

Dear reader,

this version of the article has been accepted for publication and is subject to Springer Nature's AM terms of use (see <https://www.springernature.com/gp/open-research/policies/accepted-manuscript-terms>), but is not the Version of Record and does not reflect post-acceptance improvements, or any corrections. The Version of Record is available online at: https://doi.org/10.1007/978-3-658-16400-3_8

Original publication:

Kirsner, Ingeborg

Der Einzelne und die Masse – Rituale der Mobilmachung in Leni Riefenstahls "Triumph des Willens"

in: Richard Janus / Florian Fuchs / Harald Schroeter-Wittke (Hrsg.), Massen und Masken. Kulturwissenschaftliche und theologische Annäherungen, pp. 97–105

Wiesbaden: Springer 2017

https://doi.org/10.1007/978-3-658-16400-3_8

Access to the published version may require subscription.

Published in accordance with the policy of Springer Nature:

<https://www.springernature.com/gp/open-research/policies/book-policies>

Your IxTheo team

Der Einzelne und die Masse - Rituale der Mobilmachung in Leni Riefenstahls "Triumph des Willens"

Wenn ein Film wie der 1935 erschienene "Triumph des Willens"¹ nur zwei Motive hat - den Einzelnen und die Masse - wie kann dies zu einem spannenden Film, zu einem Film-Event, gemacht werden? Leni Riefenstahl erhielt 1934 den Auftrag vom Propagandaministerium, den 6. NSDAP-Parteitag zu 'fotografieren' (wie sie es selbst nennt²). Endlose Aufmärsche, lange Reden versprechen nichts im positiven Sinn Aufregendes. Schon einmal hatte es den Versuch gegeben: den vorhergehenden Parteitag 1933 verfilmte Riefenstahl unter dem Titel "Der Sieg des Glaubens". Vergleicht man diesen Film mit dem späteren "Triumph des Willens", gewinnt man den Eindruck, hier übe die Regisseurin noch, und genauso der Hauptdarsteller Hitler, der zu diesem Zeitpunkt (gerade) noch nicht Alleinherrscher war. Zudem filmte Riefenstahl nach eigenen Angaben ohne spezielle Vorbereitung, ausreichende Mitarbeiter und Material.

Für den "Triumph des Willens" standen ihr mit 18 Kameramännern (unter ihnen Sepp Allgeier und Walter Frentz) und weiteren Assistenten ungleich bessere Möglichkeiten zur Verfügung. Innovative und ungewöhnliche Methoden der Bildgestaltung und Filmkomposition kamen nun in bislang nicht gekanntem Ausmaß zum Ausdruck. Neue Aufnahmetechniken, ungewöhnliche Kamerapositionen, auf Schienen fahrbare Kameras ("Beweglichkeit der Kameras") und ein an einem Fahnenmast angebrachter kleiner Fahrstuhl-Lift ermöglichten Bildkompositionen ungekannter Art und Wirkung, die durch die speziellen dramaturgischen Methoden der fünf Monate beanspruchenden Schnitt-Arbeiten und der musikalischen Untermalung bislang nicht gesehene Eindrücke schafften. Betrachtet man den Begriff "Propaganda-Film" auch als (nachträgliche) Form einer ideologischen Stilisierung, Bearbeitung und Montage eines filmischen Materials, hier des Dokumentarfilms, so ist "Triumph des Willens" sicher auch als "Propaganda-Film" einzustufen, wenngleich es eigenen Angaben zufolge niemals Ziel und Absicht im künstlerischen Schaffensprozeß der Regisseurin gewesen sein sollte. Im Unterschied zu einem reinen Dokumentarfilm wurden zusätzlich Form- und Gestaltungs-Elemente anderer Film-Gattungen verwendet (als Beispiel ist hier insbesondere die

¹ Triumph des Willens, "Dokumentar"-Film über den 6. Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg vom 04. bis 10. September 1934. Tonfilm, s/w; 114 Minuten, Deutschland, 1935, Regie: Leni Riefenstahl, Kamera: Sepp Allgeier, Walter Frentz, u.v.a., Musik: Herbert Windt; Uraufführung am 28.03.1935 im UFA-Palast am Zoo, Berlin

² Interview-Quelle: "Die Macht der Bilder, Dokumentarfilm von Ray Müller, D 1993

Eingangssequenz mit der Landung von Hitlers Flugzeug in Nürnberg zu nennen) und der chronologische Ablauf der Ereignisse wurde aufgehoben. Im Gegensatz zu "Der Sieg des Glaubens" ist "Triumph des Willens" mit wesentlich mehr Groß- und Nah-Aufnahmen Hitlers deutlicher auf die "Hauptperson" Hitler bezogen. Um seine Rede, die nur zwei Themen hatte, wie Riefenstahl in einem Interview sagt (er sei "Garant für Arbeitsplätze und für Frieden"), dramaturgisch interessanter zu gestalten, fährt die Kamera auf einer kreisförmigen Schiene um ihn herum. Wie sie selbst sagt, gehöre zu einem Propagandafilm der Off-Kommentar, aber einen solchen gebe es in ihrem "Dokumentarfilm" nicht.³

Nach Angaben der Ufa gehörte der Film zu den besten drei Filmen des Produktionsjahres 1934/35, bzw. stand auf Rang 6 der erfolgreichsten Filme des Jahres 1935/36.

"Der beste Propagandafilm aller Zeiten", so urteilen bis heute viele Cineasten. Das Thema selbst, sagt Riefenstahl, faszinierte sie nicht. Es ging ihr, so will sie es sehen, immer "allein um die Kunst". Riefenstahl bezeichnet ihn als Kunstfilm, als "musikalische Komposition". Der Film sollte sich - wie eine Wagner-Oper - steigern bis zum Höhepunkt. Um eine solche Steigerung zu erreichen, arbeitete sie fünf Monate lang am Schneidetisch. Was Riefenstahl selbst Steigerung nennt, ist eher als "Glorifizierung" zu bezeichnen. Das "hinreißende Geschehen dieser Tage" rücke der Film unvergleichlich ins Bild, sagte Joseph Goebbels, als er Riefenstahl für den Film auszeichnete. Bis heute ist "Triumph des Willens" in Deutschland auf dem Index; verkörpert er, u.a., das schlechte Gewissen der Nation, die bis heute Angst hat, sich zu vergegenwärtigen, was damals geschehen ist?

Ritual und Stilisierung

Das Bildergedächtnis des Nationalsozialismus wird vom "Reichsparteitag der Einheit und Stärke" - so die Selbstbetitelung - bestimmt, denn diese stilisierte Selbstdarstellung des Nationalsozialismus an der Macht wurde hier konserviert: Nahezu jede audiovisuelle Darstellung des Nationalsozialismus zieht Bilder aus "Triumph des Willens" heran, wenn das Ritual nationalsozialistischer Großveranstaltungen und

³ Siehe Ray Müller, a.a.O., 1993

Massenpropaganda gezeigt werden soll.⁴

Der Parteitagfilm ist das Kunstprodukt einer Inszenierung, die idealisierte Version eines idealistisch gedachten Verpflichtungs- und Opferrituals. Das Ritual dient dazu, geordnete Massen zur Präsentation bestimmter Leitwerte zu formen. Die Interessen hinter dem Ritual der Verpflichtung und Opferbereitschaft sollen jedoch verdeckt bleiben. Wie der Film dies macht, dem geht in einer einzigartigen 'Produktanalyse' Martin Loiperdinger in "Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm 'Triumph des Willens'" (Opladen 1987) nach. Ihm dient der Film als Quelle zur Analyse faschistischer Ästhetik und Öffentlichkeit und er durchdringt ihn hermeneutisch-dramenanalytisch. Loiperdinger entwickelt aus der Filmanalyse selbst eine "Ästhetisierung der Politik", setzt diese nicht bereits voraus. Die Botschaft des Films kann man als "Formung der Masse zur Volksgemeinschaft derjenigen sehen, die für Deutschlands Wiederaufstieg nach Versailles und aus der Weltwirtschaftskrise Opfer und Arbeitsbereitschaft aufbringen" - und damit des NSDAP-Rituals.⁵ Mobilmachung ist also die beabsichtigte Wirkung des Films: insofern leistet "Triumph des Willens" seinen Beitrag zum Legitimationsentwurf nationalsozialistischer Kriegsvorbereitung und zur Einstimmung des Volkes auf Opfer und Kampf, an dem Leni Riefenstahl sich willentlich beteiligt. Loiperdinger zeigt auf, wie dieses "meistzitierte Werk des Kompilationsfilms" maßgeblichen Anteil hat an der Anschauung des Nationalsozialismus - nämlich wie er sich selbst gerne gesehen hat.⁶ Es ist der maßgebliche Film über Adolf Hitler und die Selbstinszenierung des Regimes geworden, gekennzeichnet also durch ein äußerst prekäres Verhältnis von Schein und Wirklichkeit.

Der ästhetische Schein, den der deutsche Faschismus in seiner Staatsöffentlichkeit entfaltet, ist davor bereits eingehend in den Essays von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer kritisch dargestellt worden. Dabei prägte Walter Benjamin den Terminus von der faschistischen Ästhetisierung der Politik⁷, den Kracauer argumentativ aufgreift, wenn er sich um die empirische Analyse faschistischer Dokumentarfilmpropaganda bemüht, in der er auch "Triumph des Willens" einschließt.

⁴ Eike Hennig, Vorwort zu Martin Loiperdinger, Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm "Triumph des Willens", Opladen 1987, 1

⁵ Hennig, a.a.O., 2

⁶ Loiperdinger, 1987, 10

⁷ „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, (1939), 508

Die "Ästhetisierung der Politik" erscheint auch späteren Faschismusforschern als "archimedischer Punkt des deutschen Faschismus, der zur Sicherung seiner Herrschaft auf Manipulation verwiesen ist".⁸ Er bedient sich dabei pseudoreligiöser Rituale. In den Veranstaltungen sollten Gleichgerichtetheit der Interessen und gesellschaftliche Geschlossenheit durch eine geschickte Massenregie erfahrbar werden. Durch Aufstellen, Antreten, Marschieren und gemeinsames Sieg-Heil-Rufen soll das Gefühl der Geborgenheit in einer von oben gesetzten und garantierten Ordnung vermittelt, der bürgerlich-demokratischen Vereinzelung die vielbeschworene Volksgemeinschaft, Geborgenheit und Sicherheit entgegengestellt werden.⁹

Kracauers 1942 vom Museum of Modern Art herausgegebene Broschüre "Propaganda and The Nazi War Film" liest sich wie die Untersuchung von Benjamins Ästhetisierungstheorem am empirischen Material. Sein Urteil über die faschistische Filmpropaganda lautet kurzgefasst, dass sie den Zuschauenden manipuliert, indem sie seinen Intellekt unterdrückt und stattdessen seine Gefühle anspricht.¹⁰

Kriegswochenschauen als ein Beispiel faschistischer Propaganda bestehen zwar weitgehend aus dokumentarischen Material, bilden also Realität ab (was Kracauer als Aufgabe des Films ansieht). Der geniale Trick besteht nach Kracauer aber nun darin, Realität in Dienst zu nehmen für die Vorspiegelung von Realität dort, wo sie nicht vorhanden ist - eben so, wie es in "Triumph des Willens" ausgeführt wird. Hier wird die Realität eingespannt, sich selbst vorzutäuschen - die Manipulationsleistung des Faschismus besteht also darin, dass er die Wirklichkeit selbst dazu missbraucht, um seine Pseudo-Realität als wirklich auszugeben.¹¹ Kracauers These hat Legendenbildungen ausgelöst, etwa diese, der Parteitag sei eigens für den Riefenstahl-Film inszeniert worden.¹²

Der Zuschauer erscheint als Spielball von Kamera- und Schnittregie, die seine Wahrnehmungssinne einem Wechselbad von Bewegung und Innehalten unterwerfen, so dass die Unterscheidung von Realität und Fälschung nicht mehr möglich ist: "Dieser Film ist eine unentwirrbare Mischung von Show, die deutsche Realität vorspiegelt, und

⁸ Loiperdinger, a.a.O., 28

⁹ Ein Mechanismus, der grandios in der Bonhoeffer-Oper "Vom Ende der Unschuld" (Regie: Kirsten Harms, Libretto: David Gravenhorst u.a.) durchgespielt wird, die im Juni 2013 während des 34. Dt. Ev. Kirchentages in Hamburg uraufgeführt wurde.

¹⁰ Loiperdinger, 30

¹¹ Loiperdinger, 34

¹² Dies ist, wie die anderen "Legenden", allerdings nicht haltbar, vgl. Loiperdinger, 35

von deutscher Realität, die in eine Show manövriert worden ist".¹³

Der von späteren Filmkritikern (Karsten Witte u.a.) aufgestellten These, Riefenstahls Film stelle einen Triumph des Regiewillens - also ein Paradebeispiel für Überwältigungsästhetik - dar, die Zuschauer würden gezwungen, den Führern der faschistischen Bewegung zu Füßen zu fallen, sie wären Opfer eines physisch erfahrbaren Sogs, stellt Loiperdinger entgegen, dass hier einmal mehr das Verhältnis von Filmgeschichte und Realgeschichte auf den Kopf gestellt würde. Solche Thesen verkennen, dass das Stichwort "Bewegung" nicht eine spezifisch faschistische Propagandatechnik, sondern ein fundamentales Charakteristikum des Mediums Film selbst ist. Zudem verdanke sich Kracauers These, von der ästhetischen Eigenart des Films auf den Faschismus als leeren Schein zu schließen, einer a priori konstruierten Differenz von wirklicher, gefälschter und künstlicher Realität. "Dass das dem Zuschauer nicht mehr bewusst sein kann, dass er ... Spiegelungen für die Wirklichkeit hält, das ist Kracauer zufolge die Leistung der Filmregie, in Wirklichkeit aber seine eigene."¹⁴

Walter Benjamin platziert seine Bemerkungen zur "Ästhetisierung der Politik" im Nachwort zu seinem "Kunstwerk"-Aufsatz, sie wird so zu einem Anhang seiner Kunsttheorie; Kracauers Kriegsfilm Broschüre ist in Zusammenhang mit seiner Arbeit an "Von Caligari zu Hitler"¹⁵ entstanden. Seine Ausführungen zum "Triumph des Willens" erscheinen als die Imagination eines Gegenbildes zu seinem filmtheoretischen Zentralmotiv der "Errettung der äußeren Wirklichkeit".¹⁶

Bei Kracauer figuriert die expressionistische Stummfilmkultur der 20er Jahre als Keimform des Dritten Reiches. Benjamin fasst Krieg als Mittel der politischen Ästhetisierung auf statt diese als Instrument der Kriegsführung.

In seiner materialbezogenen Analyse von Riefenstahls Propagandafilm stellt Loiperdinger diese "auf den Kopf gestellte Ästhetik des Faschismus" wieder auf die Füße und versucht, in einer kritischen Sicht der gängigen Manipulationsthesen den Ausdruck, den sich der Faschismus verleiht, nicht mit dem Faschismus selbst zu verwechseln.¹⁷

Er betrachtet "Triumph des Willens" als publizistische Quelle - unter Berücksichtigung

¹³ Siegfried Kracauer, Propaganda and The Nazi War Film, New York 1942, 356

¹⁴ Loiperdinger, a.a.O., 38

¹⁵ Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt/M. 1984 (1947)

¹⁶ Siegfried Kracauer, Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1985 (1960).

¹⁷ Loiperdinger, 40ff

des parteioffiziellen Charakters.¹⁸ Ebenfalls ausgewertet werden die publizistischen Reaktionen auf den Film, wobei sich manchmal ganz versteckt, wie bei Rudolf Kircher in der Frankfurter Zeitung vom 30.3.1935, kritische Hinweise finden, wenn das einleitende Prädikat "qualvoll" alles Nachfolgende negativ konnotiert.¹⁹ Der heutigen Rezeption entspricht wahrscheinlich am ehesten die Empfindung ausländischer Zuschauerinnen und Zuschauer, die den Film einfach ermüdend fanden.²⁰

Der Einzelne - die Masse

Man muss ihn nämlich sehen wollen, den "Führer", der etwa ein Drittel der Filmbilder okkupiert und zwei Drittel der Gesamtredzeit. "Triumph des Willens" ist der einzige Film, der in extensiver Weise Nah- und Großaufnahmen Adolf Hitlers vorführt, in dem er also die "Hauptrolle" spielt. Tritt "die Masse" - geordnet als Parade (das disziplinierte Hervorbringen geometrischer Perfektion ist vorrangiger Gradmesser für das Gelingen der Veranstaltung) - auf, bildet er in seiner leiblichen Präsenz den Angelpunkt und ist Schutzschirm der vollständig auf ihn bezogenen Anderen. Fast pausenlos und frontal wird Hitler während seiner abschließenden Rede gezeigt, alle sonstigen Akteure des Parteitags werden aus dem Bild gedrängt von "Ihm", dem alleinigen und einzigen Führer von Volk und Partei, Staat und Nation.

Riefenstahl schafft dem "Führer" das 'einzig gültige' Bild, das Bild, das er gerne von sich haben will und das als einziges beim Volk gelten soll. Es darf kein anderes Bild neben ihm geben, alle anderen Entwürfe werden vernichtet.

Das ist das Grundmuster der "Parteierzählung", in der v.a. in der sog. "Historischen Rede" die Toten beschworen werden, als eine Verpflichtung der Lebenden, so zu handeln wie sie. Treue den Toten gegenüber wird auf die "Treue zum Führer" übertragen.

Die Parteilegende, von der der Parteitagsfilm erzählen soll, ist auf ihren Kern reduziert, den Führermythos. Er erscheint als 'Erlöser', der dem Volk die Wiedergeburt, das Ende

¹⁸ Belege bei Loiperdinger, 45f

¹⁹ Die Filmkritik findet sich als Dokument bei Loiperdinger, 49

²⁰ Loiperdinger, 69

des Leidens signalisiert - eine totale geistige Indoktrinierung der Massen.²¹

Zwar dient der christliche Kult dem Nationalsozialismus in manchem als Vorbild, erscheinen dessen Weiheveranstaltungen als 'religiös', doch sind solche Ausdrucksformen auch aus der Tradition von preußischem Militär und sozialistischer Arbeiterbewegung übernommen; sofern diese selbst aus dem christlichen Fundus schöpfen, ist die Entlehnung aus der religiösen Sphäre jedenfalls nur mittelbar. Und das Ritual erschöpft sich in sich selbst: "Die Appellfunktion der vom Faschismus betriebenen Staatspropaganda fällt beim Ritual unmittelbar mit ihrer Erfüllung zusammen, indem sich die Adressaten durch ihre motorischen Aktivitäten im Ritualverhalten zugleich als Teilnehmer zu erkennen geben."²²

Werte und Leitbilder werden demonstrativ vorgezeigt und mitvollzogen, Symbole wie Fahnen, Abzeichen und Uniformen dienen der Sinnstiftung einer Gemeinschaftlichkeit, innerhalb derer Individuen und Gruppen als freiwillig handelnde Mitglieder einer imaginären Volksgemeinschaft erscheinen.

Durch den Film ist ideell die ganze Nation zum Publikum des Parteitags geworden, der das Bild des Führers endgültig manifestiert.

Die Bildpolitik Leni Riefenstahls soll nun in einem kleinen Ausblick mit der zweier sehr unterschiedlicher heutiger Filmemacher verglichen werden.

Bilderverbot, Bildergebot, Bildpolitik

"Du sollst Dir kein Bildnis machen!" Dieses zweite Gebot ist in tiefstem Sinne ein Bildergebot, soll Bilder freisetzen: Gott darf nicht in ein einziges letztgültiges Bild gezwängt werden. So wird sowohl die Freiheit Gottes wie die des Menschen in der Vielfalt der Bilder gewahrt.²³

Wo aber das "eine Bild" zum letzten und endgültigen erklärt wird, da beginnt der Götzendienst, zeigt sich der Faschismus.

Das letzte Bild wäre das absolute, das einzig gültige: eine solche Diktatur des Bildes hat

²¹ Dass diese nicht einfach als "passiv verführte Masse" anzusprechen ist und die Reaktionsweisen des Publikums äußerst unterschiedlich sind, das belegt Loiperdinger anhand von Forschungsbeiträgen zur Volksmeinung im Dritten Reich, siehe S. 144ff

²² Loiperdinger, 150

²³ Vgl. Albrecht Grözinger, Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie, München 1987, S.103.

in Perfektion Leni Riefenstahl errichtet, zunächst in dem hier vorgestellten Reichsparteitagsfilm "Triumph des Willens" (D 1935) und dann auch in "Olympia" (D 1938). Was sie getan habe, sei reine Kunst, habe mit Politik nichts zu tun, wurde sie zeitlebens nicht müde, zu beteuern.²⁴ Sie vergleicht ihre Arbeiten mit musikalischen Kompositionen, mit Wagner-Opern. Film- und Kulturkritiker Georg Seeßlen meint dazu, Leni Riefenstahl habe über sich, ihre Arbeit und den Faschismus nichts zu sagen, weil

"... es weder in ihrer Person noch in ihren Filmen jene Tiefe gibt, in die man tauchen könnte, um etwas Verborgenes ans Licht zu fördern: Die reine Oberfläche ist schon die Aussage, ihre Männerkörper und Heldenbilder, ihre Ornamente von Massen und Formen, ihre Raumerfahrungen und -ordnungen sind so tautologisch und imperativisch wie ihre Aussagen, sie lassen nichts anderes zu, weisen auf nichts anderes als sich selbst, schließen alles andere aus. Jedes Bild und jeder Satz von Leni Riefenstahl ist eine Gewalttat, die vollständige Ersetzung der organischen Welt durch die kriegerische Pose."²⁵

Ihre Olympia-Bilder wirken wie die Vorlage für heutige Werbebilder, indem sie die Differenz zwischen Blick und Bild aufheben und 'kein Bild neben sich' dulden (auch wenn Werbebilder das 'jeweils gültige' Ideal mglw. durch ein anderes ersetzen oder variieren - es gibt immer nur 'eins'). Faschismus und Kapitalismus treffen sich da, wo die Diktatur des Bildes regiert und das kollektive Bewusstsein manipuliert wird - auch gerade dort, wo der Individualismus zum Massenphänomen wird.

Der mehrfach ausgezeichnete Film von Michael Haneke "Das weiße Band" (D/Ö/F/It. 2009) spielt ein Jahr vor dem ersten Weltkrieg und schildert anhand mysteriöser Vorfälle im fiktiven Dorf Eichwald in Norddeutschland das v.a. für Heranwachsende traumatisierende und bedrückende zwischenmenschliche Klima dieser Zeit. Mit kritischem Blick zeigt er einen sittenstrengen Protestantismus, der die Entfaltung der Persönlichkeit verbietet und so den gesellschaftlichen Übergang vom Wilhelmismus in den Krieg und dann zum Nationalsozialismus begünstigt. Das weiße Band sei "ein erzdeutscher Film über die Deutschheit", ein Lehrstück über den Nationalsozialismus, so eine dänische Filmkritik, Haneke selbst wehrt sich in einem Interview gegen diese Vereinfachung:

"Überall, wo es Unterdrückung, Demütigung, Unglück und Leid gibt, ist der Boden bereitet für jede Art von Ideologie. Deshalb ist ‚Das weiße Band‘ auch nicht als Film über den deutschen Faschismus zu verstehen. Es geht um ein gesellschaftliches Klima, das den Radikalismus ermöglicht. Das ist die Grundidee."

²⁴ Vgl. dazu den Dokumentarfilm von Ray Müller, Die Macht der Bilder (D 1993).

²⁵ Georg Seeßlen über Ray Müllers Dokumentarfilm "Die Macht der Bilder", zuerst erschienen in epd Film, entnommen <http://www.filmzentrale.com/rezis/machtderbildergs.htm> am 27.6.2014

Radikal sind in jedem Fall seine Bilder, die, wie im "Weißen Band" schwarz/weiß, einer 'schwarzen Pädagogik' folgen. Haneke, der sich selbst als Aufklärer versteht, schafft, wie auch in früheren Werken (vgl. "Bennys Video", "Funny Games") Bilder, aus denen es keinen Ausweg gibt. Als Zuschauer empfindet man diese Auslieferung als äußerst beklemmend, und wenn Haneke meint, seine Filme seien wie eine Startrampe, abspringen aber müsse das Publikum selbst - dann fragt man sich, wohin ein solcher Sprung erfolgen sollte. Wo ist die Tiefe, in die man tauchen sollte, um etwas Verborgenes zu finden? Welche Denkfreiheit meint der Regisseur, zu der seine Filme das Sprungbrett sein sollen? Seine bewegten Bilder zeigen, was man sehen, wohin man bewegt werden soll. Es gibt keine Freiheit in diesen Bildern und keine Freiheit neben ihnen. So werden auch diese als Aufklärung intendierten Bilder zu 'letzten Bildern', in denen die Differenz zwischen Blick und Bild aufgehoben wird.

Als "Nazi" hat sich ein ganz anderer Filmemacher selbst betitelt, das enfant terrible der Filmkunst, der dänische Regisseur Lars von Trier, und zwar während eines Auftritts vor der Presse in Cannes 2011. Nach seinem Hinauswurf wurde sogar darüber debattiert, ob sein Film "Melancholia" weiterhin im Wettbewerb um die Goldene Palme bleiben könne. Für die Äußerung, die er später als "total schwachsinnig" bezeichnet, könnten gerade in seinem "Melancholia" einige Anhaltspunkte gefunden werden. Dieser Film, der den Weltuntergang als Happy End feiert, bringt eine Lust am Untergang zum Ausdruck, welche in der Filmmusik - Wagners "Tristan und Isolde" - kulminiert. Er zelebriert eine "Kunstreligion", wie sie im nächtlichen Mondbad der nackten Justine einen lustvoll-irritierenden Ausdruck findet. Aber - anders als bei Haneke und wie immer man diese Bilder von Trier bewertet - es sind offene Bilder, die Lust machen, in sie einzutauchen, und sie erlauben gleichzeitig einen Abstand, der Blick und Bild auseinanderhält. Natürlich sind auch diese Bilder in höchstem Grad manipulativ - dennoch fühlt man sich als kritische Zuschauende ernst genommen und lernt einmal mehr, wie unabdingbar es ist, selbst "zu kommen und zu sehen", bevor man glaubt, was andere (auch von sich selbst) sagen (vgl. Joh 1, 22).

Da "noch nicht erschienen ist, was wir sein werden" (1.Joh 3,2), dürfen wir gespannt sein auf die bewegten und bewegenden Bilder, welche die "Sinmmaschine Kino" auch in Zukunft für uns entwirft.

Dabei ist der Einspruch gegen eine Diktatur des Bildes (d.h. *eines* bestimmenden Bildes) eine bleibende theologische Aufgabe mit politischer Dimension. Biblische Visionen - wie

die der Propheten - liefern immer offene Bilder; den Hörenden und Schauenden ist ihr Bildcharakter bewusst, und doch lassen sich je aktuelle Zustände daran verdeutlichen und Handlungsoptionen gewinnen.

"Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht fassbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen - Ausgenommen, wenn wir lieben." (aus Max Frisch, Tagebuch 1946-1949)

Inge Kirsner