

to durch ein solches Wort getroffen, bekämpft, negiert und widerlegt werden soll« (S. 31). Die »existenzielle« Grenze zwischen politischen Freunden und Feinden kann nur im Rahmen eines politischen Kampfes gezogen werden, »sie kann weder durch eine im voraus getroffene generelle Normierung, noch durch den Spruch eines »unbeteiligten« und daher unparteiischen Dritten entschieden werden« (S. 27). Und in dieser Überzeugung können wir ein weiteres und abschließendes Charakteristikum seines Begriffs des Politischen sehen, das ihn wiederum von Hobbes unterscheidet. Es besteht darin, dass unser Verständnis dieses Begriffes selbst politischer Natur ist und dass das politische Denken deshalb ebenfalls einen politischen Charakter hat. Deshalb kann es für Schmitt keine objektive politische Wissenschaft geben, sondern nur ein engagiertes politisches Philosophieren.

Es sollte klar sein, dass Schmitt diese Bemerkungen auch auf sein eigenes Denken bezieht: Er kann gewiss nicht von uns verlangen, dass wir uns seine politischen Urteile zu eigen machen. Aber er ist für uns noch immer von Bedeutung wegen seiner unglaublichen Fähigkeit, den politischen Zeitumständen Ausdruck zu verleihen. Und diese Zeitumstände sind in einem weiteren Sinne auch noch die unseren, denn beim Nachdenken über Politik werden auch wir noch mit der Frage der Technik konfrontiert: dem immer weiter anwachsenden Maschinenpark, der ständig sich ausweitenden wirtschaftlichen und bürokratischen Macht, der immer effizienteren Verwaltung der menschlichen Bedürfnisse und dem ungebrochenen Glauben an technische Lösungen. Die Technik hat bereits die politische Wirklichkeit verändert (zum Beispiel durch die Globalisierung), und die Informationstechnik wird diese Entwicklung voraussichtlich noch beschleunigen. Aus diesem Grunde stehen auch wir heute noch vor der Frage, was Politik für uns eigentlich bedeuten kann. Aber hatte Schmitt recht, wenn er das Politische, und damit das Menschliche, antagonistisch durch Begriffe der alles entscheidenden Freund-Feind-Beziehungen definiert? Dachte er zu national oder zu traditionell? Welche anderen Begriffe stehen uns zur Verfügung? Obwohl wir zu Recht sein politisches Urteil anzweifeln, wirft Schmitts Schrift *Der Begriff des Politischen* Fragen auf, die sich auch heute noch als hilfreich bei der Auseinandersetzung mit diesen Themen erweisen. Wenn wir ihn lesen, können wir seinen prekären Balanceakt auf dem konzeptionellen Hochseil verfolgen – auf dem auch wir balancieren müssen. Und wir können nur hoffen, aus seinen Abstürzen zu lernen.

HANS SLUGA

: Siehe auch 1927, Februar 1936, 1939

Bibliographie: Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien [BP], Berlin 1963. – Ders., *The Concept of the Political*, übers. von George Schab, Chicago 1996. – Heinrich Meier, Carl Schmitt, Leo Strauss und »Der Begriff des Politischen«, Stuttgart 1988. – Hans Sluga, »Conflict Is the Father of All Things: Heidegger's Political Conception of Politics«, in: Richard Polt und Gregory Fried (Hg.), *A Companion to Heidegger's Introduction to Metaphysics*, New Haven, Conn. 2001).

März 1935 | Der Filmbericht über den Parteitag der NSDAP 1934 stellt der deutschen Öffentlichkeit eine schöne neue Welt vor Augen.

### Hitlers imaginierte Volksgemeinschaft

Leni Riefenstahls Film *Triumph des Willens* (1935), ein Dokumentarbericht vom NSDAP-Parteitag 1934, ist das wohl einflussreichste Kunstwerk des Dritten Reiches und möglicherweise der meistzitierte Film aller Zeiten. Das Werk verkörpert die vollendete Selbstdarstellung des nationalsozialistischen Deutschland, die Weihe seines Führers und seiner neuen Ordnung durch ein Heer von Filmleuten und Technikern. Trotz der nationalsozialistischen Hinterlassenschaft von Mord und Zerstörung übt der Film auch heute noch eine starke Wirkung auf seine Zuschauer aus.

Um – wie es die Fachzeitschrift *Kinematograph* ausdrückt – »das authentische Gesicht des neuen Deutschland« zu zeigen, will Leni Riefenstahl lediglich objektiv berichtet haben. »Nicht eine einzige Szene ist gestellt. Alles ist echt. Es ist Geschichte, reine Geschichte.« So hat es sich natürlich kaum verhalten. Die Regisseurin choreographierte sorgfältig ihre Filmszenen und stilisierte in mühevoller Arbeit, was ihre Kameras aufgenommen hatten, wobei sie sich von zwei Prioritäten leiten ließ. »Die erste ist das Skelett, die Konstruktion, die Architektur. Die zweite ist ein Gefühl für Rhythmus.« Der nationalsozialistische »Parteitag der Einheit und Stärke« fand vom 4. bis 10. September 1934 in Nürnberg statt. Riefenstahls filmisches Werk, dessen Vorführung etwas weniger als zwei Stunden in Anspruch nahm, verwandelte die sieben Tage der Veranstaltung in ein dreieinhalbtägiges Drama von epischen Ausmaßen. Durch diese Manipulation der Chronologie verkürzte Riefenstahl die mehr als 130 000 Meter belichteten Filmmaterials auf die 3109 Meter, die im letzten Schnitt übrig blieben. Sie kappte die Redezeiten und beschleunigte die Ereignisse, um sie eindrucksvoller und mitreißender wirken zu lassen, als sie es in Wirklichkeit waren.

Leni Riefenstahl (1902–2003) war Tänzerin gewesen, bevor sie in den zwanziger Jahren in Arnold Francks populären Bergfilmen zum Kinostar avancierte. Ihr Debut als Regisseurin in dem Film *Das blaue Licht* (1932) beeindruckte Hitler so sehr, dass er sie dafür engagierte, einen Filmbericht über den Parteitag von 1933 zu produzieren, der unter dem Titel *Sieg des Glaubens* der Öffentlichkeit vorgeführt wurde. Riefenstahl selbst fand das Ergebnis unbefriedigend. Weil es ihr nicht möglich gewesen war, die Anordnung der Kameras hinreichend zu steuern und zu kontrollieren, erschienen ihr die produzierten Filmsequenzen als hölzern und schwunglos. Sie scheute die statische und langweilige Machart der Wochenschauen und hergebrachten Dokumentarfilme und nahm sich vor, einen Film zu drehen, der von einer künstlerischen Idee und einem dramatischen Aufbau leben sollte. Mit Hitlers uneingeschränkter Unterstützung und großzügiger Finanzierung durch die Partei sorgte sie 1934 dafür,

dass nichts dem Zufall überlassen blieb. Die dynamische und ehrgeizige 32-jährige Regisseurin versammelte um sich ein Team von 120 Mitarbeitern – Kameramänner, Techniker, Photographen und Assistenten –, darunter einige der begabtesten Filmemacher Deutschlands.

Der Modernist Walter Ruttmann diente als Vorbild in Fragen der Schneidetechnik. Sein Montagefilm *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* komponierte verschiedene Einzelaufnahmen aus einem Tag im Leben einer Großstadt zu einer – wie er es nannte – »optischen Musik«. Riefenstahl verbrachte fünf Monate damit, aus dem Filmmaterial von achtzig Aufnahmestunden dasjenige auszuwählen, was optisch am eindrucksvollsten und bildlich am fesselndsten war, und sie verschmolz Bilder und Töne zu einer dynamischen Synthese von Handlung, Drama und Apotheose, die durchsetzt war von bestimmten wiederkehrenden Motiven und rhythmischen Elementen: der deutsche Adler, das Hakenkreuzbanner der Partei, Fahnen, Flammen, Feuer und Rauch. Ein orchestriertes Spiel von Bildwechseln erzeugt unaufhörlich Anreiz und Aufregung, wenn die Kamera vom Tag zur Nacht, von der Morgen- zur Abenddämmerung, von formellen zu informellen Gruppierungen, von dramatischen zu heiteren Panoramen, von Luftaufnahmen zu Straßenansichten der Stadt Nürnberg, vom Alltagsgeschehen zu leidenschaftlichen Reden und feierlichen Zeremonien wechselt. Diese Bilder werden ergänzt und gesteigert durch Herbert Windts Filmmusik mit ihren wechselnden Tonlagen zwischen schrill und gedämpft, ihrer Mischung aus Wagnerschen Fanfaren, deutschen Volkswesen, militärischer Marschmusik und bekannten Parteiliedern. Riefenstahls Ziel war ein totaler Effekt, der Eindruck, dass ihre Kameras das Ereignis umschlossen, ein zwingendes Ganzes, das durch ihre Schnittarbeit zusammengefügt wurde, eine ununterbrochene Folge von Bildern und Tönen, die die dynamische Bewegung der nationalsozialistischen Partei widerspiegelte.

Die grandiose Produktion inszenierte den Wunsch der Partei, das Hitler-Regime zu legitimieren und die nationalsozialistische Macht durch einen Appell an die Massen zu konsolidieren. Tatsächlich gab Riefenstahls Film Anlass zu Wiederholungen, da Gala-Aufführungen in ganz Deutschland sich bemühten, den Geist und das Schauspiel von Nürnberg wieder aufleben zu lassen, wobei die örtlichen Würdenträger der Partei die Hauptrolle übernahmen. Riefenstahls Film projizierte Deutschlands Stärke und Größe in Übereinstimmung mit den Absichten der nationalsozialistischen Partei und den Visionen ihres Führers. Wie der Kritiker des Magazins *Film-Kurier* es damals ausdrückte: »Deutschland hat sich vor Hitler, für Hitler, in Hitler versammelt.« Seine Gegenwart deckt ein Drittel der Spielzeit ab, und seine Reden machen ein Fünftel des Tongeschehens und zwei Drittel der Dialoge aus. Während der Zeitspannen, in denen er nicht auf der Leinwand zu sehen ist, steigt die Spannung, wohin er wohl gegangen sein könnte und wann er wieder auftauchen würde. Sein Anblick gibt seinem Volk Stärke, er magnetisiert Frauen und

Kinder, er scheint Gebäude und Statuen zu beherrschen, er zieht selbst die Aufmerksamkeit einer schlichten Hauskatze auf sich. Wiederholt scheint Hitlers Körper eine leuchtende Aura zu umgeben, durch einen Schein um sein Haupt, einen Lichtstrahl, der von seiner Hand ausgeht. Anders als in *Sieg des Glaubens*, in dem er die Bühne mit Ernst Röhm teilen musste, dem SA-Führer, den er im Juni 1934 ermorden ließ, ist Hitler nun der einzige Star des Films.

Die Wurzeln dieser Aufführung reichten mehr als ein Jahrzehnt zurück. Zwischen 1919 und 1923 hatte Hitler nur selten gestattet, dass man ihn photographierte. Da er von der Polizei mehrerer deutscher Länder gesucht wurde, hatte er allen Grund, inkognito zu bleiben. Erst Ende 1923 erlaubte er Heinrich Hoffmann, Bilder von ihm zu machen. Der Photograph stellte den Politiker in theatralischen Posen dar, die an Stummfilmtechniken erinnerten, und betonte bestimmte Körperteile, besonders die Hände und die Augen, um heilende Kräfte und künstlerische Stärke anzudeuten. Als sein Bekanntheitsgrad in den späten 1920er Jahren stieg, liebte es Hitler, sich in der Manier Stefan Georges als ein heimlicher Herrscher zu stilisieren, der die Idee eines geistigen Reiches verkündete. Er machte auch Anleihen bei Kaiser Wilhelm II., Deutschlands erstem Medienstar. Die Anziehungskraft des berufenen Führers fußte auf Bildern, aber nicht ausschließlich. Bis 1928 waren das Publikum von Hitlers Stimme fasziniert gewesen, aber häufig enttäuscht von seiner dürftigen und ungepflegten Erscheinung auf dem Podium. Die Hoffmann-Portraits der Jahre 1928/29 trugen wesentlich dazu bei, den ungehobelten Veteranen zu zivilisieren und sein Gesicht mit einer wirkungsvollen Ausstrahlung zu versehen. Seine Stimme fand bei den Massen einen derartig starken Widerhall, weil er sich zum Sprecher des einfachen Soldaten aufwarf, zum Verteidiger einer Generation idealistischer Deutscher, die, wie er behauptete, verraten und verkauft worden waren. Mit der Verbreitung des Radios gewann seine Stimme an Wirksamkeit. Mit der Erfindung des Tonfilms schließlich sollten die aufgenommene Stimme und das verfeinerte Image ihr endgültiges Medium finden.

Nach der Machtergreifung benutzte Joseph Goebbels als Minister für Propaganda und Volksaufklärung das Kino als zentrales Instrument für die politische Beeinflussung. Dennoch blieb *Triumph des Willens* der erste und einzige nationalsozialistische Film, der ausgiebige und lang dauernde Nahaufnahmen von Hitler bot. »Nie zuvor haben wir das Gesicht unseres Führers so nah gesehen«, rief ein deutscher Kritiker 1935 aus, »nie zuvor konnten wir seine Züge so sorgfältig studieren, nie zuvor konnten wir so viel in seinen Augen lesen.« Goebbels, der das Werk bei der jährlichen Verleihung des Nationalen Filmpreises ehrte, teilte diese Empfindung: »Jeder, der das Gesicht des Führers in *Triumph des Willens* gesehen und erlebt hat, wird es niemals wieder vergessen; es wird ihm in sein Alltagsleben und in seine Träume folgen; es wird eine glühende Flamme in den Tiefen seiner Seele entzünden.« Hitler wurde der einzige

Politiker, der die Rolle des Hauptdarstellers in einem Film von dieser Spieldauer übernahm. Indem er seine eigene politische Legende orchestrierte, spielte Hitler einen Dichter-Priester, einen messianischen Führer, dessen idealisierter Traum, Deutschland gemäß seiner Vision umzugestalten, durch die Kraft seines Willens Wirklichkeit geworden war. Der Nationalsozialismus stützte sich auf die Rhetorik der Künste, um sein politisches Anliegen zu verbreiten. »Der Staatsmann ist gleichzeitig ein Künstler«, schrieb Joseph Goebbels im Jahre 1929 in seinem autobiographischen Roman *Michael*: »Für ihn stellt das Volk nichts anderes dar als was der Stein für den Bildhauer darstellt ... Politik ist die plastische Kunst des Staates, so wie Malen die plastische Kunst der Farbe ist ... Aus den Massen ein Volk zu formen, und aus dem Volk einen Staat, das ist immer der tiefste Sinn wahrer Politik gewesen.« Unter dem Faschismus, bemerkte Walter Benjamin 1936, nehmen die politischen Beziehungen ästhetische Formen an.

An formalen Schwerpunkten in Riefenstahls Film sind an erster Stelle die exakt ausgerichteten Reihen von Soldaten zu nennen, die oft in großer Entfernung aus der Vogelperspektive gezeigt werden. Die in vollkommener Ordnung aufgereihten Linien von Hunderten und Tausenden von Anhängern erinnern an die Massenszenen in den expressionistischen Dramen von Ernst Toller und Georg Kaiser. Sie rufen auch Siegfried Kracauers *Essay Ornament der Masse* (1927) ins Gedächtnis und seine Kommentare zu einer Truppe von Formationstänzerinnen, den *Tiller Girls*, deren Aufführungen »eine große Zahl paralleler Linien boten mit dem Ziel, eine große Menge von Körpern in eine Ordnung zu fügen und so ein Muster von bisher unbekanntem Ausmaß zu schaffen.« Die Massenornamente der Nürnberger Parteitage wollen den Zuschauer mit ihren »extremen Perspektiven extremer Uniformität« (Karsten Witte) erstaunen und begeistern.

Riefenstahl hatte aus den Massenszenen von Fritz Langs *Metropolis* und Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* ebenso gelernt wie aus Busby Berkeleyys kaleidoskopartig umherschwirrenden Tanzfiguren. Die Parteipropagandisten bestanden nichtsdestoweniger darauf, dass es sich bei Riefenstahls Monumentalismus um eine kulturell eigenständige Form handele. Die in Nürnberg massenhaft auftretenden Parteianhänger wurden zu einer bevorzugten Form kinematographischer Darstellung, dargestellt in Kinosälen vor Zuschauerreihen, die ihrerseits wiederum ein authentisches Massenornament darstellten. Die Nationalsozialisten nahmen das mythische Potenzial einer abstrakten Form, füllten es mit einem kollektiven Inhalt und verwendeten es zur Schaffung einer imaginierten Gemeinschaft, einer Volksgemeinschaft.

Die imaginierte Gemeinschaft war allerdings gleichzeitig eine imaginäre Gemeinschaft. Trotz Riefenstahls Anspruch auf Realismus zeigt ihr Film wenig Achtung für die Realität oder die Geschichte, sondern gebärdet sich wie die alleingültige Version der Parteiveranstaltung. Die Partei

behält sich die Bild- und Aufführungsrechte an den Parteitagsereignissen vor und verbot ausdrücklich die Vorführung von anderen Filmaufnahmen, ob Stumm- oder Tonfilm, ob im 35-mm- oder im 16-mm-Format, bis zum 30. November 1935. Wiederholt wird auf die deutsche Vergangenheit Bezug genommen, speziell auf den Ersten Weltkrieg. In einer berühmten Sequenz des Films ehren Hitler, der Reichsführer-SS Himmler und SA-Stabschef Lutze nebst Tausender Unbekannter die gefallenen Soldaten des verlorenen Weltkrieges. Das Gedenken an die Kriegstoten ist zeremoniell im Ton, verhalten in der Choreographie, eindrucksvoll in den Dimensionen. Es erklingt das Lied »Ich hatt' einen Kameraden«, das Ludwig Uhland 1809 verfasst hatte. Beim Anblick dieser Zeremonie überkommt die Zuschauer das Gefühl eines erfüllten Geschehens, das sich fraglos und selbstverständlich darbietet. Einzelaufnahmen vermitteln ein Bild der Fülle, aber nicht der Gedrängtheit. Jede Bewegung im Bild erscheint kontrolliert, nichts wirkt ungewiss oder unerwartet.

Da Hitler Anspruch auf die deutsche Vergangenheit erhob, um die Gegenwart zu beherrschen, nahm er persönlich wesentliche Änderungen an Umfang und Form des Films vor. So ließ er unter anderem einen langen Vorspann von Walter Ruttmann über den langen Aufstiegskampf der NSDAP entfernen, weil man diese Geschichte kaum darstellen konnte, ohne die Verdienste Ernst Röhm und der SA anzuerkennen. Insofern diente die Ehrung der Kriegsgefallenen im Wesentlichen als ein Akt der Schadensbegrenzung, durch den tiefgreifende Spannungen in der Partei überdeckt wurden. Es war eine – allerdings überarbeitete – Wiederholung einer ähnlichen Ehrung aus *Sieg des Glaubens*, wo Hitler und Röhm noch Seite an Seite marschiert waren. Im Jahre 1934 übernehmen Hitler und seine Paladine die Rolle der Testamentsvollstrecker ihrer gefallenen Kameraden. Der Führer spricht von einem »dunklen Schatten« über der Bewegung, in einer indirekten Anspielung auf die Junimorde, ohne aber den Namen Röhm auch nur zu erwähnen.

Bis in die letzten Jahre ihres Lebens heizte die umstrittene Filmproduzentin die Auseinandersetzung über ihr Werk zwischen vier verschiedenen Denkrichtungen an. Eine kritische Auffassung im Gefolge von Susan Sontag tadelt Riefenstahl für ihre Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten, für ihre begeisterte Glorifizierung Hitlers und seiner neuen Ordnung. Eine verzeihende Haltung, die an die politische Unschuld der Regisseurin glaubt, vertritt die Auffassung, dass es sich bei dem Film um ein vollendetes Kunstwerk handele, das ein objektives Bild des Parteitags vermittele. Eine dritte Denkrichtung legt uns nahe, zwischen der verbrecherischen Politik der nationalsozialistischen Partei und den künstlerischen Qualitäten eines filmischen Meisterwerks zu unterscheiden. Eine vierte Lesart schließlich bewundert Riefenstahl dafür, dass sie ein sensationelles Phantasiegebilde emotionaler Erregung und erotischer Hingabe geschaffen habe. Und tatsächlich ist nicht zu bezweifeln, dass ihre Aufnahmen strammstehender Körper, die sich einem mäch-

tigen Führer unterordnen, einen beträchtlichen Reiz und Einfluss auf die moderne Bildkultur ausgeübt haben. Von ihrer Wiederentdeckung in den 1970ern bis zu ihrem Tod im Jahr 2003, im Alter von 101 Jahren, war Leni Riefenstahl eine vitale und weltbekannte Persönlichkeit, die mit Andy Warhol, Mick Jagger und David Bowie freundschaftlich verkehrte, mit Respekt und Sympathie von George Lucas, Roxy Music und Rammstein erwähnt und von Cineasten in Telluride und Kinofans in Japan mit Beifall überschüttet wurde, sich von Helmut Newton in den neuesten Versace-Kreationen photographieren und von Jodie Foster in einer sensationellen Filmbiographie darstellen ließ.

Nachdrücklich und beharrlich machen unsere Massenmedien Anleihen bei Leni Riefenstahl und ihrer Ikonographie. Viele Beobachter haben ihre Besorgnis darüber geäußert, dass die wieder verwendeten Nazi-Bilder unser Verantwortungsgefühl für die historische Vergangenheit beeinträchtigen könnten. Noch stärker beklagen sich Kritiker darüber, dass solche Medien-Reminiszenzen oft unkritisch die Anziehungskraft fascistischer Ästhetik benutzen, wenn sie nicht gar bewusst Gebrauch von ihr machen. Man betrachte zum Beispiel die Eröffnungsszene des Videos *Michael Jackson: History 2*, wo die Insignien und Uniformen des Nürnberger Parteitags zu Requisiten für die narzisstische Selbstinszenierung eines Rockstars werden. Das Idol präsentiert sich selbst als ein Führer inmitten von Lichteffekten und Massenornamenten, umjubelt von Scharen entzückter Bewunderer. So wie viele Photographen, Filmproduzenten, Musiker und Werbefachleute plagiiert auch Jackson Riefenstahls machtvolle Bilder und ihre Bildwelt der Macht. Solche Aneignungen beinhalten gleichermaßen Spiel, Ironie und Scherz, zeigen aber wenig Sinn für die Möglichkeit, dass sie problematisch oder verantwortungslos sein könnten, im Hinblick auf die Erinnerungen an Zerstörung und Leid, die mit diesen historischen Machwerken verbunden sind.

»Eine der Hauptaufgaben des Films besteht darin, der Nachwelt getreue Bilder der Vergangenheit zu überliefern«, bemerkte der prominente nationalsozialistische Filmregisseur Wolfgang Liebeneiner im Jahr 1943. »Unter diesem Aspekt werden alle Filme, die wir heute drehen, eines Tages im wahrsten Sinne des Wortes ›historisch‹ sein.« *Triumph des Willens* vermittelt ein schmeichelhaftes Bild eines allmächtigen Diktators und einer stolzen Nation, ein hagiographisches Porträt unter dem Deckmantel eines dokumentarischen Berichts. Bei ihrer Arbeit an der Schwelle zur cineastischen Moderne verwendete Riefenstahl fortgeschrittene technische Instrumente aus Bild und Ton auf eine Art, die unauslöschliche Spuren in der nachfolgenden Geschichte der Massenmedien hinterließ. Viele ihrer Innovationen nahmen Dinge vorweg, die für uns heute selbstverständlich sind, seien es Klangeffekte, Simulationen oder Parteiveranstaltungen, die für die Fernsehkameras arrangiert werden. Die Massenornamente von Nürnberg, die formierte Anhängerschar von Hitlers imaginierter Volksgemeinschaft finden heute ihren Niederschlag in Bildern von Super-

Bowl-Halbzeiten und olympischen Eröffnungszeremonien. Sie dienen auch als Prototypen für die Demonstration politischer Einheit in Krisenzeiten. In der schönen neuen Medienwelt finden Ereignisse nicht einfach statt; sie sind vielmehr oft konzipiert und arrangiert und immer für die Darstellung überarbeitet. Ein aufwendiger technischer Apparat aus Lichtquellen, Kameras, Tonträgern, Bildbearbeitungsgeräten und Spezialeffekten bis hin zu Projektoren, Bildschirmen und Monitoren bestimmt, was wir von der Welt sehen und wie wir Geschichte erleben. Sosehr wir uns auch von Hitler und dem Nationalsozialismus entfernt haben, *Triumph des Willens* enthält einen treffenden und beunruhigenden Vorblick auf die Zukunft.

ERIC RENTSCHLER

: Siehe auch 1897, Februar 1936, Mai 1936, 1937

Bibliographie: Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, München 1935. – Dies., *A Memoir*, New York 1992. – Rainer Rother, *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*, Berlin 2000. – Oksana Bulgakowa u. a., *Leni Riefenstahl*, Berlin 1999. – Klaus Kanzog, »Der Dokumentarfilm als politischer Katechismus. Bemerkungen zu Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*«, in: Manfred Hattendorf (Hg.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München 1995, S. 57–84. – Lutz Kinkel, *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das »Dritte Reich«*, Hamburg 2002. – Martin Loiperdinger, *Der Parteitagfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung*, Opladen 1987. – Richard Meran Barsam, *Filmguide to Triumph of the Will*, Bloomington 1975. – Steve Neale, »Triumph of the Will: Notes on Documentary and Spectacle«, *Screen* 20, 1, Frühjahr 1979, S. 63–86. Susan Sontag, »Fascinating Fascism«, in *Under the Sign of Saturn*, New York 1981, 71–105.

\*\*\*

27. Februar 1936 | Walter Benjamin schickt Theodor W. Adorno die zweite der vier Fassungen seiner Thesen zur Entwicklung der Gegenwartskunst

### Die Maschine übernimmt das Kommando

In seinem unter einem Decknamen geschickten Brief, der in Paris gestempelt ist, spürt man Benjamins Aufregung. Er weiß, dass er etwas sehr Wichtiges geschrieben hat, das von prophetischer Kraft erfüllt ist, und gerade deshalb verraten seine Zeilen mehr Besorgnis als sonst in seinen Briefen an den geschätzten Freund. Ende 1935 hatte er seinen Freunden von der »programmatischen« Arbeit berichtet, die er gerade schreibe, ein Ableger aus seinem *Passagen-Werk*, der den »verborgenen strukturellen Charakter« der Kunst in der modernen Welt aufdecken werde. Was er Adorno hier schickte, war die zweite Fassung des Aufsatzes »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«; er hatte ihn gekürzt und ins Französische übersetzt, weil Max Horkheimer ihn nicht auf Deutsch in der *Zeitschrift für Sozialforschung* erscheinen lassen wollte. Die französische Fassung des Textes war die einzige, die zu Lebzeiten Benjamins veröffentlicht wurde. Dieser Aufsatz – der dazu