahren wurden in der Forschung vor allem die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Ursachen für den Aufstieg des Nationalsozialismus diskutiert; in den Siebziger Jahren hat aber auch Benjamins Ästhetisierungsthese an Bedeutung gewonnen. In diesen Jahren hat sich ein gewisser Diskussionszusammenhang entwickelt, weil auch Brecht, Bloch und Kracauer sich mit dem ästhetischen Charakter der faschistischen Propaganda beschäftigt haben. Die zahlreichen in den 1970er Jahren erschienenen Forschungsarbeiten zeigen, dass Benjamins Ästhetisierungsthese zu einer neuen Perspektive in der Erforschung des Nationalsozialismus geführt hat und das war ein wichtiger Unterschied zu den gewöhnlichen wirtschaftlichen und sozialpsychologischen Studien zum Nationalsozialismus.<sup>127</sup>

In den 1970er Jahren hat man angefangen, den Nationalsozialismus als Massenbewegung zu erforschen und dabei hat sich die Forschung vor allem auf die Untersuchung der Funktion und der propagandistischen Wirkung der öffentlichen Inszenierungen auf die Massen konzentriert. Viele Autoren haben dabei an Benjamins Ästhetisierungsthese angeknüpft und konnten ausgehend von dieser theoretischen Grundlage ihre Studien aufbauen. In der Faschismuskussion haben sich die Wissenschaftler über Benjamins Ästhetisierungsthese durchaus positiv geäußert und diese wurde kritiklos in die Forschungsliteratur aufgenommen; einige Autoren haben sich auch dabei radikalisiert und haben behauptet, dass der Krieg die Folge der Ästhetisierung des politischen Lebens gewesen sei.<sup>128</sup>

#### 4.2 Vorbemerkungen zu Benjamins Kunstwerk-Aufsatz

Schon in den 1930er Jahren hat Benjamin die Grundlinien seiner Auffassung über das Verhältnis von Faschismus und Ästhetik verarbeitet, die er dann in dem Nachwort seines Kunstwerk-Aufsatzes niedergeschrieben hat. Daraus wird es verständlich, dass Benjamins Ästhetisierungsthese im kunsttheoretischen Kontext des Kunstwerk-Aufsatzes zu verstehen ist und ich möchte also im Folgenden einige Vorbemerkungen zu diesem Werke vorlegen.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Kommentar von Detlev Schöttker, in: Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 173-176.

<sup>126</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>127</sup> Kommentar von Detlev Schöttker, in: Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 173-176.

<sup>128</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 27-29.

<sup>129</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 15f.

Benjamin hat das „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ im Jahre 1935 geschrieben und es wurde ein Jahr später von der französischen „Zeitschrift für Sozialforschung“ veröffentlicht. Wie Benjamin selbst geschrieben hat, handelt es sich um eine kunsttheoretische Studie und er hat dabei den antifaschistischen Ausdruck seiner These betont.<sup>130</sup>

Benjamin hat die traditionelle Kunstbetrachtung in Bezug auf die neuen Reproduktionstechniken als nicht mehr gültig erklärt und hat den politisch relevanten Wechsel der kunsttheoretischen Begriffe diskutiert; auf die politische Bedeutung solcher Begriffe fokussiert er sich aber erst im Nachwort seines Aufsatzes. Ausgangspunkt seiner Analyse sind die Schlussfolgerungen von der „Ästhetisierung der Politik“<sup>131</sup> durch den Faschismus und von der „Politisierung der Kunst“<sup>132</sup> durch den Kommunismus, als Resultat einer widersprüchlichen Entwicklungstendenz von dem Verhältnis zwischen Massen und Technik. Nach Benjamin ergibt sich der Unterschied zwischen Faschismus und Kommunismus aus der Art der politischen Indiennahme der Kunst bzw. der Ästhetik als Legitimationsinstrument.<sup>133</sup>

Benjamin hat in Bezug auf Marinettis Manifest über den äthiopischen Krieg die „Ästhetik des modernen Krieges“<sup>134</sup> so dargestellt: *“Wird die natürliche Verwertung der Produktivkräfte durch die Eigentumsordnung hintangehalten, so drängt die Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen nach einer unnatürlichen. Sie findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, dass die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, dass die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen. Der imperialistische Krieg ist in seinen grauenhaften Zügen bestimmt durch die Diskrepanz zwischen den gewaltigen Produktionsmitteln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozess (mit anderen Worten, durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmärkten). Der imperialistische Krieg ist ein Aufstand der Technik, die am Menschenmaterial die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches Material entzogen hat. Anstatt Flüsse zu kanalisieren, lenkt sie den Menschenstrom in das Bett ihrer Schützengraben, anstatt Saaten aus ihren Aeroplanen zu streuen, streut sie Brandbomben über die Städte hin, und im Gaskrieg hat sie ein Mittel gefunden, die Aura auf neue Art abzuschaffen“.*<sup>135</sup> Dabei spielt für Benjamin die These eine wichtige Rolle, dass imperialistische Kriege zur Lösung einer Krise der Kapitalverwertung wegen Überakkumulation geführt werden. In der kapitalistischen Eigentumsordnung wird der Technik ihre „natürliche Verwertung“<sup>136</sup> weggenommen und deshalb strebt sie nach einer „unnatür-

---

<sup>130</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 16f.

<sup>131</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>132</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>133</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 16f.

<sup>134</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>135</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 50.

<sup>136</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

lichen Verwertung“<sup>137</sup>. Benjamin hat die Technik als eine Kraft dargestellt, die destruktiv werden kann, wenn sie von der Gesellschaft in ihrer Entwicklung behindert wird. Für Benjamin sind imperialistische Kriege durch ein Missverhältnis zwischen Gesellschaft und Natur verursacht: Die Technik findet nicht ihre „natürliche Verwertung“<sup>138</sup>, weil sie dabei von der Gesellschaft eingeschränkt wird; die Technik hebt also Ansprüche am „Menschenmaterial“ und wird zum Subjekt des Krieges. Dabei sieht Benjamin eine Allianz zwischen der Technik und den Massen: Die Massen streben danach, die kapitalistischen Eigentumsverhältnisse abzuschaffen und somit die Ansprüche der Technik zu befriedigen, die von der Gesellschaft für ihre „natürliche Verwertung“<sup>139</sup> besorgt werden müssen; die Technik dient nicht der Produktion von Gütern oder dem Profit, sondern findet ihren Zweck in sich selbst. Wenn dieses Equilibrium geändert wird, dann bricht ein Krieg der Technik gegen die Massen aus.<sup>140</sup>

Benjamin sieht eine umgekehrte Situation im Bereich der Kunst, wo Technik und Massen eine Allianz gegen die technikfeindliche Gesellschaft (avantgardistische Kunstbetrachtung) schließen. Die technische Reproduktion von einem Kunstwerk macht es für die Massen zugänglich und macht es zu einem Objekt einer massenhaften Rezeption. Die Reproduktion der Kunstwerke durch die Technik löst aber seine Echtheit oder seine Aura auf, die die Originalität eines Kunstwerkes ergeben.<sup>141</sup> Der „Kultwert“<sup>142</sup> des Kunstwerkes wird durch den „Ausstellungswert“<sup>143</sup> ersetzt; das sieht man exemplarisch bei Film und Photographie.<sup>144</sup> Die technische Reproduktion führt also die Entwicklung der Kunst zu einer Entsprechung mit den Massen; die Kunst ändert aber dabei ihre Funktion selbst: *“In dem Augenblicke aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik“*.<sup>145</sup> Die Aura des Kunstwerkes wird durch die technische Reproduktion und durch die Rezeption durch die Massen zerstört, die das Kunstwerk kollektiv durch Zerstreung rezipieren. Das ist Benjamins These des „Verfalls der Aura“.<sup>146</sup>

#### 4.3 Die „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin) und die faschistische Ideologie

---

<sup>137</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>138</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>139</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>140</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 17-19.

<sup>141</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 20f.

<sup>142</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>143</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>144</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 20f.

<sup>145</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 21.

<sup>146</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 20f.

Benjamin hat nicht die Erforschung der sozioökonomischen Grundlage des Faschismus durch seine Interpretation ersetzt und er hat sich nicht von den marxistischen Theorien entfernt, sondern er hat sich ebenfalls auf die Wichtigkeit der Eigentumsverhältnisse konzentriert.<sup>147</sup>

Benjamin deutete den Faschismus als einen Versuch, die Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse und die sozioökonomische Basis der Gesellschaft zu ändern: *“Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens. Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindringen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus“.*<sup>148</sup> Aus dem Zitat sieht man, dass der Faschismus versucht, den Massen einen Ausdruck zu geben, aber lässt diese nicht zu ihrem Recht kommen. Gerade in dem Versuch, den Massen ihren Ausdruck zu geben, verbinden sich faschistische Ideologie und Ästhetik: Da eine soziale Revolution nicht stattgefunden hat, wurden die Embleme dieser Revolution durch die Ästhetik dafür verwendet, um eine Inszenierung und Theatralisierung der Politik zu betreiben. Der Faschismus lässt also nur auf der ästhetischen Ebene die Massen zum Ausdruck kommen, indem er die Realisierung von seinen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Versprechen inszeniert. Dadurch legitimiert der Faschismus zugleich seine eigene Existenz, was Benjamin mit der Formel „sein Heil“<sup>149</sup> bezeichnet hat.<sup>150</sup>

Das was Benjamin mit „Ästhetisierung der Politik“<sup>151</sup> meint, ist wahrscheinlich der Hauptgrund für den Erfolg der nationalsozialistischen Propaganda. Benjamin hat diese Wesensbestimmung des Faschismus auch im Zusammenhang mit seiner Hauptthese des Kunstwerk-Aufsatzes reflektiert: *“Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht“.*<sup>152</sup> Dabei deutet Benjamin den „Kult“<sup>153</sup> als den Inbegriff des Faschismus und als seine ästhetisierte politische Selbstdarstellung. Der „Kult“<sup>154</sup> deutet aber auch den Faschismus als eine politische Praxis, die ein Missbrauch der Technik, aber auch der Massen ist. Die Politik wird aber auch zum Fundament für die Kunst, die die Aura und die Echtheit durch die Allianz von Technik und Massen ersetzt. Mit

---

<sup>147</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 21-23.

<sup>148</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 48.

<sup>149</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>150</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 21-23.

<sup>151</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>152</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 48.

<sup>153</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>154</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

„Vergewaltigung der Apparatur“<sup>155</sup> bezeichnet Benjamin die Indienstnahme von Technik (z.B. Wochenschau) durch den Faschismus für seine existenziellen Zwecke. Die „Vergewaltigung der Massen“<sup>156</sup> lässt sich hingegen auf den „Führerkult“ und auf die daraus folgende Unterwerfung zurückführen.<sup>157</sup>

Wie kann überhaupt diese Ästhetik eine solche revolutionäre Illusion schaffen und somit den Faschismus aufrechterhalten?

Benjamin hat diese Frage ziemlich einfach gelöst: Der „monumentale Charakter der faschistischen Kunst“<sup>158</sup> ist das Element, welches den Faschismus zusammenhält: *“Erstens schmeichelt sie der bestehenden wirtschaftsfriedlichen Ordnung, indem sie sie ihren „Ewigkeitszügen“ nach, das heißt als unüberwindlich darstellt. Das Dritte Reich rechnet nach Jahrtausenden. – Zweitens versetzt sie die Exekutierenden ebenso wie die Rezipierenden in einen Bann, unter dem sie sich selber monumental, das heißt unfähig zu wohlüberlegten und selbständigen Aktionen erscheinen müssen. Die Kunst verstärkt so die suggestiven Energien ihrer Wirkung auf Kosten der intellektuellen und aufklärenden. Die Verewigung der bestehenden Verhältnisse vollzieht sich in der faschistischen Kunst durch die Lähmung der (exekutierenden oder rezipierenden) Menschen, welche diese Verhältnisse ändern könnten. Mit der Haltung, die der Bann ihnen aufzwingt, kommen, so lehrt der Faschismus, die Massen überhaupt erst zu ihrem Ausdruck“*.<sup>159</sup> Benjamin argumentiert, dass der Faschismus die Massen lähmt und damit seine Herrschaft verewigt. Die „Ästhetisierung der Politik“<sup>160</sup> wirkt manipulatorisch und der in die Politik eingeführte „Kult“<sup>161</sup> bringt die „suggestiven Energien“<sup>162</sup> der Kunst zur vollen Entfaltung und zwingt dabei die Massen „zu Boden“: Diese „suggestive Energien“<sup>163</sup> der Kunst haben auf die Massen einen starken appellativen Charakter, weil die Massen diese ästhetisierte Form der Politik zugleich exekutieren und rezipieren. Diese doppelte Funktion der Massen ist auch ein wichtiges Theorem der Ästhetisierungsthese von Benjamin.<sup>164</sup>

Benjamin hat also einen bestimmten faschistischen Kulturbegriff entwickelt, dessen Eigenschaft in der Verbindung von Ästhetizismus und Monumentalcharakter besteht. Benjamin sieht die Kraft und die Originalität der nationalsozialistischen Propaganda darin, dass sie den Massen ein in der Ewigkeit verankertes Bild ihrer selbst zeigt, welches jede Möglichkeit von gesellschaftlicher Veränderung ausschließt und welches die Macht einer kleinen Elite verleiht. In der Ästhetisierung des

---

<sup>155</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>156</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>157</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 21-23.

<sup>158</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>159</sup> Benjamin, zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 24.

<sup>160</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>161</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>162</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>163</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>164</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 23-25.

politischen Lebens verstärkt sich also auch die Unterdrückung der Massen und die Gewalt wird verherrlicht.<sup>165</sup>

Benjamin schrieb in einer Bezugnahme auf Marinetti und andere italienische Futuristen, dass „*alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik in einem Punkt gipfeln. Dieser eine Punkt ist der Krieg*“.<sup>166</sup> In dem Versuch, die bestehende Wirtschaftsordnung zu beseitigen, lassen sich die Massen in den Krieg schicken und das ist ihr Ziel; da werden sie auch zum Objekt einer vollen Manipulation. Im Krieg kommt auch die Technik zu ihrer vollen Realisierung und drängt überhaupt zu ihrer Anwendung. Benjamin sieht den Krieg als einen „Aufstand der Technik“<sup>167</sup>, die ihre überflüssigen Energien gegen die Massen wendet, die durch die Eigentumsverhältnisse von ihr getrennt wurden. Dabei stellt sich Benjamin die „Ästhetik des heutigen Kriegs“<sup>168</sup> so dar: In dem von der Technik verursachten Krieg kommen Massen und Technik zu einer Allianz, die vorher vom Faschismus verhindert wurde. Im Krieg gipfelt die von Benjamin geschilderte Entwicklungstendenz der Kunst, nämlich der „Verfall der Aura“<sup>169</sup> durch die technische Reproduktion und die massenhafte Rezeption.<sup>170</sup>

Benjamin betrachtete den Krieg als die Vollendung der „*l'art pour l'art*“: „*Fiat ars – pereat mundus*“, sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des *l'art pour l'art*. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben lässt“.<sup>171</sup> Aus der „Ästhetisierung der Politik“<sup>172</sup> ergibt sich der Missbrauch der Technik und der Massen durch den Faschismus für die Aufbewahrung der kapitalistischen Eigentumsverhältnisse.

#### 4.4 „Kitsch und Barbarei“ (J. Palmier): Der Nationalsozialismus als Gesamtkunstwerk

Benjamins These des „Verfalls der Aura“<sup>173</sup>, seine Analyse der Rolle der Massen und ihres Verhältnisses zu den Bildern und die Ästhetisierungsthese als Endpunkt seiner Konzeption, bilden eine wichtige theoretische Grundlage zum Verständnis der Mechanismen und der Erfolge der nationalsozialistischen Propaganda.<sup>174</sup>

---

<sup>165</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1142-1148.

<sup>166</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 48.

<sup>167</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>168</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>169</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>170</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 25-27.

<sup>171</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 52.

<sup>172</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>173</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>174</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1148-1155.

Die ästhetische Dimension war für die Nationalsozialisten schon in den Anfängen der Bewegung wichtig: Wie kann man aber diese „Ästhetisierung der Politik“<sup>175</sup> charakterisieren? Kann man ihr einen künstlerischen Wert zuschreiben? Die „Ästhetisierung der Politik“<sup>176</sup> ist ein vielfältiges Phänomen, das aus unterschiedlichen Elementen besteht, die nicht voneinander zu trennen sind. Stilistisch handelt es sich um eine Vermischung von verschiedenen künstlerischen Gattungen: Man findet dabei Einflüsse aus der mittelalterlichen Kunst, von der Romantik, von der naturalistischen Malerei des 19. Jahrhunderts und vom Neoromantizismus. Daraus entwickelt sich nicht ein neuer Stil, sondern nur eine banale Synthese von verschiedenen Stilrichtungen. Die Ästhetisierung des politischen Lebens wurde im Laufe der Jahre verbessert und ausgebaut und ist immer ein wichtiges Element des nationalsozialistischen Systems gewesen.<sup>177</sup>

„Ästhetisierung der Politik“<sup>178</sup> bedeutet viel mehr als nur Propaganda: Sie schafft die Grenzen zwischen Kunst und Politik ab und verwirklicht politische, soziale und wirtschaftliche Utopien. Es werden emotionale und archaische Elemente in Betracht gezogen, aber zugleich auch eine hochentwickelte Technik, die den Bildern eine starke Suggestions- und Überzeugungskraft verleihen. Die nationalsozialistische Propaganda schafft die traditionellen Begriffe von Kunst und Kultur ab und die Kunst selbst wird mit der Politik verschmolzen und verliert dabei ihre Autonomie. In dem nationalsozialistischen System konnten Naivität, Kitsch und Pseudoromantik mit Barbarei und Gewalt koexistieren.<sup>179</sup>

Die „Ästhetisierung der Politik“<sup>180</sup> schafft die Grenzen zwischen Rationalem und Irrationalem und zwischen Bewusstem und Unbewusstem ab und ändert die Verhältnisse zwischen Akteuren und Zuschauern. Elemente der Romantik werden mit einer destruktiven Technik vereinbart und die Barbarei wird also hinter diesem Kitsch versteckt.<sup>181</sup>

Der Nationalsozialismus bedeutete auf der künstlerischen Ebene eine starke Regression, aber er hat jedoch die propagandistische Bedeutung der technischen Reproduktionsmittel und der Macht der Bilder auf die Massen begriffen und hat verstanden, diese Potentiale für seine eigenen Zwecke zu verwenden.<sup>182</sup>

Eine der am besten gelungenen propagandistischen Strategien ist das Verhältnis der Massen zu ihrem eigenen Bild und das Gefühl der Teilnahme an der Macht, das dadurch vermittelt wird; da ist auch die Forderung Goebbels in Erfüllung gegangen, die Politik zur größten Kunst zu machen.<sup>183</sup>

---

<sup>175</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>176</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>177</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1148-1155.

<sup>178</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>179</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1148-1155.

<sup>180</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>181</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1148-1155.

<sup>182</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1148-1155.

<sup>183</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1148-1155.

Die „Ästhetisierung der Politik“<sup>184</sup> war ein Weg zur Realisierung der Utopie des Nationalsozialismus als Gesamtkunstwerk. Der Nationalsozialismus hat die propagandistische Bedeutung von archaischen und mystischen Zeichen verstanden, sowie die Macht der Bilder und ihr Verhältnis zu den Massen und war sehr erfolgreich bei der Indiennahme der modernen Reproduktionstechniken. Sein Kitsch ergibt sich gerade aus der Verschmelzung von Elementen zum Beispiel aus dem 19. Jahrhundert mit der Technik der Moderne; daraus ergibt sich aber auch die Stärke seiner Propaganda.<sup>185</sup> Die „Ästhetisierung der Politik“<sup>186</sup> ist aber nicht nur ein propagandistisches Mittel, welches den Krieg und die Diktatur für die Massen akzeptabel macht, sondern gerade in dieser Inszenierung und Theatralisierung des Politischen findet der Nationalsozialismus die Legitimation seiner eigenen Existenz.<sup>187</sup> Durch die Kunst und die Ästhetik wird die Fiktion aufrechtgehalten und das ist die Voraussetzung dafür, um eine volle und grenzenlose Verfügbarkeit über die Menschen und über die Nation zu haben: *„Nur die Kunst gibt die Möglichkeit, etwas Vollkommenes zu gestalten, ohne Rücksicht auf andere Menschen, auf Normen und Traditionen, auf soziale und ökonomische Konsequenzen, auf Zukunftsfolgen nehmen zu müssen“*.<sup>188</sup> Der „Führer“ ist dabei der Künstler und das Volk ist das Material, das von ihm geformt wird. Nur der Künstler entscheidet über die Gestaltungsprinzipien, ohne dabei sich um moralische Wertvorstellungen kümmern zu müssen.<sup>189</sup> Im Jahr 1936 schrieb Goebbels in „Der Führer und die Künste“ über die „großen historischen Figuren der deutschen Geschichte“: *„Sie waren von Natur aus sensible Künstlernaturen, die als die Gesellen Gottes am Webstuhl der Zeit standen. Sie prägten aus ihrem unabwendbaren dämonischen Gebot heraus einer Entwicklung ihren Stempel auf“*.<sup>190</sup>

#### 4.5 Die „Politisierung der Kunst“ (W. Benjamin) im Kommunismus als Gegenmodell

Benjamin hat das Nachwort seines Kunstwerk-Aufsatzes wie folgt abgeschlossen: *„Fiat ars – pereat mundus“ sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung de von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst“*.<sup>191</sup> Der Faschismus betreibt eine Inszenierung des Politischen, um die Massen zu mobilisieren und um diese „gleichzuschalten“. Benjamin sieht als Antwort gegen

<sup>184</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>185</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1148-1155.

<sup>186</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>187</sup> Brockhaus Gudrun, *Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot*. 1997 München. S. 240f.

<sup>188</sup> Brockhaus, *Schauder und Idylle* (1997), S. 241.

<sup>189</sup> Brockhaus, *Schauder und Idylle* (1997), S. 247.

<sup>190</sup> Goebbels, 1936 zitiert nach: Brockhaus, *Schauder und Idylle* (1997), S. 249.

<sup>191</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007). S. 49f.



den Faschismus die „Politisierung der Kunst“<sup>192</sup>, als „*eine kritisch-selbstkritische Begleitung und Förderung jener politischen Kräfte und Tendenzen, welche die Perspektive gesellschaftlicher Humanität für sich haben*“.<sup>193</sup>

Diese These von Benjamin der „Politisierung der Kunst“<sup>194</sup> seitens des Kommunismus lässt sich auf die Zeit der Weimarer Republik zurückführen. In den Zwanziger Jahren hatten die Künstler aus verschiedenen Bereichen ein scharfes politisches Bewusstsein entwickelt und verstanden die Kunst als eine Waffe im politischen Kampf. Diese politisierte Kunst konnte jedoch nicht den Aufstieg des Nationalsozialismus verhindern; Benjamin hat jedoch nicht diese Niederlage der politisierten Kunst theoretisch erklärt.<sup>195</sup>

Was man an Benjamins These kritisieren kann, ist die Tatsache, dass er die Gegenüberstellung von der „Ästhetisierung der Politik“<sup>196</sup> und von der „Politisierung der Kunst“<sup>197</sup> als einen gleichen Kampf darstellt, obwohl diese Gleichheit nicht gegeben ist. Während die kommunistische Propaganda durch eine Forderung nach rationaler Bewusstwerdung geprägt war, stand die nationalsozialistische Propaganda mit ihrem Kitsch und ihrem monumentalen Charakter auf einer völlig anderen Ebene.<sup>198</sup>

Was bedeutete aber für Benjamin die „Politisierung der Kunst“?<sup>199</sup> Aus der Analyse seiner ersten Werke sieht man, dass er damit weder die gewöhnliche kommunistische Propaganda noch die Radikalisierung der bürgerlichen Intellektuellen meinte. Dank einem Aufenthalt in Moskau konnte Benjamin feststellen, wie künstlerische Debatten in der Sowjetunion geführt wurden und dass künstlerische Fragen Wirkung auch auf ein breiteres Publikum hatten, und nicht nur auf eine kleinere Elite wie in Deutschland. Während in der Sowjetunion künstlerische Fragen in Bezug auf ihre politische Bedeutung analysiert wurden, blieb der Faschismus der Theorie der *l'art pour l'art* verbunden.<sup>200</sup>

Benjamin ordnete auch die „Ästhetisierung der Politik“<sup>201</sup> und die „Politisierung der Kunst“<sup>202</sup> in ein unterschiedliches Verhältnis zur Realität ein: In seinem Vortrag „Der Autor als Produzent“ schrieb Benjamin der politisierten Kunst des Kommunismus ein kritisches Verhältnis zur Realität zu und sah dabei die Abschaffung der Trennung zwischen dem Künstler und Rezipienten; dabei schrieb er dem Rezipienten eine aktive Rolle zu; die Ästhetik des Faschismus hatte hingegen eine

---

<sup>192</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>193</sup> Stollmann Rainer, *Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*. 1978 Stuttgart. S. 22.

<sup>194</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>195</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1155-1160.

<sup>196</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>197</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>198</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1155-1160.

<sup>199</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>200</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1155-1160.

<sup>201</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>202</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

hypnotische Wirkung auf den Rezipienten. Benjamin bewunderte dabei auch den Versuch von Brecht, die Produktionsweise des Theaters zu verändern und diese mehr an dem Intellekt und weniger an den Gefühlen zu orientieren. Benjamin deutete diesen Versuch als ein Akt des Widerstandes gegen das Kunstverständnis der Nationalsozialisten und als einen Versuch, eine Verbindung zur Realität wieder herzustellen und als ein Mittel zur Bewusstwerdung.<sup>203</sup>

Benjamin war davon überzeugt, dass eine Reaktion gegen die von der faschistischen Propaganda betriebene „Ästhetisierung der Politik“<sup>204</sup> auf der künstlerischen Ebene möglich war; dieser Teil seiner Theorie ist jedoch nicht ganz überzeugend.

## **5. „Triumph des Willens“ als Beispiel der „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin)**

### 5.1 Die politische Botschaft in „Triumph des Willens“

Die in den vorherigen Kapiteln behandelten theoretischen Grundlagen sollen dabei dazu dienen, die propagandistische Bedeutung und die herrschaftsstabilisierende Funktion von „Triumph des Willens“ besser zu verstehen. Kracauers Theorie der „faschistischen Pseudoästhetik“<sup>205</sup> und Benjamins Ästhetisierungsthese sollen bei der analytischen Untersuchung von „Triumph des Willens“ eine Bestätigung finden.

Bei der Filmanalyse von „Triumph des Willens“ geht es zunächst um die Fragen, was die politische Bedeutung des Films ist, welche Handlungsträger dargestellt sind, welche Funktion sie haben und in welcher Beziehung diese zueinander stehen.

Bei der inhaltlichen Analyse des Films hat Martin Loiperdinger darauf hingewiesen, dass zwei verschiedene Lesearten möglich sind: Er spricht zunächst von einer „Ebene manifester Inhalte“<sup>206</sup>.

Damit meint er die Unterschiede zwischen den Handlungsträgern in der Filmdramaturgie und das sieht man exemplarisch an den unterschiedlichen Ansprüchen, die Hitler an Partei und Volk richtet. Der Film hat also eine unterschiedliche politische Botschaft für Volk und Partei. Die zweite Leseart, von der Loiperdinger berichtet hat, ist die „Ebene latenter Inhalte“<sup>207</sup>: In der Filmdramaturgie werden die drei Handlungsträger „Führer“, Partei und Volk zu einer Einheit zusammengeführt und dabei spielt auch die innenpolitische Lage vom Herbst 1934 eine wichtige Rolle.<sup>208</sup>

In der folgenden Analyse werden also diese beide Lesearten präsent gehalten; die Erkenntnisziele sind zunächst die Interpretation der politischen Botschaft, die in der filmischen idealisierten Darstellung vermittelt wird, sowie der Bezug von dieser Inszenierung zum realpolitischen Kontext, den der Film auszublenden versucht.

#### 5.1.1 Personifizierung der Politik: der „Führermythos“

---

<sup>203</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1155-1160.

<sup>204</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>205</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>206</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 78.

<sup>207</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 78.

<sup>208</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 78.

„Am 5. September 1934

20 Jahre nach dem Ausbruch des Weltkrieges

16 Jahre nach dem Anfang deutschen Leidens

19 Monate nach dem Beginn der deutschen Wiedergeburt

flog Adolf Hitler wiederum nach Nürnberg

um Heerschau abzuhalten über seine Getreuen.“<sup>209</sup>

Mit diesen Worten beginnt „Triumph des Willens“ und aus diesem Prolog kann man schon sehen, dass der Hauptprotagonist des Films Hitler ist. Wie Loiperdinger festgestellt hat, ist Hitler in einem Drittel der Bilder präsent und er hat zwei Drittel der Redezeit.<sup>210</sup>

Diese starke Präsenz Hitlers in „Triumph des Willens“ ist ein Reflex seiner politischen Machtzunahme im Jahre 1934: Im Juli 1934 ist der Reichspräsident Paul von Hindenburg gestorben und Hitler hat dessen Amt übernommen und hat die Funktion von Reichskanzler, Reichspräsident, Parteichef und oberster Heerführer in seine Person vereinigt. Im Juni 1934 hat Hitler die Führung seiner Parteiarmee, der SA, von der SS und der Gestapo ermorden lassen, aufgrund eines Konkurrenz- und Machtkampfes zwischen Röhm und der Wehrmacht, sowie wegen Röhm's machtpolitischer Ansprüche. Nach dem Geschehen wurde Hitler auch oberster Gerichtsherr. Ein Jahr nach seiner Machtergreifung war er also schon ein allmächtiger „Führer“ geworden.<sup>211</sup>

Diese Situation widerspiegelt sich in „Triumph des Willens“, wo Hitler als Alleinherrscher dargestellt wird, und nicht mehr als primus inter pares wie ein Jahr davor in „Sieg des Glaubens“, in dem Hitler immer neben anderen wichtigen Parteifunktionären und vor allem neben Röhm dargestellt wurde.<sup>212</sup>

Vor allem bei der Analyse von „Triumph des Willens“ ist es wichtig zu bemerken, dass der „Führermythos“ in der deutschen Gesellschaft der 1930er Jahre nicht negativ gedeutet war, sondern vielmehr ein Wunschbild war; und der Wunsch nach einer starken und großen Führerfigur hat tiefe Wurzeln in der deutschen Geschichte.<sup>213</sup> In der Weimarer Republik bekamen solche autoritäre Vorstellungen sogar eine pseudo-demokratische Deutung: *“Der Führer sollte nicht ein vom Volk losgelöster Monarch oder Diktator, sondern eine den Volkswillen verkörpernde Figur sein“*.<sup>214</sup> Gerade in diesem Sinne soll auch die Darstellung Hitlers in „Triumph des Willens“ interpretiert werden. Wie wird Hitler in der Filmdramaturgie als „Führer“ dargestellt? Worin liegt seine Leistung? Bei Loiperdinger findet man einen ganz guten Hinweis über Hitlers Rolle in „Triumph des Willens“: *“Die Akteure Volk, Partei und Führer werden mit den Schauplätzen Strasse, Halle, freies*

---

<sup>209</sup> Riefenstahl Leni, *Triumph des Willens* (DVD), 2001 (Film von 1934).

<sup>210</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 68.

<sup>211</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 81-83.

<sup>212</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 81-83.

<sup>213</sup> Knopp, *Nationalsozialistische Filmpropaganda* (2004). S. 43-45.

<sup>214</sup> Kershaw Ian, *The “Hitler Myth”. Image and Reality in the Third Reich*. 1987 Oxford. S. 26.

*Feld zu einer gleichsam idealen Handlungsstruktur des Parteitags organisiert, die das politische Programm des „Reichsparteitags der Einheit und Stärke“ exekutiert und erfüllt. Die Dramaturgie ist dabei bemüht, den Führer als diejenige Instanz herauszustellen, welche die drei Akteure zu einer einheitlichen Nation zusammenfügt, als deren Teilbestandteile sie ihrerseits von Anfang an in Erscheinung treten“.*<sup>215</sup> Hitler als „Führer“ wird also mit der Nation gleichgesetzt und Volk und Partei sind ihm untergeordnet, obwohl diese sich auf einer unterschiedlichen hierarchischen Stufe befinden. Durch ihre Treue zum „Führer“ treten Volk und Partei in eine bestimmte Beziehung zueinander, indem sie ihre Identität in dem Bekenntnis zum „Führer“ finden, der mit der Nation gleichgestellt wird.<sup>216</sup> *„Die Vereinigung von Volk und Partei zu der einen deutschen Nation mit dem Führer an der Spitze ist also die Leistung des Führers selbst. Er ist das Subjekt des Films: Nur durch die Unterordnung unter seinen Befehl verschmelzen die drei Akteure, Volk, Partei und Führer zu einer unterschiedslosen Trinität namens Deutschland“.*<sup>217</sup> Mit diesem Konzept der Vereinigung von „Führer“, Partei und Volk zu einer einzigen Einheit namens Deutschland, schließt Heß den „Parteitags der Einheit und Stärke“: *“Die Partei ist Hitler – Hitler aber ist Deutschland, wie Deutschland Hitler ist!“*<sup>218</sup>, wobei er die Kategorie Volk unter Deutschland subsumiert. Deutschland besteht also aus dieser Einheit, die vom „Führer“ repräsentiert wird.

In „Triumph des Willens“ erhebt Hitler, als Repräsentant des nationalsozialistischen Staates unterschiedliche Ansprüche auf Partei und Volk: Während das Volk ein Bekenntnis ablegen muss und dem „Führer“ Treue versprechen muss, müssen die Parteimitglieder bereit sein, für die Ziele und für die Ideologie des nationalsozialistischen Staates zu kämpfen.<sup>219</sup> In „Triumph des Willens“ werden die besondere Stelle Hitlers, seine Berufung zum nationalen Auftrag und seine daraus folgende Autorität sehr klar gezeigt. Aus einigen Symbolen der filmischen Darstellung versteht man, dass Treue zum „Führer“ die Bereitschaft bedeutet, das eigene Leben für Deutschland einzusetzen; das sieht man zum Beispiel an dem Fahnenmotiv. Die Fahne ist zugleich ein Symbol der Ewigkeit des nationalsozialistischen Deutschlands und des politischen Inhalts des Führer-Gefolgschaft-Verhältnisses; ein Lied der Hitler-Jugend setzt eben diese zwei Bedeutungen der Fahne in Zusammenhang, also einerseits das neue NS-Deutschland und andererseits die Bereitschaft, für dieses Deutschland zu sterben:<sup>220</sup>

*„Unsere Fahne flattert uns voran.*

*Unsere Fahne ist die neue Zeit.*

*Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit.*

<sup>215</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 72.

<sup>216</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 72.

<sup>217</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 74.

<sup>218</sup> Heß, 1934 in: Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1934).

<sup>219</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 83-88.

<sup>220</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 83-88.

*Ja, die Fahne ist mehr als der Tod.*<sup>221</sup>

Diese schrankenlose Herrschaft verlangt aber auch eine hohe politische Legitimation und Glaubwürdigkeit von Seite der Regierung. Partei und Volk müssen ein schrankenloses Vertrauen in ihren „Führer“ haben, wenn sie bereit sein sollten, auf Befehl Hitlers das eigene Leben für die Nation einzusetzen. Loiperdinger hat in der sakralen Darstellung des „Führers“ eine konsequente Fortsetzung seiner politischen Idealisierung gesehen: *“Diesem politischen Bedürfnis nach idealisierender Überhöhung des Führers genügt TdW durch die quasi-religiöse Stilisierung von Adolf Hitler zur Gestalt eines diesseitigen Erlösers*“.<sup>222</sup> Der Film hat sich als ein ausgezeichnetes Mittel dafür erwiesen, um durch eine bestimmte Ikonographie, durch das Licht und Kamerabewegung diese sakrale Strahlung des „Führers“ zu inszenieren. Das sieht man am Beispiel des Appells der Politischen Leiter, bei dem Hitler selbst gesagt hat: *“(dem Nationalsozialismus) ein großer Befehl zugrundeliegt. Und den Befehl gab uns kein irdischer Vorgesetzter, den gab uns der Gott, der unser Volk geschaffen hat*“.<sup>223</sup> Diese Deutung des „Führers“ als Messias ist aber vor allem in der Anfangssequenz von „Triumph des Willens“ zu erkennen, in der Hitler aus den Wolken und aus dem Himmel kommt und von euphorischen Menschenmassen empfangen wird. Seine Fahrt zum Hotel wirkt wie das Ankommen eines Messias; die Erwartungshaltung der Massen entspricht auch die Erwartung eines Messias.<sup>224</sup> Die französischen Filmhistoriker Cadars und Courtade schrieben zum Beispiel: *“So also sieht das neue Deutschland von heute und morgen aus, das in mystischer Begeisterung seinen neuen Gott huldigt*“<sup>225</sup>; oder Loiperdinger: *“In Gross- und Nahaufnahmen von einer Lichtglorie ähnlich einem Heiligenschein umstrahlt, mit erhobenem rechten Arm, Handfläche nach vorn weisend in einer Pose, die an den Heiland der christlichen Ikonographie erinnert, ist der Führer und Reichskanzler Adolf Hitler filmisch idealisiert zum vom Schicksal auserkorenen Messias der Nation*“.<sup>226</sup> Die Totenehrung ist ein weiteres wichtiges Moment, in dem dieses religiöses Pathos zu sehen ist: Dabei übernimmt Hitler fast die Vermittlerrolle zwischen Gott und den Toten. Er *„empfängt das Vermächtnis der Toten, um es dann in Form unumstößlicher Befehle weiterzureichen an die Lebenden*“.<sup>227</sup> Auch in dieser Sequenz legitimiert Hitler seine Führerrolle durch die Verbindung mit göttlichen Mächten und zeigt dabei, die Eigenartigkeit seines Führertums. Der Totenkult bedeutet aber auch zugleich, in Erinnerung an die gestorbenen Kameraden, die Verpflichtung für die Lebenden, auf Befehl des „Führers“ das eigene Leben für Deutschland einzusetzen; das ist ein wichti-

<sup>221</sup> Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1934).

<sup>222</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 88.

<sup>223</sup> Hitler, 1934 in: Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1934).

<sup>224</sup> Knopp, *Nationalsozialistische Filmpropaganda* (2004). S. 45-50.

<sup>225</sup> Coutarde Francis, Cadars Pierre, *Geschichte des Films im Dritten Reich*. 1977 München. S. 57.

<sup>226</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 89.

<sup>227</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 82.

ges Element der „geistigen Mobilmachung“<sup>228</sup> von „Triumph des Willens“.<sup>229</sup> Bei der Abschlussrede in der Luitpoldhalle sprach Hitler Folgendes aus: *“Die Partei wird in Zukunft die politische Führungsauslese des deutschen Volkes sein. Sie wird in ihrer Lehre unveränderlich, in ihrer Organisation stahlhart, in ihrer Taktik schmiegsam und anpassungsfähig, in ihrem Gesamtbild aber wie ein Ordnen sein.”*<sup>230</sup> In dieser Sequenz erreicht Hitlers Verbindung mit überirdischen Kräften ihren Höhepunkt.

Aus „Triumph des Willens“ kann man sehen, dass der „Führermythos“ eine sehr wichtige Bedeutung als Propagandainstrument hatte. Der nationalsozialistische Staat war aber von seiner Struktur her nicht nach dem Prinzip einer Diktatur aufgebaut, sondern es war vielmehr ein polykratisches System, in dem es zahlreiche rivalisierende Gruppierungen in verschiedenen Bereichen (Partei, Armee, Industrie, Beamtentum, usw.) gab. In diesem Zusammenhang spielte aber die Führerfigur eine wichtige Rolle als Träger der Ziele der Nation und das hatte eine integrative Wirkung auf das Volk.<sup>231</sup>

#### 5.1.2 Die Partei: Nachwirkungen der „Röhm-Affäre“

„Triumph des Willens“ hätte ursprünglich nicht nur von Leni Riefenstahl, sondern auch von Walter Ruttmann produziert werden sollen. Ruttmann hätte einen Prolog herstellen sollen, in dem der Aufstieg Hitlers und seiner NSDAP vom Ersten Weltkrieg bis zum Parteitag 1934 geschildert wird.<sup>232</sup> Somit wollte man dem Film eine gewisse Erzählperspektive und inhaltlich einen historischen Hintergrund geben. Viele wichtige Parteifunktionäre waren daran interessiert zu sehen, wie Ruttmann dieses Prolog inszenieren wollte und welche Rolle er bei dem heroischen Aufstieg der NSDAP in der Weimarer Republik den einzelnen Parteigrößen und den einzelnen Parteiorganisationen zuschrieb; Goebbels, Lutze, Dietrich und viele andere kamen also bei Ruttmann vorbei und erkundigten sich regelmäßig über die Entwicklung des Prologs. Außerdem hat die Presse auch viel über dieses Projekt berichtet. Ab Dezember 1934 wurde jedoch kein Wort mehr über die Dreharbeiten von Ruttmann geschrieben und von diesem Moment an war nur Leni Riefenstahl die einzige Regisseurin von „Triumph des Willens“. Warum wurde Ruttmanns Prolog beseitigt?<sup>233</sup>

Einerseits kann behauptet werden, dass Riefenstahl selbst nicht weiter mit Ruttmann gemeinsam arbeiten wollte und dass sie „Triumph des Willens“ als ihr eigenes Projekt in Anspruch genommen hat und dass sie wahrscheinlich den Ruhm nicht teilen wollte. Der Verzicht auf Ruttmanns Prolog hat aber auch politische Ursachen.<sup>234</sup>

---

<sup>228</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>229</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 82.

<sup>230</sup> Hitler, 1934 in: Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1934).

<sup>231</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 117-119.

<sup>232</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 67-69.

<sup>233</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 67-69.

<sup>234</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 67-69.

Nach der Machtübernahme Hitlers haben sich Konflikte mit der Parteiarmee SA entwickelt, weil Röhm immer mehr Macht für sich und für seine SA forderte und weil die SA sozialrevolutionäre Vorstellungen hatte, die sich nicht mit der Politik der nationalsozialistischen Regierung vereinbaren ließen. Das Hauptproblem dabei war jedoch die Tatsache, dass die SA und die Reichswehr um die militärische Vorherrschaft in Deutschland konkurrierten und Hitler sah sich gezwungen, persönlich einzugreifen. Er wusste, dass er für seine Kriegspläne die Unterstützung der Reichswehr brauchte und dass die SA hingegen nicht für die Durchführung eines modernen Krieges ausgebildet war. Er beschloss also den Konflikt damit zu beenden, dass er die Spitze der SA von der SS und von der Gestapo ermorden ließ, unter dem Vorwurf, dass Röhm einen Putsch geplant hätte. Infolge dieser Ermordung war die SA entmachteter.<sup>235</sup>

Nach dem Geschehen sah sich Ruttmann mit dem Problem konfrontiert, wie er die Rolle von Röhm und von der SA in seinem Prolog hätten schildern können, weil gerade die SA für den Aufstieg der NSDAP eine entscheidene Rolle gespielt hatte. Das Hauptproblem bei dem Prolog war vor allem die Rechtfertigung der gewaltigen Entmachtung der SA. Um diesem Problem zu entgehen, beschlossen Hitler und Riefenstahl in einer Besprechung im Dezember, den Prolog wegzulassen. Außerdem soll Hitler auch angeordnet haben, alle Kopien vom vorherigen Parteitagfilm „Sieg des Glaubens“ zu vernichten, weil er in dem Film mit Röhm zu sehen war.<sup>236</sup>

Der Verzicht auf Ruttmanns Prolog in „Triumph des Willens“ zeigt einen Wunsch auf Enthistorisierung bzw. auf Unvergänglichkeit des Reichsparteitags; in der Idealisierung der Ereignisse auf dem Parteitag hat die Regisseurin versucht, das machtpolitische Geschehen vom 30. Juni auszublenden. Konnte Riefenstahl den realen und politischen Kontext in ihrem Versuch an Überhöhung und Stilisierung des Parteitagsgeschehens vollkommen ausblenden?<sup>237</sup>

Das Geschehen vom 30. Juni wurde in „Triumph des Willens“ nicht ganz verleugnet und es gibt doch einige Szenen, die direkten oder indirekten Bezug auf die „Röhm-Affäre“ nehmen. Daraus kann man auch sehen, dass der „Reichsparteitag der Einheit und Stärke“ tatsächlich stark von den Nachwirkungen der „Röhm-Affäre“ geprägt ist, trotz der Versuche an Idealisierung und an Ausblendung der Realität. Seltsam an „Triumph des Willens“ ist die Tatsache, dass gerade die SA im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, obwohl diese den machtpolitischen Kampf verloren hat. Das Gewicht und die Bedeutung der anderen Parteiorganisationen lassen sich hingegen anhand der filmischen Darstellung nicht so klar ermessen.<sup>238</sup> Die Wehrmacht hat zum Beispiel auf dem Parteitag von 1934 eine zentrale Rolle gespielt und trotzdem findet man in „Triumph des Willens“ fast keine Aufnahme davon. Der Grund dafür ist jedoch nicht politischer, sondern künstlerischer Natur: Die

---

<sup>235</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 69f.

<sup>236</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 69f.

<sup>237</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 67-69.

<sup>238</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 91-101.

Aufnahmen der Reichswehr seien wegen des schlechten Wetters ganz schlecht gelungen und deshalb hat sich Riefenstahl entschieden, diese Aufnahmen wegzulassen und dafür hat sie ein Jahr darauf den Kurzfilm „Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht“ ausschließlich über die Wehrmacht gedreht.<sup>239</sup>

Was ist aber der Grund für die so starke Präsenz der SA in „Triumph des Willens“?

Zehn Wochen nach dem Geschehen des 30. Juni hat Hitler die SA-Männer auf dem Parteitag getroffen, mit der Absicht, die SA zu rehabilitieren und diese von der Schuld für den angeblichen „Verrat“ freizusprechen; die SA ihrerseits hat dem „Führer“ Loyalität und Treue geschworen.<sup>240</sup> So lauten die Ansprechen vom SA-Stabschef Lutze und von Hitler an die SA in dem Luitpoldhain: Lutze:

*“Mein Führer! Genau wie in den früheren Zeiten wir unseren Dienst und unsere Pflicht getan haben, werden wir auch künftig nur auf Ihre Befehle warten! Und wir, Kameraden, kennen nichts anderes, als die Befehle unseres Führers auszuführen und zu beweisen, dass wir die Alten geblieben sind! Unserem Führer Adolf Hitler: Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil!”<sup>241</sup>* Und Hitler: *“SA-und SS-Männer! Vor wenigen Monaten hat sich über der Bewegung ein schwarzer Schatten erhoben. Die SA hat so wenig als irgendeine andere Institution der Partei mit diesem Schatten etwas zu tun. Es täuschen sich alle, die glauben, dass auch nur ein Riss in das Gefüge unserer einzigen Bewegung gekommen sei. Sie steht fest so wie dieser Block hier, und sie wird in Deutschland durch nichts zerbrechen! Und wenn jemand sich am Geiste meiner SA versündigt, dann trifft das nicht diese SA, sondern nur diejenigen selbst, die es wagen, sich an ihr zu versündigen! Und nur ein Wahnsinniger oder ein bewusster Lügner kann denken, dass ich oder irgendjemand jemals die Absicht hätte, das aufzulösen, was wir selbst in langen Jahren aufgebaut haben. Nein, meine Kameraden, wir stehen fest zusammen für unser Deutschland, und wir müssen fest zusammenstehen für dieses Deutschland! Ich übergebe euch dann die neuen Feldzeichen in der Überzeugung, dass ich sie in die treuesten Hände gebe, die es in Deutschland gibt. Denn in den Zeiten hinter uns, da habt ihr mir Eure Treue tausendfältig bewiesen, und in der Zeit vor uns kann es nicht anders sein, und es wird auch nicht anders sein! Und so grüß ich Euch denn als meine alten treuen SA- und SS-Männer! Sieg Heil!”<sup>242</sup>*

Diese beide Ansprachen können in die für „Triumph des Willens“ typische Führer-Gefolgschaft-Struktur zugeordnet werden, weil dabei das Ritual des Treueschwurs stattgefunden hat: Lutze verspricht dem „Führer“ die bedingungslose Gefolgschaft und Treue seiner Männer und Hitler spricht die SA von dem „Verrat“ des 30. Juni frei und nimmt das Treuegelöbnis an. Dabei muss man aber berücksichtigen, dass dieses Gelöbnis in diesem Fall noch eine größere Bedeutung hat, wenn man

---

<sup>239</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 91-101.

<sup>240</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 101-103.

<sup>241</sup> Lutze auf dem Reichsparteitag, 1934 zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 101.

<sup>242</sup> Hitler auf dem Reichsparteitag, 1934 zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 101f.



daran denkt, dass die SA kurze Zeit davor von Hitler in einer brutalen Weise entmachtet wurde.<sup>243</sup> Hitlers Zynismus kommt dabei auch zum Ausdruck: Er hat auf dem Parteitag die SA von einem „Putsch-Versuch“ freigesprochen, den er selbst inszeniert hat. Mit dem Treuegelöbnis in der Luitpoldarena bestätigen also die SA-Männer die Version des „Verrates“ von Röhm; die Rehabilitation der SA von Hitler soll die Geschlossenheit und die Einheit der Bewegung zeigen und durch die Entmachtung der SA hat Hitler diese Institution umso stärker an ihn selbst gebunden.<sup>244</sup>

In „Triumph des Willens“ ist eine nächtliche Veranstaltung der SA mit Stabschef Lutze im SA-Lager Langwasser zu sehen und durch diese Sequenz wird die SA über andere nationalsozialistische Organisationen hervorgehoben; dabei sind auch Zeichen des realen politischen Kontextes zu sehen. Diese Szene zeigt die SA-Männer in einer fröhlichen Stimmung und trotz der Entmachtung sollen sie sich mit dem neuen SA-Stabschef Viktor Lutze und mit der neuen Funktion bzw. Stelle der SA identifiziert haben;<sup>245</sup> so sagte Lutze: *“Kameraden! Sehr viele von Euch, die heute Abend hier stehen, kennen mich noch, als ich als SA-Mann in den ersten Jahren der Bewegung mit in Reih` und Glied marschiert bin, und genauso, wie ich damals SA-Mann war, bin ich heute noch SA-Mann“*.<sup>246</sup> Lutze verwendet eine wir-Form und damit identifiziert er sich mit seinen SA-Männern. In seiner Rede schafft er auch eine Verbindung zwischen der Zeit, in der die SA den Erfolg der NSDAP auf den Straßen erkämpft hat und der neuen Funktion der SA nach der Entmachtung. Er will damit zeigen, dass die Aufgabe der SA darin liegt, dem „Führer“ treu zu sein und seinem Befehl zu folgen, ganz abgesehen von der Funktion. Lutze verlangt die Loyalität seiner SA-Männer im Namen der Erinnerung an die Kampfzeit. Loiperdinger hat die SA nach der Entmachtung als einen „Traditionspflegeverein“ bezeichnet, dessen politische Funktion darin liegt, an die „Kampfzeit“ der Bewegung zu erinnern.<sup>247</sup>

„Triumph des Willens“ ist dabei insofern eine zeithistorische Quelle, weil er in dem Stimmungsbild die Nachwirkungen des Geschehens vom 30. Juni wiedergibt und zeigt, wie der neue Stabschef der SA, Lutze, akzeptiert wird, sowie seine Bedingungen, die zugleich aber die politische Niederlage der SA bedeuten. Nach der Entmachtung ist die SA politisch unbedeutend gewesen und hat nur die Aufgabe zugewiesen bekommen, die Erinnerung an die „Kampfzeit“ lebendig zu halten. Die Tatsache, dass die SA die einzige Parteiorganisation ist, die in „Triumph des Willens“ so stark vertreten ist, erklärt sich dadurch, dass damit die „Röhm-Affäre“ endgültig bewältigt werden sollte. Diese Bewältigung besteht zunächst in der Anerkennung auf Seite der SA-Männer von dem neuen Stabschef Lutze und dann im Treuegelöbnis an Hitler. Damit ist das Führer-Gefolgschaft-Verhältnis wie-

---

<sup>243</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 101-103.

<sup>244</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 101-103.

<sup>245</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 103-105.

<sup>246</sup> Lutze auf dem Reichsparteitag, 1934 zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 104.

<sup>247</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 103-105.

der hergestellt worden und die Einheit der Partei ist bestätigt worden; daraus ergibt sich auch der Sinn des Parteitages von 1934.<sup>248</sup>

### 5.1.3 Die „Volksgemeinschaft“ als Utopie

In der Anfangssequenz von „Triumph des Willens“ wird der Flug Hitlers nach Nürnberg dargestellt, er fliegt durch die Wolken und am Flughafen wird er von den jubelnden Massen als ein Messias empfangen. Die begeisterten Massen begleiten Hitlers Fahrt in die Stadt und begrüßen ihr Idol.

Markus Urban hat gerade diese Erwartungsspannung und diese Freude der Massen auf Hitler als die propagandistische Wirkung von „Triumph des Willens“ bezeichnet.<sup>249</sup> Aronson und Pratkanis haben ebenfalls festgestellt, dass die Affirmation der Nationalsozialisten in „Triumph des Willens“ durch das Applaudieren und das Jubeln der Massen ausgedrückt wird; schon in der Anfangssequenz von „Triumph des Willens“ sieht man aber, dass diese affirmative Haltung des Volkes nicht nur auf die nationalsozialistische Partei gerichtet ist, sondern vor allem auf Hitler selbst; darin liegt also die Funktion des Volkes in „Triumph des Willens“.<sup>250</sup>

Die propagandistische Bedeutung liegt darin, dass die Rezipienten die Bilder von „Triumph des Willens“ als authentisch wahrnehmen, ohne zu hinterfragen, ob es sich um eine bewusst inszenierte oder konstruierte Zustimmung handelt; somit bekommt das Geschehen für den Rezipienten eine subjektive Sicht, in dem er sich mit der Begeisterung und mit dieser Erwartungsspannung der Massen auf Hitler identifizieren kann.<sup>251</sup>

Das Volk spielt vor allem im ersten Teil von „Triumph des Willens“ eine wichtige Rolle. Obwohl Volk und Partei auf Hitler gerichtet sind, kann man zwischen diesen beiden Handlungsträgern Unterschiede bezüglich ihrer Repräsentation im Film erkennen. Das Volk ist durch sein ungeordnetes Agieren gekennzeichnet und scheint unter keine disziplinierende Macht gestellt zu sein; im Gegensatz dazu erschienen im zweiten Teil von „Triumph des Willens“ symmetrisch geordnete Parteiformationen. Dieser Unterschied wird auch durch die Filmtechnik stark betont: Riefenstahl hat zum Beispiel einzelne Menschen aus der Masse in Großaufnahmen gezeigt, um die Begeisterung und die Emotionen an einzelnen Gesichtern sichtbar zu machen; bei den Parteiorganisationen oder bei den Formationen der Arbeitsdienstmänner oder bei dem Appell der Politischen Leiter hat sie Totalaufnahmen verwendet, um die Ordnung und die Disziplin dieser Formationen zu zeigen.<sup>252</sup> Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Akteuren ist die Tatsache, dass das Volk hauptsächlich von Frauen und Jugendlichen oder Kindern repräsentiert wird, während die Formationen eher maskulin und militärisch geprägt sind. Das ist auch ein deutliches Konstrukt des Films, weil es sicherlich am

---

<sup>248</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 108f.

<sup>249</sup> Urban, *Die Konsensfabrik* (2007). S. 413-423.

<sup>250</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 200-203.

<sup>251</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 200-203.

<sup>252</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 203-206.

Reichsparteitag unter den Massen nicht nur Frauen und Kinder gegeben hat, sondern auch Männer.<sup>253</sup> Diese formalen Bemerkungen zeigen eigentlich die zwei unterschiedlichen Funktionen von Volk und Partei: Die Partei unterwirft sich Hitler und das Volk feiert ihn als sein Idol. Das sieht man ganz gut bei der Aufteilung der Geschlechter: Männer bei den Parteiformationen unterwerfen sich Hitler und lassen sich von ihm beherrschen; Frauen und Kinder mit ihrem Fanatismus bewundern ihn als ein Idol.<sup>254</sup> Im ersten Fall kann man von einer „Verpflichtung auf Hitler“ sprechen und im zweiten von einer „Liebesbeziehung mit Hitler“.<sup>255</sup>

Wie wird die „Volksgemeinschaft“ in „Triumph des Willens“ konstruiert?

Bei der Inszenierung der „Volksgemeinschaft“ kann man wesentliche Änderungen im Vergleich zu „Sieg des Glaubens“ sehen; in „Triumph des Willens“ werden Menschen gezeigt, die den rassistischen Vorstellungen der Nationalsozialisten entsprechen: Gesichter in Großaufnahmen von Frauen und Kindern aus der Masse oder von Männern aus den SA- oder SS-Formationen repräsentieren die „Volksgemeinschaft“ und sehen daher gesund, hell, blond und „arisch“ aus. Anders als in „Sieg des Glaubens“ sind nicht mehr Menschen mit der Brille oder selten dunkelhaarige Menschen zu sehen.<sup>256</sup> Riefenstahl hat am Schneidetisch selbst die Auswahl bezüglich der Darstellung von Menschen in Großaufnahmen getroffen und dabei sieht man, dass ihr Schönheitsideal doch mit der staatlich propagierten Rassenideologie übereinstimmt. Diese Auswahl schafft zugleich Wunsch- und Feindbilder von Menschen: Die Abbildung von einem erwünschten Menschenideal schließt gleichzeitig alle aus, die anders aussehen; Stefanie Grote hat sogar in „Triumph des Willens“ einen „Werbefilm für die NS-Rassendoktrin“<sup>257</sup> gesehen.<sup>258</sup> Das deutsche Volk wird sozusagen über seine Beziehung zum „Führer“ und zum Gegenvolk (Juden) definiert; dabei wird die „Volksgemeinschaft“ durch Bedeutungshandlungen (Gehorsam zum Beispiel) und performative Akte (Hitler: *„Wir wollen in Zukunft keine Klassen mehr sehen“*<sup>259</sup>) hergestellt.<sup>260</sup> Das Wunschbild einer homogenen „Volksgemeinschaft“ kommt zum Beispiel bei dem Appell der Arbeitsdienstmänner zum Ausdruck, als Angehörigen von unterschiedlichen Landsmannschaften ihr Ursprungsgebiet nennen und sich schließlich mit dem deutschen Volk und mit der deutschen Nation identifizieren: *„Kamerad, woher stammst du? Aus Friesland – Aus Bayern – vom Kaiserstuhl – aus Pommern – und aus Königsberg – aus Schlesien – von der Waterkant – vom Schwarzwald – aus Dresden – von der Donau – vom Rhein – und von der Saar! Ein Volk! Ein Führer! Ein Reich! Deutschland!“*<sup>261</sup> Da sieht man, dass

<sup>253</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 203-206.

<sup>254</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 203-206.

<sup>255</sup> Rother, *Leni Riefenstahl* (2000). S. 77.

<sup>256</sup> Stiasny Philipp, *Vom Himmel hoch. Adolf Hitler und die „Volksgemeinschaft“ in „Triumph des Willens“*. In: Thamer Hans-Ulrich, Erpel Simone, *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen*. 2011 Berlin. S. 86f.

<sup>257</sup> Stiasny, *Vom Himmel hoch* (2011). S. 86f.

<sup>258</sup> Stiasny, *Vom Himmel hoch* (2011). S. 86f.

<sup>259</sup> Hitler, 1934 in: Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1934).

<sup>260</sup> Weber Klaus, *Faschismus und Ideologie*. 2007 Hamburg. S. 104.

<sup>261</sup> Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1934).

die regionalen unterschiedlichen Identitäten der Arbeitsmänner nicht negiert werden, sondern im faschistischen Volksdiskurs artikuliert werden. Die Arbeitsmänner, als Träger einer spezifischen regionalen Identität, identifizieren sich im Appell vor dem „Führer“ mit der deutschen „Volksgemeinschaft“: Die regionale Identität und die Identität als „Volksgenosse“ schließen sich nicht aus, sondern die kulturellen Identitäten werden zur Form, in der das deutsche Volk konstituiert wird. Im Appell vor dem „Führer“ wird das faschistische Subjekt aus den regionalen Identitäten hergestellt.<sup>262</sup> Knödler-Bunte hat bei der Interpretation dieser Szene auf einen wesentlichen Unterschied zum Kaiserreich hingewiesen: Sie hat festgestellt, dass sich im Kaiserreich der Widerstand gegen den Nationalstaat auch in den regionalen Traditionen entwickelte, der vom Teilstaat Preußen beherrscht wurde. Im regionalen Volksdiskurs und in der Behauptung der eigenen regionalen Identität entwickelte sich zugleich eine antipreußische und antistaatliche Haltung. In der von der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ konstituierten Nation werden hingegen die regionalen und kulturellen Eigenschaften aufgewertet und das hat eine integrative Wirkung, die die Menschen nicht gegen den Staat führt, sondern in die Integration in die „Volksgemeinschaft“ und in den faschistischen Staat.<sup>263</sup>

Die Forschung hat jedoch gezeigt, dass eine homogene „Volksgemeinschaft“ im Nationalsozialismus nie existiert hat und dass zum Beispiel soziale Unterschiede nie aufgehoben worden sind. Nur durch die Kunst und die Ästhetik war das Ideal einer homogenen „Volksgemeinschaft“ zu verwirklichen. Die Darstellung der „Volksgemeinschaft“ in „Triumph des Willens“ muss also nicht als eine Quelle über die Konstitution der deutschen Gesellschaft im Nationalsozialismus gedeutet werden, sondern als das Resultat einer ideologischen Inszenierung mit einer propagandistischen Wirkung. Soziale und wirtschaftliche Unterschiede werden also hinter der Illusion einer homogenen Gemeinschaft verdeckt.<sup>264</sup>

## 5.2 „Strategien der Emotionalisierung“ (K. Oberwinter) in der Filmtechnik

Nach der Schilderung der politischen Botschaft von „Triumph des Willens“ geht es im Folgenden darum zu verstehen, wie die Ereignisse des Nürnberger Parteitages durch die filmische Ästhetik hervorgehoben worden sind und welche Rolle die besondere Filmtechnik der Riefenstahl bei der Wiedergabe der Begeisterung und der Emotionalisierung des Reichsparteitags gespielt hat. Ich habe absichtlich die Filmtechnik der Riefenstahl in einem gesonderten Kapitel behandeln wollen, weil gerade dabei die Verantwortung und die Rolle der Regisseurin hinterfragt wird und vor allem steht die Filmästhetik der Riefenstahl auch in der Diskussion nach 1945 im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Da soll aber die Rolle der Regisseurin auch bei der Wiedergabe der politischen Botschaft

---

<sup>262</sup> Weber, *Faschismus und Ideologie* (2007). S. 345-347.

<sup>263</sup> Weber, *Faschismus und Ideologie* (2007). S. 345-347.

<sup>264</sup> Stiasny, *Vom Himmel hoch* (2011). S. 82-90.

des Parteitags im Film nicht unterschätzt werden: Sie hat sich nicht an die historische Chronologie des Parteitages gehalten, sondern hat eine Auswahl über die Szenen getroffen und hat somit eine eigene Dramaturgie geschaffen. Zur Orientierung wäre dabei hilfreich, Riefenstahls Filmästhetik auch in Bezug auf die Entwicklung der Filmtechnik der 1920er Jahre kurz zu diskutieren.<sup>265</sup>

Die Dokumentarfilme der 1920er Jahre in Deutschland waren meist linksorientiert und Riefenstahl musste also für die Nationalsozialisten eine neue Form und Darstellung eines rechtsorientierten Dokumentarfilms schaffen. Am Ende der 1920er Jahre hat infolge der Weltwirtschaftskrise eine starke Politisierung des Dokumentarfilms stattgefunden und auch dieses Filmgenre wurde ein Teil der Propaganda und es entfernte sich immer mehr von der Aufgabe der bloßen Information.<sup>266</sup>

Aufgrund dieses veränderten Stellenwerts scheint nicht mehr korrekt, von „Dokumentarfilm“ zu sprechen. Die Bezeichnung „pseudodokumentarischer Propagandafilm“ würde also dazu besser passen, weil damit die Idee dieser Mischform und dieser Zwischenstelle zwischen Propaganda und Dokument bestens wiedergegeben werden kann. Ein Beispiel für diese Filmgattung sind die Filme des sozialistischen Realismus, die soziale Themen behandeln und zugleich eine politische Änderung fordern.<sup>267</sup>

Wie konnte also die Riefenstahl in diesem Zusammenhang eine „faschistische Ästhetik“ schaffen? Wie positioniert sie sich in der Tradition des „pseudodokumentarischen Propagandafilms“? Bei Riefenstahl hat nicht ein totaler Bruch mit der avantgardistischen Tradition stattgefunden, sondern sie hat an die bestehenden Standards angeknüpft und diese zu eigenen Zwecken instrumentalisiert. Beispiele von Elementen, die Riefenstahl aufgenommen hat, sind die innovativen Bild- und Ton-techniken der Avantgarde der 1920er Jahre. Es bleibt aber unklar, ob sie bestimmte Vorbilder hatte; darüber schweigt sie auch in ihren „Memoiren“. Sicherlich spielten aber für ihre Karriere als Regisseurin im Nationalsozialismus ihre Erfahrungen der 1920er Jahren mit den Spiel- bzw. Bergfilmen und ihre Zusammenarbeit mit dem Regisseur Arnold Fanck eine wichtige Rolle.<sup>268</sup>

Eindeutig hat sie aber mit den Nürnberger Parteitagfilmen neue Standards für diese Filmgattung definiert, die weit über einfache Reportagefilme hinausgingen. Ihre Nürnberger Filme sollten das Äquivalent der Parteitage sein und sollten das Massenerlebnis von Nürnberg in Filmform wiederholen, so dass das ganze Volk diese Erfahrung erleben konnte. Durch Elemente wie Kameraaufnahmen, Schnitt und Musik konnte Riefenstahl die Realität in einer künstlerischen Darstellungsform präsentieren. Durch solche filmtechnische Innovationsleistungen soll Riefenstahl eine neue „faschistische Ästhetik“ geschaffen haben, indem sie der Politik eine künstlerische Gestaltung gegeben

---

<sup>265</sup> Rother, *Leni Riefenstahl* (2000). S. 73-81.

<sup>266</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 184f.

<sup>267</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 184f.

<sup>268</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 184f.

hat. Auch in der Presse hat man von „Schule Riefenstahl“ gesprochen.<sup>269</sup> In einem Artikel des „Film-Kuriers“ aus dem Jahr 1936 wird dieser „neuer deutscher Filmstil“ der Riefenstahl wie folgt charakterisiert: *„Aus welchen Elementen besteht dieser Stil? Er geht zunächst von einem schöpferischen Akt der Kameraaufnahme aus, die ganz unvergleichlich ist. Die Kamera ist in die Lage versetzt, ihr einzelnes Objekt in ungewöhnlicher Vielfalt photographisch festzuhalten. Diese Art Kameraproduktivität fußt auf den ersten Beispielen Arnold Fancks, also der Freiburger Schule, sie wurde aber mit Sepp Allgeier am stärksten seit drei Jahren von Leni Riefenstahl entwickelt, für deren Beispielergebung durch solche Stilformen der erste Parteitagfilm „Sieg des Glaubens“ den Durchbruch – und den Sieg brachte. Das ist das Verdienst dieser Riefenstahl-Schule, dass sie dem absoluten Film wieder eine souveräne Eigenbedeutung gegeben hat, der schon jetzt beinahe gleichberechtigt neben den Spielfilm tritt.“*<sup>270</sup> Leni Riefenstahl hatte nicht nur an die Avantgarde der 1920er Jahre angeknüpft, sondern hat auch Goebbels Forderungen nach einer nationalsozialistischen Alternative zum russischen Montagestil in Betracht gezogen; die Filme der Riefenstahl galten daher als eine deutsche Antwort auf die Stilrichtung von Sergej Eisenstein und Dsiga Wertow. Rainer Rother hat darauf hingewiesen, dass die Diskussion um eine dokumentarische Avantgarde im Nationalsozialismus sich aus der Debatte über den nationalsozialistischen propagandistischen Filmstil entwickelt hat. Als Bezeichnung für Riefenstahls Parteitagfilme hat Rother die Definition der nationalsozialistischen Kritik von „heroischen Reportagen“ übernommen.<sup>271</sup>

„Sieg des Glaubens“ war die erste Gelegenheit, bei der die Regisseurin ihre filmtechnischen Innovationen ausprobieren konnte. Auch in der Presse wurde dieser Film als ein Beispiel einer neuen Form wahrgenommen. Die künstlerische Qualität von „Sieg des Glaubens“ bestand grundsätzlich darin, dass durch Gestaltungselemente wie Kameraaufnahmen, Schnitt und Musik, Märsche, Appelle und Rede für ein breiteres Publikum interessant gemacht wurden.<sup>272</sup>

Die ideale Darstellung der „faschistischen Ästhetik“ ist jedoch in „Sieg des Glaubens“ nicht vollkommen gelungen. Die Regisseurin hatte sich bis 1933 ausschließlich mit Spielfilmen beschäftigt und sie hatte noch kaum Erfahrungen mit „pseudodokumentarischen Propagandafilmen“; „Sieg des Glaubens“ hatte also für Riefenstahl die Funktion eines Experiments, in dem sie die neuen Techniken probieren konnte. Erst in „Triumph des Willens“ konnte Riefenstahl ihre Filmtechnik – nach ihrem Schönheitsideal – zur Perfektion bringen.<sup>273</sup>

---

<sup>269</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 185-187.

<sup>270</sup> „Schule-Riefenstahl. Der absolute Film“ In: Film-Kurier (1936). zitiert nach: Zimmermann Peter, Hoffmann Kay, *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 3, das „Dritte Reich“ 1933-1945. 2005 Stuttgart. S. 570f.

<sup>271</sup> Zimmermann, *Geschichte des dokumentarischen Films* (2005). S. 569-572.

<sup>272</sup> Rother, *Leni Riefenstahl* (2002). S. 58-60.

<sup>273</sup> Rother, *Leni Riefenstahl* (2002). S. 58-60.

Im Folgenden werde ich auf einzelne Elemente von Riefenstahls Filmtechnik eingehen, um zu zeigen, wie sie die politische Bedeutung des Parteitages durch den Film hervorheben konnte und wie sie die Emotionen der Nürnberger Ereignisse durch ihre Kunst wiedergeben konnte.

### 5.2.1 Kamera

Die große Leistung von Leni Riefenstahl bei „Triumph des Willens“ liegt darin, dass sie an sich langweilige Ereignisse wie Appelle und stundenlange Märsche für die Zuschauer interessant gemacht hat. Das war zum Beispiel durch innovative Aufnahmetechniken, durch die Beweglichkeit der Kamera und durch die Rhythmisierung des Geschehens möglich. Gemeinsam mit ihrem Team, dessen Kameramänner fast alle aus der Fanck-Schule kamen, arbeitete sie an neuen Kameraperspektiven, an dem Einsatz neuer Filmtechniken und an den Vorbereitungen für optimale Dreharbeiten: Ihre Kameramänner übten auf Rollschuhen, um gute bewegte Aufnahmen zu bekommen, Riefenstahl bekam von Speer die Erlaubnis, einen Aufzug an den 38 Meter hohen Fahnenmasten der Luitpoldarena zu installieren und konnte auch Schienen um die Rednerpulte verlegen.<sup>274</sup>

Welche sind die tragenden Strukturelemente und Leitmotive von Riefenstahls Kameraarbeit? Inwiefern ist ihre Kameraführung charakteristisch für die Handlungsträger des Parteitages?

Riefenstahl hat in „Triumph des Willens“ grundsätzlich zwei Einstellungsgrößen verwendet: Die Totale und die Nahe-Einstellung. Die Totale hat in „Triumph des Willens“ eine breitere Verwendung gefunden und damit wurde oft die jubelnde Masse dargestellt. Solche Aufnahmen dienen oft dazu, die Reden Hitlers mit Begeisterung zu kommentieren. In der Masse in einer Totalaufnahme ist das einzelne Individuum nicht mehr identifizierbar; manchmal zeigt aber Riefenstahl einzelne Menschen in Großaufnahmen, damit der Rezipient die Begeisterung der Menschen an einzelnen Gesichtern ablesen kann. Durch die Montage versteht man, dass der Blick dieser begeisterten Menschen an Hitler gerichtet ist; diese Hitlerbezogenheit wird aus der ganzen Zustimmung des Films deutlich.<sup>275</sup>

Die Groß- oder Nahe-Aufnahmen werden grundsätzlich für die Hauptfiguren verwendet, d.h. in „Triumph des Willens“ ausschließlich für Hitler, während ein Jahr davor in „Sieg des Glaubens“ auch für höhere Parteifunktionäre.<sup>276</sup> Die Wirkung von den Nahe- und Großaufnahmen Hitlers auf die Deutschen war damals sehr stark, weil diese ihren „Führer“ noch nicht so groß und so nahe erlebt haben; so liest man bei Trimborn: *“Das wichtigste Privileg Riefenstahls war, Hitler aus nächster Nähe filmen zu dürfen; sie konnte dadurch die ersten Großaufnahmen des Diktators auf die Kinoleinwände bringen und Hitler so zeigen, wie ihn vorher noch niemand gesehen hatte“*.<sup>277</sup> Ein wichtiges Moment ist auch der Wechsel von Einstellungen, zum Beispiel von einer Groß- zu einer

---

<sup>274</sup> Oberwinter, „Bewegende Bilder“ (2007). S. 157-166.

<sup>275</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 208-215.

<sup>276</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 208-215.

<sup>277</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 188.

Totaleinstellung: Dabei wird im Film die Nähe von Hitler und der Masse thematisiert und das ist zugleich auch eine Annäherung an das inszenierte Geschehen für den Rezipienten.<sup>278</sup>

Auch bei der Verwendung der Perspektive kann man eine Charakterisierung für die Handlungsträger des Films feststellen. Für die Darstellung Hitlers sind die Einstellungen entweder in Untersicht oder in Normalsicht dominierend. Bei der Untersicht-Perspektive, oder auch Froschperspektive genannt, erlebt der Rezipient das oben-unten-Verhältnis, indem der Rezipient sich unten befindet und Hitler fast wie ein Übermensch aufgehoben wird. Die Froschperspektive dient also dazu, die dargestellten Personen als mächtig darzustellen und diese Wirkung wird dadurch verstärkt, dass diese Perspektive ausschließlich für Hitler verwendet wird. Wenn Hitler aus der Froschperspektive gefilmt wird, stehen oft im Hintergrund der Himmel und die Wolken und das erinnert fast an eine monumentale Statue; der Rezipient erlebt dabei die Größe Hitler.<sup>279</sup> Da sieht man ganz gut, dass der „Führermythos“ in „Triumph des Willens“ auch durch die Kameraführung konstruiert wurde. Das Volk wird in Auf- oder Normalsicht aufgenommen und gerade dieser Wechsel hat die Hierarchie von „Führer“ und Volk ständig visualisiert, wie Rother geschrieben hat: *“Das narrative Schema ermöglichte es Riefenstahl, im Wechsel von Aufsicht und Untersicht die Hierarchie zwischen dem „Führer“ und „Gefolgschaft“ beständig zu visualisieren, die ideologische Grundstruktur zu befestigen und mit Zwischenschnitten in einander ähnelnde Abläufe eine gewisse Abwechslung zu bringen“*.<sup>280</sup>

Eine weitere innovative Filmtechnik ist die „subjektive Kamera“. Die Kamera nimmt die Position einer Figur ein, um bei dem Rezipienten eine stärkere Identifikation mit dem Geschehen zu fördern. Das deutlichste Beispiel dafür ist die Aufnahme der Sicht des Führers: Ein Kameramann Riefenstahls konnte im Wagen direkt hinter Hitler stehen, um die Fahrt durch Nürnberg aus der Perspektive Hitlers filmen zu können. Diese Idee kam jedoch nicht von der Regisseurin, sondern war eine Schöpfung Hitlers. Diese Perspektive ist für den Rezipienten besonders interessant, weil er so das Ereignis aus der Sicht des Führers sehen konnte und also eine Perspektive einnehmen, die er sonst am Parteitag selbst nie hätte einnehmen können. Eine solche Perspektive steigert das Interesse an den Filmfiguren und entfernt sich aber zugleich von den Aufnahmeformen des Dokumentarfilms.<sup>281</sup> Die Kamerabewegung kam in „Triumph des Willens“ nach einer sorgfältigen Vorbereitung zur Anwendung und ist eine wichtige Komponente des Films, weil sie eine narrative Funktion hat. Die Kamerabewegung muss als eine Innovation betrachtet werden: In den 1930er Jahren wurden schon bewegte Aufnahmen gemacht, aber gehörten noch nicht zur filmischen Konvention und wurden von den Zuschauern als ungewöhnlich wahrgenommen. Es gab verschiedene Varianten der Kamerabe-

---

<sup>278</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 208-215.

<sup>279</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 217-222.

<sup>280</sup> Rother, *Leni Riefenstahl* (2000). S. 78.

<sup>281</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 222-229.



wegung, zum Beispiel die Vertikalfahrt, die Rundfahrt (bei Reden Eindruck eines dynamischen Mittelpunktes) oder die Vorwärtsfahrten, in denen die Kamera synchron mit den Subjekten bewegt wurde. Ein Beispiel für diese letztgenannte Variante ist Hitlers Fahrt durch Nürnberg, die in „Triumph des Willens“ perfekt reproduziert wurde. Durch die Bewegung sollten auch langweilige Ereignisse für den Rezipienten interessant gemacht werden.<sup>282</sup>

Zusammenfassend lässt sich für die Kameraarbeit in „Triumph des Willens“ feststellen, dass sehr oft die Kameraanwendung charakteristisch für die einzelnen Handlungsträger und für deren Funktion ist. Naheaufnahmen und Froschperspektive haben einen künstlerischen Beitrag zur Konstruktion des „Führermythos“ gegeben, indem sie die Hierarchisierung visualisiert haben; somit wurde also die politische Botschaft des Films auch auf der filmästhetischen Ebene hervorgehoben.<sup>283</sup>

### 5.2.2 Schnitt und Montage

In Bezug auf den Schnitt und auf die Montage hatte Riefenstahl grundsätzlich zwei Vorbilder für den Aufbau ihres Stils: Zum einen ist Arnold Fanck zu nennen, der durch einen kontinuierlichen Wechsel von Perspektiven im Schnitt verstanden hatte, unwichtige Ereignisse in einer interessanten Art darzustellen. Er war der Meinung, dass man die Schaulust des Zuschauers stimulieren sollte, falls seine Spannung zurückging. Bei dem Spielfilm „Das blaue Licht“ hatte Riefenstahl ihre Lehre bei Fanck beendet und sie entwickelte dabei ihren eigenen Stil. Als zweites Vorbild Riefenstahls in diesem Bereich ist Walter Ruttmann zu erwähnen und seine Technik des „rhythmischen Schnittes“.<sup>284</sup> Die Übergänge von Szene zu Szene entwickelte Ruttmann durch kontrastierende Bewegungen oder Formen und der Schnitt war in seinen Filmen mit Musik begleitet. Er übertrug seine künstlerischen Gestaltungsprinzipien auf den Dokumentarfilm und drehte den bekannten Film „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“. Wie Kracauer festgestellt hat, hat sich Riefenstahl ziemlich stark der früheren Leistungen der Filmtechnik bedient und hatte dabei verschiedene Vorbilder, obwohl sie in ihren „Memoiren“ keine nennt.<sup>285</sup>

Für die Realisation von „Triumph des Willens“ hat Riefenstahl an die Beispiele von Fanck und Ruttmann angeknüpft und hat dann aber eine eigene Technik entwickelt. Wie Ruttmann - verzichtete die Regisseurin ebenfalls auf einen Kommentar und benutzte vor allem Originalgeräusche. In ihren Parteitagsfilmen kann man auch gut den Stil Ruttmanns bei den Szenenübergängen erkennen und auch in der Synchronisierung der Szenen durch die Musik.<sup>286</sup>

Sie entwickelte jedoch auch eigene Ideen und einen eigenen Stil, die hier im Folgenden geschildert werden sollen.

---

<sup>282</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 229-241.

<sup>283</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 229-241.

<sup>284</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 51-54.

<sup>285</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 51-54.

<sup>286</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 51-54.

In den Parteitagfilmen hat Riefenstahl die visuellen und die verbalen Szenen getrennt und hat also auf einen verflochtenen Montagestil verzichtet. Visuelle Szenen sind dominierend, aber verbale Szenen sind dafür länger, d.h. der Montagerhythmus ist bei den visuellen Szenen schneller als bei den verbalen Szenen.<sup>287</sup>

Rainer Rother identifiziert in dem folgenden Zitat zwei Montageprinzipien von Riefenstahls Filmtechnik: *“Mit dieser Ansprache (Appell der Arbeitsmänner) beginnt der für den zweiten Teil des Films typische Montagerhythmus, in dem Totalen der angetretenen Formationen, Nah- und Großaufnahmen der Männer mit Einstellungen Hitlers kombiniert werden. Im Gegensatz zu den strikten Schuss-Gegenschuss-Montagen des Beginns sind diese Aufnahmen insofern distanzierter, als sie auch Hitler gelegentlich in Totalen im Rahmen der Zeremonie zeigen. Sie unterlaufen damit aber keineswegs die ideologische Botschaft des Films, im Gegenteil. Sie demonstrieren Rituale, in deren Zentrum „der Führer“ steht und heben sie filmisch hervor“.*<sup>288</sup> Die zwei Prinzipien der Montagetechnik Riefenstahls sind also die Kontrastierung von Totalen- und Naheaufnahmen (zum Beispiel beim Appell der Arbeitsmänner und der Hitlerjugend) und die Anwendung von „Schuss-gegen-Schuss-Montagen“; das sieht man zum Beispiel, wenn Riefenstahl zunächst Hitler von vorne zeigt (Schuss) und dann seinen Blick auf die Masse dagegen montiert (Gegenschuss). Dieses Prinzip spielt eine wichtige Rolle für die Konstruktion des Bezuges zwischen Hitler und den Massen.<sup>289</sup>

In diesen Massenritualen und interaktiven Momenten zwischen Führer und Masse spielen in Riefenstahls Filmen auch „Verknüpfungen“ eine wichtige Rolle. Die Regisseurin versucht zum Beispiel durch Blickkontakte Verbindungen und Übergänge zwischen den Figuren zu finden, die es in Wirklichkeit nicht gegeben hat. Diese für Riefenstahl typische Montagetechnik wird oft auch als „virtuelle Blickkontakte“ bezeichnet. Diese Blickkontakte sieht man zum Beispiel zwischen Hitler und Hitlerjungen oder auch in der Szene der Fahrt durch Nürnberg zwischen Hitler und einer Katze, die aus einem Fenster nach unten zu Hitler schaut. Diese Technik gibt dem Rezipienten einen Eindruck der Kontinuität. Diese Blickkontakte schaffen auch eine Art Dialog zwischen Hitler und der Masse und die dadurch erreichte Kontinuität erinnert an die narrative Handlung des Spielfilms; da sieht man aber auch zugleich, dass diese keine für den Dokumentarfilm typische Technik ist.<sup>290</sup>

Bedeutend im Stil Riefenstahls sind auch kleinere Zwischenschnitte, die das Hauptbild kommentieren bzw. intensivieren sollen. Beispiele dafür sind jubelnde Kinder, die die hocheufreute Stimmung der Masse auf Hitlers Fahrt durch Nürnberg verstärken.<sup>291</sup>

---

<sup>287</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 244-247.

<sup>288</sup> Rother, *Leni Riefenstahl* (2000). S. 79.

<sup>289</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 247-250.

<sup>290</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 251-254.

<sup>291</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 254-258.

Die rhythmische Montage Riefenstahls wechselt auch zwischen Spannung und Anspannung und die Regisseurin selbst vergleicht ihre Montage mit einer musikalischen Komposition. Durch diese Techniken konnte die Riefenstahl auch Reden und monotone Szenen in den schnellen Rhythmus einbetten. Durch solche Montagetechniken wird „Triumph des Willens“ von dem Rezipienten als kontinuierliche Handlung verstanden und dabei kann man Ähnlichkeiten mit dem Spielfilm sehen.<sup>292</sup>

Auch bei Schnitt und Montage sieht man also, dass Riefenstahl sich eindeutig sehr von den Dokumentarfilmen und von den Wochenschauaufnahmen entfernt hat, auch weil sie auf Kommentare und chronologische Schilderungen verzichtet hat. Ihre Montagetechnik erinnert vor allem an den Spielfilm, indem sie zum Beispiel die narrative Praxis des Spielfilms verwendet.<sup>293</sup>

### 5.2.3 Licht

In zahlreichen Filmanalysen über „Triumph der Bilder“ wird immer der Vergleich zwischen Hitler und einem „politischen Messias“ betont. Loiperdinger hat festgestellt, dass diese religiöse Deutung Hitlers primär mit der Lichtsymbolik der Riefenstahl konstruiert wird.<sup>294</sup> Kristina Oberwinter stimmt mit Loiperdinger überein und schrieb in ihrem Werk: *“Im Zuge des Appells der HJ lässt die Kamera Hitler zu Beginn seiner Ansprache aus dem Dunkel des Tribünendachs ins Licht fahren, betritt er den Führerstand, bricht auch die Sonne durch die Wolken. Bei nächtlichen Zusammenkünften oder Veranstaltungen in Innenräumen wird der sakralisierende Einsatz des Lichtes über Scheinwerferilluminationen gewährleistet, deren Regulierung über in die Rednerpulte eingelassene Armaturen nach Ermessen des Redners möglich war“.*<sup>295</sup> Andrea Grimm hat in ihrer Dissertation die These infrage gestellt, dass Hitlers sakrale Aura in „Triumph des Willens“ durch die Lichtanwendung konstruiert wird. Sie hat daher die bezüglich der Lichtsymbolik relevanten Sequenzen unter der Fragestellung analysiert, ob für Hitler eine besondere Lichtsetzung verwendet worden ist.<sup>296</sup>

Relevant für die Lichtsetzung sind die Szenen in der Kongresshalle, weil sonst die Mehrheit der anderen Szenen im Tageslicht aufgenommen worden sind. Bei seiner Abend-Rede steht Hitler auf dem Podium und wird von Scheinwerfern beleuchtet, während die Zuschauer sich im Dunkel befinden; da kann man jedoch von keiner religiösen Überhöhung durch das Licht sprechen, weil diese eine auch heutzutage verbreitete Praxis bei Abendveranstaltungen ist.<sup>297</sup>

---

<sup>292</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 258-260.

<sup>293</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 258-260.

<sup>294</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 162

<sup>295</sup> Oberwinter, *„Bewegende Bilder“* (2006). S. 145.

<sup>296</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 287-295.

<sup>297</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 287-295.

Wenn man Hitlers Rede in der Kongresshalle mit Heß' Eröffnungsrede des Parteitages vergleicht, dann kann man keine wesentlichen Unterschiede bezüglich der Lichtsetzung sehen, weil in beiden Fällen eher eine für Spielfilme typische Lichtverwendung benutzt wird.<sup>298</sup>

In „Triumph des Willens“ kommen sonst andere natürliche Lichtquellen wie Fackeln, Lagerfeuer und Feuerwerk zur Anwendung, die die Nachtstimmung visualisieren, die jedoch aber keine Rolle für die Bildung der religiösen Überhöhung Hitlers spielen.<sup>299</sup>

Nach einer sehr überzeugenden filmwissenschaftlichen Analyse kommt Grimm zum Fazit, dass die Lichtsetzung in „Triumph des Willens“ nur eine untergeordnete Rolle spielt und betont aber dabei, dass das sich nicht aus einer Inkompetenz der Riefenstahl ergeben hat, weil sie schon bei ihrem Film „Das blaue Licht“ viel mit der Lichtsymbolik gearbeitet hatte und sie war also in diesem Gebiet sehr erfahren. Möglicherweise spielte die Lichtsymbolik für „Triumph des Willens“ selbst keine tragende Rolle, weil für die Idealisierung des Parteitages andere filmtechnische Mittel effizienter waren.<sup>300</sup>

#### 5.2.4 Musik

Die Musik spielt in „Triumph des Willens“ eine wichtige Rolle für die Hervorhebung der politischen Bedeutung des Films und hat vor allem in Bezug auf Hitler eine heroisierende Funktion; die Musik hat also einen starken Suggestivcharakter, der an die Gefühle des Rezipienten appelliert. Außerdem hatte die Musik eine wichtige Funktion für Riefenstahls Bildrhythmus und für die Synchronisierung der Bilder; da Riefenstahl einen besonderen Wert auf die Abstimmung von Ton und Bild legte, wurde die Musik auch in Zusammenhang mit der Bildmontage entwickelt.<sup>301</sup>

Oberwinter hat für die Anwendung der Musik zwei Auswahlkriterien identifiziert: Zum einen soll die Musik Affekte produzieren und zum anderen soll sie erkennbar sein, indem sie an die Lebensrealität des Rezipienten anknüpft; dadurch ergibt sich die Suggestionskraft der Musik.<sup>302</sup>

Die Vertonung von „Triumph des Willens“ ist nicht einheitlich und umfasst verschiedene Elemente: Originaltöne, Volkslieder, Militärmärsche und die von Herbert Windt komponierte Musik.

Herbert Windt hat die Musik für „Sieg des Glaubens“ und auch für „Triumph des Willens“ komponiert und er hat sich eindeutig an bekannten deutschsprachigen Komponisten wie Wagner, Bruckner und Strauss orientiert. Die von ihm komponierte Musik spielt vor allem im ersten Teil von „Triumph des Willens“ eine wichtige Rolle, zum Beispiel in der Sequenz von Hitlers Ankunft, von seiner Fahrt durch Nürnberg; in diesen Sequenzen gibt es noch keine Rede, so bleibt die Musik von zentraler Bedeutung. Diese von Wagner und anderen inspirierte Musik soll auch eine Art Verbin-

---

<sup>298</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 287-295.

<sup>299</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 287-295.

<sup>300</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 287-295.

<sup>301</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 166-170.

<sup>302</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 166-170.

dung zwischen dem Parteitag in Nürnberg und der kulturellen Tradition Deutschlands bilden. Die Musik spielt dabei eine entscheidende Rolle bei der Heroisierung und emotionalen Überhöhung des Parteitages.<sup>303</sup>

Auch der Einsatz von Fanfaren und Trommeln dient der Stilisierung von rituellen Handlungen, die durch die Musik auch einen mystischen Charakter erhalten.<sup>304</sup>

Zur Vertonung von „Triumph des Willens“ gehören auch Soldaten- und Volkslieder, die einerseits die Herkunft der Teilnehmer des Parteitages aus ganz Deutschland demonstrieren und andererseits appellieren sie an nationale Gefühle; das gilt aber auch für das chorische Sprechen und Singen.<sup>305</sup>

Die bei Märschen vorkommende Musik gibt den Bildern einen besonderen Rhythmus und stilisiert die Militarisierung des Lebens. Einfache Rhythmen und Harmonien werden im Film mehrmals wiederholt, um einen gewissen Bezug zwischen Bildern und Musik zu schaffen, der dann auch beim Rezipienten schneller wahrgenommen und im Gedächtnis gespeichert wird.<sup>306</sup>

Die Musik spielt in jenen Szenen eine untergeordnete Rolle, in denen zum Beispiel Originaltöne vom Jubeln der Massen oder „Heil-Rufe“ zu hören sind; diese sind auch ein wichtiges Element der Vertonung, weil dadurch die affektivlenkende Funktion der Bilder gestiegen wird.<sup>307</sup>

Außerdem kann die Musik nicht nur die Bedeutung von Symbolen und Elementen überhöhen, sondern auch bestimmen und prägen; sie kann aber auch eine besondere Funktion in der Filmdramaturgie haben, zum Beispiel bei der Vorbereitung einer Szene oder eines Ereignisses, wie aus dem folgenden Zitat zu sehen ist: *“Ich habe einen Kameramann beauftragt, von irgendeinem Flugzeug aus Aufnahmen zu machen, mit dem Flugzeug angeschnitten, wo man nicht weiß, wer drin ist, und wie Nürnberg durch die Wolken durch kommt, weil ich das für einen guten Übergang hielt. Wie ich das geschnitten habe und das nicht gewirkt hat, war ich sehr unglücklich (...). Und da ist mir die Idee gekommen (...) unter die Wolkenbilder das „Horst-Wessel-Lied“ drunter zu legen. Und in dem Augenblick, in dem mit Titel und dieser Melodie hatte man die Vorstellung, das kann nur Hitlers Maschine sein, besonders weil er unten – das hat man ja bekommen, wie er ausstieg“.*<sup>308</sup> Aus dem Zitat

sieht man, wie der Zuschauer Hitlers Flugzeug durch das „Horst-Wessel-Lied“ identifizieren soll.

Schließlich kann man feststellen, dass die Musik einen wesentlichen Anteil an der emotionalen Wirkung des Films hat und bei der Involvierung des Rezipienten. Die Musik kann die Bedeutung von symbolischen Handlungen betonen, den Bildern einen Rhythmus geben oder sogar dramaturgische Funktionen annehmen, wie im letztgenannten Beispiel zu sehen ist.<sup>309</sup>

---

<sup>303</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 166-170.

<sup>304</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 166-170.

<sup>305</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 166-170.

<sup>306</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 166-170.

<sup>307</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 166-170.

<sup>308</sup> Riefenstahl in einem Interview aus den 1970er Jahren. Zitiert nach: Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 170.

<sup>309</sup> Oberwinter, „*Bewegende Bilder*“ (2006). S. 166-170.

## 6. Die Ästhetik als machtpolitisches Instrument: Die „geistige Mobilmachung“ (M. Loiperdinger)

Im vorherigen Kapitel ist die politische Botschaft von „Triumph des Willens“ diskutiert worden und es wurde gezeigt, dass es einige der inszenierten Ideale der nationalsozialistischen Politik in der Realität nicht gegeben hat und dass das Regime seine in der Wirklichkeit nicht realisierbaren Ziele auf der ästhetischen Ebene verwirklicht hat, wie zum Beispiel die Aufhebung der sozialen Unterschiede und der Klassenunterschiede. Die propagandistische Wirkung von „Triumph des Willens“ liegt eben in dieser Konstruktion einer ästhetisierten Pseudorealität; Benjamins Ästhetisierungsthese scheint also im Fall von „Triumph des Willens“ Bestätigung zu finden. Es ist aber wichtig zu betonen, dass der realpolitische Kontext in „Triumph des Willens“ nicht vollkommen ausgeblendet werden konnte, wie zum Beispiel die Bewältigung der „Röhm-Affäre“ zeigt. Der Film enthält also auch Elemente, die auf die politische Situation von 1934 zurückführen.<sup>310</sup>

Weiters wurde gezeigt, welche filmtechnischen Strategien die Regisseurin verwendet hat, um das Geschehen des Parteitages zu stilisieren und zu idealisieren und welche emotionellen Effekte solche filmtechnische Maßnahmen auf den Rezipienten ausgeübt haben. Dabei wurde auch gezeigt, dass die Riefenstahl manchmal eine für die Handlungsträger charakteristische Filmtechnik verwendet hat und somit hat sie als Künstlerin einen wesentlichen Beitrag zur Konstruktion der Mythen oder Utopien gegeben, die von den Nationalsozialisten auf dem Parteitag inszeniert wurden. In ihrer filmischen Darstellung hat sie also das, was Kracauer mit „Metamorphose der Realität“<sup>311</sup> bezeichnet hat, durchvollzogen.<sup>312</sup>

Die Emotionalisierung der Zuschauer war ein notwendiger Schritt zu ihrer Manipulation. Martin Loiperdinger hat in seinem Werk „Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung“ in einer sehr überzeugenden Weise diese Dynamik oder diesen Schritt von der Emotionalisierung zur Manipulation und Instrumentalisierung der Menschen geschildert; er hat diesen Prozess als „geistige Mobilmachung“<sup>313</sup> bezeichnet und hat diesen Begriff geprägt. Seine Forschungsergebnisse aus den späten 1980er Jahren sind immer noch aktuell und werden oft in weiteren Forschungsbeiträgen über „Triumph des Willens“ zitiert; in diesem Teil meiner Masterarbeit werde ich mich also auch oft auf Loiperdinger beziehen.

Der Begriff „Mobilmachung“ wird gewöhnlich dafür verwendet, um wirtschaftliche und militärische Vorbereitungen auf einen politischen Konflikt zwischen Staaten durch Waffengewalt zu bezeichnen; also als Vorbereitung zu einem Krieg. In der Faschismusforschung wird jedoch der Be-

---

<sup>310</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 121-125.

<sup>311</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>312</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 207-295.

<sup>313</sup> Loiperdinger, *Der Parteitagfilm* (1987).

griff „Mobilmachung“ für jene Phase verwendet, die mit dem Vierjahresplan von 1936 beginnt; also für die sichtbare wirtschaftliche und militärische Vorbereitung auf den Krieg.<sup>314</sup>

Loiperdinger sieht aber ein, dass man auch für die Phase von 1933 bis 1936 von „Mobilmachung“ sprechen kann. Das nationalsozialistische Regime hat sich in dieser Phase innenpolitisch viel mit der geistigen Vorbereitung der Gesellschaft auf den Krieg beschäftigt und es wurden Prinzipien wie die Bereitschaft für Deutschland zu sterben propagiert. Dabei handelt es sich auch um eine Form von Kriegsvorbereitung, die jedoch im Gegenteil zu ökonomischen und militärischen Maßnahmen nicht geheim gehalten wurde, sondern gerade in dem Fall wurde der Drang zum Krieg seitens der nationalsozialistischen Regierung auch in der Öffentlichkeit demonstriert.<sup>315</sup>

Diese nichtmaterielle Kriegsvorbereitung durch Militarisierung des Lebens und Propagierung von militärischen Werten wurde in einigen Studien aus den 1960er und 1970er Jahren als „psychologische Mobilmachung“<sup>316</sup> bezeichnet. Loiperdinger hat jedoch die Bezeichnung von „geistiger Mobilmachung“<sup>317</sup> bevorzugt, weil der Begriff einen breiteren Bereich umfassen kann.<sup>318</sup>

#### 6.1 „Geistige Mobilmachung“ (M. Loiperdinger) und die nationalsozialistische Politik

Schon in der Zeit der Bewegung hatte Hitler eine gewisse außenpolitische Linie entwickelt, die er nach der Machtergreifung fast nicht geändert hat. Diese bestand zunächst aus dem Anspruch auf Revision des Versailler Vertrages ohne Gewaltanwendung; die Revision sollte die Vorstufe für die Ostexpansion Deutschlands und für die Eroberung des „Lebensraumes im Osten“ sein, die den Kern von Hitlers Außenpolitik bildete.<sup>319</sup>

Am 3. Februar 1933 hat ein Treffen zwischen Hitler und den Befehlshabern der Reichswehr und der Marine stattgefunden und bei dieser Gelegenheit hat Hitler seine Idee einer Politik der „Mobilmachung“ erläutert. Neben militärischen Mitteln hat Hitler auch im innenpolitischen Bereich die „Stärkung des Wehrwillens“<sup>320</sup> der Bevölkerung als Ziel zur Erreichung seiner außenpolitischen Ziele ernannt. Da sieht man, dass von Anfang an die „geistige Mobilmachung“<sup>321</sup> in der Außenpolitik Hitlers eine tragende Rolle gespielt hat.<sup>322</sup>

Die „geistige Mobilmachung“<sup>323</sup> ist in den Kompetenzbereich des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda gefallen und Goebbels hat schon im März 1933 folgendes gesagt: *“Das Ministerium hat die Aufgabe, in Deutschland eine geistige Mobilmachung zu vollziehen“*.<sup>324</sup>

---

<sup>314</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 121-124.

<sup>315</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 121-124.

<sup>316</sup> Wette (1979) zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 123.

<sup>317</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>318</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 121-124.

<sup>319</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 125-127.

<sup>320</sup> Liebmann-Protokoll, zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 126.

<sup>321</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>322</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 125-127.

<sup>323</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>324</sup> Goebbels, 1933 zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

Damit meinte Goebbels eine „totale Mobilmachung“<sup>325</sup>, die nicht nur den wirtschaftlichen und militärischen Bereich betraf. Goebbels setzt den Begriff der „geistigen Mobilmachung“<sup>326</sup> in Bezug auf die Niederlage im Ersten Weltkrieg: *“(…) das sieht jetzt jedermann in der Regierung ein: dass die geistige Mobilmachung ebenso nötig, vielleicht noch nötiger ist als die materielle Wehrhaftmachung des Volkes. Beweis: Wir waren 1914 materiell wehrhaft gemacht wie kein anderes Volk, - was uns fehlte, das war die die materielle Wehrhaftmachung grundierende geistige Mobilmachung im Lande und in den anderen Ländern. Wir haben nicht den Krieg verloren, weil unsere Kanonen versagt hätten, sondern weil unsere geistigen Gewehre nicht schossen“*.<sup>327</sup>

Die „geistige Mobilmachung“<sup>328</sup> stand aber im Widerspruch zu Hitlers Entscheidung, die Revision des Versailler Vertrages durch friedliche Mittel erreichen zu wollen und so, in dem Versuch, diese zwei gegensätzlichen Komponenten in Einklang zu bringen, hat man die „geistige Mobilmachung“<sup>329</sup> statt die militärische Kraft zum Kampf um die außenpolitischen Ziele gelten lassen; das hätte auch auf das Ausland beruhigend wirken sollen.<sup>330</sup> So hat Goebbels in einer Rede von 1933 gesagt: *“Wenn die anderen Armeen organisieren und Heere aufstellen, dann wollen wir das Heer der öffentlichen Meinung mobilisieren, das Heer der geistigen Vereinheitlichung“*.<sup>331</sup> Die „geistige Mobilmachung“<sup>332</sup> hat jedoch nicht die materielle Mobilmachung ersetzt, sondern ergänzt.

## 6.2 Das Parteitagsritual als machtpolitisches Instrument

Der „Parteitag der Einheit und Stärke“, der vom 3. bis zum 10. September 1934 gedauert hat, hat nicht nur in Deutschland große Resonanz gehabt, sondern auch bei ausländischen Diplomaten und Journalisten. In Nürnberg wurde 1934 vor der ganzen Weltöffentlichkeit die neue Machtposition Hitlers gezeigt und es wurde damit belegt, dass er sich endgültig durchgesetzt hatte und das war der größte Unterschied zum Jahr davor, als die Nationalsozialisten unmittelbar nach der Machtergreifung in einer politischen Übergangsphase waren und als die machtpolitischen Verhältnisse noch nicht so klar definiert waren, wie man auch anhand von Riefenstahls Parteitagfilmen sehen kann.<sup>333</sup>

Der Parteitag von 1934 zeigte vor allem die Gleichsetzung Hitlers mit Deutschland, wie Rudolf Heß in der Eröffnungsrede sagte: *“Sie sind Deutschland. Wenn sie handeln, handelt die Nation, wenn Sie richten, richtet das Volk“*.<sup>334</sup> Oder in der Abschlussrede: *“Hitler ist Deutschland, wie Deutschland*

---

<sup>325</sup> Goebbels Rede an die Rundfunkintendanten, zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 126.

<sup>326</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>327</sup> Goebbels Rede an die Rundfunkintendanten, zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 126f.

<sup>328</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>329</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>330</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 125-127.

<sup>331</sup> Goebbels Rede an die Rundfunkintendanten, zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 127.

<sup>332</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>333</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 200-204

<sup>334</sup> Heß, 1934 zitiert nach: Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 201.



*Hitler ist*“.<sup>335</sup> Hitler war also auf dem Gipfel seiner Popularität und die politischen Gegner, in- und außerhalb der Partei, wurden ausgeschaltet, so dass Hitler auf dem Parteitag die Geschlossenheit der Bewegung behaupten konnte.<sup>336</sup>

Welchen Einfluss hatten die Erklärung der „Einheit des Volkes“ und der „Stärke des Reiches“ auf die Innen- und Außenpolitik der Nationalsozialisten? Warum kann der Parteitag als Teil der „geistigen Mobilmachung“<sup>337</sup> betrachtet werden?

Die von Hitler proklamierte Geschlossenheit der nationalsozialistischen Bewegung wird dafür verwendet, um die Gefolgschaft des deutschen Volkes zu verlangen: *“Partei und Staat, Nationalsozialismus und Volk sind eins geworden. Nürnberg 1934 ist die Demonstration dieser Einheit, Einigkeit und dieses Willens. Nürnberg erlebt zum ersten Male den Parteitag des Deutschen Volkes”*.<sup>338</sup> Die Darstellung dieser Einheit erfolgt dadurch, dass Arbeitsmänner und Reichswehr als Repräsentanten des Volkes hervortreten: Arbeiter sind ein Symbol für die nationale Produktion und Soldaten sollen Hitlers politische Programmatik durchführen. Diese zwei Elemente symbolisieren nicht nur die von den Nationalsozialisten vollzogene „Einheit des deutschen Volkes“, sondern weisen auch auf die Ausrichtung der nationalsozialistischen Politik hin. Die Vereinigung von militärischer und politischer Macht und die somit erreichte innere Stabilität der Regierung haben Folgen auch für die Außenpolitik.<sup>339</sup> Rosenberg hat 1934 die innere „Einheit“ und die äußere „Stärke“ der Nation betont: *“Das Ausland aber steht nunmehr vor der Tatsache, dass die deutsche Nation eine einzige Führung besitzt, die bei jeder ihrer Handlungen das gesamte Volk hinter sich hat, und es wird dieser einmütig dastehenden Nation die feierlich zugesagte Gleichberechtigung nicht mehr verweigern können”*.<sup>340</sup> Die machtpolitische Funktion des Parteitages liegt darin, dass die Nationalsozialisten verstanden, die innerlich erreichte „Einheit“ nach außen als „Stärke“ gelten zu lassen. Während auf einer materiellen Ebene die Nationalsozialisten nicht über genügend Mittel für die Revision des Versailler Vertrages verfügten, hatten sie jedoch volle Souveränität über das eigene Volk und dieses nach Befehl und Gehorsam organisierte Volk konnte trotzdem eine Waffe in den Händen der Regierung sein, um den Anspruch auf „Gleichberechtigung“ erfüllen zu können. Da wird also durch die Heerschau die Bereitschaft des Volkes gezeigt, an die Waffen zu greifen, um diesen Anspruch durchzusetzen. Wie einige Berichte über den Parteitag und über „Triumph des Willens“ zeigen, wurde diese Botschaft auch im Ausland wahrgenommen: Die starke Teilnahme am Parteitag wird

---

<sup>335</sup> Heß, 1934 zitiert nach: Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 201.

<sup>336</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 200-204.

<sup>337</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>338</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 129.

<sup>339</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 128-132.

<sup>340</sup> Rosenberg, 1934 zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 129.

als eine Unterstützung der nationalsozialistischen Revisionspolitik gegen die Siegermächte des Ersten Weltkrieges gedeutet.<sup>341</sup>

### 6.3 Der „Führermythos“ und sein realpolitischer Kontext

Die „geistige Mobilmachung“<sup>342</sup> erreicht ihren Höhepunkt im Bekenntnis zum Nationalsozialismus bzw. in der Treue zum „Führer“, wie Heß bei der Eröffnungsrede des Parteitages verdeutlicht hat. Hitler wurde fast als nationaler Held gesehen, der dank seiner Genialität und Willensstärke seine Partei NSDAP zum Erfolg gebracht hat und der die deutsche Nation vor den Folgen der Wirtschaftskrise gerettet hat;<sup>343</sup> so Heß auf dem Parteitag von 1934: *“Mein Führer! Sie gaben Millionen Menschen die Arbeit wieder. Sie gaben Deutschland den inneren Frieden wieder. Sie stellten die verlorene Ehre der Nation wieder her. Sie haben den Deutschen wieder den Glauben an sich selbst gegeben. Sie gaben den Deutschen neue Grundlage für ihre Zukunft“*.<sup>344</sup>

Diese Überhöhung Hitlers zum nationalen Helden ist nicht nur eine propagandistische Inszenierung, sondern muss auf die realpolitische Situation von 1934 zurückgeführt werden. Die Ermordung der SA-Spitze und deren Entmachtung im Juni 1934 und der Tod vom Reichspräsidenten Paul von Hindenburg im August haben dazu geführt, dass Hitler die Ämter von Reichskanzler und Reichspräsidenten in seine Person vereinigen konnte; und dazu ist auch die Reichswehr unter die Befehlsgewalt Hitlers gestellt worden. So kann man tatsächlich sagen, dass Hitler auch in der realpolitischen Situation die nationalsozialistische Nation repräsentierte.<sup>345</sup>

Der britische Historiker Ian Kershaw hat gezeigt, dass Hitlers Popularität und sein „Führerkult“ sich im Parallel zu den außenpolitischen Erfolgen des nationalsozialistischen Regimes entwickelt haben;<sup>346</sup> so spricht Loiperdinger von einer *„nationalen Hitler-Euphorie, die sich in ihrem Kern als nationalistisches Plädoyer für eine schlagkräftige und erfolgreiche deutsche Staatsgewalt erweist“*.<sup>347</sup> Kershaw hat aber auch hingewiesen, dass diese Tatsache weder mit einer Begeisterung der Bevölkerung für den Krieg noch für eine Zustimmung für Hitlers imperialistische Ziele zu verwechseln ist.<sup>348</sup> Er ist vielmehr der Meinung, dass die deutsche Bevölkerung aufgrund eines nationalen Pflichtgefühls die Kriegesanstrengungen bis zum Ende unterstützt hat: *“Hitlers Krieg war Deutschlands Krieg geworden, und selbst ideologische Gegner des Nationalsozialismus zeigten sich bereit, aus patriotischen Gründen, aus einem starken Pflichtgefühl dem Vaterland gegenüber, das mit der Pflichttreue dem Führer gegenüber verschmolzen wurde, Hitler in den ungewünschten*

---

<sup>341</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 128-132.

<sup>342</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>343</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 133-135.

<sup>344</sup> Heß, 1934 auf dem Parteitag zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 133.

<sup>345</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 133-135.

<sup>346</sup> Kershaw zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 133-135.

<sup>347</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S.135.

<sup>348</sup> Kershaw zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 133-135.

*Krieg zu folgen*“.<sup>349</sup> Wie „Triumph des Willens“ zeigt, wurde auf den Parteitag der Wille zum bedingungslosen Pflichterfüllen gegenüber dem „Führer“ und somit der deutschen Nation durch Gelöbnisfeiern demonstriert. Bedeutend dabei sind die Appelle des Arbeitsdienstes, der Hitlerjugend und der Politischen Leiter, die vor Hitler antreten und ihm den bedingungslosen Gehorsam durch das Zeigen von militärischen Tugenden und Disziplin sichern.<sup>350</sup>

Wie es gerade bewiesen worden ist, agiert die „geistige Mobilmachung“<sup>351</sup> in Bezug auf dem „Führermythos“ einerseits dadurch, dass Hitler als „Retter der Nation“ gesehen wird und dass seine Befehle aufgrund seiner Gleichsetzung mit der deutschen Nation mit großem Pflichtbewusstsein erfüllt werden.

Andererseits ist die „geistige Mobilmachung“<sup>352</sup> darin zu sehen, dass Hitler die „Ehre“ der deutschen Nation nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg wiederherstellen will und seine Revisionspolitik der 1930er Jahre stieß auf Zustimmung bei der Bevölkerung, wie in „Triumph des Willens“ zu sehen ist. Es sind zwei Szenen, die sich auf die Revisionspolitik zurückführen lassen. Die Arbeitsmänner erschienen fast als „Soldaten der Arbeit“, wie Loiperdinger zu Recht geschrieben hat, die die wirklichen Soldaten ergänzen sollen<sup>353</sup>; so der Chor: *“Wir standen nicht im Schützengraben, und nicht im Trommelfeuer der Granaten – und sind trotzdem: Soldaten!”*<sup>354</sup> und weiter: *“Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen...Ihr seid nicht tot, ihr lebt – in Deutschland!”*.<sup>355</sup> Da sieht man, dass mit „Rotfront“ der Kampf in der Weimarer Republik gegen die inneren Feinde gemeint ist; ein Ziel, das 1934 schon erreicht worden ist. Das Ziel der Revision des Versailler Vertrages muss hingegen noch erreicht werden und dabei zeigen die Arbeitsmänner durch diese Kontinuität zum Kampf im Ersten Weltkrieg („Ihr seid nicht tot...“) ihre Bereitschaft, für dieses Ziel nicht nur mit der Arbeit, sondern auch mit den Waffen zu kämpfen.<sup>356</sup> Eine andere bedeutende Szene ist die Totenehrung bei dem Appell der SA und der SS im Luitpoldhain. In „Triumph des Willens“ kommt es vor, als Hitler das Vermächtnis der Toten an die Lebenden in der Form eines Befehls weitergibt. In der Erinnerung an die Gefallenen wird auch zugleich das Gelöbnis gelegt, jederzeit für Deutschland das eigene Leben einzusetzen. Da die deutsche Nation aber mit Hitler gleichgesetzt ist, soll dieses Gelöbnis und die Treue zum „Führer“ bzw. das Pflichtbewusstsein gegenüber der

---

<sup>349</sup> Kershaw zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S.135.

<sup>350</sup> Loiperdinger Martin, „*Triumph des Willens*“ – *Führerkult und geistige Mobilmachung*. In: Ogan Bernd, Weiß Wolfgang, *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*. 1992 Nürnberg. S. 159-163.

<sup>351</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>352</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>353</sup> Loiperdinger, „*Triumph des Willens*“ (1992). S. 160.

<sup>354</sup> Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1934).

<sup>355</sup> Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1934).

<sup>356</sup> Loiperdinger, „*Triumph des Willens*“ (1992). S. 159-163.

Nation die Bereitschaft heißen, für Deutschland zu sterben.<sup>357</sup> Das ist also die politische Botschaft von „Triumph des Willens“ und das Ziel der „geistigen Mobilmachung“<sup>358</sup>.

#### 6.4 Gewalt als Prinzip der „geistigen Mobilmachung“ (M. Loiperdinger)

Es ist schwierig zu schätzen, wie die „geistige Mobilmachung“<sup>359</sup> in der Gesellschaft rezipiert worden ist, auch weil eine freie öffentliche Meinung nicht existiert hat, sondern nur in Form von staatlich organisierten Jubeelementen, welche die nationalsozialistische Politik unterstützen sollten, wie auch bei der Inszenierung des Volks in „Triumph des Willens“ zu sehen ist. Der politische Widerstand wurde gewaltig zurückgedrängt und das zeigt zugleich, wie wichtig es für die Nationalsozialisten war, die Geschlossenheit von Volk und Regierung auch in der Öffentlichkeit zu zeigen.<sup>360</sup>

Was das Verhältnis zwischen Staat und Bürgern angeht, so wurde auf dem Reichsparteitag die nationalsozialistische Staatsdoktrin bestimmt: *“Dieser nationale Sozialismus bedeutet Beglückung des einzelnen durch Belastung mit Verantwortlichkeit gegenüber der Allgemeinheit, Verpflichtung des einzelnen gegenüber der Nation, je nach seiner Kraft und nach seinem sittlichen Wert. So will Hitler dem neuen Reich Form und Inhalt geben“*.<sup>361</sup> Dieses Prinzip wurde auf jeder wichtigen Veranstaltung des Regimes erklärt bzw. inszeniert und es wird grundsätzlich die Einheit von Volk und Staat behauptet und das ist also die Grundlage für die „geistige Mobilmachung“<sup>362</sup>. Wie Loiperdinger festgestellt hat, *„sollen die Bürger restlos im nationalsozialistischen Staat aufgehen, d.h. sie haben Abschied zu nehmen von jedweden privaten Nutzenerwägungen und stattdessen die politischen Zwecke der Gewalt, der sie unterworfen sind, wie ihr eigenes Interesse zu behandeln“*.<sup>363</sup> Die Gewalt ist also das Mittel, welches einen solchen Zugriff auf die Menschen ermöglicht. Der subjektive Wille wird also mit den Interessen der Nation gleichgesetzt und somit wird zum Beispiel auch in „Triumph des Willens“ eine Art Pseudodemokratie inszeniert, indem der „Führer“ zum Beispiel den Willen der ganzen Bevölkerung verkörpert; gerade in diesem Prinzip liegt aber der Gewaltcharakter des faschistischen Regimes.<sup>364</sup>

Diese Gewalt kommt dann vor allem zum Ausdruck, wenn Menschen dieses Prinzip verweigern und sich andere persönliche Ziele als den staatlichen Dienst setzen: *“Die Welt merkte, dass in Deutschland eine unwiderrufliche Entscheidung gefallen war, dass dort nichts mehr Daseinsrecht hat, das nicht unbedingt und vorbehaltlos den Willen der erwachten Nation zur Freiheit, Größe, Gleichberechtigung anerkennt. Wir alle, die wir Deutsche sind, im ernstesten Sinne des Wortes, haben*

---

<sup>357</sup> Loiperdinger, „Triumph des Willens“ (1992). S. 159-163.

<sup>358</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>359</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>360</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 136-138.

<sup>361</sup> Reichsparteitag zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 136.

<sup>362</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>363</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 137.

<sup>364</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 136-138.

*diesem Willen zu dienen*“.<sup>365</sup> Wer also die nationalsozialistische Staatsdoktrin nicht akzeptiert, hat kein Recht, in Deutschland zu leben, sondern nur diejenigen, die bereit sind, für die Nation das eigene Leben einzusetzen. Jedoch werden Tugenden wie Gehorsam, Ehre und Pflicht ohne Hinweise auf den geplanten Krieg propagiert, so dass für die Bevölkerung unklar blieb, wohin solche Bekenntnisse und Gelöbnisse führen sollten. Aus der Analyse von „Triumph des Willens“ hat sich jedoch ergeben, dass dieser Gewaltcharakter wohl auf der ästhetischen Ebene zu erkennen ist. Der Gewaltcharakter lässt sich aber auch in der Weimarer Republik an den gewaltigen Aktionen der SA auf den Straßen erkennen.<sup>366</sup>

Der Gewaltcharakter besteht darin, dass die Bevölkerung den „Führer“ als Befehlsgeber erkennt und dass sie sich ihm unterwirft; die Unterwerfung zeigt aber auch zugleich, dass das Gewaltprinzip des nationalsozialistischen Systems auch von unten anerkannt wird und gegenüber der Regierung ist das ein Zeichen der Zustimmung.<sup>367</sup>

Loiperdinger hat geschrieben: *“Das Gewaltpotential der in Nürnberg formierten Parteitruppen droht einem geschlagenen Gegner: eine Demonstration gegen die pure Möglichkeit des Aufbegehrens*“.<sup>368</sup> Die Gewalt soll also auch vor den Folgen des Widerstandes warnen.

## **7. Die Rezeption von „Triumph des Willens“ am Beispiel Frankreichs**

Aus der Analyse von „Triumph des Willens“ hat sich ergeben, dass es sich um einen Propagandafilm handelt. Riefenstahl hat nicht nur das Geschehen vom Reichsparteitag von 1934 stilisiert und idealisiert, sondern sie hat sich nicht an die Chronologie gehalten und hat beim Schneiden eine spezifische Auswahl über die Szenen getroffen und hat somit dem Film eine eigene Erzählstruktur und Dramaturgie gegeben, die sich deutlich von den historischen Ereignissen des Parteitages unterscheidet. Wie Kracauer demonstriert hat, hat also in „Triumph des Willens“ eine „Metamorphose der Realität“<sup>369</sup> stattgefunden, indem die „wirkliche Realität“<sup>370</sup> von der Regisseurin dafür verwendet wurde, um eine „faschistische Pseudorealität“<sup>371</sup> zu schaffen.<sup>372</sup>

Im vierten Kapitel wurde auch gezeigt, welche Rolle die Ästhetik und die Kunst für die nationalsozialistische Politik spielen. Anhand von Benjamins Ästhetisierungsthese wurde gezeigt, dass die Ästhetik nicht nur eine propagandistische Waffe ist, sondern sie ist das einzige Mittel, um bestimmte politische Ziele zu verwirklichen, die sich in der Realität nicht realisieren lassen. Die „Ästhetisierung der Politik“<sup>373</sup> ist vielmehr als nur Propaganda, weil sie die Grenze zwischen Politik und

---

<sup>365</sup> Reichsparteitag zitiert nach: Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 137.

<sup>366</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 136-138.

<sup>367</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 136-138.

<sup>368</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 138.

<sup>369</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>370</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>371</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>372</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 349-362.

<sup>373</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

Kunst, zwischen Realem und Irrealem, zwischen Rationalem und Irrationalem abschafft und sie die Verwirklichung von wirtschaftlichen, politischen und sozialen Utopien des Nationalsozialismus ermöglicht; gerade in dieser auf der ästhetischen Ebene vollkommen gelungenen Durchsetzung der nationalsozialistischen Ideologie findet das Regime die Legitimation seiner eigenen Existenz.

Weiters wurde gezeigt, dass die Thesen von Kracauer und von Benjamin am Beispiel von „Triumph des Willens“ bewiesen werden können.<sup>374</sup>

Es wurde diskutiert, was und worin die politische Botschaft von „Triumph des Willens“ liegt und es wurde auch gezeigt, dass der realpolitische Kontext dabei nicht vollkommen ausgeblendet werden konnte: Nach der Entmachtung der SA und nach dem Tod vom Reichspräsidenten von Hindenburg konnte Hitler die politische und die militärische Macht in seiner Person vereinigen und in „Triumph des Willens“ wird er als „Führer“ gefeiert und wird als einziger Repräsentant der deutschen Nation dargestellt, die aus einer untrennbaren Einheit von Staat, Partei und Volk bestehen soll.<sup>375</sup>

Anhand einer Analyse von der besonderen Filmtechnik der Riefenstahl konnte auch gezeigt werden, wie die Regisseurin diese Stilisierung vollziehen konnte und dabei wurde vor allem gezeigt, dass Riefenstahl oft eine für die Handlungsträger charakteristische Filmtechnik verwendet hat und somit soll sie ihren Beitrag als Künstlerin zum Aufbau des „Führermythos“ gegeben haben und dadurch soll sie auch die politische Botschaft des Films hervorgehoben haben.<sup>376</sup>

Schließlich wurde die Frage behandelt, wozu diese Inszenierung von „Triumph des Willens“ dienen sollte. Wie Loiperdinger durch den von ihm geprägten Begriff der „geistigen Mobilmachung“<sup>377</sup> gezeigt hat, soll „Triumph des Willens“ in der Bevölkerung bestimmte Werte und Tugenden propagiert haben, die eine geistige Vorbereitung auf den geplanten Krieg waren.<sup>378</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die drei Parteitagfilme der Riefenstahl zum Objekt einer heftigen internationalen Diskussion, die auch dadurch verstärkt wurde, dass die Regisseurin immer wieder behauptet hat, dass sie keine Propagandafilme gemacht hätte, sondern nur Dokumentarfilme, die das historische Geschehen auf dem Reichsparteitag darstellen. Sie hat ferner ihr politisches Desinteresse und ihr rein künstlerisches Interesse als Rechtfertigungsstrategie gelten lassen und als nicht NSDAP-Parteimitglied sah sie sich nicht mit der nationalsozialistischen Politik verbunden.<sup>379</sup>

Die Verantwortung der Regisseurin und der propagandistische Charakter von ihren Filmen aus den 1930er Jahren wurden auf der internationalen Ebene aus ganz unterschiedlichen Standpunkten diskutiert. Einige Riefenstahl-Ausstellungen aus den 1980er und 1990er Jahren in Italien, Japan und

---

<sup>374</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1141-1160.

<sup>375</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 69-70 u. 81-83.

<sup>376</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 207-295.

<sup>377</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>378</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 121-143.

<sup>379</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 258-275.

Finnland zeigen zum Beispiel eine starke Entkontextualisierung von Riefenstahls Parteitagfilmen und eine daraus folgende unkritische Auseinandersetzung mit diesen Werken.<sup>380</sup>

In den USA hat hingegen doch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema stattgefunden, aber die Regisseurin ist eine sehr ambivalente Figur gewesen: Bei der Popkultur wurde sie für ihre Kunst und Ästhetik gelobt und von der feministischen Bewegung bewundert. Es fehlte aber auch nicht an kritischen Stimmen vor allem seitens jüdischer Organisationen, die eine solche Riefenstahl-Renaissance für problematisch hielten.<sup>381</sup> In der BRD war die Auseinandersetzung mit der Regisseurin noch schwieriger, weil gerade die Deutschen Opfer der manipulativen Strategien von den Parteitagfilmen waren und man war nicht bereit, die künstlerischen Fertigkeiten der Riefenstahl über ihre politische Rolle bzw. Verantwortung zu stellen und bei öffentlichen Auftritten in den 1970er Jahren wurde sie stark kritisiert. Eine kritische und wissenschaftliche Auseinandersetzung hat erst ab den späten 1980er Jahren angefangen.<sup>382</sup>

Frankreich ist bei der Riefenstahl-Rezeption ein bemerkenswertes Beispiel und es unterscheidet sich von der allgemeinen Entwicklung.

Als 1937 „Triumph des Willens“ auf der Internationalen Exposition in Paris präsentiert wurde, war die französische Öffentlichkeit davon begeistert und fasziniert und diese Präsentation war noch erfolgreicher als die Premiere in Berlin zwei Jahre davor. Warum aber war die französische Öffentlichkeit von dieser politischen Inszenierung so fasziniert? Warum hat man nicht die Gefahr und die Gewalt anerkannt, die hinter dem „schönen Schein“<sup>383</sup> versteckt waren? Ich werde in diesem zweiten Teil meiner Masterarbeit versuchen, auf diese Fragen einzugehen und ich werde versuchen, diese begeisterte Vorkriegsrezeption durch die Analyse von den politischen und kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich in den 1930er Jahren zu erklären.<sup>384</sup>

Weiters werde ich die Rezeption der Riefenstahl und ihrer Kunst in Frankreich nach 1945 auch in Bezug auf die internationale Diskussion analysieren und werde versuchen zu erklären, welche Rolle die Faszination der Vorkriegszeit für die spätere Rezeption spielt, wodurch sich die Rezeption der Riefenstahl in Frankreich von den anderen Ländern unterscheidet und wie vergangenheitspolitische, gesellschaftliche und historische Faktoren die Riefenstahl-Rezeption beeinflusst haben.<sup>385</sup>

## 7.1 Politische und kulturelle Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich in den 1930er Jahren

---

<sup>380</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 482-484.

<sup>381</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 476-482.

<sup>382</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 484-495.

<sup>383</sup> Reichel, *Der schöne Schein* (1991).

<sup>384</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-161.

<sup>385</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006).

Die folgenden drei Unterkapitel sollen einen historischen, politischen und kulturellen Hintergrund über die deutsch-französischen Beziehungen in den 1930er Jahren geben, damit man besser die Rezeption von „Triumph des Willens“ in Frankreich in der Vorkriegszeit verstehen kann.

### 7.1.1 Rapprochement und Appeasement Politik in Frankreich

Obwohl Frankreich eine der Siegermächte des Ersten Weltkriegs war, hat der Krieg auch dort sehr große Schäden verursacht und hat zu riesigen materiellen und menschlichen Verlusten geführt, auch weil der Krieg meist in Frankreich gekämpft wurde. Die Zerstörung, die der Krieg hinterlassen hat, hat die französische Gesellschaft stark geprägt und man wollte auf keinen Fall eine solche Katastrophe wiederholen.<sup>386</sup>

Die 1920er Jahre waren eine Periode starker politischer Instabilität und der Pazifismus war das einzige Prinzip, welches alle Parteien einigte, vor allem weil man sich vor dem Ausbruch eines Bürgerkrieges fürchtete. Die linksorientierten Parteien wollten den französischen Nationalismus alter Tradition durch eine internationale pazifistische Bewegung ersetzen; rechtsorientierte Parteien wollten den Pazifismus durch eine Allianz mit Deutschland gegen die Bolschewiken erreichen. Diese politischen Auseinandersetzungen haben die innere Situation Frankreichs sehr destabilisiert, aber der Pazifismus ist von entscheidender Bedeutung geblieben.<sup>387</sup>

Mit der Machtübernahme Hitlers hat Frankreich seinen außenpolitischen Kurs nicht gewechselt und war immerhin darum bemüht, gute Beziehungen zu Deutschland zu etablieren. Obwohl die französische Presse ziemlich viel über das nationalsozialistische Regime berichtete, hat die Öffentlichkeit die Gewalt und die Gefahr der deutschen expansionistischen Ansprüche begriffen. Das erklärt auch die Tatsache, dass 1938 nur ein kleiner Teil der französischen Bevölkerung gegen das Münchener Abkommen protestiert hat, obwohl dieser Vertrag ein früheres Abkommen zwischen Frankreich und Tschechoslowakei verletzte.<sup>388</sup>

Da stellt sich also die Frage, wie die Franzosen bis in die späteren 1930er Jahre hinein an den Frieden glauben konnten, wenn die Deutschen schon ab Mitte der 1930er Jahre mit einer massiven Aufrüstung begonnen haben, wenn sie das Rheinland remilitarisiert haben und wenn sie die Truppen von Francisco Franco im spanischen Bürgerkrieg unterstützt haben?<sup>389</sup>

Im Jahr 1939 mit dem deutschen Überfall auf Polen glaubte Frankreich noch an eine friedliche Lösung des Konfliktes ohne kämpfen zu müssen. Diese starke pazifistische Ausprägung hat Frankreich gegenüber der Evidenz des Krieges paralyisiert und das hat dazu geführt, dass Frankreich auf

---

<sup>386</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-15.

<sup>387</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-15.

<sup>388</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-15.

<sup>389</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-15.



den Krieg unvorbereitet war und sich 1940 nicht gegen den deutschen Angriff verteidigen konnte.<sup>390</sup>

Wie reagiert Hitler auf diesen Bedarf Frankreichs nach Frieden?

Hitler hat gesehen, dass diese pazifistische Politik Frankreichs zum Vorteil Deutschlands ausgenutzt werden konnte. In den 1930er Jahren hat sich Nazideutschland einerseits auf den kommenden Krieg vorbereitet und andererseits hat es kulturelle und psychologische Kampagnen organisiert, um Frankreich davon zu überzeugen, dass auch Deutschland den Frieden bewahren wollte. Hitler glaubte so, dass er sich mehr Zeit für die militärische Aufrüstung nehmen konnte und dass Frankreich seine expansionistischen Pläne in Osteuropa nicht verhindert hätte. Das Erfolg einer solchen Kampagne hat sich 1940 erwiesen: Frankreich wurde nicht nur aus einer militärischen, sondern auch aus einer psychologischen Sicht von den Deutschen besiegt.<sup>391</sup>

Diese friedlichen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland kamen aber nicht unter Hitler zustande, sondern existierten schon in den 1920er Jahren und zahlreiche Verträge wurden zwischen den beiden Nationen geschlossen, um den internationalen Frieden zu garantieren. Hitler hat solche Verträge nicht außer Kraft gesetzt, sondern hat diesen pazifistischen Diskurs dafür instrumentalisiert, um einige Ziele zu verfolgen.<sup>392</sup>

Es ist überraschend zu sehen, dass Frankreich einen blinden Glauben an diese pazifistische Kampagne von Hitler hatte, obwohl es auch in „Mein Kampf“ einen antifranzösischen Absatz gibt, in dem Frankreich als eine militärische und rassische Bedrohung gesehen wird. So hat Hitler die Übersetzung ins Französische von diesem Text verhindert, aber einige französische Zeitungen, die dem Regime feindlich gegenüber blieben, haben über diesen Absatz berichtet, so dass er in der Öffentlichkeit bekannt war. In der französischen Zeitung „Le Petit Parisien“ wurden auch zwei geheime vom Propagandaministerium geschriebene Dokumente publiziert, in denen frankreichfeindliche Aussagen zu finden sind, wie zum Beispiel der Versuch, die Allianz zwischen England und Frankreich brechen zu wollen oder die Ablehnung des Versailler Vertrages. Solche Äußerungen wurden aber kaum in der französischen Öffentlichkeit wahrgenommen und haben also nicht diese scheinbaren friedlichen Beziehungen zwischen den beiden Nationen zerstört. Hitler konnte also hinter diesem Schein von Kontinuität seiner friedlichen Revisionspolitik des Versailler Vertrages seine realen Absichten verbergen.<sup>393</sup>

Diese „friedlichen“ Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich finden ihren Niederschlag auch im kulturellen Bereich. Während oft die Rolle der Kultur in den deutsch-französischen Beziehungen unterschätzt wird, hat Karen Fiss zu Recht behauptet, dass die Kultur doch eine wichtige

---

<sup>390</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-15.

<sup>391</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 15-17.

<sup>392</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 15-17.

<sup>393</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 15-17.

Funktion bei der Beeinflussung der Öffentlichkeit hat. 1933 wurden viele neue kulturelle Initiativen gegründet, die dazu beigetragen haben, die Illusion, dass der Frieden noch möglich war, aufrechtzuhalten. Einige dieser kulturellen Vereine oder Gesellschaften existierten schon seit den 1920er Jahren und wurden dann umstrukturiert und für politische Zwecke instrumentalisiert. Das bekannteste Beispiel ist die Deutsch-Französische Gesellschaft, die für die Akzeptanz des Nationalsozialismus in Frankreich zuständig war.<sup>394</sup>

#### 7.1.2 Die Rezeption der NS-Kultur in Frankreich

Für die Rezeption der nationalsozialistischen Kultur in Frankreich spielte das „Deutsche Haus“ bei der Internationalen Exposition in Paris 1937 eine tragende Rolle.

Im Jahr 1936 haben Léon Blum und die Volksfront in Frankreich den Wahlkampf mit einem antifaschistischen Programm gewonnen; Blum führte jedoch eine an Appeasement und Rapprochement gegenüber dem Dritten Reich gerichtete Außenpolitik. Friedliche Beziehungen zwischen den beiden Ländern sollten aber nicht nur auf der politischen, sondern auch auf der wirtschaftlichen und kulturellen Ebene erfolgen. Tatsächlich bedeutete aber oft dieser politische Kurs Konzessionen Frankreichs an Deutschland in verschiedenen Bereichen.<sup>395</sup>

Diese Situation kann am besten bei der Organisation, bei der Präsentation und bei der Rezeption des „Deutschen Hauses“ auf der Internationalen Exposition beobachtet werden.

Die Internationale Exposition spielte zunächst eine wichtige Rolle für die Herstellung von wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Ländern: Frankreich hoffte damit, seine ökonomische Lage verbessern zu können, die sich noch nicht von den Folgen der Weltwirtschaftskrise erholt hatte; Deutschland brauchte Rohstoffe für sein Aufrüstungsprogramm. Nazideutschland hoffte außerdem auch darauf, mit der Teilnahme an der Internationalen Exposition in Paris andere Länder für eine wirtschaftliche Kooperation gewinnen zu können.<sup>396</sup>

Dem „Deutschen Haus“ kam eine große Bedeutung zu, die auch durch seine zentrale Lage in Paris betont wurde. Das Gebäude wurde von Albert Speer projektiert und war eine sehr imposante neoklassische Struktur. Für die Realisierung dieses Projektes waren enorme Geldsummen notwendig und dabei bekamen die Deutschen bedeutende finanzielle Konzessionen seitens Frankreichs. In der französischen Öffentlichkeit hat man in der Tatsache eine Bestätigung dafür gefunden, dass Deutschland bestimmt keinen Krieg anstiften wollte, wenn es so viel Geld für die Teilnahme an der Internationalen Exposition ausgegeben hat.<sup>397</sup>

---

<sup>394</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 18-45.

<sup>395</sup> Fiss Karen, *In Hitler's Salon. The German Pavilion at the 1937 Paris Exposition Internationale*. In: *Etlin Richard, Art, Culture, and Media under the Third Reich*. 2002 Chicago. S. 316-343.

<sup>396</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 45-54.

<sup>397</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 45-54.

Was wurde im „Deutschen Haus“ präsentiert? Welche Themen wurden da behandelt und nach welchen Strategien wurden diese selektiert?

Bei der Projektierung des „Deutschen Hauses“ kamen zahlreiche Konflikte zwischen verschiedenen Abteilungen und Ministerien des nationalsozialistischen Systems zustande. Ein großer Widerspruch zu Hitlers Vierjahresplan und zu seinem Streben nach Autarkie im wirtschaftlichen Bereich ist darin zu sehen, dass Deutschland in diesen Jahren noch von anderen Ländern wirtschaftlich abhängig war und dass es trotzdem versuchen musste, gute wirtschaftliche Beziehungen zu anderen Ländern zu etablieren. Um Deutschland als einen stabilen Wirtschaftspartner zu präsentieren, wurden im „Deutschen Haus“ zahlreiche Produkte ausgestellt, die von deutschen Gesellschaften produziert worden sind.<sup>398</sup>

Die Kultur und die Kunst spielten bei der Ausstellung auch eine sehr wichtige Rolle und diese sollten Ausdruck des deutschen Geistes sein. Während die Kunst und die Architektur an die Tradition des Neoklassizismus anknüpften und stilistisch regressiv waren, hat die deutsche technologische Produktion mit ihrer Fortschrittlichkeit das Publikum überrascht. Die Nationalsozialisten haben jedoch eine eigene Konzeption der Technologie entwickelt: Die Juden, die von den Nationalsozialisten mit dem Kapitalismus identifiziert wurden, wären für den Missbrauch der Technologie verantwortlich, die sie an der Nachfrage des internationalen Wirtschaftssystems orientiert hätten.<sup>399</sup>

Die Nationalsozialisten wollten hingegen die Technologie nicht in den Dienst des Kapitalismus stellen, sondern in den Dienst des eigenen Volkes und der Nation, die dadurch die Autarkie erreichen sollte. Die Nationalsozialisten haben also eine neue Konzeption der Technologie entwickelt, indem sie diese von der kosmopolitischen Zivilisation getrennt haben und mit der „deutschen Kultur“ verbunden haben; in diesem Sinne war die moderne Technologie nicht mehr eine Bedrohung für die deutsche Kultur, sondern ein Ausdruck derselben.<sup>400</sup> Die Technologie wurde vielmehr als ein naturwissenschaftliches und geistiges Phänomen gesehen, und war nicht mehr ökonomisch geprägt; im Nationalsozialismus findet man also eine Verbindung von antikapitalistischem Romantizismus und technologischer Fortschrittlichkeit der Avantgarde. Diese Konstruktion aus technologischer Rationalität und mythischem Irrationalismus wird als „reaktionäre Modernität“ bezeichnet.<sup>401</sup>

Es ist da auch interessant zu sehen, dass die Nationalsozialisten die moderne und avantgardistische Kunst für „entartet“ und „degeneriert“ hielten, aber dass sie offen für die moderne Technologie waren. Beide diese traditionalistischen und modernistischen Konzeptionen waren im „Deutschen Haus“ vertreten. Dieses Paradox zwischen Konservativismus und Moderne ist zum Beispiel bei der

---

<sup>398</sup> Fiss Karen, *In Hitler's Salon* (2002). S. 316-343.

<sup>399</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 69-75.

<sup>400</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 69-75.

<sup>401</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 69-75.

Darstellung der Arbeiter zu sehen: Da werden keine Fabrikarbeiter gezeigt, sondern nur jene Arbeitsbereiche wie Handwerker oder Bauer, die seit dem Mittelalter existierten.<sup>402</sup>

Bei der Vorbereitung der Ausstellung haben sich die Architekten absichtlich für traditionalistische Kunstformen entschieden, um die Aufmerksamkeit der Weltöffentlichkeit von der realpolitischen Situation in Deutschland (Militarismus, Rassismus) abzulenken und um deutsche Produkte im kulturellen, künstlerischen und naturwissenschaftlichen Bereich zu zeigen. Das war also eine nicht so sehr auffällige Propaganda, auch weil politische Phrasen, Bilder und Porträt nicht gezeigt wurden, wie im Gegenteil im sowjetischen Pavillon zu sehen war.<sup>403</sup> Selbst Bilder oder Darstellungen von Hitler wurden nicht ausgestellt und die französische Presse hat dieses anscheinende Fehlen an politischer Propaganda gelobt. Die subtile propagandistische Bedeutung des „Deutschen Hauses“ liegt aber darin, dass die deutsche Ausstellung dem Publikum eine illusionistische Vision gezeigt hat, eine Art von Zurücktreten von der Politik in die Ästhetik und von der Moderne in die vorindustrielle Zeit.<sup>404</sup> Das gab den Besuchern ein Gefühl von Befreiung von den aktuellen politischen und wirtschaftlichen Problemen und verstärkte ihren Glauben an den internationalen Frieden und die gesplittene Gesellschaft durch seine prekapitalistischen Wurzeln erneuern zu können.<sup>405</sup>

Wie wurde nun die deutsche Teilnahme an der Internationalen Exposition in Paris in Frankreich wahrgenommen? Wie äußerte sich die Kritik über das „Deutsche Haus“?

Die Rezeption in Frankreich war stark von der schwierigen politischen und wirtschaftlichen Situation der 1930er Jahre beeinflusst und vor allem von dem Mangel an einer klar definierten nationalen Identität. Selbst Léon Blum hatte die antifaschistische Ausrichtung der Volksfront mehrmals betont, aber das ließ sich kaum mit seiner Appeasement Politik mit dem Dritten Reich vereinbaren; da sieht man zunächst auch bei der Regierung ein Paradox zwischen ideologischen Vorhaben und politischer Praxis.<sup>406</sup>

Wegen dieses Fehlens einer nationalen Identität in Frankreich oder einer sozialistischen Kunst bzw. Ästhetik der Volksfront, fühlte sich die französische Gesellschaft von der Darstellung des nationalsozialistischen Deutschlands angezogen, weil das „Deutsche Haus“ das Bild von einer starken und ordentlichen Nation präsentierte. Auch in der Kunst gab es in Frankreich verschiedene Stilrichtungen, aber es gab keinen nationalen Stil und das wurde auch als ein Zeichen von Chaos und Unsicherheit wahrgenommen, statt gerade daran die eigene demokratische Tradition zu erkennen.<sup>407</sup>

Das „Deutsche Haus“ war ein großer Erfolg für die Nationalsozialisten und es bekam zahlreiche Auszeichnungen. Außerdem erhielt es eine sehr positive Kritik seitens der französischen Presse, die

---

<sup>402</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 69-99.

<sup>403</sup> Fiss Karen, *In Hitler`s Salon* (2002). S. 316-343.

<sup>404</sup> Fiss Karen, *In Hitler`s Salon* (2002). S. 316-343.

<sup>405</sup> Fiss Karen, *In Hitler`s Salon* (2002). S. 316-343.

<sup>406</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 99-102.

<sup>407</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 99-102.

nicht nur die Ästhetik und die Kunst gelobt hat, sondern die Journalisten und die Kritiker haben in der Struktur und in der Organisation des „Deutschen Hauses“ ein Zeichen politischer Stärke und Stabilität anerkannt und das soll die nationale Unsicherheit in Frankreich verstärkt haben.<sup>408</sup> Nur wenige Kritiker haben die Konstruktion der deutschen Identität „kritisiert“, indem sie provokativ gefragt haben, ob im „Deutschen Haus“ das Deutschland des Volkes oder das Deutschland Hitlers repräsentiert war.<sup>409</sup> Die Kritiker lobten vor allem den Mangel an politischer Propaganda und sahen darin eine kulturelle Superiorität, im Gegenteil zum Pavillon Italiens und der Sowjetunion, wo propagandistische Absichten sehr deutlich waren. Auch in sozialistischen Zeitungen wie „Le Populaire“ war zu lesen, dass politische Symbole wie die Swastika in die Kunst vollkommen integriert waren und dass diese in perfekter Harmonie mit den Darstellungen waren. Es ist dabei interessant zu sehen, wie in solchen Kritiken diese politischen Symbole nicht als politische Propaganda gedeutet werden, sondern die politische Bedeutung der Swastika wird runtergespielt und das Symbol wird zum künstlerischen Motiv.<sup>410</sup> Die französische Presse war stark von der deutschen Technologie beeindruckt und vor allem von deren Ästhetisierung und deren Verwurzelung in der deutschen Kultur statt die Technologie als bloßes ökonomisches Phänomen zu betrachten.<sup>411</sup>

Diese unkritische Rezeption in Frankreich lässt sich auch dadurch erklären, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Faschismus und der politischen Situation in Deutschland fehlte und auch an den Universitäten und in den Schulen wurde dieses Thema kaum behandelt und die nationalsozialistische Ideologie wurde zum Beispiel anhand von publizierten Texten wie „Mein Kampf“ geschildert, aber da kann nicht die Rede von einer wissenschaftlichen Analyse sein. Diese Tatsache ist auch eine Erklärung für die Schwierigkeit, eine kritische Rezeption der nationalsozialistischen Kultur in Frankreich vorzunehmen.<sup>412</sup> Andererseits spielt die weit verbreitete Unwilligkeit eine große Rolle, eine kritische Analyse des Nationalsozialismus vornehmen zu wollen. Denn Frankreich hat in der Repräsentation der deutschen Identität im „Deutschen Haus“ eine Garantie für den internationalen Frieden gesehen und wollte an dieser Illusion festhalten. Die Appeasement und Rapprochement Politik der französischen Regierung führte aber zu einem Paradox, indem die antifaschistische Ideologie der Volksfront in Konflikt mit der politischen Praxis kam.<sup>413</sup> Das kann man exemplarisch darin sehen, dass deutsche Emigranten in Frankreich nicht an der Internationalen Exposition 1937 teilnehmen konnten und dass weitere antifaschistische Ausstellungen zensuriert wurden. Damit hat Frankreich die einzige Kritik zum Schweigen gebracht, die die Selbstdarstellung der Nationalsozialisten an der Internationalen Exposition 1937 dekonstruieren konnte. Es sind trotzdem

---

<sup>408</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 102-110.

<sup>409</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 110-116.

<sup>410</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 102-110.

<sup>411</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 102-110.

<sup>412</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 116-128.

<sup>413</sup> Fiss Karen, *In Hitler's Salon* (2002). S. 316-343.

einige antifaschistische Kritiken über das „Deutsche Haus“ seitens der Exilanten erschienen, die aber in deutscher Sprache publiziert worden sind und daher keine Resonanz in der französischen Öffentlichkeit hatten.<sup>414</sup>

### 7.1.3 Deutsch-französische Beziehungen im Filmschaffen

Die Nationalsozialisten haben auf der Internationalen Exposition dem Film eine große Bedeutung zugeschrieben, weil dieses Medium nicht nur wirtschaftliche, sondern vor allem politische Relevanz hatte. Alle Filme, die auf der Internationalen Exposition präsentiert wurden, wurden nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten produziert (mit Ausnahme von Leni Riefenstahls „Das blaue Licht“) und die meisten wurden in den Jahren 1936/37 gedreht, also nachdem die ganze Filmproduktion in Deutschland unter Kontrolle des Propagandaministeriums gestellt wurde.<sup>415</sup>

Zahlreiche Filme wurden da präsentiert und bei einigen war die propagandistische Absicht sehr evident, bei den meisten war jedoch der politische Inhalt nicht so direkt greifbar. Diese letztgenannte Kategorie bestand vor allem aus Unterhaltungsfilmern, die den Hollywood Filmen ähnelten.<sup>416</sup>

Wie haben sich die Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland im Bereich des Filmschaffens in den 1930er Jahren entwickelt?

In den 1930er Jahren waren deutsche Filme in Frankreich sehr verbreitet, schon vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten. In den 1930er Jahren produzierten die deutschen Filmindustrien grundsätzlich Filme in deutscher und französischer Version; die Firma Tobis hat Filme in der Doppelversion bis 1938 weiter produziert und die UFA hat diese Praxis schon 1936 abgestellt und hat die Filme nur in der französischen Version produziert. Diese beiden Filmproduktionen genossen in Frankreich einen sehr guten Ruf und waren sehr verbreitet. Die Nationalsozialisten haben diese Entwicklung der 1930er Jahre gefördert, weil dadurch viel Geld verdient werden konnte, das dann in die Aufrüstung investiert werden konnte.<sup>417</sup> Die 1930er Jahre waren für die deutschen Filmindustrien die richtige Periode, um die eigenen Filme auf den französischen Markt zu stellen, weil die französischen Filmindustrien Gaumont-Franco-Films-Aubert und der Pathé-Natan aufgrund der Weltwirtschaftskrise am Boden waren; die französische Filmindustrie konnte also nicht die innere Nachfrage befriedigen. In dieser Situation konnten sich deutsche Firmen nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen französischsprachigen Ländern wie Schweiz und Belgien ausbreiten und die französischen Produzenten ersetzen. Einige dieser französischen Versionen, die in Deutschland produziert wurden, wurden illegal als echte französische Filme verkauft, um politische Polemiken seitens antifaschistischer Gruppierungen vor allem in den USA zu vermeiden.<sup>418</sup>

---

<sup>414</sup> Fiss Karen, *In Hitler`s Salon* (2002). S. 316-343.

<sup>415</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 130f.

<sup>416</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 130f.

<sup>417</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 131-137.

<sup>418</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 131-137.

In Frankreich waren neben amerikanischen und französischen vor allem deutsche Filme sehr präsent; man kann jedoch nicht das Gleiche für die Präsenz französischer Filme in Deutschland behaupten, weil deren Verbreitung durch die Zensur im nationalsozialistischen Regime behindert wurde.<sup>419</sup>

Die Tobis und die UFA gaben zahlreichen französischen Schauspielern und Direktoren Arbeit, die Schwierigkeiten hatten, sich in der französischen Filmindustrie zu positionieren. Der Grund, der französische Schauspieler nach Deutschland führte, war also primär finanzieller und nicht politischer Natur: in Deutschland bekamen sie einen höheren Lohn und die Produktionsqualität soll besser gewesen sein. Diese Entwicklung dauerte bis zum Spätsommer 1939 trotz politischer Konflikte. Im Gegensatz dazu, konnten jüdische und politische Exilanten aus Deutschland in Frankreich in der französischen Filmindustrie aufgrund der verbreiteten Xenophobie kaum Arbeit finden; deren Einfluss darf aber nicht unterschätzt werden.<sup>420</sup>

An der Internationalen Exposition in Paris hat sich Goebbels entschieden, keine französischen Versionen zu zeigen, weil diese nur von einem französischen Publikum verstanden werden konnten und weil diese nicht als „deutsche Filme“ rezipiert werden konnten. Die französische Filmkritik hat sich sehr positiv über die deutschen Filme geäußert und rechtsorientierte Filmkritiker wie Lucien Rebatet haben behauptet, dass die Vertreibung der Juden aus der Filmindustrie zu einer „Renaissance des deutschen Films“ geführt hätte.<sup>421</sup>

Die meistgezeigten Filme waren Unterhaltungsfilm, bei denen die Propaganda kaum zu sehen war. Das widerspiegelt Goebbels Deutung des Films als Propagandawaffe: Er war der Meinung, dass die propagandistische Wirkung des Films effektiver sein konnte, wenn man diese nicht direkt bemerkte. Solche Filme waren verschiedener Gattungen und ähnelten in der Form und in dem Inhalt den Hollywood Filmen. Die Nationalsozialisten wollten aber nicht nur die Hollywood Filme imitieren, sondern eine deutsche Version davon schaffen und die amerikanischen Produktionen somit überholen.<sup>422</sup> Es gab aber auch Filme mit einer expliziten propagandistischen Absicht, die direkt vom nationalsozialistischen Regime finanziert wurden, zum Beispiel Veit Harlans „Der Herrscher“ oder Karl Ritters „Patrioten“. Es gab auch eine Reihe von Dokumentarfilmen, die als propagandistisch einzustufen sind und in denen nicht nur die nationalsozialistische Ideologie, sondern auch der Tourismus, das Leben und die Kultur im Dritten Reich propagiert wurden.<sup>423</sup>

---

<sup>419</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 131-137.

<sup>420</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 131-137.

<sup>421</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 137-145.

<sup>422</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 137-145.

<sup>423</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 137-145.

Der Erfolg deutscher Filme auf der Internationalen Exposition war noch größer als erwartet, auch weil die Amerikaner ihre Filme nicht präsentiert haben; so hat auch in diesem Zusammenhang die Internationale Exposition dem Ziel gedient.<sup>424</sup>

### 7.2 Die Rezeption von „Triumph des Willens“ 1937-1939: Riefenstahl fasziniert Frankreich

„Triumph des Willens“ war unter jenen Projekten, die auf der Internationalen Exposition in Paris präsentiert wurden und die von den deutschen Kunstfertigkeiten zeugen sollten.

In Deutschland wurde „Triumph des Willens“ nach der Premiere von der schon „ausgeschalteten“ Presse gelobt und als der nationalsozialistische Film per excellence definiert. Die Nationalsozialisten bemühten sich darum, dass „Triumph des Willens“ in ganz Deutschland gezeigt wurde und dass so viele Deutsche wie möglich den Film sehen sollten. Dafür wurden die Preise reduziert und zahlreiche Schulklassen gingen ins Kino, um „Triumph des Willens“ sehen zu können. Am 1. Mai 1935 bekam Leni Riefenstahl für „Triumph des Willens“ den Nationalen Filmpreis, also die höchste staatliche Auszeichnung in diesem Bereich.<sup>425</sup>

Die Nationalsozialisten betrieben aber den Auslandsvertrieb von „Triumph des Willens“ sehr vorsichtig, weil die politische Situation sehr gespannt war, nachdem Hitler den Versailler Vertrag nicht respektiert hatte, indem er die allgemeine Wehrpflicht wieder eingeführt hat. „Triumph des Willens“ hatte diese Situation weiter verschlechtern können, weil er den „Führer“ so mächtig repräsentiert und wegen des stark militärischen Charakters. Der Film war also nur für Deutschland und für deutsche Botschaften oder Veranstaltungen bei den Auslandsdeutschen bestimmt. Eine Ausnahme hat in Italien stattgefunden, als „Triumph des Willens“ auf dem Filmfestival in Venedig vorgeführt wurde; da bekam er den Preis für den besten Dokumentarfilm.<sup>426</sup> „Triumph des Willens“ kam auch 1938 bei der Besetzung Österreichs zur Anwendung, als die Nationalsozialisten zunächst die österreichische Bevölkerung durch den Film von der Stärke Deutschlands und von der Zusammengehörigkeit aller Deutschen überzeugen wollten; sie wollten also den „Anschluss“ Österreichs einerseits als eine Vereinigung aller Deutschen erscheinen lassen und andererseits wollten sie durch den militärischen Charakter von „Triumph des Willens“ zeigen, dass ein militärischer Widerstand gegen den „Anschluss“ unmöglich gewesen wäre.<sup>427</sup>

In England und in den USA wurde „Triumph des Willens“ sehr kritisch rezipiert und während des Zweiten Weltkrieges wurden seine propagandistischen Mechanismen untersucht und Ausschnitte von „Triumph des Willens“ wurden in zahlreiche antifaschistische Kompilationsfilme eingeschnitten, die die Armeen der Alliierten motivieren sollten.<sup>428</sup>

---

<sup>424</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 137-145.

<sup>425</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 84f.

<sup>426</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 86-88.

<sup>427</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 86-88.

<sup>428</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 86-88.



Die Rezeption von „Triumph des Willens“ in Frankreich in der Vorkriegszeit muss in Bezug auf die deutsch-französischen Beziehungen der 1930er Jahre verstanden werden. Als „Triumph des Willens“ auf der Internationalen Exposition in Paris präsentiert wurde, bekam er die Goldmedaille (Grand Prix) für die Kategorie der Dokumentarfilme und wurde in der französischen Presse gelobt und gefeiert. Das französische Publikum war von dem Film ganz begeistert und fasziniert und die Vorführung von „Triumph des Willens“ in Frankreich war noch erfolgreicher als die Premiere in Berlin.<sup>429</sup>

Im Folgenden möchte ich auf die Rezeption von „Triumph des Willens“ in Frankreich 1937-1939 eingehen und mich auf die Fragen konzentrieren, wie die französische Filmkritik sich über „Triumph des Willens“ geäußert hat und warum dieser Film in Frankreich so positiv rezipiert wurde, obwohl gerade in der Ästhetik von „Triumph des Willens“ die Gefahr und die Gewalt des Nationalsozialismus zum Ausdruck kommen. Bei einer kritischen Analyse des Films, wie sie zum Beispiel in englischen Sprachgebieten erfolgt ist, hätte sich auch in Frankreich ergeben, dass man aus „Triumph des Willens“ die realen politischen Absichten der nationalsozialistischen Regierung herauslesen kann und man hätte gerade darin eine Gefahr für den von Frankreich geforderten internationalen Frieden gesehen. Warum wurde also die propagandistische Bedeutung von „Triumph des Willens“ in Frankreich nicht wahrgenommen oder warum hat man diese nicht wahrnehmen wollen?

#### 7.2.1 „Triumph des Willens“ auf der Internationalen Exposition in Paris 1937: Faszination als Anzeichen einer Identitätskrise in Frankreich?

Leni Riefenstahl, die persönlich zur Internationalen Exposition in Paris 1937 gekommen war, hat wie folgt in der Nachkriegszeit die Präsentation von „Triumph des Willens“ beschrieben: *“Mon apparition complètement hagarde et ahurie, dans la salle comble, fut accueillie par des sifflements et des roulements de pieds trépignant en signe de protestation. Mais aussi par des applaudissements. La situation était atroce: ce public attendait mon arrivée depuis vingt-cinq minutes! J'avais tellement honte que je me retins difficilement, lorsque le noir se fit, de me glisser dehors comme une voleuse. Mais je faisais bien de rester, si j'en juge par la surprise qui m'attendait, et rapidement: dès le début du film, des applaudissements fusèrent, et ils se remirent à crépiter à plusieurs reprises au cours de la projection. Jusqu'à atteindre, au retour de la lumière dans la salle, une conviction et une intensité que je n'avais rencontrées jusque-là. Le public était comme fou. Les Français me portaient sur leurs épaules, me serraient dans leurs bras, me couvraient de baisers. J'en avais les vêtements tout déchirés, je ne savais plus où j'en étais. Ce film n'avait pas obtenu un succès aussi éclatant ni à Berlin ni dans aucune autre ville d'Allemagne”*.<sup>430</sup> Diese Äußerung der Riefenstahl wurde in der Nachkriegszeit als eine ihrer Selbstüberhöhungen betrachtet, aber dieses Zitat über die

<sup>429</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 86-88.

<sup>430</sup> Riefenstahl zitiert nach: Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 62.

Begeisterung in Frankreich auf die Vorführung von „Triumph des Willens“ findet Bestätigung in der zeitgenössischen Presse Frankreichs, wie die Studie von Jérôme Bimbenet gezeigt hat.<sup>431</sup> Die These von Glenn B. Infield, dass zahlreiche Franzosen gegen die Vorführung von „Triumph des Willens“ protestiert hätten, scheint also nicht zu stimmen. Der Film wurde in der französischen Presse und in der Filmkritik sehr gut rezipiert und bekam auch den Staatspreis für die Kategorie Dokumentarfilm; Riefenstahl ließ nach dem Krieg die Tatsache gelten, dass „Triumph des Willens“ als Dokumentarfilm gepriesen wurde, um den propagandistischen Charakter des Films zu verneinen.<sup>432</sup>

In der französischen Presse und Filmkritik sieht man, dass „Triumph des Willens“ vor allem für seinen künstlerischen und ästhetischen Wert geschätzt wird und das hat auch dazu geführt, dass seine politische Bedeutung nicht analysiert wurde. Nur zwei deutsche Wissenschaftler jüdischer Herkunft, Siegfried Kracauer und Walter Benjamin, die nach Paris emigriert sind, haben sich kritisch mit dem Verhältnis von Ästhetik und Ideologie im Nationalsozialismus auseinandergesetzt.<sup>433</sup> Kracauer hat zum Beispiel gezeigt, dass die Massen in „Triumph des Willens“ bloße Objekte sind, die von einer oberen Machtgewalt befehligt werden; sie nehmen aber nicht an der von ihnen dargestellten Konstruktion teil, sondern sie sind nur eine passive Komponente (vgl. Kracauers „Ornament der Masse“).<sup>434</sup> Französische Wissenschaftler haben hingegen die Darstellung der Massen in „Triumph des Willens“ als eine authentische Repräsentation des politischen Willens der Massen im Nationalsozialismus gedeutet. Sie waren der Meinung, dass die Ästhetik in „Triumph des Willens“ dafür verwendet worden ist, um die innere Einheit der deutschen Nation darzustellen. Der Filmkritiker Georges Champeaux hat zum Beispiel gesagt, dass der Film von Riefenstahl eine spontane Selbstdarstellung der Massen bietet und dass das deutsche Volk in Harmonie zu seinem „Führer“ steht; außerdem hat er „Triumph des Willens“ einen objektiven und dokumentarischen Charakter zugeschrieben.<sup>435</sup> Die französischen Zeitungen und filmwissenschaftlichen Zeitschriften haben die Ästhetik der Riefenstahl bewundert und analysiert, aber sie haben die Funktion dieser Ästhetik in Bezug auf die ideologische Botschaft des Films nicht in Betracht gezogen.

Die einzige bekannte Ausnahme ist die linksorientierte Zeitung „L'Œuvre“, die die Leere des nationalsozialistischen Regimes gezeigt hat und die geschrieben hat, dass das nationalsozialistische System vollständig auf der Repräsentation basiert. Die Zeitung hat außerdem das Ironische und das Lächerliche an den nationalsozialistischen Veranstaltungen (Parteitagen) und an „Triumph des Willens“ gezeigt. Diese Zeitung hätte also für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis

---

<sup>431</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 59-65.

<sup>432</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 59-65.

<sup>433</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 164-174.

<sup>434</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 164-174.

<sup>435</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 164-174.

von Ästhetik und Ideologie im Nationalsozialismus einen guten Input gegeben, aber dieser Artikel wurde kaum wahrgenommen.<sup>436</sup>

In der Presse wird „Triumph des Willens“ als ein Dokumentarfilm über die Geschichte des Dritten Reiches betrachtet, so zum Beispiel Rebatet: *“Il n`est pas de meilleure initiation à l`Allemagne hitlérienne, à cet espèce de lyrisme naissant d`une gigantesque uniformité spirituelle de ses foules que se film saisissant”*.<sup>437</sup>

Man kann also sehen, dass die filmwissenschaftliche Kritik die ästhetische Qualität des Films analysiert hat, aber es fehlte an Überlegungen über das Verhältnis zwischen Ästhetik und Ideologie und über das Verhältnis zwischen der Realität des Regimes und der filmischen Darstellung.<sup>438</sup>

Die Präsentation von „Triumph des Willens“ in Frankreich hat auch die Rezeption der Riefenstahl geändert: Sie wurde nun als eine der mächtigsten Persönlichkeiten in Deutschland betrachtet und in Frankreich wusste man auch über ihre Nähe zu Hitler und über ihre Feindlichkeit gegen Goebbels Bescheid; so wurden zum Beispiel die Stimmen über die angebliche jüdische Herkunft der Riefenstahl nicht so ernst genommen, weil man das Konkurrenzverhältnis zwischen Riefenstahl und Goebbels gut kannte.<sup>439</sup>

Nach der Produktion von „Triumph des Willens“ ist Riefenstahl die neue Repräsentantin des Dritten Reiches geworden und in der französischen Presse wurden Wörter wie „femme-Führer“<sup>440</sup> (L'Œuvre, 1934) dafür verwendet, um sie zu charakterisieren. Leni Riefenstahl war auch sehr präsent in den Medien und sie konnte sehr gut ihr Image kontrollieren. Nach der Produktion von „Triumph des Willens“ wird Riefenstahl als jene Regisseurin dargestellt, die dem Nationalsozialismus eine idealtypische künstlerische Form gegeben hat. Da Frankreichs Aufmerksamkeit zwischen 1933 und 1939 auf Deutschland gerichtet war, wusste die Riefenstahl sich in den deutsch-französischen Beziehungen zu positionieren.<sup>441</sup>

Als Leni Riefenstahl zur Internationalen Exposition nach Paris kam, war die Aufmerksamkeit der französischen Öffentlichkeit auf sie vor allem wegen der Streitigkeiten mit Goebbels gerichtet. J. Bimbenet hat aber diesen Punkt als eine Strategie der nationalsozialistischen Machthaber bezeichnet, die zunächst ein Bild von Feindlichkeit zwischen Goebbels und Riefenstahl und dann ein Foto gezeigt hätten, auf dem Hitler, Goebbels und Riefenstahl friedlich nebeneinanderstehen; das, um das Interesse der ausländischen Presse lebendig zu halten.<sup>442</sup> In der Darstellung von Riefenstahl in der französischen Presse sieht man auch eine Tendenz dazu, die autonome Regisseurin als die Re-

---

<sup>436</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d`Hitler* (2006). S. 67f.

<sup>437</sup> Rebatet zitiert nach: Bimbenet, *Quand la cinéaste d`Hitler* (2006). S. 72.

<sup>438</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d`Hitler* (2006). S. 74.

<sup>439</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d`Hitler* (2006). S. 159-161.

<sup>440</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d`Hitler* (2006). S. 161.

<sup>441</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d`Hitler* (2006). S. 159-161.

<sup>442</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d`Hitler* (2006). S. 162-167.

präsentantin des Regimes zu sehen, während Goebbels der bösartige Chef der deutschen Filmproduktion wäre. Diese stereotypisierte Vision spielt auch eine wichtige Rolle für die positive Rezeption der Riefenstahl in Frankreich. Bei ihrem Besuch auf der Internationalen Exposition haben die französische Presse und Öffentlichkeit ihre Rolle im Regime anerkannt und sie als eine Personifizierung des Nationalsozialismus gesehen.<sup>443</sup>

Es gab nur eine einzige Episode, in der die Präsenz der Riefenstahl in Frankreich kritisiert wurde. Als die Regisseurin die Francœur Studios besichtigt hat, haben einige kommunistische Filmtechniker gegen ihren Besuch protestiert. Das ist die einzige Tatsache, die die These von G. B. Infield belegen kann, dass zahlreiche Franzosen gegen Riefenstahls Besuch in Frankreich protestiert hätten. Dass diese die einzige Gelegenheit war, in der Mitglieder einer linksorientierten Partei gegen Riefenstahl protestiert haben, zeigt auch, dass die französische Linke nicht an dem Phänomen Riefenstahl teilgenommen hat. Dieser Unfall hatte in der französischen Presse kaum Resonanz gehabt.<sup>444</sup> Im Jahr 1938 hat Riefenstahl eine Reise nach Amerika unternommen und in Hollywood wurde sie sehr schlecht empfangen und amerikanische Ministerien haben sich darüber beschwert, dass die Regisseurin überhaupt die Reiseerlaubnis bekommen hat. Auch in Amerika wurde Riefenstahl mit dem nationalsozialistischen Regime identifiziert und die Proteste sind dadurch verstärkt worden, dass der Besuch der Riefenstahl in Amerika unmittelbar nach der „Kristallnacht“ stattgefunden hat.<sup>445</sup> Die Reise der Regisseurin nach Amerika scheint sehr überraschend zu sein, vor allem wenn man daran denkt, dass Amerika dem nationalsozialistischen Regime feindlich gegenüber stand und dass dort deutsche Produkte seit Mitte der 1930er Jahre boykottiert wurden, so ist auch Riefenstahls Olympia-Film in Amerika nicht erschienen.<sup>446</sup> Nach ihrer Rückkehr nach Europa hat Riefenstahl den kalten Empfang in Amerika dadurch erklärt, dass die Chefs von Hollywood Juden wären: *“A Hollywood, L’industrie du cinéma dirigée par des Juifs ou des membres de ligues anti-allemandes m’a réservé un accueil très hostile(...)”*.<sup>447</sup> In Frankreich hat man keinen Kommentar über diese Äußerung der Riefenstahl geschrieben und man sie nicht über die „Kristallnacht“ gefragt. Außerdem wurde die Regisseurin im Januar 1939 wieder nach Paris eingeladen, um eine Konferenz über ihre Filmtechnik zu halten. Zu dieser Zeit waren die Beziehungen mit Deutschland schon sehr gespannt, so konnten auch solche internationalen Veranstaltungen eine gewisse Rolle spielen. So wurde auch das Publikum dieser Veranstaltung aufmerksam selektiert und alle jene, die sich kritisch gegenüber der Regisseurin äußern hätten können, wurden nicht eingeladen.<sup>448</sup>

---

<sup>443</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 162-167.

<sup>444</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 167-169.

<sup>445</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 172-175.

<sup>446</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 172-175.

<sup>447</sup> Riefenstahl, 1939 zitiert nach: Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 172.

<sup>448</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 172-175.

Bei der Berichterstattung dieser Konferenz sieht man, dass ein Wechsel in der Rezeption der Riefenstahl in Frankreich stattgefunden hat: Das Desinteresse der Regisseurin an den internationalen Ereignissen hat dazu geführt, dass sie nur noch über ihre Kunst gefragt wurde. Nach der Produktion von Olympia wird die Riefenstahl in Frankreich nicht mehr mit dem nationalsozialistischen Regime identifiziert und die Presse schweigt über ihre Rolle und Position. Während zum Beispiel Amerika an der Identifikation der Regisseurin mit dem Nationalsozialismus festgehalten hat, hat Frankreich das nicht getan und hat in dem Olympia-Film ein Zeichen von Frieden zwischen den Völkern gesehen.<sup>449</sup>

Warum also hat Frankreich die Gefahr des Nationalsozialismus in den 1930er Jahren nicht gesehen, obwohl das vor allem in „Triumph des Willens“ sehr deutlich wurde?

Frankreich hat in den 1930er Jahren einen undeutlichen Inferioritätskomplex gegenüber Deutschland entwickelt: Während Frankreich sich in einer Phase ökonomischer, politischer und sozialer Schwierigkeiten befand, präsentierte sich das nationalsozialistische Deutschland als eine starke Nation und als eine Einheit von „Führer“ und Volk. So begann sich unter den französischen Intellektuellenkreisen aber auch in der Öffentlichkeit die Idee durchzusetzen, dass die Nation nur durch die Errichtung eines totalitären Systems zu retten war. In den 1930er Jahren strebte Frankreich danach, seine nationale Identität zu verstärken und man spürte den Bedarf eines starken Mannes, welcher die Nation erneuern konnte und in dem Sinne wurde Deutschland als ein Modell gesehen, das Frankreich fasziniert hat. Frankreich hat erst in den 1960er Jahren die prophetische Bedeutung von „Triumph des Willens“ anerkannt, als Erwin Leiser Bilder von Auschwitz und von dem Nürnberger Parteitag nebeneinander gestellt hat.<sup>450</sup>

### 7.3 Die Rezeption Riefenstahls und ihrer Filme nach 1945: Ablehnung und Distanzierung

Die Rezeption der Leni Riefenstahl und ihrer Propagandafilme aus den 1930er Jahren in Frankreich hat sich nach 1945 vollständig geändert und Frankreich stand nun, mehr als jedes andere Land, auf Distanz und Ablehnung Riefenstahl gegenüber.

Die nationalsozialistische Vergangenheit von Leni Riefenstahl und die Diskussion darüber und um den propagandistischen Charakter von „Triumph des Willens“, beginnen in Frankreich in den 1960er Jahren, als der Kompilationsfilm von Erwin Leiser „Mein Kampf“ erschienen ist, in dem Bilder von Auschwitz und von den Feierlichkeiten in Nürnberg nebeneinander gestellt wurden. Das war ein Grund dafür, dass sich eine heftige Diskussion über Riefenstahls Kunst und über ihre Rolle im Nationalsozialismus entwickelt hat, die auch durch die Tatsache gestärkt wurde, dass Riefenstahl nach dem Krieg eine neue künstlerische Karriere als Photographin begonnen hat.<sup>451</sup> Wo liegt

---

<sup>449</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 172-175.

<sup>450</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 74-78.

<sup>451</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 219.

die propagandistische Wirkung ihrer Filme aus der Zeit des Nationalsozialismus? Welchen Beitrag hatte die Regisseurin mit ihrer Kunst zum Regime gegeben? Wo beginnt die Verantwortung des Künstlers in einem totalitären Staat und wo die der Zuschauer? War Riefenstahl sich der Wirkungseffekte ihrer Filme bewusst? Welche Beziehung hatte sie zu Hitler?<sup>452</sup> Leni Riefenstahl sah sich also dazu gezwungen, die Produktion der Propagandafilme und ihre Freundschaft zu Hitler zu rechtfertigen. Riefenstahl hat nach dem Krieg eine gewisse Rechtfertigungslinie entwickelt, die immer wieder in allen Interviews der Nachkriegszeit zum Ausdruck kommt. Diese Verteidigungsstrategien finden vor allem in den von Riefenstahl verfassten „Memoiren“ ihren Niederschlag; die Publikation von diesem Werk (1987 in Deutschland und 1997 in Frankreich) hat die Debatte um Riefenstahls Kunst und Ästhetik noch verschärft; im Jahr 1993 hat Ray Müller den Film „Die Macht der Bilder“ gedreht, in dem er versucht hat, die propagandistische Wirkung von Riefenstahls Filmen zu schildern.<sup>453</sup> In den späten 1980er und frühen 1990er Jahren hat sich außerdem auch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihren Propagandafilmen entwickelt und man hat die Rechtfertigungsstrategien der Regisseurin mit der historischen Realität verglichen und dabei dekonstruiert. Das hat aber Riefenstahls Karriere nicht abgebrochen, sondern sie konnte ihre künstlerische Tätigkeit fortsetzen und wurde in zahlreichen Ländern schon vor ihrem Tod im Jahr 2003 rehabilitiert.<sup>454</sup>

In Frankreich ist der Rehabilitierungsprozess der Riefenstahl sehr langsam vorangegangen und wurde von vergangenheitspolitischen Faktoren erschwert.

Im Folgenden werde ich also auf die Rezeption der Riefenstahl und ihrer Filme aus den 1930er Jahren in Frankreich nach 1945 eingehen und werde dabei versuchen, den Rehabilitationsprozess durch vergangenheitspolitische, gesellschaftliche und politische Faktoren zu erklären und durch Vergleiche mit anderen Ländern sollen die Eigenschaften der Rezeption in Frankreich gezeigt werden.

### 7.3.1 „Triumph des Willens“: Macht der Bilder und moralische Verantwortung des Künstlers. Der Fall Erwin Leiser „Mein Kampf“ in den 1960er Jahren

Im August 1945 hat die Zeitung „France-Soir“ einen Artikel über Leni Riefenstahl geschrieben; das war die erste Nachricht, die man in Frankreich seit 1939 über die bekannte Regisseurin zu lesen bekam.<sup>455</sup> Zu dieser Zeit befand sich die Riefenstahl in der französischen Besatzungszone Österreichs und sie arbeitete an der Fertigstellung ihres Films „Tiefland“, den sie während des Krieges gedreht hatte. Sie wurde aber verhaftet und in Innsbruck vor Gericht gestellt; bei den Verhören hat sie schon eine gewisse Rechtfertigungsstrategie entwickelt, die sie in der Nachkriegszeit immer gegen Vorwürfe benutzt hat, sie hätte mit ihren Filmen aus den 1930er Jahren einen wichtigen Bei-

---

<sup>452</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 261-264.

<sup>453</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 219.

<sup>454</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 219.

<sup>455</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 189-194.

trag zur nationalsozialistischen Propaganda gegeben.<sup>456</sup> Bezüglich ihrer Position im nationalsozialistischen Staat konnte ihr jedoch keine konkrete Schuld zugeschrieben werden, weil sie nicht in der nationalsozialistischen Partei war und weil ihre Beziehungen zu Hitler und zu anderen höheren Funktionären sich nicht so klar bestimmen ließen. Gerade diese zwei Vorwürfe haben die Rezeption der Riefenstahl nach 1945 in Frankreich geprägt: Einerseits die Produktion von Propagandafilmen für Hitler (vor allem „Triumph des Willens“) und andererseits ihre Beziehungen zu höheren Funktionären des Regimes.<sup>457</sup>

Am Ende der 1940er Jahre hat die „Tiefland-Affäre“ die Aufmerksamkeit wieder auf Riefenstahl gerichtet. Während die Regisseurin wieder nach Deutschland gehen konnte, - wurde ihr Filmmaterial von den Franzosen genommen und an die Cinémathèque française geschickt. Nachdem Riefenstahls Entnazifizierungsverfahren abgeschlossen war, hat sie versucht, ihr Filmmaterial zurückzubekommen; erst 1952 ist das geschehen. Dieses Verfahren wurde auch von der französischen Presse durch einige Artikel über ihre vermutlichen Beziehungen zu Hitler verspätet.<sup>458</sup>

In der französischen Presse hat die Freundschaft zwischen Riefenstahl und dem bekannten französischen Dichter Jean Cocteau kaum Resonanz gehabt, obwohl Riefenstahl diesem Thema in ihren „Memoiren“ eine große Wichtigkeit zugeschrieben hat. Ihrer Version nach soll der Dichter von ihrem Film „Tiefland“ beeindruckt gewesen sein und hätte den Wunsch gehabt, den Film auf dem Festival in Cannes zu präsentieren, bei dem der Dichter selbst Präsident der Jury war. Laut einiger Briefe soll es aber Riefenstahl selbst gewesen sein, die um die Hilfe des Dichters für die Präsentation des Films gebeten hat. Aufgrund des Widerstandes Deutschlands und Frankreichs konnte „Tiefland“ nicht auf dem Festival präsentiert werden.<sup>459</sup>

Im Jahr 1960 hat ein Artikel in der „Humanité“ über das Buch von Victor Alexandrov wieder auf die Riefenstahl aufmerksam gemacht. Der Autor hat in seinem Buch die passive Rolle der Regisseurin während des Feldzuges in Polen infrage gestellt und hat ihr eine Mitarbeit mit Eichmann zugeschrieben, indem die Riefenstahl auf Auftrag Hitlers und in Mitarbeit mit Eichmann Ghettos und andere nationalsozialistische Verbrechen gefilmt haben soll und bei Kriegsende hätte sie sich mit Eichmann vereinbart, um das Material zu vernichten. Das ist einer der schwersten Vorwürfe, die gegen die Regisseurin erhoben worden sind und das hat ihre Rehabilitierung benachteiligt. Obwohl keine konkreten Beweise für ihre Zeugenschaft von nationalsozialistischen Verbrechen gefunden werden konnten, ist es bekannt, dass sie Anfang 1939 in Polen als Berichterstatterin tätig war

---

<sup>456</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 189-194.

<sup>457</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 189-194.

<sup>458</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 194-196.

<sup>459</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 196-201.

und dass sie im September 1939 in Warschau war. Es bleibt fragwürdig, ob sie über die Verbrechen der Nationalsozialisten und über die Existenz der Konzentrationslager in Polen informiert war.<sup>460</sup>

In den 1960er Jahren hat Riefenstahl in Paris ein Gerichtsverfahren wegen Diffamierung gegen Alexandrov eingeleitet und sie hat seitens der französischen Justiz Recht bekommen, weil ihre Schuld nicht nachgewiesen werden konnte; die Presse in Frankreich und vor allem die „Humanité“, die jedoch in den 1930er Jahren sich nicht um das „Phänomen Riefenstahl“ gekümmert hatte, haben gegen dieses Ergebnis protestiert. Alexandrov hat jedoch ein späteres Gerichtsverfahren im Jahr 1961 gegen Riefenstahl gewonnen, und das auch aufgrund jener vergangenheitspolitischer Umstände, die sich zur Zeit des Eichmann-Prozesses gebildet hatten.<sup>461</sup>

Die 1960er Jahre sind aber vor allem für die Rezeption von „Triumph des Willens“ in Frankreich wichtig: Die französische Öffentlichkeit hat erst durch den Kompilationsfilm „Mein Kampf“ von Erwin Leiser die reale Bedeutung von „Triumph des Willens“ verstanden, indem die Bilder von Auschwitz und von der Massenbegeisterung in Nürnberg nebeneinander gestellt wurden. Wenn in den Jahren 1937-1939 „Triumph des Willens“ mit einem für Frankreich positiven Bild des Nationalsozialismus identifiziert wurde, wurde dieser Film in der Nachkriegszeit mit den Konzentrationslagern und mit dem Holocaust in Verbindung gesetzt.<sup>462</sup>

Leni Riefenstahl hat gegen Erwin Leiser ein Urheberrechtsverfahren eingeleitet, weil er Ausschnitte aus „Triumph des Willens“ ohne ihre Erlaubnis verwendet hat. Die französische Presse hat Riefenstahl stark kritisiert, weil sie ihre Rechte bei einem von Hitler beauftragten Propagandafilm gelten lassen wollte. Es haben mehrere Gerichtsverfahren stattgefunden und alle wurden zugunsten von Leiser abgeschlossen: Obwohl Riefenstahl die künstlerische und organisatorische Leitung von „Triumph des Willens“ innehatte, war trotzdem die NSDAP die Filmproduzentin und Autoren von Propagandafilmen durften keine Rechte über ihre Filme erfragen.<sup>463</sup>

Der Film „Mein Kampf“ von Erwin Leiser hat in Frankreich einen großen Erfolg gehabt und die französische Öffentlichkeit hat sich für das Thema sehr interessiert; das zeigt den Bedarf einer Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und vielleicht auch mit der eigenen Vergangenheit. „Mein Kampf“ war aber nicht nur in Frankreich, sondern auch in der ganzen Welt sehr erfolgreich.<sup>464</sup>

In Bezug auf die Verwendung von Ausschnitten aus „Triumph des Willens“ in diesem Kompilationsfilm hat eine Debatte um die Macht der Bilder angefangen und um die Rolle der Montage in den Dokumentarfilmen; eine Diskussion, die immer noch aktuell ist. Vor allem hat man in der Filmkri-

---

<sup>460</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 201-206.

<sup>461</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 201-206.

<sup>462</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 221.

<sup>463</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 221-224.

<sup>464</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 221-224.



tik der 1960er Jahre darauf aufmerksam gemacht, dass es sehr schwierig ist, Bilder zu dekonstruieren, um ihre reale Funktion aufzuzeigen und dass es gefährlich sein kann, Bilder wie jene von „Triumph des Willens“ in einem Dokumentarfilm zu verwenden und dabei diesen Bildern einen neuen Sinn zu geben, im Gegensatz zu ihrer ursprünglichen propagandistischen Wirkung.<sup>465</sup> Die französische Presse hat sich über den Film von Leiser sehr positiv geäußert und hat bemerkt, dass es dem Autor gelungen ist, durch die Bilder von „Triumph des Willens“ die Selbstdarstellung der Nationalsozialisten und ihre Strategien der Massenmanipulation zu zeigen.<sup>466</sup>

Riefenstahl hat sich nach 1945 zweideutig verhalten: Einerseits hat sie jede Verantwortung verneint (sie war nicht bei der nationalsozialistischen Partei, hatte keinen Einfluss auf politische Entscheidungen und hat nur Dokumentar- und keine Propagandafilme gedreht), aber andererseits hat sie als Künstlerin eine sehr klare Position gegenüber ihren früheren Werken eingenommen und sie hat sich zu keinem Zeitpunkt von ihren Filmen aus den 1930er Jahren distanziert.<sup>467</sup> Das ist eine Tatsache, die in der Öffentlichkeit stark kritisiert wurde: Man hat angenommen, dass Riefenstahl das Geschehen und die Verbrechen nicht voraussehen konnte, aber man hat die Regisseurin deshalb kritisiert, weil sie wie im „Fall Leiser“ ihre Rechte auf einen Film gelten lassen wollte, der unmittelbar mit dem Nationalsozialismus und seinen Verbrechen in Verbindung steht. Man hat sich von Riefenstahl nach dem Krieg fast eine moralische Stellungnahme über den Inhalt ihrer Filme aus den 1930er Jahren erwartet, die jedoch zu keinem Zeitpunkt stattgefunden hat. Riefenstahl schien zu stark ihrem Schönheitsideal verbunden zu sein, um die Wirkungen zu überlegen, die das Verhältnis zwischen ihrer Ästhetik und der nationalsozialistischen Ideologie zum Beispiel in „Triumph des Willens“ ausgelöst hat.<sup>468</sup>

### 7.3.2 Riefenstahl und der Nationalsozialismus: Eine kritische Auseinandersetzung ab den 1980er Jahren

Am Ende der 1970er Jahre werden verschiedene Fotoalben („Nuba“, „Korallengarten“) der Riefenstahl publiziert, die die Debatte um ihre Kunst und um ihre Rolle im Nationalsozialismus in Frankreich wieder entzünden.

Die Rezeption von Riefenstahls Fotoalbum über die Nuba in Frankreich war sehr undeutlich. Dabei kann man grundsätzlich von einer positiven Kritik sprechen, weil die Fotos der Riefenstahl nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine anthropologische Bedeutung hatten. Das Volk der Nuba in Sudan wurde immer geringer und war auf dem Weg zum Verschwinden; deshalb hat man Riefenstahls Fotos auch eine dokumentarische Bedeutung zugeschrieben. Das Fotoalbum über die Nuba wurde wahrscheinlich auch deshalb so gut wahrgenommen, weil ab den 1970er Jahren sich auch

---

<sup>465</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 221-224.

<sup>466</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 221-224.

<sup>467</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 224-228.

<sup>468</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 224-228.

ein ökologisches und ethnographisches Bewusstsein entwickelt hat und das hat dazu geführt, dass auch das Interesse an den afrikanischen Völkern gesteigert wurde. Das Interesse an dieser antiken Zivilisation hat auch eine mystische Komponente, nämlich das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Natur; auch dadurch lässt sich der Erfolg des Fotoalbums erklären.<sup>469</sup>

Die amerikanische Wissenschaftlerin Susan Sontag hat jedoch auf ästhetische und inhaltliche Ähnlichkeiten zwischen dem Frühwerk der Riefenstahl und ihrem Fotoalbum über die Nuba hingewiesen. Sontag sieht zum Beispiel, dass Themen wie die Darstellung einer einheitlichen Gemeinschaft, die Unterwerfung unter einen Leader und ein körperbezogenes Schönheitsideal in den Werken der Riefenstahl sich wiederholen. Man kann zum Beispiel Parallelen zwischen dem Bedarf einer geschlossenen Gemeinschaft oder dem Totenkult im Fotoalbum über die Nuba und in „Triumph des Willens“ ziehen oder zwischen dem Ideal der Körperschönheit im Fotoalbum und in „Olympia“ sehen.<sup>470</sup> Leni Riefenstahl zeigt in ihren Werken immer ein „starkes und gesundes Volk“ und der Zuschauer kann in der gleichen Weise von der Schönheit der Darstellung der „arischen Körperbilder“ in „Olympia“ und von der Schönheit der Darstellung der Nuba fasziniert werden. Diese ästhetische und teilweise inhaltliche Kontinuität in den Werken der Riefenstahl hat also die Diskussion um ihre Vergangenheit wieder gefördert und diese wurde dadurch gestärkt, dass im Jahr 1978 zwei vollkommen unterschiedliche Biographien über die Riefenstahl erschienen sind.<sup>471</sup>

Die erste Biographie ist von Glenn B. Infield und man sieht ganz klar, dass der Autor das Ziel verfolgt, die Schuld der Riefenstahl und ihre Mitarbeit mit dem nationalsozialistischen Regime zu beweisen; er hat also eine sehr klare Position im Riefenstahl-Diskurs eingenommen. Infield hat in seinem Werk zahlreiche Dokumente verwendet und darunter auch ein bekanntes Telegramm, das Riefenstahl 1940 an Hitler nach dem Sieg über Frankreich geschickt hat und in dem die Regisseurin Hitler zu dem militärischen Erfolg gratuliert hat und ihre Freude über die Besetzung Paris ausgedrückt hat.<sup>472</sup> Dieses Telegramm spielt eine ganz wichtige Rolle für die Rezeption der Riefenstahl in Frankreich und für ihre so starke Ablehnung nach dem Krieg. Aufgrund dieses Telegramms wird Riefenstahls politische Einstellung zur Zeit des Nationalsozialismus infrage gestellt und ihre in den 1930er Jahren gezeigte Freundschaft gegenüber Frankreich wird als falsch betrachtet. Dadurch wurde oft die negative Einstellung der französischen Öffentlichkeit gegenüber Riefenstahl begründet und dieses Telegramm wurde auch als Mittel dafür verwendet, um die Regisseurin allein für die Faszination verantwortlich zu machen, die Frankreich in den 1930er Jahren gegenüber dem nationalsozialistischen Deutschland gezeigt hat. In diesem Zusammenhang scheint also Riefenstahl die

---

<sup>469</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 209-217.

<sup>470</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 209-217.

<sup>471</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 209-217.

<sup>472</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-253.

ganze Schuld auf sich zu tragen, während Frankreich dadurch vermeiden kann, sich mit der eigenen nationalen Vergangenheit in den 1930er Jahren auseinanderzusetzen.<sup>473</sup>

Die Biographie von Infield wurde sehr gut rezipiert, weil sich darin auch die Position der französischen Öffentlichkeit über die Riefenstahl-Debatte widerspiegelt.<sup>474</sup>

Im gleichen Jahr ist die erste und einzige französische Biographie von Charles Ford über Leni Riefenstahl erschienen, die das Leben der Regisseurin aus einer ganz anderen Perspektive analysiert. C. Ford war mit Riefenstahl befreundet und die Regisseurin selbst hat die Verfassung der Biographie autorisiert. Da Riefenstahl zu dieser Biographie ihren Beitrag gegeben hat, hat man auch in der Presse dieses Werk als eine Verteidigung der Riefenstahl gesehen und die Filmkritik hat sich deshalb sehr negativ darüber geäußert.<sup>475</sup> Diese Biographie hat jedoch einige Stereotypen über Riefenstahl dekonstruiert, die in der französischen Gesellschaft schon verwurzelt waren. Das Werk hat zum Beispiel gezeigt, dass es keinen Beweis für eine angebliche Beziehung zwischen Hitler und der Regisseurin gibt und dass also dieser Vorwurf Frankreichs gegenüber der Riefenstahl unbegründet ist. Außerdem hat Ford die marxistischen Historiker für diese „Schikanen“ gegen Riefenstahl verantwortlich gemacht und er hat somit auch die Riefenstahl-Diskussion in die Logik des Kalten Krieges einbezogen.<sup>476</sup> Nach der Publikation dieser Biographie hat sich Riefenstahl in der Öffentlichkeit immer wieder durch ihre Rechtfertigungsstrategie verteidigt und nur in wenigen Zeitschriften wie „Le Magazine Littéraire“ oder „Positif“ hat eine wissenschaftliche und ernste Auseinandersetzung mit Riefenstahl stattgefunden, aber diese wurden nur von einer kleineren Gruppe von Intellektuellen wahrgenommen.<sup>477</sup>

Man sieht also, dass die Rezeption der Riefenstahl in Frankreich und die Ablehnung ihrer Rehabilitation direkt durch vergangenheitspolitische Faktoren bestimmt wird. Indem Frankreich die Regisseurin für seine Faszination für das nationalsozialistische Deutschland in den 1930er Jahren verantwortlich macht, verneint Frankreich zugleich die eigene Schuld, die in seiner einschränkungslosen Appeasement Politik mit Deutschland liegt; der Wunsch nach internationalem Frieden hat außerdem Frankreich für die Gefahr vom nationalsozialistischen Deutschland blind gemacht und die innere Identitätskrise des Landes hat sogar dazu geführt, dass Frankreich in Deutschlands autoritärem System eine Lösung für die eigene politische und wirtschaftliche Krise zu finden glaubte. In dem Zusammenhang scheint es also klar, dass nicht nur Riefenstahl für die Faszination Frankreichs verantwortlich gemacht werden kann; dabei ist es zum Beispiel interessant zu sehen, dass in Frankreich kaum erläutert worden ist, dass „Triumph des Willens“ vor dem Krieg in Frankreich seinen

---

<sup>473</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-253.

<sup>474</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-253.

<sup>475</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-253.

<sup>476</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-253.

<sup>477</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-253.

größten Erfolg gehabt hat. In dieser Riefenstahl-Debatte sah sich also Frankreich selbst mit seinen Widersprüchen konfrontiert.<sup>478</sup>

Der Dokumentarfilm von Ray Müller „Leni Riefenstahl. Die Macht der Bilder“ (1993) hat einen wichtigen Beitrag zur Diskussion über die Macht der Bilder und über die Verantwortung des Künstlers in Bezug auf den Riefenstahl-Diskurs gegeben. In Frankreich hat der Film eine heftige Reaktion ausgelöst, weil somit die zwei größten Propagandafilme der Riefenstahl, „Triumph des Willens“ und „Olympia“, in Bezug auf ihre Rezeption in der Gegenwart analysiert wurden; damit wollte man eine Diskussion über die Funktion der Bilder entwickeln.<sup>479</sup>

Im Film von Ray Müller wird ein zweideutiges Bild der Riefenstahl präsentiert: Sie wird einerseits als die „böse Regisseurin des Dritten Reiches“ bezeichnet und andererseits als die „geniale Künstlerin“; diese Darstellung widerspiegelt die Position der Presse und der Öffentlichkeit, die sich zwischen Ablehnung und Bewunderung bewegt.<sup>480</sup>

In den 1990er Jahren ändert sich auch die Rezeption von „Triumph des Willens“: Der Film wird als der größte Propagandafilm bezeichnet und wird wie in der Vorkriegszeit für seine ästhetischen Qualitäten gelobt, aber für seine suggestive Wirkung bewundert. Trotz dieser Bewunderung für die Ästhetik der Riefenstahl hat in Frankreich keine Riefenstahl-Renaissance wie zum Beispiel in Amerika stattgefunden, wo zahlreiche Regisseure und Sänger sich durch die Ästhetik der Riefenstahl inspiriert haben und wo die Regisseurin vor allem die Popkultur stark geprägt hat. Frankreich hat auch nicht die künstlerischen Fertigkeiten der Riefenstahl über ihre politische Rolle im Nationalsozialismus bevorzugt und hat auch nicht ihre Werke aus einer rein künstlerischen Perspektive bewundert und dabei von ihrem historischen und politischen Kontext getrennt; das ist ein Phänomen, das man anhand von einigen Riefenstahl-Ausstellungen aus den 1980er und 1990er Jahren vor allem in Italien, Finnland und Japan beobachten kann.<sup>481</sup>

In Frankreich wird die Schuld der Regisseurin immer wieder diskutiert und der Film von Ray Müller hat den Fokus der Diskussion um die Schuld der Riefenstahl auf das Verhältnis zwischen Ästhetik und Inhalt in ihren Werken verschoben. In ihrem Streben nach Schönheit und perfekter Harmonie hat sich die Regisseurin nicht um den Inhalt ihrer Werke gekümmert und vor allem nicht um die Wirkung, die die Verschmelzung von ihrer Ästhetik und der nationalsozialistischen Ideologie auf die Zuschauer auslösen kann;<sup>482</sup> J. Bimbenet hat zu Recht geschrieben: *“Le monde perçu par Leni Riefenstahl es un monde impressionniste. C’est pourquoi elle ne peut remettre son art en question, Claude Monet n’a jamais remis son art en cause! Leni Riefenstahl apparaît donc déconnectée du*

---

<sup>478</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 245-253.

<sup>479</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 253f.

<sup>480</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 254-257.

<sup>481</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 475-505.

<sup>482</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 261-264.

*monde réel qu'elle ne conçoit que par petites touches chargées d'instiller la beauté*".<sup>483</sup> Das ist das Bild von Riefenstahl, das sich in den 1990er Jahren in der französischen Öffentlichkeit durchgesetzt hat.

Der Film von Ray Müller spielt auch in der Diskussion um die Wirkung der Bilder auf das Verhalten einzelner Menschen oder Gruppen eine wichtige Rolle und Riefenstahl ist in diesem Diskurs eine Inspirationsquelle für Überlegungen über die Verantwortung des Künstlers, über die Macht der Bilder und über Manipulationsstrategien der Bilder geworden. Dabei wird aber zugleich auch eine andere Perspektive der Propaganda analysiert, nämlich die der Zuschauer und ihrer Verantwortung, die in einer kritischen Analyse und Meinungsbildung besteht.<sup>484</sup>

Müllers Film wurde in Frankreich sehr positiv rezipiert, aber die Presse hat darauf hingewiesen, dass der Einfluss der Riefenstahl selbst zu sehen war, weil sie auch an diesem Filmprojekt teilgenommen hat und hat somit die Diskussion und das Interview von Müller in eine von ihr gewünschte Richtung geführt; Sophie Brédier hat zum Beispiel geschrieben, dass der Fehler von Müller darin liegt, dass er Riefenstahl zu Wort kommen lassen hat. Die Regisseurin soll diese Gelegenheit dafür verwendet haben, um wieder ihre Rechtfertigungen gelten zu lassen und hat also den Film zu ihren Zwecken manipuliert.<sup>485</sup>

Mit der Publikation der „Memoiren“ der Leni Riefenstahl wurde Frankreich 1997 zum ersten Mal mit einer schriftlichen Rezeption konfrontiert. Das Buch wurde in Frankreich zehn Jahre nach der Publikation in Deutschland herausgegeben, also mit einer großen Verspätung. Im Gegenteil zu Amerika, wo das Buch sehr erfolgreich war, wurden Riefenstahls „Memoiren“ in Frankreich kaum wahrgenommen. Das autobiographische Buch der Regisseurin war also in Frankreich kaum bekannt und kaum rezensiert worden, aber einige Zeitungen haben darauf hingewiesen, dass die „Memoiren“ gerade dann publiziert worden sind, als der Prozess gegen Maurice Papon stattgefunden hat, der wegen der Teilnahme an Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagt worden ist.<sup>486</sup>

Nach der Publikation der „Memoiren“ sind in Zeitungen und Zeitschriften einige Artikel erschienen, die grundsätzlich drei große Themenbereiche behandeln.

Ein erster Punkt, der bezüglich der „Memoiren“ diskutiert worden ist, ist die Personalität der Riefenstahl: Die Beziehungen der Riefenstahl zu Hitler interessieren nicht mehr und Riefenstahl wird vielmehr als die offizielle Regisseurin des Dritten Reiches anerkannt und man hat ihr einen Platz in der Filmgeschichte zugeschrieben. Ihr Talent wird also anerkannt und sie wird neben große Namen wie Ruttman und Eisenstein gestellt. Das war das erste Mal, dass man Riefenstahl in der deutschen Filmgeschichte positioniert hat, ohne dabei ihre Rolle im Nationalsozialismus zu betonen. Aber

---

<sup>483</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 262.

<sup>484</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 264f.

<sup>485</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 266f.

<sup>486</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 267-269.

einige Kritiker wie Georges Charensol haben Riefenstahl zum Symbol der nationalsozialistischen Filmgeschichte gemacht.<sup>487</sup>

Ein zweiter Punkt der Diskussion um die „Memoiren“ betrifft die Verwendung dieses Buches als historische und wissenschaftliche Quelle. Bimbenet hat drei Zugangsweisen oder drei Lesearten identifiziert: Es geht zunächst darum, die Rechtfertigungsstrategien der Riefenstahl zu analysieren und diese durch einen Vergleich mit der historischen Realität zu dekonstruieren; zweitens enthält das Buch interessante Details über die Filmtechnik und die Organisation der Dreharbeiten und drittens schildert Riefenstahl ihre Treffen mit Hitler und anderen höheren Parteifunktionären und man ist dabei mit ihren eigenen Eindrücken konfrontiert.<sup>488</sup>

Als dritter Punkt hat man die Ursachen für diese verspätete Übersetzung bzw. Publikation der „Memoiren“ in Frankreich diskutiert. Dafür hat Bimbenet zwei mögliche Erklärungen gefunden: Entweder das Publikum ist nicht mehr an Riefenstahl interessiert, oder man wollte nicht durch die Riefenstahl-Diskussion die Aufmerksamkeit auf die 1930er Jahre richten, vor allem weil der Prozess gegen Papon schon die jüngste Vergangenheit aktualisiert hat.<sup>489</sup>

### 7.3.3 Anmerkungen zur Riefenstahls „Rehabilitation“ in Frankreich

Kann man also von einer Rehabilitation der Riefenstahl in Frankreich sprechen?

Im Jahr 1997 wurden Riefenstahls Photographien in Hamburg zum ersten Mal in Deutschland ausgestellt und bei dieser Gelegenheit hat sich auch eine Diskussion um die Rezeption Riefenstahls in Deutschland entwickelt. Die jüngeren Generationen haben fast die nationalsozialistische Vergangenheit der Riefenstahl vergessen und kennen sie vor allem als Photographin; das kann also als ein Triumph der Riefenstahl betrachtet werden, die sich mit ihrer neuen Karriere als Photographin fast ein neues Image gebildet hat. Es scheint also, dass Deutschland eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und auch mit Leni Riefenstahl gelungen ist, obwohl die Regisseurin nicht vollkommen rehabilitiert worden ist. Die Regisseurin wurde sozusagen akzeptiert, ohne aber ihre Rolle im Nationalsozialismus zu vergessen.<sup>490</sup>

In Frankreich hat eine solche Reflexion über Riefenstahl nicht stattgefunden. Obwohl französische Zeitungen wie die „Libération“ über diese Entwicklung in Deutschland berichtet haben, hat keine von ihnen die Frage gestellt, wie die Rezeption der Riefenstahl in Frankreich abläuft. Es hat mehrere Möglichkeiten gegeben, um diese Frage zu stellen, zum Beispiel die Publikation der „Memoiren“ (1997), der Erfolg ihres Fotoalbums über die Nuba und Riefenstahls Ablehnung, nach Frankreich zu kommen, wo sie sich unwillkommen fühlte.<sup>491</sup> Diese Entwicklung scheint noch mehr überra-

---

<sup>487</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 269-271.

<sup>488</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 271-274.

<sup>489</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 275-277.

<sup>490</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 279-285.

<sup>491</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 279-285.

schend zu sein, wenn man sie mit der Situation in Deutschland vergleicht: Deutschland ist das Land, wo der Nationalsozialismus gegründet wurde und die Deutschen waren die ersten Opfer der Manipulation von Riefenstahls Propagandafilmen und außerdem haben sie sich in der späteren Nachkriegszeit bereit gezeigt, sich mit der nationalsozialistischen Periode auseinanderzusetzen und Riefenstahl teilweise zu rehabilitieren. Frankreich hat hingegen die nationalsozialistischen Propagandafilme, vor allem „Triumph des Willens“ nur rezipiert und eine Auseinandersetzung mit diesem Thema sollte also weniger problematisch sein, weil im Prinzip der Nationalsozialismus nicht zur eigenen nationalen Geschichte zählt.<sup>492</sup>

Am Ende der 1990er Jahre ist Riefenstahl in Frankreich nur noch bei den Filmhistorikern bekannt und sie wurde auch wegen des Generationswechsels von dem breiteren Publikum vergessen. Als ihre „Memoiren“ in Frankreich publiziert worden sind, hätte die Regisseurin die Möglichkeit gehabt, nach Frankreich zu kommen, aber sie hat abgelehnt, weil sie sich nicht willkommen fühlte. Warum hat also Frankreich diese stark ablehnende Haltung gegenüber der Riefenstahl? Geht es wirklich nur um ihre Rolle und Mitarbeit im nationalsozialistischen Regime, oder fürchtete man, dass Riefenstahl die Faszination Frankreichs für Nazideutschland in den 1930er Jahren in Erinnerung rufen konnte? Das kann auch ein Grund für die verspätete Publikation der „Memoiren“ sein, in denen Riefenstahl viel über die begeisterte Rezeption von „Triumph des Willens“ im Jahr 1937 in Frankreich berichtete.<sup>493</sup>

Im Jahr 2000 ist auch die Biographie der Riefenstahl in Bildern, „Fünf Leben“, in Frankreich erschienen und das Buch wurde sehr gut rezipiert; das ist aber nur eine sehr detaillierte Biographie der Riefenstahl, die aber keinen kritischen Charakter hat und die zu keiner Diskussion führen kann. Ab dem Jahr 2000 wurde Riefenstahl aber auch in einigen Fernsehprogrammen gezeigt und in diesen Interviews hat sie ihre Verteidigungsstrategien wiederholt und mit Freude über ihre Kunst gesprochen, aber es hat sich nichts Neues ergeben.<sup>494</sup>

Riefenstahls Tod am 8. September 2003 im Alter von 101 Jahren hat in der französischen Presse kein besonderes Interesse ausgelöst. Es wurden wieder ihre Beziehung zu Hitler und die Tatsache erwähnt, dass sie für die Produktion von dem Film „Tiefeland“ Sinti und Roma aus dem Konzentrationslager Maxglan benutzt hat. Einige Artikel haben daran erinnert, dass Leni Riefenstahl ein Symbol für einige amerikanische Feministinnen geworden ist, dass sie sich für Greenpeace engagiert hat und dass sie auch ein großes künstlerisches Talent hatte. Niemand hat aber über die Rezeption der Riefenstahl in Frankreich reflektiert.<sup>495</sup> Antoine de Baecque hat die Frage nach dem Einfluss der Filme der Riefenstahl auf die französische Gesellschaft des 21. Jahrhunderts und auf

---

<sup>492</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 279-285.

<sup>493</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 279-285.

<sup>494</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 279-285.

<sup>495</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 287-289.

die Kinematographie im Allgemeinen gestellt; aber niemand hat die Position der französischen Regierung und der französischen Presse zwischen 1935 und 1939 infrage gestellt, kein Artikel erinnert an den Erfolg, den Riefenstahl in den 1930er Jahren in Frankreich hatte bzw. dass Frankreich selbst die Umstände für einen solchen Erfolg geschaffen hat.<sup>496</sup> Die „Humanité“ hat sich wie immer in der Nachkriegszeit negativ gegenüber der Riefenstahl geäußert, aber man soll präsent halten, dass diese Zeitung in den 1930er Jahren kein Interesse an dem „Phänomen Riefenstahl“ gehabt hat und keine Kritik über die Regisseurin publiziert hat. Andere Zeitungen haben eine reflexive Diskussion über die Macht und den Einfluss der Bilder auf die Gesellschaft und über die Verantwortung der Künstler gefordert. Kein Journalist hat aber die Riefenstahl in Bezug auf die deutsch-französischen Beziehungen in den 1930er Jahren genannt.<sup>497</sup>

J. Bimbenet hat auf zwei Ereignisse hingewiesen, die auch nach dem Tod Riefenstahls zeigen, wie in Frankreich der Umgang mit dieser Regisseurin problematisch ist. Zum ersten wurde eine Konferenz über „Leni Riefenstahl und Frankreich“ im Europäischen Haus abgesagt, weil dieses Thema die Besucher dieser Institution hätte stören können. Zum anderen wurde das Werk selbst von J. Bimbenet „Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France. Leni Riefenstahl“ (2006) stark kritisiert, weil man in Frankreich seine These nicht akzeptieren konnte, dass die Regierung der Volksfront sich durch das Modell des nationalsozialistischen Deutschlands inspiriert haben kann. Man hat die Tätigkeit der Riefenstahl im Nationalsozialismus und ihre Filme aus den 1930er Jahren gut erforscht, aber das Verhältnis zwischen der Regisseurin und Frankreich ist noch kein Thema. Die Studie von Bimbenet ist also die erste Publikation in diesem Bereich.<sup>498</sup>

#### 7.4 Ein Jahrhundert undeutlicher Ästhetik: Kunst oder Propaganda?

In zahlreichen Ländern hat die Rezeption der Riefenstahl in der Nachkriegszeit stark polarisiert. Susan Sontag hat zum Beispiel Riefenstahl das Bild der Unbelehrbaren und der „ewigen Faschistin“ zugeschrieben und hat in den Werken der Riefenstahl nach dem Krieg eine inhaltliche und ästhetische Kontinuität gesehen. Die These von Sontag hat einen wichtigen Platz in der Riefenstahl-Diskussion eingenommen, auch weil bis in die 1980er Jahre hinein die Ablehnung der Regisseurin dominant war. Oft hat man jedoch die propagandistische Bedeutung ihrer Werke hochgeschätzt: Hilmar Hoffmann hat zum Beispiel behauptet, dass erst durch Riefenstahls Filme eine innerdeutsche Konsolidierung und der Machtaufstieg Hitlers stattgefunden haben; oder Guido Knopp hat geschrieben, dass „Triumph des Willens“ die Grundlage für den Aufbau des „Führermythos“ gelegt hat. Beide Thesen stimmen aber nicht mit der historischen Realität überein.<sup>499</sup>

---

<sup>496</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 287-289.

<sup>497</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 287-289.

<sup>498</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 287-289.

<sup>499</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 449-455.



In Bezug auf andere Künstler und Regisseure der nationalsozialistischen Zeit hat man die Rolle der Riefenstahl nicht immer realistisch geschätzt; es gab Filme wie „Jud Süß“ von Veit Harlan, die eine deutlichere propagandistische Bedeutung hatten als die Filme der Riefenstahl. Dabei scheint also interessant zu sehen, dass nach dem Krieg gerade die Leni Riefenstahl stark kritisiert worden ist; die Gründe dafür können ganz unterschiedlich sein: Das kann damit zusammenhängen, dass Riefenstahl Beziehungen zu Hitler und anderen höheren Funktionären hatte und dass sie an sich selbst und an ihre Karriere dachte, aber auch damit, dass sie nach dem Krieg ihre Vergangenheit immer verdrängt hat und sie hat sich nie kritisch damit auseinandergesetzt.<sup>500</sup> Man erwartete sich von Riefenstahl fast eine Anerkennung ihrer Schuld und damit eine moralische Neuorientierung, die zugleich auch eine Distanzierung von Hitler und vom nationalsozialistischen Regime repräsentiert hätte. In diesem Zusammenhang hat man bis in die 1980er Jahre hinein eine künstlerische Rehabilitation der Riefenstahl als provokativ empfunden. Diese Position war in Deutschland und vor allem in Frankreich vertreten und in diesen beiden Ländern hat eine kritische Auseinandersetzung mit der Regisseurin spät angefangen.<sup>501</sup>

Daneben gab es eine kleinere Minderheit, die für die Rehabilitation der Riefenstahl kämpfte und die ihr künstlerisches Talent an sich schätzte und ihre Kunst und Ästhetik oft entkontextualisierte, wie zum Beispiel bei einigen Ausstellungen in Italien, Finnland und Japan zu sehen war. Die sogenannten Riefenstahl-Apologeten argumentierten aber oft naiv und unkritisch, um ein positives Bild der Riefenstahl zu präsentieren; dabei berücksichtigten sie aber nicht historische Tatsachen, die schon belegt waren. Sie stellten Riefenstahl als geniale und unpolitische Künstlerin dar und gaben Relevanz an ihre Rechtfertigungsstrategien, obwohl diese nicht der Realität entsprachen.<sup>502</sup>

Diese starke Polarisierung hat zu einer Emotionalisierung der Debatte geführt und dadurch wurde für lange Zeit eine kritische Auseinandersetzung mit der Regisseurin behindert. Erst ab den 1980er Jahren hat man sich von diesen radikalen Stellungnahmen getrennt und im Zuge einer neuen Offenheit wurde eine kritische und rationale Diskussion möglich.<sup>503</sup>

Wie Trimborn gezeigt hat, haben diese radikalen Positionen bezüglich der Riefenstahl nichts mit der Realität zu tun. Riefenstahl war eine sehr ambivalente Figur: Sie war Künstlerin und Propagandistin, sie war unpolitisch und hat mit politischen Themen Erfolg gehabt, sie war kein Parteimitglied und war jedoch von Hitler fasziniert. Diese Komplexität ihrer Persönlichkeit wurde für lange Zeit nicht in der öffentlichen Diskussion wahrgenommen. Obwohl man stilistische und ästhetische Kontinuitäten zwischen ihren früheren und späteren Werken sehen kann, muss man präsent halten, dass ihr Schönheitsideal sich unabhängig vom Faschismus entwickelt hat und dann später von die-

---

<sup>500</sup> Trimborn. *Riefenstahl* (2002). S. 449-455.

<sup>501</sup> Trimborn. *Riefenstahl* (2002). S. 449-455.

<sup>502</sup> Trimborn. *Riefenstahl* (2002). S. 449-455.

<sup>503</sup> Trimborn. *Riefenstahl* (2002). S. 502-505.

sem instrumentalisiert wurde; die Kontextualisierung ihrer Werke scheint also sehr wichtig zu sein.<sup>504</sup>

## 8. Kunst, Moral und Ethik

David Hinton hat in seinem Buch über Leni Riefenstahl „The Films of Leni Riefenstahl“ der Rolle der Künstler in der Gesellschaft ein Kapitel gewidmet und hat um diese Problematik eine sehr spannende Diskussion entwickelt, auf die ich mich im Folgenden beziehen möchte.

Kunstwerke werden nie aus dem Nichts geschaffen, sondern sind von ihrem Entstehungskontext abhängig und bleiben ihrem gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Kontext verbunden; in diesem Sinne sieht man, dass Kunstwerke einen Einfluss auf die Gesellschaft ausüben können. Ist also der Künstler für die Wirkung und die Rezeption seiner Kunstwerke verantwortlich?

Können Kunstwerke entkontextualisiert werden? Welche Rolle spielt die Intention der Künstler? Sind die Künstler für die Verwendung ihrer Kunstwerke verantwortlich? Haben Künstler gewisse moralische Pflichten gegenüber der Gesellschaft?<sup>505</sup>

Hinton sieht eine Aufgabe der Künstler in der kritischen Stellungnahme über ihren politischen und gesellschaftlichen Kontext und nennt dieses Prinzip als unverzichtbar in einer demokratischen Gesellschaft; er sieht gerade in dieser kritischen Stellungnahme die zivile Verantwortlichkeit der Individuen. Er sieht also die Vorwürfe gegen Riefenstahl in der Nachkriegszeit als eine logische Folge zu ihrem politischen Desinteresse und zu ihrer Sorge ausschließlich um die Ästhetik und um den stilistischen Perfektionismus.<sup>506</sup>

Vor allem im Falle von „Triumph des Willens“ scheint die Bedeutung des historischen Kontextes sehr groß zu sein. Leni Riefenstahl hat jedoch immer wieder behauptet, dass „Triumph des Willens“ wie alle ihre Kunstwerke nur für ihre ästhetischen Qualitäten bewundert werden soll. Hinton hat aber darauf hingewiesen, dass ein Kunstwerk durch die Entkontextualisierung seine gesellschaftliche und kommunikative Funktion verliert: Die Kunst findet ihren Sinn gerade in der gesellschaftlichen Kommunikation und wenn man ein Kunstwerk von seinem historischen Kontext trennt, dann verliert er seine Funktion und er wird zum bloßen Formalismus.<sup>507</sup>

Welche Rolle spielt also die Intention des Künstlers und welche Verantwortung hat er für die Rezeption seiner Kunstwerke? Riefenstahl sagte, dass sie nicht die Absicht hatte, Propaganda zu machen, sondern sie soll ein historisches Ereignis gefilmt haben und dabei ihre Kunst dafür verwendet haben, um dieses Ereignis interessanter zu machen. Sie hat sich also in der Nachkriegszeit vor der Anklage verteidigt, sie hätte Propagandafilme gedreht; sie meinte, dass sie sich nicht dafür verant-

---

<sup>504</sup> Trimborn. *Riefenstahl* (2002). S. 449-455.

<sup>505</sup> Hinton David B., *The films of Leni Riefenstahl*. 2000 Lanham. S. 115-121.

<sup>506</sup> Hinton, *The films of Leni Riefenstahl* (2000). S. 115-121.

<sup>507</sup> Hinton, *The films of Leni Riefenstahl*. (2000). S. 115-121.

wortlich fühlte, wenn ihre Filme als Propagandainstrumente verwendet worden sind oder wenn diese als Propaganda von dem Publikum rezipiert worden sind.<sup>508</sup>

Kunst produzieren heißt aber auch Ursachen und Folgen dieser Produktion zu berücksichtigen und das ist vor allem bei den Filmen wichtig, weil diese als Medium eine starke suggestive Kraft haben. Hinton sieht also die Verantwortung der Künstler in der Berücksichtigung der Folgen, die Kunstwerke auslösen können; Künstler können aber nicht vollkommen für die Rezeption ihrer Kunstwerke verantwortlich gemacht werden, weil der Wille der Zuschauer auch eine Rolle spielt.<sup>509</sup>

Die Verantwortung der Künstler bei der Rezeption ihrer Kunstwerke kommt dann vor allem zum Ausdruck, wenn sie mit ihrer Kunst an der Produktion zum Beispiel von einem Film teilnehmen, der eine bestimmte Wirkung auf die Gesellschaft haben soll. Wenn der Künstler die Absicht des Auftraggebers im Voraus kennt und wenn er trotzdem den Auftrag akzeptiert, dann nimmt er an der Produktion dieser Wirkung teil. Daraus ergibt sich die Verantwortung der Künstler.<sup>510</sup>

Hinton geht davon aus, dass Künstler eine Verantwortung gegenüber der Gesellschaft haben und dass es Teil des künstlerischen Produktionsprozesses ist, sich über die Absichten der Auftraggeber, über die Verwendungszwecke der Kunstwerke und über die Folgen zu informieren. Riefenstahl hätte sicherlich nicht den Krieg und den Holocaust voraussehen können, aber gerade in ihren filmischen Kunstproduktionen waren Anzeichen über die realpolitischen Absichten der nationalsozialistischen Auftraggeber zu sehen und wenn sie sich kritisch mit ihrer Kunst auseinandergesetzt hätte, hätte sie wahrscheinlich diese Signale wahrnehmen können.<sup>511</sup> In der Nachkriegszeit wurde also Riefenstahl mit den Folgen ihrer Distanzierung von der realen Welt und ihres Strebens nach Schönheit und Perfektionismus konfrontiert sowie mit der Tatsache, dass sie sich nicht um die politische und gesellschaftliche Bedeutung ihrer Kunstwerke gekümmert hat. Riefenstahl soll also die Macht der Kunst als gesellschaftliches Kommunikationsmittel nicht berücksichtigt haben und Kunst nur deshalb produziert haben, um ihren Schönheitsanspruch befriedigen zu können.<sup>512</sup>

## 9. Zusammenfassung

Schließlich möchte ich im Folgenden meine Ergebnisse im Hinblick auf meine Fragestellungen zusammenfassen.

Aus der Analyse von „Triumph des Willens“ hat sich ergeben, dass es sich um einen Propagandafilm handelt. Riefenstahl hat nicht nur das Geschehen vom Reichsparteitag von 1934 stilisiert und idealisiert, sondern sie hat sich nicht an die Chronologie gehalten und hat beim Schneiden eine spezifische Auswahl der Szenen getroffen und hat somit dem Film eine eigene Erzählstruktur und

---

<sup>508</sup> Hinton, *The films of Leni Riefenstahl*. (2000). S. 115-121.

<sup>509</sup> Hinton, *The films of Leni Riefenstahl*. (2000). S. 115-121.

<sup>510</sup> Hinton, *The films of Leni Riefenstahl*. (2000). S. 115-121.

<sup>511</sup> Hinton, *The films of Leni Riefenstahl*. (2000). S. 115-121.

<sup>512</sup> Hinton, *The films of Leni Riefenstahl*. (2000). S. 115-121.

Dramaturgie gegeben, die sich deutlich von den historischen Ereignissen des Parteitages unterscheidet. Wie Kracauer demonstriert hat, hat also in „Triumph des Willens“ eine „Metamorphose der Realität“<sup>513</sup> stattgefunden, indem die „wirkliche Realität“<sup>514</sup> von der Regisseurin dafür verwendet wurde, um eine „faschistische Pseudorealität“<sup>515</sup> zu schaffen.<sup>516</sup>

Im vierten Kapitel wurde auch gezeigt, welche Rolle die Ästhetik und die Kunst für die nationalsozialistische Politik spielen. Anhand von Benjamins Ästhetisierungsthese wurde gezeigt, dass die Ästhetik nicht nur eine propagandistische Waffe ist, sondern sie ist das einzige Mittel, um bestimmte politische Ziele zu verwirklichen, die sich in der Realität nicht realisieren lassen. Die „Ästhetisierung der Politik“<sup>517</sup> ist vielmehr als nur Propaganda, weil sie die Grenze zwischen Politik und Kunst, zwischen Realem und Irralem, zwischen Rationalem und Irrationalem abschafft und sie die Verwirklichung von wirtschaftlichen, politischen und sozialen Utopien des Nationalsozialismus ermöglicht; gerade in dieser auf der ästhetischen Ebene vollkommen gelungenen Durchsetzung der nationalsozialistischen Ideologie findet das Regime die Legitimation seiner eigenen Existenz. Weiters wurde gezeigt, dass die Thesen von Kracauer und von Benjamin am Beispiel von „Triumph des Willens“ bewiesen werden können.<sup>518</sup>

Es wurde diskutiert, was und worin die politische Botschaft von „Triumph des Willens“ liegt und es wurde auch gezeigt, dass der realpolitische Kontext dabei nicht vollkommen ausgeblendet werden konnte: Nach der Entmachtung der SA und nach dem Tod vom Reichspräsidenten von Hindenburg konnte Hitler die politische und die militärische Macht in seine Person vereinigen und in „Triumph des Willens“ wird er als „Führer“ gefeiert und wird als einziger Repräsentant der deutschen Nation dargestellt, die aus einer untrennbaren Einheit von Staat, Partei und Volk bestehen soll.<sup>519</sup>

Anhand einer Analyse der besonderen Filmtechnik der Riefenstahl konnte auch gezeigt werden, wie die Regisseurin diese Stilisierung vollziehen konnte und dabei wurde vor allem gezeigt, dass Riefenstahl oft eine für die Handlungsträger charakteristische Filmtechnik verwendet hat und somit soll sie ihren Beitrag als Künstlerin zum Aufbau des „Führermythos“ gegeben haben und dadurch soll sie auch die politische Botschaft des Films hervorgehoben haben.<sup>520</sup>

Dann wurde die Frage behandelt, wozu diese Inszenierung von „Triumph des Willens“ dienen sollte. Wie Loiperdinger durch den von ihm geprägten Begriff der „geistigen Mobilmachung“<sup>521</sup> ge-

---

<sup>513</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>514</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>515</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>516</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 349-362.

<sup>517</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>518</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1141-1160.

<sup>519</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 69-70 u. 81-83.

<sup>520</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 207-295.

<sup>521</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

zeigt hat, soll „Triumph des Willens“ in der Bevölkerung bestimmte Werte und Tugenden propagiert haben, die eine geistige Vorbereitung auf den geplanten Krieg waren.<sup>522</sup>

Im zweiten Teil meiner Arbeit wurde die Rezeption von „Triumph des Willens“ und von Riefenstahl selbst vor und nach 1945 am Beispiel Frankreich diskutiert.

Es wurde zunächst gezeigt, dass die Rezeption von „Triumph des Willens“ in den 1930er Jahren in Bezug auf die deutsch-französischen Beziehungen zu verstehen ist. Nach dem Ersten Weltkrieg hatte sich in Frankreich der Pazifismus als oberstes Prinzip durchgesetzt und die Außenpolitik Frankreichs wurde also unter diesem Prinzip geführt. Die Machtübernahme Hitlers soll die deutsch-französischen Beziehungen nicht abgebrochen haben, sondern im Gegenteil hat Hitler verstanden, aus diesem Bedarf Frankreichs nach Frieden einen Nutzen zu ziehen: Hitler hat in den 1930er Jahren die deutsch-französischen Beziehungen intensiviert, um Frankreich in seiner Überzeugung und in seinem Glauben an den Frieden zu verstärken und dahinter konnte Hitler ungestört eine massive Aufrüstung betreiben.<sup>523</sup>

Die Kultur spielte in diesem Zusammenhang eine tragende Rolle, wie am Beispiel der Internationalen Exposition in Paris im Jahr 1937 gezeigt wurde. Der Film war auch ein sehr wichtiges Medium des Kulturtransfers und hatte eine große Bedeutung auch im „Deutschen Haus“.<sup>524</sup>

Auf der Internationalen Exposition von 1937 wurde auch „Triumph des Willens“ präsentiert und der Film wurde ganz gut rezipiert. Die Presse hat „Triumph des Willens“ für seine künstlerischen Qualitäten bewundert und hat den Film als eine authentische Darstellung des politischen Willens der Massen und der Einheit von „Führer“ und Nation gedeutet. Frankreich war von der Darstellung des nationalsozialistischen Deutschlands in „Triumph des Willens“ fasziniert und das hat eine kritische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Ästhetik und Ideologie unmöglich gemacht.<sup>525</sup>

Frankreich hatte in den 1930er Jahren einen Inferioritätskomplex gegenüber Nazideutschland entwickelt; Frankreich wurde zu dieser Zeit durch wirtschaftliche und politische Krisen stark destabilisiert und der Mangel an einer einheitlichen nationalen Identität hat in der Gesellschaft Ängste und Unsicherheit ausgelöst. In diesem Zusammenhang wurde Nazideutschland als ein Modell gesehen, weil es sich als eine starke und einheitliche Nation präsentierte. „Triumph des Willens“ spielte eine tragende Rolle in der Verbreitung dieses Bildes in Frankreich und Riefenstahl selbst wurde für ihre Kunst und für ihre friedlichen Äußerungen gegenüber Frankreich gelobt.<sup>526</sup>

Diese Faszination in den 1930er Jahren hat Frankreich daran gehindert, in „Triumph des Willens“ die Gefahr und den Gewaltcharakter des Nationalsozialismus und die realen Absichten Hitlers zu

---

<sup>522</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 121-143.

<sup>523</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-45.

<sup>524</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 45-161.

<sup>525</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 159-189.

<sup>526</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 159-189.

erkennen; Frankreich hat also wegen einer inneren Identitätskrise und wegen seiner Bewunderung für Nazideutschland die prophetische Bedeutung von „Triumph des Willens“ nicht anerkannt und hat nur den „schönen Schein“<sup>527</sup> dieser nationalsozialistischen Selbstdarstellung bewundert, ohne dabei die propagandistischen Mechanismen in Betracht zu ziehen.<sup>528</sup>

Diese Tatsache ist auch die Ursache für starke Ablehnung und Distanzierung von Riefenstahl und ihrer Kunst nach 1945 in Frankreich: Nachdem der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges die reale Bedeutung von „Triumph des Willens“ gezeigt hatte und nachdem die propagandistischen und manipulatorischen Strategien des Films deutlich wurden, fühlte man sich in Frankreich von Riefenstahl und ihrer Kunst betrogen und die Regisseurin wurde Objekt einer starken Kritik, die nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen Ländern im unterschiedlichen Ausmaß und mit unterschiedlichen Tendenzen stattgefunden hat.<sup>529</sup>

In Frankreich hat die Diskussion um Riefenstahl und ihre Ästhetik in den 1960er Jahren mit der Erscheinung von Erwin Leisers „Mein Kampf“, einem Kompilationsfilm, der die Bilder von Auschwitz und Ausschnitte aus „Triumph des Willens“ nebeneinander gestellt hat, begonnen und somit wurden die Strategien der „geistigen Mobilmachung“<sup>530</sup> auch für die Öffentlichkeit deutlich.<sup>531</sup>

Riefenstahl ist in den 1970er Jahre noch stärker in die Kritik geraten, als sie sich nun in der Öffentlichkeit als Photographin präsentiert hat und als sie die ersten Fotoalben publiziert hat. Obwohl diese in Frankreich eher positiv rezipiert wurden, wurden sie aufgrund ästhetischer und inhaltlicher Ähnlichkeiten in Verbindung mit ihrem Werk aus den 1930er Jahre gesetzt (S. Sontag).<sup>532</sup>

In den 1990er Jahren hat der Dokumentarfilm von Ray Müller eine kritische Auseinandersetzung mit Riefenstahl und ihren Filmen in Bezug auf die Macht der Bilder und auf den Einfluss der Bilder auf das Verhalten der Menschen ausgelöst. Daneben hat sich auch eine moralische Diskussion über die Verantwortung der Künstler für die Rezeption ihrer Werke und über die Entscheidungsfähigkeit der Zuschauer entwickelt. Man hat also die Problematik der Riefenstahl auch aus einer wissenschaftlichen Perspektive analysiert und man hat ihren Fall auch in Bezug auf die zeitgenössische Situation diskutiert.<sup>533</sup>

Als Ende der 1990er Jahre ihre „Memoiren“ in Frankreich publiziert worden sind, wurden diese von dem breiteren Publikum kaum wahrgenommen und hatten keinen Erfolg gehabt. J. Bimbenet hat diese Tatsache dadurch erklärt, dass Riefenstahl in ihren „Memoiren“ viel über die begeisterte Re-

---

<sup>527</sup> Reichel, *Der schöne Schein* (1991).

<sup>528</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 159-189.

<sup>529</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 189-219.

<sup>530</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>531</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 221-237.

<sup>532</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-279.

<sup>533</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-279.

zeption von „Triumph des Willens“ in Frankreich in den 1930er Jahren berichtet hatte und diese Wahrheit war für die französische Öffentlichkeit sehr unangenehm.<sup>534</sup>

Obwohl sich auch in Frankreich eine kritische und wissenschaftliche Auseinandersetzung um Riefenstahl und ihre Kunst entwickelt hat, hat man sich nicht die Frage über das Verhältnis zwischen Frankreich und der Regisseurin gestellt; die Rezeption von Riefenstahl und ihrer Filme in Frankreich ist also ein Tabuthema geblieben. Wie Bimbenet aus eigener Erfahrung geschrieben hat, kann und will die französische Öffentlichkeit nicht die These annehmen, dass die Regierung der Volksfront der 1930er Jahre sich von dem Modell des nationalsozialistischen Deutschlands faszinieren lassen hat. Im Gegenteil zu Deutschland, wo eine Auseinandersetzung mit der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit und auch mit Riefenstahl stattgefunden hat, ist man in Frankreich noch nicht bereit, sich mit den deutsch-französischen Beziehungen in den 1930er Jahren auseinanderzusetzen und die Rezeption von Riefenstahl und von „Triumph des Willens“ in diesem Zusammenhang zu verstehen.<sup>535</sup> Riefenstahl wird für die Faszination Frankreichs in den 1930er Jahren verantwortlich gemacht, ohne dabei die Umstände zu hinterfragen, die eine solche positive Rezeption von „Triumph des Willens“ und der von ihm präsentierten Darstellung des nationalsozialistischen Deutschlands möglich gemacht haben. So konnte man sagen, dass die Rezeption der Riefenstahl in Frankreich nach 1945 ziemlich emotionalisiert ist, indem sie noch von den Ereignissen der Vorkriegszeit geprägt ist; und die Riefenstahl-Diskussion nach 1945 und die vielleicht zu schwere Verurteilung der Regisseurin wird dafür instrumentalisiert, um eine Auseinandersetzung mit der eigenen nationalen Vergangenheit zu vermeiden, indem nur Riefenstahl die ganze Schuld der Faszination Frankreichs zugeschrieben wird. Dabei kann man fast eine Ähnlichkeit zwischen Riefenstahl selbst, die sich nie kritisch über ihre Vergangenheit im Nationalsozialismus hinterfragt hat und Frankreich erkennen, wo der Riefenstahl-Diskurs teilweise zur Verdrängung einer wenig strahlenden Vergangenheit benutzt wird.<sup>536</sup>

## **10. Bibliographie**

### 10.1 Audiovisuelle Quelle

- Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* (DVD), 2001 (Film von 1934).

### 10.2 Forschungsliteratur

- Bach Steven, *Leni. The life and work of Leni Riefenstahl*. 2007 London.

- Barck K., *Konjunktionen von Ästhetik und Politik oder Politik des Ästhetischen?* In: Barck K., Faber R., *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*. 1999 Würzburg.

---

<sup>534</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 245-279.

<sup>535</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 279-291.

<sup>536</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 279-291.

- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 2007 Frankfurt a/M.
- Bimbenet Jérôme, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France. Leni Riefenstahl*. 2006 Panazol.
- Brockhaus Gudrun, *Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot*. 1997 München.
- Coutarde Francis, Cadars Pierre, *Geschichte des Films im Dritten Reich*. 1977 München.
- Culbert David, *Leni Riefenstahl's „Triumph of the Will“*. Research Collections in Social History of Communications (Mikrofilm). 1986 USA.
- Deutschmann Linda, „Triumph of the will“. *The image of the „Third Reich“*. 1991 Wakefield.
- Devereaux Mary, *Beauty and evil: the case of Leni Riefenstahl's "Triumph of the Will"*. In: Levinson Jerrold, *Aesthetics and ethics. Essays at the intersection*. 1998 Cambridge.
- Dolezel Stephan, Loiperdinger Martin, *Hitler in Parteitagsfilm und Wochenschau*. In: Loiperdinger Martin, Herz Rudolf, Pohlmann Ulrich, *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. 1995 München.
- Edelman Murray, *Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns*. 1990 Frankfurt a/M.
- Eder Jens, *Affektlenkung im Film. Das Beispiel „Triumph des Willens“*. In: Grau Oliver, Keil Andreas, *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*. 2005 Frankfurt a/M.
- Fiss Karen, *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*. 2009 Chicago.
- Fiss Karen, *In Hitler's Salon. The German Pavilion at the 1937 Paris Exposition Internationale*. In: Etlin Richard, *Art, Culture, and Media under the Third Reich*. 2002 Chicago.
- Griesebner Paul, *Die Inszenierung des Realen oder die Dramaturgie der Propagandafilme der Leni Riefenstahl* (Diplomarbeit). 1993 Wien.
- Grimm Andrea, *Triumph der Bilder. Visuelle Beeinflussungsstrategien im Propagandafilm „Triumph des Willens“ (1935) von Leni Riefenstahl* (Dissertation). 2006 Wien.
- Hattendorf Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1994 Konstanz.
- Hennig Eike, *Faschistische Ästhetik und faschistische Öffentlichkeit*. In: Hinz, Mittag, Schäche, Schönberger, *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*. 1979 Giessen.
- Herrmann Ulrich, Nassen Ulrich, *Die ästhetische Inszenierung von Herrschaft und Beherrschung im nationalsozialistischen Deutschland*. In: Herrmann Ulrich, Nassen Ulrich, *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien, Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*. Zeitschrift für Pädagogik, 31 Beiheft, 1993.



- Hillach Ansgar, „Ästhetisierung des politischen Lebens“. *Benjamins faschismustheoretischer Ansatz – eine Rekonstruktion*. In: Burkhardt Lindner, „Links hatte noch alles sich zu enträtseln...“. *Walter Benjamin im Kontext*. 1978 Frankfurt a/M.
- Hinton David B., *The films of Leni Riefenstahl*. 2000 Lanham.
- Hitler Adolf, *Mein Kampf*. Zwei Bände in einem Band. 1933 München.
- Ischioka Eiko, *Leni Riefenstahl Life*. Tokio 1992.
- Kershaw Ian, *The “Hitler Myth”. Image and Reality in the Third Reich*. 1987 Oxford.
- Kinkel Lutz, *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das “Dritte Reich”*. 2002 Hamburg.
- Knopp Daniel, *Nationalsozialistische Filmpropaganda. Wunschbild und Feindbild in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ und Veit Harlans „Jud Süß“*. 2004 Marburg.
- Koch Gertrud, *Kracauer zur Einführung*. 1996 Hamburg.
- Koepnick Lutz, *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*. 1999 Nebraska.
- Kracauer Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays*. 1977 Frankfurt a/M.
- Kracauer Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*. 2005 Frankfurt a/M.
- Kracauer Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 1984 Frankfurt a/M.
- Kramer Sven, *Versuch über den Propagandafilm: Zu Leni Riefenstahls Dokumentarfilmen aus den dreissiger Jahren*. In: Glasenapp Jörn, *Riefenstahl revisited*. 2009 München.
- Kramer Sven, *Walter Benjamin zur Einführung*. 2003 Dresden.
- Leis Mario, *Leni Riefenstahl*. 2009 Hamburg.
- Lenssen Claudia, *Unterworfenen Gefühle. Nationalsozialistische Mobilisierung und emotionale Manipulation der Massen in den Parteitagfilmen Leni Riefenstahls*. In: Berthien Claudia, Fleig Anne, Kasten Ingrid, *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. 2000 Köln.
- Loiperdinger Martin, *Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl – Rituale Der Mobilmachung*. 1987 Opladen.
- Nowotny Peter, *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. *Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus*. In: *Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis*. Bd. 3. 1981 Dortmund.
- Oberwinter Kristina, *„Bewegende Bilder“*. *Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. 2007 Berlin.
- Ogan Bernd, Weiss Wolfgang, *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*. 1992 Nürnberg.

- Pages Neil, Rhiel Mary, Majer-O'Sickey Ingeborg, *Riefenstahl Screened. An Anthology of New Criticism*. 2008 New York.
- Palazzo della Ragione (Hg.), *Leni Riefenstahl. Il ritmo di uno sguardo*. Milano 1996.
- Palmier Jean-Michel, *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und buchlicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. 2009 Hamburg.
- Reichel Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. 1991 München.
- Riefenstahl Leni, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*. 1935 München.
- Riefenstahl Leni, *Memoiren*. 1987 München/Hamburg.
- Rien Mark, Wittmann-Hausner Angela, *Faszinierender Faschismus*. In: Sontag Susan, *Im Zeichen des Saturn*. 1990 Frankfurt a/M.
- Rother Rainer, *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*. 2000 Berlin.
- Rother Rainer, *Leni Riefenstahl und der „absolute Film“*. In: Segeberg Harro, *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films*. Bd. 4. 2004 München.
- Salkeld Audrey, *A Portrait of Leni Riefenstahl*. 1996 London.
- Schnell Ralf, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. 2000 Stuttgart.
- Schöps-Potthoff Martina, *Die veranstaltete Masse. Nürnberger Reichsparteitag der NSDAP*. In: Pross Helge, Buss Eugen, *Soziologie der Masse*. 1984 Heidelberg.
- Schulte-Sasse Linda, *Leni Riefenstahl's Feature Films and the Question of a Fascist Aesthetic*. In: Murray Bruce, Wickham Christopher, *Framing the past. The Historiography of German Cinema and Television*. 1992 Illinois.
- Stollmann Rainer, *Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*. 1978 Stuttgart.
- Thamer Hans-Ulrich, Erpel Simone, *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen*. 2011 Berlin.
- Tegel Susan, *Nazis and the cinema*. 2007 London.
- Trimborn Jürgen, *Riefenstahl. Eine deutsche Karriere. Biographie*. 2002 Berlin.
- Urban Markus, *Die Konsensfabrik. Funktion und Wahrnehmung der NS-Reichsparteitage, 1933-1941*. 2007 Göttingen.
- Weber Klaus, *Faschismus und Ideologie*. 2007 Hamburg.
- Welch David, *Propaganda and the German cinema 1933-1945*. 1983 Oxford.

- Welzer Harald, „*Ein Triumph des Willens*“. *Utopie und Ästhetik in der Geschichte und Nachgeschichte des NS*. In: Heister Hanns-Werner, *Kunst, Ästhetisches, Ästhetizismus. die Ambivalenz der Moderne*. Bd. 2. 2007 Berlin.
- Wessely Christian, *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. In: Regensburger Dietmar, Larcher Gerhard, *Paradise Now!? Politik – Religion – Gewalt im Spiegel des Films*. 2009 Marburg.
- Wieland Marena, „*Realität hat mich nie interessiert...*“ – *Die besondere Ästhetik in den Filmen von Leni Riefenstahl*. (Diplomarbeit). 2006 Salzburg.
- Zimmermann Peter, Hoffmann Kay, *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 3, *das „Dritte Reich“ 1933-1945*. 2005 Stuttgart.

### 10.3 Zeitschriften- und Zeitungsartikel

- Leiser Erwin, *La vérité sur Leni Riefenstahl et „le triomphe de la volonté“*. In: *Cinema* Nr. 133 (1969).
- Donner Wolf, *Politik hat sie nie interessiert. Leni Riefenstahls Comeback*. In: *Die Zeit* Nr. 33 (18.8.1972).
- Lütgenhorst M., *Nach 20 Jahren Rufmord feiert Leni Riefenstahl in aller Welt ein grosses Comeback*. In: *Abendzeitung* (22.8.1972).
- Ganz Rudolf, *Leni Riefenstahls fragwürdige Renaissance*. In: *Frankfurter Rundschau* (25.8.1972).
- Hinton David, *Triumph of the Will: Document or Artifice?* In: *Cinema Journal* (15.1.1975).
- *Leni Riefenstahl in Amerika*. In: *Die Zeit* Nr. 8 (14.2.1975).
- Sontag Susan, *Verzückt von den Primitiven (I). Leni Riefenstahl und die bleibende Faszination faschistischer Kunst*. In: *Die Zeit* Nr. 19 (2.5.1975).
- Sontag Susan, *Verzückt von den Primitiven (II). Die Ekstase der Gemeinschaft. Leni Riefenstahl oder die anhaltende Faszination faschistischer Kunst*. In: *Die Zeit* Nr. 20 (9.5.1975).
- Holthusen Hans Egon, *Leni Riefenstahl in Amerika. Zum Problem einer faschistischen Ästhetik*. In: *Merkur* Nr. 2 (1975).
- Vaughan Dai, *Berlin versus Tokio*. In: *Sight and Sound* Nr. 46 (1977).
- Stupp O'Donnel Vicki, *Myth, Meaning and Message in "Triumph of the Will"*. In: *Film Criticism* (1978).
- *Welcher Wille? Leni Riefenstahl und die Politik*. In: *FAZ* (2.8.1986).
- Pohlmann Ulrich, *Nur die Sieger zählen. Die Funktion der Schönheit bei Leni Riefenstahl*. In: *Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst* Nr. 154 (1986).
- Schnell Ralf, *Triumph des Überlebenswillens – In Japan wird Leni Riefenstahl als unpolitisches Kunstwerk ihrer selbst inszeniert*. In: *Frankfurter Rundschau* (7.1.1992).

- Jay Martin, „*The Aesthetic Ideology*“ as Ideology: Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics? In: Cultural Critique, No. 21 (1992).
- *Keine Hommage an Leni Riefenstahl. Interview mit dem Regisseur Ray Müller.* In: Frankfurter Rundschau (26.3.1994).
- Kanzog Klaus, *Der Dokumentarfilm als politischer Katechismus. Bemerkungen zu Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“.* In: Diskurs Film (1995).
- *Donna Faber – Leni Riefenstahl in Mailand.* In: FAZ (27.8.1996).
- *Leni Riefenstahl – Streit um Ausstellung in Rom.* In: FAZ (8.4.1997).
- Hohenberger Eva, *Ohne Scham und Schuld. Leni Riefenstahl wird 95.* In: Filmdienst Nr. 17 (1997).
- Nobis Beatrix, *Imponieren und Posieren. Die umstrittene Photo-Ausstellung der Leni Riefenstahl in Hamburg.* In: Süddeutsche Zeitung (18.8.1997).
- Schreiber Mathias, Weingarten Susanne, „*Realität interessiert mich nicht*“. Regisseurin Leni Riefenstahl über ihre Filme, ihr Schönheitsideal, ihre NS-Verstrickung und Hitlers Wirkung auf die Menschen. In: Der Spiegel Nr. 34 (1997).
- Schwarzer Alice, *Leni Riefenstahl. Propagandistin oder Künstlerin?* In: Emma Nr. 1 (1999).
- Hohenberger Eva, *Lovely Leni. Potsdam ehrt Leni Riefenstahl mit einer Ausstellung und Alice Schwarzer stilisiert sie zur weiblichen Ikone.* In: Stadtrevue Nr. 2 (1999).
- Wieland Karin, *Die Letzte. Leni Riefenstahl und das 20. Jahrhundert.* In: Merkur Nr. 12 (2000).

#### 10.4 Anderes

- „*Leni Riefenstahl-Rezeption nach 1945*“, ein Projekt des Instituts für Film- und Fernstudien der Ruhr-Universität Bochum.
- Herzog Markwart, *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls* (Konferenzbericht). 2008 Irsee.

### **11. Anhänge**

#### 11.1 Summary

“Triumph of the Will” should be considered as a propaganda film and not as a documentary film. Leni Riefenstahl not only filmed the rally of the National Socialist Party in Nuremberg, but she also changed the historical chronology of this event in her film and created a particular dramaturgy, which reflects the essence of the National Socialist ideology. As the film historian Siegfried Kracauer correctly pointed out, Riefenstahl used the true reality in order to create a fascist pseudo reality. Kracauer called this process a “metamorphosis of the reality”<sup>537</sup>.<sup>538</sup>

<sup>537</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984).

<sup>538</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (1984). S. 349-362.

In the analysis of “Triumph of the Will” Walter Benjamin’s thesis “the aesthetics of politics”<sup>539</sup> can also be confirmed. Benjamin studied the relationship between aesthetics and politics in National Socialist ideology and he concluded, that aesthetics is not only a form of propaganda, but it is also an instrument to realise the utopian objectives of the Nazi regime. Those ideological objectives, which could not be realised in reality, could be realised through aesthetics. For example, the classes’ differences could not be abolished by the Nazis, but were aesthetically represented as a vision of a united and homogeneous community, which never existed in Nazi Germany. Through aesthetics the Nazis were able to abolish the limits between politics and art, between reality and unreality and between rationality and irrationality. Through aesthetics National Socialism found a legitimacy for its own existence.<sup>540</sup>

The thesis of Kracauer and Benjamin can be confirmed by “Triumph of the Will”. The film presents important elements of Nazi ideology such as the “Hitler-Myth” and the idea of an homogeneous community. The filmmaker Leni Riefenstahl created an idealised representation of the rally in Nuremberg and she tried to hide the brutal reality of the regime. But in the film there are signs of the violent character of the Hitler regime, for example in relation to the murder of Röhm and the other leaders of the SA.<sup>541</sup>

Riefenstahl used a special cinematographic technique in order to present the events in Nuremberg and in order to exalt the meaning of the ideological message of the rally. In many sequences of the film she used a particular perspective or movement of the camera, which result in characterizing three actors: Hitler, the National Socialist Party and the community. Through this particular use of the camera and other cinematographic techniques, such as music and light, she created a perfect representation of the Nazi ideology.<sup>542</sup>

The film historian Martin Loiperdinger designated the objective of such a representation “geistige Mobilmachung”<sup>543</sup>. He means that the Nazi regime wanted to manipulate the emotions and the feelings of the people through “Triumph of the Will”, in order to fortify their faith in Nazi ideology and in order to fortify their trust in the “Führer”. Through this film many virtues, such as obedience and a supreme sacrifice for Germany were propagated, in order to psychologically prepare the German people for the war.<sup>544</sup>

After the Second World War, the films of Leni Riefenstahl, which were produced in the period of National Socialism, came under heavy discussion and criticism. The discussion about Riefenstahl

---

<sup>539</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk* (2007).

<sup>540</sup> Palmier, *Walter Benjamin* (2009). S. 1141-1160.

<sup>541</sup> Kinkel, *Die Scheinwerferin* (2002). S. 69-70 u. 81-83.

<sup>542</sup> Grimm, *Triumph der Bilder* (2006). S. 207-295.

<sup>543</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987).

<sup>544</sup> Loiperdinger, *Der Parteitag* (1987). S. 121-143.

and her aesthetics took place in many countries, but this topic attracted very different points of view.

In Italy, Finland and Japan for example Riefenstahl was well appreciated and her films were seen as works of art and they were not analysed as regards their historical and political context. Also “Triumph of the Will” was admired for its aesthetics qualities alone, but its propagandistic character was not discussed. In the USA there was a very ambiguous discussion about Riefenstahl and her films: On the one hand the filmmaker became an inspiration for many singers and also for other filmmakers, who admired her art and aesthetics; on the other hand many Jewish organisations and film critics thought that this development and this popularisation of Riefenstahl’s films could be problematic.<sup>545</sup>

In other countries such as Germany and France the discussion about Riefenstahl and her films was more complicated, because there the reception of Riefenstahl was influenced by historical and political elements.<sup>546</sup>

France is very interesting when examining the discussion of Riefenstahl’s films.

After the First World War pacifism became a very important principle in France and it also influenced foreign politics. The fact that the Nazis came to power in Germany in 1933 did not change France’s politics of appeasement and rapprochement. Hitler also wanted to intensify these peaceful relations with France, in order to give the impression that Germany also wanted to preserve international peace. But Hitler organised a massive rearmament behind this appearance of peace. Culture was very important in Franco-German relations of the 1930s and the participation of Germany at the International Exposition in Paris in 1937 was very important for the transfer of Nazi culture to France.<sup>547</sup> “Triumph of the Will” was also presented at the exposition in Paris and the film was very well received and France was fascinated by this film, much more than Germany. This fascination must be understood as a symptom of a crisis of national identity in France. In the 1930s France was destabilized by a political and economic crisis and there was no uniform national identity. So France was fascinated by the representation of Nazi Germany in “Triumph of the Will”, because Germany appeared to be a strong nation with a strong identity.<sup>548</sup>

This fascination influenced the discussion about Riefenstahl after 1945 in France and the country distanced itself from Riefenstahl and her aesthetics, because French people felt defrauded by the filmmaker, who hid the brutality of the Nazi regime with her aesthetics. France saw Riefenstahl as the only person responsible for the fascination of France before the war, but the attitude of France towards Germany in the 1930s was never discussed. France also used discussions about Riefenstahl

---

<sup>545</sup> Trimborn, *Riefenstahl* (2002). S. 475-505.

<sup>546</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-161.

<sup>547</sup> Fiss, *Grand Illusion* (2009). S. 9-161.

<sup>548</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d’Hitler* (2006). S. 159-189.

to make Riefenstahl responsible for the fascination of France and so to hide the role played by France in the Franco-German relations in the 1930s. The reception of Riefenstahl in France is not discussed, because France is not already ready to analyse its attitude toward Germany in the 1930s and there is no rehabilitation of Riefenstahl in France.<sup>549</sup>

---

<sup>549</sup> Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler* (2006). S. 279-291.

## 11.2 Lebenslauf

### **Ausbildung**

Daten	2010-2012
Titel des Diploms	Master in Zeitgeschichte (noch nicht abgeschlossen)
Ausbildungseinrichtung	Universität Wien
Daten	2007-2010
Titel des erworbenen Diploms	Bachelor of Arts in Geschichte und osteuropäischen Kulturen
Ausbildungseinrichtung	Universität Basel, Schweiz
Daten	2003-2007
Titel des erworbenen Diploms	Abiturzeugnis, mit Schwerpunkt Latein
Ausbildungseinrichtung	Liceo Cantonale Mendrisio, Schweiz
Daten	1994-2003
Titel des erworbenen Diploms	Pflichtausbildung
Ausbildungseinrichtungen	Scuola media und Scuola elementare in Mendrisio, Schweiz