



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Sprach- und
Literaturwissenschaften

Ruppert, Paula:

Illusion der Schönheit

Strukturen, Funktionen und Wirkung positiver Ästhetik
in ideologischen Filmen der 1930er Jahre

Bachelorarbeit, Wintersemester 2025

Gutachter*in: Doetsch, Hermann

Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften
Institut für Romanische Philologie

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.125414>

ILLUSION DER SCHÖNHEIT
STRUKTUREN, FUNKTIONEN UND WIRKUNG POSITIVER
ÄSTHETIK IN IDEOLOGISCHEN FILMEN DER 1930ER JAHRE

Inhalt

Vorwort	i
1 Massenmedien sowie politische Meinungsbildung in den 1930er Jahren und heute.....	1
2 Die Begriffe <i>Ideologie</i> , <i>Propaganda</i> und <i>Ästhetik</i>	3
3 Struktur, Funktionen und Wirkung positiver Ästhetik.....	6
3.1 Sowjetunion: <i>Der Zirkus</i> (1936)	6
3.1.1 Sozialismus, Kommunismus und Stalinismus in Kunst und Gesellschaft	6
3.1.2 Filmisch-gestalterische Darstellung von Gegensätzen.....	9
3.1.3 Inszenierung einer Realität durch die Betonung des Schönen	13
3.1.4 Inszenierung von Massen durch Choreographie und Gesang	15
3.2 Frankreich: <i>La Grande Illusion</i> (1937)	20
3.2.1 Die linke Regierung Frankreichs und Jean Renoir.....	20
3.2.2 Inszenierung von Massen und Soldatengruppen	22
3.2.3 Die Rolle von Liedern zur Charakterisierung unterschiedlicher Gruppen.....	26
3.2.4 Die Darstellung und Schaffung einer in sich geschlossenen Realität	29
3.3 Deutschland: <i>Olympia</i> (1936/38)	33
3.3.1 Die Rolle Leni Riefenstahls und der <i>Olympia</i> -Filme für den Propagandaapparat der Nationalsozialisten	33
3.3.2 Einer für das Ganze – das Speerwerfen.....	35
3.3.3 Massen und Vielfalt – die Eröffnungszeremonie	39
3.3.4 Die Bedeutung der Inszenierung von Körpern und Menschen	43
4 Abstraktion der ermittelten Strukturen und die Rezeption der Filme heute	46
Bibliographie.....	49
Abbildungsverzeichnis	52

Vorwort

Die folgende Bachelorarbeit entstand im Wintersemester 2021/22 im Fach Romanistik – wobei mir seitens meines Betreuers die Möglichkeit gegeben wurde, auch über die Grenzen des Faches hinauszublicken. Und so konnte ich für drei politisch unterschiedliche Systeme der 1930er Jahre exemplarisch drei Filme vergleichend betrachten, um herauszufinden, wie diese ideologische Inhalte filmisch vermitteln.

Dabei standen explizit Filme im Fokus, die die jeweilige staatliche Ideologie in einem positiven Licht und teils auch unterschwellig darstellten und vermittelten. Deshalb möchte ich an dieser Stelle ausdrücklich hervorheben, dass meinerseits absolut keinerlei Sympathien für die hier behandelten politischen Ideologien bestehen; das gilt in ganz besonderem Maße für die beiden totalitären Systeme, die hier betrachtet werden. Die seltene Verwendung wertender Adjektive in der Interpretation dient ausschließlich der Veranschaulichung, keineswegs zum Ausdruck der Verbundenheit mit den Ideologien hinter den Filmen.

Schließlich möchte ich mich ganz herzlich bei meinem Betreuer Dr. Hermann Doetsch bedanken, der mir das weitgefaste Thema erlaubte und beim Schreiben stets mit Rat und Tat beiseite stand. Von ihm stammte auch die Idee, die Arbeit nach einer stilistischen Überarbeitung zu veröffentlichen. Vor allem im Hinblick auf die geopolitischen Ereignisse, die nach dem Abschluss dieser Arbeit stattfanden, ist das Thema leider nach wie vor aktuell. Es ist heute wie damals wichtig, Gedankengut hinter den Inhalten in Massenmedien zu entdecken – dazu kann diese Arbeit hoffentlich einen kleinen Beitrag leisten.

1 Massenmedien sowie politische Meinungsbildung in den 1930er Jahren und heute

Wer eine bestimmte Information sucht, wird kaum Schwierigkeiten haben, diese zu finden. Meistens ist es dafür nicht mehr nötig, sich durch Bände von Enzyklopädien oder Jahrgänge alter Zeitungen zu arbeiten, da der Großteil im Internet frei zugänglich ist. Damit einhergeht jedoch auch das Problem, dass teils eine schier unabsehbare Informationsfülle vorhanden ist und es nicht immer auf den ersten Blick klar ersichtlich ist, welche Quellen überhaupt vertrauenswürdig sind oder neutral berichten. Diese Fülle kommt unter anderem auch durch die sozialen Netzwerke zustande und so können zum Beispiel über Online-Plattformen wie Twitter oder Instagram verschiedene Informationen und Nachrichten direkt verbreitet werden, ohne, dass deren Korrektheit immer nachgeprüft wird. Nicht nur die Einfachheit in der Bedienung, sondern auch die hohe Zahl an Rezipienten dieser Inhalte¹ machen diese Medien zu wertvollen Werkzeugen für Menschen, die Andere für ihre Zwecke benutzen oder von ihren Ideen überzeugen möchten.²

Unter manchen politischen Umständen kann so ein Massenmedium auch für die Verbreitung von Propaganda verwendet werden. In den 30er-Jahren des letzten Jahrhunderts waren es nicht die sozialen Netzwerke, die als vergleichsweise neues Medium die Massen erreichten, sondern das Kino – zu dieser Zeit ebenfalls noch jung. Es ist zwar nicht leicht, verlässliche Zahlen für diese Zeit zu finden, jedoch muss die Anzahl der Menschen, die regelmäßig ins Kino gingen, sehr groß gewesen sein, wie folgendes Beispiel für Deutschland zeigt: Der NS-Propagandafilm *Triumph des Willens*, der zwar steuerlich bevorzugt wurde und einige Sondervorstellungen erhielt, wurde von circa fünf Prozent der damaligen deutschen Gesamtbevölkerung gesehen – obwohl er nur wenige Tage im regulären Programm lief und beispielsweise in einer einzigen Gemeinde nur acht Prozent der gesamten Sehbeteiligung ausmachte.³

¹ So nutzen 2021 weltweit ca. 4,2 Mrd. Menschen aktiv Social Media – ein Anstieg von etwas mehr als 50% verglichen mit 2015 (s. Diagramm von Statista: *Anzahl der aktiven Social-Media-Nutzer weltweit in den Jahren 2015 bis 2021*, URL: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/739881/umfrage/monatlich-aktive-social-media-nutzer-weltweit/> [Stand: 11.11.21]).

² Auch wenn diese Behauptung bisher größtenteils auf Medienberichten beruht und noch nicht alle Gerichtsverfahren dazu abgeschlossen sind, ist es doch nicht von der Hand zu weisen, dass verschiedene soziale Netzwerke eine wichtige Rolle – sei es hinsichtlich der Organisation oder des Zusammengehörigkeitsgefühls – für den Sturm auf das Capitol am 6.01.21 in Washington DC gespielt haben. Vgl. hierfür z.B. Schiffer, Christian (Bayerischer Rundfunk): *Angriff auf das Capitol: Facebooks Werk & Twitters Beitrag*, URL: <https://www.br.de/nachrichten/netzwelt/angriff-auf-das-kapitol-facebooks-werk-and-twitters-beitrag,SLPPXAv> [Stand: 11.11.21].

³ vgl. Clemens Zimmermann: „Die politischen Dokumentarfilme von Leni Riefenstahl. *Sieg des Glaubens* (1933) – *Triumph des Willens* (1935) – *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (1935)“, in: Herzog, Markwart und Leis, Mario (Hrsg.): *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, München 2011, S. 59-82; hier: S. 64.

Bei diesem Film ist unbestritten, dass es sich um Propaganda handelt.⁴ Doch es ist nicht immer leicht, ein Werk als propagandistisch oder nicht zu klassifizieren, da es allein beim Begriff verschiedene Definitionen, verschiedene Erklärungsansätze und verschiedene mediale Ausprägungen gibt.⁵ Aus künstlerischer Sicht ist es ebenfalls schwer oder kaum möglich, klare Merkmale für Propagandafilme auszumachen; besonders schwierig wird es dann, wenn die dramaturgische Gestaltung so ausfällt, dass das, was beworben wird, nicht unbedingt direkt sichtbar und erkennbar ist. Zwar suggeriert Propaganda in totalitären Systemen oft einen Zwang zu ideologiekonformem Verhalten und Gewalt bei Verstößen dagegen,⁶ jedoch kann die filmische Gestaltung auch konträr ausfallen, sodass dies nicht der Fall ist.

Um dieses Phänomen genauer zu verstehen, werden hier narrative sowie filmisch-gestalterischen Strukturen positiver Ästhetik – künstlerisch-dramaturgische Gestaltung mittels positiver Konnotationen und Assoziationen – im Hinblick auf die direkte oder indirekte Vermittlung bestimmter ideologischer Inhalte untersucht. Damit ein breiteres Spektrum betrachtet wird, wird im Folgenden je ein Film aus drei verschiedenen politischen Systemen untersucht, die mehr mit indirekter Vermittlung als offensichtlicher Propaganda arbeiten, sich dabei jedoch eindeutig in den Dienst einer Ideologie stellen.

Und so scheinen die hier analysierten Filme zunächst wenig miteinander gemeinsam zu haben: für die Sowjetunion zur Zeit Stalins *Der Zirkus*⁷ (Regie: Grigorij Aleksandrov), im Sinne des Front populaire in Frankreich *La Grande Illusion*⁸ (Regie: Jean Renoir) und für das Dritte Reich die beiden *Olympia*-Filme⁹ der heute umstrittenen Regisseurin Leni Riefenstahl. Um die Gemeinsamkeiten in der technischen Vermittlung zu zeigen, ist das Genre der Filme nicht ausschlaggebend und es werden sowohl ein Dokumentar- (*Olympia*) als auch zwei Spielfilme untersucht. Keines dieser Werke lässt sich ohne weiteres einfach der Propaganda zuordnen, und doch kann man eine eindeutige ideologische Tendenz ausmachen. Auch wenn man Frankreich zu dieser Zeit nicht als totalitäres politisches System bezeichnen kann, vermittelt *La Grande*

⁴ vgl. dafür z.B. ebd., S. 32ff.

⁵ Vgl. dafür Thymian Bussemer: *Propaganda. Konzepte und Theorien*, Wiesbaden 2005; hier: S. 33ff, der fünf Konzeptionalisierungen des einen Begriffs *Propaganda* aufstellt.

⁶ vgl. ebd., S. 29.

⁷ *Der Zirkus* [Цирк], R: Grigorij Aleksandrov, UdSSR 1936, Online-Stream, 89 min., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ia4DyErYhAs> [Stand: 3.12.21]; zitierte Filmstellen werden nachstehend im laufenden Text mit Z gekennzeichnet.

⁸ *Die große Illusion* [*La Grande Illusion*], R: Jean Renoir, Frankreich 1937, DVD (Edition: Arthaus Collection Französisches Kino 2011), 109 min.; zitierte Filmstellen werden nachstehend im laufenden Text mit *LGI* gekennzeichnet.

⁹ *Olympia – Teil 1: „Fest der Völker“* und *Olympia – Teil 2: „Fest der Schönheit“*, R: Leni Riefenstahl, Deutschland 1936/38, DVD (Edition: Arthaus Premium 2006), 115 und 89 min.; zitierte Filmstellen werden nachstehend im laufenden Text mit *FdV* für den ersten Teil und *FdS* für den zweiten gekennzeichnet.

Illusion dennoch ideologische Inhalte – wenn auch nicht so offensichtlich, wie dies filmisch theoretisch möglich gewesen wäre.¹⁰

Bevor die genauen Strukturen ermittelt und untersucht werden können, müssen zuerst die Begriffe *Propaganda*, *Ideologie* und *Ästhetik* zumindest umrissen werden. Dabei ist es jedoch kaum möglich, auf all ihre Aspekte genau einzugehen, sodass nur ein knapper Überblick gegeben wird. Anschließend werden die Filme nacheinander chronologisch betrachtet, wobei vor der konkreten Analyse am Film auf die gesellschaftlichen und politischen Umstände eingegangen wird. Gerade in der Sowjetunion, in der ab 1934 der Sozialistische Realismus als Form in jeglicher Kunst vorgegeben war,¹¹ ist eine genauere Erläuterung unabdinglich. Doch unabhängig davon, ob staatliche Vorgaben auch den formalen Aufbau der Werke oder nur den Inhalt betreffen, werden alle drei Filme zunächst kurz in den soziopolitischen Kontext eingebettet und anschließend in ihren narrativen sowie filmisch-gestalterischen Strukturen positiver Ästhetik dahingehend untersucht, wie diese zur direkten oder indirekten Vermittlung ideologischer Inhalte beitragen. Dabei liegen die Schwerpunkte jeweils zuerst auf der Inszenierung einzelner Figuren und Gruppen, dann auf dem Beitrag der Musik zur Montage und ihrer Wirkung; abschließend wird untersucht, welches Bild der Lebensrealität der Film zeichnet und wie er es zu vermitteln versucht. Hinter diesen Überlegungen muss zudem stets die Frage stehen, inwiefern es überhaupt möglich ist, Ideologie und Ästhetik, weiter gefasst Politik und Kunst, voneinander zu trennen.

2 Die Begriffe *Ideologie*, *Propaganda* und *Ästhetik*

Den drei wichtigsten Begriffen, die es hier in ihren theoretischen Ansätzen einzuführen gilt, können jeweils unterschiedliche Lesarten zugeschrieben werden, sodass eine eindeutige und klare Definition kaum möglich ist. Deshalb wird versucht, ein möglichst schlichtes Begriffsverständnis von *Ideologie*, *Propaganda* sowie *Ästhetik* anzuwenden und darzulegen, in welchem Zusammenhang zueinander sie in dieser Arbeit verwendet werden.

Die Prägung des Begriffs der Ideologie geht auf den französischen Philosophen Antoine Destutt de Tracy zurück, der unter *idéologie* eine „Wissenschaft von Ideen auf sensualistischer Grundlage“¹² versteht. Die negative Konnotation, die der Begriff heute oftmals mit sich führt, wurde

¹⁰ vgl. Klaus Dirscherl: „Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen: La Grande Illusion“, in: Gassen, Heiner und Cassagnau, Laurent: *Jean Renoir und die Dreißiger. Soziale Utopie und ästhetische Revolution*, München 1995, S. 59-68; hier: S. 59.

¹¹ vgl. Hans Günther: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*, Stuttgart 1984; hier: S.15ff.

¹² Peter Tepe: *Ideologie*, Berlin/ Boston 2012; hier: S. 31.

wohl zum ersten Mal von Napoleon Bonaparte hinzugefügt.¹³ Generell war und sind Verwendung und Bedeutung äußerst vielfältig; das Spektrum reicht „vom wissenschaftlichen Struktur-begriff bis hin zum Fahnen-, Kampf- oder Feindwort, von der Erkenntnistheorie bis zur Vulgarisierung als Schlag- oder Schimpfwort in agitatorischer Polemik“¹⁴. So kann man folgende Gebiete unterscheiden: ein (in sich geschlossenes) Wertesystem, das eine bestimmte Herrschaftsform rechtfertigt, die Basis des Denkens generell aufgrund seiner „sozialen Seinsgebundenheit“¹⁵ sowie ein agitatorisch-propagandistisches Instrument zur Diffamierung gegnerischer und Profilierung eigener Aussagen.¹⁶ Eine weitere Möglichkeit zur Differenzierung des Ideologiebegriffs wäre: ein durch verschiedene Faktoren nicht mehr realistisches, sondern illusionäres Denken, eine bestimmte Weltanschauung, sowie ein sozialpolitisches Konzept;¹⁷ auch ein „definitiv falsches Bewusstsein weltanschaulicher oder sozialpolitischer Art“¹⁸ ist möglich.

Dies sind nur exemplarische Definitionen, da auch verschiedene Philosophen und Wissenschaftler – darunter auch Marx und Engels – eigene Begriffsverständnisse entwickelt haben.¹⁹ Für diese Arbeit wird *Ideologie* jedoch als eine Mischung dieser Ansätze verstanden: als politisch begründetes Wertesystem, das vor allem in den beiden hier behandelten totalitären Systemen auch eine konkrete Weltanschauung und illusionäres Denken beinhalten kann.

Der Begriff der Propaganda ist mindestens genau so vielfältig wie der der Ideologie. Zwei beispielhafte, zeitgenössische Definitionen sind: „Zielgerichtete Überzeugungsarbeit i.S. (manipulativer) Werbung für politische, wirtschaftliche, religiöse und weltanschauliche Güter bzw. Ideen“²⁰ sowie „Propaganda ist der Versuch der gezielten Beeinflussung des Denkens, Handelns und Fühlens von Menschen“²¹. Diese Definitionen haben also Manipulation beziehungsweise Persuasion im Sinne einer zentralen Aussage gemeinsam, die vermittelt wird. Doch ganz so einfach verhält es sich nicht, da sich bei einem ausführlicheren Vergleich verschiedener Konzepte noch weitere prägende Merkmale feststellen lassen: die Vermittlung durch Medien, eine Kommunikation durch Symbole, die Profilierung der propagierenden Gruppe und die Diffamierung oder gar Denunzierung des geschaffenen Feindbilds sowie die Verwendung der

¹³ vgl. Hans-Gerd Schumann: „Ideologie“, in: Holtmann, Everhard (Hrsg.): *Politik-Lexikon*, München/ Wien 2000, S. 253-256; hier: S. 255.

¹⁴ ebd., S. 253.

¹⁵ ebd., S. 254.

¹⁶ vgl. ebd., S. 253f.

¹⁷ vgl. Tepe: *Ideologie*, S. 17.

¹⁸ Tepe: *Ideologie*, S. 22 (Hervorhebung im Orig.).

¹⁹ vgl. hierfür für einen groben Überblick z.B. Schumann: *Ideologie*, S.255f.

²⁰ Heinz Ulrich Brinkmann: „Propaganda“, in: Holtmann, Everhard (Hrsg.): *Politik-Lexikon*, München/ Wien 2000, S. 561-561; hier: S. 561.

²¹ Bundeszentrale für politische Bildung: *Was ist Propaganda?*, URL: <https://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/krieg-in-den-medien/130697/was-ist-propaganda> [Stand: 7.12.21].

Wahrheit als Instrument verbunden mit der Aufforderung zu einer Handlung als scheinbar logische Konsequenz.²² Durch eine möglichst breite synchrone Betrachtung können zudem beispielsweise fünf unterschiedliche Konzepte ausgemacht werden, die die genannten Kriterien erfüllen würden, darunter das polemische Verständnis – welches jegliche selektive Realitätswiedergabe bezeichnet – und die kurzfristig-taktische Perspektive, die unmittelbare Ziele verfolgt und zum Beispiel im Militär Verwendung findet.²³

Noch am Anfang der 1930er Jahre war *Propaganda* gleichgesetzt mit *Werbung*, wobei in Deutschland eine Trennung zwischen Industrie und Politik vorlag.²⁴ Im Nationalsozialismus wurde der industrielle Aspekt mehr und mehr zurückgedrängt, um den Begriff allein für politische Zwecke verwenden zu können, nachdem durch den Ersten Weltkrieg bereits eine Militarisierung und Politisierung eingeleitet worden war.²⁵ Bei der Prägung des Begriffs 1622 unter Papst Gregor XV. stand noch die Professionalisierung und Effizienz der Missionierungsarbeit im Mittelpunkt²⁶ – die Dynamik im Bedeutungswandel dieses einen Begriffs ist also evident. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde auch deutlich, dass sich positive Konnotationen zur Vermittlung persuasiver Inhalte sowie zur Lenkung von Massen besser eignen als negative.²⁷ Gerade dieser letzte Punkt ist hier von zentraler Bedeutung, da untersucht wird, wie eine Ideologie durch das Medium Film mithilfe von positiver Ästhetik vermittelt werden kann.

Der dritte hier betrachtete Begriff der Ästhetik ist ebenso wandelbar und vielfältig wie *Propaganda*, wenn nicht sogar noch mehr. Diverse Philosophen haben zahlreiche Ansätze, Konzepte und Verständnisse entwickelt, die je nach soziopolitischem und kulturellem Hintergrund anders ausfallen. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, wird sich hier lediglich auf ein konkretes Begriffsverständnis bezogen und auf eine detaillierte Darstellung der Begriffsgeschichte sowie des Bedeutungsreichtums verzichtet. Martin Seels²⁸ Unterscheidung in eine bewusste Wahrnehmung des Schönen und einer rein informativen Wahrnehmung bietet sich insofern an, als dass in den nachfolgend betrachteten Filmen erstere im Vordergrund steht, letztere hingegen meist vermieden wird.

²² Bussemer: *Propaganda. Konzepte und Theorien*, S. 29f.

²³ vgl. ebd., S. 33ff.

²⁴ vgl. Daniel Kothenschulte: „Riefenstahls angewandte Avantgarde“, in: Herzog, Markwart und Leis, Mario (Hrsg.): *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, München 2011, S. 25-36; hier: S. 32.

²⁵ vgl. Bussemer: *Propaganda. Konzepte und Theorien*, S. 26.

²⁶ vgl. ebd., S. 25.

²⁷ vgl. ebd., S. 70f.

²⁸ Als Referenz wird hier genommen: Martin Seel: „Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung“, in: Recki, Birgit und Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, S. 17-38.

Demnach kann Ästhetik als „Wahrnehmungs- und Herstellungsformen, die sich auf bestimmte, traditionell ‚schön‘ genannte Objekte beziehen“²⁹ verstanden werden und grenzt sich so von der Aisthetik ab, die „einfach die menschliche Wahrnehmung, ohne eine Beschränkung auf bestimmte Formen und Funktionen“³⁰ beschreibt. Interessanterweise ist und war die Ästhetik dabei nicht auf die Kunst beschränkt, auch wenn sie dort oft eine zentrale Rolle spielt.³¹ Grundlegend ist einzig ziel- und zweckgerichtete Wahrnehmung nichtästhetisch, allerdings „ist Wahrnehmung [ästhetisch] zu nennen, bei der es gleichermaßen um die Wahrnehmung und das jeweils Wahrgenommene selbst geht.“³² Da es eine Grundvoraussetzung und ein Hauptbestandteil des Mediums Film ist, dass der Zuschauer sich auf das Dargestellte einlässt, ist jene ästhetische Wahrnehmung ausschlaggebend.

Im nachfolgenden Text wird nun untersucht, wie es gelingt, dass die Wahrnehmung der Rezipienten des Films tatsächlich eine in diesem Sinne ästhetische wird – wo also die Wahrnehmung und das Wahrgenommene gleichermaßen wichtig sind. In Verbindung mit den Begriffen *Propaganda* und *Ideologie* liegt der Schwerpunkt dabei auf der Analyse von filmisch-dramaturgischen Strukturen, die positive Konnotation oder Assoziation nutzen, um einen politisch-ideologischen Inhalt darzustellen und in persuasiver Weise direkt oder indirekt vermitteln, sowie auf deren Funktion und Wirkung.

3 Struktur, Funktionen und Wirkung positiver Ästhetik

3.1 Sowjetunion: *Der Zirkus* (1936)

3.1.1 Sozialismus, Kommunismus und Stalinismus in Kunst und Gesellschaft

Grigorij Aleksandrovs Film *Der Zirkus*³³ wurde im Jahr 1936 produziert und fällt somit in die Regierungszeit Josef Stalins, weshalb Einflüsse des Stalinismus nicht missachtet werden können. Dieser kann allgemein gesehen einerseits als die Weiterentwicklung der marxistisch-leninistischen Ideologie unter Stalin betrachtet werden, andererseits auch als totalitaristische, willkürliche, kommunistische Diktatur unter dessen Herrschaft.³⁴ In Kultur und Gesellschaft waren die Einflüsse sowohl der Ideologie als auch des Totalitarismus weithin zu spüren, was durch

²⁹ ebd., S. 17.

³⁰ ebd., S. 17.

³¹ vgl. ebd., S. 19f.

³² ebd., S. 38.

³³ Der Originaltitel lautet *Цирк*, hier wird jedoch immer die deutsche Übersetzung verwendet.

³⁴ vgl. Heinz Ulrich Brinkmann: „Stalinismus“, in: Holtmann, Everhard (Hrsg.): *Politik-Lexikon*, München/ Wien 2000, S. 674-674; hier: S. 674.

die Einführung des Sozialistischen Realismus als staatlich vorgegebene Richtung in allen Kunstformen verstärkt wurde.

Auf dem ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller vom 17. August bis 1. September 1934 wurde folgendes Statut beschlossen:

„Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der sowjetischen schönen Literatur und Literaturkritik darstellt, fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Korrektheit muß mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.“³⁵

Dieses Statut legt die wichtigsten Merkmale und Aufgaben der Kunstschaffenden sowie ihrer Werke offen. Der Begriff *Sozialistischer Realismus* trat erstmals bereits nach der Verordnung des Zentralkomitees vom 23. April 1932 auf, mit welcher alle Schriftstellerverbände aufgelöst wurden, um Literatur und Kunst neu zu organisieren.³⁶ Etwa einen Monat später wurde dieser Begriff bereits hierhingehend konkretisiert, dass es die Hauptaufgabe des Künstlers sei, die Wahrheit in ihrem revolutionären Schaffen zu zeigen, da, wenn das erfüllt sei, der Weg zum Sozialismus als einzige logische Konsequenz aus dieser Wirklichkeit abzuleiten wäre, sodass der Kunst auch eine pädagogische Funktion zukommt.³⁷

Um all diese Vorgaben durchzusetzen und zu untermauern, formulierten sich sechs ideologische Postulate, die in ihrem Gebrauch, ihrer konkreten Definition und ihrer Wichtigkeit Schwankungen ausgesetzt waren. Übergreifend lassen sich jedoch folgende Forderungen formulieren: Parteilichkeit, wodurch das Wahrheitsmonopol der Partei auf die Gesamtgesellschaft übertragen werden soll sowie Widerspiegelung, wobei die Realität im Sinne des jeweils geltenden ideologischen Diskurses dargestellt wird; des Weiteren das Typische, wobei die Darstellung beispielsweise einer Klasse im präfigurativen Sinne darauf ausgerichtet ist, wie sie sein soll, sowie die revolutionäre Romantik, wodurch das Positive und Schöne, das ist und sein kann, hervorgehoben, das Negative und Hässliche hingegen kleingehalten wird; ferner der positive Held, der den sogenannten neuen Menschen verkörpert und keinerlei negative Charaktereigenschaften aufweist, um keine ideologischen Interpretationsspielräume zuzulassen; sowie als letztes die Volkstümlichkeit, die ab Mitte der 30er Jahre eine Verschiebung zum Nationalstolz bewirkte, der vorher keine große Rolle gespielt hatte.³⁸ Interessanterweise wurde der

³⁵ zitiert nach Günther: *Die Verstaatlichung der Literatur*, S. 16.

³⁶ vgl. ebd., S. 1, 10.

³⁷ vgl. ebd., S. 10f.

³⁸ vgl. ebd., S. 18-54.

Sozialistischer Realismus jedoch nicht nur als ideologische Vorgabe verstanden, sondern auch als ästhetische. Die Postulate, die angeben, wie die Wirklichkeit realistisch darzustellen ist, bilden dazu den Rahmen, sodass „[d]ie Verstöße gegen den sozialistischen Realismus [...] somit nicht nur als Abweichung von einer zeitgebundenen ästhetischen Norm [erscheinen], sondern als verwerfliche Verletzung der menschlichen Natur und der objektiven Gesetze der Schönheit.“³⁹

All diese Bemerkungen beziehen sich zwar auf rein schriftstellerische Tätigkeiten, doch „the [theoretical] formulation of the normative postulates of Socialist Realism[...] extended to all art forms“⁴⁰, schließt also auch den Film mit ein. Dies ging mit dem Stalinismus Hand in Hand; „[i]t embodied all the hallmarks of totalitarianism – the similarity to German practice is not accidental – hence, like all large-scale systems, it had its own logic of development.“⁴¹ So entwickelte sich in den 1930er Jahren eine nationale Filmlandschaft, die neben der Konformität zum Sozialistischen Realismus auch „the establishment of a single model of quasi-popular, propaganda cinema“⁴² mit sich brachte. Zu letzterem lässt sich *Der Zirkus* zuordnen. Das Genre des Musicals, wozu auch dieser Film gehört, hat primär die Funktion der Unterhaltung, weist jedoch einige markante ideologische Muster auf, wie auch hier bereits in der Handlung ersichtlich wird – denn „[w]hile the American musical integrated free enterprise capitalism and nationalism into its narrative, the Soviet musical incorporated Stalinist ideology and nationalism.“⁴³

Wie der Titel vermuten lässt, spielt der Film in einem Zirkus. Eine amerikanische Truppe, die in Moskau zu Gast ist, bietet eine Nummer dar, in der die Artistin Marion Dixon mit einer Rakete auf den Mond, hier in Form eines Trapezes, fliegt. Der Moskauer Zirkusdirektor erklärt es zum Ziel, diese Nummer mit seinem eigenen Ensemble besser und größer nachzustellen. Es entspannt sich eine Romanze zwischen Marion Dixon und Ivan Martynov, der die Regie zu der Nummer, als *Flug in die Stratosphäre*⁴⁴ deklariert, innehat. Derweil wird klar, dass der – wohlgerne deutsche – Direktor der Gasttruppe Franz von Kneischitz Marion unter seiner Kontrolle hält, da sie ein Kind von einem dunkelhäutigen Mann hat. Sie lernt durch Martynov die russische Sprache und die sowjetische Kultur kennen und beschließt, in der Sowjetunion zu bleiben. Bei der Premiere des *Flugs in die Stratosphäre* tauscht sie mit der sowjetischen Artistin

³⁹ ebd., S. 53f.

⁴⁰ Maya Turovskaya: „The 1930s and 1940s: cinema in context“, in: Taylor, Richard und Spring, Derek (Hrsg): *Stalinism and Soviet cinema*, London/ New York 1993, S. 34-53; hier: S. 34.

⁴¹ ebd., S. 39.

⁴² ebd., S. 52.

⁴³ Rimgaila Salys: *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov. Laughing matters*, Bristol/ Chicago 2009; hier: S. 8f.

⁴⁴ im russischen Original *Полёт в стратосфере* (z.B. Z, 17:18)

Rajka die Rollen, damit sie trotz der Erpressung in Moskau bleiben kann. Der Plan wird jedoch vereitelt und vor ausverkaufter Manege kundgegeben, dass sie die Mutter eines schwarzen Kindes ist. Wider Erwarten ist dies überhaupt nicht problematisch, da in der sowjetischen Gesellschaft, so wird es dargestellt, keine rassistischen Vorurteile vorherrschen. Marion kann bleiben und geht glücklich im Kollektiv auf.

Die scheinbar unnahbare amerikanische Einzelgängerin Marion Dixon wandelt sich im Laufe des Films zu einer typischen, sowjetischen Bürgerin, die Handlung ist linear erzählt sowie klar strukturiert, außerdem ist eindeutig, wer „gut“ und wer „böse“ ist; die politische Aussage ist mal mehr, mal weniger explizit ausgedrückt, doch ist sie stets vorhanden und in den Kontext des Unterhaltungsfilms eingebunden – eine Erzählweise, die in Filmen nicht unüblich war.⁴⁵

Interessanterweise wurden einige sowjetische Filme mit dieser latenten Ideologievermittlung auch in Frankreich gezeigt, da sie sich mit ihrer positiven Vermittlung indirekt auch in die eigenen politischen Ansichten einordneten – darunter auch *Der Zirkus*.⁴⁶ Im Folgenden wird nun untersucht, wie die Ideologie implizit sowie explizit, in jedem Fall jedoch positiv konnotiert, vermittelt wird.

3.1.2 Filmisch-gestalterische Darstellung von Gegensätzen

„The musical was in many ways the perfect vehicle for the depiction and promulgation of the socialist realist utopia“⁴⁷, wobei die Vermittlung stalinistischer Ideologie unter anderem durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Nationen erfolgt, namentlich des kapitalistischen Amerikas und der sozialistischen Sowjetunion. Hierbei sind bereits auf Handlungsebene Gegensätze angelegt, die in stalinistischen Musicals generell üblich sind und keineswegs nur *Der Zirkus* alleine betreffen; doch sie lassen sich anhand dieses Films besonders gut herausstellen und darlegen.

Im Zentrum steht eine Liebesgeschichte, die jedoch nicht auf gegenseitiger erotischer Anziehung basiert, sondern einzig auf der Arbeitsleistung des Anderen; dabei gibt es meist einen Handlungsstrang, in dem ein Rivale auftritt, infolgedessen sich der Liebhaber als würdig erweisen muss, und die Aufgabe der umworbenen Heldin darin liegt, den Würdigen auszumachen.⁴⁸

⁴⁵ vgl. Richard Taylor: „Red stars, positive heroes and personality cults“, in: ders. und Spring, Derek (Hrsg.): *Stalinism and Soviet cinema*, London/ New York 1993, S. 69-89; hier: S. 85f.

⁴⁶ vgl. Pascal Ory: *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 – 1938*, Paris 1994 ; hier : S. 464f.

⁴⁷ Richard Taylor: „'But Eastward, Look, the Land Is Brighter'. Toward a Topography of Utopia in the Stalinist Musical“, in: Dobrenko, E. A. und Naiman, Eric (Hrsg.): *The landscape of Stalinism. The art and ideology of Soviet space*, Seattle 2003, S. 201-215; hier: S. 203.

⁴⁸ vgl. ebd., S. 204.

„Sometimes, as in *The Circus*, this is obvious from the beginning, and the plot therefore revolves around the heroine’s discovery of the true path – the Soviet path – toward that understanding.“⁴⁹

All das trifft auf die Heldin Marion Dixon zu: Sie wird ursprünglich vom Direktor ihrer Zirkustruppe umworben, der sie zugleich aufgrund ihres Kindes ausnutzt, verliebt sich jedoch dann in den redlichen sowjetischen Genossen Martynov; nach einem kurzen Verwechslungsspiel mit dem Verlobten der Artistin Rajka, die dieselbe Rolle im Moskauer Zirkus spielen soll, initialisiert vom eifersüchtigen von Kneischitz, finden die beiden dann doch zusammen und brechen in eine gemeinsame Zukunft auf.

Die Protagonisten Ivan Petrovič Martynov und Franz von Kneischitz bilden das Gegensatzpaar des würdigen und unwürdigen Werbers um das Herz der Heldin eindrücklich ab. Das zeigt bereits die Art und Weise, wie die beiden Figuren, die fast nicht unterschiedlicher sein könnten, dem Zuschauer vorgestellt werden. Zu Beginn des Films wird eine aufgebrachte Menschenmenge gezeigt, die Marion verfolgt, die sich jedoch schließlich in einen Zug retten kann. Dort betritt sie das Abteil eines ihr bis dahin unbekanntes Mannes, der, bequem zurückgelehnt, die Beine überschlagen, Zeitung liest (vgl. Z, 2:36). Die allererste Einstellung des Films hat bereits dieselbe Zeitungsausgabe im Detail gezeigt, wodurch der Zuschauer darüber informiert wurde, Marion habe ein unsägliches Verbrechen begangen; es bleibt aber bis auf Weiteres unbekannt, welches das genau ist (vgl. Z, 1:41). Aufgrund dieses Artikels nun, der mit einem großen Bild versehen ist, erkennt auch von Kneischitz Marion und legt ihr gegenüber zunächst eine abneigende Haltung an den Tag (vgl. Z, ab 2:40). Zu diesem Zeitpunkt ist noch nicht bekannt, dass er Zirkusdirektor ist; dies wird jedoch deutlich, als die Handlung von Amerika in die UdSSR verlagert wird und er seine Nummer ankündigt, gekleidet in einen dunklen Frack, mit Zylinder und weitem Umhang (vgl. Z, 6:55). Übrigens wird hier schon durch den Schauplatzwechsel ein Kontrast aufgezeigt: Die Szenerie wechselt von einer laut schreienden Menschenmenge und dem Geratter eines Zuges in eine von angenehmer Zirkusmusik untermalte Manege, die mit sichtlich Spaß habenden Menschen gefüllt ist (vgl. Z, 4:17).

Doch dass eine Zirkusaufführung nur Show ist, wird nach dem *Flug zum Mond*⁵⁰ deutlich, als Marion hinter dem Vorhang von Kneischitz mit einem abweisenden, wenn nicht gar verhassten, Blick bedenkt, bevor sie wieder breit strahlend in die Manege hinaustritt, um den tosenden Applaus entgegenzunehmen (vgl. Z, 16:05). In der Garderobe nach dem Auftritt (vgl. Z, 17:46)

⁴⁹ ebd., S. 204.

⁵⁰ Im russischen Original *Полёт на луну* (z.B. Z, 6:49)

verhält er sich ihr gegenüber ebenfalls sehr unwirsch und cholerisch, wodurch die Sympathie von ihm weg und zu Marion hin gelenkt wird. Da Martynov die Garderobe direkt betritt, nachdem von Kneischitz diese verlassen hat, fällt ein umso positiveres Licht auf ihn, da er Marion respektvoll und höflich, um eine Überwindung der Sprachbarriere bemüht, gegenübertritt. Infolgedessen tritt die Eifersucht von Kneischitz' noch eindeutiger zu Tage, dessen Kontrollzwang so weit geht, dass er, in negativ dargestellter Komik, aus dem Fenster und über das Dach steigt, da er die Tür nicht öffnen kann (vgl. Z, 20:15). Die direkte Gegenüberstellung der beiden zukünftigen Rivalen fällt somit zugunsten Martynovs aus, da er wie der Beschützer Marions erscheint (vgl. Z, 20:52; vgl. Abbildung 1).

Doch auch ohne die direkte Gegenüberstellung mit Franz von Kneischitz ist Ivan Martynov ein gänzlich anderer Charakter. Er wird nicht gemütlich sitzend in die Handlung eingeführt, sondern aufrecht stehend, mit militärisch anmutender Haltung, zusätzlich in Untersicht, sodass zunächst nur seine Stiefel zu sehen sind und die Kamera zu ihm aufschauen muss, wodurch er noch größer erscheint; zudem lächelt er, ist blond, hell gekleidet, stolz und sein Körperbau breitschultrig (vgl. Z, 6:07) – in jeglicher Hinsicht das Gegenteil des gastierenden Zirkusdirektors, dessen breite Schultern nur künstlich sind.



Abbildung 1 Der Gegensatz von Kneischitz (links) – Martynov (rechts) (Z, 2:36, 6:16, 20:55 und 21:00)

Die Überwindung dieser Opposition ist in der Verwandlung der weiblichen Hauptfigur verkörpert: Von Marion, der im Kapitalismus groß gewordenen, brünetten, amerikanischen Artistin, die in Russland zu hohen Gagen gastiert, hin zu Maša, der im Kollektiv aufgehenden, vorbildlichen, blonden, sowjetischen Genossin, die sich der – in ihrem Falle künstlerischen – Errungenschaft für den Staat unterordnet. Diese Entwicklung geht Stück um Stück vor sich, stets

begleitet von dem Lied *Weit ist mein Heimatland*⁵¹. Fest steht jedoch auch so, dass „[i]n *The Circus*, the heroine ‘understands’ her situation when she joins the May Day parade in Red Square and sees Stalin, here signified as God by the iconlike image carried at the head of the procession in the immediately preceding shot.“⁵² Dass sie dabei bis zum Ende noch sehr auffällige Fehler im Russischen macht, ist nebensächlich.⁵³

Diese Verwandlung ist in den Farben, die Marion umgeben oder in welchen sie sich kleidet, besonders auffällig (vgl. Abbildung 2). Bei der Vorstellung des *Flugs zum Mond* trägt sie ein farbiges Kostüm mit vielen Verzierungen sowie eine braune Perücke, beim *Flug in die Stratosphäre* gibt es keine Perücke mehr, sondern einen hellen, einfarbigen, schmucklosen Overall, der sich in ein langes, weißes Kleid wandelt; bei der Parade trägt sie ebenfalls reines Weiß (vgl. Z, 7:59, 1:11:50, 1:14:40, 1:26:16). Diese Helligkeit ist symbolisch für den Fortschritt, den der Sozialismus bringt, und den Sprung in die Moderne, den dieser ermöglicht.⁵⁴



Abbildung 2 Marions Verwandlung (Z, 10:32 und 1:17:55)

Dass diese vor allem im Vergleich übermäßig positive Darstellung des sozialistischen Lebens nicht die Realität widerspiegelt, ist offensichtlich. Doch diese Art der Unterhaltungsfilme bot den Rückzug in eine Welt, die schöner war als die des tatsächlichen Lebens, wobei dieses Phänomen keineswegs auf die Sowjetunion beschränkt war.⁵⁵ Doch gerade hier war 1936 die Lebensrealität eine, der man gern entkommen wollte, wie der vor der Tür stehende Große Terror zeigte; doch „[i]f the Great Terror of the 1930s was to become the stick with which to modernize the Soviet Union, then entertainment cinema was to provide the carrot.“⁵⁶

⁵¹ Originaltitel: *Широка страна моя родная*

⁵² Taylor: *But Eastward, Look, the Land Is Brighter*, S. 206; in der hier verwendeten Fassung von *Der Zirkus*, eine Restaurierung Mosfilms aus dem Jahr 1970, ist Stalin erst nach Fahnen mit dem Abbild Marx‘ und Lenins zu sehen, vgl. Z, 1:26:50-1:27:05.

⁵³ So antwortet sie auf Rajkas Frage „Verstehst du es jetzt?“ mit „Jetzt verstehst du“, statt das Verb korrekt zu konjugieren (vgl. Z, ab 1:27:12; Übersetzung der Autorin nach: „Теперь понимаешь?“ – „Теперь понимаешь.“).

⁵⁴ vgl. Katerina Clark: „Socialist Realism and the Sacralizing of Space“, in: Dobrenko, E. A. und Naiman, Eric (Hrsg.): *The landscape of Stalinism. The art and ideology of Soviet space*, Seattle 2003, S. 3-18; hier: S. 15.

⁵⁵ vgl. Taylor: *But Eastward, Look, the Land Is Brighter*, S. 201.

⁵⁶ ebd., S. 203.

3.1.3 Inszenierung einer Realität durch die Betonung des Schönen

Diese Parallelwelt des Unterhaltungsfilms, in die man sich so gerne flüchtete, war so schön, da der Fokus auf dem Schönen lag, wie es der Sozialistische Realismus vorgab. Dabei wurde das Hässliche, das hätte gezeigt werden können, wenn nicht gänzlich ausgespart, so doch kaum beachtet. Außerdem war „Aleksandrov [...] obsessed with capturing Soviet modernity on film“⁵⁷, und er wusste sie in Szene zu setzen. Schließlich war es „the task of socialist realism, whether in art, in film, or in literature, to present the public with its landmarks and its route maps“⁵⁸ – was der Regisseur beispielsweise genau dadurch erfüllte, dass er die neuen Sterne auf dem Kreml in Moskau erstmals in einem Film und somit der ganzen Bevölkerung zugänglich zeigte.⁵⁹

Die Minimalisierung des Negativen spielte bereits bei der Entwicklung des Drehbuchs eine Rolle, das vor Drehbeginn genehmigt werden musste. Schlechte Charakterzüge wie Dummheit, die ein positiver Held per Definition nicht besitzen kann, mussten gestrichen werden, ebenso allzu satirische Aussagen und Handlungen.⁶⁰ Die Struktur der Handlung wird dadurch einfacher und die – ideologische – Aussage eindeutiger, da die Figuren, ob Hauptcharakter oder Nebenfigur, statt vielschichtige, komplexe Menschen darzustellen, klare und ihnen eindeutig zugeordnete Funktionen erfüllen.

Die Aussparung des Hässlichen ist in *Der Zirkus* nicht so auffällig wie es möglich wäre, da beispielsweise durch den nahenden Großen Terror einiges keine Erwähnung finden dürfte; allerdings spielt die Handlung größtenteils in dem in sich geschlossenen Raum der Zirkustruppe, weshalb das wahre Leben von vornherein keinen allzu großen Platz einnimmt. Das, was als hässlich dargestellt wird, wie der Rassismus gegenüber Menschen anderer Hautfarbe oder der erpresserische und teils gewalttätige von Kneischitz, wird gewissermaßen aus der Sowjetunion ausgelagert und nicht-sozialistischen Regierungsformen zugeschrieben. Durch die im vorhergehenden Kapitel beschriebenen Gegenüberstellungen der verschiedenen Kulturen und Gesellschaften wurde bereits gezeigt, wie die UdSSR dadurch in ein weitaus positiveres Licht gerückt wird. Einer gewissen Paradoxität kann der Film jedoch auch durch den Schwerpunkt auf das Schöne nicht entbehren, was zum Beispiel in der späten Räterepublik in Filmen zur und über

⁵⁷ Salys: *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov*, S. 8.

⁵⁸ Clark: *Socialist Realism and the Sacralizing of Space*, S. 8.

⁵⁹ vgl. Salys: *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov*, S. 8.

⁶⁰ vgl. ebd., S. 129f.

die Zeit Stalins durch Zitate oder andere intertextuelle Methoden wieder aufgegriffen und hervorgehoben wurde.⁶¹

Die Hervorhebung des Schönen ist konkret beispielsweise darin zu sehen, dass Marion Dixon eine Suite in einem sehr luxuriösen Hotel bewohnt, die weit von der Wohnsituation der meisten Sowjetbürger entfernt sein dürfte. Doch das *Hotel Moskva* war und ist nicht nur äußerst luxuriös, es überblickt auch den Roten Platz und befindet sich so in unmittelbarer Nähe zum sowjetischen Machtzentrum (vgl. Abbildung 3); die Ideologie hatte sich dahingehend gewandelt, dass Wohlstand nicht mehr generell abzulehnen war.⁶² Dem Kreml, „which so often functioned in socialist realist art and film as a sentinel, a guardian, or a guarantor of ideological purity“⁶³, kam dabei als Hauptachse der politischen Entscheidungen eine zentrale Rolle zu.



Abbildung 3 Der Blick von oben zum Machtzentrum Kreml (Z, 21:40)

Dabei ist die Größe des Kremels ebenso wichtig wie die Lage von Marions Suite in einem höheren Stockwerk, da Höhe und Tiefe für die Metaphorik im Stalinismus bedeutend sind; das Streben nach Höhe und damit Höherem war von zentraler Bedeutung.⁶⁴ Diese Tendenz ist auch in *Der Zirkus* eindeutig, nicht nur durch die Bauwerke: So ist das Ziel der russischen Raketennummer, noch besser zu sein, indem die Artisten noch höher fliegen; die einzige Amerikanerin, die sich im sowjetischen Sinne entwickeln kann, ist bereits am Anfang auf der Rakete oder fliegt durch sie in höhere Sphären, während der Gegenspieler des redlichen, sowjetischen Mannes zwar alles lenkt, jedoch am Boden bleiben muss (vgl. z.B. Z, 8:55). Beim *Flug in die Stratosphäre* ist die Tanzkompanie auf Stufen choreographiert, die entweder gerade oder kreisförmig nach oben ausgerichtet sind (vgl. z.B. Z, 1:14:35 und 1:15:21). Das durch den ganzen Film hindurch wiederkehrende Lied *Weit ist mein Heimatland* hat ebenfalls häufig nach oben gerichtete Melodieverläufe; durch Gegenbewegungen in der Begleitung gibt es immer eine Bewegung nach oben, auch wenn die Melodie absteigt.

⁶¹ vgl. ebd., S. 9.

⁶² vgl. ebd., S. 153.

⁶³ Clark: *Socialist Realism and the Sacralizing of Space*, S. 13.

⁶⁴ vgl. ebd., S. 8f.

Es ist eindeutig, dass dieses Streben nach oben wichtig ist. Ob es dabei einzig den Fortschritt und die Überlegenheit betonen soll, kann diskutiert werden. Im Hinblick auf die vom Sozialistischen Realismus verlangte Reduktion des Hässlichen lässt sich auch die Hypothese aufstellen, dass eine weitere Funktion des Aufwärtsdrangs war, die nicht so schöne Realität auf dem sprichwörtlichen Boden der Tatsachen auszublenden und nicht zeigen zu müssen.

3.1.4 Inszenierung von Massen durch Choreographie und Gesang

Eine etwas andere Art der Verschönerung der Realität findet, wie bereits angedeutet wurde, in der musikalischen Gestaltung statt, vor allem durch das Lied *Weit ist mein Heimatland*. Dieses geht nicht nur durch die Liebesgeschichte in den Film ein, sondern vermittelt auch einerseits wichtige ideologische Botschaften auf eine etwas subtilere Art und Weise, andererseits wird es zur Choreographie von Massen eingesetzt.

Letztere sind in ideologischen Filmen nicht zu unterschätzen, da ihnen eine nicht unbedeutende Rolle in der Vermittlung zukommt. Wie Siegfried Kracauer in seinem Aufsatz *Das Ornament der Masse* schreibt, wird „[d]er Vernunft [...] der Zutritt erschwert, wenn die Massen, in die sie eindringen sollte, den Sensationen sich hingeben, die ihnen der götterlose mythologische Kultus gewährt.“⁶⁵ Dabei ist ein wichtiger Aspekt jener Masse, dass sich die Vielschichtigkeit des menschlichen Charakters zurücknimmt und schließlich gänzlich in dem Ornament, welches die Masse bildet, zu einer Einheit zusammenkommt, wobei kein Platz mehr für die Vernunft als solche vorhanden ist.⁶⁶ Dies ist eine interessante Parallele zur Simplizität der handelnden Figuren, die im vorherigen Kapitel bereits angesprochen wurde. Sie bilden zwar keine Masse im ornamentalen Sinne Kracauers, doch sie sind in gewisser Weise das ideale Abbild der Bevölkerung, anders ausgedrückt des Kollektivs, und nicht einer Gemeinschaft von denkenden, unabhängigen Individuen.

Das Massenornament, wie es Kracauer beschreibt, hält aber auch eindeutig Einzug in *Der Zirkus*, und zwar in Form der Choreographie der Tanzkompanie, die vor allem beim *Flug in die Stratosphäre* sichtbar wird (vgl. Abbildung 4). Das Ornament der Masse wird von Kracauer zunächst mithilfe des Vergleichs zu Tanzgruppen – genauer genommen den Tillergirls – beschrieben,⁶⁷ weshalb die Ähnlichkeit zur an Busby Berkeleys Choreographien und Inszenierungen angelehnten Bildsprache in Grigorij Aleksandrovs Film nicht zu missachten ist. Die

⁶⁵ Siegfried Kracauer: „Das Ornament der Masse“, in: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977, S. 50-63; hier: S. 62.

⁶⁶ vgl. ebd., S. 60.

⁶⁷ vgl. ebd., S. 50f.

Tänzerinnen sind dabei „passive, manipulated as bio-tiles, their identities subsumed in a single, abstract, totalizing design.“⁶⁸ Der Effekt ist dabei schlicht der der Bewunderung der Schönheit; das wird durch wiederkehrende Kommentare des Zirkusdirektors und desjenigen, der die Nummern ansagt, deutlich, die sich dessen gegenseitig nur mit dem Wort „Schön!“⁶⁹ versichern. Die Funktion dieser durch Einheit erzeugten Schönheit ist das Übertreffen der nicht-sozialistischen Kultur, deren Inszenierung nicht auf derartige Größe, Höhe, Homogenität und überzeugende Darbietung ausgelegt ist.



Abbildung 4 Die nach oben gerichteten Massenornamente in der Choreographie (Z, 1:14:23, 1:14:53, 1:15:58)

„The nonrepresentational features of Aleksandrov’s musicals (music and song, rhythm) served the same convergent function, melding personal and ideological utopias“⁷⁰, was bereits einen weiteren, zentralen Punkt einführt: die Verwendung von Liedern, in Verbindung mit Massen sowie deren Rolle im Verlauf des Films generell. Das Genre des Musicals setzt die Darstellung von Liedern selbstverständlich voraus, doch die Funktion war in Aleksandrovs Filmen nicht rein Unterhaltung, sondern auch die Vermittlung nationalistischer oder zumindest ideologischer Inhalte; dabei kam ihm entgegen, dass in Russland bereits eine reiche Vielfalt an Liedern vorhanden war, die auch gern und viel gesungen wurden, sodass neue Melodien bereitwillig angenommen und auch außerhalb des Kinos gesungen und dadurch weiterverbreitet und rezipiert wurden.⁷¹

„The mass lyric emerges as the successor to the folk song, transforming its minor mood and motifs of sadness and despondency into intonations of joie de vivre“⁷²; auch bei den Liedern geht also unter anderem um eine Aussparung des Hässlichen und Betonung des Schönen. Doch nicht nur das: Es ging auch darum, Lücken, die durch zunächst minimierte und schließlich eliminierte negative oder gegen den Staat und sein Programm gerichtete Denkweisen entstanden

⁶⁸ Salys: *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov*, S. 164, sowie vgl. S. 163.

⁶⁹ Z, 1:15:03, 1:15:36, 1:17:25, jeweils mindestens zweimal „Хорош!“

⁷⁰ Salys: *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov*, S. 9.

⁷¹ vgl. ebd., S. 7.

⁷² Hans Günther: „Broad Is My Motherland‘: The Mother Archetype and Space in the Soviet Mass Song“, in: Dobrenko, E. A. und Naiman, Eric (Hrsg.): *The landscape of Stalinism. The art and ideology of Soviet space*, Seattle 2003, S. 77-95; hier: S. 81.

waren, mit neuen, ideologiekonformen Inhalten zu füllen, wofür sich das Musical bestens eignete.⁷³ Dabei ist hier hervorzuheben, dass das bereits mehrfach erwähnte Lied *Weit ist mein Heimatland*, das für diesen Film komponiert wurde, in den Stand einer inoffiziellen Nationalhymne erhoben wurde, was die Bedeutung und Tragweite dieser Lieder eindrücklich hervorhebt.⁷⁴ *Weit ist mein Heimatland* ist keineswegs das einzige Lied, das in *Der Zirkus* zum Einsatz kommt und auch in Wiederholungen eine Rolle durch eine längere Zeitspanne im Film spielt, doch es ist von einer ideologisch weitaus höheren Bedeutung wie beispielsweise das Wiegenlied am Ende des Films, wie im Folgenden gezeigt wird.

Der Komponist Isaak Dunaevskij wirkte auch an anderen Musickomödien Aleksandrovs mit, wobei ihm bei *Der Zirkus* von Seiten des Regisseurs mehr künstlerische Freiheit sowie Spielraum eingeräumt wurden und das Drehbuch mit der Musik gemeinsam entwickelt wurde.⁷⁵ Dabei hatte Dunaevskij sehr genaue Vorstellungen bezüglich der musikalischen Gestaltung: Er bevorzugte eine klare Leitmotivtechnik sowie eine zentrale Melodie, die den gesamten Film immer wieder in Erscheinung tritt, wobei es von zentraler Bedeutung ist, dass die Melodien nicht allzu kompliziert sind, um leicht ins Ohr gehen zu können und einprägsamer zu sein.⁷⁶ Hier wird all das definitiv erfüllt, wofür die Ernennung zur inoffiziellen Hymne ein Beleg sein dürfte; denn wenn das Lied nicht recht einfach und eingänglich wäre, hätte es diesen Status kaum erreichen können.

Dabei ist die Verwendung dieses Liedes keinesfalls rein im agitatorischen Sinne, es verkörpert vielmehr die Werte der Sowjetunion in ihren Grundfesten. Die Parade zum Maifeiertag am Ende des Filmes wird eindrücklich durch das gemeinsame Singen untermalt, und die Entwicklung des Liedes bis dahin zeigt bereits an, dass ihm eine nationale Bedeutung zukommen wird. Tatsächlich war die Parade in den allerersten Drehbuchfassungen nicht enthalten, wurde jedoch hinzugefügt, um dem Film eine nationalistischere Note zu verleihen; da sich die vollständige Nachbildung dieses Aufmarsches im Studio als nicht machbar erwies, wurden dokumentarische Bilder mit den Spielszenen vermischt, der Aussage der Hauptdarstellerin Ljubov' Orlova zufolge nahmen die Schauspieler auch an der tatsächlichen Parade teil und wurden dabei gefilmt.⁷⁷ Die so entstandenen Bilder heben den nationalistischen Aspekt eindrücklich hervor.

⁷³ vgl. ebd., S. 81.

⁷⁴ vgl. Clark: *Socialist Realism and the Sacralizing of Space*, S. 9.

⁷⁵ vgl. Salys: *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov*, S. 139.

⁷⁶ vgl. ebd., S. 140f.

⁷⁷ vgl. ebd., S. 127, 131f.

Doch *Weit ist mein Heimatland* drückt nicht nur den Nationalstolz aus, es untermalt auch die Entwicklung der Heldin von der systemfremden Amerikanerin zur redlichen sowjetischen Genossin. Dies ist das Lied, das Martynov Marion beibringt, damit sie Russisch lernt, und durch welches er sich seinen Gefühlen ihr gegenüber bewusst wird (vgl. Z, ab 21:43). Doch diese Liebe ist nicht einfach nur die zwischen zwei Menschen, sie ist nur durch die und in der Sowjetunion möglich. Dies wird zumindest vermittelt, als das Lied zum ersten Mal nach dem Vorspann erklingt. Dabei zeigt die Kamera den Roten Platz mit dem Kreml in der Mitte, im Hintergrund ist die Melodie gesungen zu hören, nur unterlegt von Streichern und Balalaiken. Dadurch entsteht nicht nur eine angenehme Spannung, auch ist der Text, der die Weite und Größe des Landes betont, gut verständlich. Das darauffolgende gemeinsame Spielen und Singen am Klavier betont den Text nochmals, da Marion ihn Vers für Vers und Wort für Wort lernt; ihre Klavierimprovisation über die Melodie, die wie eine Befreiung von den Strapazen des Alltags anmutet, hebt die verbundenen Emotionen hervor. Schließlich werden sich die beiden der Möglichkeit einer glücklichen Zukunft bewusst, während sie ihre Spiegelbilder auf dem Flügel betrachten und das Lied mit groß besetztem Orchester und Bariton nochmals erklingt.

Dieses Lied als Symbol für die Liebe und das mögliche zukünftige Glück spielt auch bei Mari-
ons Entscheidung, die UdSSR nicht mehr zu verlassen, eine Rolle. Dabei kommt eine gewisse
Erwachens-Symbolik hinzu (vgl. Abbildung 5). Marion ist müde, hat den Kopf auf den Tisch
gelegt; als leise, dann lauter werdend *Weit ist mein Heimatland* zu hören ist, gehen im abendli-
chen Moskau hinter ihr die Lichter an. Sie richtet sich auf und schreibt den Brief an Martynov,
der zwar einige Rechtschreibfehler enthält, doch dessen Aussage wichtiger ist als sprachliche
Fehler – sie streicht die Unterschrift *Marion* durch und ändert sie zu *Mauua* (Maša) und vollzieht
somit einen wichtigen Schritt in Richtung der sozialistischen Lebensform (vgl. Z, 41:27).

Nach der erfolgreichen Premiere des *Flugs in die Stratosphäre* ist sie es, die das Lied anstimmt,
womit ihre Verwandlung vollendet ist (vgl. Z, 1:25:23). Sie ist Teil des Kollektivs, wobei durch
das Lied weniger dessen materielle, als seine emotionale Beschaffenheit hervorgehoben wird,
denn „[t]he ‘we’ of the mass song appears not in the form of a collective, homogeneous in class
and ideology, but as a sense of community best expressed by the German term *Gemeinschaft* –
something felt in the heart rather than perceived by reason.“⁷⁸ Dies wird auch auf bildlicher
Ebene dargestellt, indem sie, meist in Nahaufnahme, mit Bildern der Parade überblendet wird,
während das Lied weiter erklingt (vgl. Z, ab 1:27:28), bis eine aufsteigende Schlusskadenz,

⁷⁸ Günther: *Broad Is My Motherland*, S. 82.

verbunden mit dem Aufsteigen mehrerer Ballons, den Film zu seinem Ende hoch hinaus führt (vgl. Z, ab 1:28:43).



Abbildung 5 Das Lied ermöglicht es Marion, zu erwachen, um schließlich in der sowjetischen Gesellschaft aufzugehen (Z, 41:27, 41:46 und 1:27:29)

„[N]irgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt“⁷⁹, schreibt Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und erkennt damit gleichzeitig das Kino als Massenmedium sowie die mögliche Manipulation dieser Massen an. Die ideologisch konnotierten Aussagen – Nationalstolz, Zusammengehörigkeitsgefühl, die Möglichkeit zu einer neuen, glücklichen Zukunft im und dank des Sozialismus –, die *Weit ist mein Heimatland* hier mit künstlerischem Anspruch vermittelt, unterstreichen diese Aussage in Verbindung mit dem unglaublichen Erfolg des Films, der in den ersten zwei Wochen in Moskau von einer Million Menschen gesehen wurde und bis 1939 der beliebteste sowjetische Film überhaupt war⁸⁰.

Nach Benjamin herrscht im Kommunismus außerdem die Politisierung der Kunst vor, die er dem Faschismus entgegensetzt, der sich durch die Ästhetisierung der Politik dem Krieg nähert.⁸¹ Die vorliegende Analyse hat gezeigt, dass diese Sichtweise nicht ganz von der Hand zu weisen ist, da die ideologischen Aspekte beispielsweise in die Musik oder die Bildsprache einfließen und sie somit klar in den Sinn der Politik gestellt werden; doch die Untersuchung hat ebenso hervorgehoben, dass die Trennung von Politik und Ästhetik oder eine Hierarchisierung der beiden Aspekte auch im Sozialismus schwierig, wenn nicht gar unmöglich ist.

⁷⁹ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Schöttker, Detlev: *Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, Frankfurt am Main 2007, S. 7-50; hier: S. 37.

⁸⁰ vgl. Salys: *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov*, S. 149.

⁸¹ Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 48ff.

3.2 Frankreich: *La Grande Illusion* (1937)

3.2.1 Die linke Regierung Frankreichs und Jean Renoir

Die Jahre 1934/35 bis 1937/38 sind für Frankreich als Land politisch ebenso bemerkenswert⁸² wie für Jean Renoir in seinem filmischen Schaffen. Eine Zeit lang wurde versucht, diese Episode im Leben des Regisseurs gesondert zu betrachten und seine politische Meinung von der Ästhetik seiner Filme zu trennen; doch schließlich gab es auch Ansätze, diese Schaffensperiode als Teil einer übergreifenden Entwicklung zu sehen.⁸³ Da die Thesen dieser Arbeit unter anderem darauf beruhen, dass ästhetische Gestaltung und politisches Engagement Hand in Hand gehen können, ist der zweite Blickpunkt besonders interessant.

Die Situation in Frankreich lässt sich gut zwischen die Sowjetunion und das Dritte Reich stellen, die hier als totalitäre Systeme betrachtet werden, wobei sie doch deutlich andere Merkmale aufweist; dabei ist besonders hervorzuheben, dass es sich nicht um Totalitarismus handelt. Doch auch hier sind politisch motivierte Filme zweifelsohne, wenn nicht propagandistisch, so doch meinungslenkend im Sinne der Regierung gestaltet, wie sich im Laufe dieses Kapitels zeigen wird. Mit den Wahlen 1936 kam das linke Regierungsbündnis des Front populaire, ursprünglich als *Comité de rassemblement populaire*⁸⁴ am 14. Juli 1935 gegründet, an die Macht.⁸⁵ Anders als die Regierung der Sowjetunion war dieses Bündnis nicht eine (oder genauer die) einzige Partei, primär sozialistisch und den Kommunismus anstrebend, sondern deckte vielmehr ein etwas breiteres linksorientiertes Spektrum verschiedener Parteien ab.⁸⁶

Noch vor der Gründung des Rassemblement populaire war die Einigkeit unter den zukünftigen Bündnispartnern nicht groß genug für eine enge Zusammenarbeit gewesen, doch das Zusammenlegen von Demonstrationen der Kommunisten und Sozialisten am 12. Februar als Reaktion auf die gewaltsamen, antiparlamentarischen Proteste vom 6. Februar brachte die beiden Lager einander näher.⁸⁷ Doch obwohl „[I]‘union des forces de gauche et d'extrême gauche contre

⁸² vgl. Georges Lefranc: *Histoire du Front populaire (1934-1938)*, Paris 1965 ; hier: S. 7.

⁸³ vgl. Brett Bowles: „Renoir under the Popular Front: Aesthetics, Politics, and the Paradoxes of Engagement“, in: Phillips, Alastair/ Vincendeau, Ginette (Hrsg.): *A companion to Jean Renoir*, Hoboken, N.J. 2013, S. 398-424; hier: S. 400, 403.

⁸⁴ Der Name *Rassemblement populaire* hielt sich wohl nur wenige Monate, bevor sich die Bezeichnung *Front populaire* endgültig durchsetzte; das Wort *Front*, das vor allem von der kommunistischen Partei bevorzugt wurde, sollte die Einheit und Geschlossenheit des Bündnisses unterstreichen. Ob es sich nun aufgrund von Bestrebungen der Kommunisten oder schlicht einer höheren Eindringlichkeit durchsetzte, ist unklar (vgl. Lefranc: *Histoire du Front populaire (1934-1938)*, S. 9).

⁸⁵ vgl. Jean Vavasseur-Desperriers: „Front populaire“, in: Sirinelli, Jean-François (Hrsg.): *Dictionnaire de l'histoire de France*. Paris 2006, S. 373-375; hier: S. 373.

⁸⁶ vgl. ebd., S. 373.

⁸⁷ vgl. ebd., S. 373; genauere Ausführungen über die politischen Hintergründe und Strömungen bietet bspw. Lefranc: *Histoire du Front populaire (1934-1938)*, S. 12-35.

le «Fascisme» qui s'était réalisée pour la journée du 12 Février 1934 ne devait pas être durable⁸⁸, formierte sich über ein Jahr später schließlich der Rassemblement populaire.

So weit die politische Lage, die sich wohl durchaus als bewegt bezeichnen lässt. Doch „le Front populaire est d'autre part à l'origine d'une ample moisson d'images, sinon de mythes, des grèves sur le tas aux départs en congé payé, des films de Jean Renoir aux auberges de la jeunesse“⁸⁹, also war auch außerhalb der Politik in Kultur und Gesellschaft viel im Wandel begriffen. Bereits zu Beginn der Regierung wurden verschiedene Stimmen laut, das Kino solle sich neu erfinden und dabei eine moralische Aufgabe und Funktion übernehmen.⁹⁰ Entgegen Ankündigungen gab es auch unter dem Front populaire weiterhin Zensur, die den Filmmarkt zu den Zwecken des Bündnisses lenkte; diesem war die Wichtigkeit des Mediums Film unter anderem durch den Vergleich mit der Sowjetunion bewusst, wenngleich die Lenkung nicht so stark ausgeprägt war wie in einem totalitären System.⁹¹

Wie bereits eingangs erwähnt, wurden die Filme Jean Renoirs aus der Zeit des Front populaire unter der Prämisse eines klaren Trennungsversuchs von Ideologie und Ästhetik betrachtet; das mag unter anderem daran liegen, dass er zwei eindeutig propagandistische Auftragsfilme fertigte, *La vie est à nous* und *Le Crime de M. Lange*, gleichzeitig jedoch nie in einer Partei organisiert war.⁹² Glaubt man seiner Autobiographie, so nahm er die Aufträge der Propagandafilme gerne an, da er darin die einzige für ihn in Frage kommende Möglichkeit sah, dem aufkommenden Nationalsozialismus etwas entgegen zu setzen.⁹³ Der hier untersuchte Film ist jedoch keiner dieser beiden eindeutigen Propagandawerke, auch wenn sich *La Grande Illusion* ebenso in die ideologischen Denkmuster des Front populaire einfügt.

Der Film erzählt die Geschichte mehrerer französischer Offiziere im Ersten Weltkrieg, die versuchen, aus verschiedenen deutschen Gefangenenlagern zu entkommen. Dabei scheinen die Grenzen, die der Krieg zwischen verschiedenen Nationen zieht, kaum zu existieren, auch die Klassengrenzen zwischen Adel und Bürgertum oder Arbeitern werden zu überwinden versucht. Dies geschieht zunächst mit mäßigem Erfolg. Doch die Klassen scheinen über die Nationen hinweg zu verbinden und so entspannt sich zwischen den Aristokraten de Boëldieu – dem Kriegsgefangenen – und von Rauffenstein – der das Lager kommandiert – eine Freundschaft. De Boëldieu opfert diese und sich selbst jedoch dafür, zwei in der Klasse unter ihm

⁸⁸ Lefranc: *Histoire du Front populaire (1934-1938)*, S. 36.

⁸⁹ Ory: *La belle illusion*, S. 21.

⁹⁰ vgl. ebd., S. 419.

⁹¹ vgl. ebd., S. 428f und 559.

⁹² vgl. Bowles : *Renoir under the Popular Front*, S. 399.

⁹³ vgl. Jean Renoir: *Ma vie et mes films*, Paris 1974; hier: S. 113.

stehenden Mitgefangenen, Maréchal und Rosenthal, zur Flucht zu verhelfen. So wird eine Idealgesellschaft, ein ideales Miteinander vermittelt, das zudem zutiefst pazifistisch angelegt ist. Im Jahr 1937, in dem der Film gedreht und veröffentlicht wurde, war die offizielle Vorgabe, die Drehbücher müssten unter anderem mehr Frieden und Freiheit enthalten; die hier verwobenen, starkgemachten Komponenten Patriotismus und Pazifismus verdeutlichen dies, und *La Grande Illusion* wurde auch dafür gelobt, Kino im Sinne der Internationale und der französischen Ideologie zu sein.⁹⁴

„Yet Renoir’s invocation of patriotic interclass solidarity and optimism flew in the face of the increasingly polarized nature of cultural discourse during the Popular Front’s first year in power and drew objections from both the Left and the Right, with aesthetic and technical considerations again serving as a vehicle for ideology“⁹⁵, weshalb dieser Film besonders interessant zu betrachten ist – zumal sich Renoirs politische Überzeugungen während des Entstehungsprozesses wandelten und der Film zwar kommerziell und kritisch ein Erfolg war, jedoch in Deutschland und Italien sofort verboten wurde.⁹⁶

3.2.2 Inszenierung von Massen und Soldatengruppen

„There is a temptation to stop at the surface of *La Grande Illusion* and to simply admire its stylistic mastery“⁹⁷. Doch wie bereits anhand von Grigorij Aleksandrovs Film gezeigt werden konnte, hat gerade die Darstellung von Menschenmassen das Potenzial, die zu vermittelnde Ideologie zu unterstreichen. Auch bei Jean Renoir gibt es Massen, wobei diese auf eine andere Art und Weise in Szene gesetzt sind, während auch hier einige Gemeinsamkeiten in Wirkung und Funktion festzustellen sind. Eine bereits in der Handlung angelegte Choreographie der Massen wie in *Der Zirkus* fehlt meist in *La Grande Illusion* schlicht dadurch, dass es sich um Soldaten und nicht um Artisten handelt; dafür fügen sich die in der Gruppe vereinigten Protagonisten umso mehr in das Genre des Kasernenfilms ein.⁹⁸ Eine Theatralisierung und Inszenierung von Soldatengruppen findet aber auch hier statt.

Tatsächlich bietet es sich an, zwischen zwei Arten von Inszenierung zu unterscheiden:⁹⁹ auf der einen Seite die organisierte, klar strukturierte und einheitliche Bewegung von Soldaten, auf der

⁹⁴ vgl. Ory: *La belle illusion*, S. 465.

⁹⁵ Bowles: *Renoir under the Popular Front*, S. 414.

⁹⁶ vgl. Dirscherl: *Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen*, S. 59f.

⁹⁷ Martin O’Shaughnessy: *La Grande Illusion. (Jean Renoir, 1937)*, London 2009; hier: S. 59.

⁹⁸ vgl. Olivier Curchod: *La Grande Illusion, Jean Renoir. Étude critique*, Paris 1994; hier: S. 56.

⁹⁹ Eine ähnliche Aufteilung nimmt auch O’Shaughnessy (vgl. z.B. S. 68) vor, allerdings bezieht er auch die Geschwindigkeit der Montage sowie die Kameraführung mit ein und betrachtet nicht nur Massen, sondern generell die Inszenierung von handelnden Personen.

anderen die scheinbar unorganisierte, teils ironisch und chaotisch anmutende Theatralisierung der Handlungen. Beide Aspekte werden anhand szenischer Beispiele gegenübergestellt und erläutert, wobei eine klare, kategorische Abgrenzung nicht immer möglich ist.

Auf der Seite der – zumindest zunächst – scheinbar unorganisierten Theatralisierung (vgl. Abbildung 6) stehen die Tunnelgrabung (vgl. *LGI*, ab 16:53), die fast schon einem Ritual gleicht, sowie das Pfeif- und Trommelkonzert (vgl. *LGI*, ab 1:09:57), das Maréchal und Rosenthal zum Ausbruch verhilft. Beide Szenen haben einen ironischen Unterton, aber mit dem Ausbruch aus dem Gefangenenlager gleichzeitig ein ernstes Ziel vor Augen. Durch die Aktion des Tunnelns wird die Gruppe der französischen inhaftierten Offiziere in Szene gesetzt, abgegrenzt von anderen Nationen; allerdings beginnen hier auch schon die Bemühungen, die Klassengrenzen untereinander zu überwinden und zunichte zu machen, wozu das Spektakel beiträgt. Die Neuankömmlinge Maréchal und de Boëldieu sind Zuschauer, die die bereits seit Längerem gefangengenommenen Franzosen betrachten. Letztere bieten etwas dar, das durchaus wie eine lang und regelmäßig einstudierte Choreographie erscheint: Sobald der Wächter die Tür geschlossen hat, wird ein Stuhl unter die Klinke gestellt, dann steigen alle wieder aus ihren Betten, um anschließend mit geradezu tänzerischer Anmut¹⁰⁰ das Fenster zu verhängen. Hierbei wird jeder Griff eindeutig nicht zum ersten Mal ausgeführt; die Art und Weise, wie sie sich beispielsweise gegenseitig auf sowie von Stühlen helfen und sich anschließend voreinander verneigen verstärkt den stark theatralischen Charakter einer Vorstellung, die allabendlich gegeben wird. Dieser Charakter wird unter anderem noch dadurch verstärkt, dass Cartier, der eigentlich von Beruf Schauspieler ist, ebenso theatralisch – natürlich sehr leise, um nicht aufzufallen, ähnlich wie Gespräche hinter der Bühne bei Aufführungen – die Schritte erklärt, die er durchführt, während de Boëldieu wie ein Zuschauer auf dem Bett sitzt und nebenbei in ein Blatt Karten schaut. Diese manchmal als problematisch angesehene „Nähe zur Theaterästhetik[...] nimmt Renoir als Herausforderung an und verwandelt sie in eine neue Qualität seines Films“¹⁰¹.

Am Ende dieser Szene schlägt die spielerische Konnotation jedoch plötzlich in Ernst um, als die Gruppe erfährt, dass ein anderer Gefangener, der ebenfalls entkommen wollte, bei dem Versuch erschossen wurde. Dies kann als Foreshadowing für den tatsächlichen Ausbruch Maréchals und Rosenthals gesehen werden, bei dem de Boëldieu sein Leben lässt. Dieser ist ebenso in eine Vorführung eingebettet und wird durch sie erst möglich: Das absichtlich scheußliche Pfeifkonzert, direkt gefolgt von einer extra lauten Trommeldarbietung auf Deckeln,

¹⁰⁰ Die Anlehnung an das Ballett ist hierbei besonders bemerkenswert, vgl. Curchot: *La Grande Illusion*, S. 79.

¹⁰¹ Dirscherl: *Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen*, S. 64.

Töpfen und anderen Dingen, die irgendwie Lärm erzeugen können, scheint ebenso chaotisch wie die Vorbereitungen zum Tunnelbau – und doch ist auch das äußerst zielgerichtet und organisiert. Hier scheinen gar keine Grenzen mehr vorzuherrschen, denn die Soldaten aller Nationen machen begeistert mit. Auch de Boëldieu, der direkt im Anschluss an das Lärmkonzert die Klassengrenze endgültig überwindet, indem er sich für die Flucht seiner Mitgefangenen opfert.

Durch das Herausarbeiten der Ähnlichkeiten mit dem Theater anhand dieser beiden Beispiele wird deutlich, wie eine scheinbar unorganisierte Gruppendynamik doch von hoher Organisation zeugen kann, die gerade aufgrund des Aufführungscharakters die einzelnen Individuen verbinden kann. Anders als in *Der Zirkus* geht das Individuum jedoch nicht im Kollektiv auf, sondern ist im Gegenteil vielmehr aktiver Bestandteil eines größeren Ganzen und genau so viel wert wie die Gemeinschaft: „La véritable innovation, tant pour Renoir[...] que pour le cinéma français en général, réside dans le fait qu’ici chaque personnage contribue au moins autant à la constitution de cette communauté qu’il s’en démarque pour affirmer son identité propre.“¹⁰² Damals wie heute konnte und kann es als wichtiger Teil Renoirs Kunst insgesamt gesehen werden, dass er – wie hier – eine einzige Figur in ihrer Wirkung auf das Ganze herausstellt.¹⁰³



Abbildung 6 Theatrale, vermeintlich ungeordnete Gruppendynamik (*LGI*, 17:11 und 1:12:11)

Wie bereits zu Beginn des Kapitels angekündigt, gibt es auch noch eine andere Art der Inszenierung der Massen, in der nicht das Individuum wichtig ist, sondern die Gruppe als solche. Exemplarisch dafür werden Marschübungen auf dem Hof (vgl. *LGI*, ab ca. 31:09) und das Singen der Marseillaise während der Theateraufführung (vgl. *LGI*, ab 37:05) genauer betrachtet.

Die erste der beiden Szenen fällt in die Vorbereitung der Franzosen auf ihren Theaterabend. Die ganze Zeit über werden nur sie gezeigt, durch Trommeln auf der Tonspur wird jedoch vermittelt, dass sich andere Soldaten draußen auf dem Hof versammeln. Schließlich beginnt auch ein Marsch mit Flöten, zu dem viele einheitlich rhythmische Schritte zu hören sind. Die Gefangenen, zunächst noch lustig und lachend, betrachten das Schauspiel fasziniert, wenn nicht gar

¹⁰² Curchot: *La Grande Illusion*, S. 56.

¹⁰³ vgl. Ory: *La belle illusion*, S. 467.

ehrfürchtig, während eine Kamerafahrt sie in Nahaufnahme am Fenster zeigt. Wie Maréchal bemerkt, kommt die Faszination, die ausgelöst wird, nicht von der Musik selbst, sondern von „le bruit des pas“ (LGI, 31:43). Dieser kann in diesem Ausmaß nur durch eine Gruppe entstehen, der Einzelne ist dabei nicht wichtig und könnte nicht dieselbe Wirkung, dasselbe Pathos, hervorrufen.

Pathos ist auch entscheidend in der zweiten Szene. Die Theateraufführung – ebenfalls von der Gruppe geprägt¹⁰⁴ – wird jäh von der Meldung einer Rückeroberung auf französischer Seite unterbrochen und es wird spontan die Marseillaise angestimmt, bei welcher alle französischen Publikumsmitglieder gleichzeitig aufstehen. Die eben noch ausgelassene Stimmung kippt schlagartig, die Masse ist das Entscheidende und Wirkungsvolle. Die Kameraeinstellung von hinten Richtung Bühne zeigt eine Einheit (vgl. Abbildung 7), in der auch die auf der Bühne stehenden, einzelnen Soldaten perspektivisch dieselbe Größe haben und so zu einem Teil der Masse werden (vgl. LGI, 37:03).



Abbildung 7 Beim Singen der Marseillaise sind durch die Perspektive alle vereint (LGI, 37:03)

Dieser schnelle, abrupte Wandel von Leichtigkeit und Komik zu Schwere und Pathos kommt in *La Grande Illusion* häufiger vor; „[s]o gesehen, prägt die Ästhetik des Theaters mit ihrem Schwanken zwischen komischem und pathetischem Wirkungspotential nicht nur das Spiel der Akteure, sondern hat unmittelbare Konsequenzen für den ideologisch gemeinten Inhalt des Films.“¹⁰⁵ Die „kämpferische Unmittelbarkeit [der politischen Thesen]“¹⁰⁶ wird so genommen, mit Verfahren des Theaters gekoppelt und der Inhalt dennoch vermittelt. Durch die Fokussierung auf das Gruppengeschehen statt auf dem Einzelnen werden außerdem die Untersuchungen, die der Film hinsichtlich nationaler und klassengesellschaftlicher Gemeinsamkeiten und Unterschiede anstellt, ebenso auf stilistischer Ebene dargestellt.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Diese Szene fügt sich in keine der beiden hier verglichenen Inszenierungsweisen so recht ein, da sie sowohl verspielt-ironisch, als auch sehr organisiert und synchron ist; deshalb wird sie hier nicht genauer untersucht, obwohl eine Analyse unter dem Aspekt der Rolle der Inszenierung generell lohnenswert wäre.

¹⁰⁵ Dirscherl: *Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen*, S. 67.

¹⁰⁶ ebd., S. 67.

¹⁰⁷ vgl. O'Shaughnessy: *La Grande Illusion*, S. 67.

3.2.3 Die Rolle von Liedern zur Charakterisierung unterschiedlicher Gruppen

Zu dem soeben erwähnten Pathos und der geringeren Unmittelbarkeit tragen auch stark die Lieder bei, die gesungen werden. Diese unterstützen ebenfalls die Gruppendynamik und die Inszenierung von Massen; allerdings ist nicht die Gruppe als solche im Vordergrund, sondern das Gefühl, zu ihr zu gehören,¹⁰⁸ sodass es generell einige Überschneidungspunkte mit dem vorherigen Kapitel gibt. Doch im Vordergrund stehen hier nun exemplarisch verschiedenen Lieder zur Charakterisierung verschiedener Gruppen.

Der Film beginnt mit einem Grammophon, auf dem das Chanson *Frou-frou* abgespielt wird (vgl. *LGI*, 2:14), wodurch gleich nach der eher dramatischen Musik mit vollbesetztem Orchester des Vorspanns eine entspanntere Atmosphäre entsteht und ein klar französischer Rahmen gesetzt wird. Das Lied ruft außerdem eine gewisse Nostalgie hervor und referiert auf die Zeit des Friedens vor dem Krieg, die noch von gewohnter Ordnung und Stabilität gekennzeichnet war.¹⁰⁹ Die Melodie erklingt später im Film noch einmal, als Maréchal in Isolationshaft ist und sein Wächter ihm aus Mitgefühl seine Mundharmonika schenkt (vgl. *LGI*, 41:14). Maréchal, der zunächst alle Aufmunterungsversuche abblockt und nah an einem Nervenzusammenbruch scheint, setzt schließlich doch zum Spiel an, nachdem der Wächter seine Zelle verlassen hat. Ähnlich wie bei der im vorhergehenden Kapitel betrachteten Szene der marschierenden Soldaten auf dem Hof sieht man auch hier die Quelle des Tons nicht, sondern hört nur. Ebenfalls kann man im zunächst sehr zögerlichen Spiel eine Nostalgie bemerken, die sich jetzt auf die Anfangsszene des Films und somit auf die Zeit vor der Inhaftierung im Kriegsgefangenenlager bezieht. Es wird außerdem auch gezeigt, dass die Musik die Möglichkeit bietet, die durch den Krieg aufgezeigten Grenzen zu überwinden: Der Wächter freut sich nicht nur darüber, dass Maréchal überhaupt spielt, sondern summt auch fröhlich lächelnd die Melodie mit.

Ähnlich wie die Franzosen durch das Chanson eingeführt werden, werden auch deren deutsche Gegenspieler durch Musik vorgestellt, und zwar durch eine rein instrumentale Fassung des Wiener Walzers *Du Märchenstadt im Donautal* (vgl. *LGI*, 4:47). Auch das kann sich einer gewissen Nostalgie nicht entbehren, da die Fassung für Gesang eine Liebeserklärung an die Stadt Wien und das Leben dort ist.¹¹⁰ Es ist zudem interessant, dass zur Beschreibung deutscher Soldaten ein Wiener Walzer des Österreicherers Johann Strauß verwendet wird, doch es passt zum

¹⁰⁸ Wahrscheinlich trägt auch das zur Faszination der rhythmischen Marschgeräusche bei, die im vorhergehenden Kapitel besprochen wurde.

¹⁰⁹ vgl. O'Shaughnessy: *La Grande Illusion*, S. 73.

¹¹⁰ vgl. dafür: Johann Strauß: „Du Märchenstadt im Donautal“, in: Orth, Norbert/ Rottenaicher, Alois et al.: *Freunde, das Leben ist Lebenswert! Operettenlieder*, Media Arte 1998 (Medium: CD).

eindeutig österreichischen Akzent Erich von Stroheims, der die Rolle des von Rauffenstein spielt.¹¹¹ Wie durch *Frou-frou* wird der Situation eine gewisse Leichtigkeit verliehen, die jäh durch die rufende Pflicht unterbrochen wird.

Nach demselben Schema werden auch militärische Erfolge auf musikalischer oder vielmehr gesanglicher Ebene dargestellt. Als die deutschen Streitkräfte Douaumont einnehmen (vgl. *LGI*, 32:14), füllt das Communiqué über den Erfolg in beiden Sprachen das gesamte Bild, gleichzeitig sind Kirchenglocken zu hören. Dazu mischt sich der Gesang deutscher Soldaten, die triumphierend *Die Wacht am Rhein* singen. Dieses Lied bringt nicht nur den Nationalstolz hervor, sondern ist auch für die deutsch-französischen Beziehungen von Bedeutung, da es sich wohl scheinbar vor allem im Deutsch-Französischen Krieg 1870/ 71 großer Beliebtheit erfreute.¹¹² In einer Einstellung schwenkt und fährt die Kamera vom Communiqué zu den in der Stube sitzenden, singenden Soldaten, folgt dann einem einzelnen Soldaten, der die anderen verlässt, während er weitersingt und erfasst schließlich die am Fenster lehrenden Franzosen um Maréchal und de Boëldieu. „The beauty of the way Renoir handles it in a single mobile take is to bring out the unity of the moment, underscoring how the triumph of one group is inextricably tied to the defeat of another“¹¹³; so wird durch die Verbindung von Musik, Kameraführung und Montage nicht die Überwindung, sondern Schaffung von Grenzen dargestellt.

Allerdings gilt dies für die andere Seite genauso. Direkt im Anschluss an die Szene wird die Theateraufführung der Häftlinge gezeigt, die entspannte Stimmung und Amusement bei Gefangenen wie Wächtern hervorruft (vgl. *LGI*, 33:28). Sobald jedoch die Neuigkeit bekannt wird, dass die französische Seite Douaumont zurückerobert hat, kippt die Stimmung schlagartig. Die Kamera ist dabei ähnlich geführt wie bei der Szene zur deutschen Eroberung, was hier ebenfalls den Effekt der Spaltung bewirkt.¹¹⁴ Während die Marseillaise gesungen wird, die einen perfekten Gegensatz zur *Wacht am Rhein* bildet,¹¹⁵ ist die Kamera stets in Bewegung, erst bei

¹¹¹ So findet zwar eine Verschiebung zu Österreich hin statt, die nicht in die Handlung passt, allerdings ist es in sich geschlossen logisch und konsequent.

¹¹² Einige Werke mit dem Titel *Wacht am Rhein* oder *Die Wacht am Rhein*, die das Lied verwenden oder aufgreifen, sind in den Jahren 1870/ 71 entstanden, wie z.B.: Georg Scherer: *Die Wacht am Rhein, das deutsche Volks- und Soldatenlied des Jahres 1870: mit Portraits, Facsimiles, Musikbeilage, Uebersetzungen etc.*, Berlin 1871 (verfügbar unter <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10991222-0> [Stand: 6.12.2021]), Philipp Walburg Kramer: *Die Wacht am Rhein: Vaterländisches Schauspiel in 5 Bildern*, Landshut 1871 (verfügbar unter <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11007677-4> [Stand: 6.12.2021]) und *Wacht am Rhein: 1870/71, Nr. 1 - 48 ill. Zeitchronik; ill. Berichte vom Kriegsschauplatz in Deutschland u. Frankreich*, Leipzig 1871 (verfügbar unter <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11032410-4> [Stand: 6.12.2021]).

¹¹³ O'Shaughnessy: *La Grande Illusion*, S. 64.

¹¹⁴ vgl. ebd., S. 64.

¹¹⁵ vgl. ebd., S. 74.

„Marchons, marchons!“ (*LGI*, 37:52) bleibt sie stehen, sodass die Bedeutung der Marseillaise für die Franzosen noch verstärkt wird.

Es scheint zunächst ein Widerspruch zu sein, dass die einzelnen Gruppen voneinander abgegrenzt und herausgestellt werden, versucht der Film doch sonst, Grenzen zu überwinden und aufzulösen. Doch die Gruppen werden alle gleichermaßen hervorgehoben, sodass das Ungleichgewicht, das in den einzelnen Szenen zum Vorschein kommt, schnell wieder ausgeglichen wird. Zudem wird dadurch und durch eine im Laufe der Handlung zunehmende Gleichgültigkeit bei den verschiedensten militärischen Erfolgen die „illusion du nationalisme“¹¹⁶ zu nichte gemacht.

Die Rolle der Musik erstreckt sich jedoch auch über die Charakterisierung einzelner Gruppen hinaus.¹¹⁷ Das Seemannslied *Il était un petit navire*, gespielt von de Boëldieu um seinen Kameraden zur Flucht zu verhelfen (vgl. *LGI*, 1:14:44), handelt von Bootsinsassen, die dem Verhungern nahe sind und deshalb Kannibalismus in Kauf nehmen wollen, was die Selbstaufgabe de Boëldieus makaber untermalt.¹¹⁸ Es erklingt noch einmal, als Maréchal Rosenthal auf der Flucht zurückzulassen scheint (vgl. *LGI*, 1:28:32)¹¹⁹; „[h]istory seems to be locked into a cycle of repetition with another sacrifice threatened“¹²⁰ und bringt schließlich die beiden mittlerweile scheinbar hoffnungslosen und verzweifelten Flüchtlinge wieder zusammen. Die Verwendung der Lieder ist hier, nicht wie in *Der Zirkus*, unter anderem der Agitation dienend, sondern stärkt vielmehr das Zusammengehörigkeitsgefühl und verbindet über verschiedene Grenzen hinweg. Da dies eines der Hauptanliegen von *La Grande Illusion* ist, kommt den Liedern eine besondere Rolle zu. Manche von ihnen sind klar bestimmten Gruppen zugeordnet, jedoch wird keine mehr herausgehoben als eine andere, was auch die These des Internationalismus in Renoirs Werk stützt.

¹¹⁶ Curchot: *La Grande Illusion*, S.71f.

¹¹⁷ Die Rolle der eigens komponierten Filmmusik in *La Grande Illusion*, die nicht die Lieder mit einschließt, wäre sehr interessant zu betrachten, führt hier jedoch zu weit.

¹¹⁸ vgl. O'Shaughnessy: *La Grande Illusion*, S. 75.

¹¹⁹ In der deutschen Synchronfassung wird die Marseillaise gesungen.

¹²⁰ O'Shaughnessy: *La Grande Illusion*, S. 75.

3.2.4 Die Darstellung und Schaffung einer in sich geschlossenen Realität

Wie sich bereits in den vorhergehenden Kapiteln zu Renoirs Film gezeigt hat, ist die Handlung in *La Grande Illusion* nicht nur pazifistisch, sondern hat mit der tatsächlichen Realität des Ersten Weltkriegs wohl kaum viel zu tun. So verdeutlicht das beinahe vollkommene Aussparen des Kriegsgeschehens außerhalb der Mauern der Gefangenenlager, dass auch hier eine selektive Repräsentation der Wirklichkeit vorherrscht. Diese Selektion ist jedoch vor allem dadurch anders ausgeprägt als bei *Der Zirkus*, dass verschiedene Nationen und Nationalitäten einander nicht wertend gegenübergestellt werden.

Dies mag einerseits daran liegen, dass der Regisseur nach eigener Aussage an eine horizontale, also geographisch-weltliche, und nicht vertikale, anders ausgedrückt klassenbezogene Aufteilung der Welt glaubte;¹²¹ andererseits aber auch an der allgemeinen Botschaft, die den Frieden zwischen allen Menschen propagiert. Dieser Frieden zwischen den Menschen wird im Film nicht nur durch das fast gänzlich fehlende Kriegsgeschehen außerhalb der Mauern verdeutlicht, sondern auch durch die dargestellten Zustände und Abläufe innerhalb der Kriegsgefangenenlager. Selbstverständlich ist es schwierig bis gar nicht möglich, etwas abzubilden, das nicht dort stattfindet, worauf die Handlung einen Einfluss hat; doch ab dem Zeitpunkt der Inhaftierung der Protagonisten sind die einzigen Verweise auf die Lage in der Außenwelt folgende: ein Hinweis auf die Tötung eines Mithäftlings, der versucht hatte, zu fliehen (vgl. *LGI*, 20:10), eine kurze Einstellung auf unter anderem drei Frauen – aufgrund ihrer Kleider vermutlich Witwen – vor dem offenen Tor des Lagers (vgl. *LGI*, 28:33), sowie die Heeresberichte und Extrablätter, die über die militärischen Erfolge und Niederlagen berichten (vgl. *LGI*, z.B. 32:14). Die Zugfahrten, die die Verlegungen der Figuren in andere Lager verbildlichen, geben keinerlei Hinweis auf einen Krieg; einzig die Musik ist jedes Mal bewegt und in Moll, wodurch Dramatik suggeriert wird (vgl. *LGI*, z.B. 45:14).

Innerhalb der Gefängnismauern sind die Soldaten eigentlich nach Nationalitäten getrennt, wobei diese Trennung keineswegs absolut ist. So bringt beispielsweise ein russischsprachiger Häftling einem Inhaftierten anderer Nation die korrekte Deklination des Wortes für *Tisch* bei (vgl. *LGI*, 9:24), und auch die deutschen Aufseher begegnen den Gefangenen beinahe auf Augenhöhe und umgekehrt – in allen näher dargestellten Lagern. Letzteres wird unter anderem dadurch deutlich, dass sich die Franzosen bei ihrer Verlegung aus dem ersten Lager extra von dem für sie zuständigen Soldaten Arthur verabschieden und dieser sich von ihnen (vgl. *LGI*, 44:01); von Rauffenstein wendet die französische Lagerordnung an, da er nicht der „barbarie

¹²¹ vgl. Renoir: *Ma vie et mes films*, S. 146.

allemande“ bezichtigt werden können möchte (LGI, 50:35). Auch auf bildlicher Ebene sind die Unterschiede zwischen den Angehörigen der verschiedenen Armeen nur angedeutet, indem alle Uniformen fast denselben Grauton haben. Selbstverständlich sind subtile Farbdifferenzierungen in Schwarzweiß kaum zu erkennen, jedoch wären etwas signifikantere Kontraste leicht darzustellen sowie sichtbar gewesen (vgl. Abbildung 8).



Abbildung 8 Das einheitliche Grau der Uniformen (LGI, 45:58)

Diese Auflistung von Beobachtungen passt nicht nur in die Vorstellung der vertikalen statt horizontalen Grenzen, sie fügt sich auch nahtlos in das politische Bild ein, das der Film vermitteln will und soll. Die Darstellung von grenzenloser Verbrüderung und Internationalismus sind Teil der Linie des *Front populaire*, die man auch als „themes authored by history“¹²² bezeichnen kann. Diese kommen genau in den Figuren zum Ausdruck, die die zwischen ihnen aufgezogenen Grenzen zu überwinden versuchen. Diese „Mittlerfiguren sind die eigentlichen Träger dessen, was die Zeitgenossen die Ideologie des Films nannten“¹²³; in diesem „Zusammenspiel der Figuren kommt denn auch heute noch am deutlichsten der Geist des *Front populaire* zum Ausdruck.“¹²⁴ Die Überbrückung oder gar Überwindung der ursprünglich vom Menschen selbst gemachten Trennungen sind 1937 in der Gesellschaft noch weit weg; eine ausgeprägte deutsch-französische Freundschaft oder gar Liebschaft, wie sie am Ende des Films gezeigt wird, ist damals sowie während des Ersten Weltkrieges wenn überhaupt die Ausnahme. Doch genau das ermöglicht es Jean Renoir, durch den Film den Zuschauer „to the limit of what was thinkable in French life before the war“¹²⁵ zu bringen und „als politischer Idealist für den Abbau der ideologischen Gegensätze“¹²⁶, die in der Gesellschaft verankert waren, zu plädieren.

Die dargestellte Wirklichkeit ist also nicht eine möglichst wahrheitsgetreue Abbildung der außerfilmischen Lebensrealität, auch wenn „Renoirs Verdienste um den filmischen Realismus in

¹²² Christopher Faulkner: *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton 1986; hier: S. 86.

¹²³ Dirscherl: *Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen*, S. 61.

¹²⁴ ebd., S. 61.

¹²⁵ Christopher Faulkner: „*La Règle du jeu: A Document of French Everyday Life*“, in: Phillips, Alastair/ Vincendeau, Ginette (Hrsg.): *A companion to Jean Renoir*, Hoboken, N.J. 2013, S. 454-473; hier: S. 470.

¹²⁶ Dirscherl: *Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen*, S. 61.

Frankreichs Filmgeschichte bekannt [sind]“¹²⁷. Vielmehr bieten sie „forms of social perception rather than conceptual analysis.“¹²⁸ Er tendiert ebenso dazu, einzelne Szenen und Elemente stark zu theatralisieren, wobei der Regisseur tatsächlich in diesem Film bewusst die beiden Ebenen der detailgetreuen Wiedergabe und des frei dazu Erfundenen vermischt.¹²⁹ Dies mag damit zusammenhängen, dass er das Kino als solches als „une forme de la transformation totale du monde par la connaissance“¹³⁰ verstand. Demnach muss das Vermittelte an das Medium angepasst werden und kann somit gar nicht vollständig eine getreue Wiedergabe sein. Dass diese *connaissance*, die zur Übertragung der Welt nötig ist, sowohl technisch als auch ideologisch ausgeprägt ist oder sein kann ist anzunehmen, da Renoir dem Film auch die Möglichkeit einer negativen sowie katastrophalen Wirkung eingesteht.¹³¹

Die in *La Grande Illusion* abgebildete Realität basiert nicht einzig auf einer Idealisierung, die auf der Handlungsebene vor allem durch die Mittlerfiguren und die fehlenden – horizontalen – Grenzen stattfindet, sondern auch auf den eingangs des Kapitels erwähnten Aussparungen. „What began, in 1934, as a story of a succession of escapes from German prison camps became, in 1937, a Frontist-inspired ideologically determined perception of experience“¹³², die vor allem durch Selektion und Aussparung konstruiert wurde. Wegen diesen Aspektes, zusammen mit der politisch linken Ausrichtung des Front populaire – dem auch die kommunistische Partei angehörte – und da Jean Renoir sich im Jahr 1936 für zehn Tage in der Sowjetunion aufhielt,¹³³ bietet sich ein kurzer Vergleich mit dem Sozialistischen Realismus an. Wie im Kapitel zu Grigorij Aleksandrovs Film *Der Zirkus* bereits näher ausgeführt, wird dort die Realität ebenfalls mit Idealisierung und Aussparung konstruiert. Die äußerlichen sozialpolitischen Umstände sind zwar an sich anders, doch auch in Frankreich steht zu diesem Zeitpunkt der Realismus als ästhetisches Merkmal im Mittelpunkt; jedoch so ausgeprägt, dass es künstlerisch anspruchsvoll, sonst allerdings möglichst einfach gehalten ist, um so allen Menschen den Zugang zur Kultur zur ermöglichen.¹³⁴ Es ist durchaus auffällig, dass in einem nicht totalitären System ebenfalls nicht die Realität gezeigt wird,¹³⁵ die ist, sondern die, die sein soll und die ideologisch angestrebt wird, sodass auch hier der präfigurativ-pädagogische Charakter im Vordergrund steht.

¹²⁷ ebd., S. 64.

¹²⁸ Faulkner: *Social Cinema*, S. 84.

¹²⁹ vgl. Renoir: *Ma vie et mes films*, S. 145.

¹³⁰ ebd., S. 7.

¹³¹ vgl. ebd., S. 7.

¹³² Faulkner: *Social Cinema*, S. 89.

¹³³ vgl. Bowles: *Renoir under the Popular Front*, S. 399.

¹³⁴ vgl. Ory: *La belle illusion*, S. 845.

¹³⁵ Dabei stellt sich natürlich immer die Frage, inwiefern ein Medium überhaupt die Realität abbilden kann; dies auszuführen würde hier jedoch zu weit führen.

Daran anschließend stellt sich nun die Frage, ob diese noch-nicht-Realität die titelgebende Illusion ist – und wenn nicht, auf was sie sich denn bezieht. Tatsächlich hatte der Titel eigentlich *Les Évasions du capitaine Maréchal* heißen sollen, was nach Ende der Dreharbeiten geändert wurde.¹³⁶ Auch wenn die ursprüngliche Intention der Autoren zunächst wohl „de dénoncer l’illusion de la guerre, de la fraternité des hommes au combat, et de stigmatiser les barrières de classe“¹³⁷ war, lässt der endgültige Titel viel Interpretationsspielraum zu: Sei es, die Ideologie des Films und somit auch die des Front populaire als Illusion aufzufassen oder das Werk als Utopie zu betrachten;¹³⁸ sei es, dass die Vorstellung angegriffen wird, Krieg könne für das Wohl des Menschen sein, da es keine klaren Gewinner und Verlierer gibt;¹³⁹ sei es, schlicht einen Appell an pazifistischen Internationalismus zu lesen.¹⁴⁰ Auf Dialogebene wird dem Protagonisten Maréchal zwei Mal direkt gesagt, er mache sich Illusionen: Das erste Mal, als er glaubt, der Krieg sei bald zu Ende (vgl. *LGI*, 16:28) und das zweite Mal, als er die Hoffnung äußert, es wäre der letzte Krieg (vgl. *LGI*, 1:47:06). So gesehen bezieht sich die Wunschvorstellung also auf einen ewigen Frieden – das passt einerseits zur pazifistischen Einstellung des Films, blieb jedoch gerade im Hinblick auf den nur zwei Jahre später beginnenden Zweiten Weltkrieg eindeutig eine Idealvorstellung.

Doch auch die abstraktere Lesart, die Illusion direkt auf das Medium Film zu beziehen ist möglich, sowohl in seiner generellen Beschaffenheit als auch in seiner Wirkung. Einerseits ist der Film ein „Medium der Illusion, der theatralischen Inszenierung von Wirklichkeit“¹⁴¹, andererseits hat dieser Film, „malgré son succès, n’a pas arrêté la Deuxième Guerre mondiale“¹⁴². Es ist sehr unwahrscheinlich, dass ein einzelner Film einen so großen Einfluss hätte haben können, doch die Hoffnung dazu hat anscheinend bestanden. Der Schlussakkord des Films (vgl. *LGI*, 1:48:40) der einzige Moment der Filmmusik in Dur, lässt die Lesart einer hoffnungsvollen, neuen Zukunft zu. Dies ist vielleicht das wichtigste Bild, die *La Grande Illusion* dem Rezipienten vermitteln möchte: das Bild einer Realität nämlich, die es so nicht gibt und vielleicht auch nie geben wird, die aber rein theoretisch möglich wäre und die politisch und gesellschaftlich nicht gänzlich unerreichbar bleiben muss.

¹³⁶ vgl. Dirscherl: *Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen*, S. 67; eine erste Version des Drehbuchs trug den Titel *Les Évasions du Colonel Pinsard*, vgl. O’Shaughnessy: *La Grande Illusion*, S. 28.

¹³⁷ Curchot: *La Grande Illusion*, S. 69.

¹³⁸ vgl. Dirscherl: *Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen*, S. 67f.

¹³⁹ vgl. Faulkner: *Social Cinema*, S. 83.

¹⁴⁰ vgl. Curchot: *La Grande Illusion*, S. 69.

¹⁴¹ Dirscherl: *Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen*, S. 68.

¹⁴² Renoir: *Ma vie et mes films*, S. 113.

3.3 Deutschland: *Olympia* (1936/38)

3.3.1 Die Rolle Leni Riefenstahls und der *Olympia*-Filme für den Propagandaapparat der Nationalsozialisten

Leni Riefenstahl ist wohl eine der umstrittensten, wenn nicht gar die umstrittenste Regisseurin überhaupt. Filme wie die sogenannte Reichsparteitagstrilogie, zu der auch *Triumph des Willens* zählt, sind mit die bekanntesten Beispiele für Propagandafilme; ihre zweiteilige Dokumentation zu den Olympischen Spielen 1936 in Berlin wird als einer der besten Sportfilme jemals gesehen.¹⁴³ Bereits hieran wird sichtbar, wie ergiebig der Konflikt zwischen Kunst und ideologischem Dienst ist, da „[d]iese Polarisierung [...] in der Riefenstahl-Diskussion fast ausschließlich zu einer Trennung von Ideologie und Ästhetik beigetragen [hat].“¹⁴⁴ Dass diese Trennung jedoch schwierig oder vielleicht sogar problematisch ist, zeigt bereits eine kurze Betrachtung der Rezeption der beiden *Olympia*-Filme im Wandel der Zeit.

Die Premiere des ersten Teils, *Fest der Völker*, zu Hitlers Geburtstag 1938 wurde auf dessen „ausdrücklichen Wunsch hin zur prunkvollsten Film Premiere des Dritten Reichs“¹⁴⁵. Aufgrund des großen Besucherandrangs wurde der Start des zweiten Teils, *Fest der Schönheit*, um zwei Wochen verschoben.¹⁴⁶ Die angrenzende Tour Riefenstahls durch Europa zur Vermarktung des Zweiteilers war ebenfalls von großem Erfolg gekrönt. Ebenso war es zunächst in den USA, wobei allerdings während ihres Aufenthaltes die Reichspogromnacht stattfand, woraufhin der Film großteils boykottiert wurde.¹⁴⁷ Nach dem Krieg wiederum wurde der Film in die Liste der zehn besten Filme aller Zeiten aufgenommen;¹⁴⁸ heutzutage schließlich „wird der Riefenstahl-Streifen über die Berliner Olympiade 1936 als Musterfall einer Vereinnahmung des Sports für nationale Propagandazwecke angesehen.“¹⁴⁹ Da dieser Vereinnahmung ein künstlerisch sehr hohes Niveau zugrunde liegt, hat man es „mit einer sehr ungemütlichen Gleichzeitigkeit von Anziehung und Abstoßung zu tun“¹⁵⁰, die die Frage stellt, inwiefern ein Kunstwerk von seinem Schöpfer getrennt werden kann, muss oder darf. Antwortmöglichkeiten sollen in dieser Arbeit zwar keine gegeben werden, allerdings darf dies nicht gänzlich außer Acht gelassen werden,

¹⁴³ vgl. Taylor Downing: *Olympia*, London 1992; hier: S. 90.

¹⁴⁴ Kothenschulte: *Riefenstahls angewandte Avantgarde*, S. 33.

¹⁴⁵ Jürgen Trimborn: *Riefenstahl. Eine deutsche Karriere; Biographie*, Berlin 2002; hier: S. 266.

¹⁴⁶ vgl. ebd., S. 266.

¹⁴⁷ vgl. ebd., S. 267ff.

¹⁴⁸ vgl. K. Ludwig Pfeiffer: „Sport – Ästhetik – Ideologie. Riefenstahls *Olympia*-Filme“, in: Herzog, Markwart und Leis, Mario (Hrsg.): *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, München 2011, S. 83-96; hier: S. 85.

¹⁴⁹ Trimborn: *Riefenstahl*, S. 271.

¹⁵⁰ Pfeiffer: *Sport – Ästhetik – Ideologie*, S. 83.

gerade weil die hier aufgestellten Thesen darauf beruhen, dass ideologischer und künstlerischer Anspruch schwer bis gar nicht voneinander zu trennen sind.

Die Austragung der Olympischen Spiele war bereits 1931 an Berlin vergeben worden, also noch vor der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler; danach formierte sich jedoch in der Regierung Widerstand gegen die Spiele, da ein so international angelegtes Ereignis nicht mit der nationalistischen Ideologie in Einklang zu bringen sei.¹⁵¹ Doch schließlich wurden die Vorbereitungen nicht nur aufgenommen, sie wurden sogar ausgeweitet, da die Wettkämpfe die Möglichkeit boten, sich vor der internationalen Gemeinschaft zu profilieren.¹⁵² In der Folge der Nürnberger Gesetze wurden von amerikanischer Seite Boykottaufrufe laut, die sich jedoch letztendlich nicht durchsetzten; und so wurde Berlin für die Dauer der Olympiade schön hergerichtet, der Antisemitismus weitgehend verdeckt und zwei Sportler jüdischer Abstammung durften doch noch an den Spielen teilnehmen.¹⁵³ Insofern kann man durchaus sagen, dass die Olympischen Spiele von Berlin schon vor ihrer Aufzeichnung als Film eine Inszenierung waren und so gesehen eine Inszenierung nochmals in Szene gesetzt wurde.

Die Produktion eines Olympia-Films selbst war nicht ein rein von den Nationalsozialisten initiiertes Propagandamittel, denn es hatte schon vor 1936 Filme zu den Olympischen Spielen gegeben, die allerdings keinen allzu hohen qualitativen Anspruch hatten; ab 1932 war eine filmische Dokumentation aber schließlich Vorgabe des Internationalen Olympischen Komitees.¹⁵⁴ Für die Filme wurde Riefenstahl völlige Freiheit in der künstlerischen Gestaltung ohne Einflussnahme von Seiten des Staates zugesagt; zusätzlich wurde eigens die *Olympia-Film GmbH* gegründet, um scheinbar unabhängig von der NSDAP und der nationalsozialistischen Ideologie zu sein – die finanziellen Mittel dafür kamen jedoch auf Goebbels' Geheiß vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.¹⁵⁵

Von der ihr zugestandenen künstlerischen Freiheit machte Riefenstahl Gebrauch. So wurde nicht nur Filmmaterial von den tatsächlichen Wettkämpfen verwendet, sondern auch von Trainingseinheiten, manche Sportler wurden auch nach dem Ende der Spiele nochmal vor die Kamera gebeten; Kameras wurden unter anderem an Satteln von Pferden sowie direkt am Körper von Läufern befestigt, um ein bestimmtes Bild einzufangen.¹⁵⁶ Die chronologische Reihenfolge

¹⁵¹ vgl. Daniel Wildmann: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des "arischen" Männerkörpers im "Dritten Reich"*, Würzburg 1998; hier: S. 19.

¹⁵² vgl. Downing: *Olympia*, S. 29f.

¹⁵³ vgl. Pfeiffer: *Sport – Ästhetik – Ideologie*, S. 84f.

¹⁵⁴ vgl. Trimborn: *Riefenstahl*, S. 240.

¹⁵⁵ vgl. ebd., S. 242f.

¹⁵⁶ vgl. Downing: *Olympia*, S. 41ff.

der Wettkämpfe stimmt außerdem aus dramaturgischen Gründen nicht mit der in den Filmen überein.¹⁵⁷ In den Planungen wurde mit 15.000m, beziehungsweise zehn Stunden, Film pro Tag gerechnet, am Schluss waren circa 250 Stunden Filmmaterial gedreht worden – ganze 400.000m, die geschnitten werden mussten.¹⁵⁸ Und trotzdem gibt es nicht die eine endgültige Version, sondern schon 1938 entstanden Versionen in fünf verschiedenen Sprachen, die nicht alle Szene für Szene identisch waren; auch später entstanden neue Versionen durch verschiedene Institutionen und Zensuren, nicht zuletzt eine von Leni Riefenstahl selbst im Jahr 1958.¹⁵⁹

Neben der Entstehungsgeschichte und der Rezeption sind die *Olympia*-Filme unter anderem auch deshalb interessant, da „die Ideologie [...] auf einen Rahmen reduziert[bleibt], der die Sportdarstellung nicht überformt oder deformiert“¹⁶⁰. Zweifelsfrei ist sie jedoch auch in diesem als Dokumentarfilm geltenden Werk enthalten, aber nicht unbedingt sofort offen sichtbar im sportlichen Geschehen.

3.3.2 Einer für das Ganze – das Speerwerfen

Um diese Reduktion der Ideologie gut hervorzuheben, lohnt sich der Blick auf ein Spannungsverhältnis, das man so im Dritten Reich zunächst nicht unbedingt erwarten würde, das jedoch bei genauerem Hinsehen nicht zu missachten ist. Denn ähnlich wie in den anderen beiden hier untersuchten Filmen spielen Individuum und Gemeinschaft gegeneinander sowie zusammen eine Rolle, die man bei Analyse und Interpretation nicht außer Acht lassen sollte. Um dies zu belegen, wird hier zunächst eine Szene einer Einzelsportart betrachtet, bevor das nächste Kapitel auf die Inszenierung der Massen eingeht. Für die Einzeldisziplin wird explizit nicht eine Sportart wie das Turmspringen vom Ende des zweiten Teils verwendet, da diese Szene in der Literatur bereits sehr oft angesprochen und hervorgehoben wurde.¹⁶¹ Vielmehr wird sich hier dem Speerwerfen der Männer gewidmet (vgl. *FdV*, 1:14:17-1:17:44), dessen filmisch-darstellerische Kunstfertigkeit ebenso ausgeprägt ist wie die des Turmspringens.

Das Motiv des Speerwerfens ist in zeitgenössischen Photographien und Bildern wegen seines Anklangs an die Antike bereits vor den *Olympia*-Filmen durchaus beliebt,¹⁶² sodass es nicht weiter verwunderlich ist, dass auch Leni Riefenstahl die dortige Bildsprache aufgreift. Zudem ist diese Parallele im Film nicht nur generell durch den historischen Ursprung der Olympischen

¹⁵⁷ vgl. Wildmann: *Begehrte Körper*, S. 32.

¹⁵⁸ vgl. Downing: *Olympia*, S. 43ff.

¹⁵⁹ vgl. ebd., S. 9.

¹⁶⁰ Pfeiffer: *Sport – Ästhetik – Ideologie*, S. 85.

¹⁶¹ Vgl. z. B. B. Hannah Schaub: *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?*, München 2003; hier S. 65ff, Downing, *Olympia*, S. 82f, um nur zwei Beispiele zu nennen.

¹⁶² vgl. Schaub: *Riefenstahls Olympia*, S. 70.

Spiele im griechischen Altertum angelegt, sondern auch konkret durch den Prolog des ersten Teils, der in gewisser Weise höchst stilisiert wiedergibt, wie die Wettkämpfe aus den steinernen Ruinen wieder aufleben und in die Gegenwart nach Berlin überführt werden (vgl. *FdV*, ab 0:57).

Auch wenn sich die Art der Stilisierung, wie sie bei Riefenstahl vorkommt, bereits ab der Weimarer Republik finden lässt, „[erfahren] Qualität und Quantität der Stilisierung [...] im Nationalsozialismus jedoch eine enorme Steigerung.“¹⁶³ Dies wird meist durch Untersicht erreicht, wodurch der dargestellte Sportler größer und mächtiger erscheint; interessanterweise findet auch dieses „Motiv der Untersicht [...] seinen Ursprung jedoch nicht bei Leni Riefenstahl, sondern taucht schon in den frühen 30er Jahren auf.“¹⁶⁴ So mag die Bildsprache zwar nicht von der Regisseurin selbst erfunden sein, doch sie nutzt sie gekonnt und bewirkt somit den Effekt einer interessanten Gegenüberstellung: ein einziger, ästhetisch in Szene gesetzter Körper vor einem Meer aus nicht mehr individuell erscheinenden Menschen, die nur den Hintergrund für diejenigen bilden, die im Fokus stehen.

In dieser Szene wird deutlich, wie schwierig reine Dokumentation von Intention und Bildmanipulation zu trennen sind, da eine schlichte Abbildung der Geschehnisse von den Wettkämpfen so gut wie unmöglich ist. Es wird nicht einfach eine Kamera hingestellt, die, ohne auf künstlerischen Mehrwert zu achten, den Wettbewerb abfilmt, der schließlich als Plansequenz ohne Schnitte dem Zuschauer zugänglich gemacht wird. Die Übertragung des Wettstreits in eine filmische Ausdrucksweise erfolgt vielmehr durch eine teils kaum sichtbare Manipulation der Bewegungen; auch, weil manche Sportarten ohne diese Anpassungen, nur durch das menschliche Auge, nicht so gut ästhetisch wahrnehmbar wären.¹⁶⁵ „Die Untersicht[...] – etwa die Person nur gegen den Hintergrund des Himmels gefilmt –, tritt vor allem bei den Turmspringern im Verbund mit variablen Geschwindigkeiten und manchmal sogar einer Umkehr der eigentlichen Bewegungsrichtung in Aktion“¹⁶⁶, was in ähnlicher Form auch beim Speerwerfen der Herren zu beobachten ist. Allerdings ist dort nicht immer klar festzustellen, ob die Kamera tatsächlich eindeutig von unten zum Olympioniken aufblickt oder ob Teile wirklich langsamer sind als sie es in der Realität wären.

Dadurch entsteht ein ästhetisch sehr ansprechendes Bild. Die Wahrnehmung ist nicht nur auf den reinen Informationsgehalt begrenzt, der durch die sinnliche Rezeption aufgenommen und verarbeitet werden kann; es werden vielmehr auch die Sinne angesprochen, die zur Vermittlung

¹⁶³ ebd., S. 72.

¹⁶⁴ ebd., S. 72.

¹⁶⁵ vgl. Pfeiffer: *Sport – Ästhetik – Ideologie*, S. 91.

¹⁶⁶ ebd., S. 87.

und Aufnahme von Schönheit benötigt werden. Es geht hier also auch um die Asthetik, aber ebenso – wenn nicht noch mehr – um die Ästhetik. Dies ist beim Speerwerfen besonders gut zu beobachten, herrscht allerdings in den *Olympia*-Filmen auch generell vor. Denn die drei Hauptaspekte, die vermittelt werden sollten, sollten neben der Olympischen Idee im Allgemeinen und dem Kampf um den Sieg auch die Schönheit beinhalten, die dieser Kampf hervorbringt.¹⁶⁷

Die Untersicht beim Speerwerfen bewirkt, wie bereits erwähnt, eine Hervorhebung und Stärkung desjenigen, der abgebildet wird. Interessanterweise ist zunächst die einzige wirklich eindeutige Untersicht nicht auf den Körper des Sportlers ausgerichtet, sondern auf den Speer (vgl. *FdV*, 1:14:17). Dadurch erscheint dessen Flug besonders losgelöst von allen irdischen Komponenten, zumal nicht sichtbar ist, wie der Speer ins Bild kommt. Er ist mehr oder minder plötzlich einfach da, schon im Flug begriffen; seine Zielgerichtetheit ist umso eindeutiger, da die Abwärtskurve von der Musik untermalt und verstärkt wird, die parallel dazu absteigt und beim Auftreffen auf den Boden verstummt. Das klare Ziel des Speers ist es, noch höher und weiter zu fliegen als der Speer der anderen Mitstreiter, was durch das Aufblicken zu ihm, das der Zuschauer durch die Kameraposition mitmachen muss, verdeutlicht wird.

Diesem eindeutigen Ziel scheint der Mensch zunächst untergeordnet, da er von einer erhöhten Position gezeigt wird und somit kleiner erscheint (vgl. *FdV*, 1:14:28). Doch dieses Bild wandelt sich dahingehend, dass zunehmend der Sportler in den Vordergrund rückt und er in Einklang mit seinem Gerät dargestellt wird, bis er schließlich der klare Lenker des Speers ist (vgl. Abbildung 9). Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass zwei der Anlauf nehmenden Athleten gefilmt werden, wie sie zur Linie laufen, an der sie ihren Wurf tätigen. Hierbei kann man nicht ganz sicher sagen, ob sie in Untersicht zu sehen sind oder ob das nur so scheint. Den Flug des Speers sieht man nicht, auch nicht dessen Landung. Letzteres ist jedoch nicht nötig, da sein scheinbar müheloses Gleiten durch die Luft bereits gezeigt wurde und der Fokus jetzt eindeutig von ihm weg und auf den Sportler hingelenkt wird.

Der erste antretende tschechoslowakische Athlet wird halbnah gezeigt, wobei ihm seine Konzentration auf den kommenden Wurf deutlich anzusehen ist (vgl. *FdV*, 1:14:50). Dabei bewegt er den Speer in seiner Hand hin und her, was durch eine recht langsame Zeitlupe umso kunstfertiger erscheint. Das schlichte Werfen eines länglichen Gegenstands mutiert dadurch zu einer Kunstform, deren Ausübung viel Konzentration erfordert. Der Anlauf wird in diesem Fall wieder von weiter oben gefilmt, wodurch der Höhenunterschied zum fliegenden Speer nicht mehr so groß ist (vgl. *FdV*, 1:14:57). Die Annahme, es würden auf diese Weise Nationen bevorzugt

¹⁶⁷ vgl. Cooper C. Graham: *Leni Riefenstahl and Olympia*, Metuchen, NJ u.a. 1986; hier: S. 38.

dargestellt, die es aus Sicht des Dritten Reichs verdient hätten,¹⁶⁸ lässt sich dadurch entkräftigen, dass andere Länder ähnlich gefilmt werden – darunter allerdings auch Japan. Jedoch wird kein Athlet auf genau dieselbe Art gefilmt wie ein anderer, sondern alle etwas unterschiedlich.



Abbildung 9 Speer und Sportler einzeln vor der Masse, wobei der Sportler mehr und mehr in den Vordergrund rückt (*FdV*, 1:14:24, 1:14:36, 1:14:50 und 1:16:37)

Auffällig ist allerdings, dass sich die Art der Darstellung im Verlauf der Wettkampfepisode allgemein wandelt. So nimmt die Einstellung zu, die den Sportler gewissermaßen an der Linie erwartet, nicht nur in ihrer Häufigkeit, sondern auch die Eindeutigkeit der Untersicht. Hierbei wächst der Sportler, ohne dies tatsächlich physisch zu tun, vielleicht sogar über sich hinaus. Flug und Landung des Speers werden nur noch dann gezeigt, wenn der Sportler eine besonders gute Leistung vollbringt.¹⁶⁹

Es lässt sich also argumentieren, dass mit dieser Art der Portraitierung der Sportler durchaus der Olympische Gedanke vermittelt wird. Denn es werden zwar einzelne Nationen hervorgehoben, was jedoch im Rahmen ihrer Leistungen im Wettkampf geschieht; zudem werden sie als diejenigen dargestellt, die die nach Weite und Höhe strebenden Speere beherrschen und lenken. So scheint der einzelne Sportler von den Massen des Publikums abgehoben; zugleich ist er Stellvertreter für sein Land, wie es die Kommentare vermitteln, die das Land zum Namen hinzufügen, wie „Finnland“ (z.B. *FdV*, 1:14:36) und „Nun wieder unser Deutscher“ (*FdV*, 1:16:43). Auch ist die nationalsozialistische Ideologie nur darin direkt sichtbar, dass der

¹⁶⁸ So stellt z.B. Wildmann die These auf, anhand der Olympia-Filme ließe sich das Körperbild zeigen, das die Nationalsozialisten vertraten und vermitteln wollten (vgl. Wildmann; *Begehrte Körper*, S. 16).

¹⁶⁹ Vgl. *FdV*, 1:16:13 für den aktuellen Weltrekordhalter, 1:17:02 für den finnischen Athleten, der auf den zweiten Platz kommen wird und 1:17:09 für den Sieger, einen deutschen Athleten, dessen Wurf zusätzlich mit Harfenglissando untermalt wird und so stärker hervortritt.

deutsche Athlet Adler und Hakenkreuz auf seinem Trikot trägt und er nach seinem Sieg seine Hand, ordentlich parallel zu dem entspannt gehaltenen Speer, zum Hitlergruß erhebt, sowie darin, dass Hitler im Publikum sitzt (vgl. *FdV*, z.B. 1:17:10, 1:17:35 und 1:17:37). Dennoch ist die Instrumentalisierung, die diese Bilder möglich machen, nicht zu unterschätzen, sei es durch die Darstellung junger, starker Körper oder durch den Kampfeswillen des Einen für sein Land. All das mag zwar nicht direkt in den Bildern und deren Vermittlung angelegt sein, doch wie die Analyse gezeigt hat, wird das dennoch durch die Bilder suggeriert und kann im Sinne der Ideologie instrumentalisiert werden – wodurch diese bedeutend positiver konnotiert wird, als ihre grundlegenden Aussagen dies eigentlich zulassen.

3.3.3 Massen und Vielfalt – die Eröffnungszeremonie

In den beiden *Olympia*-Filmen steht jedoch nicht nur der Eine für das Volk, sondern auch das Volk für Eines. Ebenso, wie der Einzelne vor der Kulisse der Hunderten hervorgehoben wird, so wird auch die Masse als ein homogener, als ein einziger Körper dargestellt. Besonders gut lässt sich dies an der Eröffnungszeremonie (vgl. *FdV*, 14:38-23:12) belegen, die direkt an den Prolog anschließt und in der der Einmarsch der verschiedenen, bei den Spielen antretenden Nationen in das Olympiastadion gezeigt wird. Wie bereits oben erwähnt, beschreibt der Prolog gewissermaßen die Überführung der antiken Spiele in die Moderne; mit der Eröffnungszeremonie kommen sie in der filmischen Darstellung endlich im Berlin des Jahres 1936 an.

Dies geschieht durch eine kunstvolle Bildkomposition, die zunächst der Eindruck erweckt, man breche durch die Wolkendecke, bis das weite Land darunter sichtbar wird (vgl. *FdV*, 14:51), gefolgt von der Überblendung mit einer Luftaufnahme des Olympiastadions (vgl. *FdV*, 14:56). Dieses ist voll besetzt, 100.000 Leute konnte es fassen.¹⁷⁰ Anschließend wird die Einstellung wieder überblendet, diesmal von der Olympischen Glocke¹⁷¹, die zeitgleich auch auf der Tonspur in Erscheinung tritt (vgl. *FdV*, 15:02). So wird der Ankunft des Olympischen Ereignisses mehr Würde und Sakralität verliehen. Die Eröffnung ist eindeutig international angelegt: Als die Fahnen ob des sportlichen Anlasses gehisst werden (vgl. *FdV*, ab 15:37), sticht keine einzelne Fahne besonders hervor; vielmehr wird am längsten auf drei nebeneinander hängenden Olympischen Fahnen verweilt. Durch die davorstehenden Menschen jedoch, die erst nur zum Teil sichtbar sind, aber eindeutig den Hitlergruß machen, wird deutlich, in welchem Land und zu welcher Zeit man sich befindet. Auch bleibt es keineswegs dabei, die Menschen nur am unteren Bildrand unter den gehissten, wehenden Fahnen zu zeigen; im direkten Anschluss an

¹⁷⁰ vgl. Downing: *Olympia*, S. 54.

¹⁷¹ Zur Geschichte und Bedeutung der Glocke vgl. bspw. Wildmann: *Begehrte Körper*, S. 50f und 120.

die Olympischen Fahnen wird die Zuschauermenge bildfüllend gezeigt, wobei alle den rechten Arm erhoben haben (vgl. *FdV*, 16:07). Durch diese Montage wird dem friedlichen, internationalen sportlichen Wettkampf eine nationalsozialistische Note verliehen (vgl. Abbildung 10).



Abbildung 10 Internationalismus und Faschismus (*FdV*, 15:39)

Kracauer stellt zu Beginn des Aufsatzes *Das Ornament der Masse* die These auf, das, was er als *unscheinbare Oberflächenäußerungen* bezeichnet, lege ein Zeugnis der zeitgenössischen Umstände ab.¹⁷² Es lässt sich zwar durchaus in Frage stellen, ob das gemeinschaftliche Ausführen des Hitlergrußes eine unscheinbare Oberflächenäußerung ist, allerdings reduziert es die Masse zu etwas, das auf Form und Einheit konzentriert ist, ohne dabei den Einzelnen als Individuum wahrzunehmen. Dabei ist das Ziel, wie bereits im letzten Unterkapitel zu *Der Zirkus* hervorgehoben wurde, dass „[d]er Vernunft [...] der Zutritt erschwert [wird], wenn die Massen, in die sie eindringen sollte, den Sensationen sich hingeben, die ihnen der götterlose mythologische Kultus gewährt.“¹⁷³ Wie sehr sich die Masse in *Olympia* jener Sensation hinzugeben scheint, wird an ihrer Einheit in der Geste ersichtlich. Denn sie wird nicht nur von allen gleichzeitig vollzogen, sondern bekommt auch durch ihre Parallelität in der Form eine gewisse Art der Ästhetik verliehen: Es wird dadurch ermöglicht, diese Geste, die in ihrer Form die vorherrschende Ideologie bezeichnet, in ihrer ganzen ‚Vollkommenheit‘ zu betrachten und bewundern.

Es ist jedoch nicht nur die Zuschauermenge, die sich der Sensation hingibt, sondern auch manche der einziehenden Gastnationen entbieten den faschistischen Gruß. Bei Italien und Österreich (vgl. *FdV*, 17:26 und 17:36) ist dies nicht allzu überraschend, bei Griechenland und Frankreich (vgl. *FdV*, 16:16 und 18:03) schon eher; von französischer Seite wurde später behauptet, es hätte sich um einen Olympischen Gruß gehandelt und nicht um einen faschistischen.¹⁷⁴ Doch es ist bemerkenswert, wie bei einem auf Internationalität ausgerichteten Ereignis die ideologische Geste eines einzigen Landes, aufgrund dessen politischer Entscheidungen auch Boykottrufe lautgeworden waren,¹⁷⁵ so großen Anklang und Nachahmung finden kann. Dass diese

¹⁷² vgl. Kracauer: *Das Ornament der Masse*, S. 50.

¹⁷³ ebd., S. 62.

¹⁷⁴ vgl. Downing: *Olympia*, S. 55.

¹⁷⁵ vgl. Pfeiffer: *Sport – Ästhetik – Ideologie*, S. 84.

Bilder dann im Film mit dem Jubel der Zuschauer untermalt gezeigt werden, ist im Hinblick auf die propagandistische Verwendung der Olympiade nur logisch.

Durch die Montage der Bilder der einziehenden Nationen zusammen mit Bildern der Zuschauerermenge, die wieder wie ein einziger Körper den rechten Arm erhoben hat (vgl. *FdV*, 16:35, 18:20, 18:25) entsteht der Eindruck, das deutsche Volk¹⁷⁶ heiße seine Gäste willkommen. Zwar gibt es auch Aufnahmen von normal jubelnden ZuschauerInnen (vgl. z.B. *FdV*, 17:14), doch diese wirken aufgrund ihrer fehlenden Organisation in einer einheitlichen Handlung weniger eindrücklich. Auch dadurch wird einem Ereignis, das an sich die internationale Pluralität hervorhebt, eine nationalistische Note hinzugefügt – wobei der wohl lauteste Jubel, in Verbindung mit einem einheitlichen Erheben und Grüßen, der ganz in Weiß gekleideten deutschen Delegation gilt (vgl. *FdV*, 18:40).

Walter Benjamin zufolge „sieht [der Faschismus] sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen“¹⁷⁷, wobei sich jedoch die Frage stellt, ob der Ausdruck auch inhaltlich fundiert ist oder sich jeglicher Vernunft entbehrt, wie es Kracauer sieht. Doch wie gehaltvoll jener Ausdruck auch ist, er führt laut Benjamin zu einer Ästhetisierung der Politik, die wiederum nur den Krieg zum Ziel hat.¹⁷⁸ Die Geste des Hitlergrußes lässt sich dem durchaus unterordnen, da man sie als ästhetische Veräußerung einer ideologischen Ansicht sehen kann, die im politischen Programm ihren Ursprung hat. Wie schon im Falle der Sowjetunion stellt sich auch im Dritten Reich die Frage, ob die Politik diejenige ist, die einer Ästhetisierung unterzogen wird oder ob diese beiden Komponenten in ihrem Einfluss aufeinander schwer zu hierarchisieren sind.

Konkret stellt sich diese Frage beim Entzünden des Olympischen Feuers durch die Fackel, die zuvor durch viele Länder gereist war. Die Idee des Fackellaufs, der ja auch heutzutage noch Bestandteil der Olympischen Tradition ist, stammte vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und fügte sich nahtlos in die Ideologie ein, in der Fackeln unter anderem für Leben, Erwachen und Positives standen.¹⁷⁹ Das Feuer an sich jedoch steht keineswegs für eine nationalsozialistische Idee.

¹⁷⁶ Der Ausdruck „deutsches Volk“ soll in keinsten Weise Sympathie mit der NS-Ideologie o.Ä. vermitteln, sondern ist hier lediglich gewählt, um dem vor dem Hintergrund dieser Ideologie entstehenden Eindruck Ausdruck zu verleihen.

¹⁷⁷ Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 47.

¹⁷⁸ vgl. ebd., S. 48.

¹⁷⁹ vgl. Wildmann: *Begehrte Körper*, S. 47f.

Die Entzündung (vgl. *FdV*, 21:36) lässt sich unter ästhetischen Gesichtspunkten zweifelsohne als meisterhaft bezeichnen (vgl. Abbildung 11). In den Sekunden vor der Entfackung des Olympischen Feuers ist kein Publikum zu hören, nur die Glocke, die in die Stille hinein läutet, während der Läufer seine Fackel wie zum Gruß erhebt, dabei „zur Statue [erstarrt] und [...] Teil der Architektur zu werden [scheint].“¹⁸⁰ Sobald die Fackel die Feuerschale berührt, erfolgt eine schnelle Überblendung, sodass das Feuer in seiner Gänze das Bild ausfüllt und gewissermaßen auch dieses entzündet wird, während im Hintergrund die leicht wehende Olympische Fahne zu sehen ist. Anschließend wird das brennende Feuer in Untersicht gezeigt (vgl. *FdV*, 21:44), die Glocken verstummen und die Olympische Hymne erklingt. Sobald der Chor einsetzt (vgl. *FdV*, 21:54) ist die Zuschauermenge wieder als ein Körper sichtbar, die alle dieselbe Geste vollführen; die Kamera schwenkt so, dass auch das Feuer ins Bild kommt und so Teil der Menge wird. Sämtliche Schnitte sind genauestens auf das musikalische Geschehen abgestimmt, was die Wirkung des Feuers noch vergrößert.

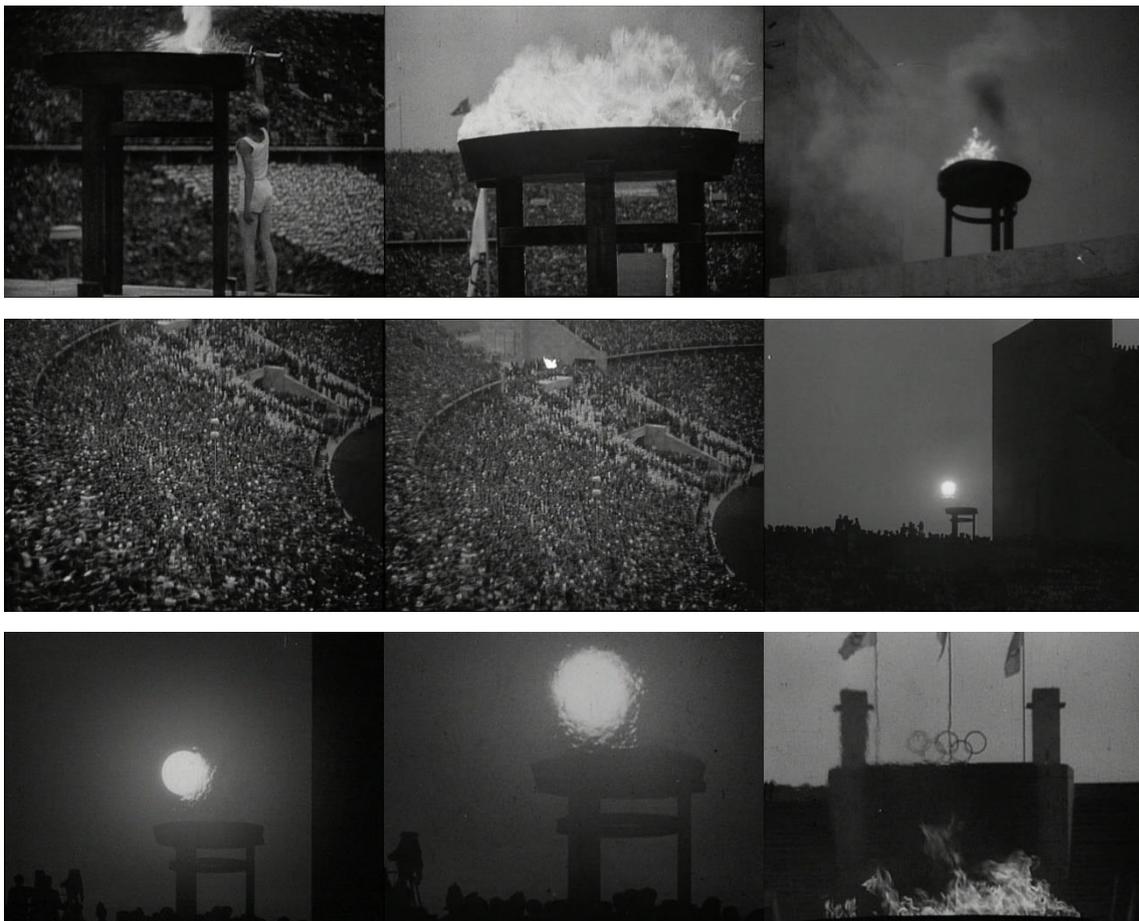


Abbildung 11 Das Olympische Feuer wird sowohl in die Masse eingebunden, als auch hervorgehoben (*FdV*, 21:36, 21:37, 21:44, 21:55, 21:58, 22:41, 22:43, 22:47 und 22:57)

¹⁸⁰ ebd., S. 54.

„All in all, the pageantry and organization of the opening ceremonies seemed to have had a deep effect on most of the onlookers“¹⁸¹, und die friedliche, internationalistische Darstellung war in der Rezeption geglückt.¹⁸² Doch so sehr die Bilder auch diese friedliche Sprache im Sinne der Olympischen Idee sprechen, sind die ebenso dargestellten ideologischen Gesten eindeutig ein Mittel, dieser Idee zumindest eine nationalistische Konnotation zu verleihen. Die synchronen Handlungen der Menschenmengen erscheinen in der Tat nicht so, als ob Vernunft noch viel Einfluss auf die einzelnen Individuen hätte, sondern dass sie vielmehr ein Massenornament nach Kracauer bilden. Wie sehr diese Schönheit nach außen, die das individuelle Denken unterbinden soll, Einfluss auf die Wahrnehmung des Dritten Reichs in der Welt hatte, wird in der positiven Rezeption der Eröffnungszeremonie sowie der *Olympia*-Filme selbst deutlich.

3.3.4 Die Bedeutung der Inszenierung von Körpern und Menschen

Wie die Analysen der einzeln hervorgehobenen Sportler und der zu Einem gewordenen Masse gezeigt haben, werden Körper – individuell oder in Massen – in Szene gesetzt und so dargestellt, wie sie mit dem menschlichen Auge wohl kaum wahrzunehmen wären. Das ermöglicht eine ästhetische Empfindung der Bilder, die ohne die mediale Transformation in dem Ausmaß nicht möglich wäre. „Medientechniken können das imaginär Faszinierende dynamischer Körperlichkeit plastischer, konzentrierter, nachvollziehbarer und in weniger störanfälliger Form vor Augen stellen, als das dem ‚unbewaffneten‘ Auge des vom Ort des Geschehens oft weit entfernten Zuschauers gelingt“¹⁸³. Dadurch kommt es dann dazu, eine „den in Normaleinstellung eher verdeckten rituellen Aspekten dynamischer Körperinszenierung eine glückende oder missglückende Dramaturgie der Leistung zu entlocken.“¹⁸⁴ Interessant ist dabei, dass es auch der Fall sein kann, dass die Kamera von weiterer Entfernung aus aufnehmen muss, damit die rituellen Ausmaße des Sportes tatsächlich sichtbar werden, wie dies beispielsweise in der bereits analysierten Szene der Eröffnungszeremonie der Fall ist.

Im zweiten Teil der *Olympia*-Filme, *Fest der Schönheit*, nimmt, wie der Titel bereits vermuten lässt, die Darstellung und Inszenierung des Körpers noch weitaus größere Dimensionen an als in *Fest der Völker*. Auch das Massenornament, wie es Kracauer definiert – die/ der Einzelne ist sich ihrer/ seiner Rolle nicht bewusst, da sie/ er das große Ganze von ihrem/ seinem Platz aus schlicht nicht begreifen kann¹⁸⁵ –, findet sich dort wieder. Interessanterweise kommt es hier

¹⁸¹ Graham: *Leni Riefenstahl and Olympia*, S. 77.

¹⁸² vgl. ebd., S. 77f.

¹⁸³ Pfeiffer: *Sport – Ästhetik – Ideologie*, S. 91.

¹⁸⁴ ebd., S. 91.

¹⁸⁵ vgl. Kracauer: *Das Ornament der Masse*, S. 52.

auch ohne nationalsozialistische Gesten aus, wie beispielsweise das Gruppenturnen der Frauen zeigt, das auf dem Platz vor dem Stadion stattfindet (vgl. *FdS*, 32:16-33:32). Dabei wird die sich einheitlich bewegende Menge erst nach und nach sichtbar, da zunächst einzelne Sportlerinnen zu sehen sind, dann immer mehr, bis schließlich die gesamte Gruppe sichtbar ist (vgl. Abbildung 12). Durch mehrere aufeinanderfolgende Überblendungen, die Einheit, Synchronisation und Linearität betonen, erscheint die Menge schier unfassbar groß, zumal die Entfernung stetig noch einmal mehr zunimmt, um diese Größe endlich fassen zu können.¹⁸⁶ Obwohl keine explizit nationalsozialistischen Symbole oder Praktiken gezeigt werden, „[t]his event has fallen out of fashion because it is indelibly associated with the health and beauty, open-air philosophy of National Socialism“¹⁸⁷, was die Untrennbarkeit von Ästhetik und Ideologie einmal mehr hervorhebt.

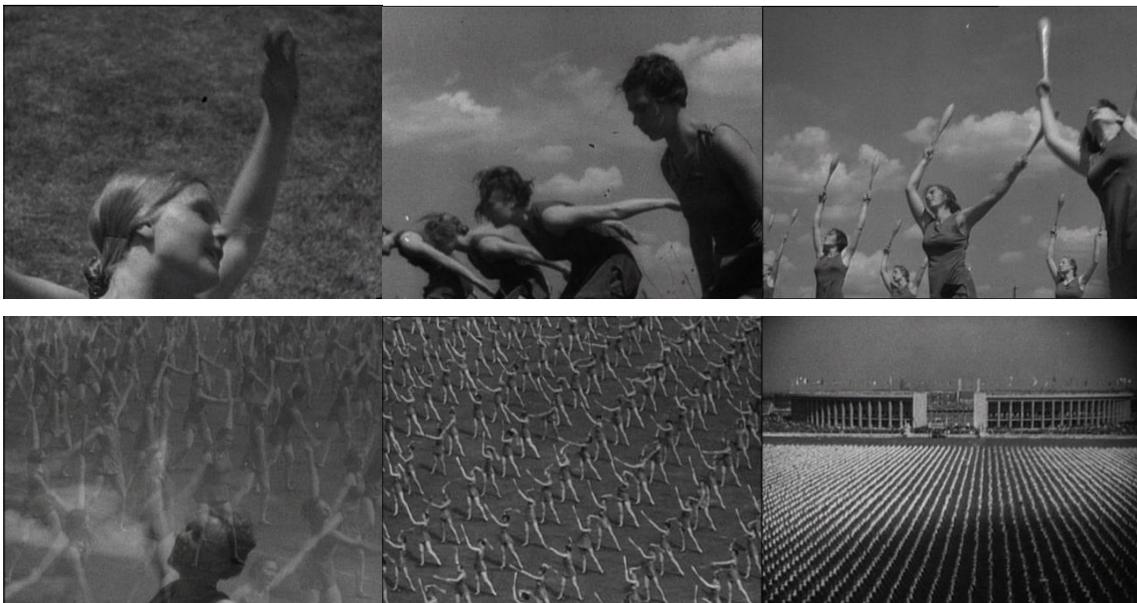


Abbildung 12 Das entstehende Massenornament (*FdS*, 32:18, 32:35, 32:47, 33:01, 33:17 und 33:25)

Durch dieses filmische Hervorheben und Inszenieren von Schönheit wird außerdem ein weiterer Punkt erfüllt: Selektivität. Wenn man nur bestimmte Dinge hervorhebt und betont, werden andere zwangsweise weggelassen. Dabei kann unterschiedlich bewertet werden, wie ideologisch diese Auslassungen nun sind. Einerseits lässt sich argumentieren, „bei dieser Ästhetisierung [werde] die Ausgrenzung des ‚Nicht-Schönen‘ nicht aus rasseideologischen, sondern aus filmästhetischen Gründen vorgenommen“¹⁸⁸. Andererseits ist die Lesart ebenso möglich, von den Spielen ausgeschlossene und somit unsichtbare Menschen wie Juden seien auch für die

¹⁸⁶ Es waren wohl insgesamt 10.000 Frauen, die hieran teilnahmen (vgl. Downing: *Olympia*, S. 74).

¹⁸⁷ Downing: *Olympia*, S. 74.

¹⁸⁸ Schaub: *Riefenstahls Olympia*, S. 130.

Ideologie nicht vorhanden.¹⁸⁹ Im Hinblick auf *Fest der Schönheit* ist jedoch anzumerken, dass auch das Unsichtbare präsent sein kann; so tritt Hitler nicht mehr in Erscheinung, doch das Gefühl beim Rezipienten bleibt, er wäre weiterhin da.

Doch nicht alles in den beiden *Olympia*-Filmen ist in dem Sinne schön, wie es die Szenen sind, die hier bisher behandelt wurden. Betrachtet man zum Beispiel den Marathonlauf, so ist einiges daran alles andere als schön; die Art, wie sich manche Sportler gerade noch über die Ziellinie schleppen und dann zusammenbrechen (vgl. z.B. *FdV*, 1:51:15) entbehrt jeglicher Schönheit. Allerdings lässt sich das als eindruckliche Darstellung des ungebrochenen Kampfeswillens interpretieren; und vor allem der Wille hatte einen hohen Stellenwert in der nationalsozialistischen Ideologie inne.¹⁹⁰

Ob die filmische Inszenierung nun schön oder auf eine andere Art ausdrucksvoll stattfindet, fest steht, dass auch sie wiederum nur eine Inszenierung wiedergibt. Dies geschieht jedoch sehr kunstfertig und auf einem hohen technischen Niveau, denn „[a]lthough Riefenstahl created a superb vision of the Games, none of this would have been possible had not the Berlin Games been the spectacle they were. And there is no doubt that the Games were designed by the Nazi leadership to achieve political ends.“¹⁹¹

Wie anhand der Analysen gezeigt wurde, schließt eine ästhetisch ansprechende Inszenierung von Körpern eine „propagandistische Ausschlachtung des Sports sowie die eines ihm gewidmeten Werks nicht aus.“¹⁹² Wie sehr die ideologisch-totalitären Umstände der Zeit, die sehr wohl in den filmischen Kontext eingebettet werden, auch die sportlich-olympische Aussage beeinträchtigen, ist auf rein filmischer Basis zum größten Teil Interpretationssache. Die *Olympia*-Filme sind jedoch ein weiteres Beispiel dafür, wie schwierig per se die Fragen zu beantworten sind, ob man ein Kunstwerk von seinem Schöpfer und seiner Zeit losgelöst betrachten kann oder vielleicht sogar muss, und ob Ästhetik und Ideologie generell voneinander trennbar sind.

¹⁸⁹ vgl. Wildmann: *Begehrte Körper*, S. 99.

¹⁹⁰ vgl. ebd., S. 62.

¹⁹¹ Downing: *Olympia*, S. 90.

¹⁹² Pfeiffer: *Sport – Ästhetik – Ideologie*, S. 86.

4 Abstraktion der ermittelten Strukturen und die Rezeption der Filme heute

Bei den hier betrachteten Filmen lässt sich feststellen, dass sie alle nicht nur jeweils in einer Gesellschaft entstanden sind, die durch ihre politische Führung ideologischen Einflussnahmen ausgesetzt war, sondern dass sie diese Ideologie auch vermitteln; letzteres geschieht jedoch nicht immer explizit und sofort für den Rezipienten klar ersichtlich. Zudem hängt viel von den politischen Umständen ab, die vor allem in Retrospektive nochmal mehr in Analyse und Interpretation einfließen. Interessanterweise verwenden die drei doch sehr unterschiedlichen politischen Systeme dieselben filmisch-dramaturgischen Strukturen, wobei Funktion und Wirkung manchmal voneinander abweichen.

Auffällig ist, dass alle Filme mit einer Gegenüberstellung von Individuum und Masse arbeiten. Bei *Der Zirkus* ist dies aufgrund seines sozialistischen politischen Umfelds, in dem das Kollektiv immer eine wichtige Rolle spielt, nicht weiter überraschend, doch gerade bei den *Olympia*-Filmen ist es nicht unbedingt zu erwarten. Auch wenn die drei Filme sich jeweils dieser Struktur bedienen, so sind Wirkung und Funktion doch leicht unterschiedlich. In *La Grande Illusion* werden, ähnlich wie in der Sowjetunion, Einzelner und Gemeinschaft gegenübergestellt. So wird letztendlich eine Gruppe von gleichgestellten Individuen inszeniert, die keine gesellschaftlich auferlegten Grenzen mehr kennen; allerdings ist es nicht das Ziel des Individuums, im Kollektiv aufzugehen, sondern ein aktiver Bestandteil davon zu sein. Bei Leni Riefenstahl steht der einzeln hervorgehobene Sportler für sein Land und wird dabei durch verschiedene Techniken der Bildmanipulation in seiner Körperlichkeit inszeniert, die als Athlet sportlich-stark ausgeprägt ist; dies ist zwar an sich nicht direkt offensichtlich nationalsozialistisch, doch es fügt sich, wie in dem Kapitel belegt wurde, trotzdem in die Ideologie ein und ist somit einer Instrumentalisierung leicht zugänglich. Eine Hierarchisierung von Ästhetik und Politik, wie Benjamin sie vornimmt – nach dessen Theorie das eine das andere beeinflusst –, ist mit den hier vorgestellten Ergebnissen schwierig, da Ästhetik und Politik dafür zu sehr reziprok auf einander einwirken. Auch ist die Gegenüberstellung von Faschismus und Kommunismus aufgrund der Verwendung derselben Strukturen kaum möglich: Die Massen in *Olympia* werden zum Individuum in der Hinsicht parallel behandelt, dass beide je einen einzigen Körper bilden; interessanterweise ist dies in Grigorij Aleksandrows Film ähnlich. Bei Jean Renoir jedoch nicht, wodurch sich die These aufstellen lässt, in totalitären Systemen herrsche das Ornament der Masse nach der Definition Kracauers stärker vor als in nicht-totalitären. Das müsste jedoch durch die Analyse weiterer Filme belegt werden.

Eine weitere gemeinsame Struktur ist der Einsatz von Musik, genauer von politischen Liedern. Während sie in *La Grande Illusion* zwar jedem Land klar zugeordnet sind, so ist die Funktion wieder, die vom Menschen selbst geschaffenen Grenzen zu überwinden, indem die Unterschiede der Nationen zwar aufgezeigt werden, jedoch keine stärker hervorgehoben wird als eine andere und so die Gleichwertigkeit der Nationen unterstrichen wird. In *Der Zirkus* verkörpert *Weit ist mein Heimatland* hingegen klar die sowjetischen Ideale und stellt sie über diejenigen anderer Nationen. Das ist auch in der Rolle des Liedes zu erkennen, die es bei der Entwicklung der Protagonistin hin zur Mitstreiterin im sozialistischen Sinne spielt; dass es in den Rang der inoffiziellen Nationalhymne der UdSSR erhoben wurde, unterstreicht die Wichtigkeit des Liedes und den Einfluss, den die Ideologie durch einen Film auf das reale Leben der Bürgerinnen und Bürger haben kann. Erstaunlich unpolitisch scheint die Musik bei *Olympia*. Doch auch hier trägt sie zu einer eindrucklichen Montage bei, die die Aussage des Films wirkungsvoll untermauert, wie vor allem bei der Analyse des Entzündens des Olympischen Feuers hervorgehoben wurde. Wie sehr der Text der Olympischen Hymne, die mit „Völker, seid des Volkes Gäste!“¹⁹³ beginnt, die nationalsozialistische Ideologie unterstützt, konnte hier nicht näher untersucht werden.

Übereinstimmend bilden die Filme ausdrücklich nicht die außerfilmische Lebensrealität ab, sondern eine idealisierte Version davon. Dies wird in allen Werken vor allem durch eine Ausparung des Hässlichen und Betonung des Schönen bewirkt. Dabei ist die Nationalität der dargestellten Figuren nicht wichtig und sogar Leni Riefenstahl widersetzte sich der Anweisung Goebbels, Sportler dunkler Hautfarbe nicht oder kaum zu zeigen.¹⁹⁴ Doch gerade diese Schönheit kann als problematisch gesehen werden, da sie sich gut instrumentalisieren lässt und der Ideologie so eine zusätzliche positive Note verleiht.

Betrachtet man die Rezeption und Wirkung der Filme heutzutage, lässt sich nicht immer ein klares Urteil darüber fällen, wie reflektiert sie gesehen und wahrgenommen werden. Die verschiedenen Sichtweisen bei *Olympia* wurden bereits dargelegt; hierbei schwingt immer mit, dass man „dem Film keine politische Unbedenklichkeit bescheinigen [will]“¹⁹⁵. *La Grande Illusion* gilt als einer der besten französischen Filme und Jean Renoirs.¹⁹⁶ Und *Der Zirkus* scheint seine Aussage auch heute noch vermitteln zu können, wie ein Kommentar unter dem von

¹⁹³ Richard Strauss: *Olympische Hymne. Für kleine Blechmusik und Männerchor (ad lib.) bearbeitet von Hermann Schmidt*, Partitur, Mainz 1934; hier: S. 4.

¹⁹⁴ vgl. Trimborn: *Riefenstahl*, S. 271f.

¹⁹⁵ Pfeiffer: *Sport – Ästhetik – Ideologie*, S. 94.

¹⁹⁶ vgl. hierfür z.B. Faulkner: *Social Cinema*, S. 85: „*La Grande Illusion* tends to be the most widely admired of Renoir’s films (the fifth greatest film of all time according to an international jury of 117 critics at the Brussels World’s Fair in 1958)“.

Mosfilm auf YouTube veröffentlichten Video zeigt: „This movie is timeless! A terrific one! I even cried at the end, well done USSR for standing up against racism. Absolutely not a fan of Stalin and his politics, but this thing is a masterpiece“¹⁹⁷. Dabei wird auch wieder die Frage aufgegriffen, ob man einen technisch und künstlerisch kunstfertigen Film dennoch als solchen wertschätzen kann oder nicht. Auf diese Frage kann hier keine Antwort gegeben werden. Es kann nur die These aufgestellt werden, dass *Der Zirkus*, *La Grande Illusion* und die beiden *Olympia*-Filme ohne die Beachtung der politischen Umstände vermutlich ohne große Diskussion oder schlechten Beigeschmack bei den ZuschauerInnen, schlicht aufgrund ihrer technischen Fertigkeit, als Kunstwerke anerkannt werden würden; denn wenn man die Ideologie nicht aktiv sucht, ist sie selten sofort offensichtlich.

¹⁹⁷ Kommentar zu: Aleksandrov, Grigorij: *Der Zirkus* [Цирк], Online-Stream, 89 min., UdSSR 1936; URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ia4DyErYhAs>, aufgerufen am 16.12.21.

Bibliographie

Filme

Der Zirkus [Цирк], R: Grigorij Aleksandrov, UdSSR 1936, Online-Stream, 89 min., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ia4DyErYhAs> [Stand: 3.12.21].

Die große Illusion [La Grande Illusion], R: Jean Renoir, Frankreich 1937, DVD (Edition: Arthaus Collection Französisches Kino 2011), 109 min.

Olympia – Teil 1: „Fest der Völker“ und *Olympia – Teil 2: „Fest der Schönheit“*, R: Leni Riefenstahl, Deutschland 1936/38, DVD (Edition: Arthaus Premium 2006), 115 und 89 min.

Sekundärquellen

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Schöttker, Detlev: *Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, Frankfurt am Main 2007, S. 7-50.

Bowles, Brett: „Renoir under the Popular Front: Aesthetics, Politics, and the Paradoxes of Engagement“, in: Phillips, Alastair/ Vincendeau, Ginette (Hrsg.): *A companion to Jean Renoir*, Hoboken, N.J. 2013, S. 398-424.

Brinkmann, Heinz Ulrich: „Propaganda“, in: Holtmann, Everhard (Hrsg.): *Politik-Lexikon*, München/ Wien 2000, S. 561-561.

Brinkmann, Heinz Ulrich: „Stalinismus“, in: Holtmann, Everhard (Hrsg.): *Politik-Lexikon*, München/ Wien 2000, S. 674-674.

Bussemer, Thymian: *Propaganda. Konzepte und Theorien*, Wiesbaden 2005.

Clark, Katerina: „Socialist Realism and the Sacralizing of Space“, in: Dobrenko, E. A. und Naiman, Eric (Hrsg.): *The landscape of Stalinism. The art and ideology of Soviet space*, Seattle 2003, S. 3-18.

Curchod, Olivier: *La Grande Illusion, Jean Renoir. Étude critique*, Paris 1994.

Dirscherl, Klaus: „Vom Thesenfilm zum Theater der Thesen: La Grande Illusion“, in: Gassen, Heiner und Cassagnau, Laurent (Hrsg.): *Jean Renoir und die Dreißiger. Soziale Utopie und ästhetische Revolution*, München 1995, S. 59-68.

Downing, Taylor: *Olympia*, London 1992.

Faulkner, Christopher: *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton 1986.

Faulkner, Christopher: „La Règle du jeu: A Document of French Everyday Life“, in: Phillips, Alastair/ Vincendeau, Ginette (Hrsg.): *A companion to Jean Renoir*, Hoboken, N.J. 2013, S. 454-473.

Graham, Cooper C.: *Leni Riefenstahl and Olympia*, Metuchen, NJ u.a. 1986.

Günther, Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*, Stuttgart 1984.

Günther, Hans: „Broad Is My Motherland‘: The Mother Archetype and Space in the Soviet Mass Song“, in: Dobrenko, E. A. und Naiman, Eric (Hrsg.): *The landscape of Stalinism. The art and ideology of Soviet space*, Seattle 2003, S. 77-95.

- Kothenschulte, Daniel: „Riefenstahls angewandte Avantgarde“, in: Herzog, Markwart und Leis, Mario (Hrsg.): *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, München 2011, S. 25-36.
- Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“, in: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977, S. 50-63.
- Lefranc, Georges: *Histoire du Front populaire (1934-1938)*, Paris 1965.
- Ory, Pascal: *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 – 1938*, Paris 1994.
- O’Shaughnessy, Martin: *La Grande Illusion. (Jean Renoir, 1937)*, London 2009.
- Pfeiffer, K. Ludwig: „Sport – Ästhetik – Ideologie. Riefenstahls Olympia-Filme“, in: Herzog, Markwart und Leis, Mario (Hrsg.): *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, München 2011, S. 83-96.
- Renoir, Jean: *Ma vie et mes films*, Paris 1974.
- Salys, Rimgaila: *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov. Laughing matters*, Bristol/ Chicago 2009.
- Schaub, B. Hannah: *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?*, München 2003.
- Schumann, Hans-Gerd: „Ideologie“, in: Holtmann, Everhard (Hrsg.): *Politik-Lexikon*, München/ Wien 2000, S. 253-256.
- Seel, Martin: „Ästhetik und Aisthethik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung“, in: Recki, Birgit und Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, S. 17-38.
- Strauss, Johann: „Du Märchenstadt im Donautal“, in: Orth, Norbert/ Rottenaicher, Alois et al.: *Freunde, das Leben ist Lebenswert! Operettenlieder*, Media Arte 1998 (Medium: CD).
- Strauss, Richard: *Olympische Hymne. Für kleine Blechmusik und Männerchor (ad lib.) bearbeitet von Hermann Schmidt*, Partitur, Mainz 1934.
- Taylor, Richard: „Red stars, positive heroes and personality cults“, in: ders. und Spring, Derek (Hrsg.): *Stalinism and Soviet cinema*, London/ New York 1993, S. 69-89.
- Taylor, Richard: „’But Eastward, Look, the Land Is Brighter’. Toward a Topography of Utopia in the Stalinist Musical“, in: Dobrenko, E. A. und Naiman, Eric (Hrsg.): *The landscape of Stalinism. The art and ideology of Soviet space*, Seattle 2003, S. 201-215.
- Tepe, Peter: *Ideologie*, Berlin/ Boston 2012.
- Trimborn, Jürgen: *Riefenstahl. Eine deutsche Karriere; Biographie*, Berlin 2002.
- Turovskaya, Maya: „The 1930s and 1940s: cinema in context“, in: Taylor, Richard und Spring, Derek (Hrsg.): *Stalinism and Soviet cinema*, London/ New York 1993, S. 34-53.
- Vavasseur-Desperriers, Jean: „Front populaire“, in: Sirinelli, Jean-François (Hrsg.): *Dictionnaire de l’histoire de France*. Paris 2006, S. 373-375.
- Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des "arischen" Männerkörpers im "Dritten Reich"*, Würzburg 1998.

Zimmermann, Clemens: „Die politischen Dokumentarfilme von Leni Riefenstahl. *Sieg des Glaubens* (1933) – *Triumph des Willens* (1935) – *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (1935)“, in: Herzog, Markwart und Leis, Mario (Hrsg.): *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, München 2011, S. 59-82.

Internetquellen

Bundeszentrale für politische Bildung: *Was ist Propaganda?*

URL: <https://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/krieg-in-den-medien/130697/was-ist-propaganda> [Stand: 7.12.21].

Kramer, Philipp Walburg: *Die Wacht am Rhein: Vaterländisches Schauspiel in 5 Bildern*, Landshut 1871

URL: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11007677-4> [Stand: 6.12.2021; abgerufen über das Münchener DigitalisierungZentrum].

Scherer, Georg: *Die Wacht am Rhein, das deutsche Volks- und Soldatenlied des Jahres 1870: mit Portraits, Facsimiles, Musikbeilage, Uebersetzungen etc*, Berlin 1871

URL: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10991222-0> [Stand: 6.12.2021; abgerufen über das Münchener DigitalisierungZentrum].

Schiffer, Christian (Bayerischer Rundfunk): *Angriff auf das Kapitol: Facebooks Werk & Twitters Beitrag*

URL: <https://www.br.de/nachrichten/netzwelt/angriff-auf-das-kapitol-facebook-werk-and-twitters-beitrag,SLPPXAv> [Stand: 18.12.21].

Statista: *Anzahl der aktiven Social-Media-Nutzer weltweit in den Jahren 2015 bis 2021*

URL: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/739881/umfrage/monatlich-aktive-social-media-nutzer-weltweit/> [Stand: 11.11.21].

Wacht am Rhein: 1870/71, Nr. 1 - 48 ill. Zeitchronik; ill. Berichte vom Kriegsschauplatz in Deutschland u. Frankreich, Leipzig 1871

URL: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11032410-4> [Stand: 6.12.2021; abgerufen über das Münchener DigitalisierungZentrum].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Der Gegensatz von Kneischitz (links) – Martynov (rechts) (Z, 2:36, 6:16, 20:55 und 21:00)	11
Abbildung 2 Marions Verwandlung (Z, 10:32 und 1:17:55)	12
Abbildung 3 Der Blick von oben zum Machtzentrum Kreml (Z, 21:40).....	14
Abbildung 4 Die nach oben gerichteten Massenornamente in der Choreographie (Z, 1:14:23, 1:14:53, 1:15:58)	16
Abbildung 5 Das Lied ermöglicht es Marion, zu erwachen, um schließlich in der sowjetischen Gesellschaft aufzugehen (Z, 41:27, 41:46 und 1:27:29)	19
Abbildung 6 Theatrale, vermeintlich ungeordnete Gruppendynamik (LGI, 17:11 und 1:12:11)	24
Abbildung 7 Beim Singen der Marseillaise sind durch die Perspektive alle vereint (LGI, 37:03)	25
Abbildung 8 Das einheitliche Grau der Uniformen (LGI, 45:58).....	30
Abbildung 9 Speer und Sportler einzeln vor der Masse, wobei der Sportler mehr und mehr in den Vordergrund rückt (FdV, 1:14:24, 1:14:36, 1:14:50 und 1:16:37).....	38
Abbildung 10 Internationalismus und Faschismus (FdV, 15:39)	40
Abbildung 11 Das Olympische Feuer wird sowohl in die Masse eingebunden, als auch hervorgehoben (FdV, 21:36, 21:37, 21:44, 21:55, 21:58, 22:41, 22:43, 22:47 und 22:57)	42
Abbildung 12 Das entstehende Massenornament (FdS, 32:18, 32:35, 32:47, 33:01, 33:17 und 33:25)	44