

**Hanno Loewy**

## **Das Menschenbild des fanatischen Fatalisten**

### **Oder: Leni Riefenstahl, Béla Balázs und DAS BLAUE LICHT**

„Ist blau vielleicht die Farbe des Vergessens? Wenn es noch nur ein wenig blauer wäre, wenn alles blau wäre, dann müßte das Leben darin versinken.“<sup>1</sup>

#### **1. Heilige der Berge**

Im Sommer 1931 beteiligt sich Béla Balázs an einer ungewöhnlichen Filmproduktion. Es wird der umstrittenste Film, zu dem er beitrug: DAS BLAUE LICHT. Noch weiß er nicht, dass es seine letzte große Filmarbeit in Deutschland sein wird. Für Leni Riefenstahl hingegen ist DAS BLAUE LICHT der Beginn ihrer Laufbahn als Filmemacherin, ihre erste Regiearbeit.

Leni Riefenstahls Rolle im Nationalsozialismus, ihre Propagandafilme über drei Reichsparteitage, darunter mit TRIUMPH DES WILLENS (1935) die wohl wirkungsvollste filmische Inszenierung der „Identität“ von Partei, Volk und Nation<sup>2</sup> - aber auch ihr Olympiafilm und seine im Wettkampf sich hingebenden „athletischen ‘arischen’ Körper“<sup>3</sup> -

---

<sup>1</sup> Béla Balázs, *Unmögliche Menschen*. Frankfurt am Main: Rütten und Loening, S. 179.

<sup>2</sup> Siehe dazu ausführlich: Martin Loiperdinger, *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm 'Triumph des Willens' von Leni Riefenstahl*. Opladen: Leske + Budrich, 1987. Loiperdinger analysiert eingehend, wie Riefenstahls Regie nicht nur das umfangreiche Filmteam, sondern in Teilen auch die Dramaturgie des Parteitages selbst betraf. Leni Riefenstahl führte noch Regie bei zwei weiteren Reichsparteitagsfilmen: SIEG DES GLAUBENS (1933) und TAG DER FREIHEIT: UNSERE WEHRMACHT (1935). Sie selbst hält bis heute daran fest, dass es sich bei allen drei Produktionen um reine „Dokumentarfilme“ handelt.

<sup>3</sup> Daniel Wildmann, *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des 'arischen' Männerkörpers im 'Dritten Reich'*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 109. Daniel Wildmann zeigt in seiner Analyse des Olympiafilms, wie das „Deutsche Reich“ als legitimer Erbe des griechisch-klassischen Idealkörpers inszeniert wird, als dessen Inkarnation der deutsche Zehnkämpfer Huber aus einer Reihe von klassischen Statuen hervortritt. Der Fackelläufer, der das olympische Feuer nach Deutschland davonträgt, wird „aus einer Flamme und drei [nackten] Frauen [...] filmisch hervorgebracht, gleichsam geboren“ (S. 45). Welche Rolle - komplementär zu den im Zentrum des Films stehenden „reinen“, „arischen“ Körpern - der schwarze Sportler Jesse Owens in diesem Film spielt, wird deutlich, wenn man Leni Riefenstahls späteres Interesse an der „Natürlichkeit“ der Nuba genauer betrachtet. Neben seiner vordergründigen politischen Funktion, die Weltoffenheit der Spiele in Berlin zu demonstrieren, repräsentiert er in Riefenstahls Film zugleich die

haben die Rezeption des Films DAS BLAUE LICHT hochgradig moralisch aufgeladen. Die Männerphantasien über ihre angebliche Liebschaft mit Adolf Hitler trugen ihr übriges dazu bei, jede Diskussion über ihre Filme, bzw. ihre Rolle bei deren Entstehung unter Legenden zu begraben, zu denen sie selbst, teils bewusst teils unfreiwillig, ihr übriges beigetragen hat.

„Inzwischen kann Leni Riefenstahl, die als eine der interessantesten Frauen des Jahrhunderts gilt, auf ein fast hundertjähriges Leben voller Höhen und Tiefen zurückblicken. Ihr Parteitagsfilm wird als ‚bester Propagandafilm aller Zeiten‘ gepriesen, und ‚Olympia‘ reihte man unter die zehn besten Filme der Welt. Mehr als hundert Dissertationen analysierten ihr künstlerisches Werk. Die Frauenbewegung hat sie zur Kultfigur erkoren. Der Name Riefenstahl jedoch ist – während die Künstlerin im Alter von 96 Jahren zusammen mit ihrem Lebensgefährten einen Unterwasserfilm dreht – bereits Legende.“<sup>4</sup> Mit diesen Worten endet ein in vieler Hinsicht typischer Aufsatz über Leni Riefenstahl von Anna Maria Sigmund, der gerade vor zwei Jahren erschien: in einem Buch mit dem bezeichnenden Titel: „Die Frauen der Nazis“.

Leni Riefenstahl taucht noch immer, und die Flut der Bücher, Filme, Aufsätze und Dissertationen über sie wächst weiter. Als eine der „Frauen der Nazis“ markiert sie präzise den Ort, an den die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft sich als ganze gerne zurückzog: in das trotzige Martyrium einer enttäuschten Liebe, in einen scheinbar ideologiefreien Raum, in dem sich die Besiegten an den Wunden eines missbrauchten Glaubens an verratene Ideale weiden konnten. In diesem Sinne waren „die Deutschen“, so wie sie sich als Kollektiv „der Beschuldigten“ (in den Worten Martin Walsers) und der „Missbrauchten“ selbst zu sehen angewöhnten, insgesamt: die „Frauen der Nazis“. Die Nazis schienen eine über die Deutschen gekommene Gewalt, in jedem Fall: etwas anderes als sie selbst.

Opfer von Gewalt ist Leni Riefenstahl in ihren Memoiren von Anfang an. Die Kindheit, die sie schildert, ist geprägt von männlichen Nachstellungen, von einem patriarchalischen Vater, der ihr Genie nicht versteht, und von „Kinderaufschlitzern“ in dunklen Hausfluren. Und daran

---

Faszination eines imaginierten „naturhaften“ Urzustandes vor der Zivilisation. Susan Sontag hat in Riefenstahls Begeisterung für die schwarzen Krieger der Nuba den durchaus folgerichtigen Bezug auf die „großen Themen der Nazi-Ideologie“ erkannt: „den Gegensatz zwischen dem Reinen und dem Unreinen, dem Unbestechlichen und dem Korrupten, dem Physischen und dem Geistigen“ (Susan Sontag, *Im Zeichen des Saturn*. München/Wien: Hanser, 1981, S. 108) Im Mittelpunkt von Riefenstahls Interesse stehen Rituale des Kampfes („der Erneuerung der geheiligten Vitalität des Stammes“, zit. nach ebd., S. 109) und des Todes.

<sup>4</sup>Anna Maria Sigmund, „Leni Riefenstahl. Die Amazonenkönigin“, in: dies., *Die Frauen der Nazis*. Wien: Ueberreuter, 1998, S. 117.

wird sich nichts ändern, bis hin zu Josef Goebbels sexuellen Avancen. All diese „traumatischen Erfahrungen“ liegen präsent an der Oberfläche, wie eine Projektion gefährlicher und Angst einflößender Wünsche. Bei der Lektüre solcher Szenen beschleicht einen das Gefühl, das all dies zu gut zueinander passt, als wären Realität und Phantasie eins geworden: Wie im Film.

Bis heute stilisiert Leni Riefenstahl sich als Opfer, und die Analogien die sie dazu benutzt, sind vielsagend. Als Motto ihrer eigenen Memoiren wählt sie die Worte eines Juden und eines Genies: Albert Einstein, der über die Lügen klagt, die über ihn verbreitet worden sind.

Bis heute polarisiert das schmale filmische Oeuvre von Leni Riefenstahl die Diskussion über Kunst und Ideologie, über Ästhetik und Nationalsozialismus. Während sie der einen Seite als begnadete Künstlerin gilt, die von den Nationalsozialisten missbraucht wurde<sup>5</sup>, so gilt sie den anderen als Inbegriff einer durch und durch nationalsozialistischen Ästhetik.<sup>6</sup>

Quer dazu liegt die Frage, ob Leni Riefenstahl tatsächlich eine begnadete Schauspielerin und Regisseurin war, und daran müßte sich letztlich auch die Frage entscheiden, ob ihr Spiel mit der Macht, ihre Begeisterung für den Führer und ihre kongeniale Inszenierung der nationalsozialistischen „Ideen“ sich für sie gelohnt hat oder nicht. *War* sie eine begnadete Künstlerin, so hat sich ihre Begeisterung für die nationalsozialistische Ästhetik, für die Heroisierung des „Volkskörpers“, vor allem aber die Protektion von höchster Stelle schon während der NS-Zeit *nicht* wirklich ausgezahlt. Denn neben den Propagandaproduktionen hat sie tatsächlich keines ihrer großen Projekte (allen voran das Filmprojekt TIEFLAND) zwischen 1933 und 1945 fertigstellen können. Anders sieht es freilich aus, wenn man den Erfolg ihrer

---

<sup>5</sup> Ein besonders drastisches Beispiel solcher populistischer Apologetik lieferte Alice Schwarzer 1999 in einem Beitrag für EMMA: „Denn das war das Verhängnis der Leni Riefenstahl: ihr Glaube an die ‘reine Kunst’, an eine von Inhalten lösgelöste Form [...] 70 Jahre Arbeit, davon drei Monate im Dienste Hitlers - und sie gilt lebenslang als Nazi-Künstlerin.“ (Alice Schwarzer, „Leni Riefenstahl. Propagandistin oder Künstlerin?“, in: EMMA, Januar/Februar 1999, S. 40f.) Ganz ähnlich schrieb schon Charles Ford in seiner Riefenstahl-Biographie: „Nichts anders als der Neid, der sich scheinheilig mit dem Mäntelchen der Politik und ihren leidvollen Auswirkungen tarnt, hat von heute auf morgen eine der glanzvollsten Karrieren des internationalen Films, die spektakulärste, die die siebente Kunst im Bereich weiblicher Darstellungskunst je erlebt hat, nämlich von Leni Riefenstahl, beendet.“ (Charles Ford, *Leni Riefenstahl*. München: Heyne, 1982) Der Rausch der Superlative paart sich auch in diesem Buch mit Schaum vor dem Mund, wenn es um die Kritiker Riefenstahls geht: „Marxisten-Leninisten des französischen Films“ (S. 10), „Dummheiten, himmelschreiende Unsachlichkeiten und freche Lügen“ (S. 55), „Unruhestifter“ (S. 147), „verhinderter Maulheld“ (S. 144) etc. etc.

Bei Herman Weigel klingt das nur wenig sachlicher: „Und daß die letzten Beweise ihres Könnens diese Ewigkeit zurückliegen, ist Resultat eines Kampfes, den sie gegen die führen mußte, die sie vor wie nach 45 an ihrer Arbeit zu hindern suchten, in dem sie letztlich unterlag.“ (Herman Weigel, „Randbemerkungen zum Thema“, in: *Filmkritik*, H. 8 (1972), S. 426.) „Vor wie nach 45“, wer ist dieser ewige Feind?

<sup>6</sup> Auch als solcher wurde ihr ehrfürchtig Tribut gezollt. So schreibt Glenn B. Infield über TRIUMPH DES WILLENS: „A calm appraisal results in the conviction that it is one of the technical and artistic Masterpieces of film history.“ (Glenn B. Infield, *Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess*, New York: Thomas Y. Crowell, 1976, S. 84.)

Propagandafilme weniger ihren künstlerischen Qualitäten zuschreibt, als den unerschöpflichen Mitteln, die ihr zur Verfügung gestellt wurden<sup>7</sup>, und ihrer eigenen unerschöpflichen Energie, mit der sie diese Filme produzierte und ihre Mitarbeiter begeisterte. Wenn man jenseits davon ihre schauspielerische und inszenatorische Leistung eher als ausgesprochenen Kitsch empfindet, dann erscheint es eher so, dass eine mittelmäßig begabte, aber von innerem, weniger ideologischem als selbstverliebt, Fanatismus getriebene Persönlichkeit sich mit höchster Protektion einen Platz in der Filmgeschichte sicherte, den sie sonst womöglich niemals hätte einnehmen können. Die Frage erscheint heute hypothetisch, ob sich an Leni Riefenstahl ohne ihre Propagandafilme mehr Menschen erinnern würden, als an den fast vergessenen Arnold Fanck, der in den zwanziger Jahren den Versuch unternahm, ein deutsches Filmgenre zu etablieren, das es mit den „freundlichen Weiten“ des wilden Westens aufnehmen sollte: den „Bergfilm“. Und doch führt diese Frage ins Zentrum der Beschäftigung mit dem einzigen Spielfilm, den Leni Riefenstahl vor 1945 realisierte: DAS BLAUE LICHT.

Von beiden, von Arnold Fanck und von Leni Riefenstahl, war Béla Balázs, der kommunistische Emigrant jüdischer Herkunft aus Ungarn, der 1924 mit seinem Buch *Der sichtbare Mensch* die deutschsprachige Filmtheorie mit zu begründen half, 1931 jedenfalls begeistert. Sein letzter Aufsatz über den Film, der vor 1933 in Deutschland erscheint, war sein Vorwort zu Arnold Fancks Filmbuch *Stürme über dem Montblanc*, das 1931 erschien. Als – vermutlich im Mai 1931 – Leni Riefenstahl ihn fragt, ob er bereit ist, aus einer von ihr in Stichworten entworfenen Filmidee ein Drehbuch zu machen, sagt er spontan zu. Über die Entstehung des Projekts hat sich Balázs selbst, aus nachzuvollziehenden Gründen, später nie schriftlich geäußert. So sind wir auf die eher legendenhaften Erzählungen Leni Riefenstahls angewiesen.

In ihrem Buch *Kampf in Schnee und Eis*<sup>8</sup> schildert sie ihre Arbeit nicht nur als Ringen mit der Natur („Der Film [DIE WEIßE HÖLLE VOM PIZ PALÜ] wird der schwerste, wildeste und gefährlichste Kampf, den wir bisher mit der Natur auszufechten hatten“<sup>9</sup>) sondern auch als Kampf mit dem technischen Medium: „[I]ch spüre, daß ich mich mit der Technik sehr vertraut machen muß, daß Film ohne Technik ein Nichts ist. [...] Und es vergehen immerhin einige Jahre, bis es mir gelingt, dem Film meinen eigenen Willen aufzuzwingen. Erst im

---

<sup>7</sup> TRIUMPH DES WILLENS wurde mit einem Team von 170 Personen gedreht, darunter 9 Kameraleute für Luftaufnahmen, 36 Kameraleute und Assistenten unter der Leitung von Sepp Allgeier, 30 weitere Wochenschau-Kameramänner und 17 Beleuchter (siehe Infield, Leni Riefenstahl, S. 83).

<sup>8</sup> Leni Riefenstahl, *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig: Hesse & Becker Verlag, 1933.

<sup>9</sup> Ebd., S. 42.

‘Blauen Licht’, diesem Film, der ganz mein Eigentum werden sollte, habe ich dann wieder mit derselben Hingabe zu arbeiten vermocht wie beim ‘Heiligen Berg’.<sup>10</sup>

1902 in Berlin geboren, hatte Helene Bertha Amalie Riefenstahl zunächst eine tänzerische Ausbildung am Russischen Ballett Berlin und bei Mary Wigman absolviert und eine kurze, aber erfolgreiche Karriere als Ausdruckstänzerin angetreten. Eine Knieverletzung wirft sie 1924, nach wenig mehr als sechs Monaten aus der Bahn. Nun soll der Film ihr persönlicher „Triumph des Willens“ werden.

Folgt man ihrer eigenen Darstellung, so ist der Rest der Geschichte eine Vermählung von Kampf, Wille und Schicksal. Arnold Fancks Film DER BERG DES SCHICKSALS (1923/24) schlägt sie in seinen Bann, sie begegnet Luis Trenker (dem Hauptdarsteller) in den Bergen, und auf seine Frage nach ihren Kletterkünsten sagt sie: „Ich werde es lernen, ich glaube, daß ich alles kann, was ich unbedingt will.“<sup>11</sup> Sie trifft Arnold Fanck und redet auf ihn ein, bis auch er an sie glaubt, sie besiegt ihr krankes Knie, und sie bekommt die Hauptrolle in dem Film DER HEILIGE BERG (1925/26). Siegfried Kracauer hatte schon 1927 diesen Film bissig kommentiert: „[E]ine gigantische Komposition aus Körperkultur-Phantasien, Sonnentrottelei und kosmischem Geschwöge.“<sup>12</sup> Der Bergfilm, den Fanck in Deutschland populär macht, erscheint Kracauer schon hier, wie auch in seiner 1947 in den USA veröffentlichten Studie *From Caligari to Hitler* als schiere Inkarnation des Irrationalismus. „Es gibt vielleicht in Deutschland hie und da kleine Jugendgruppen, die dem, was sie in Bausch und Bogen Mechanisierung heißen, durch eine verrante Naturschwelgerei, durch eine panikartige Flucht in das Nebelgebräu der vagen Sentimentalität zu begegnen trachten. Als Ausdruck ihrer Art, nicht zu existieren, ist der Film eine Spitzenleistung. Die Heldin könnte von Fidus entworfen sein. Das Mädchen muß immer tanzen, als Kind schon am Meer mit den Wogen, später im Hochgebirge, wo sie sich das Reine und Schöne und Gott weiß was ersehnt. Dort trifft sie ihn, den Herrlichsten von allen, der den ganzen Tag auf den Bergen herumrennt, weil sie so hoch sind und so keusch und Gott weiß was.“<sup>13</sup> Lediglich den Naturaufnahmen weiß er etwas abzugewinnen: „Auch das Wallen der Wolkenschübe ist mustergültig verzeichnet. - In einige Photographien ist leider der Ungeist der Handlung gefahren.“<sup>14</sup> Kracauers Urteil über den Bergfilm blieb apodiktisch. Auch in *Von Caligari zu Hitler* sollte er zwanzig Jahre später in

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 15.

<sup>11</sup> Riefenstahl, *Kampf in Schnee und Eis*, S. 12.

<sup>12</sup> Siegfried Kracauer, „Der heilige Berg“, in: ders., *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 399f. [zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 4.3.1927].

<sup>13</sup> Ebd., S. 400.

Fancks Filmen vor allem das „Glaubensbekenntnis vieler Deutscher“ erkennen, „Gläubige, die die Riten eines Gottesdienstes vollzogen“<sup>15</sup>, „einen Antirationalismus, den die Nazis ausschlachten konnten“.<sup>16</sup>

Doch Kracauer entgeht hier wie auch in seiner noch zu betrachtenden Kritik an DAS BLAUE LICHT, angesichts der beobachteten „Naturschwelgerei“ gerade die Schwelgerei in Technik, die die Bergfilme auszeichnet, jene „einzigartige Verbindung zwischen vormodernen Sehnsüchten und fortschrittlicher Technik“<sup>17</sup>, die Eric Rentschler hervorgehoben hat. „Außer verschneiten Landschaften, sich auftürmenden Wolken und menschenleeren Weiten, kommen in den Filmen Touristen, Kurhotels, Automobile, Flugzeuge, Stern- und Wetterwarten vor.“<sup>18</sup> Fancks Filme thematisieren keineswegs die unberührte Natur, sondern deren Berührung, den Kampf des Menschen mit den Naturgewalten, die Synthese von Bergen und Maschinen, den Rausch der Mechanisierung des Erlebens von Raum und Zeit.

Indem Fancks Filme diesen Kampf ideologisieren, mit Schicksal und Heiligkeit in Verbindung bringen, überführen sie das individuelle Initiationserlebnis, jene Grenzerfahrung, die Mihaly Csikszentmihalyi als „Mystik des Kletterns“<sup>19</sup>, als „flow-Erlebnis“<sup>20</sup>, als „einziges Fließen“<sup>21</sup>, als Verschmelzen „des Denkens mit dem Felsen“<sup>22</sup>, als Verlust jedes Zeitgefühls<sup>23</sup>, als „orgiastische Einheit, in der man sich im Handeln vergißt“<sup>24</sup> beschrieben hat, in einen kollektiven Zustand der Schicksalsergebenheit.

Frauen treten in diesen Filmen „in ständig wechselnden, phantasmagorischen Rollen“<sup>25</sup> auf, als Medium der Leidenschaften, die es zu besiegen gilt. In DER HEILIGE BERG gelingt es den Männern nicht, die „bedrohliche Macht, die von einer Frau ausgeht, zu zähmen, zu vereinnahmen und zu neutralisieren“.<sup>26</sup> Unwissentlich zu Rivalen um die Liebe der Frau geworden, sterben sie im Eis. Auf einer selbstmörderischen Klettertour stößt Robert seinen

---

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 120.

<sup>16</sup> Ebd., S. 121.

<sup>17</sup> Eric Rentschler, „Hochgebirge und Moderne: eine Standortbestimmung des Bergfilms“, in: *Film und Kritik*, Jg. 1, H. 1 (Juni 1992), S. 26. Vgl. ebenfalls Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1996, S. 27-51.

<sup>18</sup> Rentschler, „Hochgebirge und Moderne“, S. 12

<sup>19</sup> Mihaly Csikszentmihalyi, *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985, S. 73.

<sup>20</sup> Ebd., S. 116.

<sup>21</sup> Ebd., S. 73.

<sup>22</sup> Ebd., S. 118.

<sup>23</sup> Ebd., S. 119.

<sup>24</sup> Ebd., S. 117.

<sup>25</sup> Rentschler, „Hochgebirge und Moderne“, S. 27.

<sup>26</sup> Ebd., S. 20.

Freund Vigo einem Impuls folgend in die Tiefe, als er von dessen Liebe zu der Tänzerin erfährt. Und er hält das Seil fest, an dem sein Freund hängt, so dass er ihm im Sturze folgt. Rentschler zeigt, wie weibliche Körper und Berge sich gleichermaßen in Räume verwandeln, „die erkundet und verehrt werden“, die einer gefährlichen Sehnsucht Ausdruck verleihen, sich fallen zulassen, die Angstlust und einen Fetischismus technischer Objekte erzeugen, mittels derer der Rausch des Schwindelgefühls in der Höhe im Zaum gehalten werden kann.

STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC (1930) geht hierin noch einen Schritt weiter. Der Film führt die Frau selbst in die Männerdomäne der Technik ein.<sup>27</sup> Und hier verselbständigen sich die beiden Medien des Mannes, die Technik und die Frau, lassen den Mann schließlich bei ihrer Vermählung hilflos zuschauen, „in dem Leni Riefenstahls wenige erotische Momente nicht auf den Filmpartner abgestimmt sind, sondern sich dann ergeben, wenn sie nachts in der Leere der Sternwarte mit den Händen Details am überdimensionalen Tubus des Teleskops betastet“<sup>28</sup>, oder auf dem Montblanc ein Mikroskop scharf stellt, statt sich mit Sepp Rist, dem Darsteller des Wetterwartes, zu beschäftigen.

Die Technik und ihre Instrumente sind schon in DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ (1929) stark in den Vordergrund getreten. Das von Ernst Udet geflogene Flugzeug „verleiht der filmischen Gegenwart der Landschaft eine neue Dimension“.<sup>29</sup> Das Flugzeug fungiert, wie auch wieder in STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC als „Raumindikator“<sup>30</sup> inmitten eines Raumes „ohne Mitte, ohne Ordnung: der unkoordinierte und unkoordinierbare Raum einer freien, gefährlichen, außerordentlichen Natur“<sup>31</sup>, einer Natur, um deren gesteigertes Erleben es geht. Um eine Erleben jenseits des Lebens. Jenes „Gefühl des Erlöstseins“ (über das Simmel schon 1911 schrieb) „das wir der Firnlandschaft in feierlichsten Augenblicken verdanken, [gründet] am entschiedensten auf dem Gefühl ihres Gegenüber-vom-Leben“.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. auch Jürgen Keiper, „Alpträume in Weiß“, in: *Film und Kritik*, Jg. 1, H. 1 (Juni 1932), S. 53-70: „[...] obgleich Leni Riefenstahl immer wieder in diese Räume eindringt, bleiben sie immer als Bereiche der Männer definiert und charakterisieren eben die Person Leni Riefenstahl gerade in ihrem Sonderstatus in den Filmen Fancks“ (S. 60).

<sup>28</sup> Ben Gabel, „Der ewige Traum“, in: *Film und Kritik*, Jg. 1, H. 1 (Juni 1932), S. 48.

<sup>29</sup> Martin Seel, „Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft“, in: *Film und Kritik*, Jg. 1, H. 1 (Juni 1992), S. 73.

<sup>30</sup> Ebd., S. 74. Rentschler spricht von der Technik als „Ausdruck des Wunsches, den Raum zu messen und mit Teleskopen, Rundfunkgeräten und Flugzeugen auszuloten, die zugleich für die Spielhandlung eine bedeutende Rolle spielen.“ (Rentschler, „Hochgebirge und Moderne“, S. 21)

<sup>31</sup> Seel, „Arnold Fanck“, S. 74.

## 2. Sachlichkeit und Fanatismus

Der leere Raum, in den die Menschen sich verirren, jene Sphäre „über 4000 m“, in der, wie Balázs 1931 schreibt, „sich nämlich Begebenheiten des normalen menschlichen Alltags nicht zu ereignen“<sup>33</sup> pflegen, ist eine Welt der lustvoll drohenden Auflösung des Subjekts in den Raum, und deren Verhinderung mit allen Mitteln. „Es gibt nichts Phantastischeres, als die Natur, in der wir nicht zu Hause sind. Was wir dort sehen, das ist wirkliche unverfälschte Natur. Daß wir es sehen, ist ganz und gar unnatürlich, denn es ist nicht fürs Menschenauge bestimmt.“<sup>34</sup> Balázs lässt keinen Zweifel daran, dass dieser Weg „zurück zur Natur“ für den Menschen kein Weg zurück, sondern der Ausbruch in eine andere Dimension. Martin Seel hat dagegen freilich eingewandt, dass es „für das moderne ästhetische Bewußtsein nichts Alltäglicheres gibt“<sup>35</sup>, als den Aufenthalt in solchen Räumen, die den Menschen fremd sind. Balázs Schilderung einer Märchenwelt der Urerlebnisse, einer Natur der Phantastik übersieht, dass nicht nur das Sehen dieser Natur die Grenze der Natur überschreitet, sondern erst recht das, was die Betrachter von Fancks Filmen auf der Leinwand sehen: nicht nur die entzauberte Natur, sondern auch das Medium ihrer Entzauberung, nicht nur „Wetterwart, Flieger, Astronom“<sup>36</sup>, sondern: Wetterwarte, Flugzeug, Teleskop. So bleibt das phantastische Erleben der (eigenen) Natur, an das Erleben der Technik gebunden, bedarf es der Identifikation mit dem Apparat.

Es sei an dieser Stelle an Georg Simmels Versuch erinnert, über Henri Bergson hinauszugehen, sein Versuch, das Verhältnis von Leben und Mechanismus als das Wesen des Tragischen zu bestimmen: „Es ist, als ob er die Tragik davon gar nicht bemerkte, daß das Leben, um nur existieren zu können, sich in Nichtleben verwandeln muß [...], daß dies gerade seiner eigenen Aufhebung, der Erstarrung zu seinem eigenen Gegenteil bedarf, nicht um einer tragischen Dialektik, nicht um eines metaphysischen Dualismus willen, sondern einfach, um seine Wirklichkeit äußerlich durchzusetzen - das ist viel dämonischer [...]“<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Georg Simmel, „Die Alpen“, in: ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschichte und die Krise der Moderne*. Berlin: Wagenbach, 1983, S. 118.

<sup>33</sup> Béla Balázs, „Der Fall Dr. Fanck“ [Vorwort zu Arnold Fancks Filmbuch *Stürme über dem Montblanc* 1931], in: ders., *Schriften zum Film. Band 2*, S. 289.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Seel, „Arnold Fanck“, S. 72.

<sup>36</sup> Balázs, „Der Fall Dr. Fanck“, S. 289.

<sup>37</sup> Simmel, „Henri Bergson“, in: ders., *Zur Philosophie der Kunst*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922, S. 138f.



Ende der zwanziger Jahre hat Georg Simmels dämonischer Tragismus radikaleren Formulierungen *dieser* Philosophie des Lebens Platz gemacht. Oswald Spengler, dessen megalomaner Versuch einer „Morphologie der Weltgeschichte“, der *Untergang des Abendlands*, zu einem Kultbuch der Nachkriegsgeneration geworden war, hatte ihn zum radikalen Fatalismus gesteigert: „Das Geld wird nur vom Blut überwältigt und aufgehoben. Das Leben ist das erste und das letzte, das kosmische Dahinströmen in mikroskopischer Form. Es ist die Tatsache innerhalb der Welt der Geschichte. [...] Es handelt sich in der Geschichte um das Leben und immer nur um das Leben, die Rasse, den Triumph des Willens zur Macht, und nicht um den Sieg der Wahrheiten, Erfindungen oder Geld. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht [...] und sie hat immer die Wahrheit und Gerechtigkeit der Macht, der Rasse geopfert und die Menschen und Völker zum Tode verurteilt, denen die Wahrheit wichtiger war als Taten, und Gerechtigkeit wesentlicher als Macht. [...] Wir haben nicht die Freiheit, dies oder jenes zu erreichen, aber die, das Notwendige zu tun oder nichts.“<sup>38</sup>

Spengler, der das Werden und Vergehen ganzer Kulturen als unausweichliches Schicksal beschreibt, interpretiert auch die Technik als unausweichliches Schicksal des „faustischen Menschen“, und er sieht 1931 für „das Abendland“ nur einen, vorgezeichneten Weg: „Diese Maschinenteknik ist mit dem faustischen Menschen zu Ende und wird eines Tages zertrümmert und vergessen sein - Eisenbahnen und Dampfschiffe so gut wie einst die Römerstraße und die chinesische Mauer, unsere Riesenstädte mit ihren Wolkenkratzern ebenso wie die Paläste des alten Memphis und Babylon. Die Geschichte dieser Technik nähert sich schnell dem unausweichlichen Ende. Sie wird von innen her verzehrt werden wie alle großen Formen irgendeiner Kultur. [...] Angesichts dieses Schicksals gibt es nur eine Weltanschauung, die unser würdig ist, [...]: Lieber ein kurzes Leben voll Taten und Ruhm als ein langes ohne Inhalt. [...] Die Zeit läßt sich nicht anhalten; es gibt keine weise Umkehr, keinen klugen Verzicht. Nur Träumer glauben an Auswege. Optimismus ist Feigheit. Wir sind in diese Zeit geboren und müssen tapfer den Weg zu Ende gehen, der uns bestimmt ist. Es gibt

---

<sup>38</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Zweiter Band: Welthistorische Perspektiven*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1922, S. 634f.

Wilhelm Worringer hat Spenglers „zeitsymptomatische und zeitrepräsentative“ (Wilhelm Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*. München: Hugo Bruckmann, 1921, S. 29) Konzeption des „Untergangs des Abendlandes“ mit dem ekstatischen Erleben des Todes verglichen, und zwar mit jener „Erfahrungstatsache [...], die von Bergsteigern erzählt wird, die beim Sturze mit dem Leben davon kamen, nämlich daß sie in den hundertstel Sekunden ihres sausenden Sturzes mit einer unheimlichen Überdeutlichkeit und Hellsichtigkeit ihr ganzes Leben in phantastischer Zusammendrängung an ihrem Bewußtsein vorbeirasen sahen und eine visionäre Erkenntnissteigerung erfuhren, die von einer wunder- und traumhaften Subtilität und Präzision zugleich war.“

keinen anderen. Auf dem verlorenen Posten ausharren ohne Hoffnung, ohne Rettung ist Pflicht. [...] Das ist Größe, das heißt Rasse haben. Dieses ehrliche Ende ist das einzige, das man dem Menschen nicht nehmen kann.“<sup>39</sup> Spengler ist mit solchen Gedanken alles andere als allein. 1931 veröffentlicht auch Arnold Gehlen seine Habilitationsschrift *Wirklicher und unwirklicher Geist*. Hier nimmt seine spätere philosophische Anthropologie ihren Ausgang – und sie tut dies in einer radikalen Kritik an dem Anspruch des Menschen „Ich“ zu sagen: „Das entscheidende Bewußtsein ist das, in den eigentlichen Zuständen nicht mehr ‘Ich’ sein zu müssen; selbst zuzugeben, daß man erst dann sich ganz erreicht, hat man doch die Gewißheit des Anschlusses an Tiefen, die ‘mir’ nicht mehr unterworfen sind.“<sup>40</sup> Auf diese Postulat folgt ein – für die von Spengler eingeführte Form heroischer Regression typisches – Bekenntnis zu einem technisch gemeisterten Leben, dessen Höhepunkt darin besteht, sich der Technik preiszugeben: „Was uns dann noch bleibt, ist eine Art Glauben an uns, ein Bedürfnis, das Steuer des Lebens einmal aus der Hand und dem Schicksal zu überlassen, das in der unscheinbaren Gestalt des Zufalls zu uns zu treten pflegt. Und damit der Geist immanent werde, muß er auf sich selber verzichtet haben.“<sup>41</sup> 1933 wird er in seiner *Theorie der Willensfreiheit* das „Bejahen dessen, was sowieso geschieht“ zum „Schlüssel der wahrhaften politischen Ethik“ erklären.<sup>42</sup>

---

(Ebd.) Vielleicht sei solch „visionär hellstichtiger Historismus [...] nur im Absturz möglich, nur der Lucidität eines blutleer gewordenen Hirnes zu danken.“ (S. 30)

<sup>39</sup> Oswald Spengler, *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1931, S. 88f.

<sup>40</sup> Arnold Gehlen, *Wirklicher und unwirklicher Geist. Eine philosophische Untersuchung in der Methode absoluter Phänomenologie*. Leipzig 1931, S. 80, zitiert nach Werner Brede, „Institutionen von rechts gesehen: Arnold Gehlen“, in: Karl Corino (Hg.), *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980, S. 99.

<sup>41</sup> Ebd., S. 126.

<sup>42</sup> Arnold Gehlen, *Theorie der Willensfreiheit und frühe philosophische Schriften*. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1965, S. 203f.

Werner Brede hat auf den durchgehenden Zug der Regression von Gehlens philosophischen Frühschriften über die philosophische Anthropologie bis zur Institutionenlehre aufmerksam gemacht. (Vgl. Brede, „Institutionen von rechts gesehen: Arnold Gehlen“)

Arnold Gehlen hat 1940 und in vielen Varianten nach 1945 in seiner Interpretation des Menschen - als notwendig in Technik sich realisierenden Mängelwesens – die Aporien der Willensfreiheit und des Cartesianismus auf eine zweideutige Weise analysiert, auf die sich die Soziologie in unterschiedlichster Form berufen konnte, von Helmut Schelsky, über Niklas Luhmann bis zum späten Georg Lukács (vgl. Georg Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. 2 Bände [= *Werke Bd. 13 und 14*]. Hg. von Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1984-1986. In seiner autoritären Institutionenlehre hat Gehlen seine eigenen Schlüsse daraus gezogen, den menschlichen Mangel an Instinkten zu einer kulturpessimistischen Warnung vor der Delegitimierung der Institutionen, der Macht verdichtet. 1940 war dies noch ein Plädoyer für Rosenbergs „Zuchtwesen“, für ein „Zuchtbild [...] germanischer Charakterwerte“ (Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Berlin: Junker & Dünhaupt, 1940, S. 465f.) und 1969 schließlich beißende Kritik an der „Hypermoral“ der „Protestgeneration“ (Vgl. Arnold Gehlen, *Moral und Hypermoral*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1969).

Noch kann sich niemand so recht vorstellen, bis zu welchem Maß Spenglers radikaler Fatalismus seinen heroischen Untergang wird realisieren können.

Mit demselben Pathos, mit dem der Filmkritiker Balázs Shackletons Südpolfilm propagiert hatte, verteidigte der Kommunist Balázs 1931 auch die Bergfilme Arnold Fancks gegen seine linken und liberalen Kritiker. „Man möge sie in ihrer bequemen Sachlichkeit, die keine Hingabe, kein Opfer, keinen Fanatismus verlangt, weiterhin unbeteiligt vertrocknen lassen.“<sup>43</sup> Nur wer den dramatischen Kampf mit der Natur pathetisch zu gestalten wisse, wer den Existenzkampf an sich, der sich darin widerspiegele, bestünde, könne den sozialen Kampf überhaupt ernst nehmen. Und er denkt an die „Sturmszenen des Montblanc-Filmes“: „Heroische Kampfszenen der Kreatur, die die Grenzen ihrer als Heimat bestimmten Natur überschritten hat und Aug’ in Aug’ dem finstern Weltall gegenübersteht. Jenseits der Lebensgrenze, wo nur noch das Wunder des menschlichen Willens standhält.“<sup>44</sup>

### 3. Auf dem Weg zum blauen Licht

Das Wunder des menschlichen Willens hatte auch Leni Riefenstahl im Auge, als sie an die Planung ihres ersten Filmes ging. Sie hatte sich vorgenommen „einen Bergfilm zu machen, in dem die Frau eine wichtigere Rolle spielen sollte als die Berge“.<sup>45</sup> Die Geschichte, die sie erzählen will, handelt von einem Dorf in den Bergen, dessen junge Männer jedesmal wenn Vollmond ist, von einem magischen blauen Licht angezogen werden, das von einem Berggipfel herab scheint. Regelmäßig stürzen die Männer nachts in den Tod. Nur ein junges, verwildertes Mädchen, eine Außenseiterin, kennt das Geheimnis des Berges. Über den Ursprung der Idee zu diesem Film gibt es eine ganze Reihe von Versionen. Leni Riefenstahl schrieb den Ursprung mal einer alpinen Legende, mal sich selbst zu. In ihrer Autobiographie wird das „blaue Licht“ in einer Traumvision geboren<sup>46</sup> und schon 1938 erinnert sie in einem Interview des *Film-Kurier* daran, dass ihr erster Tanz „Die blaue Blume“ hieß.<sup>47</sup> Hier wie dort

---

<sup>43</sup> Balázs, „Der Fall Dr. Fanck“, S. 290.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Rentschler, „Hochgebirge und Moderne“, S. 23.

<sup>46</sup> Leni Riefenstahl, *Memoiren. 1902-1945*. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein, 1996 [1987], S. 137f.

<sup>47</sup> Siehe „Gespräch mit Leni Riefenstahl. So entstand ‘Das blaue Licht’“, in: *Film-Kurier*, Jg. 20, Nr. 224, 24.9.1938. Dieser Allgemeinplatz findet sich bei den unterschiedlichsten Autoren aufgegriffen. Vgl. Charles Ford, *Riefenstahl*, S. 41; John Ralmon, „Béla Balázs in German Exile“, in: *Film Quarterly*, Bd. 30, H. 3 (Frühjahr 1977), S. 17; Thomas Koebner, „Der unversehrbare Körper. Anmerkungen zu Filmen Leni Riefenstahls“, in: Hickethier u.a. (Hg.), *Der Film in der Geschichte*, S. 183f.; Gisela von Wysocki, „Die Berge

ginge es um die Sehnsucht nach einem Ideal. Doch die Wahrheit ist sehr viel prosaischer. Die Grundidee des Film ist offenkundig eine Adaption von Gustav Renkers Roman *Bergkristall*, so wie auch schon Fancks Film DER HEILIGE BERG auf ein Buch von Renker zurückging.<sup>48</sup>

Auch die Frage, wer eigentlich auf die Idee kam, Béla Balázs „neben Schneeberger, meinen besten Mitarbeiter“<sup>49</sup> für die Produktion zu engagieren, blieb nach 1945 umstritten.<sup>50</sup>

Balázs kannte Riefenstahl aus den Filmen Arnold Fancks und auch wenn er es schon 1931 notwendig fand, Fanck gegen seine Kritiker aus dem eigenen politischen Lager zu verteidigen, so war die Beteiligung ausgewiesener Linker an den „Bergfilmen“ keineswegs ungewöhnlich. Paul Dessau beispielsweise schrieb, bevor er als Kommunist nach Paris emigrieren musste, die Musik zu den Filmen STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC, DER WEIßE RAUSCH, ABENTEUER IM ENGADIN, SOS EISBERG und NORDPOL - AHOI!. Kameramann der Außenaufnahmen bei der Produktion des „heiligen Berg“ war Helmar Lerski, der 1933 nach Palästina emigrierte. An der Regie von DIE WEIßE HÖLLE VOM PIZ PALÜ wiederum war G.W. Pabst, und am Drehbuch zu SOS EISBERG Friedrich Wolf, wenn auch unter Pseudonym, als Ko-Autor beteiligt.<sup>51</sup> Es war Balázs' alter Bekannter schon aus Budapester Revolutionstagen, Ladislaus Vajda, der mit Fanck das Drehbuch zu DIE WEIßE HÖLLE VOM PIZ PALÜ geschrieben hatte.

Balázs betrachtete die Arbeit für den Film DAS BLAUE LICHT nicht als Brotarbeit, sondern als Erfüllung einer Sehnsucht. Seine Begeisterung für den Bergfilm und für die Berge selbst war echt und das Abenteuer dieser Produktion musste ihn besonders gereizt haben.

Im Frühsommer verwandelt Balázs Riefenstahls erstes Exposé in ein Drehbuch, an den gemeinsamen Besprechungen ist offenbar auch Carl Mayer beteiligt.

Riefenstahl sucht für ihr „Filmmärchen“<sup>52</sup>, in dem sie selbst neben der Regie auch die Hauptrolle übernehmen will, eigenständig nach einer Finanzierung. Vertrauend auf ihr Charisma gelingt es ihr, nicht nur ihren alten Verehrer, den Produzenten Harry Sokal davon zu

---

und die Patriarchen. Leni Riefenstahl“, in: dies., *Die Fröste der Freiheit. Aufbruchspantasien*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1980, S. 75.

<sup>48</sup> Gustav Renker, *Bergkristall*. Gütersloh: Bertelsmann, 1943 [1930]. Vgl. Zsuffa, *Béla Balázs*, S. 453f., Anm. 46, sowie Rentschler, *The Ministry of Illusion*, S. 32.

<sup>49</sup> Riefenstahl, *Kampf in Schnee und Eis*, S. 69.

<sup>50</sup> Um das Verdienst, Béla Balázs für die Arbeit am Drehbuch engagiert zu haben, stritten sich nach 1945 Riefenstahl, Fanck und Harry Sokal, der schon DIE WEIßE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC und DER WEIßE RAUSCH produziert hatte und 1931 auch als Produzent des „blauen Lichts“ eine entscheidende Rolle spielte. (Vgl. Joseph Zsuffa, *Béla Balázs. The Man and the Artist*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1987, S. 454, Anm. 48)

<sup>51</sup> Vgl. u.a. Rentschler, „Hochgebirge und Moderne“, S. 12, Anm. 17.

<sup>52</sup> Riefenstahl, *Kampf in Schnee und Eis*, S. 67.

überzeugen, 50.000,- Mark in das Abenteuer zu investieren, sie gründet ihre eigene Produktionsfirma „L.R. Studiofilm“ und sie sammelt um sich ein kleines Team, mit dem sie den Film im wesentlichen an „Originalschauplätzen“ in den Alpen drehen will. Der kleine Arbeitsstab umfasst schließlich sechs Mitarbeiter, darunter ihr ehemaliger Lebensgefährte Hans Schneeberger (Kamera) und Mathias Wieman als männlicher Hauptdarsteller. Von Juli bis September dauern die Dreharbeiten, im August stößt Balázs in den Dolomiten für etwa vier Wochen dazu<sup>53</sup>, um Riefenstahl bei der Regie zu unterstützen, insbesondere bei den Szenen, in denen sie selbst spielt.<sup>54</sup> Riefenstahls Schilderung der Dreharbeiten erinnert eher an das gemeinsame Abenteuer einer Kommune, als an eine Filmproduktion: „Wir waren wie eine Familie. Alles wurde aus einer gemeinsamen Kasse bezahlt. Jeder bemühte sich, so wenig wie möglich zu verbrauchen, um die Kasse so lange wie nur möglich am Leben zu lassen. [...] abends sitzen wir beim Kaminfeuer zusammen und besprechen die Szenen. Jeder einzelne gibt seine Ansicht zum besten.“<sup>55</sup> Bei der Premiere des Films am 24.3.1932 wurde der Film als Gemeinschaftswerk von Leni Riefenstahl, Béla Balázs und Hans Schneeberger ausgewiesen.<sup>56</sup> Die Mitarbeit von Carl Mayer am Drehbuch, aber auch die von Arnold Fanck am Schnitt des Films, blieb hingegen unerwähnt.

Riefenstahl und Balázs hatten bei den Dreharbeiten dramatische visuelle Effekte entwickelt. Balázs hatte Riefenstahl für die nächtlichen Szenen zur Verwendung eines infrarot high-speed Negativfilmes geraten, mit dem er zuvor bei den Dreharbeiten zu dem Film DIE LÖWIN in Algerien experimentiert hatte, und mit dem die Sonne in Vollmond verwandelt werden konnte.<sup>57</sup> Gegen Schneebergers Widerstand setzte Riefenstahl, intuitiv experimentierend, auch die Kombination von roten und grünen Filtern durch, die in Verbindung mit dem Filmmaterial zu einem eindrucksvollen „magical effect“<sup>58</sup> führten.

Eine magische Präsenz erwartete Riefenstahl auch von den Sarntaler Bauern, die sie für die Dreharbeiten gewann, und - nicht unähnlich Balázs' Erfahrungen in Algerien - kostete es einige Mühe, ihre Bereitschaft zu erlangen, sich filmen zu lassen. Ihre Rolle im Film wird

---

<sup>53</sup> Gedreht wird an drei Drehorten: im Tessin, in den Brenta-Dolomiten und im Sarntal.

<sup>54</sup> Vgl. Zsuffa, *Béla Balázs*, S. 205.

<sup>55</sup> Riefenstahl, *Kampf in Schnee und Eis*, S. 69 u. 73.

<sup>56</sup> Am 5. Oktober veröffentlicht der *Film-Kurier* einen kurzen Bericht von Leni Riefenstahl über die Dreharbeiten. Darin heißt es: „Ich habe unter Bela Balazcs [sic] Führung glücklich gearbeitet. Überhaupt die Zusammenarbeit mit Balazc und den anderen Leuten war sehr fruchtbar.“ („Leni Riefenstahl: Film-Arbeit in den Tiroler Bergen“, in: *Film-Kurier*, Jg. 13, Nr. 233, 5.10.1931)

<sup>57</sup> Ralmon, „Béla Balázs“, S. 18.

durchaus mehrdeutig sein, als Symbol urwüchsiger „Erdgebundenheit“<sup>59</sup> aber auch als Symbol materialistischer Verführbarkeit: eine traditionelle Welt, die selbst ihren Untergang herbeiführt.

Balázs nimmt auch im September 1931 an den Dreharbeiten im Studio in Berlin noch einmal für einen oder zwei Tage teil.<sup>60</sup> Doch dann erreicht ihn eine Nachricht, die entscheidend in sein Leben eingreift. Drei Jahre nach dem er in Moskau einen ersten Vorschlag für einen Film über die Ungarische Räterepublik unterbreitet hatte, soll das Projekt nun realisiert werden. Anfang September 1931 benachrichtigt ihn die *Mezhrabpomfilm*, die Moskauer Filmproduktionsfirma unter dem Dach von Münzenbergs *Internationaler Arbeiter Hilfe*, über die Entscheidung. Balázs soll nach Moskau kommen und Drehbuch und Regie des Projektes übernehmen.<sup>61</sup> Bis heute hält sich das Gerücht, das Balázs auch Leni Riefenstahl angeboten haben soll, ihr eine Einladung nach Moskau zu arrangieren.<sup>62</sup> Am 15. Oktober hat Balázs seinen letzten öffentlichen Auftritt in Berlin. Auf einer internationalen proletarischen Film-Konferenz spricht er über die Restriktionen, denen jede Thematisierung sozialen Elends im deutschen Film unterliegen würden. Die politischen Verhältnisse in Deutschland spitzen sich seit Monaten zu. Im September 1930 hatten die Nationalsozialisten bei den Reichstagswahlen dramatische Gewinne verzeichnet. Die Kommunistische Partei hat unterdessen die Sozialdemokratie als „Sozialfaschisten“ zum Hauptfeind erklärt. Reichskanzler Brüning regiert mit Notverordnungen des Reichspräsidenten.

Balázs' letzte Veröffentlichung in Deutschland erscheint in mehreren Folgen in *Die Weltbühne*: „Die Furcht der Intellektuellen vor dem Sozialismus“.<sup>63</sup> Seine Artikelserie, voller Idealismus und romantischer Vorstellungen über die temporäre Notwendigkeit von proletarischer Diktatur und der kommenden Einheit von Intellektuellen und Massen, in ihrer

---

<sup>58</sup> Infield, *Leni Riefenstahl*, S. 33, sowie Peggy A. Wallace, „‘The Most Important Factor Was the Spirit’: Leni Riefenstahl during the Filming of *The Blue Light*“, in: *Image*, März 1974, S. 17-29. Die Quelle für all diese Berichte über technische Innovationen ist freilich Leni Riefenstahl selbst.

<sup>59</sup> „Gespräch mit Leni Riefenstahl“, *Film-Kurier*, Jg. 20, Nr. 224, 24.9.1938.

<sup>60</sup> Vgl. Ralmon, „Béla Balázs“, S. 19 (Anmerkung 38), der einen Brief Riefenstahls von 1976 an ihn zitiert.

<sup>61</sup> Vgl. u.a. die entsprechende Meldung im *Film-Kurier* am 26. September 1931. „Es ist nicht ausgeschlossen, daß Balazs [sic] längere Zeit drüben bleibt. Und daß er vor allem wie in den letzten von ihm geschriebenen Filmen bereits, in der Regie mitarbeitet.“ („Ihre nächsten Pläne: Bela Balazs.“, in: *Film-Kurier*, Jg. 13, Nr. 226, 26.9.1931)

<sup>62</sup> Vgl. Zsuffa, Béla Balázs, S. 215; 456f. Zsuffa nennt freilich außer einer flammenden Rechtfertigungsschrift für Leni Riefenstahl aus der Feder von Charles Ford (*Femmes Cinéastes*. Paris: Denoel, 1972) nur zwei, von ihm selbst als unglaubwürdig eingestufte, britische Boulevardzeitungsberichte aus den dreißiger Jahren. Was auch immer Balázs ihr angeboten haben mag, Leni Riefenstahl hat es offensichtlich nicht besonders ernst genommen.

<sup>63</sup> Béla Balázs, „Die Furcht der Intellektuellen vor dem Sozialismus“, in: *Die Weltbühne*, 19.1.1932, S. 93-96; 26.1.1932, S. 131-134; 2.2.1932, S. 166-168; 9.2.1932, S. 207-210. Der Aufsatz basiert auf Balázs' Vorträgen in der Tschechoslowakei im Frühjahr 1931.

harschen Kritik an Döblin und anderen „Bedenkenträgern“, ihrer naiven Verteidigung der kommunistischen Heilsversprechen, fügte sich ein in das Bild der radikalen Linken, die, so zerstritten wie sie waren, sich in einem einig wussten: nämlich darin, die Bedrohung durch den Nationalsozialismus nicht wirklich ernst zu nehmen. Noch im Januar 1933 waren die Kommunisten, aber auch die meisten linksbürgerlichen Kommentatoren wie in der *Weltbühne* sich einig, das nicht eine Machtübernahme durch die Nationalsozialisten zu befürchten war, sondern eher eine Militärdiktatur.<sup>64</sup>

Während Balázs' Artikelserie in der *Weltbühne* erscheint, wird DAS BLAUE LICHT für die Premiere vorbereitet. Beim Schnitt des Films kommt es zu massiven Konflikten, über die Leni Riefenstahl Béla Balázs schließlich am 21. Februar 1932 in einem Brief nach Moskau berichtet: „Lieber Béla, ich habe schon lange auf Nachricht von Ihnen gewartet und glaubte, Sie hätten uns nun endgültig vergessen.“<sup>65</sup> Offenbar hat Balázs aus Moskau geschrieben und sich nach dem Fortgang der Arbeit erkundigt. Riefenstahl klagt über die Arbeit, die ihr kaum Zeit zum schlafen lasse. Bei der ersten Vorführung des geschnittenen Films für Sokal, Arnold Fanck und die *Aafa*<sup>66</sup> sei das Ergebnis „niederschmetternd“ gewesen, habe der Film „langweilig und unverständlich“ gewirkt, „irrsinnig langweilig und starr, übertrieben und unnatürlich“, obwohl Fanck und Sokal von der Qualität der Filmaufnahmen selbst zuvor begeistert gewesen waren.

Arnold Fanck wurde davon überzeugt, den Film zu überarbeiten. Und irritierenderweise schreibt Riefenstahl seinen Namen in dem genannten Brief durchgehend falsch: Dr. *Frank*.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl. beispielsweise Carl von Ossietzky's Kommentar „Ein Wintermärchen“ vom 3. Januar 1933, in dem er in Schleicher den ersten „Prätorianer-Kanzler“ einer Militärherrschaft erblickt, der vermutlich noch lange an der Macht bleiben würde. Von der NSDAP, die bei den Wahlen im November Stimmen verloren hatte, spricht er schon fast in der Vergangenheitsform, dies freilich verbunden mit einer tiefen Einsicht, zu der die KPD in ihrem unerschütterlichen Glauben an die revolutionären Massen in Deutschland niemals fähig war. Selbst wenn die NSDAP, so schreibt von Ossietzky, nun in ihre Atome zerspringen würde, „so bliebe doch das Faktum bestehen, daß sie noch vor kurzem fünfzehn Millionen Wähler gefunden hat. Sie muß also nicht nur einem politischen Bedürfnis sondern einer speziellen deutschen Gemütsanlage entsprechen. Ihre Brutalität, Großmäuligkeit und Hirnlosigkeit haben nicht abschreckend sondern anziehend gewirkt und bedingungslose Gefolgschaft gefunden. Das bleibt eine nicht leicht zu beseitigende Tatsache.“ (Carl v. Ossietzky, „Ein Wintermärchen“, in: *Die Weltbühne*, Jg. 29, H. 1, 3.1.1933, S. 4)

<sup>65</sup> Leni Riefenstahl an Béla Balázs, 21.2.1932, in: Balázs-Nachlass, MTA, Ms 5021/320. Die folgenden Zitate entstammen diesem Brief.

<sup>66</sup> Die Produktionsfirma, die den Vertrieb des Filmes übernehmen sollte.

<sup>67</sup> Daran, dass es sich in der Tat um Dr. Arnold Fanck handelt, besteht kein Zweifel. Riefenstahl erwähnt „Dr. Franks“ kommendes Filmprojekt, den „Amerika-Film“, den er in Grönland drehen würde. Arnold Fanck drehte 1932 den Film SOS EISBERG, eine deutsch-amerikanische Koproduktion, die in Grönland spielte und an der Leni Riefenstahl schließlich als weibliche Hauptrolle beteiligt war. Zunächst hatte sie, wie sie Balázs schreibt, „ausnahmslos alle [Angebote] ausgeschlagen hatte, da ich weder Lust noch Kräfte habe, in den nächsten Monaten etwas zu tun. Ich habe nur den einen Wunsch: mich von dieser Arbeit zu befreien, dann alles vergessen zu können und wieder gesund zu werden.“

„Was nun geschah, ist unbeschreiblich. War es noch meine Hoffnung, dass er nur einige Änderungen und Kürzungen vornehmen wollte, so wurde sie nun ganz zerstört, denn Frank ließ nicht einen Schnitt beieinander, sondern riss Stück für Stück auseinander und begann vollkommen neu zu kleben.“ Nach zwei Nervenankfällen sei sie schließlich von der Arbeit ausgeschieden. Und in bemerkenswerter Offenheit schreibt sie: „Das Resultat des Frankschen Schnittes für die ersten Akte war größtenteils sehr positiv für den Film, andererseits aber auch für mein Gefühl nicht günstig.“ Aus Riefenstahls Brief geht hervor, dass Balázs möglicherweise sogar am ersten Rohschnitt des Filmes noch beteiligt gewesen sein könnte, da, wie sie schreibt, „ja nach Ihrer Ansicht der Film schon vor einigen Wochen beinahe fertig war.“ An anderer Stelle heißt es nun über Fancks neue Fassung, dass er „die Mondnacht einfach phantastisch geschnitten [habe], dass unsere Mondnacht wie ein harmloses naives Bilderbuch dagegen wirkte.“ Riefenstahl gefallen die zwei ersten Akte in der Fanckschen Schnittfassung deutlich besser, doch mit dem dritten ist sie nicht einverstanden und nimmt Fanck das Material wieder weg, bis sie „gesundheitlich zusammenklappte“ und „Fanck als Freund“ die Arbeit wieder übernehmen muss. An der Überarbeitung des 6. Aktes ist sie, offenbar an demselben Tag, an dem sie Balázs schreibt, wieder beteiligt und der letzte Akt soll am nächsten Tage fertig werden. Zwischen Fanck und Carl Mayer, der ebenfalls noch an dem Projekt beteiligt ist, kommt es unterdessen zu „großen Auseinandersetzungen“ und auch Giuseppe Becce, der Komponist der Filmmusik muss nun innerhalb weniger Tage die Komposition ändern und dem neuen Schnitt anpassen, all dies vier Wochen vor der Premiere des Filmes. „Kurz gesagt, lieber Béla, Kämpfe und Schwierigkeiten, von denen Sie sich gar keinen Begriff machen können, und denen Sie gottlob entronnen sind.“<sup>68</sup> Leni Riefenstahl wird später in ihren Memoiren die Geschichte des Schnitts „ihres“ Films anders erzählen. Fanck habe, ohne sie zu fragen, in einer Nacht den Film völlig umgeschnitten. „Was ich zu sehen bekam, war eine Verstümmelung. Was hatte Fanck mit meinem Film angerichtet! Ich habe nie erfahren, ob dies ein Racheakt war, oder ob er nur keine Beziehung zu dem Thema hatte.“<sup>69</sup> Sie selbst habe, so behauptet sie nun, ihren Film gerettet, ihn allein aus tausend Röllchen neu geschnitten, bis „ein richtiger Film“<sup>70</sup> daraus entstanden wäre.

---

<sup>68</sup> 1933 ist von all diesen Widrigkeiten nicht mehr die Rede. „Und hier beginnt die schönste Arbeit - das Schneiden. Aus meinem Schneiderraum mag ich überhaupt nicht mehr heraus, am liebsten würde ich dort schlafen.“ (Leni Riefenstahl, *Kampf in Schnee und Eis*, S. 78.)

<sup>69</sup> Riefenstahl, *Memoiren*, S. 150.

<sup>70</sup> Ebd. Leider folgt auch Claudia Lenssen in ihrem kritischen Aufsatz für den Ausstellungskatalog des Filmmuseums Potsdam dieser Legende. Siehe Claudia Lenssen, „Leben und Werk“, in: *Leni Riefenstahl*. Hg. vom Filmmuseum Potsdam. Berlin: Henschel, 1999, S. 49.



Balázs kann sich unterdessen von ganz anderen Kämpfen und Schwierigkeiten einen Begriff machen. Sein eigenes Filmprojekt in Moskau, das nun nach dem Roman *Die brennende Theiβ* von Béla Illés<sup>71</sup> realisiert werden soll, kommt nicht voran. Am 21. März, nur wenige Tage vor der Premiere von DAS BLAUE LICHT beginnt er in Moskau ein neues Tagebuch, notiert Vermutungen über den „unsichtbaren“ Widerstand gegen das Projekt, und macht Pläne für ein Buch über Konversationen mit Menschen aus allen Bereichen des sozialistischen Aufbaus, einschließlich seines Bruders Ervin, der seit 1925 als Biologe in der Sowjetunion arbeitet.<sup>72</sup>

Am 24. März 1932 wird DAS BLAUE LICHT im Zoo-Palast in Berlin uraufgeführt. Joseph Zsuffa stellt die Rezeption des Films als überwiegend positiv dar, nennt als Beleg dafür aber vor allem die in einer Werbeanzeige für den Film in der Zeitschrift *Kinematograph* (2.4.1932) zitierten positiven Pressestimmen, z.B. aus der *Berliner Börsenzeitung* vom 26.3.1932, sowie dem *Film-Kurier* vom gleichen Tag.<sup>73</sup> Dort heißt es überschwänglich: „Eine mutige, ihrem Werk und ihrer Besessenheit gläubige Frau hatte den abgeblaßten Kino-Himmel eingestürzt [...] Kulturpolitisch, national-hygienisch läßt es sich ja gar nicht abmessen, was dieses ‘Zurück zur Natur’ im Film, diese Verzauberung der Stadt-Kino-Menschheit zu kosmosverbundenen Wesen bedeutet.“<sup>74</sup> Und es folgt ein durchaus hinter sinniges Lob für Balázs: „Béla Balász [sic] und die zart mithelfende Hand Carl Mayers reinigen die tragische Geschichte der Kristalle aus der hohen Bergschlucht von allem Materialismus. Es soll kein Rest von ‘marxistischen’ Märchen zu spüren sein, wenn das Dorf die ‘Wunder’ der Kristalle zu Geld und Reichtum ummünzt [...]“ Das Fazit schließlich: „Ein Film zu den Unvergeßlichen zu stellen. Ein Film von Dauer. [Ein] Film von deutscher Art und Kunst“. Die Beilage der *Roten Fahne* publizierte einen Verriss. Der Film und seine Balázs-Riefenstahl-Schönheit produziere eine Traumstimmung von der es nur ein schmerzhaftes Erwachen geben könne.<sup>75</sup>

Doch es gab auch andere kritische Stimmen, wie z.B. Hermann Sinsheimer, der im *Berliner Tageblatt* DAS BLAUE LICHT mit Chaplins GOLDRAUSCH verglich, ein Vergleich, bei dem DAS

---

<sup>71</sup> Béla Illés *Roma* war 1929 (mit einem Vorwort von Béla Kun) erschienen, und schildert die Kämpfe im Sommer 1919 gegen die rumänischen Interventionstruppen.

Béla Illés (1895-1974), sozialistischer Schriftsteller und Journalist, emigrierte 1919 nach Österreich, 1923 in die Sowjetunion. Dort Tätigkeit für den Sowjetischen Schriftstellerverband und später Leiter des Internationalen Bund proletarischer Schriftsteller. Zählte zu den ungarischen Proletkult-Autoren in der Sowjetunion.

<sup>72</sup> Balázs' Tagebuch 1932 enthält nur wenige Einträge. Balázs hat das Schreiben offenbar rasch wieder aufgegeben. (Vgl. Zsuffa, *Béla Balázs*, S. 221f.)

<sup>73</sup> Zsuffa, *Béla Balázs*, S. 222f. Vgl. außerdem die positive Einschätzung „Legende vom ‘Blauen Licht’: Ein großer Aafa-Erfolg im Ufa-Palast“, in: *Kinematograph*, 26.3.1932.

<sup>74</sup> -ger., „Das blaue Licht“, in: *Film-Kurier*, Jg. 14, Nr. 73 (26.3.1932).

BLAUE LICHT durchfiel. Der Film würde zum Betrachter nicht sprechen, sei eher photographisch als filmisch gesehen.<sup>76</sup> Über die Wirkung solcher Kritiken kam es noch 1976 zu einer Kontroverse zwischen Harry Sokal und Leni Riefenstahl. Sokal behauptete in einem Brief an den *Spiegel*, Leni Riefenstahl wäre nach der Lektüre von „Mein Kampf“ wegen der negativen Kritiken in der Berliner Presse („die prominentesten dieser Kritiker waren zufällig Juden“) zur „leidenschaftlichen Antisemitin“ geworden. „Wutentbrannt warf sie mir die Zeitungen auf den Tisch. ‘Wie komme ich dazu, mir von diesen Fremdlingen, die unsere Mentalität, unser Seelenleben nicht verstehen können, mein Werk zerstören zu lassen? Gott sei Dank wird das nicht mehr lange dauern! Sobald der Führer an die Macht kommt, werden diese Zeitungen nur noch für ihr eigenes Volk schreiben dürfen. Sie werden in hebräisch erscheinen.“<sup>77</sup> Riefenstahl konterte im *Spiegel*, sie habe *Mein Kampf* erst im April 1932 gelesen und Hitler im Mai 1932 kennengelernt.<sup>78</sup> Und sie zählt ihre jüdischen Freunde auf, von Stephan Lorant bis Manfred George: „Volljuden“, wie sie schreibt, im Gegensatz zum „Halbjuden“ Sokal. Sie habe Hitler „von Anfang an erklärt [...], daß ich seine Rassentheorie vollständig ablehne.“<sup>79</sup> Auch in ihren Memoiren schreibt sie gleichlautend: „Ich machte allerdings einen entscheidenden Unterschied zwischen Hitlers politischen Vorstellungen und seiner Person. [...] Seine rassistischen Ideen lehnte ich ohne Einschränkung ab.“<sup>80</sup> Wie sich zeigt, war von dieser „Ablehnung“ wohl erst nach 1945 die Rede. Aber auch Sokals Erinnerung weist Lücken auf. Hatte er doch 1948/49 noch mit Leni Riefenstahl eine neue Fassung von DAS BLAUE LICHT produzieren wollen. Welche persönlichen Verletzungen es zwischen den beiden, die einst so gut befreundet waren, gegeben haben mag, gehört nicht mehr hier her.<sup>81</sup>

Wann Leni Riefenstahl Hitler, vor ihrer „aktenkundigen“ Begegnung im Mai 1932, das erstmal „erlebt“ hat, ist nicht belegt. In ihren Memoiren spricht sie davon, Hitlers Namen während der Erstaufführungstournee des „blauen Lichts“ zum ersten Mal gehört zu haben,

---

<sup>75</sup> Siehe H.L., „Eine wildromantische Angelegenheit“, in: *Die Rote Fahne* [Beilage], 13.4.1932.

<sup>76</sup> Hermann Sinsheimer, „Zwei Legenden. Das blaue Licht im Ufapalast am Zoo“, in: *Berliner Tageblatt*, 26.3.1932.

<sup>77</sup> Harry Sokal, „Über Nacht Antisemitin geworden?“, in: *Der Spiegel*, Jg. 30, H. 46 (8.11.1976), S. 14. 1938 schon war im *Film-Kurier* zu lesen: „So stark und nachhaltig der Erfolg beim Publikum war, so ablehnend verhielt sich der nichtarische Teil der Presse“ („Gespräch mit Leni Riefenstahl“). Die jüdischen Kritiker hätten eine bessere Auswertung des Films verhindert.

<sup>78</sup> Siehe Leni Riefenstahl, „Nie Antisemitin gewesen“, in: *Der Spiegel*, Jg. 30, H. 47 (15.11.1976), S. 18-22.

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Riefenstahl, *Memoiren*, S. 153.

gibt dann aber zu, schon Ende Februar im Berliner Sportpalast (die Reichspräsidentenwahlen im März standen bevor) eine seiner Reden besucht zu haben. Was dann folgte, schildert sie selbst als ekstatisches Erlebnis, als „eine beinahe apokalyptische Vision“<sup>82</sup>, oder genauer, wie einen Orgasmus: „Mir war, als ob sich die Erdoberfläche vor mir ausbreitete - wie eine Halbkugel, die sich plötzlich in der Mitte spaltet und aus der ein ungeheurer Wasserstrahl herausgeschleudert wurde, so gewaltig, daß er den Himmel berührte und die Erde erschütterte.“<sup>83</sup> Im Mai besuchte Riefenstahl Hitler in Wilhelmshaven. Und sie habe dort, so schreibt sie später, nicht nur erfahren, welchen Eindruck DAS BLAUE LICHT auf ihn gemacht habe: „Wenn wir einmal an die Macht kommen, dann müssen sie meine Filme machen.“<sup>84</sup> Riefenstahl schildert ihre „schicksalhafte Begegnung“ als ein Treffen zwischen zwei Künstlern, zwei Asketen des Willens, zwei Rebellen, zwei Gefährdeten, denen man nach dem Leben trachtet und die ihr Leben ihrem Werk geweiht haben. „Ich darf keine Frau lieben, bis ich nicht mein Werk vollendet habe.“ „Seien sie vorsichtig vor einem Attentat“, habe sie ihm zum Abschied gesagt.<sup>85</sup>

Der Film DAS BLAUE LICHT aber, der als „L.R. Studiofilm der H.R. Sokal Film Gmbh“ in die Kinos kommt, hat trotz geteilter Aufnahme bei den Kritikern großen Erfolg, in Deutschland, aber auch im Ausland, so 1932 in Italien und 1934 in den USA.<sup>86</sup>

Zu diesem Zeitpunkt taucht Béla Balázs in den Credits des Films nicht mehr auf. 1932 hatte er nicht nur auf Nachrichten über den Erfolg des Films vergeblich gewartet. Riefenstahl war zwei Monate nach der Premiere zu den Dreharbeiten von SOS EISBERG nach Grönland abgereist und kam erst im Oktober wieder. Balázs wartete auch auf sein damals zurückgestelltes Honorar für die Arbeit an dem finanziell nun so erfolgreich präsentierten Film. Joseph Zsuffa geht davon aus, dass Balázs im Januar 1933 noch einmal in Deutschland war und auch Riefenstahl getroffen haben muss, aber er gibt dafür keine Quellen an. Es gibt keine Informationen darüber, ob und wann Balázs begonnen hatte, auf rechtlichem Wege seine Ansprüche einzuklagen. Im Dezember 1933 jedenfalls erschien es Leni Riefenstahl

---

<sup>81</sup> Sokal hatte Riefenstahl schon geholfen, ihre Karriere als Tänzerin zu beginnen. Glenn B. Infield (S. 31) und John Ralmon (S. 16) nennen Sokal gar Riefenstahls früheren „Verlobten“, allerdings ohne Hinweis auf eine Quelle.

<sup>82</sup> Riefenstahl, *Memoiren*, S. 152.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Ebd., S. 158.

<sup>85</sup> Ebd., S. 160.

<sup>86</sup> Vgl. zur Rezeption des Films Rentschler, *The Ministry of Illusion*, S. 45f., Zsuffa, *Béla Balázs*, S. 222ff., und zur Rezeption in den USA ebd., S. 460 (Anmerkung 36), sowie Infield, *Leni Riefenstahl*, S. 34.

ratsam, sich gegen Balázs auch publizistischer Unterstützung zu versichern. Am 11. Dezember schreibt sie - auf Briefpapier des Hotel Kaiserhof in Berlin, einem traditionellen Treffpunkt der NSDAP-Führung - eine Vollmacht: „Ich erteile Herrn Gauleiter Julius Streicher aus Nürnberg - Herausgeber des ‘Stürmer’ Vollmacht in Sachen der Forderung des Juden Belá Balacs [sic] an mich. Leni Riefenstahl“.<sup>87</sup>

So, wie der Name Balázs 1933 aus den Credits des Filmes verschwand<sup>88</sup>, so tauchte er 1952, als Leni Riefenstahl den Film ohne Zutun von Harry Sokal erneut herausbrachte, wieder auf, als „Mitarbeit[er] am Drehbuch“. „Buch, Regie und Bildgestaltung“ beanspruchte nun Leni Riefenstahl für sich. Carl Mayer und Arnold Fanck wurden wie schon 1932 nicht genannt. Das Originalnegativ war verschwunden, das Dubnegativ von den Franzosen beschlagnahmt. Aber anhand einer alten Kopie konnte Riefenstahl den Film aus dem 1950 von den Amerikanern zurückgegebenen Restmaterial rekonstruieren.<sup>89</sup> Sie nahm die Dialoge neu auf und Giuseppe Becce überarbeitete die Musik. Die beiden Fassungen<sup>90</sup> unterscheiden sich gleichwohl nur an einem wesentlichen Punkt voneinander: die ursprüngliche Rahmenhandlung wurde weggelassen und damit die zeitliche Distanz zwischen der Gegenwart und der prämodernen Welt aufgehoben. „Instead, we now have a melancholy tale addressed to a timeless present.“<sup>91</sup>

---

1932 erhält der Film bei den Filmfestspielen in Venedig die Silbermedaille, es folgen später noch Preise auf der Weltausstellung in Paris 1937 und bei der Biennale in Venedig 1959.

<sup>87</sup> Das Dokument befindet sich in den Akten zu Leni Riefenstahl im Berlin Document Center. Es ist als Faksimile wiedergegeben bei Infield, *Leni Riefenstahl*, im Bildteil zwischen S. 76 und S. 77.

Leni Riefenstahl hat immer wieder behauptet, niemals Antisemitin gewesen zu sein. Sie hatte jedenfalls seit spätestens 1933 kein Problem damit, sich des Antisemitismus zu bedienen, wo immer es ihr nützlich erschien. Selbst in Goebbels-Tagebuch sind dessen Spuren überliefert. So notierte Goebbels am 5.2.1939 nach einem Gespräch mit Leni Riefenstahl: „Abends berichtet Leni Riefenstahl mir von ihrer Amerikareise. Sie gibt mir ein erschöpfendes Bild, das alles andere als erfreulich ist. Wir haben da nichts zu bestellen. Die Juden herrschen mit Terror und Boykott. Aber wie lange noch?“ (*Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*. Teil 1. Band 3. 1.1.1937-31.12.1939. Hg. von Elke Fröhlich. München/New York/London/Paris: K.G.Saur, 1987, S. 569.)

Glenn B. Infield gibt auch Briefe von Riefenstahl an Hitler als Faksimile wieder, so z.B. ein Glückwunschtelegramm zum Einmarsch der deutschen Truppen in Paris: „Mit unbeschreiblicher Freude, tiefbewegt und erfüllt mit heissem Dank erleben wir mit Ihnen mein Führer, Ihren und Deutschlands grössten Sieg, den Einzug deutscher Truppen in Paris. Mehr als jede Vorstellungskraft menschlicher Fantasie vollbringen Sie Taten die ohnegleichen in der Geschichte der Menschheit sind...“ (Infield, *Leni Riefenstahl*, zwischen S. 164 und 165). Auch ein Danktelegramm ist erhalten, in dem Riefenstahl sich für die roten Rosen zu ihrem Geburtstag bedankt: „[...] und weiss nur, dass ich unsagbar glücklich bin.“ (ebd.)

<sup>88</sup> Als der Film 1938 im Gefolge des Olympia-Films wieder in die Kinos gebracht wurde (mit der schon erwähnten Begründung, die jüdischen Kritiker hätten ihn seinerzeit behindert, war zwar vom „Traum des Kollektivs“ die Rede, der von einer Frau und sechs Männern verwirklicht worden sei, aber Balázs' Name fehlte selbstverständlich. (Vgl. „Gespräch mit Leni Riefenstahl“)

<sup>89</sup> Soweit jedenfalls Leni Riefenstahl im Gespräch mit Herman Weigel, „Interview mit Leni Riefenstahl“, in: *Filmkritik*, H. 8 (1972), S. 398.

<sup>90</sup> Eine englisch unvertitelte Originalfassung der ersten Version konnte ich im Filmarchiv in Budapest eingehend studieren. Die Version von 1952 ist als Video-Kopie erhältlich.

<sup>91</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, S. 46.

#### 4. Ein Märchen - eine Legende

In seiner ursprünglichen Fassung beginnt der Film in der Gegenwart. Wir sehen das Dorf Santa Maria, spielende Kinder. Ein Mann und seine Freundin, androgyn gekleidet in Trenchcoat und Fliegerbrillen, kommen mit dem Auto in das Dorf. Die Kinder bieten Kristalle zum Verkauf und auch Bilder von Junta, dem Mädchen aus den Bergen, um das sich eine Legende rankt. Im Gasthof holt ein Kind das Album, das Juntas Geschichte erzählt. Auf dem Einband des Album klebt ein Medaillon mit ihrem Bild. Und hier mit dem Einband des Albums und dem Medaillon setzt die zweite Fassung des Films von 1952 ein:

Eine Überblendung auf Juntas Gesicht, die in der Gischt eines Wasserfalles Kristalle und essbare Beeren sammelt. Eine Kutsche nähert sich auf der Straße, hoch über dem Tal. Junta beobachtet, wie ein Mann aus der anhaltenden Kutsche steigt und ratlos um sich schaut. Die Tür der Kutsche schließt sich lautlos, der Kutscher schweigt, aus dem Fenster starren Bauerngesichter und die Kutsche rollt davon.<sup>92</sup> Von Beginn ist klar, dies hier ist eine andere Welt, und hier gibt es ein Geheimnis. Der Gastwirt aus dem Dorf holt den Fremden ab. Von den Wiesen mit Gesang heimkehrende Bauern unterstreichen die einfache traditionelle Welt, in die der Besucher, ein Maler aus der Stadt, nun eintaucht. Am Wegesrand steht ein Altar und erinnert, wie der Maler erfährt, an die am Berg abgestürzten jungen Burschen des Dorfes.

Am Abend schleicht Junta durch das Dunkel zwischen den Häusern, begegnet abweisenden Blicken der Dörfler beim Kirchgang. Fromme Menschen, urtümliche Gesichter, scheue Blicke zwischen einem Mädchen und einem Bauernburschen, die noch eine Rolle spielen werden. Ein dicker, unsympathischer Mann kauft den Dörflern Kristalle ab. In der Wirtschaft starre, dumpfe Gesichter der Dörfler, wortkarge Menschen. „Heute ist Vollmond“, erfährt der Maler. „Kein guter Tag für Santa Maria. Es liegt ein Fluch auf unserem Dorf, das blaue Licht am Monte Cristallo.“ Junta nähert sich, bietet die Beeren an, wird verspottet und als Hexe beschimpft. Der dicke Mann interessiert sich für den Kristall, den sie gefunden hat. „Was habt

---

<sup>92</sup> Frieda Grafe hat auf die Verwandtschaft dieser Szene zur nächtlichen Kutschfahrt in Murnau (von Balázs so verehrtem) Film NOSFERATU hingewiesen. (Siehe Frieda Grafe, „Leni Riefenstahl. Falsche Bauern, falsche Soldaten und was für ein Volk“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.-14.9.1975)

ihr gegen das Mädel?“, fragt der Maler. „Weils nicht mit rechten Dingen zugeht, sie kennt den Weg.“ Der junge Bauernbursch aus der Kirche, von dem wir mittlerweile wissen, dass es der Sohn des Wirtes ist, lauert ihr lüstern auf, aber es gelingt ihr zu fliehen. Der Mond geht auf, rechtzeitig vorher schließen die Leute ihre Türen und Fensterläden, die Burschen schauen gespannt hinauf, und werden von ihren Müttern und Vätern in die Häuser zurückgezogen. Vom Monte Cristallo herab scheint ein magisches Licht. Die Felsnadel des Berges ragt hoch hinauf, kurz unter der Spitze ist die Quelle des Leuchtens. Der Mond, Wasserfälle, der Bach, Wind, das Licht. Junta geht zum Berg. Ein Hund schlägt an, eine Mutter ruft nach ihrem Sohn, läuft schreiend durch die Gassen, Schatten an der Wand.

Am nächsten morgen: Vier Männer bringen die Leiche des Abgestürzten. Junta kommt vorbei und wird erneut beschimpft. „Maledetta strega!“ Das ganze Dorf jagt sie, vorbei an dem Haus, in dem der Maler wohnt, der vor die Tür tritt und die Dörfler aufhält. Junta flieht.

Man sieht Junta zusammen mit den Schafen auf der Bergweise, sie findet den Schäferjungen und weint. Der Maler macht sich auf die Suche nach ihr. Junta erzählt dem Hirtenjungen von dem Mann, der sie errettet hat, die Milch kocht über. Junta spricht Italienisch. Junta, wieder im Freien, isst einen Apfel, beobachtet den Maler, der den Hirtenjungen nach Junta rufen hört. Er sieht Juntas Spiegelbild in einem Teich, sie wirft ihm einen angebissenen Apfel zu. Er kommt in ihre Hütte, sie reicht ihm, mit pathetischer Geste, einen Napf mit Milch. „Hier ist es schön, hier will ich bleiben.“ Auf dem Feld beim Pflügen trifft Antonio, der Bauernbursche, das Mädchen aus der Kirche, scheue, verliebte Blicke.

Wieder im Dorf, Tanz in der Wirtschaft, der Maler verabschiedet sich vom Wirt und kündigt an, für ein paar Tage in die Berge zu gehen. Antonio stiert vor sich hin. Mädchen schauen zu ihm hin.

Der Maler besucht Junta. Junta hat sich hübsch angezogen. Radebrechend unterhalten sie sich darüber, wo er schlafen soll. Wolken, Hirten, Geißböcke und Schafe. Der Maler malt, sinniert vor sich hin. „Junta, du liebe kleine Steinhexe du, was treib ich hier oben für einen Unsinn. Wenn wir miteinander reden könnten, es könnte gar nicht schöner sein, so viele Wochen bin ich schon hier oben und ich fürchte, ich fürchte, ich werde überhaupt nicht mehr, ich werde überhaupt nie mehr zu den Menschen zurückgehen.“ Er malt sie. Sie beugt sich über einen Kristall, ist traurig. Er tritt zu ihr, stört sie auf, will sie küssen, sie erschrickt und läuft davon. Es ist wieder Vollmond, Junta stiert in den Himmel, die Dörfler stieren in den Himmel, Antonio sitzt mit einer Frau (seine Mutter, das Mädchen?) da. Man sieht wieder, wie die

Läden zugeschlagen werden. Es tut einen Schlag, eine Frau liegt hilflos auf dem Boden in der Stube. Antonio ist fort. Junta räkelt sich im Schlaf, der Maler beobachtet sie, der Mond geht auf. Juntas Gesicht, ihre Augen öffnen sich, blitzende Punkte in den Augen. Der Maler geht vor die Hütte. Junta geht wie verzaubert, somnambul an ihm vorbei, er folgt ihr in den Berg. Sie klettert an der Felswand hoch, und er folgt ihr. Auch Antonio klettert die Felswand hoch. Junta klettert durch eine Felsspalte, der Maler beobachtet sie. Antonio kämpft mit einem Felsvorsprung, der Maler folgt Juntas Schatten am Felsen, Junta klettert in einer Spalte hinauf, man weiß nun, dies ist der geheime Weg, hinein in den Berg. Sie erreicht die Höhle unter dem Gipfel, vom inneren des Berges her. Junta sitzt an der Öffnung der Höhle, die Wände der Höhle sind mit Kristallen überzogen, Lichtreflexe, der Maler tritt auf einen Kristall und Junta erschrickt, hält sich die Hände schützend vor das Gesicht.

Antonio, draußen im Felsen, stürzt ab. Der Maler versucht Junta zu erklären, dass die Kristalle eine Gefahr für die Menschen sind, „und sie könnten doch ein Segen sein, man muss es den Bauern sagen. Das ist doch ein Schatz, den muss man holen, dann brauchst du nicht mehr in Lumpen gehen.“ Der Maler geht fort. Aufnahmen der Ruhe, Schäfer, Schafe, Harfenklänge. Dann: Geläut, die Dörfler, von oben aufgenommen, laufen zusammen. Der Maler erklärt den Männern den Eingang zur Kristallgrotte. Die Männer ziehen los, mit Gerät und Leitern, um die Kristalle abzubauen. Schatten an den Höhlenwänden, mit Hämmern, Laternen, dazu roh klingende, an Maschinen gemahnende Musik. Die Kristalle werden ausgeschlagen.

Ein Fest im Dorf. Es wird getanzt und getrunken. Weinfässer werden angerollt, schräge Musikklänge zum Tanz. Man trinkt dem Maler zu. Schnatternde, hässliche Stimmen der betrunkenen alten Dörfler. Dann: Ruhe nach dem Fest. Wind peitscht über die Berge, Junta blickt auf den Berg, Nebelschwaden, der Maler geht über die Brücke am Bach, Junta entdeckt überall verlorene Kristalle auf dem Weg, zerbrochen. Ein Verdacht, sie blickt zum Berg hinauf. Sie geht los. Der Maler geht durch den Wald, zu ihr. Sie klettert hinauf, der Maler im Wald, Lichtstreifen zwischen den Bäumen. Sie entdeckt ein Seil, klettert die Felswand hoch. Er eilt zu ihrer Hütte. Sie ist in der Felswand, klettert über den Vorsprung, bei sausendem Wind und Nebelschwaden, klettert weiter, erreicht schließlich die Höhle. Dort ist alles zerstört, ihr klagender Blick, Leitern und zerschlagene Steine liegen herum, und wie zerschlagen geht sie zurück, will hinab klettern, mit einem Kristall in der Hand, und stürzt, kraftlos geworden, ab. Der Maler kommt, „Junta“ rufend, und findet sie tot am Fuße des Berges, bestäubt vom Wasserfall. „Als der Maler aus Wien im Morgenlicht vor der tödlich verletzten Junta steht, verschmilzt der Blick des kinematographischen Apparats mit dem

dieses Künstlers.“<sup>93</sup> Ihr Gesicht verwandelt sich in das Medaillon auf dem Album. „Dieses war das traurige Ende der armen Junta aus Santa Maria.“

Die 1952 gestrichene Rahmenhandlung endet damit, dass das moderne Liebespaar aus der Stadt nicht nur das touristische Geschäft mit der Legende erlebt, sondern schließlich doch dem Zauber der Natur, ihrer ungebrochenen Macht erliegt. Am Ende schauen sie gebannt auf den Wasserfall, aus dessen Gischt das Mädchen am Anfang des Films hervorgegangen war, und vor dessen Kulisse sie stirbt. Und das blaue Licht leuchtet doch. „The elemental, the ornamental, and the instrumental come together in Santa Maria’s cottage culture industry. Its offerings unite premodern sentiment and modern rationale in a manner that anticipates National Socialism’s synthesis of romanticism and technology.“<sup>94</sup>

Die filmhistorischen Urteile über DAS BLAUE LICHT reichen von Siegfried Kracaues bekanntem Verdikt bis hin zu sich überschlagender Apologetik, je nach Standpunkt des Betrachters: In *Von Caligari zu Hitler* hatte Kracauer den Film in den Kontext der Nationalen Epen am Vorabend des Nationalsozialismus gestellt. Kracauer ist dabei nicht immer präzise. Schon seine Nacherzählung des Films enthält einige blinde Stellen und Fehler. So wird Junta nicht nur als „Hexe“, wie er es darstellt, sondern auch als potentielle sexuelle Beute verfolgt.<sup>95</sup> Und sie stürzt nicht, wie Kracauer schreibt, vom Berg, weil ihr bei Vollmond das blaue Licht fehlen würde, sondern bei hellichem Tag, weil sie schockiert vom Anblick der zerstörten Höhle ist. Kracauer konstatiert zweifellos zu recht: „Gewiß, am Ende freut sich das Dorf über den Glücksfall, und der Mythos scheint besiegt, aber diese rationale Lösung wird so summarisch behandelt, daß sie Juntas Bedeutung eher steigert als mindert. Was bleibt, ist die Sehnsucht nach ihrem Reich und Traurigkeit über eine entzauberte Welt, in der das Wunderbare zur Ware wird.“<sup>96</sup> Sein Schluss allerdings wiederholt die allzu einfache Entgegensetzung von Naturmythos und Moderne, die schon seine Einschätzung des Bergfilms insgesamt kennzeichnet: „Während die Bauern bloß mit dem Boden verbunden sind, ist Junta die wahre Inkarnation der Elementarkräfte; dies wird schlagend durch die Umstände ihres Todes bestätigt. Sie stirbt, als nüchternes Denken die Legende des blauen Lichts erklärt und damit zerstört hat. [...] Wie der Metereologe in STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC gehört dieses

---

<sup>93</sup> Rentschler, „Hochgebirge und Moderne“, S. 24.

<sup>94</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, S. 43.

<sup>95</sup> Vgl. Rentschler, „Hochgebirge und Moderne“, S. 10 (Anmerkung 7).

<sup>96</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 273.



Mädchen zu einem politischen Regime, das auf Intuition beruht, das Natur anbetet und Mythen kultiviert.“<sup>97</sup>

Herman Weigels Verteidigung des Films zielt offenkundig gegen Kracauer: „Man will gesehen haben, daß dieser Film faschistisch sei, weil es in ihm um den Kampf Zivilisation gleich schlecht gegen Natur gleich gut gehe, wie in allen Bergfilmen, weshalb ja auch alle faschistisch seien.“<sup>98</sup> Doch in Wirklichkeit verteidige sie die Welt des Traums gegen die Realität. Und er hebt hervor, welche Bedeutung in diesem Film den Blicken zukommt, ohne dieses Thema freilich weiter zu vertiefen. Glenn B. Infield, dessen Riefenstahl-Biographie immer wieder in populäre Männerphantasien abgeleitet, führt den internationalen Erfolg sowohl auf Riefenstahls Schönheit, wie auf die ungewöhnlichen visuellen Effekte des Films zurück.<sup>99</sup>

Balázs' Biographen sind sich naheliegenderweise über den Film weit weniger einig: Für John Ralmon ist DAS BLAUE LICHT: „Balázs most remarkable film collaboration in Germany, and in his entire career.“<sup>100</sup> Wolfgang Gersch tut sich schwerer: „Wiewohl die romantische Berglegende mit ihren Mystifizierungen nicht der Entwicklung der Regisseurin widerspricht, ist es doch nicht statthaft, von ihrer späteren Position als Hitlers Filmerin aus, den Film als Ganzes rückwirkend zu interpretieren. Für Balázs war es das - verfehlte - Bemühen, 'Deutung und Sinngebung' im Märchen zu geben.“<sup>101</sup> Heftig gegen Kracauer Position beziehend schreibt Joseph Zsuffa: „An ideological analysis of *The Blue Light* [...] can show that the film's mentality is, in fact, anti-Nazi“<sup>102</sup>, während Roger Manvell und Heinrich Fraenkel in diesem Punkt Kracauer beipflichten: „The blue Light is a film which is part mystical, part legendary, and to some extent it anticipates the mountain 'mystique' of Hitler and the Berghof.“<sup>103</sup>

Stellvertretend für eine immer populärer werdende Sicht auf Leni Riefenstahl und den Film schreibt hingegen Alice Schwarzer: „Ohne das mörderische Zwischenspiel des Tausendjährigen Reiches würde die Riefenstahl-Euphorie heutzutage vermutlich noch viel

---

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Herman Weigel, „Randbemerkungen zum Thema“, in: *Filmkritik*, H. 8 (1972), S. 427.

<sup>99</sup> Siehe Infield, *Leni Riefenstahl*, S. 34.

<sup>100</sup> Ralmon, „Béla Balázs“, S. 16.

<sup>101</sup> Wolfgang Gersch, „Versuche auf breiter Front: Balázs in Berlin“, in: Balázs, *Schriften zum Film. Bd. 2*, S. 17.

<sup>102</sup> Zsuffa, *Béla Balázs*, S. 224.

<sup>103</sup> Roger Manvell/Heinrich Fraenkel, *The German Cinema*. New York: Frederick A. Praeger, 1971, S. 57 (zitiert nach Zsuffa, *Béla Balázs*, S. 223).

weiter gehen: Die Regisseurin gälte uneingeschränkt als *das* weibliche Filmgenie dieses Jahrhunderts, und ihr früher Autorenfilm „Das blaue Licht“ wäre ein Kultfilm der Frauenbewegung wie der Ökobewegung.<sup>104</sup> Hier erscheint Leni Riefenstahls nun vollends in der Rolle, in der sich selbst von Beginn an stilisiert hat: als Opfer.

## 5. Ambivalente Opferrollen

Gisela von Wysocki und Eric Rentschler haben auf die Ambivalenz dieser selbstgewählten und selbstinszenierten Opferrolle hingewiesen, in der sexuelles Begehren und Bestrafungsphantasie, Mythos und Technisierung, Unschuld und Vergewaltigung unlösbar ineinander verstrickt werden. „Junta verkörpert heidnisches, elementares Leben. Ihr Lumpenkleid gehört den Bezirken einer heiliggesprochenen Weiblichkeit an.“<sup>105</sup> Als solche ist sie zauberisches Subjekt und Objekt der Entzauberung zugleich und sie kann gar nichts anderes sein: Opfer und Priester. „Riefenstahl assumes a double role, actress in a punitive fantasy in which she acts upon herself, at once victim and victimizer, masochist and sadist, both the object and the agent of violence.“<sup>106</sup> Solche selbstopfernde, letztlich in Vernichtung schwelgende Priesterschaft des Weiblichen steht der faschistischen „Rebellion“ durchaus nah. „Die faschistische Revolte versprach eine Vagabondage in unendliche und ewige Räume, in neue Zeiten. [...] Die Faschisten usurpierten die Sprache gesellschaftlicher Außenseiter. Sie gaben sich als die vom Gang der Zivilisation betrogenen Deutschen: wagemutige Rebellen, von den Rändern her vorstoßend, die ihr Recht fordern. [...] In diesem Klang, dem ‘Rattenfänger’-Klang, treffen sich die Faschisten und Leni Riefenstahl als Komplizen.“<sup>107</sup> Von hier aus betrachtet ist auch Leni Riefenstahls zweiter Spielfilm TIEFLAND, 1934 geplant und erst 1954 beendet, als Phantasie über Selbstopferung und Revolte durchaus anders zu verstehen, als Helma Sanders-Brahms<sup>108</sup> oder Thomas Koebner dies tun. Es kann keine Rede davon sein, dass Riefenstahl hier die „Abkehr von Hitler in effigie durchgespielt“<sup>109</sup> habe. Die Realisierung des Filmes wurde auch keineswegs durch die Nationalsozialisten aus politischen

---

<sup>104</sup> Schwarzer, „Leni Riefenstahl“, S. 40.

<sup>105</sup> Von Wysocki, „Die Berge und die Patriarchen“, S. 75.

<sup>106</sup> Rentschler, *The Ministry of Illusion*, S. 48.

<sup>107</sup> Von Wysocki, „Die Berge und die Patriarchen“, S. 75.

<sup>108</sup> Helma Sanders-Brahms, „Tiefland. Tyrannenmord“, in: *Das Jahr 1945*. Hg. Hans Helmut Prinzler. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1990.

<sup>109</sup> Koebner, „Der unversehrbare Körper“, S. 186.

Gründen „amtlich behindert“<sup>110</sup>, sondern durch den Krieg und Leni Riefenstahls Krankheiten.<sup>111</sup> Die Geschichte einer Tänzerin (gespielt von Leni Riefenstahl selbst), die dem erotisch überwältigenden Baron Don Sebastian (gespielt von Bernhard Minetti) verfällt, der den Bauern das Wasser abdreht damit seine Kampfstiere versorgt sind, und schließlich von einem Hirten, einem Rebellen aus dem Volke im Zweikampf getötet wird, diese Geschichte ist keineswegs die Parabel eines politischen Tyrannenmords, so verführerisch diese Interpretation auch sein mag. Für Leni Riefenstahl jedenfalls war Hitler kein sich sexuell auslebender Tyrann, sondern weit eher der asketische Rebell aus dem Volke, der Gegentypus zum adeligen „Herrscher“, dem selbst in der Endfassung von 1954 noch ein an „Jud Süß“ erinnernder Gutsverwalter an die Seite gestellt ist, der dem vitalen Lebemann Don Sebastian die teuflischen Methoden einflüstert. Schärfer noch, als in *DAS BLAUE LICHT* setzt Riefenstahl in *TIEFLAND* der verdorbenen Welt der Ebene die Reinheit der Berge, die atavistische Unschuld des Hirten (der ja eben auch ein Hüter, ein Führer ist) entgegen, der den Wolf besiegt.

## 6. Kracauer und die „Autorenschaft“ des Films

Kracauers Verdikt über die Bergfilme und über *DAS BLAUE LICHT* spielt in allen Stellungnahmen zu Riefenstahl eine mehr oder weniger entscheidende Rolle als ein Maßstab, den es entweder zu bestätigen, oder mit großem Überschwang zu dementieren gilt. Und zumeist wird Kracauers These dabei so verkürzt, dass von seinem zentralen Zugang zu diesen Filmen nichts mehr erkennbar bleibt, ein Missverständnis an dem er freilich selbst durch seine polemischen Zuspitzungen nicht immer unschuldig war.

Kracauer hatte im Vorwort seiner Studie betont, dass es ihm nicht darum ginge die Filme als bewusste Propagierung von Ideologie, sondern als Ausdruck verbreiteter Dispositionen und Sehnsüchte zu betrachten, auch nicht darum einen „feststehenden Nationalcharakter“ zu behaupten, sondern kollektive Dispositionen, die sich „innerhalb einer Nation in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung durchsetzen“.<sup>112</sup> Kracauer blieb dabei jener skeptischen Haltung treu, die ihn schon als Feuilletonisten der zwanziger Jahre gekennzeichnet hatte, dem

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 186.

<sup>111</sup> Im Gegenteil, er fand wie auch Riefenstahls Memoiren durchaus zu entnehmen ist, „bis zum Ende immer wieder Unterstützung durch die Verantwortlichen in Film, Politik und Wirtschaft“. (Lenssen, „Leben und Werk“, S. 80.

<sup>112</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 14.

Skeptizismus des „Wartenden“, des „zögernden Geöffnetseins“<sup>113</sup>, gleich fern dem lebensphilosophischen Relativismus wie den revolutionären Heilslehren neuer Gemeinschaft, zwischen der Philosophie „Georg Simmels, der am Ende den Relativismus dadurch zu beseitigen glaubte [...], daß er das ‘Leben’ als letzte Absolutheit setzte“<sup>114</sup> und jenen „apokalyptischen Vorstellungen“, die „des die Welt vergottenden Messias harren“.<sup>115</sup> Sein Versuch galt den sozialen, psychischen und kulturellen Prozessen jenseits der damals so wirkungsvoll verbreiteten substantialistischen Dichotomie von individueller Intention („Willen“) und Kollektivseele („völkischem Charakter“). Dabei erschien ihm der Film gerade deshalb ein geeignetes Medium zu sein, weil er „niemals das Produkt eines Individuums“<sup>116</sup> sei, sondern „eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen“<sup>117</sup>, in denen jene Eigenheiten sich durchsetzen würden, die vielen Leuten gemeinsam sind. Zum zweiten betonte Kracauer den Massencharakter des Mediums, in dem die Produzenten der Filme sich den Bedürfnissen des Publikums nicht entziehen könnten. So reflektieren die Filme für Kracauer „psychologische Dispositionen - jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken“.<sup>118</sup> Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht Wunder, dass Kracauers Interesse nicht so sehr den konkreten Filmen, und gar nicht den bewussten Absichten ihrer Autoren galt. Gerechtigkeit gegenüber dem *blauen Licht* als künstlerische Aussage können wir von Kracauer nicht erwarten. Jeder Versuch, Leni Riefenstahl zum alleinigen Autor, zur autonomen Künstlerin des Films zu stilisieren, wird sich freilich an Kracauers Analyse stoßen müssen, und dies nicht nur, wegen seines Urteils über den Film, als vielmehr schon aufgrund der Prämissen seiner Analyse.

Kracauer machte die beschriebene Funktion des Kino, so wie Balázs viele Jahre zuvor, an der Identifikation des Zuschauers mit der Kamera und der Dynamisierung des Raumes fest, die er mit einem Zitat von Erwin Panofsky zusammenfasste: „Im Kino ... hat der Zuschauer einen festen Sitzplatz, aber nur physisch ... Ästhetisch gesehen ist er in permanenter Bewegung, so wie sein Auge sich mit den Linsen der Kamera identifiziert, die permanent in Hinsicht auf Abstand und Richtung die Stellung ändert. Und der dem Zuschauer präsentierte Raum ist so

---

<sup>113</sup> Siegfried Kracauer, „Die Wartenden“, in: ders., *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 116 [zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, 12.3.1922].

<sup>114</sup> Ebd., S. 108.

<sup>115</sup> Ebd., S. 110. Vgl. dazu Philippe Despoix, *Ethiken der Entzauberung. Zum Verhältnis von ästhetischer, ethischer und politischer Sphäre des 20. Jahrhunderts*. Bodenheim: Philo, 1998, S. 191f.

<sup>116</sup> Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 11.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Ebd., S. 12.

beweglich wie der Zuschauer selbst. Nicht nur bewegen feste Körper sich im Raum, sondern der Raum selbst bewegt, ändert, dreht, löst und rekristallisiert sich...<sup>119</sup> Über diese Kristallisation des Raumes wird noch zu sprechen sein.

Nur wenige haben sich wie Eric Rentschler, über Kracauer hinausgehend, auf eine Analyse des „blauen Lichts“ und seiner Bildwelt eingelassen.

In seiner Auseinandersetzung mit dem Bergfilm schreibt Rentschler über DAS BLAUE LICHT:

„Hier kommen die Ikonographie der Romantik, der neueste Stand der Technik und die Strukturen eines Genres zusammen. Riefenstahls Film trägt mit den Werkzeugen der Moderne das romantische Vermächtnis ab, amalgamiert Naturvergötzung mit instrumenteller Vernunft und eine vorindustrielle Welt mit den Methoden und Mitteln der Gegenwart.“<sup>120</sup> Eric Rentschler sieht in dem Film insbesondere in der Rolle der Frau eine Radikalisierung, die über die Männerphantasie der bedrohlichen „Natur“ im Bergfilm Fanckscher Prägung hinaus zur Inszenierung der Phantasie der „Selbsterstörung“ der Frau reicht, als tragisches „Opfer einer Frau zum Wohle der Gemeinschaft“, einer „Märtyrerrolle, die dem Blick des Malers entspricht, der Junta auf wunderbare Weise in ein mythisches Wesen verwandelt. [...] Mit einem Blick, der gleichermaßen intuitiv, unbewußt und radikal ist, fertigt sie nach dem Maß männlicher Wünsche Bilder weiblicher Selbstaufgabe.“<sup>121</sup> Doch auch Rentschler verliert damit die tatsächliche – über das von Kracauer angenommene Maß noch hinausgehende – „kollektive“ Autorenschaft des Films aus dem Auge. Welche Bilder sind es, auf die sich Riefenstahl und Balázs, Hans Schneeberger, Carl Mayer und Arnold Fanck gestritten und (sei es auch unwillkürlich) verständigt haben, wohin richten sich die Blicke von denen Herman Weigel spricht, worin verschmilzt Natur und Technik in diesem Film, worin kristallisiert sich die zyklische Ordnung des Mythos, die im wiederkehrenden Vollmond ihren Ausdruck findet. Was ist eigentlich dieses blaue Licht, das aus der Höhle strömt, das Traumlicht, das wie ein Köder lockend ins Tal reicht und das somnambule weibliche Medium derart hypnotisiert, dass es schlafwandelnd eine Felswand emporklettert und Zugang zur Tiefe des Berges findet?

---

<sup>119</sup> Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Moving Pictures“, in: *transition*, Nr. 26, Paris 1937, S. 121-123. Hier zitiert nach Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 12. Panofskys Vortrag ist auf Deutsch erschienen in: *Mediensoziologie. Bd. I: Film*. Hg. von Alphons Silbermann. Düsseldorf, Wien: Econ, 1973.

<sup>120</sup> Rentschler, „Hochgebirge und Moderne“, S. 26.

<sup>121</sup> Ebd., S. 26.

## 7. Die vernichtete Höhle

Die Höhle selbst, deren Geheimnis von Junta gehütet wird, lässt sich leicht, wie Rentschler es tut, als Phantasie einer Vagina deuten, die schließlich von den eindringenden Männern ausgeraubt und zerstört wird.<sup>122</sup> Doch der Berg in Gänze, die optische Apparatur, die seine „natürliche“ Funktion bildet, ist mehr als das.

Das Licht vereinigt die starren Augen auf sich, zieht die Blicke magisch an, die sonst feindlich auf den Wanderer aus der Stadt treffen, die sich begehrllich auf das Weib heften, die verstohlene Gefühle verraten, die kalt den Wert der Kristalle abschätzen; 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 in die Augen der Menschen wirft. Das durch die Kristalle gebrochene, gebündelte Licht nimmt ihren Willen gefangen, besonders den der jungen Männer, deren Initiation, deren „Jenseitsreise“ zum Berg (zur anderen Seite der Welt, d.h. der Linse) tödlich verläuft, solange das Geheimnis des Berges und die Macht der „Hexe“, die es hütet ohne es zu wissen, nicht gebrochen ist. Der Künstler aus der Stadt, der Wanderer, der an nichts gebunden ist, als an seine Neugierde, entzaubert schließlich Junta und den Berg, entzaubert damit den Mechanismus der Projektion. Die kosmische Ekstase des Vollmonds reicht nicht aus, um diesen Zustand allgemeiner Somnambulität hervorzurufen. Zwischen die Mächte der Natur und die Sehnsüchte der Menschen tritt jenes „anorganische Leben“, jene magische Energieentfaltung, die schon Wilhelm Worringer als höchste Steigerung des geometrischen „Bildungsgesetz der kristallinisch-anorganischen Materie“<sup>123</sup>, als Vorgriff des nordischen Ornaments auf die Gotik und als Vision des Expressionismus zu definieren versuchte, „ein Bewegungstaumel, der alle Möglichkeiten organischer Bewegung weit hinter sich läßt. Das Bewegungspathos, das in dieser lebendig gewordenen Geometrie - ein Vorspiel zur lebendig gewordenen Mathematik der gotischen Architektur - steckt, vergewaltigt unser Empfinden zu einer ihm unnatürlichen Kraftleistung.“<sup>124</sup> Die scheinbar rationale Auflösung des Mythos im Film, die „Erklärung“ des hypnotischen Lichtes durch die Kristallhöhle und

---

<sup>122</sup> Siehe Rentschler, *The Ministry of Illusion*, S. 48.

<sup>123</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Neuwied: Heuser'sche Verlags-Druckerei, 1907, S. 34. An anderer Stelle zitiert er Alois Riegl über die kristallinische Schönheit, „die das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stoffliche Individualität) am nächsten kommt“ (S. 19).

deren Zerstörung im Zeichen der Ökonomie und der „Aufklärung“ erzeugt lediglich einen neuen Mythos. Juntas schlafwandlerische Fähigkeit, träumend den Berg bis zur Quelle des Lichtes zu besteigen, bleibt ein Rätsel, solange man dem Licht keine übernatürliche Kraft zuschreibt. Der Projektor/Berg, der als Felsnadel sich in den Himmel erhebt, ähnelt aber auch den zum Licht strebenden Kraftlinien einer gotischen Kathedrale.<sup>125</sup> Und es mag ein Zufall sein, aber der Film erzählt, wie es explizit am Anfang und am Ende heißt, nicht so sehr ein Märchen oder eine Sage, sondern eine „Legende“, also eine Heiligengeschichte. Juntas in ein Medaillon gefasstes Bild auf dem Album unterstreicht dies nur. Während der Kristall, als Licht bergendes Wunschobjekt, durchaus ein verbreitetes Märchenmotiv darstellt<sup>126</sup>, sind das Dorf und die Höhle im Berg eher der Sagen- und Legendenwelt zuzuordnen.<sup>127</sup> Die Motive der Volksdichtung erfahren im Film jeweils eine neue Deutung. Das Dorf ist nicht „Heimat“, sicherer Ort, von dem aus man aufbricht um Abenteuer zu erleben, sondern selbst ein Ort der Triebe und Sehnsüchte, an den es den Maler aus der Stadt, den Wanderer, den Märchenheld verschlägt. Die Höhle führt nicht, wie in der Sage, „formlos, ohne scharf faßbaren Umriß, in die Tiefe der Erde, ins Dunkle, Unbestimmte“<sup>128</sup>, sondern im Gegenteil: Sie ist die Quelle des Lichts, genauer, die Linse, die es magisch verwandelt, und sie wird aus dem Inneren des Berges betreten, öffnet den Blick ins Freie. Juntas Hütte, das Hexenhaus im Wald schließlich, erweist sich als klassisches Märchenmotiv, bis ins Detail der Speisung mit Milch, der wir zuerst als blubbernde Flüssigkeit im Kochtopf begegnen.<sup>129</sup> Junta, die Hexe, die sich als „gutes“ Mädchen, als selbst verzauberte erweisen wird, verzaubert ihrerseits den Initianden, den Wanderer, der die Zivilisation - erst die Stadt, dann das Dorf - für unbestimmte Zeit verläßt und Gefahr läuft, nie wieder, „überhaupt nie mehr zu den Menschen zurück[zu]gehen“.

---

<sup>124</sup> Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*. München: Piper, 1911, S. 31f.

<sup>125</sup> Die Werbekampagne für den Film brachte indes noch ein ein drittes, durchaus verwandtes Motiv ins Spiel. Auf Plakaten und Anzeigen wurde mit einem holzschnittartigen Bild des Berges geworben, von dessen Spitze konzentrische Ringe, wie Funkwellen eines Radiosenders ausgehen. Siehe z.B. *Film-Kurier*, Jg. 14, Nr. 70 und 78 (22.3. und 2.4.1932).

<sup>126</sup> Lüthi, *Das Volksmärchen als Dichtung*, S. 25f.

<sup>127</sup> Zum Gegensatz zwischen Dorf und Stadt in Sagen und Märchen siehe Lüthi, *Volksmärchen und Volkssage*, S. 54. Zum Gegensatz zwischen Höhle und Schloß in Sagen und Märchen siehe ebd., S. 53f.

<sup>128</sup> Ebd., S. 53.

<sup>129</sup> Die Märchenüberlieferung ist nicht nur reich an „bösen Hexen“, sondern auch an ambivalenten „Helferinnen“, die den Helden Gaben und Zaubermittel überlassen, mit denen sie ihre Aufgaben lösen.

Vladimir Propp zitiert eine Hymne aus der indischen *Rigweda*, die auch Balázs gekannt haben mag: „Herrin des Waldes, Herrin des Waldes, wohin verschwindest du? Warum fragst du nicht nach dem Dorf? Fürchtest du dich etwa? [...] Dann denkst du, daß dort ein Hüttchen sichtbar wird. [...] Die Herrin des Waldes tut keinem ein Leid an, wenn man sie nicht selbst angreift. Du ißt süße Früchte und legst dich zur Ruhe, wie es dir beliebt. Die wohlriechend nach Kräutern duftende, nichts säende und doch genügend Vorrat habende Mutter der wilden Tiere, die Herrin des Waldes, preise ich.“ (Vladimir Propp, „Transformationen von Zaubermärchen“, in: ders., *Morphologie des Märchens* [1928]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 161f.)

Indem der Initiand das Geheimnis der „Hexe“ aufdeckt, befreit er sich und die anderen von ihrem und des Berges Zauber. Doch, wie Christian Metz schreibt: „By breaking the toy one loses it, and that is the position of the semiotic discourse: it feeds on this loss, it puts in its place the hoped for advance of knowledge: it is an inconsolable discourse that consoles itself, that takes itself by the hand and goes to work. Lost objects are the only ones one is afraid to lose, and the semiologist is he who rediscovers them from the other side...“<sup>130</sup>

Herman Weigel sieht einen kritischen Impuls darin, wie Riefenstahl den Konflikt des Films darstelle: „[A]ls einen zwischen der Realität, der Dorfbewohner, und der Welt des Traums, in der das Mädchen lebt. Und das ganz konkret: Nur schlafwandelnd findet das Mädchen zu der Höhle; und wenn sie am Schluß abstürzt, so, weil ihre Traumwelt zerstört wurde.“<sup>131</sup> Doch die Konsequenz des Films ist keine romantische Bejahung von Juntas Traum, sondern der fatalistische Blick auf die Notwendigkeit einer Entzauberung, die einen sekundären Mythos gebiert: die Verwandlung des Mädchens in eine Berglegende. Der Tod Juntas bringt keine Rettung und ist dennoch notwendig. Der Alltag geht darüber hinweg, und die Kinder, die am Anfang des Filmes Kristalle und Heiligenbildchen verkaufen, die Touristen, die staunend die Geschichte Juntas vernehmen, wir selbst genießen das Schauspiel ihrer Opferung. Die Initiation in das Geheimnis des kosmischen Zyklus, des Berges und des Lichts, nimmt den Verrat als gegeben, als unumgänglich hin.

Es scheint so, als hätten Riefenstahl und Balázs gemeinsam eine Legende erzählt, und doch sind es zugleich zwei Geschichten, zwei Utopien und zwei Enttäuschungen, die der Film entwirft. Balázs erzählt eine traurige Geschichte über das Scheitern des Künstlers, sein Unvermögen „zu sehen“ was er wünscht, das Bild zu lieben und festzuhalten, ohne es zu zerstören, er erzählt von der Motte, die ins Licht, ins Feuer fliegt und abstürzt, er erzählt vom Vergessen und seinem Preis, von der Faszination des Mediums als Medium und der Gefahr, die darin liegt, seinem Geheimnis zu nahe zu kommen.

Riefenstahls Geschichte ist die Vision einer heroischen Selbstopferung, einer Technisierung des Mythos um jeden Preis, keine traurige Geschichte sondern recht eigentlich ein Triumph, ihr Triumph des Willens über ihren Körper, der als sterbliche Hülle am Fuße des Berges

---

<sup>130</sup> Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982, S. 80.

<sup>131</sup> Weigel, „Randbemerkungen zum Thema“, S. 427.



liegen bleibt. So nah sind sie sich gewesen und doch so fern. Der Film, der in die Kinos kam, gehörte ihr. Sie hatte ihn zu Ende gekämpft, und sie hat ihn sich schließlich auch alleine angeeignet.

Balázs war damit am Schluss seiner Arbeit in Deutschland, in diesem Film von „deutscher Art und Kunst“ wieder bei Georg Lukács’ Ausgangsfrage angelangt: „Wenn wir mit Kant fragen: Wie ist Metaphysik möglich? – müssen wir ebenso eine negative Antwort geben wie er, jedoch aus anderen Gründen. [...] Ich aber frage: Warum ist Metaphysik notwendig? Und warum doch unmöglich?“<sup>132</sup> Lukács und Balázs sollten ihre eigenen Wege von dieser Aporie aus nehmen, aber es gab auch eine andere, eine praktische Antwort auf die Unbeantwortbarkeit dieser Frage. Es war eine Antwort, die Sachlichkeit und Fanatismus nicht mehr, wie Balázs dies noch tat, als Gegensatz begriff. Leni Riefenstahl war darin eine Meisterin. Nie, so gab sie immer wieder zu Protokoll, habe sie in ihren „Dokumentarfilmen“ etwas „ästhetisch organisiert“, nichts habe sie „durcheinandergebracht“, alles nur so gezeigt, wie es „ist“. „Es ergibt sich wieder automatisch aus dem Material.“<sup>133</sup> Automatisch, das soll heißen: zwingend, nicht-intentional, ohne Bewusstsein. Die Moderne, von der Riefenstahl träumte und noch heute wenn sie über ihre Arbeit spricht träumt, hat mit „Rationalität“ nichts zu tun. Ihr Produkt ist der Automat, von dem auch Gilles Deleuze am Ende seines zweiten Kino-Buches *Das Zeit-Bild* spricht, und der den psychologischen Automaten des Kinos („vom Träumer zum Schlafwandler und umgekehrt“<sup>134</sup>) beerbt: „Und es trifft zu, daß sich der Nationalsozialismus bis zum Ende im Wettstreit mit Hollywood sah. Das revolutionäre Verlöbnis des Bewegungs-Bildes mit einer Kunst der zum Subjekt gewordenen Massen zerbrach; an seine Stelle traten die unterworfenen [*assujetties*] Massen als psychischer Automat sowie ihr Führer als großer geistiger Automat.“<sup>135</sup>

Rudolf Kassner, dem Lukács 1910 noch huldigte, hat in seiner rätselhaften Schrift der dreißiger Jahre, in *Anschauung und Beobachtung*, jene „magische Raumwelt“<sup>136</sup> entfaltet, in der „Bühne und Zuschauerraum [...] nicht nur eine Einheit“ bildeten, sondern ineinander

---

<sup>132</sup> Georg Lukács an Leo Popper, 20.12.1910, in: Georg Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*. Hg. von Éva Karádi und Éva Fekete. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, S. 181.

<sup>133</sup> Hermann Weigel, „Interview mit Leni Riefenstahl“, S. 410.

<sup>134</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 336 [Originalausgabe: *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985].

<sup>135</sup> Ebd., S. 337. Dass die „Unterwerfung“, von der Deleuze hier spricht, eine lustvolle, die Illusion von Allmacht spendende Selbstunterwerfung war, versteht sich von selbst.

<sup>136</sup> Rudolf Kassner, *Anschauung und Beobachtung – zur vierten Dimension*. Berlin: Verlag die Rabenpresse, 1938, S. 50.

überfließen, in der die „Zwischenwand der Imagination“ einsänke und zu existieren aufhöre, in der die vierte Wand, die Bühne, zu „einen offenen Wand [werde], durch welche wir ewig seit der Kindheit und seit dem Anfang der Welt staunend blicken“.<sup>137</sup> Kassner hatte auf seine verstiegene Weise die Konsequenz aus Lukács' Aporie gezogen, mit einer gespenstisch anmutenden Ambivalenz von Euphorie und Erschrecken - eine Konsequenz, die andere begonnen hatten in politisches Handeln zu übersetzen. 1933 war für Balázs an eine Rückkehr nach Deutschland nicht mehr zu denken. Er war zum zweiten Mal zum Exilanten geworden. Mit dem Triumph des Willens wurde nun ernst gemacht. Leni Riefenstahls Film gleichen Namens war nur ein Teil jenes Massenrituals, das wirkungsvoller war, als es der Film je hätte sein können. Und er war - wie auch der Olympiafilm – nur möglich als Produkt, als Profiteur und Einsatz einer solchen totalen Mobilisierung.

Der Durchbruch in die vierte Dimension der „magischen Raumwelt“, die Verwandlung der vier Wände in eine Kugel, die dem Körper unzertrennlich zugehört, die Apotheose des „dynamisierten Raums“ stellte sich Kassner schließlich als Umschlag des totalen Blicks in „Augenlosigkeit“ dar, als „der hohle Blick der Chimäre in den Abgrund, in die Unwirklichkeit, in den Betrug und die Sinnlosigkeit“.<sup>138</sup> Jener Sprung in „das Nichts, das Etwas ist“<sup>139</sup>, jene, wie Balázs schrieb: „Sehnsucht nach dem Nichtsein“<sup>140</sup>, nach der Selbstauflösung des Subjekts endet im Auftritt des fanatischen „Fatalisten“, der um die Unmöglichkeit seiner „Aufgabe“ weiß, der seinen „Weg zu Ende“<sup>141</sup> geht, wissend, dass die Distanz zu den Objekten nur um den Preis ihrer Vernichtung aufzuheben ist. Und der dazu dennoch entschlossen ist. Die „Brutalität des sinnlosen Akts“<sup>142</sup>, die „Faszination des Todes“<sup>143</sup> wird im nazistischen Massenritual, im nazistischen „Kitsch“ zur Offenbarung, „aber als eine Offenbarung, die zu nichts führt, die nichts offenbart außer Finsternis und Entsetzen. [...] Es sei denn, sie wäre die Offenbarung einer geheimen Kraft, die den Menschen zu einer unabwendbaren Selbst- und Weltvernichtung hinführt.“<sup>144</sup> Doch diese „geheime Kraft“, die auch Junta den Berg hinauf und schließlich in ihre „notwendige“ Vernichtung

---

<sup>137</sup> Ebd., S. 49.

<sup>138</sup> Ebd., S. 55.

<sup>139</sup> Ebd., S. 57.

<sup>140</sup> „Unsere tiefe Sehnsucht nach Echtheit aber ist unsere Sehnsucht nach dem Nichtsein.“ (Béla Balázs, „Echtes, Allzuechtes“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*. Hg. von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy. München: Hanser, 1982, S. 356 [zuerst in: *Der Tag*, 17.1.1926].)

<sup>141</sup> Spengler, *Der Mensch und die Technik*, S. 89.

<sup>142</sup> Furio Jesi, *Kultur von rechts*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1984, S. 167.

<sup>143</sup> Saul Friedländer, *Kitsch und Tod - Der Widerschein des Nazismus*. München: dtv, 1986, S. 38.

<sup>144</sup> Ebd., S. 39.

führt, sie ist nur die Selbstlegitimation derer, die auf dem Weg der Regression jede Verantwortung von sich werfen. Anstelle von Metaphysik, die auf die Verantwortung des Menschen verweist, bleibt schließlich nur die „Negativ-Transzendenz“<sup>145</sup>, die auch den „fanatischen Fatalisten“ kennzeichnet, den Kassner 1938 in kaum erträglicher Weise als den Messias des magischen Prinzips beschwört. Kassner hätte kaum treffender und zugleich kaum zynischer beschreiben können, wer in Deutschland mittlerweile regierte. Was er, mit dem ästhetizistischen Gestus eingeübter Metaphorik, wenn auch sicher nicht leichthin, zu artikulieren versuchte, lässt sich heute nur unter der Gefahr der Frivolität wiederholen. Kassners „fanatischer Fatalist“ kennt nur einen Weg des Eindringens in das Ziel seiner Sehnsucht: „Aufreißen, Aufschlitzen“, so, wie der Aztekenpriester - jener Vertreter des Prinzips der „Verschwendung“<sup>146</sup>, des Potlatsch, das Kassner an anderer Stelle gegen das Prinzip der Ökonomie ins Feld führt -, so, wie der Priester sich zum Herz seines Opfers mit dem Obsidianmesser den Weg freilegt und es damit vernichtet, „indem er die Form vom Inhalt abhebt wie den Deckel von einem Gefäß oder einer Truhe [...], die Dimension oder Spanne des Unwirklichen dazwischen legt und damit den Strom oder das Strömen der Dinge unterbindet“.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Kassner, *Anschauung und Beobachtung*, S. 31.

<sup>147</sup> Ebd., S. 63.