

||qu|||

Herausgegeben von
Claus Pias und Joseph Vogl

Politiken der Medien

Herausgegeben von
Daniel Gethmann und Markus Stauff

diaphanes

1. Auflage
ISBN 3-935300-55-7
© diaphanes, Zürich-Berlin 2005
www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten
Layout: und Druckvorstufe: 2edit, Zürich / www.2edit.ch
Umschlaggestaltung: Thomas Bechinger und Christoph Unger
Druck: Stückle, Ettenheim

Inhalt

7 Vorwort

I. POLITIKEN / MEDIEN: BEGRIFFSBILDUNGEN

- 19 **Oliver Marchart**
Der Apparat und die Öffentlichkeit
Zur medialen Differenz von ›Politik‹ und ›dem Politischen‹
- 39 **Bernhard Siegert**
Der Nomos des Meeres
Zur Imagination des Politischen und ihren Grenzen
- 57 **Alessandro Barberi**
Mediale Politiken: Über das Programm der kommenden
medienwissenschaftlichen Demokratietheorie
- 77 **Wolfgang Ernst**
Die Medien der Polis
Kein Höhlengleichnis
- 89 **Markus Stauff**
Zur Gouvernementalität der Medien
Fernsehen als ›Problem‹ und ›Instrument‹
- 111 **Ute Holl**
Die Unschuld der Medien
Zu Riefenstahls DAS BLAUE LICHT

2. STEUERUNG UND KONTROLLE

- 131 **Claus Pias**
Der Auftrag
Kybernetik und Revolution in Chile
- 155 **Christoph Engemann**
Electronic Government und die Free Software Bewegung
Der Hacker als Avantgarde Citoyen
- 173 **Dominik Schrage**
›Anonymus Publikum‹
Massenkonstruktion und die Politiken des Radios
- 195 **Kate Lacey**
Öffentliches Zuhören
Eine alternative Geschichte des Radiohörens

3. KRIEGSTECHNOLOGIEN

- 211 **Daniel Gethmann**
Für eine Handvoll Dollar
Pancho Villa, der Filmkrieg und die mexikanische Revolution
- 231 **Michaela Ott**
Kriegsmaschine Hollywood
- 245 **Stefan Kaufmann**
Network Centric Warfare
Den Krieg netzwerktechnisch denken

4. SOUNDTECHNOLOGIEN

- 267 **Dominik Schrage**
›Singt alle mit uns gemeinsam in dieser Minute‹
Sound als Politik in der Weihnachtsringsendung 1942
- 287 **Wolfgang Hagen**
›Blackface Voices‹ – ›First Person Singular‹
Stimmpolitiken im amerikanischen Radio
- 305 **Daniel Gethmann**
Technologie der Vereinzelung
Das Sprechen am Mikrofon im frühen Rundfunk
- 319 **Ralf Gerhard Ehlert**
Public-Address-Strategien von 1919 bis 1949
- 341 **Cornelia Epping-Jäger**
Stimmräume
Die phono-zentrische Organisation der Macht im NS
- 359 **Die Autoren**

Ute Holl

**Die Unschuld der Medien
Zu Riefenstahls DAS BLAUE LICHT**

*»... und Friedrich Murnau
und Karl Freund
sie haben die Lichtspiele von Nürnberg erfunden
als Hitler sich noch nicht einmal ein Bier
in den Münchner Caféhäusern leisten konnte...«
(Godard 1999: 53)*

Das Beste, das Filmer hoch oben in den Bergen entdecken konnten, waren weder Gemen, noch Murmeltiere, noch die Bewegung des Schneeschuhs, sondern Lichteffekte, die allen Dingen mindestens doppelten Schein und doppelte Schatten gaben und den simplen Blick der Talbewohner verrückt machen konnten. Bergfilme sind Wahrnehmungsrausch. Oben über allen Gipfeln werden alle Objekte zu glänzenden Übergangsobjekten. In Leni Riefenstahls Film DAS BLAUE LICHT aus dem Jahre 1932 gilt das in besonderem Maße, weil da die Geschlechterfrage und die Frage des Medialen als gleichzeitige Störung und Konstitution von Beziehungen und sogar Gemeinschaften verhandelt wird. DAS BLAUE LICHT bildet Übergänge von modernen, experimentellen Bildformen im Kino, wie sie insbesondere im Bergfilm der zwanziger Jahre mit seinen vielen technischen Erfindungen und formalen Abstraktionen entwickelt wurden (vgl. Rentschler 1992), zu ikonologischen Archaismen, die mit diesen Mitteln neuerer Technologien Gestalten und Phantome romantischer Innerlichkeit wieder beleben. Anders als die Bergfilme beispielsweise Arnold Fancks verzichtet DAS BLAUE LICHT deshalb darauf, technische Geräte und technische Errungenschaften prominent ins Bild zu setzen. Der Film recurriert bei aller technischen Raffinesse auf konventionelle Erzähl- und Erklärungsmuster, gerade was die Fragen der Kommunikationen und der Kontrolle angeht. Kommunikation ist als über-sinnliche, nicht sprachliche, letztlich naturhaft scheiternde ins Bild gesetzt. Kontrolle schließlich, als Steuerung von Handlungen, von Begehren oder, einfacher, als »innere« Motivation, wird, wie im Märchen, von einem schicksalhaft Anderen her projiziert, dessen Fehlen im Realen unheimlich auffällig wird. Diese Fernsteuerung betrifft insbesondere die Darstellung der weiblichen Protagonistin, des Mädchens Junta. Ihre unerklärliche Alterität, ihre grausame Verfolgung durch die Dorfgemeinschaft, ihre vergeblichen Versuche, Formen von Weiblichkeit zu inkarnieren und ihre ganz deutlich dem Ausdruckstanz verpflichtete Inszenierung eines Hysterischen jenseits des Spektrums von möglichen – ja immerhin durchaus gegensätzlichen – nationalsozialistischen Frauen-Idealen, lassen sie als Phantom erscheinen, als etwas, das nur virtuell anwesend scheint, in einem heteronomen Raum präsent, das aber trotzdem aktuell interveniert in die Handlungen diesseitiger, banaler Welt.

Wiederholt schon ist DAS BLAUE LICHT in seiner ambivalenten Stellung zwischen zwei Systemen beschrieben worden, als ästhetische Übergangsform zwischen avantgardistischen Projekten des Weimarer Kinos – zu denen Riefenstahl als Star der Fanckschen Bergfilmproduktion gehörte – und der nationalsozialistischen Maschinerie totalitärer Bildwelten und Weltbilder – an denen Riefenstahl als Regisseurin und Inhaberin einer Filmproduktion entschieden beteiligt war. DAS BLAUE LICHT war Riefenstahls Rache an Arnold Fancks misogynen Regie in seinen avantgardistischen Bergfilmprojekten und zugleich ihr Einfallstor in das »Dritte Reich«, insofern Adolf Hitler gerade von diesem Film angetan war und angeblich wünschte, dessen Regisseurin solle, wenn die Nazis einst an der Macht wären, »meine Filme machen« (vgl. Riefenstahl 2000: 158). Riefenstahls Film ist daher ein Übergangsobjekt auch für die Filmgeschichte und schließlich sogar für Formen medialer Historiographie. An ihm lässt sich unter anderem zeigen, wie Geschichtlichkeit im Medium des Films erscheint. Anlässlich des BLAUEN LICHTS wären ein paar offene und abgründige Fragen der Unterscheidung zwischen dem Weimarer und dem nationalsozialistischen, dem »Nazi«-Kino, wie Eric Rentschler es unumwunden nennt (Rentschler 1996), gegen alle Thesen der Kontinuität oder der Kunstlosigkeit noch einmal aufzunehmen. Gerade an diesem Film ließe sich Hildegard Brenners Diktum, im Nationalsozialismus sei Kunstpolitik vor allem »social engineering« (Brenner 1963: 275) gewesen, noch einmal anders wenden. Zwei Aspekte des Films wären in dieser Hinsicht in Beziehung zu setzen: die Figur des Mädchens und die Funktion des Medialen im Film.

I.

Die Legende, die Riefenstahl zusammen mit ihrem Drehbuchautoren für diesen Film, Béla Balázs, in Bilder gesetzt hat und die deshalb nicht mehr einfach eine »zu lesende ist« sondern viel eher eine »zu sehende«, Vidende, handelt von einem Märtyrer-Mädchen, das im Film Junta heißt. Damit die Verhältnisse im Dorf heil und reich werden, muss sie sterben.¹ Junta, ein *joining venture*, lebt allein, eltern- und beziehungslos im Hochgebirge, dessen Territorium sie nur noch mit einem kleinen Hirtenjungen teilt, der dort oben seine Tiere versorgt. Junta wird in dieser Höhe zunächst als absolut autonom dargestellt, allerdings

1. Sowohl Eric Rentschler in seinem Kapitel über DAS BLAUE LICHT »A Legend for Modern Times; The Blue Light (1932)«, als auch Hanno Loewy in dem brillanten Kapitel »Das blaue Licht oder: der Auftritt des fanatischen Fatalisten« seiner Balázs-Monographie haben nach den Forschungen des Béla-Balázs-Biographen Joseph Zsuffa darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser Geschichte nicht um eine Riefenstahlsche Traumvision handelt, wie es in ihren Memoiren imaginiert, wie es oft kolportiert und noch auf den käuflichen VHS- und DVD-Kopien des Films vermerkt wird, sondern um die Adaption eines Romans von Gustav Renker, Bergkristall, aus dem Jahre 1930. Vgl. Rentschler 1996: 32, und Loewy 2000: 359. Die weibliche Hauptfigur in Renkers Roman, der als Tagebuch des Malers Kurt Lüthi geschrieben ist, unterscheidet sich jedoch in wesentlichen Zügen von Riefenstahls »Junta«. Auch im Hinblick auf die Identifizierung von Licht und Mädchen im Begehren der Männer ist Balázs' und Riefenstahls Geschichte anders.

anders als der Hirtenjunge, der dort eine nomadenhafte Ökonomie betreibt, Weideplätze, Gräser und Kräuter kennt und Milch und Käse von seinen Tieren bezieht, unterhält Junta ein parasitäres Verhältnis zum Berg. Sie lebt vom Verkauf irgendwelcher Beeren im Dorf Santa Maria, das am Fuße der steil in den Himmel ragenden Spitze eines Monte Cristallo liegt. Und irgendwie lebt sie auch von Kristallen aus dem Berg, aber wie, bleibt im Film zunächst unklar: zwar sammelt Junta Kristalle, zwar trägt sie sie in ihrem Beerenkörbchen umher, aber der korpulente Händler im Dorf, dem die Bauern ihre entschieden kleineren Dinger anbieten, kriegt von ihr nichts. Als ginge es um ihr Leben, beißt sie in seine Hand, als er sich ein besonders schönes Exemplar aus ihrer Sammlung schnappen will. Die Kristalle bedeuten Junta mehr als Tauschobjekte. Dieses offenbar wertfreie »Mehr« konstituiert Rätsel und Dramaturgie des Films.

Die Autonomie des Mädchens jedenfalls ist keine, die sich auf Hegung, Kultivierung oder Arbeit – und schon gar keine weibliche Hand- und Hausarbeit – stützt, sondern auf Sammeln, Transport und Handel, der für sie einen kleinen Gewinn abwirft. Sie kennt die Wege in die Kristallhöhle und die Verhältnisse und Beziehungen, die im Dorf herrschen. So kann sie die Verhältnisse zwischen oben und unten richten und regeln, im Guten wie im Bösen, auf Leben und Tod. Unklar bleibt jedoch, ob diese Regelung bewusst oder unbewusst geschieht. Denn metonymisch zu ihrem Auf- und Abtauchen ist es der Vollmond, der das Verhältnis zum Bergkristall und seinem Leuchten regelt. Wenn er sich hinter dem Kirchturm zeigt, sind die Dorfburschen nicht mehr zu halten, wollen auf den Berg und stürzen zu Tode. Mond, Licht und Frau generieren ununterscheidbar diese Effekte. Insofern ist die Autonomie Juntas wiederum nichts als die Kehrseite einer Abhängigkeit oder einer Allianz mit einem größeren System, eine Allianz, die von den Dorfbauern einfach als Hexerei bezeichnet wird – und die zu Siegfried Kracauers signifikanter Projektion führte, sie sei ein »Zigeunermädchen.« Beide Bezeichnungen sparen sich, die Elemente dieser Allianz zu analysieren.

In den ersten Bildern des Films wird die Natur von Juntas Abhängigkeit von der Bergwelt noch einmal anders eingeführt: Zunächst ist Juntas photographiertes Bild auf dem Umschlag eines dicken Lederbandes, einer Art Märchenbuch, zu sehen, über den dann ein glitzerndes Schneetreiben wie ein Vorhang geblendet wird. Durch diese Montage wird das tote Buch verräumlicht, in Bewegung versetzt, es wird ihm eine doppelte Zeit gegeben, die sich dem Filmischen verdankt. Juntas Geschichte ist von Anfang an die einer Medientransformation. Der Vorhang aus Schneegestöber aber initiiert vor allem, wie jeder Vorhang, ein Verlangen des Zuschauers, zu wissen, was sich dahinter verbirgt.²

2. In der ersten Fassung des BLAUEN LICHTS von 1932 wird dieser Zuschauerblick expliziter in die Struktur des Begehrens eingeordnet: eine Rahmenhandlung beginnt zunächst mit einem modernen Paar auf Hochzeitreise – die als »honey-moon« oder »luna di miel« eine eigene Beziehung zum Ritual und zur Fertilität des Mondzyklus' kennt –, das es im Automobil nach Santa Maria verschlägt. Dort sind votiv-ähnlich Bilder von Junta überall zu sehen sind. Auf Nachfrage des Paares wird ihnen der Gastwirt eben das Buch vorlegen, das die spätere, neu-edierte Version Riefenstahls aus dem Jahre 1951 einleitet. Es ist diese Version, die, mit neuer Filmmusik und neu aufgenommenen Stimmen, bis heute kommerziell zirkuliert.

Filmisch wird ein Begehren an die Photographie geknüpft – die ihrerseits allerdings schon ein Gesicht gezeigt hatte, das durch den weichsten Weichfilter zu sehen gegeben war. In einer nächsten Überblendung dann wird das Buch im Bild, immer noch in Schneekristallgestöber, ersetzt durch einen großen phallusförmigen Kristall, der mitten ins Bild, mitten in die Szene ragt, und nach dem dann eine weibliche Hand begehrllich greift. In dieser Relation erst wird seine Größe erkennbar, er lässt sich aufheben und mitnehmen. Wenn in der darauf folgenden Einstellung wiederum das Gesicht des Mädchens in einer Nahaufnahme gezeigt wird, erstrahlt es im gleichen Licht wie vorher der Kristall. Das Gesicht scheint das Licht ganz ähnlich zu brechen, im Raum zu verteilen, diffundieren zu lassen wie der Kristall. Dieses Motiv des Strahlens und Glänzens und Flimmerns durchzieht die lange erste Sequenz von Bildern, die Juntas Bergwelt vorführen, hoch über dem Dorf – welches dagegen im allerersten Bild dieser Filmversion in sonnenklaren Kontrasten zu sehen war. Oben auf den Höhen dagegen ist das Licht diffus, glitzert und glänzt im Frühnebel, im Wasserdunst des Wasserfalls. Junta steht dazwischen im Lichtnebel, vor Wolken aus Lichteffekten. Die Felsen, zwischen denen sie herunklettert, lösen sich in den Wasserdämpfen nun ihrerseits in schillernde und glitzernde Kristallkegel auf, die nicht viel anders aussehen als der erste. Dank filmischer Überblendungen wird Natur handhabbar. Als Echo auf das erste Bild könnte man nun eine wiederum – diesmal überlebensgroße – Hand erwarten, die in die Kristallwelt hineingreift und sich begehrllich etwas pflückt, das darin besonders schön glänzt. Eine Kette von Verschiebungen zwischen Kristall, Mädchen, Phallus als Regler in einer Welt der Lichtspiele beginnt.

Zwei scheinbar ganz gegensätzliche Bild- bzw. Wahrnehmungsstrukturen bestimmen diese ersten Einstellungen: molekular zerstäubte und fest zentrierte. Im ersten Fall erscheint das filmische Bild, als wechsele der Raum seinen Aggregatzustand, würde molekular, oder sogar gasförmig, wie Deleuze es anlässlich bestimmter Experimentalfilme, die die Wahrnehmungsdiffusion an ihre Grenzen treiben, beschrieben hat (vgl. Deleuze 1989: 120). Diese Form der Bilder bewegt sich dicht an der Materialität des Films und eröffnet eine Vielzahl von Wahrnehmungsbeziehungen. Der Blick, der diese Bilder trifft, fächert sich auf in unterschiedliche Formen von Subjektivierungen, die als Konstellationen von Licht, Apparat und Körper verstanden werden könnten. Andererseits inszeniert Riefenstahl bereits in dieser Eingangssequenz immer wieder eine einzige unbekannte Kraft, der die Vielheit offenbar gehorcht, deren Ordnung sich die vielen Moleküle im Bild fügen.³ Der phallische Kristall, an dem sich alles Licht prominent bricht, wäre zugleich Funktions- und Vorstellungsrepräsentanz dieses Prinzips, das im wesentlichen die diffusen Blicke zentriert. Riefenstahl hat genau auf

3. Hanno Loewy hat in seinem Kapitel über DAS BLAUE LICHT diesen doppelt strukturierten Raum in Beziehung zu Wilhelm Worringers Vorstellung einer »kristallinisch-anorganischen« Materie gesetzt und zu dessen Idee, dass eben darin ein »Bewegungspathos« unbedingte Macht über die menschliche Empfindung ergreift und sie ungeheuer verstärkt: Ein »Bewegungspathos, das in dieser lebendig gewordenen Geometrie [...] steckt, vergewaltigt unser Empfinden zu einer ihm unnatürlichen Krafterleistung« (Worringer 1911: 31f., zit. nach Loewy 2003: 374).

diesen Effekt alle Anstrengungen gerichtet: »Oft können wir am Tag nur einige Minuten drehen, weil wir am Wasserfall einen ganz bestimmten Stand der Sonne abwarten müssen, um die gewünschte Strahlenbrechung zu bekommen. Aber jedesmal entwickeln wir nach den Aufnahmen kurze Filmstückchen zur Probe, um uns zu vergewissern, daß wir die Stimmung richtig getroffen haben« (Riefenstahl 1933: 73). Die Stimmung ist in diesem Fall nicht einfach eine kontemplative, sondern ein Effekt, der auf die Wahrnehmung zu wirken und sie zu verstärken hat, als eine Überwältigung oder sogar, wie Wilhelm Worringer es für den Effekt von »Bewegungspathos« im Kristallinisch-Organischen beschrieben hat, als »Vergewaltigung« der Empfindung.

Von Anfang an also ist die parasitäre Konstellation zwischen Mädchen, Licht und Kristallen als eine Form der Organisation von Sehen und zwar des begehrenden Blicks vorgestellt. Auffällig ist, dass genau diese Konstellation als naturhafte inszeniert ist, als eine jedoch, die ihre bergfriedlichen Stimmungen einerseits ins Dorf am Fuße des Monte Cristallo, andererseits in den Raum des Kinos abstrahlt. Leni Riefenstahl macht sich einen Lichtraum, in dem sie als Lichtgestalt erblickt werden kann, in dem sie sich als Körper auflöst und zum Bild der Vorstellung wird. Das ist die eine Form der Bilder. In anderen transformiert sich dieser Raum in einen kristallinen funkelnden Palast, in dem sie gleichermaßen starr sitzt, wie eine Eisprinzessin, die abzutauen, zu befreien wäre. Beiden Zuständen ist die Figur der Junta ausgeliefert, passiv, unschuldig.

In diesen kristallinen Lichtraum diffundierender Strahlen bricht nun – parallel montiert – die zweite Hauptfigur ein, die sich später als Gegenspieler des Mädchens entpuppen wird: der Kunstmaler Vigo. Ein Blick Juntas in die Ferne des Tals antizipiert sein Eintreffen. Die Ankunft in der Kutsche erinnert, wie seit der ersten Bemerkung Frieda Grafes oft wiederholt wurde, an die berühmte Kutschfahrt in Murnaus NOSFERATU, mit der der Grundstücksmakler Hutter den glitzernden Trickfilm-Wald durchquert, um das Schloss des tyrannischen transsylvanischen Grafen zu erreichen. Auch Murnau spielt an dieser Stelle mit den unterschiedlichen Bildoberflächen. Der Vergleich trägt weiter, als Grafe es in ihrer Skizze andeutet:⁴ sowohl in Murnaus als auch in Riefenstahls Kutschen-szene wird der Wechsel in ein anderes Reich filmisch realisiert, in ein Reich, in dem andere Gesetze gelten, fremde Mächte herrschen, deren Wirkung in beiden Filmen mit rein optischen und kinematographischen Mitteln realisiert sind. Allerdings ist das im BLAUEN LICHT, anders als in dem feineren und unmerklich inszenierten Übergang bei Murnau, überdeutlich als Unheimlichkeit ins Bild gesetzt: nachdem der Maler aus der zunächst unauffälligen Kutsche ausgestiegen ist, schließt sich deren Tür wie von Geisterhand und ein reg- und reaktionsloser Kutscher fährt davon, während die anderen Fahrgäste fassungslos auf den Gast im fremden Land zurückblicken. Weil dieser Trick aus dem Horrorgenre – ebenfalls im Unterschied zu Murnaus ja erst genrebildendem NOSFERATU – der einzige dieser Art im Laufe des Films bleibt und sich damit nicht recht an eine

4. Da geht es Grafe nur darum, Riefenstahls »eindeutige Bezüge zum phantastischen Kino« (Grafe 1985: 41) nachzuweisen.

bestimmte parasitäre Macht binden lässt, fällt diese Tür als überdeutlicher Verweis auf das Kinohafte des Tricks einigermaßen auf, das Kinohafte bricht an dieser Stelle störend in die unheimliche Lichtregie ein und zeigt, was hätte heimlich bleiben müssen: Die Intervention des Mediums. Dennoch, auch das Reich, in das der Maler Vigo eintritt – und da ähnelt es dem, in das der Maklersgehilfe Hutter reist – ist eines, das von Parasiten und vom Parasitären regiert wird, wenn der Parasit im Sinne von Michel Serres verstanden wird als irgendetwas, das merklich auf den Kanälen der Kommunikation sitzt, Kutschen kapert oder Kristalle zum Funkeln bringt, ohne dass sich entscheiden ließe, ob es das System, zu dem er gehört, konstituiert oder stört (vgl. Serres 1981: 28f.).

Die Unheimlichkeit dieser Umgebung äußert sich für den zugereisten Maler zunächst durch wenige Elemente, zuerst durch fehlendes oder fehlende Reden, und dann durch eine ausgeprägte und unerklärliche Beziehung der Bauern und des Mädchens Junta zum Licht. Das Unheimliche ließe sich also durch einen Mangel an Stimmen und einen Exzess an Blicken beschreiben, als Stummfilmkonvention mithin, und Stilmerkmal auch des Ton-Bergfilms, zu dessen avantgardistischen Elementen die Privilegierung des Visuellen und ein weit gehender Verzicht auf Dialoge gehört.⁵ Es ist ein Unheimliches des Kinos selbst, das über der Berglandschaft hängt, aber unheimlich wird es nur, insofern sein Funktionieren in der Fabel oder Legende des Films als natürliches, zumindest übernatürliches inszeniert ist, als Sache des Weiblichen und des Mondes, wobei, und auch das charakterisiert das Auftreten des Parasiten, nicht klar ist, ob das Mädchen Junta in diesem Apparat des Sehens Opfer oder Nutznießer ist, passiv oder aktiv.

Als Vigo, nachdem die Kutsche ihn abgesetzt hat, von einem aus dem Nichts auftauchenden Mann abgeholt wird, der sich als Gastwirt von Santa Maria vorstellt, ist die Sprache für einen Moment wieder gefunden: »Gottseidank, endlich einer der spricht«, sagt der Maler und schon entsteht der Eindruck, als würde es heller. Allerdings bleibt der Gastwirt zunächst der einzige Dörfner, der zu dem Maler sprechen wird, übrigens der einzige auch, der ihn auf deutsch anredet. Zunächst einmal aber ist es nur der Maler Vigo, eigentlich Zuständiger für das Visuelle, der irgendeiner kohärenten Sprache mächtig ist. Auch Junta, die in ihrer Unschuld auf den Höhen der Berge ohnehin nichts zu sagen hat, und die andererseits im Tal, unter den Dorfbewohnern, stumm, scheu und starrend wie ein Reh gezeigt wird, spricht nur einmal mehrere Sätze hintereinander, nämlich wenn sie dem Hirtenburschen Guzzi oben von ihrer Verfolgung durch die Dorfbewohner unten und von ihrem knappen Entkommen erzählt. Mit expressiver Mimik – hier wie schon in der Fluchtszene zeigt sich die Schauspielerin Riefenstahl ganz als Elevation des Ausdruckstanzes, die sich auf den Körper verlässt, wenn es etwas mitzuteilen gibt – berichtet sie von der Bedrohung und von ihrer Angst. Später wird sie sich in wenigen Worten mit Vigo darüber verständigen, was die beiden teilen werden, ein kleiner Vokabel-Schatz für den verliebten Touristen:

5. »Der deutsche Bergfilm ist das erste und bislang einzige erfolgreiche Spielfilmgenre, das den zwischenmenschlichen Dialog als erzählerische Basistechnik abschaffte« (Rapp 1997: 16)

Brot – *pane*, Käse – *formaggio*, Schlafen – *domire*. Was Junta und Vigo teilen, ist jedoch weder Seelenverwandtschaft noch Sprachgemeinschaft, Sie verbindet ein obskures Interesse an der Regelung des sichtbar Schönen.

Alle anderen sprechen, wie in Südtirol auch damals üblich, italienisch, allerdings sprechen sie nicht viel. In den pogromartigen Szenen werden Skandierungen laut, automatisierte Sprache, »strega maledetta«, verfluchte Hexe, rufen Männer, Frauen und Kinder und vereinigen sich zu einem Volk, das sich in der Verfolgung konstituiert – ganz genau wie in der vergleichbaren Szene im *NOSFERATU*, in der der kleine gemeine Knock, Agent des Parasitären, von den Bewohnern der Stadt gejagt wird. Es sind natürlich diese Szenen, auf die sich die Regisseurin Riefenstahl berufen könnte, wenn sie ihre Abscheu gegenüber allem Völkischen am Beispiel ihrer frühesten Filmbilder belegen wollte. Denn wenn die Sichtbarkeit einer Gemeinschaft hier auch als Effekt von skandierten Bild- und Sprachpartikeln erscheint, so doch als Horde, als ungeordnetes Volk, und nicht als präzise synchronisierte Bewegung, als aus verschiedenen Kameratempis nach-synchronisierte Bewegung, wie Riefenstahl sie drei Jahre später für den Film *TRIUMPH DES WILLENS* montierte und anschließend selbst das Symphonie-Orchester dazu dirigierte, um den Eindruck absoluter Homogenität eines Volkes herzustellen (vgl. Riefenstahl 2000: 231). Später wird sie diesen inneren Rhythmus als Schönheit der Reichsparteitage beschreiben, die sie selbst nur abgefilmt habe.⁶

Die Struktur des fixierten Blickes einerseits und des beharrlichen Schweigens andererseits, jener Struktur, die das Phantom des Kinogängers selbst auf der Leinwand abbildet, gilt vor allem auch für die vom blauen Leuchten in Vollmondnächten angezogenen Dorfburschen. In einer rührenden Sequenz mit Pflügen auf dem Feld – die ebenfalls ihr Modell bei Murnau hat, in jener Szene von *SUNRISE*, in der der Mann schon ganz den Verführungen der Großstädterin erlegen ist und die Frau mit Kind zwischen Ochs und Rind noch einmal an das gemeinsame Glück erinnert – bringt die junge Bäuerin ihrem Ehemann Trauben, um seine Aufmerksamkeit möglicherweise doch noch einmal auf sich zu lenken. Sie spricht, er schweigt, wie alle Burschen, die auf die Worte der Mütter oder Mädchen und selbst in der Kirche vor den Worten des Herrn mit stierem Blick ins Nichts oder ins Licht reagieren. Im Verhältnis zwischen Junta und dem Maler Vigo dreht sich diese Regel im Hinblick auf die Geschlechterdifferenz quasi um. Das beharrliche Schweigen Juntas und ihr ebenso beharrliches und nachtwanderisches Starren auf den Gipfel des Monte Cristallo oder auf andere kleine Kristallobjekte lassen ihn schließlich ausrufen: »Wenn wir miteinander reden könnten ... es könnte schöner nicht sein ... « In diesem Moment kreuzen sich zwei weitere komplementäre Elemente des Films: Bild und Blick, in diesem Fall Vigos Malereien, die aber nicht zu sehen sind, und Juntas erneut auf einen Kristall fixierter Blick, der sich partout nicht auf Vigo oder auf seine Bilder oder sonst auf ein Objekt, das zu ihm gehört, richten will. Vigo hat seine Staffelei in

6. Beispielsweise in der einschlägigen Szene aus Ray Müllers Film *DIE MACHT DER BILDER*, BRD, 1993.

freier Natur aufgebaut, vor der Berghütte, und versucht von dort aus einen Blick auf die Landschaft festzuhalten, während Junta nicht weit von ihm entfernt im Gras liegt. Wie die Kameraeinstellung an dieser Stelle des Films nahe legt, versucht Vigo, sein Bild so zu komponieren, dass er sich zu Berg und weiblichem Körper, diesen beiden zentralen Anliegen der Bergfilmer, in dieselbe Perspektive setzen kann. Das Malen des Malers ist hier in der Tat als »Blickzähmung« (vgl. Lacan 1980: 112ff.) intendiert, als Versuch der Regelung einer Beziehung, die zugleich die Beherrschung des Begehrens wäre. Aber die Überführung seines Empfindungstumults in die schöne Ordnung des Malerischen scheidert ebenso wie der Versuch, ihn sprachlich an ein Objekt zu knüpfen. Junta distanziert sich, als Objekt des Malerauges, im Visuellen, und zeigt sich doch immer wieder als virtuelles Modell eines Bildes. Als Vigo sie kurz darauf umarmen und küssen will, verwandelt sie sich sofort in den steifen und ferngesteuerten Automatenkörper, der sie auch im Licht des Mondes wird, verliert ihre filmische Strahlkraft, um kurz darauf selbst vom Licht angezogen zu werden, stets inszeniert als Relais in der omnipräsenten und sadistischen Lichtmaschine des Films.

Wenn, wie Eric Rentschler schreibt, »der Bergfilm sowohl die Natur als auch den weiblichen Körper als Räume darstellt, die erkundet und verehrt werden« und wenn »Berge und Frauen für [...] unberechenbare Naturgewalten stehen, die in der Lage sind, anzuziehen und zu überwältigen« (Rentschler 1992: 21), so hat Riefenstahl mit dem BLAUEN LICHT eine Variation dieses Topos geliefert, die nicht einfach in der Unterwerfung der Natur und des weiblichen Körpers endet, sondern die ein neues Sehen – der Berge, der Frauen – unterstellt, eines allerdings, für das sich alle Beteiligten als blind erweisen. In diesem Kontext und an diesem Beispiel aus dem Film wird deutlich, dass die Figur des Malers ein anachronistischer Gegenentwurf zum Selbstverständnis der Regisseurin als Weltbildnerin ist. Vigos Anstrengungen als Maler, deren Ergebnisse im Film nie zu sehen sind, stehen für eine naive Form des Bildermachens:⁷ Wo Vigos Bilder offenbar versuchen, Objekte erscheinen zu lassen, Berge und Blicke in Farben und Formen zu bannen, kann der Film Objekte und ihre Relationen im kristallinen Licht des Kinos zur Auflösung bringen, das Begehren von seinen Objekten lösen, kann polymorph-vielfältige Relationen abbilden, das Rieseln einer Fläche auf eine ekstatische aber auch bedrohliche Art und Weise zu sehen geben, die an vorsprachliche oder primordiale Disparitäten erinnert. Subjekte, die ihre Kohärenz dem Visuellen, dem Imaginären und Phantasmatischen verdanken, sind, das kann das Bild im Kino besser zeigen als das Ölbild auf der Leinwand des Malers, stets von Auflösung bedroht. Die Schönheit einer Figur, im BLAUEN LICHT ist das immer die der Junta, wird durch einen nur kinematographisch realisierbaren Blick freigelegt. Genau um dieses Moment ging es Riefenstahl eben

7. Vgl. dagegen das Urteil Eric Rentschlers, der eine Parallele zwischen dem Maler und der Regisseurin entdeckt: »Vigo is a stand-in for the camera, an evil eye with a friendly face, an anti-Pygnalion who transforms the object of his erotic desire into an auratic image. If Riefenstahl resembles anyone in the film, it is the artist from Vienna who paints and pursues Junta, expropriating landscapes and physiognomies with a marked regard for the aesthetic and commercial value of these raw materials« (Rentschler 1996: 44f.).

immer *auch* in ihren exzentrischen Projekten, und das wäre immerhin ein Faszinierendes an ihren Bildern, das noch nicht an den Faschismus geknüpft sein muss. Problematisch wird Riefenstahls Politik des Bilder immer dann, wenn sie, wie die Bauernlummel im Dorf, der Faszination der Bilder selbst erliegt und schlicht vergisst oder verdrängt, dass es die Macht des Kinos ist, der alle Transformationen zu verdanken sind.

Frieda Grafe hat den OLYMPIA-Filmen Riefenstahls sogar die Ästhetik des Vertovschen »Kino-Auges« zugesprochen, das »unentwegt zugleich in den Dingen, unter und über ihnen ist« (Grafe 1985: 47). Die Parallele ist natürlich kühn, aber Vertovs Verfahren betreibt ebenfalls die Auflösung eines Sehens, das aus dem 19. Jahrhundert herkommt, zugunsten eines technisierten Blicks, den Deleuze beschrieb als »Perzeption, wie sie in der Materie vorkommt« (Deleuze 1989: 63). Riefenstahl exekutiert an der Figur des Malers Vigo ein Urteil über den veralteten Blick aus dem 19. Jahrhundert, allerdings bleiben ihr die romantischen Landschaftsmaler, Caspar David Friedrich zumal, in der Komposition Vorbilder, es ist die Oberfläche, die sie kinematographisch transformiert. Radikaler noch als in den OLYMPIA-Filmen experimentierte Riefenstahl im BLAUEN LICHT mit ästhetischen Verfahren, die die immer wieder durchbrechende Auflösung des geometralen Raumes aus der Bearbeitung des Films direkt auf der Schicht des Materials erreichen. In ihren Memoiren – in denen die Kooperation und Bergfilm-Licht-Erfahrung des Kameramannes Hans Schneeberger, der bereits für Fanck gearbeitet hatte, erwartungsgemäß unterschlagen wird – beschreibt sie, wie sie das Licht in den Bergen weiter transformierte, indem sie neue Emulsionen, neue chemische Verfahren, neue Filter und Linsen ausprobierte und Effekte direkt an die Körnung des Material knüpfte. So konnte sie mit der Firma AGFA eine Vereinbarung aushandeln, die ihr und ihrem Kameramann gestatteten, neues Filmmaterial zu entwickeln, das man ihr dann, im Gegenzug, kostenlos für den Film zur Verfügung stellte. Bemerkenswert ist, dass Riefenstahl diese Effekte nicht anders denn als »irrationale« bezeichnet: »Ich setzte mich mit AGFA in Verbindung, wobei ich an eine Filmemulsion dachte, die für bestimmte Farben unempfindlich wird und durch die bei Benutzung besonderer Filter Farbveränderungen und irrationale Bildeffekte zu erreichen waren. Die AGFA zeigte sich kooperativ, machte Versuche, und daraus entstand dann das »R-Material« (Riefenstahl 2000: 141).

Diesem unscheinbaren Werkstattbericht ist Riefenstahls Politik des Medialen in nuce zu entnehmen. Im Zentrum ihres Interesses stehen nicht so sehr die Probleme des Filmens in der Bergwelt, deren Licht für menschliche Augen ja in der Tat zerstörerisch wirken kann, auch nicht das Problem technischer Aufnahmen an den Grenzwerten der Sichtbarkeit. Im Unterschied zu Murnau beispielsweise geht es ihr auch nicht darum, den großen Anderen, den Parasiten und seine Manipulationen an der Wahrnehmung ins Bild zu setzen, sondern den reinen Effekt zur Verblüffung der Zuschauers einzusetzen: die Transformation im Kino soll als irrationale stattfinden und damit letztendlich als Horrorszenarium, das immer wieder eines in Szene setzt: die Rückkehr einer längst verdrängt

geglauten Auflösbarkeit der Körper.⁸ Die Rückkehr mithin auch von Körpern, die sich ein Berühren – und zwar ein nicht sadistisches, nicht gewalttätiges – in diesseitigen, nicht transzendenten Welten wünschen.

Es ist dieses Unheimliche, das Riefenstahl in ihrem zum Teil brutal anmutenden Stil-Willen zurück in kohärente und ›heile‹ Formen zwingt, so wie es bereits die erste Bildsequenz des Films gezeigt hatte: das Zirkulierende der sich vermischenden Schneeteilchen wird geordnet durch das Zeichen und die Form seiner Regelung im festen Kristall. Schönes thermisches Gestöber erhält eine Ordnung, die sich selbst schon als phallische zu sehen gibt: im Optischen, als Linse, und im Symbolischen. Die Auflösung der geometrischen Ordnung und damit die fröhliche Enttäuschung des begehrenden Blicks im Kino wird immer wieder zurückverwiesen in eine strikte Matrix, indem leuchtturmartig nicht nur ein Zentrum, sondern, präziser, eine sendende Zentrale ins Bild gesetzt ist, die leuchtende Spitze des Monte Cristallo, der alle Blicke machtvoll **strukturiert**, zentriert, die dem mondhaft zyklischen und nomadisierenden Licht **standhaft** Gestalt und Form gibt. Weniger die entfesselte Kamera, die im **BLAUEN LICHT** kaum eine Rolle spielt – die aber dann Riefenstahls verpflichtete und zwangsverpflichtete Operateure zu den Parteitagen und zur Olympiade nach dem Vorbild von Karl Freund einsetzen werden –, als die Entfesselungen der Oberflächen und der Lichteffekte im Film werden stets wieder rückgebunden, gefesselt, und produzieren nichts als faszinierte Blicke, fanatische Verfolger, sadistische Liebhaber und erbarmungslose Aufklärer, die mit ihrem programmatischen Licht alles Flimmern, Leuchten und Glänzen löschen. Solch faschistischer Struktur entspräche dann jedoch nicht einfach, wie Kracauer urteilte, ein »politisches Regime, das auf Intuition beruht, das Natur anbetet und Mythen kultiviert« (Kracauer 1979: 273), sondern eines, das die Maschinerie seiner Lichtspiele verborgen oder mindestens camouflagiert hält, wenn es die Natur des Menschen als von Mythischem und Irrationalem bestimmte vorführt.

2.

Zu der seltsamen Verschränkung von neuen Technologien und archaischen Erzählformen im Film **DAS BLAUE LICHT** gehört entscheidend das Motiv der Kristallhöhle, die einerseits an uralte magische Praktiken erinnert, mithilfe von Kristallen und Lichtern Trancen und Halluzinationen zu induzieren, und die gleichzeitig als moderne **Transformation** von Licht in Signale **funktioniert** – daran erinnert nicht zuletzt ein **frühes** Plakat des Films,⁹ das die **Wirkung** des Monte Cristallo in der Visualisierung von Radiowellen, die von seiner Spitze

8. Thomas Koebner hat in seinem Aufsatz »Der unversehrbare Körper« vermutet, dass dieser ein »Leitbild für Riefenstahl« (Koebner 1997: 198) sei. Die unheimliche Rückkehr des verletzlichen, auflösbaren Körpers würde mithin Koebners Beobachtung nur ergänzen. Er selber hat für diese Kehrseite oder Rückkehr in den Filmen keine Evidenz gefunden und nur die unverletzten, ganzen und heilen Körperbilder in den Filmen beschrieben.

9. Der Holzschnitt ist beispielsweise bei Eric Rentschler (1996, 46) abgebildet.

ausgehen, darstellt. Dass diese Signale die Bauernburschen als sexualisierte treffen, qualifiziert sie als mediale, die eben nicht einfach als symbolische, sprachliche, bedeutende auf die Körper der Wahrnehmenden treffen, sondern sie als sinnliche affizieren. Erschreckend ist vor allem, dass diese Affektion zumindest bei den Burschen, die sie angeht, nur als zerstörerische wirkt. Die Lust, das Mädchen zu vergewaltigen und die Höhle auszurauben, gehorcht ein und demselben Impuls, der im Film – und da ist ein Hinweis auf die Zeit 1932 mit ihren zumindest in Berliner Öffentlichkeiten überall sichtbaren, gewalttätigen, politisch motivierten Auseinandersetzungen unter jungen Männern angebracht – auch noch als rebellischer konnotiert ist. Verwirrend ist höchstens, dass Riefenstahls knochig-sportliche und, bis vielleicht auf die barfußigen Kletterpartien, absolut anti-erotische Ausstrahlung eben die Wirkung, die dem Lichtmädchen im Film unterstellt ist, selbst nicht von der Leinwand her zustande brachte. Lediglich die zerfetzten Kleider, die verführerisch auch auf den Kinozuschauer wirken sollten, können den sadistischen Einblick versprechen, der stets die Kehrseite radikaler Aufklärung ist.

Das metaphorische Verhältnis zwischen Mädchen und Höhle lässt keinen Zweifel daran, dass die Ausbeutung und damit die Zerstörung des Monte Cristallo oder, genauer, seines höhlenhaften Gipfels, als Vergewaltigung zu betrachten ist – wie Frieda Grafe es beispielsweise tat, wenn sie knapp konstatiert: »Da wird ein Schoß geplündert.« (Grafe 1985: 48) Bedenklich ist, dass dieselbe Anziehungs- und Zerstörungskraft gleichzeitig einen ausgeprägten Sinn fürs Zauberhafte und Wunderbare, für die Schönheit selbst unter Beweis stellen soll. Denn es sind ja offenbar die lustfeindlichen unter den Dörflern, die dem Zauber des Lichts widerstehen können und den Burschen das gefährliche Abenteuer und das Vergnügen missgönnen: die misstrauischen Alten, die zur Kirche gehen, die ausgemergelten Väter, die die Energie auf richtige Arbeit verwendet sehen, die Mütter und Bräute, die Kraft und Fruchtbarkeit der Burschen im eigenen Haus halten wollen. Sie alle aber eignen sich die Steine später als Quelle des Reichtums an und zerstören damit ihre Natur. Und in der Tat disqualifiziert es ja den Künstler Vigo endgültig, dass er die Schönheit nicht als notwendig unberührbare und schützenswert erkennt, sondern in seiner radikalen Rationalität den geheimen Zugang Juntas zur Höhle preisgibt, womit sie nicht mehr der Schönheit, sondern der Schatzbildung dient und schließlich, wie Kracauer es formulierte, »das Wunderbare zur Ware« (Kracauer 1979, 273) wird. Denn auch Vigo hat ja mit dem Coup nichts anderes im Sinn, als Junta vom falschen Fluch, von ihrer Verwicklung in den kristallinen Lichteffect und also von ihrer Asozialität zu befreien. Die Fabel des Films jedoch – das zeigen Photographie, Buchdeckel und filmische Verräumlichung am Anfang – will zeigen, dass wahre, gute und schöne Sozialität erst gestiftet würde von der Verbindung von Medium und Mädchen.

Dass Junta selbst sich dem Maler von Anfang an nicht als Mädchen, sondern als Medium einer neuen Wahrnehmung anbietet, wenn sie sich ihm als Spiegelbild im Wasser des Bergsees zeigt, dass sie sich ihm als in diesem Sinne romantisches Liebes- und Erkenntnisobjekt und nicht einfach als Künstler-Gefährtin hingibt, gehört zu den Oppositionen, die **DAS BLAUE LICHT** als mythische konstruiert.

So kommt zur metaphorischen Beziehung zwischen Höhle und Mädchen noch die metonymische zwischen Mädchen und Medium, die an die Wirkung des Visuellen ein Begehren knüpft, das nicht mehr in die eine oder andere Richtung reduzierbar ist: ununterscheidbar verfolgen die Bauernburschen beides. Insofern ist die scheue, unbeholfene und etwas knöcherne Darstellung der Junta gar nicht so falsch: sie ist nicht die große Verführerin, die eine gigantische magische Laterne in den Dienst nehmen kann. Ihre eigene Erscheinung ist, wie die jeder Kinodiva, abhängig von der richtigen Beleuchtung und den optisch richtigen Projektionsverhältnissen, in diesem Fall insbesondere noch von der Chemie der Emulsionen und Entwicklerprozesse des Materials, die notorisch geheim gehalten werden. Das Lichtspiel des Monte Cristallo wäre andersherum nicht nur als Projektor zu dechiffrieren,¹⁰ sondern als Dispositiv eines Visuellen, das das Begehren der jungen Burschen zu allererst produziert: als Kino. Junta, wie sie von Riefenstahl inszeniert und gespielt wird, ist, wenn sie selbst magisch angezogen vom Licht tranceartig den Berg besteigt, selbst nur ein Relais in dieser größeren Visualisierungs-Maschine. Und eben hier unterscheidet sich Riefenstahls Regie wesentlich von den Bergfilmen der zwanziger Jahre.

Arnold Fanck, Pionier und Gründervater des Genres und doch von Anfang an dessen subversivster Praktiker, ordnete den Frauen seiner Bergfilme eine explizit emanzipatorische Medienkompetenz zu. Bei Fanck gingen eben nicht Mädchen, sondern Frauen mit Erfahrung, mit Medienerfahrung gerüstet in stürmische Abenteuer, um sich Ruhm und Ehre und die Liebe eines Mannes unter Strapazen und Gefahren ordentlich zu erarbeiten (vgl. Rentschler 1992). So ausdrücklich konstruierte Fanck seine Figuren und Erzählungen, dass sie alle Talbewohner die Kastration fürchten lehren mussten: »Hella Armstrong« etwa heißt die Protagonistin in *STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC*, einem der ersten deutschen Tonfilme, der genau Weihnachten 1930 im Dresdner *Prinzeß-Theater* uraufgeführt wurde, als explizites »Madonna-Kino«: medial modellierte, autonome Weiblichkeit, eine Frau, die ihre Sinne und ihre Sinnlichkeit mit Hilfe von technischen Instrumenten, mit Mikroskopen und Teleskopen, Grammophonen, Radios und Funkgeräten, Schreibmaschinen und Morseapparaten und sogar einem Anflug von Luftpost verstärkt und ausweitet. Andersrum richtet die moderne Maria die Mündung eines Riesenteleskops mitunter auf den eigenen Schoß, bereit für eventuelle himmlische Botschaften. Fürchte Dich nicht, mögen die Engel über Dresden am Weihnachtstag 1930 den deutschen Josephs zugerufen haben, aber vergeblich: 1933 bereits im Februar hat Goebbels *STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC* sofort für Karfreitag wenigstens, den Tag des Herrn, gesperrt. Leni Riefenstahl, berühmte Protagonistin dieses Films, variiert das Genre also in entscheidender Weise, indem sie ihre bei Fanck tatsächlich

10. Als »Projektor« hat Hanno Loewy es dechiffriert: »Das blaue Licht vereinigt die starren Augen, zieht die Blicke magisch an [...] all die Blicke, die in der Vollmondnacht nur ein Ziel kennen, die große, das Licht bündelnde Linse des Höhlenausganges unter dem Berggipfel. Das Kraftzentrum des Films ist ein ins ungeheuerliche vergrößerter Projektor, der seinen Film, die im Lichtstrahl gebündelten Wünsche, das Begehren direkt ins die Augen der Menschen wirft« (Loewy 2003: 375/ 374).

erworbene Medienkompetenz wieder unter dem kurzen »Lumpenkleid«¹¹ einer gespielten Sarntaler Bergbewohnerin verschwinden lässt. In ihrem Film inszeniert sie Medieneffekte als Mädcheneffekte. Nicht um Arbeit und Erfahrung, wie bei Fanck, um Effekte und Spiele eines Medialen des Films und des Filmens soll es bei Riefenstahl gehen, sondern um die Macht des blauen Lichtes selbst, um das gebrochene und gestaltete Licht, dessen Brechungen und Gestaltungen geheim und geheimnisvoll bleiben sollen.

In diesem Sinne hat Riefenstahl in ihrem Film versucht, über die Verfahren der Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts hinaus einen Konnex von Medialität und Ordnung zu realisieren, der erstens über symbolische oder symbolisierende Verfahren hinaus das Mediale selbst in die »lange Geschichte der Aneignung von Identifizierungsmitteln« (Lacoue-Labarthe/Nancy 1997: 174) stellt, als die Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy das Entstehen des deutschen Nationalsozialismus bezeichnet haben. Als scheiternde Vision ist diese Vereinheitlichung als eine durch Medien und Mädchen im *BLAUEN LICHT* inszeniert. Gerade der Mangel einer identifizierenden Sprache, wie er auch im Film als Mangel eines richtigen, unifizierten Volkes erscheint, wurde in Deutschland, so Lacoue-Labarthe und Nancy, durch eine ästhetisierende und sich auf die griechische Antike berufende Mythologisierung in Formen von Gesamtkunstwerken kompensiert. Das Kinokonzept Riefenstahls, das auf und vor der Leinwand den gleichen unerklärlich mythischen Raum realisieren will, in dem das blaue Licht als ein totales und auf den Tod nicht analysierbares Faszinosum wirkt, kommt einem solchen Gesamtkunstwerk sehr nahe. Wenn Riefenstahl im *BLAUEN LICHT* – im Unterschied zu den *OLYMPIA*-Filmen – nicht auf Griechenland, sondern auf eine archaische Echtheit der Sarntaler Bauern rekurriert,¹² so zeigt ihre Berufung auf ein »Typisches«, dass sie sicher ist, diesen Mangel einer sprachlichen Identifikation durch photographische oder kinematographische Mittel der Identifizierung ersetzen zu können. In der Tat hatten ja die neuen technischen Medien, insbesondere die Photographie, in der Anthropologie, der Kriminalistik oder der Neurologie, »Typen« und damit Integrations- und Diskriminierungsmethoden in allen Bereichen produziert. Riefenstahls Vergnügen, solche Typen als mythisch existierende mit der Kamera zu finden, anstatt ihre Erfindung dank medialer Einsätze zu reflektieren, begleitet auch noch die späten ethnologischen Arbeiten der Regisseurin in Afrika – und unterscheiden sich von Murmaus offensichtlich begehrendem, begehlichem und individualisierendem Blick in der Südsee, der stets zeigt, wie Wasser und Haut ihre Oberflächen dem Licht und dem Aufnahmeverfahren verdanken.

Riefenstahls *Memoiren* stellen als rundumschlagende Verteidigungsschrift einen beeindruckenden Fundus an Referenzstrategien dar. Dass sie anlässlich des

11. Vgl. dazu die eher nostalgischen Assoziationen in diesem Kontext: Wysocki 1980: 75

12. »Ich wollte besondere Gesichter haben, herbe und strenge Typen, wie sie auf den Bildern von Segantini verewigt sind [...] Ich hörte mein Herz schlagen und versuchte, meine Angst zu unterdrücken, diese wunderbaren Typen nicht für meinen Film zu bekommen: Ich nahm meine Leica und ging hinaus [...] Ich sah Köpfe unter ihnen, wie von Dürer gezeichnet ... etc.« (Riefenstahl 2000: 142f.).

BLAUEN LICHTS so präzise auf romantische Muster der Inspiration rekurriert, spricht für ihren guten medienhistorischen Spürsinn.¹³ Systematisch produziert gerade romantische Literatur Phantasmen, Phantome und geheimnisvolle Reiche, deren mediale und technische Bedingungen selbst in Rausch, Nebel und gespenstischen Roben verborgen bleiben – und erst die Konkurrenz von der späten Weimarer Klassik ging dazu über, romantische Phantome und Doppelgänger als technische Gestelle, Tricks und Verführungstechniken zu decouvrieren.¹⁴ In Riefenstahls Film ist es jedoch nun eben nicht Phantomasches oder Phantasmatisches, sondern es sind die überall insistierenden Echtheiten, Authentizitäten, das Real Life, die »wundervollen Außenaufnahmen« und die »Großaufnahmen echter Bauern« (Kracauer 1979: 271), der Mond hinter den Wolken und die balkenförmigen Pupillen im Auge der Bergziegen, die den Zauber des Films begründen. Weil das magische Licht des Monte Cristallo im Film auch echtes Licht im Auge der Kinozuschauer ist, überträgt sich die Wirkung ohne Dazwischenschalten von Glauben oder Typisierung.

Die Ambivalenz von Riefenstahls Verfahren im BLAUEN LICHT besteht darin, einerseits auf der Ebene der Materialität der Medien selbst die Effekte des Films zu produzieren, andererseits aber auch die Ordnung, die sie in die Bilder implementiert, als Effekt des Medialen selbst – und das heißt in ihrer Strategie eben des Unerklärlichen, des Unheimlichen, des Anderen – erscheinen zu lassen. Das findet sich im tranceartigen Kult der Schönheit im Film wieder, die als Effekt des blauen Lichts und BLAUEN LICHTS zugleich bewundert werden kann. Hier kreuzt sich die Unschuld des Mädchens mit der der Medien. Lacoue-Labarthe und Nancy beziehen sich, wenn sie den Nazi-Mythos beschreiben, auf Texte von Rosenberg und Hitler. Mit ihrer Medienstrategie, die auf die Wirkung des Medialen unterhalb bewusster menschlicher Wahrnehmungsschwellen zielt, näherte sich Riefenstahl eher der Filmpolitik Joseph Goebbels' an. Oder vice versa. Goebbels hat sich bekanntlich schon früh für Eisensteins PANZERKREUZER POTESKIN begeistert und unterscheidet in seiner Tagebucheintragung vom 30.6.1928 ordentlich zwischen technischer Herstellung, medialer Übertragung und Botschaft: »Abends sahen wir den Poteskin. Ich muß schon sagen. Dieser Film ist fabelhaft gemacht. Mit ganz prachtvollen Massenszenen. Technische und landschaftliche Details von prägnanter Durchschlagskraft. Und die Bombenparolen so geschickt formuliert, daß man keinen Widerspruch erheben kann. Das ist das eigentlich Gefährliche an diesem Film« (Goebbels zit. nach Möller 1998: 61) Im März 1937 in der Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, in der er die Suche einer der »Hamburgischen Dramaturgie« entsprechenden Wirkungsästhetik für das Kino ankündigt, heißt es deutlich an die Richtung jeder – schon verbotener – Filmkritik: »Die Kunst ist nichts anderes als Gestalter des Gefühls. Sie kommt vom Gefühl und nicht vom Verstand her;

13. ... und versenkte ihren Ko-Autor Béla Balázs, der zusätzlich mit Prozessen bekämpft und zur eignen Rehabilitation nach 1945 wieder auf den Credits landete, ein für alle Mal in den Kulissen der Hilfs- und Zuarbeiter.

14. Vgl. dazu Friedrich Kittler zu Wilhelm Meister: Kittler 1993: 86.

der Künstler ist nichts anderes als der Sinngeber dieses Gefühls [...] Die Kunst selbst muß nach eigenen Gesetzen leben. Sie hat auch ihre eigene Dynamik und wird sich vollenden nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten ist.« (Goebbels zit. nach Albrecht 1979: 33ff.)

Insofern es Goebbelscher Kulturpolitik konsequent um ein Funktionieren der Medien geht, in der propagandistische Werte nur innerhalb medialer Logiken und Agencements übertragen und nicht in ihre Funktionen übersetzbar werden sollten, ist es konsequent, wenn für das, was als Kunst unter dem nationalsozialistischen Regime übrig blieb, sicher keine Rede von »definitiv-faschistischen Stilkriterien«, sein kann, wie Frieda Grafe feststellte. Allerdings vielleicht auch nicht nur von »auf den Hund gebrachte(r) Kunst, die Reklame macht für Ideen« (Grafe 1985: 44), sondern doch noch von Verfahren, die auf der Ebene des Medialen selbst politische Prozesse oder besser, mit Hildegard Brenner, »social engineering« durchsetzen wollten.

Auf allen Gebieten der Kunst- und Kulturpolitik lassen sich entschiedene Anstrengungen zur systematischen Vereinheitlichung eines Wahrnehmungsraumes konstatieren, dessen Konstitution auf dem Einsatz von technischen Medien beruht und der die Voraussetzung für jede Ästhetisierung des Politischen im Sinne Walter Benjamins wäre. Durch Gleichschaltung und Ausschaltung, durch produktionstechnische oder finanzielle Förderungen ebenso wie durch schiefe Gewalt wurde eine solche Ordnung und Unterordnung von Räumen als wesentliche Regelung nationalsozialistischer Politik betrieben. Jedoch ging es auch hier darum, die Maßnahmen selbst nicht in den Blick kommen zu lassen. Sie sollten als selbst regelnde Dynamiken mit naturhaften Effekten einschlagen. Dazu gehört die synchronisierte Wahrnehmung von Sichtbarkeiten in den Wochenschauen genauso wie gesamtdeutsche Kinostarts in gesamtdeutsch gestalteten Kinofassaden und gesamtdeutsch synchronisierten Kinoprogrammen. Dazu gehörte die kollektive und großräumige Organisation einer modernen Anschauung von Landschaften, wie sie die Autobahnen und ihre generalstabsmäßig geplante Form des Sehens sicherstellen sollten ebenso wie die Koordination von Massenbewegungen im Raum durch Architektur. Die technischen Medien, die diese Formationen ermöglichten, gab es allerdings bis auf wenige Verfeinerungen – wie dem Farbfilm zum Beispiel – schon in den zwanziger Jahren. Wenn sich also im Nationalsozialismus die Herstellung eines identischen und alle Alterität und Differenzen ausschließenden homogenen Wahrnehmungsraumes als ästhetisiertem beobachten lässt, dann gehören die Medien, die diesen Raum einer massenhaften Wahrnehmungstransformation realisieren, allesamt bereits zu den monströsen und rauschhaften »Geburten« – in Foucaults Sinne – des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Anarchistischer, euphorischer, und unkoordinierter waren sie längst im Einsatz der künstlerischen Avantgarden und ihrer politischen Inszenierungen (vgl. Baxmann 2000: 81). Dennoch ist es das optisch, akustisch und haptisch Unbewusste dieser Medien, das im »Dritten Reich« in den Dienst einer Transformation von Wahrnehmungsstrukturen, einer Neukonfiguration von sozialen Räume und einer Reorganisation von Verhaltensweisen gestellt war. Wenn, wie Inge Baxmann insistiert, lange vor 1933 »die Ästhe-

tisierung des Raums [...] den Kern politischer Ästhetisierung (bildet), die sowohl die politischen Inszenierungen wie das politische Imaginäre bestimmte« (ebd.)¹⁵, so ist diese Ästhetisierung als Anpassung der technischen Medien an die Sinne der menschlichen Körper zu verstehen. Niemand hat das offensiver, weiträumiger und mit der Unterstützung solch großzügiger Produktionshilfen in Szene setzen können als Riefenstahl unter der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Im BLAUEN LICHT allerdings wird genau diese parasitäre Symbiose als schicksalhafte inszeniert, die durch Wissen und Bewusstsein von ihren Funktionalitäten nicht zu lösen ist. **Jenseits von Gut und Böse läuft die Maschine der Medien und produziert ihre eigenen Politiken. Die These, nach der Medien eigene und eigenständige Politiken konstituieren, die These einer Souveränität der Medien um 1933 allerdings kommt umstandslos einer Art Generalamnesie oder Generalamnestie aller politisch Handelnden gleich.**

Die Ambivalenz des Films DAS BLAUE LICHT besteht darin, einerseits die Möglichkeiten eines neuen Sehens und einer neuen Wahrnehmung anhand der kristallinen Welt der Berge und am strahlenden Körper des Mädchens zu zeigen, und die filmische Ästhetik – da wäre Grafes Parallele zu Vertov berechtigt – ganz der Logik des Mediums zu überlassen. Die Unschuld und Intentionlosigkeit, mit der alles Schöne und auch die schöne Maschine des Sehens im Film dargestellt ist, verdankt sich der Verbergung technischer Interventionen und will auf eine vollkommen asoziale und ahistorische schöne Innerlichkeit der Handelnden verweisen. Wenn Jeffrey Herf schrieb: »By reconciling technology and Innerlichkeit, reactionary modernists contributed to the nazification of German engineering, and to the primacy of Nazi ideology and politics over technical rationality and means-ends calculation« (Herf 1984: 16f.), so lässt sich das auf Riefenstahls frühen Film übertragen. Und selbst auf der Ebene der Erzählung wird die Aufklärung über die historische Bedingung des Blicks, wie der Maler sie betreibt, als Entzauberung diskreditiert, als Durchsetzen kalter Rationalität, als unberechtigtes Eindringen in eine Funktion, über die ein größerer Anderer zu verfügen hat. **Gegenüber der materiellen Logik des Kinos, die sich im künstlichen Licht des Films immer wieder an die Peripherie und Auflösungen des Bildes bewegt, lenkt die Re-Zentralisierung des Bildes auf eine ikonographische Ordnung hin auch die Aufmerksamkeit auf die sichtbaren und umständlichen Interventionen. Deshalb bleibt der Film, auch wenn Riefenstahl ihn als Legende mit stilisierten, irrationalen Naturaufnahmen geplant hatte (vgl. Riefenstahl 2000: 138ff.), bis zuletzt einem Unheimlichen verhaftet, das als Störung, als Parasitäres und scheinbare Kontingenz des Realen immer da auftaucht, wo Homogenität und hierarchische Ordnung intendiert wären. Es sind die Störungen im Film, die unheimlicher sind als die unheimliche Unschuld der Mädchen in den Bergen und der Medien im Dienste eines Anderen.**

15. Auch Heide Schlüpmann nennt die Dokumentarfilme OLYMPIA und TRIUMPH DES WILLENS eine »Ansammlung von Stilmitteln des Weimarer Kinos«. (1988, 46)

Literatur

- Albrecht, Gerd (1979): *Film im Dritten Reich*, Karlsruhe
- Baxmann, Inge (2000): »Ästhetisierung des Raums und nationale Physis«, in: Barck, Karlheinz und Faber, Richard (Hg.) *Ästhetik des Politischen, Politik des Ästhetischen*, Königshausen, 2000.
- Brenner, Hildegard (1963): *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek
- Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/Main
- Godard, Jean Luc (1999): *Histoire(s) du Cinéma, Bd. II (Seul le cinéma)*, München
- Grafe, Frieda (1985): »Falsche Bauern, falsche Soldaten und was für ein Volk«, in: *Die Republik*, Nr. 72-75, S. 41-49
- Herf, Jeffrey (1984): *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge
- Kittler, Friedrich (1993): *Draculas Vermächtnis*, Leipzig
- Koebner, Thomas (1997): »Der unversehrbare Körper«, in: Knut Hackethler u.a. (Hg.) *Der Film in der Geschichte*, Dokumentation der GFF-Tagung. Berlin, S.178-199
- Kracauer, Siegfried (1979): *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt/Main
- Lacan, Jacques (1980): *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten und Freiburg
- Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy Jean-Luc (1997): »Der Nazi-Mythos«, in: Elisabeth Weber und Georg Christoph Tholen (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*. Wien, S. 158-190
- Loewy, Hanno (2003): *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*, Berlin
- Möller, Felix (1998): *Der Filmminister*, Berlin
- Rapp, Christian (1997): *Höhlenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien
- Riefenstahl, Leni (1933): *Kampf in Schnee und Eis*, Leipzig
- Riefenstahl, Leni (2000): *Memoiren*, Köln
- Rentschler, Eric (1992): »Hochgebirge und Moderne. Eine Standortbestimmung des Bergfilms«. In: *Film und Kritik*, Heft 1, Basel / Frankfurt am Main S. 8-27
- Rentschler, Eric (1996): *The Ministry of Illusion, Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge, MA/ London
- Schlüpmann, Heide (1988): »Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie«, in: *Frauen und Film*, Heft 44/45 (Faschismus), Frankfurt/Main und Basel, S. 44-66
- Serres, Michel (1981): *Der Parasit*, Frankfurt/Main
- Worringer, Wilhelm (1911): *Formprobleme der Gotik*, München
- von Wysocki, Gisela (1980): »Die Berge und die Patriarchen. Leni Riefenstahl«, in: dies. *Fröste der Freiheit. Aufbruchphantasien*, Frankfurt am Main, S.70-85