



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Nationalsozialistische Propagandafilmästhetik in Gene
Roddenberrys *Star Trek* Universum“

Verfasser

Jan Dirk Mahn

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1 Einleitung	4
1.1 Zielsetzung der Arbeit	4
1.1 Relevanz des Themas und aktueller Forschungsstand	4
1.1 Aufbau und Gliederung	5
2 Propaganda	6
2.1 Versuch einer Begriffsdefinition	6
2.2 Filmpropaganda und Propaganda in den Massenmedien	10
3 Die ästhetischen Konzepte im Propagandafilm	13
3.1 Die ästhetischen Kategorien im nationalsozialistischen Propagandafilm	13
3.2 Die Inszenierung der Macht	14
3.3 Der Körper	20
3.4 Die Uniform	23
3.5 Das Erhabene	25
3.6 Die Schönheit der Arbeit	31
3.7 Blut und Boden	33
3.8 Die Volksgemeinschaft	36
3.9 Der Jude	37
3.10 der Tod	40
3.11 Der Krieg	42
4 <i>Star Trek</i>	47
4.1 Gene Roddenberry und die Entstehungsgeschichte von <i>Star Trek</i>	47
4.2 Der Mythos <i>Star Trek</i>	48
4.3 Das <i>Star Trek</i> Universum	51
4.4 Die Vereinigte Föderation der Planeten	56
4.5 Die bildästhetischen Stilmittel in <i>Star Trek</i>	57

4.6	Das Raumschiff	59
4.7	Das Innenleben des Raumschiffs	64
4.8	Die Uniform und der Offizier der Sternenflotte	67
4.9	Die Darstellung der Planeten	69
5	Parallelen zwischen nationalsozialistischer Propagandafilmästhetik und der Bildästhetik im <i>Star Trek</i> Universum	70
5.1	<i>Patterns of Force</i>	70
5.2	Die Inszenierung der Föderation	73
5.3	Die Erhabenheit in <i>Star Trek</i>	80
5.4	Das Körperbild	81
5.5	Krieg und Todessehnsucht in <i>Star Trek</i>	83
6	Fazit	85
7	Bibliografie	87
8	Bilderverzeichnis	94
9	Zusammenfassung	100

1. Einleitung

1.1 Zielsetzung der Arbeit

Das Phänomen der *Star Trek* Serie ist einmalig in der Fernsehgeschichte. Keine andere Serie hat es geschafft, eine so facettenreiche und medienübergreifende Fülle an Material hervorzubringen, die sich mit sämtlichen Themenbereichen der Serien und Kinofilmen auseinandersetzt. Es ist ein wahres *Star Trek* Universum entstanden, das weit über die formale Ebene seiner Existenz als Bild hinausreicht. Die Teilrealität, die sich dem Rezipienten eröffnet, hat den Anspruch, eine mögliche Version einer besseren Zukunft zu porträtieren. Dargestellt wird eine perfekte Welt voller moralischer Integrität und Heldentum. Die Realität weist jedoch nach näherer Prüfung einige Fragen auf: Das Ziel einer Gemeinschaft, sich an einem idealen Menschenbild zu orientieren und nach Perfektion und Effizienz zu streben, war auch eine der treibenden Motivationen hinter der nationalsozialistischen Propaganda Deutschlands vor und während dem Zweiten Weltkrieg. Die Propaganda der Nazis lässt sich in einem filmwissenschaftlichen Bezugsfeld am besten anhand der von ihnen verwendeten ästhetischen Stilelemente analysieren. Daher soll die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit klären, ob, und wenn ja auf welche Weise, sich nationalsozialistische Propagandafilmästhetik in dem von Gene Roddenberry konzipierten *Science Fiction* Universum konstituiert. Als Werkzeug soll dabei die Aufstellung von Kategorien dienen, die die nationalsozialistische Ästhetik auf der Bildebene beschreibt. Diese Kategorien werden anhand ausgewählter Beispiele aus *Star Trek* auf ihre Zutrefflichkeit hin verglichen.

1.2 Relevanz des Themas und aktueller Forschungsstand

Das andere große *Science Fiction* Universum neben *Star Trek* ist die *Star Wars* Trilogie von George Lucas, die in den 70er und 80er Jahren entstanden ist. Zum Thema der faschistischen Bildästhetik in *Star Wars* wurden bereits zahlreiche Werke veröffentlicht. Die Massenszenen und Lichtdome weisen zahlreiche Bezüge zu Regisseuren wie Leni Reifenstahl und dem Architekten Albert Speer auf. Einer der Unterschiede in der optischen Aufmachung der *Star Trek* Serien war, dass sie mit wesentlich begrenzterem Budget für das Fernsehen produziert wurden. Eine Bildgewalt, die durch Massenszenen und gewaltigen Bildaufbauten erzeugt wird, war schlicht

und einfach finanziell nicht möglich. Dennoch finden sich auch in *Star Trek* ähnliche Bezüge zu Bildästhetiken wieder. Diese meist eher subtileren Bildinhalte werden im Verlaufe der Arbeit aufgezeigt und auf eine nationalsozialistische Bildästhetik hin verglichen.

Die Literatur zum Thema *Star Trek* ist größtenteils an den Bedürfnissen von Fans orientiert. Die existierende Fachliteratur ist zudem oftmals beschränkt auf technische Abhandlungen und Nachschlagewerke. Geisteswissenschaftliche Forschungsansätze sind eher selten. Darin liegt das Potenzial der vorliegenden Arbeit, nämlich eine filmwissenschaftliche Sichtweise mit verstärktem Fokus auf der Bildästhetik, da dies ein bisher weitgehend unbehandeltes Feld ist.

1.3 Aufbau und Gliederung

Die vorliegende Arbeit teilt sich im Wesentlichen in vier Teile: Im ersten Teil wird eine mögliche Annäherung und Abgrenzung am allgemeinen Begriff der Propaganda vorgenommen. Dieses Verfahren ist notwendig, um im Anschluss daran die Filme und Bildmedien der Nazis auf ihr propagandistisches Potenzial hin zu untersuchen. Die Bildästhetiken, deren sich die Nazis in ihren Filmen bedienen, werden in Kategorien aufgeteilt, um einen Eindruck davon zu vermitteln, was die nationalsozialistische Filmästhetik ausmacht und wie sie sich konstituiert. Im anderen großen Themenfeld der Arbeit wird nun ähnlich verfahren: Die Welt, die der *Science Fiction* Autor Gene Roddenberry in *Star Trek* erschuf, wird im dritten Teil der Arbeit untersucht und einer genauen Betrachtung unterzogen. Auf welche Aussagen stützt sich die Serie und auf welche Weise wird sie vom Zuschauer wahrgenommen? Auch sollen an dieser Stelle die Kernelemente und Kategorien zusammengestellt werden, die das Wesen der *Star Trek* Serien und Filme bestimmt. Im vierten und letzten Teil der Arbeit sollen nun die Überschneidungspunkte, die sich aus der Analyse der beiden filmischen Realitäten heraus aufzeigen anhand von Beispielen verdeutlicht werden. Die Schlussfolgerungen, die sich daraus ergeben, werden in einem abschließenden Fazit zusammengefasst.

2. Propaganda

2.1 Versuch einer Begriffsdefinition

Im folgenden Abschnitt wird versucht, den allgemeinen Begriff „Propaganda“ einer Definition zu unterziehen. Dabei wird sich an historische Definitionsversuche angelehnt und verschiedene Ansätze kombiniert, um sich dem Begriff so genau wie möglich anzunähern. Es besteht ein starker Bezug in der Struktur, zu dem Buch *Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany* von Richard Taylor,¹ der eine treffende Einführung in das Thema liefert.

Um den Begriff „Propaganda“ in möglichst genau zu erfassen, muss man eine Vielzahl von Faktoren miteinbeziehen, beziehungsweise diskutieren, die die Gesamtheit dieses Phänomens beeinflussen.

Der grundlegende Gedanke von Propaganda ist jedoch relativ eindeutig. Der Verwendung von propagandistischen Mitteln liegt das Bestreben zugrunde, Ideen und Werte von einer Person oder Personengruppe auf eine andere zu übertragen. Aus dieser relativ simplen Aussage ergeben sich allerdings eine Vielzahl von weniger einfachen Konsequenzen, beziehungsweise offenen Fragen. Wer ist derjenige, der diese Propaganda verbreitet, und welche Rolle spielt er in diesem Prozess der Beeinflussung? Laut der Aussage von L.W. Doob spielt es keine Rolle, welche Intentionen der Macher hat. In dem Moment, in dem er sich dem Mittel der *Suggestion* bedient, ist das Resultat als Propaganda zu bezeichnen.

*„If individuals are controlled through the use of suggestion ... then the process may be called propaganda, regardless of whether or not the propagandist intends to exercise the control. On the other hand, if individuals are affected in such a way that the same result would be obtained with or without the aid of suggestion, then the process may be called education, regardless of the intention of the educator“.*²

Wir haben hier also eine grundlegende Unterscheidung von Propaganda und Erziehung, beziehungsweise Bildungsarbeit. Der grundlegende Unterschied ist dabei der Gebrauch von *Suggestion*, die eingesetzt wird, um ein verfolgtes Ziel zu erreichen. Die Grundgedanken, die beide Formen der Kommunikation gemein haben, ist die Vermittlung von Wissen, Ideen und Werten. Die Erkenntnisse, auf dem Bildungsweg erreicht werden, sind jedoch jeder Zeit offen

¹ Richard Taylor: *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London u.a. 1998.

² Leonard William Doob: *Propaganda. Its Psychology and Technique*, New York 1935, S. 80.

dargelegt und nachvollziehbar. Es wird hierbei nicht mit unbewusster Beeinflussung gearbeitet. Sollte dies der Fall sein und ein anderer Mensch durch irgendeine Form unbewusst durch einen anderen Menschen beeinflusst werden, so wäre dies nach der genannten Definition bereits Propaganda. Nach einer Definition von A.J. Mackenzie beschreibt er den Grundgedanken der Propaganda folgendermaßen: *"Propaganda is an attempt, either unconsciously or as part of a systematic campaign by an individual or group holding certain beliefs or desired ends, to influence others to adopt identical attitudes"*.³ Ein besagter „Versuch“ dieser Art muss also sowohl bewusst als auch durchdacht sein. Ihm liegt dementsprechend immer eine „Absicht“ zugrunde. Ohne Absicht hat Propaganda weder Ziel noch Richtung und könnte somit auch nicht von anderen politischen oder sozialen Tätigkeiten unterschieden werden. Man muss allerdings stets im Hinterkopf behalten, dass die besagte *Absicht*, beziehungsweise die Auswirkungen, die die Machenschaften des Propagandisten haben, in ihrem Ausmaß nicht auf wissenschaftliche Genauigkeit bestimmt und festgehalten werden kann.⁴ Da man die *Absicht* des Propagandisten nicht genau bestimmen kann, wäre es jedoch falsch, davon auszugehen, dass es keine Absicht gäbe. Geht man nun aber von einer zugrundeliegenden *Absicht* aus, muss man von der Möglichkeit absehen, dass eine Beeinflussung per Zufall oder aus Versehen geschieht.⁵

*„If we can establish purpose, then we have also established a link, albeit tenuous, between the propagandist and his 'audience'; there is a connection between the activity of the propagandist and his intended result, to exert influence on their opinions, which also connects him with them regardless of whether his intentions are achieved or his activity successful. [...] If we cannot establish such a connection, then we cannot describe the activity as 'propaganda'. The activity may have 'propaganda potential' but that potential may remain unrealised“.*⁶

Die Absicht des Machers, unabhängig von Medium und Plattform, verbindet ihn mit seinem Publikum. Das vom Macher Erschaffene steht also in einem direkten Bezug zu einem Publikum. Nach dieser Definition von Richard Taylor muss also immer besagte Verbindung zwischen Macher und Publikum bestehen, um überhaupt von Propaganda sprechen zu können. Der Propagandist ist demnach ein Mensch mit einer Absicht, der versucht, ein bestimmtes Publikum von seinen eigenen Ideen und Werten auf suggestive Art und Weise zu überzeugen.

3 Alexander Johnston Mackenzie: *Propaganda Boom*. London 1938, S. 35.

4 Taylor: *Film Propaganda*, S. 8.

5 Ebd., S. 8.

6 Ebd., S. 8.

Aldous Huxley ergänzt diesen Gedankengang in seinen *Notes on Propaganda*, in denen er aussagt, dass Menschen nur dann, beziehungsweise wesentlich leichter, von Propaganda beeinflussbar sind, wenn sie bereits der zu vermittelnden Idee gegenüber offen oder im Vorfeld eine politische Disposition in diese Richtung besitzen.

*„Political and religious propaganda is effective, it would seem, only upon those who are already partly or entirely convinced of its truth ... The course of history is undulatory, because (among other things) self-conscious men and omen easily grow tired of a mode of thought and feeling which has lasted for more than a certain time. Propaganda gives force and direction to the successive movements of popular feeling and desire; but it does not do much to create those movements. The propagandist is a man who canalizes an already existing stream. In a land where there is no water he digs in Vain“.*⁷

Propaganda sollte demnach gezielt auf ein Publikum zugeschrieben werden, beziehungsweise an eine bestimmte Gruppe von Menschen gerichtet sein, die der thematischen Aussage gegenüber bereits offen sind. Dann entfaltet die Propaganda ihr volles Potential und somit ihre Wirkung.

Um durch Propaganda ein Höchstmaß an Wirkung zu erzielen, bedient sich der Propagandist dabei aller Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, auch wenn diese in ihrem ursprünglichen Sinn nicht zu diesem Zweck entstanden sind.⁸ So werden beispielsweise Sagen und Mythen, aber auch bestehendes Film und Bildmaterial, aus ihrem Kontext genommen und neu arrangiert oder durch Veränderung mit neuem Sinn und neuen Emotionen aufgeladen. Dem Propagandisten ist darin völlig freie Hand gelassen, solange er seine „Absicht“ im Verborgenen hält. So erkannte auch Joseph Goebbels, dass die Propaganda ihre Wirkung schlagartig reduziert, gar ganz verliert, wenn dem Rezipienten offengelegt wird, dass es sich um Propaganda handelt.⁹ In dieser Eigenschaft grenzt sich Propaganda auch von der Werbung ab, da dem Zuschauer die „Absicht“ der Werbung zu jedem Zeitpunkt bekannt ist. Sie ist offengelegt und für Jedermann verständlich.¹⁰ Propaganda hält also ihre Absichten und ihre Herkunft im Verborgenen. Nach F.E. Lumley trifft dabei immer mindestens einer der folgenden fünf Punkte zu: *"1. its origin or sources; 2. the interests involved; 3. the method employed; 4. the content spread, and 5. the results accruing to the victims - any one, two, three, four, or five at all“.*¹¹

7 Aldous Huxley: *Notes on Propaganda*, in: *Harper's Monthly Magazine*, Nr. 174, Dezember 1936, S. 34 – 39.

8 Taylor: *Film Propaganda*, S. 10.

9 Ebd., S. 10.

10 William Albig: *Public Opinion..* New York 1939, S. 287.

11 Frederick Elmore Lumley: *The Propaganda Menace*. London 1933, S. 44.

Wenn man also die „Absicht“ zu einem Kernelement der Propaganda erklärt, muss man diese im gleichen Zuge auch auf ihre „Auswirkung“ prüfen. Zwischen diesen beiden Faktoren kann es zu einer Diskrepanz kommen, da man zwar eine Absicht unterstellen kann, die Auswirkung der Propaganda, beziehungsweise die beabsichtigte Auswirkung, ist nach wissenschaftlichen Maßstäben allerdings unmöglich zu berechnen. Man muss in Propagandamaterial also „Auswirkungen“ voraussetzen, sowie man „beabsichtigte Auswirkungen“ unterstellen muss.¹²

In logischer Konsequenz stellt sich daher die Frage, in wie weit die Propagandisten mit ihren Bemühungen Erfolg haben und ob man die Propaganda an ihrem Erfolg messen kann. Wenn ja, müsste man argumentieren, dass Nazi Propaganda ineffektiv gewesen ist, da das Dritte Reich heute nicht mehr besteht. Also muss man sich darauf beschränken, zu sagen, dass ineffektive Propaganda ganz einfach ineffektiv ist. „Absicht“ und „Versuch“ bleiben allerdings bestehen. Erfolg oder Misserfolg sind irrelevant in der Definition von Propaganda.

Eine weitere Frage, die sich bei der Annäherung an diesen Begriff stellt, ist, ob es überhaupt rationale Propaganda gibt, oder ob sie immer auf eine Manipulation von Gefühlen und Symboliken abzielt. Wie wäre diese zu unterscheiden von Informationen oder (fakultativer) Ausbildung? Siegen die Leidenschaften im Menschen über den Verstand?¹³

Es ist ein sehr schmaler Grad zwischen Propaganda auf der einen Seite und „Information“, beziehungsweise „Publicity“, auf der anderen. Man könnte behaupten, dass sich der Mensch im Allgemeinen von seinen Emotionen und Leidenschaft leiten lässt und die Vernunft dabei in den Hintergrund stellt, allerdings ist das ein sehr grobe These, die sich in den meisten Studien kaum belegen lassen könnte. Jedoch kann man behaupten, dass Propaganda auf die Emotionen im Menschen abzielt, wohingegen sich die Informationsverbreitung an die Vernunft wendet.¹⁴

Ganz plakativ könnte man argumentieren, dass der Unterschied von Propaganda zu Informationsverbreitung, beziehungsweise einer Ausbildung im fakultativen Sinne, darin liegt, dass Bildung den Menschen lehrt, „wie“ man denkt, Propaganda lehrt den Menschen jedoch, „was“ man denken soll.¹⁵ Der Unterschied ist die Absicht, den Geist zu erweitern, beziehungsweise einzuengen.¹⁶ Nationalsozialistische Propaganda zielt immer darauf ab, rationales und eigenständiges Denken zu unterdrücken und im gleichen Zug die eigenen

12 Taylor: Film Propaganda, S. 11.

13 Ebd., S. 11.

14 Ebd., S. 12.

15 James Alexander Campbell Brown: *Techniques of Persuasion. From Propaganda to Brainwashing*, Cambridge 1969, S. 21.

16 Taylor: Film Propaganda, S. 13.

Ideologien und Wertevorstellungen auf den Rezipienten zu übertragen. Auf diesen Punkt wird in folgenden Kapiteln noch näher eingegangen.

Auch bleibt noch die Frage offen, ob Propaganda immer als ein Massenphänomen zu werten ist oder ob sie auch im privaten Bereich funktioniert und eine entsprechende Auswirkung hat. Um diese Frage zu beantworten, muss man eine sich verändernde Grundstruktur der politischen Öffentlichkeit im Hinterkopf behalten. Mittelalterliche Propaganda wand sich eher an eine kleinere Teilöffentlichkeit. Adressiert wurden dabei die Bildungseliten eines Landes und weniger eine breite Öffentlichkeit, da diese in wichtige Entscheidungsprozesse nicht eingebunden war. Die Demokratisierung der westlichen Welt und die neuen Technologien, insbesondere der Film, sorgten sowohl für die Notwendigkeit als auch die Möglichkeit, ein großes Publikum anzusprechen.¹⁷ Die Propaganda der heutigen Zeit ist also speziell auf eine breite Masse ausgelegt und funktioniert auch nur in einer solchen. Der Konzeption der Propaganda in den Massenmedien werden sich die anschließenden Kapitel im Detail widmen.

Zum Abschluss wird eine Annäherung an den Propagandabegriff von Richard Taylor aus seinem Buch *Film Propaganda* angeführt, die versucht, alle aufgestellten Thesen zu vereinen:

„What then is 'propaganda'? Propaganda is the attempt to influence the public opinions of an audience through the transmission of ideas and values. The use of the word 'attempt' implies both that the purpose of the activity is important and that the result is not. Propaganda can fail, and be seen to have failed. The verb 'influence' is employed in preference to 'control' because the latter is too total in its implications, and to 'persuade' or 'change' because propaganda has a wider meaning. Propaganda can encompass both the confirmation of existing inclinations and the 'conversion' to ones that were hitherto not apparent; propaganda both confirms and 'converts' [...]. Propaganda aims to influence the 'public opinions of an audience'; it is concerned to influence opinions and attitudes towards matters of public interest, [...] matters that may be of such interest in one context but not in another. Hence we must include the word 'audience': propaganda is aimed at a particular audience and manipulates that audience for its own purpose. Finally, propaganda exerts its influence through the 'transmission of ideas and values': it is thus distinguished from more overt pressures, such as financial reward, or the threat or use of violence. But these ideas and values may be transmitted either directly, as in a political speech, or indirectly by association, through the use of significant symbols such as a flag or emblem“.¹⁸

2.2 Filmpropaganda und Propaganda in den Massenmedien

Propaganda im Allgemeinen ist kein Phänomen, welches sich zwangsläufig allein über Massenmedien konstituiert und verbreitet. Der Kommunikationsbegriff ist dazu viel zu weit gefächert. Propaganda geht allerdings eine tiefe Verbindung mit dem Medium Film ein, welche

¹⁷ Ebd., S. 13+f.

¹⁸ Ebd., S. 15.

durch einige entscheidende Faktoren begünstigt wird. Zunächst einmal war es der technische Fortschritt des frühen 20. Jahrhunderts, welcher das Laufbild möglich machte und innerhalb weniger Jahre zu einem leistungsfähigen und weit verbreiteten Medium avancieren ließ. Das propagandistische Potential dieses neuen Mediums wurde sofort von allen hoch-politisierten Nationen der Zeit erkannt.¹⁹ Lenin und später Stalin in der Sowjetunion sowie Göbbels und Hitler in Nazi-Deutschland waren bestrebt, diese neue Form der Massenunterhaltung für ihre Zwecke zu gebrauchen.

Spricht man von Massenmedien so meint man im Allgemeinen Presse, Radio, Film und Fernsehen. Der Film, beziehungsweise der Stummfilm, wird allerdings von vielen Fachleuten als das "einzig wahre" Massenmedium angesehen. Der Stummfilm ist dabei das einzige ausschließlich visuelle Medium. Das bedeutet, dass es unabhängig vom Sprachverständnis der Zuschauer funktioniert. Die Filme werden von jedem Publikum verstanden sowie angenommen und es ist im Gegensatz zu den anderen Massenmedien uneingeschränkt und beliebig übertragbar.²⁰ Ein weiteres Kriterium, das diese Aussage stützt, ist, dass der Film historisch gesehen von Beginn an ein Massenphänomen war. Das Jahrmarktskino und das Attraktionskino waren nicht, wie beispielsweise Literatur und Theater, nur einem elitären und dadurch verhältnismäßig kleinem Teil der Bevölkerung vorbehalten. Außerdem beanspruchte das Kino nicht das Privileg, die bürgerliche Lehranstalt zu ersetzen und dem Volk moralische Werte anzuerziehen. Das Kino war schon immer in seinem Wesen bestrebt, zu unterhalten und vor allem zu begeistern.²¹ Deshalb appelliert der Film in seiner Machart eher an die ursprüngliche und emotionale Seite im Menschen als an den Verstand und den Intellekt. Auch ist das *Mediale Dispositiv* des Kinos nach Jean Louis Baudry²² immer so konstituiert, dass sich seine Wirkung erst richtig vor einem möglichst großen Publikum entfalten kann. Diese Voraussetzung macht das Publikum bei einer Filmvorführung zu einer Masse. Diese Masse, die sich aus einer Vielzahl an Individuen zusammensetzt, erfährt durch das Kino die Gleichzeitigkeit von Ermächtigung und Unterwerfung. Der Zuschauer identifiziert sich mit dem Kamerablick über den vor ihm ausgebreiteten Raum und fühlt sich so ermächtigt. Er identifiziert sich mit dem Protagonisten und ist geneigt, sich in die Handlung einzufühlen. Zur gleichen Zeit ist er jedoch ebenso der

19 Ebd., S. 15.

20 Ebd., S. 17.

21 Tom Gunning: The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectators and the Avant-Garde. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema*, London 1997, S. 64 +f.

22 Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Robert Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer Debatte*, Münster 2003, S. 41-62.

apparativen Konstellation ausgeliefert und wird vom Filmemacher, der seinen Blick eigentlich lenkt, unterworfen. Der Zuschauer wird ununterbrochen in seiner Rezeption beeinflusst und ist sich dessen meist nicht einmal bewusst. Eben dieses enorme Potential zur Beeinflussung von Massen machten sich die politischen Propagandisten damals und auch heute zu Nutze.

Das Phänomen Film begeisterte mit seiner Entstehung übergreifend sämtliche gesellschaftlichen Klassen und soziale Gruppierungen. Dieses neue Wunderwerk der Technik war in seiner Reproduzierbarkeit theoretisch in der Lage, zum ersten Mal in der Geschichte viele Menschen auf der Welt gleichzeitig zu begeistern. Seine einzige Limitierung bestand in der Anzahl der Kopien und Vorführgeräte. Da die Produktionskosten für einen Film zur damaligen Zeit gegenüber einer Zeitung oder eines Posters enorm waren, war es den staatlichen Propagandisten ein Leichtes, ihr Werkzeug zu kontrollieren. Es gab außerhalb dieses Kreises nur sehr wenige Menschen, die Filme aus eigener Tasche heraus finanzieren konnten.²³

Da im Zuge der vorliegenden Arbeit vermehrt auf *Star Trek* in seiner Fernsehadaptation eingegangen wird, muss das *Dispositiv Kino* noch um das *Dispositiv Fernsehen* erweitert werden. Das Fernsehen ist ähnlich wie das Kino ein Phänomen der Massen. In der westlichen Welt ist ein Großteil der Haushalte mit einem Fernsehgerät ausgestattet, was die Reichweite des Fernsehens weit über die des Kinos erhöht. Das Medium Fernsehen ist jeder Zeit für uns verfügbar und das Angebot ist schier unendlich. Allerdings ist der große Unterschied zum Kino als Ort der Zusammenkunft, dass sich der Rezipient beim Fernsehen nicht in einer Masse bewegt. Er ist in den meisten Fällen allein oder in einer stark begrenzten Anzahl von Menschen innerhalb des Zuhauses, wenn das Medium Fernsehen konsumiert wird. Dadurch bleiben gewisse Gruppendynamiken und das Auftreten eines Wir-Gefühls aus, dass das Publikum im Kino weit intensiver erfährt. Das Kino ist eben durch das Erschaffen von Gruppenzugehörigkeit und dem Beeinflussen der Massen auf emotionaler Ebene ein prädestiniertes Propagandamedium.²⁴

23 Taylor: Film Propaganda, S. 17.

24 Baudry: Das Dispositiv, S. 43 +ff.

3. Die ästhetischen Konzepte des Propagandafilms

Der schmale Grad zwischen einem Film mit dokumentarischem Charakter, beziehungsweise einem Film, dessen Intention es ist, Informationen zu verbreiten, und einem Propagandafilm ist häufig nur schwer zu erkennen. Es erfordert ein gewisses Vorwissen und ein geübtes Auge, die entsprechenden Anzeichen zu erkennen und zu deuten. Viele Nationalsozialistische Propagandafilme sowie die bolschewistischen/sowjetischen Propagandafilme bedienen sich oftmals bestimmter ästhetischer Stilmittel und Grundtechniken in Montage und Komposition, um den Zuschauer zu beeinflussen. Erst durch die Erkennung dieser Mittel und Techniken kann man versuchen, den Propagandafilm in eine eigene Kunstgattung einzuordnen um ihn dadurch abzugrenzen. Dieser Versuch unterliegt dem Bestreben, das einen allgemeingültigen Vergleich zu anderen bestehenden Filmgenres möglich zu machen.

3.1 Die ästhetischen Kategorien im nationalsozialistischen Propagandafilm

Der Nationalsozialismus als Staatsform war nur ein kurzes Kapitel in der politischen Geschichte Deutschlands. Trotz aller Aufklärung wird der Nationalsozialismus immer mehr zum Mythos. Das Reich, das 1000 Jahre überdauern sollte, nannte Brecht treffender weise das "dutzendjährige Reich".

„Die Aufbauten der Nazis wurden größtenteils zerstört, ihre Theorien wurden ohnehin nie gelesen und ihre Reden sind verstummt. Was bleibt sind die Bilder. Es sind sehr sorgfältig inszenierte Bilder, die Visionen einer besseren Welt. In dieser Welt herrscht eine klare Trennung von gut und böse. In ihr hat jeder Deutsche seinen Platz. Es besteht eine einfache emotionale Ordnung. Es ist eine Welt der Größe und des Ruhmes. Eine Welt der ewigen Schönheit.“²⁵

Um einen Nazi-Propagandafilm als solchen identifizieren zu können, bedarf es eines Grundverständnis für die von seinen Machern verwendeten Stilmittel. Diese sind im Großteil der Filme, die unter der Nazi-Herrschaft vor und während des Krieges entstanden sind, immer wieder aufzufinden. Um im späteren Verlauf einen Film oder ein Bilddokument auf sein propagandistisches Potential vergleichend zu untersuchen, kann man sich bei der Analyse auf die nachfolgend aufgestellten ästhetischen Kategorien beziehen. Zur Auflistung der Kategorien wird sich im Groben an der Struktur des Filmes *Ewige Schönheit – Film und Todessehnsucht im*

²⁵ *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003, (00:00:25 – 00:01:21)

*Dritten Reich*²⁶ von Marcel Schwierin angelehnt, da sie mit den für die vorliegende Arbeit betriebenen Erhebungen größtenteils übereinstimmt. Die im Film aufgestellten Einteilungen wurden allerdings noch erweitert, beziehungsweise gekürzt.

Die filmischen Mittel, derer sich die Nazis in ihren Filmen bedienten, sind zahlreich und oft subtil. Es sollte allerdings nicht der Anschein erweckt werden, dass die Nazi-Propaganda den internationalen Filmen seiner Zeit in der Qualität der künstlerischen Effekte überlegen war. Die Filme der Nazis litten unter dem exzessiven Gebrauch von Wochenschauaufnahmen und waren streckenweise eher ermüdend und langweilig als bildgewaltig und überzeugend. Die Filmemacher waren nicht von Beginn an die überlegenen Propagandisten, sie waren jedoch äußerst experimentierfreudig. Kaum eine Schneidetechnik, die nicht ausprobiert wurde, und die Bandbreite an verschiedenen Darstellungsweisen dehnten sie zu einem bis dahin unbekanntem Maße.²⁷

Ihre Experimentierfreudigkeit erwuchs aus einer Not heraus, da die Nazis, im Gegensatz zu den Alliierten Filmemachern, nicht an die Einsicht ihres Publikums appellieren konnten. Im Gegenteil, sie versuchten die Fähigkeit zur Einsicht im Zuschauer zu unterdrücken.²⁸ "Statt durch Information zu suggerieren, hielt die Nazipropaganda Informationen zurück oder degradierte sie zu einem weiteren Mittel propagandistischer Suggestion. Die Propaganda zielte auf Regression, um das Volk nach Belieben zu manipulieren".²⁹ Sie mussten sich also ihrer Tricks und Techniken in hohem Maße bedienen, um der Propaganda Wirkung zu verleihen.

3.2 Die Inszenierung der Macht

In den meisten Filmen der Nazis lassen sich immer wiederkehrende Bilder erkennen, die für die *neue Ästhetik* der Nazis unverkennbar sind. Verwendete Thematiken, Fotografien und Symbole dienten dem Zweck, ihre Ideologie im Volk zu verbreiten und ihren Einfluss auf die Massen zu festigen. Die erste für den Nazifilm bezeichnende ästhetische Kategorie, und die zugleich zweifellos bildgewaltigste, ist die Inszenierung ihrer Macht. Nach der Machtergreifung versuchten sich die Nazis in ihrem Erscheinungsbild von einer Schlägerbande zu einer

26 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

27 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/m. 1979. S. 325

28 Ebd., S. 325.

29 Ebd., S. 325.

staatstragenden Masse zu verwandeln. Dieser Wandel passierte sehr schnell, zu mindestens im Film. Ihre Selbstinszenierung erfolgte größtenteils durch die Kunst.³⁰

"Im Unterschied nicht nur zum Film, sondern auch zur monumentalen Architektur des NS werden die Malerei und die Skulptur dieser Zeit für wenig bedeutsam gehalten. Die Malerei wird als 'indifferent', als 'belanglos' oder auch als schlicht 'militaristisch' beschreiben".³¹

Dieser Aussage folgend wird im weiteren Verlaufe dieser Arbeit nur am Rande auf diese Kunstgattungen eingegangen. Die wichtigste Inszenierung des Nationalsozialismus waren die Parteitage in Nürnberg. Hier konnten sich die Nazis so präsentieren, wie sie gesehen werden wollten. Hitler selbst hatte die Uniformen und Fahnen entworfen und führte selbst Regie. Unterstützung suchte er sich bei zwei Künstlern, die maßgeblich die Ästhetik der Nazis mitgestalten und mitbestimmen sollten. Der Architekt Albert Speer und die Regisseurin Leni Riefenstahl. Leni Riefenstahl wurde bei der Produktion von *Triumph des Willens*,³² dem ersten Parteitagofilm, im Jahre 1934 eine enorme Menge an finanziellen sowie personellen Ressourcen zur Verfügung gestellt.³³ Um diesen Film entstand im Laufe der Zeit schon beinahe so etwas wie eine Legende. Auch wenn an manchen Stellen die Ausmaße der Produktion für diesen Film vielleicht ein wenig in Übertreibung abrutschten, war der Aufwand, der zur Realisierung dieses Projektes betrieben wurde, dennoch enorm. Die Kosten für den Film werden auf 280.000 Reichsmark geschätzt und die Anzahl der beteiligten Personen beläuft sich dabei auf 172. Darunter waren 16 Kameraleute, die mit 30 Kameras ausgestattet waren. Zudem filmten noch 29 Kameraleute der *Deutschen Wochenschau* das Geschehen, die alle in SA Uniformen gekleidet waren, damit sie unerkant blieben.³⁴

Dieses riesige Kamerateam ermöglichte es, die Sequenzen bei den Parteitagen wie in einem Spielfilm zu montieren und zu arrangieren. Die Variationsmöglichkeiten von Kamerapositionen, Bewegungen, Perspektiven und Einstellungen werden dabei nahezu vollständig ausgeschöpft.³⁵ Die wechselnden Kamerablicke von der Vogelperspektive, die den Gesamteindruck einfängt,

30 Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 324.

31 Silke Wenk: Hin-weg-sehen oder Faschismus, Normalität und Sexismus. Notizen zur Faschismus-Rezeption anlässlich der Kritik der Ausstellung „Inszenierung der Macht“, in: NGBK (Hg.): *Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung "Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus"*, Berlin 1988, S. 21.

32 *Triumph des Willens*, Regie: Leni Riefenstahl 1935.

33 *Ewige Schönheit.*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

34 Taylor: Film Propaganda, S. 163.

35 Almut Müller/Gregor Pottmeier: Faschismus und Avantgarde. Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“, in: Jürgen Felix/Günter Giesenfeld/Heinz-B. Heller u.a. (Hg.): *Das kalte Bild. Neue Studien zum NS-Propagandafilm*, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft Nr. 22, 1996, S. 46.

über den Begleiter Hitlers bis zur Position des Zuschauers in der Menge lässt keine subjektive Identifizierung zu.³⁶ Der Film fingiert keine nachvollziehbare Perspektive eines Zuschauers oder Beteiligten auf dem Parteitag. Durch die allgegenwärtige Kamera entsteht vielmehr der Eindruck einer umfassenden Abbildung und Wirklichkeitstreue des Films.³⁷ Der Film beschäftigt sich nicht mit einzelnen Personen und Schicksalen. Vielmehr werden die Menschen, die auf dem Feld aufmarschieren, zu eine unpersönlichen Masse. Das Ornamentale überwiegt gegenüber dem Menschlichen auf ganzer Linie. Die absolute Autorität des Nazi-Regimes behauptet sich dadurch, dass sie die ihr unterworfenen Menschen zu fügsamen Mustern anordnet. Immer wenn Hitler zum Volk sprach, sprach er nicht zu Hunderttausenden von Menschen, sondern über sie hinweg zu einem Riesenornament, dass aus hunderttausenden von Einzelteilen bestand.³⁸

„Die Inszenierung der Realität und die Überhöhung im Dokumentarischen schaffen so das Bild eines monumentalen und Kampfbereiten Volkes aus einem Block, einem Willen, einem Körper, eingeschworen auf den Führer.³⁹ 'Triumph des Willens' repräsentiert die vollständige Transformation der Realität, ihre komplette Absorbition in der künstlichen Struktur des Parteitags, ästhetische Form werde genutzt, um der formlosen Masse die Konsistenz eines lebenden Ornaments zu verleihen“.⁴⁰

Das Hauptanliegen der Nazifilme waren nicht die persönlichen Schicksale einzelner Personen, sondern *„ausschließlich das Schicksal des Kollektivs – Nazideutschlands“.⁴¹*

„Während amerikanische Filme in der Regel die Gesellschaft oder das nationale Leben durch die Biografie eines für seine Epoche repräsentativen Helden reflektiert, versuchen im Gegensatz dazu die deutschen Filme, die Einzelpersonen auf Derivate eines Ganzen zu reduzieren, das realer als alle Individuen ist, aus denen jener besteht.[...].⁴² Hitler selbst wird nicht als Einzelperson mit einer eigenen Entwicklung porträtiert, sondern als die Verkörperung ungeheurer, unpersönlicher Mächte – oder besser als ihr Treffpunkt“.⁴³

Hitler wird in *Triumph des Willens* als der Retter Deutschlands dargestellt, der das Volk von seinem Leid befreit. Die Eröffnung des Films setzt ihn zunächst in seinen historischen Kontext.

36 Ebd., S. 46.

37 Ebd., S. 46.

38 Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 103.

39 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

40 Ulrich Meurer: Wolken-Formationen. "SOS Eisberg" und die Urmaterie des faschistischen Bildes, in: Jörn Glasenapp (Hg.): *Riefenstahl Revisited*. München 2009, S. 39-69.

41 Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 339.

42 Ebd., S. 339.

43 Ebd., S. 339.

Das Leiden Deutschlands und seines Volkes nach dem ersten Weltkrieg bildet den Auftakt zum Erscheinen Hitlers als seinem Erlöser. Hitler wird per Flugzeug wie ein höheres Wesen aus den Wolken heraus nach Nürnberg eingeflogen, wo die jubelnde Masse seiner getreuen Anhänger bereits auf ihn wartet. Das Flugzeug, das durch die Wolken bricht, wirft bereits seinen Schatten auf die Häuser und Straßen der Stadt. Der zentrale Fokus des Films liegt auf Hitler als Führer, nicht als Person.⁴⁴

Die faschistische Ästhetik beschäftigt sich mit Kontrollsituationen, unterwürfigem Verhalten, Aufopferung und Leidensfähigkeit. Sie befürwortet zwei scheinbar gegensätzliche Zustände; die Selbstsucht auf der einen und die Knechtschaft auf der anderen Seite. Dieses Verhältnis von Beherrschung und Versklavung konstituiert sich in eben diesen charakteristischen Bildern. Die Gruppierungen der Massen, die Objektivierung von Menschen und die Anordnung von Menschen und Objekten um eine allmächtige, hypnotische Führer-Figur. Die faschistische Dramaturgie dreht sich um die Beziehung der Machthaber gegenüber ihrer wie Puppen in Uniform gekleideten und in ihrer Zahl stetig steigenden Anhänger. Die Choreografie dieser Massen ist ein Wechsel zwischen einer unaufhörlichen Bewegung und einer erstarrten, kraftvollen unbeweglichen Pose.⁴⁵ Auf dem Grund der Riefenstahlschen Bilder liegt die Starre. Auch in Fahrt und Schwenk, Steigen und Fallen. Daher der beharrliche Einsatz von Zeitlupen.

Die Nazis inszenieren nicht Theater oder Film, sie inszenieren Realitäten. Die Realität wird transformiert in eine inszenierte Realität. Es wird eine Welt dargestellt, nicht wie sie ist, sondern wie sie sein soll. Um die Transformation der Realität in die künstlich geschaffene Welt des Parteitages zu realisieren, wurde der Raum, in dem diese Realität sich nun konstituierte, ebenfalls künstlich geschaffen. Die von Albert Speer entworfenen grandiosen baulichen Arrangements sowie die monumentalen und scheinbar immer währenden Bauwerke der Stadt Nürnberg schaffen die Hintergrundkulisse des Films.⁴⁶

*„So konnte der Parteitag buchstäblich im eigenen Raum und in eigener Zeit ablaufen; dank der perfekten Manipulation wurde er nicht so sehr eine spontane Demonstration, sondern eine gigantische Extravaganz, in der nichts der Improvisation überlassen blieb“.*⁴⁷

44 Taylor: Film Propaganda, S. 165.

45 Susan Sontag: Fascinating Fascism, in: Susan Sontag: *Under the Sign of Saturn*, New York 1980, S. 6.

46 Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 252+f.

47 Ebd., S. 353.

Das so filmisch festgehaltene, beziehungsweise dargestellte, Spektakel unterschied sich so von jedem anderen Spektakel darin, dass es vorgab, ein Ausdruck wirklichen Daseins des Volkes zu sein.⁴⁸

Die Reden in *Triumph des Willens* spielen nur eine untergeordnete Rolle. Dem liegt der Umstand zugrunde, dass Reden in der Regel sowohl die Emotionen als auch den Intellekt der Zuhörer ansprechen. Die Nazis zogen es jedoch vor, die Emotionen der Massen anzusprechen und ihren Intellekt klein zu halten. Um dem Geist nicht die Möglichkeit zu geben, sich einzuschalten, war es daher notwendig, die Massen in einem konstanten Fluss der Bewegung zu halten. Hitler selbst nahm an der Parade nicht von einem feststehenden Podium aus teil, sondern aus seinem Auto heraus, in ständiger Bewegung. Diese totale Mobilmachung von Menschen und Stadt hatte eine aufputschende Wirkung auf die Menschen.⁴⁹

Die zentralen Elemente, die zwischen geschnitten werden, sind die jubelnden Massen, die marschierenden Soldaten und die zentrale Führerfigur. Die Kamera zeigt Stiefel, Abzeichen, Hakenkreuze, Fahnen und Uniformen in Nahaufnahme; Bilder, die dem Zuschauer Stärke suggerieren sollen.⁵⁰ Dieses unablässige Abtasten von Gesichtern und Symbolen ist ein weiterer Beweis für die Gründlichkeit, mit der die Metamorphose der Realität erreicht wurde.⁵¹

Das Riesenornament der Massen sollte aus seiner Starre heraus in Bewegung gebracht werden, um ihm so eine Dynamik zu verleihen. Dies gelang Riefenstahl durch den Schnitt und die Montagetechnik. Es wurde dabei weniger die Bewegung im Bild gezeigt, sondern jede Bewegung im Bild war unterschritten mit einer Bewegung durch das Bild, wodurch Dynamik demonstriert und der Film so gestaltet werden konnte, "[...]dass er den Hörer und Zuschauer von Akt zu Akt, von Eindruck zu Eindruck überwältigender[...]“⁵² empor riss⁵³. Diese für das Publikum ungewohnte, da sehr künstlerische Gestaltungsart, war auch der Grund, warum *Triumph des Willens* keinesfalls einheitlich in Deutschland aufgenommen wurde, wie Richard M. Barsam darlegt:

„Als Triumph des Willens 1935 zum ersten mal in Berlin gezeigt wurde, feierte das Publikum den Film für seine künstlerischen Qualitäten, jedoch waren andere, weniger kultivierte Kinobesucher in Deutschland nicht an eine solche künstlerische Propaganda gewöhnt und schätzten sie nicht. Auch wenn der Film inzwischen als ein

48 Ebd., S. 353.

49 Ebd., S. 353+f.

50 Taylor: Film Propaganda, S. 165.

51 Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 354.

52 Leni Riefenstahl: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, München 1935, S. 28.

53 Müller/Pottmeier: Faschismus und Avantgarde, S. 47.

Meisterwerk der Propaganda angesehen wird, wurde er von den Nazis nicht in dem Maße eingesetzt, wie es sein heutiger Ruf vermuten lässt“.⁵⁴

Die Presse nannte den Film ein "Denkmal der Deutschen Volksgemeinschaft",⁵⁵ ein Denkmal für kommende Generationen. Ritual und Bildgewalt hatten allerdings nur dann eine Wirkung, wenn sie auch in der Realität eingelöst wurden. "*Wo wir hintreten, wächst kein Grass mehr*"⁵⁶ schienen die Bilder zu versprechen.⁵⁷

Diese Selbstinszenierung einer Ideologie konnte nur dann funktionieren, wenn sie in der Realität das einhielt, was sie in ihren Bildern versprach. Ihre Macht stellten die Nationalsozialisten nicht nur in ihren Filmen dar. Sie wollten ihre schöne neue Welt auch architektonisch erschaffen.

Das Dritte Reich sollte nicht nur eine Ideologie, eine Staatsmacht und sein Volk sein. Es sollte zu einem riesigen und hochtechnologisierten Gesamtkunstwerk werden. Die Kunst sollte darin ihre Autonomie verlieren und zum festen Bestandteil dieser neu erschaffenen Welt werden. Die Architektur und die Großplastik wurden daher neben dem Film zur höchsten aller Kunstformen. Nur sie konnten reale Räume erschaffen und der Vision von Deutschland als dem schönsten aller Länder Gestalt geben.⁵⁸ Im Film *Das Wort aus Stein*⁵⁹ vom Regisseur Kurt Rupli wird dieses Großvorhaben animiert dargestellt. Die zukünftig geplanten Bauvorhaben in München, der Geburtsstadt der Bewegung, werden mit musikalischer Begleitung zum Leben erweckt. Es lässt erahnen, wie eine gesamte Stadt neu gestaltet und zu einem manifestierten Zusammenspiel aus Ideologie und Kunstraum werden soll. Hitlers neue Welt wird am Reißbrett entworfen. Neben Arno Breker war der österreichische Bildhauer Josef Thorak einer der populärsten Künstler im Dritten Reich. Das Wesen der nationalsozialistischen Ästhetik zeigt sich in seiner Skulptur *Denkmal der Arbeit* (siehe Abbildung 1).⁶⁰ Betrachtet man die Steinwölgergruppe nur für sich, ist sie wenig mehr als nur heroischer Kitsch. Erst wenn man sie als einen Bestandteil der realen Welt sieht, entsteht auf diese Weise eine eigentümliche Faszination (siehe Abbildung 2). Der Künstler setzt die Monumentalskulptur in Beziehung zur Landschaft und zur Autobahn, und erst dort entfaltet sie ihre ganze Wirkung und schafft so einen völlig neuen Raum.⁶¹

54 Richard Meran Barsam: *Filmguide to "Triumph of the will"*, Bloomington/London 1975, S. 67.

55 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

56 Ebd (00:22:43 – 00:22:45 min.)

57 Ebd.

58 Ebd.

59 *Das Wort aus Stein*, Regie: Kurt Rupli 1939.

60 *Josef Thorak: Werkstatt und Werk*, Regie: Hans Cürli 1943.

61 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

Die Malerei im Dritten Reich war, wie oben bereits genannt, von fast völliger Bedeutungslosigkeit. Als eine rein imaginäre Kunstform konnte sie keinen Beitrag dazu leisten, das Reich aufzubauen. Ihre Werke verschwanden in der Versenkung und nicht einmal Hitler, der selbst einmal anstrebte, Malerei zu studieren, konnte sich dafür begeistern. Die Maler des Dritten Reiches waren weder originell noch innovativ. Sie orientierten sich häufig an anderen Künstlern wie Rubens, Giorgione oder Van Eyck, schufen aber selbst nicht viel Neues.⁶²

3.3 Der Körper

Die Nationalsozialisten inszenierten sich nicht nur selbst als übergeordnete und alles bestimmende Partei. Sie inszenierten auch den Menschen, der ihre schöne neue Welt beleben und bewohnen sollte. Dieser Mensch wurde nach genauen Vorstellungen heraus in ihrer Kunst erschaffen. Der Körper, beziehungsweise das Bild des "Ariers", spielte daher eine zentrale Rolle in der faschistischen Ästhetik.

Im Prolog der *Olympiafilme*⁶³ von Leni Reifenstahl, die 1938 erschienen, wird das Idealbild des deutschen Ariers festgelegt. Er ist ein Mensch von vollendeter Schönheit. Nur das Starke und Gesunde zählt; alles Weiche, Schwache und Geistige wird aus den Filmen verbannt.⁶⁴ In den *Olympiafilmen* sowie in aller nationalsozialistischer Kunst werden die Geschlechterrollen deutlich polarisiert. Das Männerbild unterscheidet sich in seiner Darstellung immer vom Frauenbild, da auch ideologisch beide "Welten" mit grundlegend anderen Ansprüchen, Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen versehen wurden. Die Unterschiede in der Art der Darstellung des männlichen gegenüber dem weiblichen Aktes lässt sich an einer Figurengruppe Josef Thoraks auf dem Märzfeld in Nürnberg verdeutlichen (siehe Abbildung 3). Die Figurengruppe zeigt in der Mitte eine weibliche Figur, die eine Allegorie des Siegs darstellt. Zu ihren beiden Seiten sind jeweils zwei männliche Akte arrangiert, von denen einer ein Schwert und ein anderer einen Schild führt. Die übrigen beiden Figuren zügeln zwei Pferde. Es fällt sofort ein deutlicher Unterschied in der Modellierung der Körper auf. Die weibliche Figur in der Mitte ist gegenüber den übrigen Figuren geradezu "weich" und "sinnlich" geformt. Die männlichen

⁶² *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003, (Kapitel *Das dritte Reich* ab min. 00:13:07)

⁶³ *Olympia 1. Teil. Fest der Völker*, Regie: Leni Riefenstahl 1938.

⁶⁴ *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

Figuren sind "kantig" und "kraftvoll".⁶⁵ Schwert und Schild verleihen ihnen die Insignien des Kämpfers für Deutschland und des Beschützers seiner Ideale. Von Thoraks Figurengruppe ausgehend lassen sich Rückschlüsse auf die Gendertheorien der Nazis ziehen. Der Mann im Dritten Reich musste stark, mutig, heroisch und wehrhaft sein. Es ist das Bild eines Kämpfers, eines Soldaten. Es ist seine Aufgabe, die Heimat gegen seine Feinde zu verteidigen und Hitlers Kriegstreiben auszuführen. Der Mann soll sich am Material orientieren, aus dem auch seine Skulptur gefertigt wurde: hart wie Stein, ewig und unzerstörbar.

Der kampfbereiten und heroischen Darstellung des Mannes ist das "lyrische" Frauenbild gegenübergestellt. In Thoraks Skulptur trägt sie einen Ring, ein Fruchtbarkeitssymbol, in den Händen. Es ist ihre Fruchtbarkeit, die den Fortbestand Deutschlands und des Ariers sichern soll. Zudem zeichnet sich die Frau durch ihre Schönheit und Anmut aus. Sie wird sogar in ihrer Perfektion beinahe über den Rang eines sterblichen Wesens erhoben und mit höheren Werten in Verbindung gesetzt.⁶⁶ Die weiblichen Skulpturen *„verkörpern mit ihrer Haltung, ihren Gesten und Gebärden, mit ihren Physiognomien Werte, die über das Körperliche hinausgehen und seelische Ausblicke eröffnen“*.⁶⁷

„Bilder des Weiblichen, so lässt sich folgern, repräsentieren nicht nur das „Leben“, sondern auch „Werte“, die über das hinausweisen, woran das individuelle Leben unweigerlich geknüpft ist: den Körper. [...]Das Bild des Weiblichen wäre somit dazu da, das Harmonische, Überzeitliche und das höhere Ideal zu repräsentieren, nicht einfach nur die Frauen, bzw. ihren Ort in der faschistischen Politik [...]“.⁶⁸

In der Aufteilung der Gesellschaftsbereiche dominiert die Männerwelt und wird der untergeordneten Frauenwelt vorangestellt.⁶⁹ Im Leben wie in der Kunst werden Mädchen und Jungen von Kindesbeinen an getrennt voneinander in ihren jeweiligen Organisationen untergebracht.

Diese Polarisierung der Geschlechter wird im Film fortgesetzt. Der Prolog der oben bereits angeführten *Olympiafilme* hat nicht viel mit einer Sportveranstaltung zu tun. Gezeigt werden antike Ruinenstädte und Steinsäulen. Aus ihnen erheben sich riesige Marmorstatuen von

65 Silke Wenk: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: NGBK (Hg.): *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987, S. 107.

66 Ebd., S. 107 +f.

67 Fritz Klimsch: *Beschaulichkeit, 1939. Figur für das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, Freiburg 1941, S. 3.

68 Wenk: Aufgerichtete weibliche Körper, S. 107.

69 Ebd., S.108.

griechischen Gottheiten, die in Zeitlupe von der Kamera abgetastet werden. Achilles, Aphrodite, Medusa, Zeus, Apollo, Paris und der Diskuswerfer Myron verwandeln sich in Menschen aus Fleisch und Blut, in Athleten, die in Zeitlupe anfangen, den Diskus zu werfen.⁷⁰ Durch die geistige Verknüpfung von steinernen Statuen und realen Menschen wird dem Zuschauer das Bild eines Menschen suggeriert, der abgelöst vom normalen Zeitgefüge existiert. Die konstante Verwendung von Zeitlupe verstärkt dieses Gefühl erneut. Der Mensch, der mit dem Material Stein in Verbindung gebracht wird, verkörpert ein *"überzeitliches Ideal"*.⁷¹ Ein Ideal, das die Zeiten überdauert und jeder Bedrohung widersteht. Die Zeitlupe und die Starre werden von Riefenstahl häufig als Stilmittel verwendet. Sie unterstreicht die Widerständigkeit und den *"Unwillen gegenüber der Kinetik"*.⁷² Der Körper aus Stein widersteht jedem Versuch, in ihn einzudringen und ihn zu analysieren. Der Stein widersetzt sich jedem Werkzeug und sogar der Zeit selbst. Dadurch ist der skulpturale Körper belebt, doch für immer unwandelbar; er ist unsterblich. Mit diesen Bildern dokumentiert Riefenstahl *"die Idee vom Tausendjährigen Reich, das sich der Geschichte und ihren politischen Veränderungen entzieht"*.⁷³

*„Macht ist Stein – nicht nur in ihrer steinernen architektonischen Repräsentanz, sondern prinzipieller im Willen, die gesellschaftlichen Strukturen zu jener Dichte, Unverfügbarkeit und Zeitlosigkeit zu 'zementieren', die den Stein eignet. Das wird im 20. Jahrhundert in den Architekturen Albert Speers sichtbar [...]. Die versteinerten Sozialverhältnisse blockieren die revolutionäre Veränderung, welche auf die Verflüssigung, Verzeitlichung und Umwälzung des gesellschaftlichen Körpers zielt“.*⁷⁴

Die Nationalsozialisten versuchen, ihre politischen Doktrinen auf den Menschen zu übertragen. Die Gesellschaft soll starr und unanfällig für revolutionäre Strömungen bleiben. Der „Status quo“ soll aufrechterhalten werden und Veränderung, sei es sozial oder kulturell, darf nicht auf natürlichem Wege entstehen, sondern nur durch die Richtungsanweisung der Machthaber.⁷⁵

Neben den inflationär gebrauchten Zeitlupen, die den Athleten vollkommene Körperbeherrschung verleihen, verwendet Riefenstahl einen niedrigen Kamerawinkel, von dem

70 Leni Riefenstahl: *Memoiren*, München u.a. 1987, S. 238.

71 Ulrich Meurer: 1936... Zur politischen Somatik bei Benjamin, Chaplin und Riefenstahl, in: Gertrud Lehnert, Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Visual Culture*. Heidelberg 2008, S. 7.

72 Ebd., S. 7.

73 Ebd., S. 8.

74 Hartmut Böhme: Das Steinernen. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des 'Menschenfremdesten', in: Christine Pries (HG.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 132.

75 Meurer: 1936... , S. 8.

aus gefilmt wird. Der Zuschauer schaut auf zu seinem Helden. Der durch Rotfilter dramatisierte Himmel verweist auf die höheren Mächte, mit denen er im Bunde ist, und die Schwere des Schicksals, welches ihn erwartet. Der Kugelstoßer spielt mit der Kugel und lässt sie von einer Hand in die andere fallen.⁷⁶ Es scheint so, als hätte er die ganze Welt in seinen Händen. Die Weiblichkeit taucht hier nicht einmal in Symbolen auf.⁷⁷

In der Darstellung der Weiblichkeit ändert sich die Thematik. Es werden andere Ideale, die nicht kriegerische Härte und Heroismus betonen, propagiert. Der Hintergrund ist nicht mehr der Himmel, sondern Fruchtbarkeitssymbole wie Wasser oder wogendes Gras. Die Bilder sind erotisch aufgeladen. Nicht nur in den Olympia-Filmen, sondern in den meisten Propagandafilmen der Nationalsozialisten sind tanzende Mädchen ein immer wieder zu findendes Motiv. Das Kreissymbol ist bei diesem Ritual ein fester Bestandteil und wird zu ihrem Fetisch. In ihm und um ihn herum spielt sich die Bewegung ab. Diese leicht bekleideten Turnerinnen sind die „Pin-Ups“ der Nazizeit.⁷⁸

Die Art und Weise, wie Riefenstahl und die Nazis das menschliche Ideal ästhetisch festhalten, ist nicht erst im Dritten Reich entstanden. Riefenstahl experimentierte bereits zuvor mit dem Bild des "edlen Wilden" in ihren Frühwerken, wie beispielsweise in *Das blaue Licht*⁷⁹ von 1932. Diese Form der Ästhetik, die im eigens durch Arnold Fanck geschaffenen Genre des *Bergfilmes* geformt wird, prägte auch Riefenstahl. Die Protagonisten in ihren Filmen sind einfache und naturverbundene Menschen, die von der Stadt und dem damit verbundenen Werte- und Moralverfall nicht korrumpiert wurden. Es sind Menschen, die ihr Herz über ihren Verstand setzen und Emotionen über den Intellekt. Sie sind ursprünglich, rein und im Herzen tief mit ihrer Heimat und ihrem Land verwurzelt.

3.4 Die Uniform

Ihre Stärke und ihre Macht über Andere versuchten die Nazis auch durch ihr eigenes, unmittelbares Erscheinungsbild auszudrücken. Neben den monumentalen Bauwerken und der Genese ihrer „arischen“ Rasse waren sie bestrebt, sich selbst mit Symbolen auszustatten, die ihre Macht zum Ausdruck bringen und zugleich ihre Ideologie transportieren konnten. Die Nazis

76 Olympia Fest der Völker (00:08:10 – 00:08:26 min.)

77 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

78 Ebd.

79 *Das blaue Licht*, Regie: Leni Reifenstahl 1932.

waren sich darüber bewusst, dass die Uniform ein imposantes Erscheinungsbild liefern musste und den Zweck hatte, einzuschüchtern und Ehrfurcht zu gebieten.

Auch ohne den nationalsozialistischen Kontext ist die Uniform als Kleidungsstück bereits zu einer Art Faszinosum geworden. Sie verleiht dem Träger ein Gefühl von Gemeinschaft, Zugehörigkeit und Ordnung. Sie ist darüber hinaus durch das Tragen von Abzeichen und Medaillen, welche über Rang und Status Auskunft geben, identitätsstiftend. Sie hat dem Betrachter gegenüber unmittelbare Aussagekraft über die soziale Stellung seines Gegenüber. Die natürlich erscheinende gesetzmäßige Autorität, die von einer Uniform ausgeht, wird im Normalfall ohne zu hinterfragen anerkannt. Sie suggeriert sowohl Kompetenz als auch die Legitimation zur Anwendung von Gewalt.⁸⁰ Uniformen üben seit je her eine gewisse Anziehungskraft aus, die ich am Beispiel der SS-Uniform näher erläutern möchte. Die SS war ein elitärer, militärischer Verband, der sich nicht nur durch äußerste Gewaltbereitschaft sondern auch durch Schönheit auszeichnete. Um ausgewählt zu werden, mussten die Anwärter einem hohen ästhetischen Standard entsprechen. Der Gedanke, dem diese Auswahlkriterien zugrunde lagen, war es, eine militärische Einheit zu schaffen, die dem bereits im vorangestellten Kapitel beschriebenen menschlichen Ideal entsprach, und diese mit einem Höchstmaß an politischer Überzeugung zu vereinen. Dieser Status verlieh ihnen die Rechtmäßigkeit zur Anwendung von Gewalt. Ihrer Schönheit und elitären sowie allmächtigen Aura gegenüber galten alle anderen Menschen als minderwertig.⁸¹

Die SS-Uniform hatte einen eleganten, modischen Schnitt mit einem Hauch von Exzentrizität. Die Uniformen waren eng anliegend, schwer und steif und wurden zudem mit Handschuhen kombiniert, um die Hände zu verbergen. Die Stiefel ließen Beine und Füße sich schwer und eingekapselt anfühlen, um den Träger so dazu zu zwingen, aufrecht zu stehen.

*„The uniform was black, a colour which had important overtones in Germany. On that, the SS wore a vast variety of decorations, symbols, badges to distinguish rank, from the collar runes to the death's-head. The appearance was both dramatic and menacing“.*⁸²

Die Faszination der Nazi-Uniform ist auch heute noch zu spüren. Den langen Weg, den sie zurückgelegt hat, aus der Kleiderfabrik von Hugo Boss, der als "förderndes Mitglied" ab 1931 die

80 Sontag: Fascinating Fascism, S. 9.

81 Ebd., S. 9.

82 Ebd., S. 10.

NSDAP mit Uniformen versorgte, über die Bikergruppen in Nord-Amerika, die sich mit Nazi-Paraphernalia schmückten, bis hin zu Glamrockern wie David Bowie, den *Stooges* oder Bands wie *Joy Division*, deren Name sich von den Konzentrationslager-Bordellen herleitet.⁸³

Die Sexualisierung und Erotisierung des Nazi-Kultes war eine bewusste Metaphorik, derer sich das faschistische Regime bediente. *"Like Nietzsche and Wagner, Hitler regarded leadership as sexual mastery of the 'feminine' Masses, as rape"*.⁸⁴ Diese Metaphorik findet man auch in *Triumph des Willens*. Die gezeigten Massen befinden sich in einem Zustand von Extase, die sexuell konnotiert ist. Das „verbotene“ Spiel mit Nazi-Symbolik und Sex findet man in Nazi-Exploitation-Filmen, dem Italienischen Sadiconazista-Genre, aber auch in Filmen der Populärkultur wie beispielsweise in Frank Millers *The Spirit*⁸⁵ mit Scarlet Johanson.⁸⁶

3.5 Das Erhabene

Die verschiedenen vorangestellten Arten der Selbstinszenierung des nationalsozialistischen Regimes können mit einem weiteren Begriff in Verbindung gesetzt werden: dem Begriff des Erhabenen. Zum Erhabenheitsbegriff gibt es historisch verschiedene Theorien und Annäherungsweisen.

Der irische Staatsmann und Schriftsteller Edmund Burke verfasste 1757 das rein philosophische Werk *"A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful"*.⁸⁷ Dieses Werk kann als ein Katalog verstanden werden, in dem erhabenheitsevozierende künstlerische Mittel aufgelistet sind. Er arbeitet die verschiedenen Reize heraus, die auf den menschlichen Organismus einwirken und so entsprechende Gefühlsregungen provozieren. Burke sagt aus, dass alle menschlichen Empfindungen, seien sie angenehm oder unangenehm, entweder aus der Selbsterhaltung oder aus der Beziehung zur Gesellschaft heraus entspringen. Empfindungen, die die Selbsterhaltung betreffen, sind meist ein Resultat aus Schmerz oder Gefahrensituationen. Beides erfüllt den Geist mit einem starken Gefühl von Angst.⁸⁸ Das Erhabene hat seinen Ursprung in alldem, was die Vorstellung von Schmerz und Gefahr weckt oder auf irgendeine Weise mit dem Gefühl von

83 Marcus Stiglegger: *Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*, Berlin 2011, Seite 48+ff.

84 Sontag: *Fascination Fashism*, S. 10.

85 *The Spirit*, Regie: Frank Miller 2009.

86 Stiglegger: *Nazi-Chic und Nazi-Trash*, S.17.

87 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, in: James T. Boulton (Hg.): *Burke. A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, London u.a. 2008.

88 Ebd., S. 38.

Schrecken in Verbindung steht. Es ist laut Burke das stärkste Gefühl, das der Geist empfinden kann. Es ist weit stärker als das Gefühl der Lust und gipfelt in seiner Intensität in der Vorstellung vom Tod.⁸⁹ Um Erhabenheit überhaupt erfahren zu können, ist es wichtig, eine Distanz zur Materie zu wahren. Sie ist notwendig, um Gefallen zu empfinden. Denn wenn Schmerz und Gefahr zu direkt und zu nah auf den Geist einwirken, ist das Resultat nur purer Schrecken.⁹⁰ Burke versucht, in einer Analyse des Erhabenen alle wichtigen Punkte zusammenzufassen, die Erhabenheit ausmachen.

Im Allgemeinen weckt alles in der Natur, was von physischer Größe zeugt, wie beispielsweise ein Ozean, Erstaunen. Dieses Erstaunen überwältigt den Verstand dermaßen, dass dem Geist die Fähigkeit zur Reflexion genommen wird. Man ist nicht mehr in der Lage, sich im Geiste mit anderen Dingen zu beschäftigen. Dieses Erstaunen beinhaltet auch ein Gefühl der Angst.⁹¹ Der Mensch, der sich mit einer scheinbar übermächtigen Naturgewalt konfrontiert sieht, wird so sehr eingeschüchtert, dass er nicht mehr in der Lage ist, sich seiner selbst als Mensch bewusst zu sein. Der Kontrast seiner eigenen, im Vergleich verschwindend kleinen Existenz, ist so einschneidend, dass er sich der Erhabenheit der Natur bewusst wird. Um Erhabenheit zu erfahren, muss also alles andere zuvor aus dem Geist gelöscht werden. Der Schrecken ist laut Burke die effektivste Methode, um Inhalte aus dem Geist zu löschen. Schrecken und alles Schreckliche sind das Leitprinzip des Erhabenen.⁹² Ein angstverstärkender Faktor ist das Ungewisse. Wenn sich etwas im Verborgenen hält oder durch Dunkelheit und Unübersichtlichkeit nicht unmittelbar zu identifizieren ist, verstärkt dies ein Angstepfinden. Eine Situation kann nicht richtig eingeschätzt werden und das Ausmaß einer Bedrohung bleibt unklar.⁹³ Die Obskurität steht im Kontrast zur Klarheit. Etwas Klares und Durchsichtiges in der Kunst affektiert nur geringfügig. Der Geist wird weniger auf Gefühlsebene angesprochen, sondern es werden Informationen oder Ideen vermittelt. Musik und Töne hingegen lösen unmittelbar Empfindungen aus und regen die Fantasie an. "*Klarheit ist der Feind des Enthusiasmus*".⁹⁴

Ein weiterer Punkt, den Burke anführt, ist, dass im Allgemeinen der Mangel an etwas im Menschen ein Angstgefühl verursacht. So ist die Konfrontation mit Leere, Dunkelheit, Stille oder Einsamkeit immer angsterzeugend.⁹⁵ Auch ist die zuvor schon beschriebene unmessbare Weite

89 Ebd., S. 39.

90 Ebd., S. 40.

91 Ebd., S. 57.

92 Ebd., S. 58.

93 Ebd., S. 59.

94 Ebd., S. 60.

95 Ebd., S. 70.

und die Dimensionen ihrer Ausmaße eine oft dokumentierte Quelle des Erhabenen. Zudem unterscheidet Burke die Wirkung von Ausmaßen eines Objektes auf einen Betrachter. Die Höhe wird imposanter wahrgenommen als die Länge. So ist ein Turm von 100 Metern Höhe eindrucksvoller in seinem Anblick als eine Strecke von 100 Metern Länge auf ebener Erde. Die Aussagen, die über die Steigerung von Größe zutrifft, ist auch in Retrospektive auf die Kleinheit der Dinge anwendbar. Man kann sagen, dass Alles, was sich in seinem Erscheinen der Unmessbarkeit, beziehungsweise der Unendlichkeit annähert, Züge des Erhabenen trägt.⁹⁶ Die Unendlichkeit ist in keinem realen Objekt vom Menschen beobachtbar, ist aber in der Vorstellungskraft existent. So ruft die Vorstellung, dass etwas Unendlich ist im Geist einen angenehm erhabenen Schrecken aus. Der Sinnesapparat setzt im Geiste die aufgenommenen Sinneseindrücke scheinbar unendlich fort. So entsteht der Eindruck, beziehungsweise die Wirkung von Unendlichkeit.⁹⁷ Der künstlich geschaffene Eindruck von Unendlichkeit lässt sich auf verschiedene Weisen hervorrufen. Zum einen wird er durch eine gleichmäßige Aufeinanderfolge von Impulsen erreicht, was bedeutet, dass der Geist einzelne Teile, die aneinandergereiht werden, über ihre Grenzen hinaus fortsetzt und so eine Entwicklung wahrnimmt. Zum anderen wird der Effekt durch Uniformität oder Gleichförmigkeit erreicht. Durch die Gleichheit aller einzelnen Teile abstrahiert der Geist beispielsweise ein Bauwerk oder eine Menschenmasse ins Unendliche. Dabei ist im Umkehrschluss auch gesagt, dass die Differenz der Teile dem Eindruck von Unendlichkeit abträglich ist. Die perspektivistische gerade Linie ist dem Ergebnis am stärksten zuträglich.⁹⁸

An dieser Stelle wird ein Beispiel beschrieben, das mit eben dieser Effektwirkung spielt: dem von Albert Speer entworfenen Lichtdom. Der Lichtdom wurde am 11. September 1936 auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg installiert. Er bestand aus 152 in regelmäßigen Abständen aufgestellten Leuchtkörpern, beziehungsweise Flak-Scheinwerfern, die senkrecht in den Himmel gerichtet wurden. Ihre Reichweite betrug je nach Durchmesser 12 bis 15 Kilometer und alle wurden simultan beim Eintreffen Hitlers eingeschaltet.⁹⁹ Die Scheinwerfer waren rings um das fast quadratische Zeppelinfeld arrangiert und waren für die 200.000 Beobachter eine imposante Erscheinung. Diese Lichtarchitektur vereint viele der zuvor genannten erhabenheitsevozierenden Faktoren nach Burke. Zuerst wird der Betrachter mit der enormen Größe konfrontiert, die sich

96 Ebd., S. 71+f.

97 Ebd., S. 73.

98 Ebd., S. 74+f.

99 Anne Krauter: *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer - "Das große Licht"* (Diss. Heidelberg 1997), S. 149.

vor ihm in den Himmel erhebt. Die vertikale Größe ist dazu, im Gegensatz zur horizontalen, nochmal eindrucksvoller. Der Kontrast von hellen Scheinwerfern vor dem dunklen Nachthimmel und das Gipfeln der Strahlen in schnurgeraden Linien in eine undurchsichtige, nebelige Wolkendecke wirkt angsteinflößend. Auch die von den scheinbar endlosen Strahlen ausgehende künstliche Unendlichkeit ruft das Gefühl der Erhabenheit hervor. Der Lichtdom war ein äußerst gelungenes Beispiel für nationalsozialistische Propaganda.

Auch Burke bestätigt das Herausarbeiten von Licht-und-Dunkel-Kontrastierung als einen erhabenheitsfördernden Faktor. Dabei ist darauf zu achten, von bunter Farbgestaltungen abzusehen, da nur gedeckte, finstere und traurige Farben erhabenen Eindruck hervorrufen. Die Einfachheit erzeugt ein melancholisches Gefühl von Größe.¹⁰⁰ Der Vollständigkeit halber wäre noch zu erwähnen, dass auch der Gebrauch von exzessiv Lautem, abgesehen vom gesprochenen Wort, den Geist verstören und mit Schrecken erfüllen kann. Dies wird noch durch ein plötzliches Auftreten von irritierenden, wechselnden Töne verstärkt.¹⁰¹

Man muss kein Experte in faschistischer Ästhetik sein, um die Vielzahl an Überschneidungspunkten zwischen den von Burke genannten erhabenheitsfördernden Elementen und den Bildern der Nazipropaganda zu erkennen. Dies trifft auf die Ornamentisierung von Massen und deren Uniformisierung ebenso wie auf die monumentalen Kunstplastiken und Bauvorhaben zu.

Burkes „Anleitung“ zur Erhabenheit ist aber nicht die einzige Annäherung an den Erhabenheitsbegriff und auch nicht der am wenigsten Umstrittene. Ein weiterer Ansatz stammt von Immanuel Kant, der sich in seinem Werk *Kritik der Urteilskraft*¹⁰² dem Erhabenen widmet. Sein Ansatz unterscheidet sich insofern, als dass Kant das Erhabene nicht mehr als einen unmittelbaren Teil der "sinnlichen Form" begreift, sondern darin eine Vernunftidee sieht. Auch grenzt er den Begriff des Erhabenen vom Schönheitsbegriff ab, da das Schöne in Gegenständen zu finden ist, das Erhabene jedoch ist formlos.¹⁰³ Nach Kant ist es notwendig, das Erhabene in zwei Kategorien aufzuteilen, das Mathematisch- und das Dynamisch-Erhabene (je nachdem, ob es im Gemüt Erkenntnis oder Begehren hervorruft). Das Mathematisch-Erhabene ist nach Kant zuerst einmal alles Große. Das schlechthin Große entzieht sich dabei jeder Möglichkeit eines Vergleiches und kann von der Einbildungskraft des Menschen unmöglich erfasst werden. Die

100Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, S. 79+f.

101Ebd., S. 82+ff.

102Immanuel Kant: Analytik des Erhabenen, in: *Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*. 10/12, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1977.

103 Ebd., S. 166+f.

Unlust, die daraus hervorgeht, schaltet die Vernunft ein, um die unfassbare Größe als eine Idee zu erfassen. Der Mensch entdeckt sich selbst als ein Vernunftwesen und die eigene Vernunft als seiner Vorstellungskraft überlegen. In dieser Erkenntnis liegt die Erhabenheit, denn der Mensch kehrt so die anfängliche Unlust beim Betrachten von Größe in Wohlgefallen um und erhöht sich selbst.¹⁰⁴

Als dynamisch-erhaben betrachtet Kant die Macht der Natur. Die Natur ist dem Menschen physisch überlegen und aus der möglichen Überwältigung durch ihre Macht heraus wird sie als fruchtbar wahrgenommen. Um sich an der Natur ästhetisch zu erfreuen ist es notwendig, sich in diesem Moment in Sicherheit zu befinden. Nur wenn keine unmittelbare Gefahr für das eigene Wohlbefinden ausgeht, kann der Mensch Lust empfinden. In Gefahrensituationen kann man keine Erhabenheit erleben, denn physischer Widerstand gegenüber der wütenden Natur ist sinnlos. Im Gegensatz zum mathematisch-Erhabenen entdeckt der Mensch aber eine andere Form der Widerstandsfähigkeit. Im Angesicht der physischen Ohnmacht gegenüber der Natur erfährt der Mensch durch eine Selbstreflexion eine psychische Übermacht. Die Natur ist nicht im Stande dazu, die menschliche Vernunft zu brechen. Der Mensch ist in seiner Rolle als Vernunftwesen der Natur erhaben und unbezwingbar. Der Naturgegenstand ist daher nur uneigentlich erhaben. Die wahre Erhabenheit liegt in der Idee des Menschen, der Natur überlegen zu sein. Daher bewundern wir Menschen, die sich nicht fürchten, also ihre physische Unterlegenheit gegenüber den Gesetzen der Vernunft gering schätzen.¹⁰⁵

Die Nationalsozialisten setzten die Erhabenheit als ästhetisches Stilmittel bewusst in ihren Filmen ein und konstituierten daraus ihre eigene Nazi-Ästhetik. Sie hielten sich dabei aber nicht an die Kantschen Richtlinien, sondern wandelten sie um, damit sie ihrer Zweckmäßigkeit besser entsprachen. Die faschistische Ästhetik, wie sie von Leni Riefenstahl filmisch gebannt wurde, beschreibt ihre Anfänge allerdings schon einige Zeit vor der Machtergreifung durch Hitler. Riefenstahls Werdegang als Filmemacherin beginnt in einem Filmgenre, das von Arnold Fanck geschaffen wurde, – dem Bergfilm. Die zentrale Aufmerksamkeit dieses Genres liegt, wie vermuten lässt, auf dem Berg als Naturgegenstand. Nina Powers befasst sich in ihrem Aufsatz *Mountain and Fog*¹⁰⁶ mit der Verklärung des Kantschen Begriffs der Erhabenheit in eine Proto-

104 Ebd., S. 169+ff.

105 Ebd., S. 184+ff.

106 Nina Powers: *Mountain and Fog*, in: *Cabinet Magazine*. Heftnummer 27, 2007, URL: <http://cabinetmagazine.org/issues/27/power.php> (10.09.2012).

Nazi Ästhetik. Sie verdeutlicht diese Entwicklung anhand von Leni Riefenstahls Regiedebut *Das blaue Licht*.¹⁰⁷

Der Film behandelt inhaltlich die drei Komponenten des Berges, der im Tal lebenden Dorfgemeinschaft und der wilden, von der Dorfgemeinschaft verstoßenen, am Fuße des Berges lebenden Junta (gespielt von Reifenstahl selbst). Bei Vollmond geht vom Berg ein mysteriöses blaues Licht aus, das die jungen Burschen im Dorf dazu bewegt, wie in Trance den Berg zu besteigen, um seinem Ursprung auf den Grund zu gehen. Sie alle stürzen dabei in den Tod. Nur Junta, die in Einklang mit der Natur lebt, kennt den Weg in die Grotte an der Spitze des Berges, in der ein Schatz aus blauen Kristallen verborgen liegt und das Leuchten hervorruft. Die Erhabenheit, die von der Größe und der Gewalt des Berges ausgeht, liegt nach Kantscher Definition darin, dass der Mensch durch die Reflexion seine physische Unterlegenheit anerkennt, aber sich selbst psychisch ermächtigt. In *Das blaue Licht* bleibt diese Reflexion allerdings aus. Die Reflexion über die übermächtige Natur sollte dazu führen, Respekt vor der einzigen Verletzlichkeit zu verspüren. Der prä-faschistische *Bergfilm* lässt diese Warnung aber völlig außer Acht. Der von Kant geforderte Respekt vor der zerbrechlichen moralischen Begabung des Menschen wird ausgeblendet. Stattdessen werden heroische, kraftvolle, ästhetische und junge Männer dargestellt, die, ohne zu reflektieren, in einem Ansturm von blinder Hypnose den Berg bezwingen wollen und dabei in den Tod stürzen. Eine kritische Reflexion über die Gefahr wird laut Powers durch die okkultistischen Darstellungen im Keim erstickt *"and the attempt to make impossible any clarity of thought"*.¹⁰⁸ Der Bergfilm propagiert nicht die Fähigkeit des Menschen, selbstreflektierte Entscheidungen zu treffen oder sich die Konsequenzen von Handlungen bewusst zu machen. Der Raum für solche Gedanken ist bereits gefüllt mit Begriffen wie Loyalität, Stärke, Aufopferung, Vaterland und metaphysisch-mysteriösen Elementen wie dem blauen Licht.

*„The commitment to presenting extremes in a smothered way, to promoting lofty sentiments in the name of an elitist heroism—love, destiny, infatuation, all terms that are as stirring as they are vague—is the ultimate aim of the mountain film“.*¹⁰⁹

Das Erhabene in der faschistischen Ästhetik ist in Objekten zu finden, nicht wie im Kantschen Sinne im geistigen Prozess des reflektierenden Subjekts. Powers zieht daraus den Schluss, dass der Bergfilm der gedankliche Vorläufer einer Generation von Menschen ist, die ihr Leben für

107 *Das blaue Licht*, Regie: Leni Reifenstahl 1932

108 Powers: *Mountain and Fog*.

109 Ebd.

eine undurchdachte und unreflektierte Idee opfern, wie beispielsweise dem Nationalsozialismus, nur um ihrer perspektivlosen Lebenswirklichkeit zu entkommen. Der Moment, in dem der Mensch sich durch das Besinnen auf die Vernunft der Natur psychisch überlegen macht, bildet die Grundlage seiner psychischen Selbsterhaltung. Der Menschlichkeit kann die Natur nichts anhaben. Diese rationale Distanz verschwindet im Bergfilm vollkommen. Das Nazi-Erhabene vertauscht die Natur und das externe Objekt mit dem Subjekt. In der logischen Konsequenz fehlt es den jungen Burschen im *blauen Licht*, die den Berg bezwingen wollen, also an Menschlichkeit.

3.6 Die Schönheit der Arbeit

Neben den ästhetisierenden Mitteln, die die Nazis in ihrer Kunst verwendeten, um ihre Macht und ihre Größe zu inszenieren, gab es noch eine Vielzahl anderer Themen, die in ihrer Propaganda zum Tragen kamen. Sie wurden aufgrund verschiedener Gesichtspunkte immer wieder in ihren Bildern verwendet. Ein häufig genutztes Bild war die Schönheit der Arbeit. Um ihre politischen Ideen zum Erschaffen einer neuen Welt umzusetzen mussten sie auf die tatkräftige Unterstützung der Bevölkerung bauen und diese mobilisieren. Hitler war in der Umsetzung seiner Pläne im Besonderen auf die Unterstützung der Arbeiterklasse angewiesen. Nur durch ihren Rückhalt konnten die Rüstungsarbeiten überhaupt realisiert werden. Das Wohlwollen des einfachen Arbeiters musste gewährleistet sein, er aber zugleich kontrollierbar gemacht werden. Diese Tatsache war Hitler von Anfang an bewusst. Schon in der Namensgebung der eigenen Partei der NSDAP wird auf den Stellenwert, den Hitler dem Arbeiter zukommen ließ, hingewiesen. Ebenso in der eigenen Bezeichnung als *Nationalsozialisten* verwies Hitler auf einen sozialen Umgang mit der Arbeiterklasse. Die Nationalsozialisten zerschlugen allerdings nach ihrer Machtergreifung zunächst die Gewerkschaften und nahmen den Arbeitern so die Möglichkeit der politischen Einflussnahme. Um dadurch keinen Unmut oder revolutionäre Strömungen zu schaffen, wurde die Arbeiterschaft in „sozialen“ Verbänden organisiert und von ihrer eigenen Unterwerfung abgelenkt.

„Der Arbeiter- und Sozialpolitik kam in diesem Denkschema eine besondere Bedeutung zu: Sie sollte die soziale Kontrolle sichern und durch soziale Verlockungen die Massenzustimmung gewinnen. Die Arbeiterschaft, immerhin die größte Gruppe in der Gesellschaft, wurde deshalb von den Nationalsozialisten

gleichermaßen gefürchtet und umworben. Sie wurde ihrer gewerkschaftlichen Interessenvertretung beraubt und dadurch politisch entmündigt“.¹¹⁰

Es wurden eine Vielzahl an Verbänden, Vereinen und Organisationen ins Leben gerufen, um die Arbeiterschicht auf Parteikurs zu halten und zufrieden zu stellen. Im Zuge dieser Wohlfahrtspolitik entstanden die *Nationalsozialistische Volkswohlfahrt*, das *Amt für Schönheit der Arbeit*, die *Deutsche Arbeitsfront* und der Freizeitverband *Kraft durch Freude*. Hitler war sich bewusst, dass die Arbeiterschaft nicht nur durch Einschüchterung und Schreckensherrschaft kontrollierbar gemacht werden konnte. Deshalb wurde ein versöhnlicherer Ton angeschlagen. Aus der Sicht der Arbeiterschaft wurden Hitlers Reden mit offenen Ohren aufgenommen. Nach der internationalen Wirtschaftskrise und dem Zusammenbruch der Weimarer Republik trafen Versprechungen, die Arbeitslosigkeit zu senken und die Wirtschaft wieder anzukurbeln, auf große Zustimmung. Hitler versprach seinen Wählern "Brot und Arbeit" und schaffte es tatsächlich, die Arbeitslosigkeit in Deutschland innerhalb von vier Jahren von fast sechs Millionen im Jahre 1933 auf unter eine Million 1937 zu senken. Natürlich war dies nicht allein sein Verdienst, da zum Zeitpunkt der Machtergreifung das Tal der Rezession bereits überschritten war und sich die Konjunktur bereits zu erholen begann. Dennoch sahen viele Arbeiter darin eine Legitimation und Rückbestätigung des nationalsozialistischen Regimes.¹¹¹ Die Vollbeschäftigung wurde mithilfe von gigantischen Arbeitsbeschaffungsprogrammen durchgesetzt. Diese waren zwar ökonomisch teilweise sinnlos, erfüllten aber ihre Aufgabe, die Arbeiter zufrieden zu stellen, mit vollem Erfolg. Außerdem schufen sie eindrucksvolle Bilder für die Nazi-Propaganda. Es wurde, ähnlich der Konstitution eines idealisierten Menschenbildes, das Bild des deutschen Arbeiters etabliert. Es war das Bild eines gesunden, kräftigen Deutschen, der die körperliche Arbeit liebt. Nur die körperliche, nicht die geistige. Es gibt nahezu keinen Propagandafilm, der ohne eine Anreihung von Szenen arbeitender Hände auskommt. Die Darstellung beschränkt sich allerdings auf den einfachen Arbeiter. Die herrschende Klasse hat im Film keinen Platz. Sie wird kurzerhand abgeschafft. Das beschränkte sich natürlich nur auf den Film. Die Realität sah anders aus, da Fabrikbesitzer und Vorarbeiter in der Nazizeit immer weiter an Einfluss gewannen und die Mittelschicht sich stetig verkleinerte.¹¹²

110 Hans-Ulrich Thamer: *Wirtschaft und Gesellschaft unterm Hakenkreuz*. URL:

http://www.bpb.de/publikationen/01158073712671365731706452990874,4,0,Wirtschaft_und_Gesellschaft_unterm_Hakenkreuz.html#art4, S. 3 (18.11.2012).

111 Ebd., S. 1.

112 Ebd., S. 3.

Aber solange sich die Arbeitslosenzahlen verringerten und die Wohlfahrtsorganisationen zur Ablenkung beitrugen, gab es für die Arbeiter keinen Anlass zur Beschwerde. Die Arbeitsbeschaffungsprogramme, die ins Leben gerufen wurden, um die Zeit zu überbrücken bis die Rüstungsindustrie vollends angelaufen war, fanden zunehmend ihren Weg auf die Leinwand. Das Riesenprojekt der Reichsautobahn, neu gepflanzte Wälder und trockengelegte Sümpfe waren eroberte Räume.¹¹³

Der Film *Metall des Himmels*,¹¹⁴ den Walter Ruttmann 1935 mithilfe der Finanzierung durch die Stahlindustrie drehte, zeigt, dass die neue faschistische Ästhetik schnell von den Filmemachern übernommen wurde. Seine Experimente zur Montagetechnik, die er in seinem Film *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*¹¹⁵ durchführte, wurden nun zu einer Montage der Überwältigung.¹¹⁶ *"Tote Gegenstände werden zum Leben erweckt, um den Lebenden den Tod zu bringen"*.¹¹⁷ Die gefilmten Fabriken werden zu scheinbar lebendigen Organismen verwandelt. Der Mensch und die Maschine verschmelzen zu einem Ganzen. Die mythologischen Vorstellungen der Nazis spiegeln sich in den Produktionsschritten der Arbeit wider. Der Mensch ist wie eine Maschine, unermüdlich, ohne Erbarmen und hart wie Stahl. Der Arbeiter ordnet sich dem Erreichen des höheren Ziels unter und trägt seinen Teil zur Aufrüstung und Stärkung Deutschlands bei. Das eigentliche Problem der Entfremdung zum Produkt durch die eintönige Fabrikarbeit wird so ästhetisch überwunden.

3.7 Blut und Boden

Um den Deutschen nicht nur in seiner Liebe zur Arbeit zu bestärken, sondern ihn auch an die Liebe zum Vaterland zu erinnern, wurde von den Nazis ein neues Filmgenre geschaffen, das eben dies zum Zweck hatte. In den Filmen der *Blut-und-Boden-Ideologie* wird eine neue und eigenständige Religion beschworen. Ihre Aufgabe war es, die *"Liebe zur Heimat"* zu bestärken, die *"Verwurzelung des Bauern zur Scholle"* (der gepachtete Grundbesitz eines Bauern) zu fördern und das *"Blutopfer des Soldaten für neuen Lebensraum"* zu legitimieren.¹¹⁸

113 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

114 *Metall des Himmels*, Regie: Walter Ruttmann 1935.

115 *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Regie: Walter Ruttmann 1927.

116 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

117 Ebd., (00:32:25 – 00:32:32)

118 Ebd., (00:34:35 – 00:34:50.)

Der Begriff wurde vom Agrarpolitiker und Reichsbauernführer Robert Walther Darré geprägt und fußt auf den nationalsozialistischen *Blut-und-Rasse-Theorien*.¹¹⁹ Jedem Deutschen sollte bewusst gemacht werden, dass er seinen rechtmäßigen Platz in der Gesellschaft hat, der ihm als gebürtiges Recht zusteht. Das Blut der Deutschen wird in einer Art archaischem Kreislaufdenken als ein Teil des deutschen Bodens angesehen. Der Mensch ist ein untrennbarer Teil des Landes, auf dem er geboren wurde und des Ackers, der ihn ernährt. Nach seinem Tode wird sein Körper zum Dünger für den Acker seiner Enkel. Diese Denkweise führt auch zu dem Schluss, dass jeder Deutsche aufgrund der Tatsache, auf deutschem Boden geboren worden zu sein, einander gleich ist. Das Land und die Menschen gehen eine nicht voneinander zu trennende Verbindung ein.¹²⁰ *"Wir glauben, daß nichts, was auf der Welt ist, für sich allein besteht, sondern daß die Welt ein Ganzes ist, in dem jedes seinen Platz als sinnvoll eingefügtes Glied besitzt"*.¹²¹ Ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer Volksgemeinschaft wird aufgebaut, es erfolgt aber zugleich auch eine Abgrenzung zu anderen Volksgemeinschaften, beziehungsweise Volksgruppen. Der Rassentheorie wird eine historische Berechtigung verliehen, die einer natürlichen Ordnung folgt. *"Kurzum, wir glauben, daß es eine natürliche Ordnung in der Welt gibt, die aus dieser selbst emporgewachsen ist und alles umschließt und alles in sich einbegreift, so daß niemand sie auf die Dauer mißachten kann, es sein denn, er besiegelt seinen eigenen Untergang"*.¹²² Die *Blut-und-Boden-Ideologie* spricht dem jüdischen Volk dadurch die Berechtigung ab, ein Teil dieser natürlichen Ordnung zu sein.

Das Bauerntum und das Heldenopfer werden miteinander verbunden. Der Bauer, der das Feld bestellt, sichert das Überleben des Volkes. Der Soldat, der den deutschen Boden gegen seine Feinde verteidigt, erhält durch die natürliche Ordnung die Legitimation, den Lebensraum seines Volkes zu vergrößern. Das dadurch geforderte Blutopfer des Soldaten düngt wiederum den Boden und macht ihn fruchtbar. Dieses Opfer muss erbracht werden, um das Fortschreiten des Kreislaufes zu sichern.

Der noch nicht zu lang zurückliegende Erste Weltkrieg hatte ein Trauma im deutschen Volk hinterlassen. Die Menschen konnten sich noch gut an Lebensmittelknappheiten und Kriegshunger erinnern. Da in der nun aufstrebenden Wirtschaft genug Essen vorhanden war, musste dies dem Volk auch gezeigt werden. An von der Partei organisierten Eintopfsonntagen wurden Menschen

119 Karl Motz: *Blut und Boden. Die Grundlagen der deutschen Zukunft*, Berlin 1935.

120 Kurt Reinl: *Blut und Boden. Etwas von der nationalsozialistischen Weltanschauung*, Berlin 1939.

121 Ebd., S. 9.

122 Ebd., S. 10.

aller Klassen zusammengerufen, um an einem Tisch zusammen zu essen. Die Partei übernimmt die Rolle einer umsorgenden und ernährenden Mutter.¹²³

Die propagandistische Adaption dieser Ideologie legt den Grundstein für ein Genre, das in den 50er Jahren als *Heimatfilm* bekannt wird. Landschaftsbilder, die zuvor nur als Hintergrund genutzt wurden, werden hier zum zentralen Element. Die Liebe zu Land und Natur wird subjektiviert und erotisch aufgeladen. Im Film *Heimkehr*¹²⁴ von 1941 wird die Geschichte einer deutschen Minderheit in Polen erzählt, die kurz vor ihrer Auslöschung durch die polnische Bevölkerung von der deutschen Wehrmacht gerettet und heim in Reich gebracht wird. Die Schauspielerinnen Paula Wessely hält darin ein flammendes Plädoyer für Deutschland, mit Tränen in den Augen:

*„Daheim bist du Mensch. Daheim, daheim bei den Heiden. Und es wird uns ganz wunderbar sein ums Herz, dass die Kuhle des Ackers und das Stück Lehm und der Feldstein und das Zittergras und das Schwanken der Halme, der Haselnussstrauch und die Bäume, dass das alles deutsch ist. Wie wir selber, zugehörig zu uns, weil es ja gewachsen ist aus den Millionen Herzen der Deutschen, die eingegangen sind in die Erde und zur deutschen Erde geworden sind. Denn wir leben nicht nur ein deutsches Leben, wir sterben auch einen deutschen Tod. Und Tod bleiben wir auch deutsch und sind ein ganzes Stück von Deutschland. Eine Blume des Ackers für das Korn der Enkel“.*¹²⁵

Das Zitat zeigt sehr deutlich die Romantisierung der Natur und die symbolisch aufgeladene Filmsprache. Das Kornfeld als Symbol für den Kreislauf wird am häufigsten zitiert, besonders in Situationen, in denen es um den Tod geht. Auch ist der Pferdepflug ein fester Bestandteil der Bildästhetik, obwohl diese Form der Ackerbearbeitung auch damals schon veraltet und kaum noch genutzt war. Aber es hob das Bild des körperlich arbeitenden Bauern, der die harten Bedingungen nicht scheut, hervor. Die Filme, denen eine *Blut-und-Bodenromantik* zugrunde lag, waren im Allgemeinen wenig abwechslungsreich. Es waren halbdokumentarische Dramen, die lediglich Variationen der immer gleichen Motive zeigten. Zudem fand eine reges Bildrecycling einzelner Szenen in anderen Filmen ähnlicher Thematik statt.¹²⁶

123 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003, (Kapitel: *Blut und Boden*, ab Min. 00:34:00)

124 *Heimkehr*, Regie: Gustav Ucicky 1941

125 Ebd., (01:03:31 – 01:05:05)

126 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

3.8 Die Volksgemeinschaft

Mit den eingängigen und einfach zu fassenden Aussagen der Blut-und-Boden-Filme konnte sich ein jeder Deutsche leicht identifizieren. Die Zugehörigkeit zu einer "Familie", der man als Deutscher von Geburt an angehörig war, schaffte ein Gefühl von Sicherheit und Rückhalt. Es schuf ein Gefühl der Volksgemeinschaft, in der es keine Klassenunterschiede mehr zu geben schien und in der alle auf ein gemeinsames Ziel hinarbeiteten.

Hitlers Gesellschaftspolitik erweckte den Eindruck im Volk, dass es ihr Bestreben war, für mehr soziale Gleichheit einzustehen. Es wurde das Bild eines modernen Sozialstaates entworfen, dessen reale Existenz aber niemals bestand.¹²⁷ *"Die Wirkung der Propaganda zielte darauf ab, gesellschaftliche Veränderungen als Folge politischer Maßnahmen des NS-Regimes darzustellen"*.¹²⁸ Was die Nazis sich als Überlegenheit der faschistischen Staatsform, gegenüber der Demokratie oder des Kommunismus, auf die Fahnen schrieb war aber nicht ihr Verdienst. *"Vieles von dem, was heutzutage oft als vom Nationalsozialismus bewirkter Modernisierungsschub bezeichnet wird, hätte sich durch das Wesen der deutschen Wirtschaft bedingt zweifellos unter jeder Regierungsform abgespielt"*.¹²⁹ Das Volk aber glaubte daran. Sie wurden überflutet mit Propagandabildern der "Kraft durch Freude". Unter Slogans wie "Luxusreisen für die Schaffenden der Faust" wurde es einfachen Arbeitern möglich, an Kreuzfahrten teilzunehmen, auf denen sie rund um die Uhr bedient wurden.¹³⁰ So etwas hatte davor nicht existiert. Und obwohl die Reisen in Wirklichkeit immer noch so teuer waren, als dass ein einfacher Arbeiter es sich hätte leisten können, erfüllte die Propaganda ihren Zweck. Im Buch *Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus*, das begleitend zur gleichnamigen Ausstellung veröffentlicht wurde, heißt es in einem Interview:

„Zum ersten Male sind wir richtig in den Urlaub gefahren. Mit der 'Oceana' von HAPAG. Früher konnten ja nur die Reichen mitfahren, das hat mindestens 300, 400 Mark gekostet. Und wir haben für eine Woche nur 54 Mark bezahlt! Reichsmark

127 Sascha Howind: Der faschistische Einheitstrick. Die Suggestion von Einheit und Gleichheit in der Nationalsozialistischen "Volksgemeinschaft". In: Brunner, Markus (u.a.): *Volksgemeinschaft, Täterschaft und Antisemitismus*. Gießen 2011, S. 112.

128 Ebd., S. 112.

129 Ian Kershaw: *Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick*. Hamburg 1988, S. 276+f.

130 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

natürlich. Sechs Mahlzeiten gab es täglich und zu Mittag immer mehrere Gänge. Bedient worden sind wir von livrierten Kellnern“.¹³¹

Die Realität sah allerdings anders aus. Die Gleichheit, die so lautstark propagiert wurde, war de facto von großer Ungleichheit geprägt. Es wurden große Bevölkerungsteile unter Schlagworten wie "Volksfeind" und "Gemeinschaftsfremd" kategorisch exkludiert. Das Zusammengehörigkeitsgefühl, das aus der Ausgrenzung heraus resultierte, nennt Adorno den "faschistischen Einheitstrick".¹³²

3.9 Der Jude

Eine dieser ausgegrenzten Minderheiten in Deutschland waren die Juden. „Der Jude“ war allerdings weit mehr als eine vom restlichen gesellschaftlichen Leben ausgeschlossene soziale und kulturelle Minderheit. Es war ein sorgfältig konstruiertes Bild, das emotional aufgeladen wurde. Die von den Nazis eingeführten Rassentheorien forderten vom deutschen Volk, sich an ein ästhetisches menschliches Ideal anzugleichen, das über die „nordischen“ Vorgaben des arischen Übermenschen definiert wurde. Da das Bild des „deutschen Körpers“, wie Leni Riefenstahl es in Szene zu setzen verstand, nicht einmal im Ansatz auf die breite Masse der in Deutschland lebenden Menschen zutreffend war, wurde von den Propagandisten ein universelles Feindbild entworfen, neben dem selbst der hässlichste Deutsche wie ein arischer Held wirkte.¹³³ Die Juden verkörperten alles, was die Nazis in ihrer Ideologie und Politik verabscheuten und ablehnten. Sie waren die Verkörperung all dessen, was nicht deutsch und nationalsozialistisch war. *"Sie waren das Kontrastmittel, an dem Deutschland genesen sollte“.*¹³⁴ Die Werte, die auf dieses Bild der Juden projiziert wurden, waren beispielsweise, dass sie ein Volk ohne Bauern und Arbeiter waren. Altbekannte Vorwürfe, die seit dem Mittelalter bestanden, wurden wieder neu entfacht. Sie wurden zum Inbegriff des geldgierigen Intellektuellen, der im Hintergrund die Fäden zieht. Die Juden waren es, die die Weltherrschaft anstrebten, nicht die Nazis. Die

131 Reisen mit 'Kraft durch Freude'. In: *Inszenierungen der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Berlin 1987, S. 260.

132 Theodor Adorno: Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda. In: Helmut Dahmer (Hg.): *Analytische Sozialpsychologie*, Frankfurt/M. 1980, S. 324.

133 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

134 Ebd.

Protokolle der Weisen von Zion,¹³⁵ eine gefälschte verschwörungstheoretische Hetzschrift, die Anfang des 20. Jahrhunderts von Russland aus ihren Weg nach Deutschland fand, wurde im Nationalsozialismus neu aufgelegt. Auch war es ein Jude, Karl Marx, der den Grundstein des Sozialismus legte, und so zu einem politischen Erzfeind der Nazis wurde. Neben all diesen moralischen und kulturellen Anklagen war der zentrale Vorwurf ein ästhetischer, an dem die Nazis so gerne ihre eigene Überlegenheit festmachten. Das Bild des „Juden“ in Nazi Deutschland entstand bereits sehr früh. Julius Streicher veröffentlichte in seinem 1923 gegründetem Wochenblatt *Der Stürmer* antisemitische Karikaturen, die an die primitivsten Instinkte im Menschen appellierten.¹³⁶ Die gängigen Stereotype, die auf den Juden angewendet wurden, findet man in einer Broschüre von 1933 wieder, die den Titel *Juden sehen Dich an*¹³⁷ trägt. Sie wurde vom einschlägigen Antisemiten Dr. Johann von Leers verfasst und gliedert sich in sechs Abschnitte, die mit den Überschriften: *Blutjuden*, *Lügenjuden*, *Betrugsjuden*, *Zersetzungsjuden*, *Kunstjuden* und *Geldjuden* versehen sind. Unter dem Begriff des *Blutjuden* bezeichnet er die Juden als die politischen Feinde Deutschlands. Er zählt einige prominente jüdische Kommunisten und Kapitalisten auf und gründet das Judentum auf eben diesen völkischen Überzeugungen. Das Kapitel der *Lügenjuden* bezichtigt jüdische Schriftsteller, Hetzschriften gegen Adolf Hitler anzufertigen und somit die öffentliche Meinung zu lenken, da die Presse fest in jüdischer Hand sei. Im dritten Kapitel wird die Behauptung aufgestellt, dass die Verbindung von Juden- und Verbrechen Jahrtausende alt sei. Die jüdische Religion erlaube betrügerische Geschäfte und schreibe sie gegenüber Nicht-Juden sogar vor. Der *Zersetzungsjuden* wird beschuldigt, die Moral und Sittenhaftigkeit in Deutschland zu zerstören. Die Juden billigten Homosexualität, seien Lasterhaft und ganz und gar verdorben. Unter der Rubrik *Kunstjuden* wird die dominante Vormachtstellung der Juden im kulturellen Leben Deutschlands angeprangert. Die Verbreitung ihrer "entarteten Kunst" in Film und Theater sei der kulturelle Ruin Deutschlands. Im letzten Kapitel der Broschüre, dem *Geldjuden*, wird die allgemeine Behauptung aufgestellt, dass das Judentum sich historisch durch das Anhäufen von Geld und wirtschaftlicher Macht eine Grundlage zur Herrschaft über andere Völker verschaffe.¹³⁸

Die filmische Projektion des Juden-Bildes umfasst weitestgehend ähnliche Stereotypen. Diese werden aber noch entscheidend erweitert durch die Erscheinungsmerkmale des Juden. Der Film

135 Wolfgang Benz: *Die Protokolle der Weisen von Zion. Die Legende von der jüdischen Weltverschwörung*, München 2007, S. 43.

136 Wolfgang Benz: *Der ewige Jude*. Berlin 2010, S. 20.

137 Johann Dr. von Leers: *Juden sehen Dich an*. Berlin 1933.

138 Benz: *Der ewige Jude*, S. 42+ff.

*Der ewige Jude*¹³⁹ ist laut eigenen Aussagen des Regisseurs ein "dokumentarisches Werk", von dem man heute weiß, dass es ein persönliches Werk von Joseph Goebbels ist.¹⁴⁰ Die Botschaft des Films ist auch hier sehr einfach: Der Jude ist der stereotype Gegenpol zum arischen Deutschen. Die zuvor im Kapitel *Inszenierung der Macht* angeführten Stilelemente, mit denen sich die Nazis in Szene setzten, werden umgekehrt: Die organisierte Masse der Deutschen wird dem unordentlichen Menschengewimmel im Warschauer Ghetto gegenübergestellt. Die Kameraperspektive ändert sich und blickt nun auf die Menschen hinab; zu Hitler musste man hingegen immer aufschauen. Auch dominiert im Hintergrund nun nicht mehr der Himmel, sondern die kleinen verwinkelten Gassen. Ebenso werden die statisch gefilmten Bilder der Nazis von einer verwackelten Handkamera abgelöst, die Unruhe in den Film bringt.¹⁴¹ Auch erfolgt eine Kontrastierung der Juden durch die gewählte Belichtung. *"Die Aufnahmen in den jüdischen Ghettos und die Rattenszenen sind stets in einem düsteren Licht gehalten, wohingegen die Bilder von den assimilierten Juden in Berlin in einer kontrastiv ausgelegten Ausleuchtung aufgenommen sind"*.¹⁴² Um den Grundgedanken des Filmes aufrecht zu erhalten, werden immer wieder Vergleiche zur „eigenen“ Rasse des Ariers gezogen. Zum einen, um die konkrete Bedrohung zu unterstreichen, die von den Juden als einem "Pestherd" und "parasitärem Dasein" auf das deutsche Volk ausgeht, und zum anderen natürlich, um die eigene moralische, ideologische und ästhetische Überlegenheit auszudrücken.¹⁴³ Das jüdische Volk wird mithilfe einer Montage, in dem die Völkerwanderung der Juden mit der Ausbreitung der braunen Wanderratte aneinander geknüpft wird, degradiert. Ihr Status als Untermenschen mit tierischen Eigenschaften wird ausgearbeitet und noch durch den speziellen Vergleich zur Ratte, die verantwortlich für die Übertragung vieler Krankheiten war, nochmals stärker negativ aufgeladen.

„Die Ratten begleiten als Schmarotzer den Menschen von seinen Anfängen an [...] wo Ratten auftauchen, tragen sie Vernichtung ins Land, zerstören sie menschliche Güter und Nahrungsmittel. Auf diese Weise verbreiten sie Krankheiten, Pest, Lepra, Thyphus, Cholera, Ruhr und so weiter. Sie sind hinterlistig, feige und grausam und treten meist in großen Scharen auf. Sie stellen unter den Tieren das Element der heimtückischen, unterirdischen Zerstörung dar, nicht anders als die Juden unter den Menschen“.¹⁴⁴

139 *Der ewige Jude*, Regie: Fritz Hippler 1940.

140 Yizhak Ahren (u.a.): *"Der ewige Jude" oder wie Goebbels hetzte. Eine Untersuchung zum nationalsozialistischen Propagandafilm*, Aachen 1990.

141 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

142 Christian Hardinghaus: *Filmpropaganda für den Holocaust?. Eine Studie anhand der Hetzfilme "Der ewige Jude" und "Jud Süß"*, Marburg 2008, S. 41.

143 Ebd., S. 44.

144 *Der ewige Jude*, Regie: Fritz Hippler 1940 (16:24-16:32 min).

In Kapitel fünf des Filmes wird das Erscheinungsbild des Juden und seine Fähigkeit zur Mimese porträtiert. Es wird das Bild des typischen „Ostjuden“ anhand von sechs Männern, die dem gängigen Klischee entsprechen, festgemacht. Die Männer sind ärmlich anmutend, mit dem traditionellen Kaftan bekleidet und treten unrasiert und ungepflegt auf. Ihre Verwandlungsfähigkeit wird durch einen Vergleich zum „Berliner Juden“ ausgebreitet, der elegant gekleidet und gepflegt zurecht gemacht ist. Durch den Kommentar wird allerdings vermittelt, dass der Jude sein Äußeres zwar verändern könne, um in den Kreisen der Nicht-Juden unerkannt zu bleiben, aber sein inneres Wesen immer gleich bleibe. Dem unerkannten Strippenzieher, der sich im Hintergrund hält, soll ein Gesicht gegeben werden. Die Identifizierung mithilfe äußerlicher Merkmale wird zum Ende des Filmes wieder kontrastiert auf das arische Bild des deutschen Soldaten umgeleitet. Die zumeist jungen und blonden Männer zeigen dem Zuschauer, wie der moralische und bessere Deutsche aussieht.

Auch auf akusmatischer Ebene erfolgt eine direkte Kontrastierung. Die Szenen auf dem jüdischen Markt werden mit unvertrauten maurischen Klängen unterlegt. Die marschierenden deutschen Soldaten werden hingegen von heroischer Marschmusik begleitet.¹⁴⁵ Die propagandistische Suggestion erfolgt auf allen Ebenen: Bild, Ton und Kommentar machen den Film zu einem *"Lehrbeispiel für Wirkmechanismen audiovisueller Medien"*.¹⁴⁶

3.10 Der Tod

Die Nationalsozialisten befassten sich mit dem Thema Tod auf ähnliche mystische und ritualisierte Weise wie dem Rest ihrer ideologischen Selbstinszenierung. Der bewusste Umgang mit dem Thema gründete sich nicht zuletzt auf der wissentlichen Vorausahnung, dass der bevorstehende Krieg unzählige Menschen das Leben kosten würde. Der Tod wurde glorifiziert und von ihren starken Helden sehnsüchtig erwartet.

Die "Todessehnsucht" der Deutschen, wie Marcel Schwierin¹⁴⁷ sie beschreibt, zeigt eine Vielzahl von Parallelen zur deutschen Romantik auf. Gedichte und Schriften aus der Zeit wurden neu

145 Hardinghaus: Filmpropaganda für den Holocaust?, S. 41.

146 Ebd., S. 41.

147 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

belebt und wieder popularisiert. Im Film *Stukas*¹⁴⁸ rezitiert der Schauspieler O.E. Hasse das Gedicht *Tod fürs Vaterland*,¹⁴⁹ das Friedrich Hölderlin 1799 verfasste.

„[...] O nimm mich, nimm mich mit in die Reihen auf,
Damit ich einst nicht sterbe gemeinen Tods!
Umsonst zu sterben, lieb' ich nicht, doch
Lieb ich, zu fallen am Opferhügel

*Fürs Vaterland, zu bluten des Herzens Blut
Fürs Vaterland - und bald ist's geschehn! Zu euch,
Ihr Teuern! komm ich, die mich leben
Lehrten und sterben, zu euch hinunter [...]“.*

Das Sterben wird positiv konnotiert. Das Blutopfer des Soldaten, wie es schon in der Blut-und-Boden-Ideologie beschworen wird, ist nicht vergeudet. Der Tod fürs Vaterland wird mit „Liebe“ emotional aufgeladen. Durch das Sterben geht man ein in den ewigen Kreislauf des Lebens: *„Das Heldenopfer für das Korn der Enkel“*.¹⁵⁰ Da im Nationalsozialismus nicht der Individualismus, sondern immer das Gemeinwohl des gesamten Volkes im Vordergrund stand, überrascht diese Auseinandersetzungsweise mit dem Tod kaum. Auch in dem Kapitel, das sich mit dem Erhabenheitsbegriff auseinandersetzt, wurde bereits erwähnt, wie die Riefenstahlsche Propaganda auf den Umgang mit dem Tod einzuwirken versucht. Die jungen Männer in *Das blaue Licht* besteigen den Berg, ohne reflektiert über die Gefahren nachzudenken. Alles intellektuelle und geistige wird von der Ideologie verdrängt, um in den Köpfen die Selbstaufopferung für das erhabene Objekt (die Nazis) zu fördern. *„Arische Helden sind tote Helden“* und ihre *„Größe liegt nicht im Sieg, sondern in ihrem Opfer“*.¹⁵¹ Somit ist es auch nicht verwunderlich, dass Riefenstahl als den krönenden Abschluss ihres ersten *Olympiafilmes*¹⁵² den Marathon als höchste Disziplin wählt. Der Marathonlauf beruht schon in seiner Entstehungsgeschichte auf einem Opfer. Ein Bote, der im antiken Griechenland die Strecke von Marathon nach Athen zu Fuß beschrift, um dort vom Sieg der Armee gegen die Perser zu berichten, brach vor Erschöpfung zusammen und starb.¹⁵³ In *Olympia* werden zum einzigen Mal nicht nur die Gewinner gezeigt, sondern die

148 *Stukas*, Regie: Karl Ritter 1941.

149 Jochen Schmidt: *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Gedichte und Hyperion*, Frankfurt/M. 1999, S. 216+f.

150 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003, (00:34:35 – 00:34:37).

151 Ebd., (00:48:57 – 00:48:37).

152 *Olympia I. Teil – Fest der Völker*, Regie: Leni Reifenstahl 1938.

153 Christian Werth: *Die historische Entwicklung des Marathons*, Wuppertal 2008, S. 3.

Läufer vom Grad der Erschöpfung her bemessen. Auch ist hier die Blut-und-Boden-Ästhetik in Form von Kornfeldern wiederzufinden, die den Szenen der Läufer zwischen geschnitten werden.¹⁵⁴ Die Nationalsozialistische Propaganda wird so zu einer Allegorie des Nationalsozialismus selbst: *"Nach außen hin voller Leben, aber innerlich dem Tode geweiht"*.¹⁵⁵

3.11 Der Krieg

Die Inszenierung von Massenaufmärschen und die Ästhetisierung des Körpers zeigt einem Künstler viele Möglichkeiten auf, sein künstlerisches Talent einzusetzen, da dem menschlichen Körper von Natur aus eine gewisse Ästhetik zu eigen ist, die jeder Betrachter nachvollziehen kann. Anders verhält es in der Darstellung des Krieges. Die faschistischen Propagandisten wurden vor die schwierige Aufgabe gestellt, Schönheit und Ästhetik in etwas so Furchterregendem und Abstoßendem wie dem Krieg auf der Bildebene auszudrücken. Sie lösten dieses Problem ganz einfach, indem sie den Krieg nicht zeigten. Siegfried Krakauer befasst sich in seinem Buch *"Von Caligari zu Hitler"*¹⁵⁶ mit der Darstellungsweise des Krieges im Deutschen Film zur Zeit des Nationalsozialismus.

Die filmische Behandlung des Krieges geschah in Nazi-Deutschland auf zwei verschiedene Arten: Zum einen im Spielfilm und zum anderen in der Deutschen Kriegswochenschau, deren Aufgabe es war, die Bevölkerung über die aktuelle Kriegsentwicklung zu unterrichten. Laut Siegfried Krakauer funktionierten die Kriegswochenschauen nach drei Grundsätzen: Erstens hatten sie den Anspruch, möglichst wahrheitsgetreu zu sein, das heißt, es wurden keine gestellten Szenen des Krieges, sondern fast ausschließlich originales Filmmaterial von der Front verwendet. Der Wahrheitsgehalt der gezeigten Bilder wurde dann anschließend am Schneidetisch verzerrt. Der zweite Grundsatz spiegelte sich in der Länge des gezeigten Materials wider. Durch längere Sendezeiten und die hohe Frequentierung der Ausstrahlungen konnten ähnliche Wirkungen wie durch eine rhetorische Wiederholung erzielt werden: Die gezeigten Bilder waren nachdrücklicher und einprägsamer. Und zuletzt war es eine Frage der Aktualität. Die Bilder mussten so schnell wie möglich, nachdem die Bevölkerung durch die Kriegskommunikés informiert wurden, auf die Leinwand gebracht werden, damit sie nicht schon wieder vergessen waren.¹⁵⁷ Der Spielfilm,

154 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003, (Kapitel: *Blut und Boden*, ab Min: 00:34:00).

155 Ebd., (00:48:07 – 00:48:10).

156 Krakauer: *Von Caligari zu Hitler*.

157 Ebd., S. 323.

für den diese Grundsätze nicht galten, verarbeitete das Kriegsgeschehen in den so genannten *Feldzugsfilmen*. Hier wurde eher auf künstlerische Gestaltung als auf Information und Aktualität gesetzt.

Vorneweg ist zu verdeutlichen, dass in der Deutschen Kriegspropaganda immer die Wehrmacht und die Soldaten im Vordergrund stehen, nie die Partei oder die Politik. Es wurde versucht, die Zustimmung der Bevölkerung für diesen Krieg zu erlangen. Die Menschen mussten davon überzeugt werden, dass der Krieg zum Wohle Deutschlands und somit zu ihrem eigenen Wohle geführt werden musste. Hitler war sich darüber bewusst, dass sich seine Kriegspläne nur mit der Unterstützung der Bevölkerung bewerkstelligen ließen. Daher war die Kriegspropaganda von essenzieller Notwendigkeit, um das Volk auf seine Seite zu ziehen.

Der Zuschauer sollte sich mit den Soldaten an der Front identifizieren können. Szenen, die deutsche Soldaten bei der Verrichtung von vulgären Alltagsdingen zeigen,

„haben den Vorteil, besonders an Instinkte, die allen Menschen gemeinsam sind, zu appellieren. Wie Speerspitzen treiben sie Keile in die Abwehr des Ichs, und dank der Regression, die sie einleiten, erobert die totalitäre Propaganda wichtige Bezirke des Unbewussten“.¹⁵⁸

Eine Identifizierung mit dem einen ist immer mit einer Abgrenzung zu einem anderen verbunden. Deshalb wurden, *„um dem Filmcharakter des deutschen Soldaten Gestalt zu geben“*,¹⁵⁹ auf diese indirekte Methode zurückgegriffen. Angebliche Eigenschaften von verschiedenen Feindtypen werden herausgearbeitet, kritisiert und bildlich dargestellt. Die komplementären Eigenschaften werden dann, vom naiven Zuschauer, automatisch dem deutschen Soldaten zugeschrieben. In der Darstellung der Laster aus dem einen Lager zieht man Rückschlüsse auf die Tugenden des anderen.¹⁶⁰

Die gezeigte Lageridylle sollte auch eine Verbindung zwischen dem Soldaten an der Front und der Familie zu Hause knüpfen. Es war wichtig, die Volksgemeinschaft zwischen Front und Heimat aufrecht zu erhalten, da das Trauma des Ersten Weltkriegs sich nicht wiederholen sollte.¹⁶¹ Die Einheit des deutschen Volkes wurde auch durch seine Fähigkeit, als Einheit zu funktionieren, dargestellt. Das ganze Volk sollte als ein Paradebeispiel für Organisation und Planungsfähigkeit fungieren, denn nur so konnten Blitzkriege überhaupt möglich gemacht werden.¹⁶² Aus

158 Ebd., S. 332.

159 Ebd., S. 332.

160 Ebd., S. 332.

161 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003.

162 Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 334.

dramaturgischer Sicht dienten die gezeigten Bilder der Lageridylle als Ruhepunkte. Diese Pausen unterstrichen die Vehemenz der kurz darauf folgenden Stürme.¹⁶³

Direkte Kriegshandlungen wurden sowohl in den *Wochenschauen* als auch im *Feldzugsfilm* nie detailliert dargestellt. Die Propaganda, die in ständiger Angst lebte, die *"intellektuellen Fähigkeiten des Einzelnen zu wecken"*,¹⁶⁴ ist in ihren bildlichen Darstellungen von Zerstörung nur flüchtig. Besonders hervorgehoben werden aber die scheinbar endlosen Kolonnen an Panzern, Kriegsmaschinerie und marschierenden Soldaten. Es besteht eine konstante Ruhelosigkeit. Soldaten essen und schlafen auf fahrenden Panzern und in Flugzeugen. Das Bild ist ständig in Bewegung. *"Alle Nazikriegsfilme verherrlichen Deutschland nachdrücklich als eine dynamische Macht, als Dynamit"*.¹⁶⁵ Obwohl die schwere Kriegsmaschinerie sicherlich für die Entwicklung des Krieges entscheidender war, boten die marschierenden Soldaten ein weitaus eindrucksvolleres Bild für den Zuschauer. Dem Publikum wird der Vormarsch der deutschen Armee tiefer ins Bewusstsein eingepägt und durch die häufig verwendeten Parallelmontagen der Soldaten mit wehenden Hakenkreuzfahnen zusätzlich hypnotisiert.¹⁶⁶ Kracauer beschreibt die Bestrebungen der Kriegspropaganda als einen Versuch, Deutschlands Leistungen in Europa auf psychologischem Gebiet zu wiederholen. Stück für Stück wird die Seele des deutschen Volkes erobert und besetzt gehalten. Die Seele wird zum Kriegsgefangenen.¹⁶⁷

Um nicht den Krieg als das, was er ist, nämlich eine Massenvernichtung darstellen zu müssen, bedienten sich die Propagandisten einer anderen Möglichkeit, die auch der nationalsozialistischen Mystifizierung und Ideologie zuträglich war. Sie ließen die Feldzugfilme zu einem Epos aufleben. Deutschland wird darin nicht als ein Volk verstanden, dessen Einwohner alle ein eigenes Schicksal tragen, sondern zu einem Subjekt, zu einem einzelnen Helden. So werden auch die Länder, gegen die der Krieg geführt wird, nicht mehr als eine Gruppe von Individuen verstanden, sondern als die subjektivierte Widersacher, die den Helden Deutschland umringt halten. Deutschland begibt sich in eine klare Opferrolle und ist gezwungen, seinen Lebensraum zu behaupten. Der Mythos wird kreiert, dass Deutschland sich historisch gegen die westlichen Demokratien verteidigen muss, die seit je her auf seine Vernichtung aus sind. Der Held steht zwar allein gegen diese offensichtliche Übermacht, ist aber sowohl moralisch als auch in seiner

163 Ebd., S. 347.

164 Ebd., S. 335.

165 Ebd., S. 337.

166 Ebd., S. 337.

167 Ebd., S. 338.

Waffenstärke überlegen.¹⁶⁸ *"Die positive Natur des Helden wird systematische gegen das destruktive Ego seiner Widersacher ausgespielt"*.¹⁶⁹ Deutschland sieht sich selbst immer als den Erschaffer und Erbauer, der die neuen Technologien vorantreibt, seine Gegner sind hingegen die Zerstörer.

Die Nazis versuchten, wie bereits erwähnt, in ihren Filmen jegliche Form von Realität zu vermeiden. Die Denkfähigkeit der Zuschauer sollte unterbunden und lediglich ihre Instinkte und Emotionen am Leben gehalten werden. Im Gegensatz zum russischen Propagandafilm, in dem das Leid des russischen Volkes sehr detailliert und einprägsam dargestellt wurde, blendeten die Nazifilme diesen Teil des Krieges kategorisch aus. Stattdessen herrschte eine Atmosphäre von Hysterie und Panik. Die Story der Filme wurde dramatisiert, um eine fehlende Realität zu kompensieren.¹⁷⁰ Dramatische Effekte wurden auch durch Animationen geschaffen. Die Landkarte zu Beginn von *Sieg im Westen*,¹⁷¹ aber auch in anderen Filmen, fungiert als dramatische Exposition. Die farbliche Kontrastierung stellt Deutschland in weiß den Feinden wie beispielsweise Polen, Frankreich oder England, in schwarzer Farbe dargestellt, gegenüber: *"[...] Sie ersetzen das Motiv der Schuld, durch das der Rechtfertigung"*.¹⁷²

So werden schon von Anfang an die Erwartungen der Zuschauer kanalisiert. In einer anderen Animation wird der Angriff auf die Festung Lüttich¹⁷³ in einer Form dargestellt, die an moderne CGI-Technik erinnert. Der *"Betrachter erlebt den Krieg aus einer göttlichen Perspektive"*.¹⁷⁴ Der Krieg wird zu einem Spektakel. Die Zerstörung einer Millionenstadt durch Fliegerbomben wird wie ein Schauspiel im Theater kommentiert. Von der eigentlichen Zerstörung sieht man Nichts. So wird bei der Bombardierung von Warschau von einem Drama und einem Rauchvorhang gesprochen. Die Zuschauer sollen unterhalten und nicht verschreckt werden. Zu eindeutige Bildinhalte würden den einlullenden Charakter der Nazi-Propaganda zerstören. Leichen oder gar Szenen aus Konzentrationslagern sucht man daher vergebens. *"All das kann geschehen und in Wort und Schrift propagiert werden, aber es widersetzt sich hartnäckig bildlicher Darstellung. Das Bild scheint das letzte Refugium verletzter Menschenwürde zu sein"*.¹⁷⁵

168 Ebd., S. 342+ff.

169 Ebd., S. 342.

170 Ebd., S. 343+f.

171 *Sieg im Westen*, Regie: Fritz Brunsch/Werner Kortwich/Svend Noldan/Edmund Smith 1941.

172 Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 341.

173 *Sieg im Westen*, Regie: Fritz Brunsch/Werner Kortwich/Svend Noldan/Edmund Smith 1941, (00:25:11 – 00:26:03).

174 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003, (01:13:25 – 01:13:27).

175 Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 358.

Wie zuvor die turnenden Mädchen liebten die Propagandisten der Nazis es scheinbar, endlose Bombardierungssequenzen aneinanderzureihen. *"Ohnmacht und Demütigung des 1. Weltkrieges schießen sie sich mit immer größeren Kanonen aus der Seele"*.¹⁷⁶ Das typische Ende einer Sequenz ist der Triumph, der entsprechend ausgekostet wird. Das spiegelt sich in der Länge wieder, da die Siegesfeiern meist bedeutend länger als der Hauptteil waren. Dabei wurden es die *"Nazis [...] niemals müde, zu ihrer eigenen Verherrlichung Massen von menschlichem und eisernem Material zusammenzutragen"*.¹⁷⁷ In *Sieg im Westen*, einem *Feldzugfilm* von 1941, zeigt sich wie schon im *"Triumph des Willens"* die ornamentierte Masse in ihrer Vollkommenheit: Der eng zusammenstehende *eine* Volkskörper und die Gesichter der Soldaten, die Statuen ähneln. Es findet eine Angleichung des Lebenden ans Tote statt und eine Belebung des Toten durch die Bewegung und Dynamik der Flugzeuge der Kriegsmaschinerie. Verstärkt wird dieser Effekt durch den Kommentar. Beispielsweise werden die Öffnungen der Bombenschächte der Flugzeuge als *"gierige Mäuler"* bezeichnet und andere Tiervergleiche gezogen.¹⁷⁸

Damit sich die Propaganda nicht abnutzte wurde sie von den Nazis sehr ökonomisch eingesetzt. Propaganda war im Dritten Reich zwar allgegenwärtig, es wurde jedoch streng darauf geachtet, eine mediale Variation ihrer Erscheinungsform vorzunehmen. Durch abwechselnde Schwerpunktsetzung auf Bild, Kommentar und Musik wurden so immer unterschiedliche Teile des Bewusstseins der Zuschauer angesprochen. Dieses Stilmittel nennt Krakauer die *"Polyphonie"*.

„Es ist eine Art der psychischen Massage, die den Zuschauer entspannt und zugleich anstrengt.[...] und ihre strukturelle Aufgabe ist es den Zuschauer nicht entkommen zu lassen. Sie machen den Zuschauer Wahrheit und Unwahrheit gegenüber gleichgültig und entfremden ihn der Realität“.¹⁷⁹

Zum Abschluss sei noch anzumerken, dass in all diesen repräsentativen Nazi-Filmen das zivile Leben nur ganz am Rande oder gar überhaupt nicht behandelt wurde. Die Filme wurden zwar vom Oberkommando der Wehrmacht produziert und es ist somit verständlich, dass das Hauptaugenmerk auf den Soldaten gerichtet war. Es ist jedoch auffallend, dass die

176 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003, (01:11:55 – 01:11:58).

177 Krakauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 346.

178 *Ewige Schönheit*, Regie: Marcel Schwierin 2003, (01:08:00 – 01:08:19).

179 Krakauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 348.

zivile Bevölkerung, die ja durch die Propaganda zum Durchhalten bewegt werden sollte, ganz und gar ausgeblendet wird.¹⁸⁰

4. *Star Trek*

Man kann von einer allgemeingültigen *Star Trek* Ästhetik sprechen, da sich die Serien zwar über der Zeit verändern, aber der Kern und die Ideologie, die dahintersteht, immer gleich bleiben. Die Grundaufgaben, die an die ästhetischen Darstellungsweisen gekoppelt sind, treffen auf alle Serien und Filme des *Star Trek* Kontinuums gleichermaßen zu.

4.1 Gene Roddenberry und die Entstehungsgeschichte von *Star Trek*

Die Geschichte von *Star Trek* beginnt in den frühen 60er Jahren in den USA. Der Humanist und ehemalige *Air Force* Pilot Eugene Wesley, kurz "Gene" Roddenberry, entwickelt einen Entwurf für eine neuartige *Science Fiction* Serie, "die das aus Westernserien bekannte Konzept des Pionierwesens in die Weiten des Weltraums einer fernen Zukunft verlagerte".¹⁸¹ Nach einigen Absagen wurde dann 1964 der erste Pilotfilm *The Cage* für den Fernsehsender *NBC* gedreht. Im Unterschied zu den bekannten *Science Fiction* Serien lag der Fokus in *Star Trek* nicht in der möglichst eindrucksvollen Darstellung von Weltraumschlachten und kriegerischen Aliens. Der Zuschauer wurde in eine utopische neue Welt eingeführt, in der Probleme mit Diplomatie und Toleranz gelöst wurden. Auch neu und für damalige Verhältnisse uncharakteristisch war, dass eine Frau und ein Außerirdischer als Brückenoffiziere in handlungstragenden Rollen eingesetzt wurden. Der erste Pilotfilm überzeugte die Produzenten vom Potenzial der Serie, wurde aber aus eben diesen Gründen zunächst abgelehnt. Daraufhin wurde ein zweiter Pilot angefertigt, in dem von der ursprünglichen Besetzung nur der außerirdische Vulkanier Spock übernommen wurde. Diese "Ur-Serie", die heute den Namen "*Star Trek – The Original Series*" trägt, legte den Grundstein für ein einzigartiges Phänomen in der Fernsehgeschichte; der Mythos *Star Trek* war geboren.¹⁸² Ein wesentlicher Charakterzug, der Roddenberry von der großen Masse an

180 Ebd., S. 358.

181 Christian Wenger: *Jenseits der Sterne. Gemeinschaft und Identität in Fankulturen*, Bielefeld 2006, S. 103.

182 Ebd., S. 103+f.

Filmschaffenden in Hollywood abhob, war die innere Motivation, die ihn antrieb. Er war nicht allein auf die Wirtschaftlichkeit seiner Kreation bedacht, sondern er hatte eine bestimmte Vorstellung von der Zukunft, die er mithilfe seiner Arbeit zu verbessern suchte. *"Gene Roddenberry 'cared' about the future. He thought about it, mulled it over, challenged himself and others to define the environment in which STAR TREK's adventures took place".*¹⁸³

Diese tieferliegende Motivation, die Roddenberry in seine Arbeit einfließen lassen wollte, wirkte anziehend auf viele Autoren und Regisseure. Mit ihm an einem Projekt zu arbeiten war mehr als nur bloßes Handwerk für einen Lohn oder um einen Sendeplatz zu füllen. Es waren Menschen, die von ähnlicher Motivation getrieben waren, nämlich ihren Teil beizutragen für eine bessere Zukunft. Der langanhaltende Erfolg der Serie, nach zunächst eher mäßig bis schlechten Einschaltquoten, begründet sich nicht zuletzt darin, dass in allen Serien des *Star Trek* Universums etwas von dieser tieferliegenden Motivation spürbar bleibt. Roddenberrys geistige Erben und Verantwortliche für die Fortsetzung des *Star Trek* Kontinuums sind bis heute sehr bedacht darauf, seine Vision über die Zeit zu bewahren.

4.2 Der Mythos *Star Trek*

Star Trek ist das gelungen, was nicht vielen Fernsehserien gelingt: Es hat den Sprung von einer Serie mit einer mäßigen Anzahl an Zuschauern zu einer Fankultur und damit zu einem Mythos geschafft. Doch wie genau ist dieser moderne Mythos zu beschreiben, beziehungsweise was zeichnet ihn aus?

*"Myths can possess significance through their structure, which may unconsciously represent structural elements in the society from which they originate or the typical behaviouristic attitudes of the myth-makers themselves".*¹⁸⁴ Laut Matthew Wilhelm ist diese Aussage auch auf *Star Trek* zutreffend, da sich in der Serie sowohl das Selbstbild des Amerikanischen Volkes als auch die Haltung ihres Schöpfers Gene Roddenberry widerspiegelt. Um mit der Analyse des *Star Trek* Universums voranzuschreiten, muss man diese Aussage immer im Hinterkopf behalten. Die Serie *Star Trek* muss also immer von zwei Gesichtspunkten aus betrachtet werden: Zum einen fließt in die Analyse des Bildmaterials die politischen und moralischen Gesinnungen der Macher ein und zum anderen muss die Serie auch vor ihrem historischen und sozio-kulturellen Hintergrund

183 Judith Reeves-Stevens/Garfield Reeves-Stevens: *The Art of STAR TREK*, New York 1995, S. 17.

184 Geoffrey Stephen Kirk: *Myth: Its Meaning and Functions Ancient and Other Cultures*, nach: Wilhelm Kapell: *Star Trek as Myth. Essays on Symbols and Archetypes at the Final Frontier*. North Carolina u.a. 2010, S. 1.

betrachtet werden. Wilhem ergänzt diesen Gedanken durch die Tatsache, dass, im Vergleich zu anderen *Science Fiction* Mythen, wie beispielsweise *Star Wars*¹⁸⁵, der Schaffensprozess und die Produktion von *Star Trek* nicht so kontrolliert und zentralisiert ablaufen. Alles basiert zwar auf der Idee eines einzigen Mannes, aber der Einfluss der Fankultur und der Anhängerschaft auf die Umsetzung und den Realisierungsprozess war und ist erheblich größer. *Star Trek* ist ein Produkt tausender Menschen zugleich. Daher kann man auch eine stärkere Reflexion der Gesellschaft in den Vereinigten Staaten auf verschiedenen Arten wiederfinden. Um den Begriff des Mythos zu definieren, bezieht sich Wilhelm auf eine Aussage von Mark Schorer: "*Myths are the instruments by which we continually struggle to make our experience intelligible to ourselves. A myth is a large, controlling image that gives philosophical meaning to the facts of ordinary life; that is, which has organizing value for experience*".¹⁸⁶ *Star Trek* wird aus seiner Existenz als einfache Fernsehserie herausgehoben zu einer Ideologie in narrativer Form.¹⁸⁷

*Star Trek – The Original Series*¹⁸⁸ fügt sich in seiner historischen Entstehung in die Zeit des *Kalten Krieges* ein. Die Ausstrahlung der letzten Folge war am 3. Juni 1969, nur sechs Wochen bevor Neil Armstrong und Buzz Aldrin am 20. Juli auf dem Mond umherschritten. Vor diesem Entstehungshintergrund muss *Star Trek* gelesen, beziehungsweise gesehen werden.

*„Roddenberry benutzte die futuristische Umgebung, um auf diese Weise Bezüge zu zeitgeschichtlichen Themen herzustellen. Er folgt damit der Tradition des Science Fiction-Genres, das sich durch seine zahlreichen Bezüge zu einem jeweils spezifischen sozio-historischen Hintergrund der jeweiligen Entstehungszeit auszeichnet. Das Genre stellt die Gegenwart in verfremdeter Form dar und spiegelt sie damit“.*¹⁸⁹

Um nochmal auf die Mythos-Definition von Marc Schorer einzugehen, kann man in *Star Trek* eine Art künstlerisches Ventil sehen, über das die Menschen einen Weg fanden, um ihre Alltagserfahrungen zu verarbeiten. *Star Trek* ist, wie bereits erwähnt, ein Stück weit eine Ideologie in narrativer Form, die Einzug hält in einer Zeit, die geprägt war vom Kampf der Ideologien Ost gegen West. Der Geist von *Star Trek* und die Intention von Gene Roddenberry

185 *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace (Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung)*, Regie: George Lucas 1999.

186 Marc Schorer: Appendix: The Necessity of Myth, nach: Wilhelm Kapell: *Star Trek as Myth. Essays on Symbols and Archetypes at the Final Frontier*, North Carolina u.a. 2010, S. 3.

187 Ebd., S. 3.

188 *Star Trek – The Original Series (Raumschiff Enterprise)*, 1966-69.

189 Torben Schröder: Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potenzial eines Unterhaltungsgenres, nach: Christian Wenger: *Jenseits der Sterne. Gemeinschaft und Identität in Fankulturen*, Bielefeld 2006, S. 104.

beschränken sich aber nicht nur auf die Verarbeitung und das abstrahierte *Re-enactment* von Zeitgeschichte. Es soll auch eine bessere Welt dargestellt werden, in der ein friedliches Miteinander und Toleranz unter den Völkern praktiziert wird. Die Welt, die in der Serie geschaffen wird, beschränkt sich nicht mehr auf diese. Sie regt die Fantasie der Zuschauer an und wird manchmal selbst zu einem Teil der Realität. Das Phänomen, zu dem *Star Trek* geworden ist, zieht seine Verbindungslinien in die reale Welt hinein. Die treibende Kraft, die diese Übertragung von Symboliken aus der *Star Trek* Serie in die reale Welt vorantreibt, ist die Fankultur, die sich um die Serie gebildet hat. Ein Beispiel dafür, wie die Fans der Serie Einfluss auf die Wirklichkeit nehmen, ist das *Space Shuttle – Enterprise*. Am 17. September 1976 wurde nach einer massiven Briefkampagne die *NASA* dazu bewogen, den neuen *Raum-Orbiter 101* im Beisein der gesamten Stammbesetzung der Serie auf den Namen *Enterprise* zu taufen.¹⁹⁰ Das Potenzial der Serie wird aber nicht nur von den Fans erkannt und in reale Räume zu transformieren gesucht. Auch Regierungsinstitutionen suchen Inspiration und gestalterische Anstöße in der *Star Trek* Welt. *"The Enterprise bridge has been studied numerous times by various defense and aerospace organizations as a model for an efficient futuristic control room. At least one such computerized command center has actually been built, closely based on the design of the Enterprise bridge"*.¹⁹¹ Es lässt sich schlussfolgern, dass *Star Trek* (für manche Menschen) zu weit mehr geworden ist, als lediglich eine Form der alltäglichen Unterhaltung. *"Ihr Fan-Sein ist durch eine Vielzahl von Aktivitäten gekennzeichnet, von denen dem (Fern-)Sehen oft nur (noch) eine recht untergeordnete Bedeutung zukommt"*.¹⁹² Durch Bücher, Magazine, Internetportale und *Trek-Conventions* dehnt sich das *Star Trek* Universum medienübergreifend in alle Richtungen aus. Die Fangemeinde, die ihre Gemeinsamkeit auf Roddenberrys Visionen einer bessern Welt, beziehungsweise Zukunft, für diese begründen, bilden eine kleine soziale Lebens-Welt. Sie ist ein Ausschnitt aus der alltäglichen Lebenswelt,

„der subjektiv als Zeit-Raum der Teilhabe an einem besonderen Handlungs-, Wissens- und Sinnsystem erfahren und im Tage- und Lebenslauf aufgesucht, durchschritten oder auch nur gestreift wird. Kleine soziale Lebens-Welten lassen sich

190 Marco Feilen/Bernd Heinrichsmeyer: Reale Schiffe mit dem Namen „Enterprise“, in: STUP Trier e.V./éditions trèves (Hg.): *Der Star Trek Reader*, Trier 2001, S. 115.

191 Michael Okuda/Denise Okuda: *Star Trek Encyclopedia. A Reference Guide to the Future*, New York 1999, S. 55.

192 Ulf Brüdigam: Die *Star Trek* Fanwelt als Sinnwelt. Oder: Von 'Technikern' und 'sozialen Fans', in: Nina Rogotzki/Thomas Richter/Helga Brandt (Hg.): *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften Band 2*, Kiel 2003, S. 193.

*auch verstehen als durch Interpretation eigener Lebensplanung motivierte, thematisch begrenzte Relevanzsysteme sozialen Handelns“.*¹⁹³

Durch die Menge an Informationen, die sich über das *Star Trek* Universum im Laufe der Zeit angesammelt haben, verfügen die *Star Trek* Fans über ein hohes Maß an Sonderwissen. Dieses geteilte Sonderwissen, die gemeinsame Orientierung sowie die Austauschbarkeit ihrer Standpunkte grenzt sie zum Rest der gesellschaftlichen Masse ab.¹⁹⁴ Diese Abgrenzung wird auch durch ein bestimmtes Bild unterstützt, das sich im Laufe der Zeit vom *Star Trek* Fan in der Gesellschaft formiert hat. Von Außenstehenden, die nicht Teil dieser kleinen sozialen Lebenswelt sind, sind die Assoziationen, die bei den Ausdruck *Trekkie* oder *Trekker* hervorgerufen werden, meist befremdlicher und exotischer als in anderen Sonderwelten, wie beispielsweise die der Fußballfans. Die Vorstellung von *"pickligen Jünglingen"* oder *"übergewichtigen Frauen"* wirken meist *"wenig ernst zu nehmen, irrational, absonderlich und v.a. welfremd"*.¹⁹⁵ Diese Abgrenzungen zum Rest der Gesellschaft verstärkt den Zusammenhalt innerhalb der Gemeinschaft. Der Unterschied zwischen Fußballfans und *Star Trek* Fans charakterisiert sich dadurch, dass *Star Trek* neben der Action- und Unterhaltungskomponente der Serie über eine ebenso wichtige philosophische Ebene verfügt. Die oben beschriebene Ideologie in narrativer Form in *Star Trek* macht ein in der Realität adaptiertes Nachspielen und Nachleben der Serie innerhalb der formierten Sonderwelt so komplex und so vielschichtig. Von diesem so geschaffenen Mikrokosmos, der durch nachgeschneiderte Uniformen und Spielzeugwaffen aus Plastik ausgeschmückt wird, sind viele angezogen und fasziniert.

4.3 Das *Star Trek* Universum

Im folgenden Kapitel soll ein Überblick über die Gesamtheit des *Star Trek* Universums, hauptsächlich in seiner visuellen Manifestation, gegeben werden. Die beschriebenen medialen Ausdrucksformen beschränken sich dabei auf die TV- und Kinoformate.

193 Anne Honer: *Lebensweltliche Ethnografie. Ein explorativ-interpretativer Forschungsansatz am Beispiel von Heimwerker-Wissen*, Wiesbaden 1993, S. 30.

194 Brüdigam: *Die Star Trek Fanwelt als Sinnwelt*, S. 193.

195 Ebd., S. 190.

Die erste der fünf Serien, die den *Star Trek* Kosmos aufleben ließen, trug in der amerikanischen Originalfassung den Titel *Star Trek*,¹⁹⁶ in der deutschen Synchronfassung *Raumschiff Enterprise*.¹⁹⁷ Da im Laufe der Zeit weitere Serien hinzukamen und in manchen die Raumschiffe ebenfalls den Namen *Enterprise* trugen, wird diese Ur-Serie im allgemeinen als *Star Trek – The original Series (ToS)* bezeichnet, obwohl dies nicht der offizielle Name der Sendung ist. Ausgestrahlt wurde die Serie von 1966 bis 1969 und verzeichnet eine Anzahl von 79 Episoden, die sich über drei Staffeln erstrecken.

In *Star Trek ToS* bricht die Mannschaft der USS *Enterprise NCC-1701* unter der Führung von Captain James Tiberius Kirk (gespielt von William Shatner) zu einer fünfjährigen Mission zur Erkundung des Weltalls auf. Die Ziele ihrer Mission, die bereits durch den Kommentar des Vorspanns zusammengefasst werden, sind: "*To explore strange new worlds, to seek out new life and new civilisations. To boldly go where no man has gone before*".¹⁹⁸ Es ist eine wissenschaftliche, anthropologische Mission, die circa 300 Jahre in der Zukunft im Jahre 2264 spielt. Neben Captain Kirk gehören zur Stammbesetzung der Waffenoffizier Pavel Chekov (Walter Koenig), der Navigationsoffizier Hikaru Sulu (George Takei), Cheffingenieur Montgomery Scott (James Doohan), Kommunikationsoffizierin Nyota Uhura (Nichelle Nichols) und der einzige außerirdische Wissenschafts- und erster Offizier zugleich, Mr. Spock (Leonard Nimoy) vom Planeten Vulkan. Die Figur des medizinischen Offiziers Dr. Leonard McCoy wird von DeForest Kelley verkörpert.¹⁹⁹ Die *Enterprise NCC-1701* wurde nach Abschluss der Serie im abgedrehten Kinofilm *Star Trek – The Motion Picture* zerstört.²⁰⁰

Star Trek ToS wurde nicht fortgeführt, stattdessen wurde eine Zeichentrickserie mit dem Namen *Star Trek – The Animated Series (TAS)*²⁰¹ für das Fernsehen entworfen. Die Produzenten setzten weniger auf Fernsehadaptation für *Star Trek*, stattdessen wurden drei weitere Kinofilme in Auftrag gegeben (*Star Trek II: The Wrath of Khan*²⁰²; *Star Trek III: The Search for Spock*²⁰³; *Star Trek IV: The Voyage Home*²⁰⁴), die im zwei Jahres Rhythmus erschienen. Nach lang ersehnter Pause kehrte nach 17 Jahren *Star Trek* in Form einer neuen Serie ins Fernsehen zurück. Die

196 *Star Trek – The Original Series (Raumschiff Enterprise)*, 1966-69.

197 *Raumschiff Enterprise*, 1972-88.

198 *Where No Man Has Gone Before (Die Spitze des Eisberges, TOS)*, 1966, (00:03:58 – 00:04:17).

199 Okuda/Okuda: *Star Trek Encyclopedia*, S. 73, 482, 432, 531, 458.

200 *Star Trek – The Motion Picture (Star Trek – Der Film)*, Regie: Robert Wise 1979.

201 *Star Trek – The Animated Series (Star Trek – Die Enterprise)*, 1973-1974.

202 *Star Trek II – The Wrath of Khan (Star Trek II – Der Zorn des Khan)*, Regie: Nicholas Meyer 1982.

203 *Star Trek III – The Search for Spock (Star Trek III – Auf der Suche nach Mr. Spock)*, Regie: Leonard Nimoy 1984.

204 *Star Trek IV – The Voyage Home (Star Trek IV – Zurück in die Gegenwart)*, Regie: Leonard Nimoy 1986.

zunächst von den Fans skeptisch aufgenommene zweite *Star Trek* Serie mit richtigen Schauspielern trug den passenden Namen *Star Trek – The Next Generation (TNG)*,²⁰⁵ auf deutsch *Star Trek – Das nächste Jahrhundert*.²⁰⁶ Die Wiederaufnahme von *Star Trek* war nach den eher schlechten Einschaltquoten der *Original Series* für die Paramount Filmproduktionsfirma ein gewagtes Unterfangen und ein Sprung ins Ungewisse. Doch der Erfolg der Serie übertraf schon kurz nach dem Serienstart alle Erwartungen und die Serie wurde sogar erfolgreicher als ihre Vorgängerin. Auch *The Next Generation* stand unter der künstlerischen Aufsicht von Gene Roddenberry, bis er im Jahre 1991 an Herzversagen starb. Nach Roddenberrys Tod übernahm der Co-Produzent Rick Berman die gestalterische Leitung der Serie und behielt diesen Posten bis 2006 inne. Die erfolgreichste aller *Star Trek* Serien besteht aus 178 Folgen in sieben Staffeln und spielt handlungsbezogen circa 100 Jahre nach der fünf Jahre andauernden Mission der ersten *Enterprise*.

Der neue Captain des *Galaxy-class* Raumschiffes *U.S.S. Enterprise NCC-1701-D* ist Jean-Luc Picard (Patrick Stewart). In fast jeder Neuauflage der Serie, sei es im Fernsehen oder auf der Leinwand, verändert das Raumschiff seine Form und wird auch technologisch auf den neusten Stand gebracht. Die neuen Zeiten bringen auch Veränderungen in der Mannschaft der *Enterprise* mit sich. Lieutenant Uhura, die bis dahin die einzige Frau in der Stammbesetzung auf einem *Enterprise* Raumschiff war, wird in der neuen Adaption der Serie durch drei Frauen abgelöst: Die Sicherheitschefin Tasha Yar (Denise Crosby), die Schiffs-Counselorin Deanna Troi (Marina Sirtis) und die Chefärztin Dr. Beverly Crusher (Gates McFadden) sorgen für eine ausgewogenere Geschlechterverteilung in den Rängen der Crew. Auch wird der Kommentar im Vorspann, der weitestgehend derselbe ist wie in *Star Trek – ToS*, von "*To boldly go where no MAN has gone before*" in "*Where NO ONE has gone before*"²⁰⁷ abgeändert. Ebenso wird eine höhere Einbindung von außerirdischen Spezies in die Gemeinschaft des Sternenflottenraumschiffs angestrebt. Der klingonische Sicherheitschef Worf (Michael Dorn), der Tasha Yar ablösen wird, und die bereits genannte Schiffspsychologin Deanna Troi vom Volk der Betazioden, der es möglich ist, Emotionen bei anderen Lebewesen zu erspüren, tragen dazu bei, eine aufregendere und exotischere Grundstimmung innerhalb der Schiffsbesatzung zu kreieren. Eine weitere Figur, die sich durch Andersartigkeit auszeichnet, ist der Android Data (Brent Spiner). Er verkörpert eine künstlich geschaffene Lebensform, deren Anspruch es ist, möglichst menschlich zu werden.

205 *Star Trek – The Next Generation (Star Trek – Das nächste Jahrhundert)*, 1987-94.

206 *Star Trek - Das nächste Jahrhundert*, 1990-94.

207 *Encounter at Farpoint (Der Mächtige, TNG)*, 1987, (00:00:16 – 00:00:42).

Durch sein Computergehirn ist er den Menschen und anderen Spezies um ihn herum allerdings in den meisten Dingen weit überlegen.²⁰⁸

Die Handlung der Serie bleibt weitestgehend dieselbe wie bereits zuvor. Die Mission der *Enterprise-D* ist zwar nicht mehr auf eine Dauer von fünf Jahren beschränkt, beschreibt aber einmal mehr den Raumflug ins Unbekannte mit dem Ziel, das Wissen über andere Kulturen und Spezies der Galaxie zu erweitern und wissenschaftliche Erkenntnisse zu sammeln.

Parallel zu *TNG* wurden noch zwei weitere Kinofilme (*Star Trek V – The Final Frontier*²⁰⁹ und *Star Trek VI – The Undiscovered Country*²¹⁰) mit der alten Crew um Captain Kirk in die Kinos gebracht.

Die dritte *Star Trek* Serie *Deep Space Nine (DS9)*,²¹¹ die aufgrund des großen Erfolges von *TNG* von der Produktionsfirma ohne große Umstände genehmigt und in Auftrag gegeben wurde, lief die letzten zwei Jahre bereits parallel zur *Next Generation*. Die Serie wagt einen völlig neuen Ansatz: Handlungsort ist nun nicht mehr die *Enterprise* oder ein anderes Raumschiff, sondern eine cardassianische Raumstation am äußersten Rande des Einflussgebiets der Föderation. Das Design der Raumstation ist nun nicht mehr das gewohnte und vertraute *Star Trek* Design, sondern völlig neuartig, fremd und exotisch. Auch die Tatsache, dass sich der Protagonist der Serie Commander Benjamin Sisko (Avery Brooks) bei der Verwaltung der Raumstation mit seinen eigentlichen Besitzern, dem Volk der Bajoraner, arrangieren muss, bringt eine ungewohnte Komponente in das sonst so von Beständigkeit und Konstanz geprägte *Star Trek* Universum. Das Leben auf der Raumstation ist viel intensiver geprägt von der Allgegenwärtigkeit andersartiger Spezies, nicht zuletzt, da die Station direkt neben einem stabilen Wurmloch liegt, das viele Reisende ferner Welten passieren. Erstmals werden in *DS9* die Episoden so gestaltet, dass sie nicht mehr self-contained sind, sondern einzelne Handlungsstränge manchmal über ganze Staffeln hinweg aufeinander aufgebaut werden. Das resultiert wiederum in einem höheren Spannungsaufbau und einer besseren Zuschauerbindung an die Serie. Auf der Zeitebene knüpft *DS9* unmittelbar an die Zeitlinie der *Next Generation* an, ist aber aufgrund ihrer Lage auf der Handlungsebene mit weitestgehend anderen Problemen konfrontiert; es gibt also so gut wie keine Überschneidungen der beiden Serien. Der Ton der Serie ist im Vergleich zu seinem Vorgänger rauer geworden. Der Fokus wird weniger auf Exploration und Diplomatie als auf spannende

208 Okuda/Okuda: *Star Trek Encyclopedia* S. 562, 569, 525, 100.

209 *Star Trek V – The Final Frontier (Star Trek V – Am Rande des Universums)*, Regie: William Shatner 1989.

210 *Star Trek VI – The Undiscovered Country (Star Trek VI – Das unentdeckte Land)*, Regie: Nicholas Meyer 1991.

211 *Star Trek - Deep Space Nine (Star Trek - Deep Space Nine)*, 1992-99.

Action Elemente und kriegerische Auseinandersetzungen gelegt. Diese Entwicklung hatte sich allerdings schon zum Ende der *TNG* Serie angedeutet.²¹²

Ebenfalls parallel auf der zeitlichen Ebene innerhalb des *Star Trek* Kontinuums startet die vierte Handlungslinie, die des *Raumschiffs Voyager*.²¹³ Der bisher einzige weibliche Captain einer *Star Trek* Serie, nämlich Captain Kathryn Janeway (Kate Mulgrew) wird mit ihrem Schiff, der *Voyager*, 70.000 Lichtjahre in einen völlig unbekanntem Teil der Galaxie geschleudert und muss nun mit den Gefahren in der Fremde fertig werden und einen Weg nach Hause finden. Dabei findet eine Art Rückbesinnung auf die traditionellen Themen in *Star Trek* statt, nämlich die Erforschung fremder Welten und unbekannter Zivilisationen.

Die zuletzt produzierte *Star Trek* Serie namens *Enterprise* (*ENT*,²¹⁴ beziehungsweise *Star Trek: Enterprise*, da nach der dritten Staffel eine Umbenennung der Serie stattfand), beschließt sich in einer Zeitepoche circa 100 Jahre vor *Star Trek – ToS*. Der intergalaktische Raumflug ist zu diesem Zeitpunkt noch relativ neu, viele der futuristischen Technologien, die der Zuschauer aus anderen *Star Trek* Serien kennt, sind noch nicht erfunden worden und so werden Themen wie Pioniergeist und Abenteuer aufgegriffen. Auch ist die Handlung, wie der Name der Serie bereits schließen lässt, wieder auf ein Raumschiff verlagert, das die Bezeichnung *Enterprise* trägt. Die Crew des Raumschiffes unter Captain Jonathan Archer (Scott Bakula) besteht ähnlich wie in *ToS* fast vollständig aus Menschen mit nur einer Ausnahme. Die Serie musste aufgrund zu schwacher Quoten vor dem offiziell geplanten Ende eingestellt werden, daher wurde auch bis heute keine weitere Serie in Produktion gegeben.

Zeitgleich zu *DS9*, *VOY* und *ENT* wurden vier Kinofilme mit der Cast aus *TNG* abgedreht und in die Kinos gebracht: *Star Trek – Generations*,²¹⁵ *Star Trek – First Contact*²¹⁶, *Star Trek – Insurrection*²¹⁷ und *Star Trek – Nemesis*.²¹⁸

Den letzten Beitrag zum *Star Trek* Kosmos bildet der 2009 erschienene Kinofilm *Star Trek*,²¹⁹ der die Crew der ersten *Enterprise* (*Tos*) in jungen Jahren und in neuer Besetzung neu aufleben lässt. Der wiedergefundene Erfolg von *Star Trek* lässt eine Fortsetzung der Geschichte erhoffen.

212 Christian Simon: *DS9 – Die Station und das Wurmloch*, in: STUP Trier e.V. (Hg.): *Der Star Trek Reader*. Trier 2001. S. 32-43.

213 *Star Trek – Voyager* (*Star Trek – Raumschiff Voyager*), 1994-2001.

214 *Star Trek – Enterprise* (*Star Trek – Enterprise*), 2001-05.

215 *Star Trek – Generations* (*Star Trek – Treffen der Generationen*), Regie: David Carson 1994.

216 *Star Trek – First Contact* (*Star Trek – Der erste Kontakt*), Regie: Jonathan Frakes 1996.

217 *Star Trek – Insurrection* (*Star Trek – Der Aufstand*), Regie: Jonathan Frakes 1998.

218 *Star Trek – Nemesis* (*Star Trek – Nemesis*), Regie: Stuart Baird 2002.

219 *Star Trek* (*Star Trek*), Regie: J.J. Abrams 2009.

4.4 *Die Vereinigte Föderation der Planeten*

So wie sich das *Star Trek* Universum konstant ausbreitet und vergrößert, sowohl innerhalb der diegetischen Zeitlinie als auch durch die Produktion neuer Serien und Kinofilme, so vergrößert sich auch die *Vereinigte Föderation der Planeten*. Die Föderation ist ein Zusammenschluss verschiedener Rassen und Kulturen (inklusive der Erde, beziehungsweise der Menschheit), der auf dem Grundgedanken einer engen Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Regierungen der Planeten und einem gleichen Wertesystem basiert. Der Zweck dieser Zusammenarbeit sind verbesserte Handelsbeziehungen, gemeinsame Erforschung des Weltraumes, kultureller Austausch, das Teilen wissenschaftlicher Erkenntnisse und das Bestreben, sich im Ernstfall besser gegen Angreifer verteidigen zu können. Die Föderation begründete sich im Jahre 2116 aus fünf Mitgliedern. Seitdem stieg ihre Mitgliedszahl stetig an und umfasst heute circa 150 Nationen. *"There is no definitive list of members in the Federation, since the show's writers need the freedom to invent new members as specific stories require. The 150-member figure was deliberately chosen to approximate the members in Earth's present United Nations"*.²²⁰ Die Föderation ist eine Demokratie, die durch Vertreter der einzelnen Mitglieder, die sich im *Federation Council* zusammenfinden, regiert wird. Durch welchen Prozess die Vertreter der Regierungen in ihr Amt erhoben werden, beispielsweise durch öffentliche Wahlen, wird nicht explizit beantwortet, wobei diese Vorgehensweise naheliegend ist. Der Föderationsrat tagt auf der Erde in der Stadt San Francisco und wird durch einen Föderationspräsidenten an der Spitze konstituiert. Wie bereits angedeutet ist die Föderation mit einer interstellaren *UNO* vergleichbar, so jedenfalls dem konzeptionellen Gedanken der Macher zufolge. Dieser Vergleich nähert sich der von Gene Roddenberry erdachten Idee an, für eine bessere Völkerverständigung während des *Kalten Krieges* zu werben. Eine andere Sicht auf die Föderation lässt aber auch einen Vergleich zu den Vereinigten Staaten von Amerika zu, die nicht vollständig von der Hand zu weisen ist:

„Während die Planeten innenpolitisch weitestgehend unabhängig sind, agiert die Föderation außenpolitisch als Einheit. Man kann das System mit dem der Vereinigten Staaten von Amerika des 20. Jahrhunderts auf der Erde vergleichen. Intern relativ souverän, jedoch bei übergeordneten Belangen wie Währung, Wirtschaft und

220 Okuda/Okuda: *Star Trek Encyclopedia*, S. 536.

Dieser Vergleich eröffnet noch ganz andere Assoziationen in Bezug auf die Beziehungen der Föderation mit außerirdischen Rassen, die nicht unter dem Banner der selbigen eingegliedert sind. Besagte Folgerungen werden jedoch an späterer Stelle noch detaillierter besprochen.

Neben dem legislativen Apparat der Föderation wird die Justiz durch konventionelle Gerichte vertreten. Jeder Planet erhebt seine eigene Rechtsprechung, diese muss aber mit den Konventionen des Bündnisses weitestgehend übereinstimmen. Falls in bestimmten Situationen kein Richter zugegen sein kann, kann das Amt auch durch einen hochrangigen Sternflottenoffizier ausgeübt werden. Neben weiteren Organisationen der Föderation, wie beispielsweise verschiedener wissenschaftlicher Einrichtungen, der Handels- und Forschungsflotte und dem Geheimdienst, die für die vorliegende Arbeit allerdings weniger relevant sind, wird die Exekutive der Föderation von der Sternenflotte gebildet. Die Sternenflotte hat die Aufgabe, den Weltraum zu erforschen und die Föderation gegen ihre Feinde zu verteidigen. Sie sichert den inneren und äußeren Frieden und stellt so *"die Funktionsfähigkeit des Staatenbundes sicher"*.²²² Die Sternenflotte ist also sowohl wissenschaftlicher als auch militärischer Apparat der Föderation zugleich. In der Rezeption der verschiedenen *Star Trek* Serien spielt der Föderationsrat und die übrigen Organe, also der gesetzgebende und verwaltende Teil der Föderation, nur eine untergeordnete Rolle. Der klare Fokus liegt auf den Erlebnissen der Besatzungen an Bord der Raumschiffe der Sternenflotte. Durch die militärische Funktion der Sternenflotte herrscht auf den Schiffen auch eine entsprechenden klare Rangabfolge und Hierarchie. Der Captain eines Raumschiffes bekleidet dabei die höchste Position.

4.5 Die bildästhetischen Stilmittel in *Star Trek*

Jede Fernsehserie verwendet meist genrespezifische, bildästhetische Stilmittel, um eine gewünschte Atmosphäre zu schaffen. Die Wenigsten stellen dabei neue Standards auf oder entwickeln eigene Kreationen, sondern sie orientieren sich meist an bereits existierenden und bekannten Bildgestaltungen. Der Vorteil dabei ist natürlich, dass der Zuschauer schnell einzuschätzen vermag, um was für ein TV-Programm es sich handelt. *Star Trek* lehnt sich zwar

²²¹ Sebastian Schein/Bernd Heinrichsmeyer: Die Organisationsstruktur der „vereinigten Föderation der Planeten“ in: STUP Trier e.V./éditions trèves (Hg.): *Der Star Trek Reader*, Trier 2001, S. 44.

²²² Ebd., S. 46.

auch an bereits bekannte Stilelemente aus dem *Science Fiction* Genre an, geht aber einen großen Schritt darüber hinaus und schafft sich seine eigene Kunst und sein eigenes Design. *"Television being a visual medium, the question now was, what was this universe going to look like? And the moment that question was asked was the beginning of the art of STAR TREK"*.²²³ Indem ein eigenes Design mit hohem Wiedererkennungswert erschaffen wird, kann der Zuschauer das Programm besser von vergleichbaren Programmen abgrenzen und es wird ihm so möglich gemacht, noch tiefer in die Handlung einzutauchen. Der Rezipient bekommt das Gefühl, dass das Gezeigte mehr ist als nur eine Fernsehserie, die auf einen Zeitraum von einer Stunde im täglichen Fernsehprogramm beschränkt ist. Es wird eine Welt geschaffen, die neu und innovativ ist, eine Welt, die glaubwürdig erscheint.

Aus den voranstehenden Kapiteln über die Propagandafilmästhetik der Nationalsozialisten in Deutschland ist bereits bekannt, dass Inhalt und Form nicht voneinander zu trennen sind und dass die meisten Filmemacher eine persönliche Einstellung und Haltung mithilfe ihrer Bilder zu transportieren versuchen. Dies trifft auch auf *Star Trek* zu: *"The art in Star Trek is not just art for art's sake, but art created to visually support a well told story with as much freshness and ingenuity as possible, to represent the humanistic philosophy of its creators"*.²²⁴ Das Zitat macht deutlich, dass es sehr wohl um das Transportieren einer Philosophie geht und nicht nur darum, eine gute Geschichte zu erzählen. Bevor diese Philosophie und politische Motivation im Detail besprochen wird, soll an dieser Stelle zunächst einmal darauf eingegangen werden, was die Kunst und das Design in *Star Trek* überhaupt ausmacht.

Die künstlerische Aufmachung der Serie ist keine Ansammlung einmalig aufgestellter Design-Richtlinien. Es ist vielmehr ein Prozess im Wandel und eine konstante Weiterentwicklung, die die visuelle Umsetzung der Serie bestimmt. Diese Entwicklung macht mit jeder weiteren Fortsetzung der Serie einen Sprung in ihrer Evolution, an der eine Vielzahl unterschiedlichster Menschen beteiligt sind: *"[...] there has been such a through-line of artistic continuity from show to show and from series to series. What has emerged is a STAR TREK style attributable, not to a single mind, but to the collective intelligence and vision of many individuals [...]"*.²²⁵

Der Vollständigkeit halber werden die Hauptakteure, die maßgeblich für die optische Aufmachung der Serie verantwortlich sind, einmal namentlich genannt: *„Herman Zimmerman,*

223 Reeves-Stevens/Reeves-Stevens: *The Art of STAR TRAK*, S. 5.

224 Herman Zimmerman: Introduction, in: Judith Reeves-Stevens/Garfield Reeves-Stevens: *The Art of STAR TREK*, New York 1995, S. 15.

225 Ebd., S. 15+ff.

Andrew Probert, Rick Sternbach, Michael Okuda, John Dwyer, Richard James, James Mies, Michael Westmore, Rob Legato, Dan Curry, William Ware Theiss, Robert Blackman".²²⁶

4.6 Das Raumschiff

Der zentrale Ort des Handlungsgeschehens, beziehungsweise der Ausgangspunkt, von dem aus sich die meisten Episoden entwickeln, sind die Raumschiffe (beziehungsweise die Raumstation in *Star Trek – Deep Space Nine*). Der Name *Enterprise*, den das Raumschiff in drei der fünf *Star Trek* Serien trägt, ist bereits so etwas wie ein Synonym für die Gesamtheit des *Star Trek* Kontinuums geworden. Das Raumschiff ist Transportmittel, Wohnraum und zugleich die Manifestation der futuristischen Zukunftsvision. Auch bei Menschen, die mit der Materie eher weniger bekannt sind, ruft der Anblick oft eine gewisse Vertrautheit hervor. Das erste Raumschiff der *Star Trek (ToS)* Serie wurde von Matt Jefferies entworfen. Sein Design war richtungsweisend und bildete die Vorlage für alle Weiterentwicklungen der Raumschiffe in den folgenden Adaptionen. Das markante Äußere der *Enterprise* konstruiert sich aus drei grundlegenden Komponenten: Zunächst der Untertassensektion, die den vorderen Teil des Raumschiffes ausmacht. Der Name gibt in ihrer Formgebung bereits Anlehnung an die *fliegenden Untertassen*, einem geflügelter Begriff in der Beschreibung von unidentifizierten fliegenden Objekten (UFOs). Auch die in Deutschland produzierte *Science Fiction* Serie *Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion*²²⁷ bediente sich dieser diskusartigen Form. Sie besteht aus einer flachen Scheibe mit glatter Oberfläche und nur wenigen Öffnungen, die einen Einblick in ihr Innenleben gewähren. In ihr ist der Wohn- und Lebensraum der Besatzung aufgehoben. Die Untertassensektion ist durch ein schmales Übergangsstück an die Antriebssektion gekoppelt. Sie bestimmt den unteren, hinteren Teil des Flugkörpers. Von der Untertassensektion ausgehend erheben sich die zwei Warpgondeln, das Antriebssystem des Raumschiffes. Diese drei Elemente lassen sich in allen Raumschiffen der Sternenflotte wiederfinden. Außerdem ist das Design durch eine sehr weiche Linienführung bestimmt. Im Wandel der Serien gewinnt die *Enterprise* an Länge (die Gesamtlänge der *Enterprise-E* beträgt 680 Meter, im Gegensatz dazu bemaß die „Ur-Enterprise“ nur 289 Meter; siehe Abbildung 4) und wird gestreckt (siehe Abbildung 4). Sie bekommt eine immer aerodynamischere Form. Farblich

²²⁶ Ebd., S. 21.

²²⁷ *Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion*, 1966.

sind die Raumschiffe der Sternenflotte alle gleich: Sie sind in schlichten metallischen Blau-Grau Tönen gehalten und werden nur durch die vereinzelt Lichtpunkte der Fenster aus dem Inneren heraus unterbrochen (siehe Abbildung 5). Farbliche Akzente werden nur durch die zwei Antriebsgondeln gesetzt. Die graue Farbe in Kombination mit den Lichtpunkten der Fenster bildet eine symbiotische Einbettung des Raumschiffes vor dem schwarzen Hintergrund des Weltalls, das auch nur durch die vereinzelt Lichtflecken der Sterne bestimmt ist.²²⁸ Sie wirkt fast wie ein lebendiges Wesen, das sich in seinem natürlichen Habitat bewegt. Die Sichtbarkeit des Raumschiffes bildet einen Kontrast zum dunklen Hintergrund des Weltraumes. In den *Star Trek* Fernsehserien (*ToS* und *TNG*) war die *Enterprise* im Weltall auf scheinbar unerklärliche Weise angestrahlt und so deutlich zu erkennen, obwohl dies verständlicherweise nicht der Realität entspricht. Er fördert allerdings den dramatischen Effekt ihres Auftretens. Später wurde die Sichtbarkeit des Schiffs mit physikalischen Gesetzmäßigkeiten korrigiert, als man sich die Frage stellte:

„[...] what kind of light source would be illuminating the 'Enterprise' in deep space. The answer was – none. Thus, he [Douglas Trumbull] came up with the movie 'Enterprise's' system of self-illumination, similar to the tail-fin floodlights used on commercial airliners today. Without it, the 'Enterprise' would be a dark silhouette among the stars“.²²⁹

Die aerodynamische Form der *Enterprise*, die vom Energiehaushalt her absolut kontraproduktiv und aufgrund der Gesetzmäßigkeiten im Weltraum überhaupt keinen Sinn ergibt, verleiht den Schiffen eine richtungsgebende und dynamisierte Form. Die Form folgt hier nicht der Funktion, sondern entspricht im Geiste dem immer weiterziehenden Charakter des *Western* Genres, das dem Serienformat zugrunde liegt (siehe oben). So sind auch die Folgen im Allgemeinen aufgebaut. Die Crew der *Enterprise* trifft an einem Ort ein, löst ein Problem, das sie dort vorfinden und fliegt am Ende der Folge weiter. Sie befinden sich in ständigem Aufbruch und in konstanter Bewegung.²³⁰ Die Form der *Enterprise* lässt durch die Anordnung ihrer einzelnen Module nicht nur eine klare Unterscheidung zwischen vorne und hinten, sondern auch zwischen oben und unten zu. Dieses Phänomen konstituiert sich zum einen aus dem einfachen Grund

228 Eckhard Pabst: Raum – Schiff – Architektur. Raumschiffe als Organisationspunkte unendlicher Weiten, in: *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften*, Band 2., Kiel 2003, S. 105 +f.

229 Reeves-Stevens/Reeves-Stevens: *The Art of STAR TREK*, S. 160+f.

230 Pabst: Raum – Schiff – Architektur, S. 105.

heraus, dass dem Zuschauer die Aufnahme des Gezeigten und das Hineindenken in die Handlung erleichtert wird. Der Weltraum, der ein dreidimensionaler Raum ist, wird in der Begegnung zwischen verschiedenen Raumschiffen zu einem zweidimensionalen Raum. Die Schiffe begegnen sich immer in einer Ebene im Raum und zudem in entsprechender Oben-Unten-Orientierung. Die Ebene, die gezeigt wird, ist auch immer dieselbe, die der Zuschauer zuhause vor seinem Fernseher einnimmt. Diese Tatsache, die nach einer rein logischen Schlussfolgerung, beruhend auf Wahrscheinlichkeiten, sehr gering erscheint, umgeht es, um den Zuschauer zu verwirren.²³¹ Zum Anderen ist eine Oben-Unten-Orientierung auf den Raumschiffen auch der natürliche Ausdruck einer Rangordnung. Die Untertassensektion, die, in Symbolen gesprochen, den Kopf der *Enterprise* ausmacht, da sie zum einen an vorderster und höchstgelegener Stelle des Schiffes liegt und zum anderen auch die Quartiere der Mannschaft beinhaltet, ist in dieser Rangordnung vorangestellt. Die Kommandobrücke der *Enterprise* befindet sich zudem am obersten Punkt des Untertassen-Moduls. Die gesamte Schiffsarchitektur ist im Prinzip auf einen, den höchsten Punkt, im Schiff zugeschnitten und bestätigt den Kommandanten des Schiffes auf natürlichem Wege zur obersten Person in der Hierarchie.²³² Die modulare Anordnung der einzelnen Schiffsteile der Sternenflottenschiffe bewirkt, dass sich zwischen ihnen große Zwischenräume auftun. Die zu Beginn der Serie (*TOS*) noch relativ filigran anmutenden Schiffe, in denen die einzelnen Teile noch gut ausdifferenzieren waren, wandeln sich mit der Zeit zu eher kompakteren, geschlosseneren und gestreckteren Formen. Durch diese Variationsmöglichkeiten können die Schiffe je nach Bedarf und Eindruck, der vermittelt werden soll, ein Gefühl von "Agilität, Stoßkraft [oder] [...] Bulligkeit"²³³ ausdrücken (Vergleich Abbildung 5,6,7). Die Form der Raumschiffe wird also an ihre spezifische Aufgabe angepasst. Die Namensgebung der jeweiligen Schiffe bestätigt diese Annahme: So ist die *Voyager* das Schiff, das am stärksten in seiner Form gestreckt ist und so am stärksten die lange Reise, die es handlungsgemäß zurückzulegen hat, über ihr bewegungsorientiertes Aussehen widerspiegelt. Als Gegenbeispiel ist die *Defiant* (zu deutsch: trotzig) das am wenigsten ausdifferenzierte Schiff im *Star Trek* Universum. Es ist ein Schiff, das speziell für den Krieg gegen das Dominion konzipiert und gebaut wurde.²³⁴

231 Ebd., S. 93+f.

232 Ebd., S. 103+f.

233 Ebd., S. 107.

234 Ebd., S. 107.

Es lässt sich folglich die Aussage treffen, dass im Design, beziehungsweise in der Architektur der Raumschiffe, der Wirkung nach außen ein höherer Stellenwert zugerechnet wird als in der Organisation des Innenlebens. Das wird besonders deutlich, wenn die Schiffe sich gegen Feinde oder Gefahren mit Abwehrschilden umgeben.

„[Es sind] *transparente Energiehüllen, die als kompakte, eiförmige Sphären die filigranen Schiffskörper umgeben und damit genau die abweisende Form annehmen, die ein Maximum an Volumen mit einem Minimum an Angriffsfläche in ein ideales Verhältnis bringt und die das Schiff selbst nicht besitzt*“.²³⁵

Eckhard Pabst verwendet in seinem Aufsatz *Raum – Schiff – Architektur* eine Anatomie-Metapher, um die *Enterprise* zu beschreiben. So gewinnt der oben beschriebene "Kopf" des Schiffes während seiner Evolution von Serie zu Serie an Größe und damit auch an Stellenwert. Im gleichen Zuge schrumpfen die Extremitäten, die durch die Warp gondeln, beziehungsweise im Allgemeinen durch den Antrieb des Schiffes, dargestellt werden. Diese Aussage deckt sich auch mit den jeweiligen kommandierenden Offizieren der Schiffe: Captain Kirk, der erste Kommandant der *Enterprise (ToS)* war in seinen charakterlichen Zügen eine heroisch-kraftvolle und wagemutige Figur. Die Charaktereigenschaften der Enterprise-Captains wandeln sich über die Zeit hin zu diplomatischen und besonnenen Anführern wie Captain Picard oder Captain Janeway in *Star Trek TNG* und *Voyager*.²³⁶

Die metaphorische Deutungsweise des Raumschiffes spiegelt im Kern die Grundaussage aus Pabsts Text wider, nämlich, dass die Architektur und die Ästhetik der Raumschiffe in *Star Trek* im Allgemeinen symbolische Platzhalter für ein höhergestelltes Ordnungssystem sind. Seine Kernaussage ist, dass sich aus den Formen der Architekturen im *Star Trek* Universum Informationen über die jeweiligen Kulturen, die davon Gebrauch machen, gewinnen lassen. Die Architektur der Raumschiffe und ihre Wirkung nach außen hat, wie oben bereits angedeutet, weniger die Funktion ein Mittel zum Zweck zu sein, in diesem Fall Transport- und Lebensraum, sondern wird zu einem Instrument der Repräsentation und einer kulturellen „Visitenkarte“.²³⁷ Pabsts Definition von Kultur umfasst dabei immer auch ideologische und technologisch-wissenschaftliche Positionen, kurz: das gesamte Denksystem, das eine Spezies innehält. Form und Gestaltung der jeweiligen Raumschiffe, die sich in *Star Trek* begegnen, lassen so Rückschlüsse auf die Ideologie der Spezies zu, die sie bedienen. So werden auf der

235 Ebd., S. 104+f.

236 Pabst : *Raum – Schiff – Architektur*, S. 106.

237 Ebd., S. 87.

Handlungsebene die kulturellen Differenzen zum zentralen Thema gemacht. Diese Differenzen können sich wiederum erst manifestieren und ausprägen, wenn auf einer höheren Ebene fundamentale Grundlagen zwischen den Spezies bestehen. Diese Grundlagen sind Voraussetzung für eine Interaktion auf inhaltlicher Ebene. Dem Zuschauer eröffnen sich, wenn sich zwei Spezies im *Star Trek* Kosmos begegnen, zunächst nur die offensichtlichen Unterschiede. Die Tatsache, dass sich aber beide Spezies in Raumschiffen auf vergleichbarem technologischem Stand und im selben Raum begegnen, begründet schon eine ganze Reihe von höchst unwahrscheinlichen Gleichnissen. Die Verwendung von Raumschiffen ist im *Star Trek* Universum schon fast zu einem unhinterfragten Standard geworden. Um auf den Vergleich der kulturellen Visitenkarte noch einmal einzugehen, ist bei einer Begegnung unterschiedlicher Spezies im Weltraum das Raumschiff in den meisten Fällen das, was als erstes sichtbar wird. Der Zuschauer sieht also, bevor ein organisches Wesen in Erscheinung tritt, erst einmal sein Raumschiff. Dieses Raumschiff ist seine "*primäre Signatur*"²³⁸ und es lässt sich anhand der Gestalt des Raumschiffes sowie der Materialien, Konstruktion, Technologie und mittels der Anordnung der Glieder und Raumteile unmittelbar die Denkweise der Spezies ablesen.²³⁹

Neben den oben bereits angeführten Charakteristika der Sternenflotten-Schiffe ist einer der Hauptunterschiede in ihrer Formgebung die Oberflächenbeschaffenheit. Diese grenzt sie auf ästhetischer Ebene von vielen anderen Spezies ab. Die klingonischen Raumschiffe *Birds of Prey* beispielsweise sind auf der Außenhülle übersät von Rohrleitungen, Kabeln und anderen Apparaturen. Das verleiht ihnen das "*[...] Aussehen eines nach außen gestülpten Inneren [...]*".²⁴⁰ Der Unterschied in der Erscheinung ist anatomisch lesbar. "*Der gesunde, intakte Körper ist unter einer Haut integriert, die das Innere verbirgt und mit einer ebenso schützenden und ansehnlichen Oberfläche überzieht*".²⁴¹ Der Eindruck, den das Schiffsäußere vermittelt, setzt sich auf persönlicher Ebene fort. Die Klingonen sind in ihrer körperlichen Erscheinungsform am stärksten durch ihre gewölbte und auswuchernde Stirn vom menschlichen Äußeren distinguiert. Ihre Kopfform spiegelt sich in abstrahierter Form in ihrem Raumschiff wider.

Ein weiteres Merkmal in der Abgrenzung der Spezies voneinander im *Star Trek* Universum und gleichzeitig ein gezieltes Mittel zur Selbstdarstellung ist die Namensgebung der Raumschiffe.

238 Ebd., S. 88.

239 Ebd., S. 87+ff.

240 Ebd., S. 107+f.

241 Ebd., S. 108.

„Die Föderation verwendet zur Bezeichnung ihrer Schiffsklassen Begriffe, die auf einen diplomatisch-universalen Kontext hindeuten ('Constitution'=Verfassung; 'Excelsior'= die Ausgezeichnete; 'Ambassador'= Botschafter, Gesandter; 'Galaxy' = Galaxie; 'Sovereign' = Landherr/Herrscher); hierher gehört freilich auch der Name des Flaggschiffes selber ('Enterprise' = Unternehmung). Damit eröffnet sich insgesamt ein anthropozentrisches Feld der aufgeklärten Vernunft und der missionarischen Ambition, das eine Entwicklung der Aneignung der Galaxie durch den Menschen dokumentiert, die sich im dargestellten Zeitraum zwischen dem 23. und dem 24. Jahrhundert vollzieht“.²⁴²

Pabst führt weiter aus, dass die Namen der Schiffsklassen anderer Spezies unmissverständlich ihren kriegerischen Charakter entlarven, wie beispielsweise der klingonische *Bird of Prey* (zu deutsch: Raubvogel) der romulanische *Warbird* (zu deutsch: Kriegsvogel) oder der ferengi *Marauder* (zu deutsch: Plünderer). Die Polarisierung von Gut und Böse wird dem Zuschauer so sehr einfach gemacht. Eine gesamte Spezies wird mit charakterlichen Attributen versehen, die auch in fast allen Fällen einer Prüfung stand halten und sich bestätigen. Moralisch können so die Spezies auf einer Über- und Unterlegenheitsskala vergleichend eingeordnet werden.

Die Kriege, die die Föderation im Verlauf der Serie mit anderen Völkern führt, sind meist zurückzuführen auf unterschiedliche territoriale Ansprüche. Die Forschungsmissionen, die die *Enterprise* unternimmt, dienen dabei der Nutzbarmachung des Weltalls. Durch die Kartografierung des Raumes und der Besiedlung fremder Welten wird dieser so greifbar und berechenbar. Die Notwendigkeit, diesen nutzbar gemachten Raum auch gegen Andersartige, beziehungsweise Kulturfremde, zu verteidigen, begründet sich auf dem Selbsterhaltungstrieb, der jedem Lebewesen im *Star Trek* Universum eingepflanzt zu sein scheint.²⁴³

4.7 Das Innenleben des Raumschiffs

Wirft man nun einen Blick in das Innere der Raumschiffe, trifft man auch hier auf eine klare Linie im Design, die, wie auch die Raumschiffe, eine evolutive Entwicklung durchmacht, im Kern aber immer wiederkehrende Charakteristika aufweist. Die Möglichkeit, eine futuristische Technologie darzustellen, wird durch die Entwicklung, die auf dem Feld der realen Technologie mit der Zeit gemacht wird, angepasst. Außerdem werden von Serie zu Serie auch die zeitlich aktuellen Strömungen des vorherrschenden Design-Standards berücksichtigt. Die erste Brücke

²⁴² Ebd., S. 108.

²⁴³ Ebd., S. 95+ff.

für ein *Star Trek* Raumschiff wurde von Art Director Matt Jeffries entworfen und das Design der wahrscheinlich bekannteste Brücke des *Star Trek* Universums, die der U.S.S. Enterprise-D (*TNG*), wurde von Herman Zimmermann konzipiert.²⁴⁴

Die Schiffe der Sternenflotte sind im Inneren alle nach demselben Muster aufgebaut. Wie oben bereits erwähnt, ist die Kommandobrücke der oberste Punkt im Schiff. Hier laufen alle Informationsstränge zusammen. Besser gesagt, laufen alle Informationen beim Captain des Schiffes zusammen, dessen Platz im Zentrum der Brücke lokalisiert ist. Bis auf den *Chief Engineer*, der seinen Dienst auf dem Maschinendeck versieht, haben alle Führungsoffiziere ihren Arbeitsplatz auf der Brücke. Die Steuerungs-, Sensoren- und Kommunikationsposten sind um den *Captains Chair* herum arrangiert. Der Captain befehligt die Mannschaft von hier aus und ist so immer im Mittelpunkt aller Ereignisse. Seine Autorität ist symbolisch festgehalten und lässt keine Zweifel aufkommen. Der Blick des Captain von seinem Platz aus ist auf den Hauptbildschirm gerichtet. Es ist der Verbindungspunkt des Innenlebens mit der Außenwelt. Fenster zur Außenwelt gibt es auf der Brücke nicht, das Licht wird von indirekten Lichtquellen von der Decke her und in späteren Serien teilweise von unten her erzeugt. Blickt man frontal auf den Platz des Captains, sind direkt vor ihm im Raum die Steuerungspulte arrangiert. Das lässt auf den Stellenwert der Steuerung und der damit verbundenen Beweglichkeit und Mobilität schließen. Die glatten Oberflächen der Geräte und Wandverkleidungen sind aus metallisch wirkendem grauem Material gefertigt. Der Boden ist, beispielsweise in der *Enterprise-B (Star Trek – Generations)*²⁴⁵ und *Enterprise-E (Star Trek - Insurrection)*²⁴⁶ zusätzlich ebenfalls aus Metall. Die „Originalenterprise“ (*ToS*) und die *Enterprise-D (TNG)* sind hingegen mit Teppichboden ausgestattet, welcher allerdings durch seine blaue Farbe ähnliche Assoziationen hervorruft. Umrandet wird die Brücke aller *Enterprise* Modelle von Konsolentafeln, auf denen blinkende Lichter und Strukturpläne des Raumschiffes eine technologisch-futuristische Atmosphäre evozieren. Das farbliche Zusammenspiel, das sich aus der Kombination von weißem Licht, metallisch-grauen Amaturentafeln und blauschimmernden Bildschirmanzeigen (auf der *Enterprise-E* noch verstärkt durch zusätzliche blaue Unterbodenbeleuchtung), bewirkt bei der Betrachtung einen kalten und sterilen Grundton. Die perfekte Symmetrie und die distanzierte und unemotionale Atmosphäre spiegeln die durch und durch auf Effizienz und Erfolg getrimmte Besatzung wider. Das einzige Mal, dass ein organisches Material Verwendung auf einem

244 Okuda/Okuda: *Star Trek Encyclopedia*, S. 55.

245 *Star Trek – Generations*, Regie: David Carson 1994.

246 *Star Trek – Insurrection*, Regie: Jonathan Frakes 1998.

Sternenflottenraumschiff findet, ist auf der *Enterprise-D*. Die Position des taktischen Offiziers ist hinter dem Sitz des Captains auf einer Reling (*Arch*) in erhöhter Position. Diese Brüstung wurde aus Holz gebaut, auf persönlichen Wunsch Roddenberrys: „*Gene Roddenberry insisted that the railing be made of wood, rather than metal, saying that the use of natural material would help the command center to retain a certain 'humanity'*“.²⁴⁷

Der Rest des Schiffsinners ist nach den gleichen ästhetischen Richtlinien konzipiert worden. Die Farbgestaltung setzt sich in allen Bereichen des Raumschiffs fort. Der Handlungsverlauf der meisten Episoden verbindet drei Kern-Komponenten: Die Diplomatie, die durch den Captain und seine Entscheidungen bestimmt wird, die technische Umsetzung, die dafür Sorge zu tragen hat, dass die Entscheidungen des Captain umgesetzt werden können, und die persönliche Ebene, auf der ein moralischer oder emotionaler Konflikt parallel zur Haupthandlungsebene abläuft. Daher zeigt die Kamera meist neben der Hauptbrücke die technischen und wissenschaftlichen Abteilungen des Schiffes, wie beispielsweise den Maschinen- oder Transporterraum, aber auch die stellare Kartografie, die Krankenstation, die persönlichen Quartiere und die sozialen Rückzugs- und Versammlungsräume der Mannschaft. Ebenso spielt sich die Handlung meist auf den Verbindungswegen zwischen den einzelnen Stationen ab, wie den Korridoren und den Turboliften (vergleichbar mit einem Fahrstuhl) ab. Von größter Wichtigkeit sind folglich die Darstellung von Arbeitsschritten, beziehungsweise Lösungswegen, um ein Problem sowohl auf wissenschaftlich-technischer Ebene als auch auf persönlicher und menschlicher Ebene zu beheben.

Die technologischen Möglichkeiten, über die die Menschheit im 23., beziehungsweise im 24. Jahrhundert (*ToS*, *TNG*, *DS9*, *VOY*) verfügen sowie deren Darstellung werden zu einem der optischen Schwerpunkte der Serien. Wie oben bereits angedeutet haben bis auf den Chefindgenieur und den medizinischen Offizier alle Führungsoffiziere eines *Enterprise* Schiffes ihren Stammplatz auf der Brücke. Der Chefindgenieur ist hingegen die meiste Zeit im Maschinenraum, in dem der Antrieb des Schiffes (der Warp Kern) untergebracht ist. Der Maschinenraum erstreckt sich über zwei Etagen mit dem leuchtenden Warp Kern im Mittelpunkt. In den Serien *TNG* und *VOY* strahlt der Warp Kern in blauen Farben und erscheint in Hinblick auf die Gesamtgröße des Raumschiffs verhältnismäßig klein (siehe Abbildung 8). Auch der Maschinenraum ist an den Wänden überseht mit Anzeigetafeln, die das Bild einer hochtechnologisierten Einrichtung vermitteln. Das gleichbleibende Innendesign auf dem

²⁴⁷ Okuda/Okuda: Star Trek Encyclopedia, S. 55.

gesamten Schiff, das diffuse und indirekte Licht und die blau, metallisch grauen Farben wären nicht weiter verwunderlich, da man annehmen kann, dass das Raumschiff als Gesamtkonstruktion geplant und umgesetzt wurde. Was allerdings auffällig ist, sind die Quartiere der Mannschaft. Alle Mannschaftsquartiere, die auf der *Enterprise* gezeigt werden, sind durchweg ebenfalls nach den gleichen Design-Richtlinien aufgebaut. Sie beinhalten alle dieselbe Form der Möblierung und sind, bis auf minimale Unterschiede, untereinander austauschbar. Wenn man sich den Gedanken vor Augen führt, dass es sich zum einen um persönliche Einzelquartiere handelt und dass sich zum anderen die Besatzung teilweise mehrere Jahre ohne Unterbrechung auf dem Schiff aufhält und sogar Familien mit Kindern Wohnraum bietet, ist diese Tatsache schon etwas verwunderlich. Persönliche Akzente werden nur in kleineren Artefakten oder Gegenständen gesetzt, aber selbst im Bezug auf Kunstgegenstände und Wandgemälde scheinen alle Sternenflotten-Offiziere denselben Geschmack zu haben (siehe Abbildung 9,10). Was das Freizeitangebot, beziehungsweise Orte der Zusammenkunft außerhalb der Dienstzeiten, angeht, beschränkt sich dieses auf die *Mess Hall* oder die Bar an Bord der *Enterprise-D Zehn Vorne (10 Forward)*. Die *Mess Halls* sind dabei nicht mehr als ein großer Raum mit Tischen und Stühlen, die keine optische Abwechslung zum Rest des Schiffes bietet. Das *Zehn Vorne* macht dabei keine nennenswerte Ausnahme. Es gibt also im Grunde keine Formen- oder Farbenvielfalt an Bord eines Föderationsschiffes. Die Besatzung, die sowohl im Dienst als auch die meiste Zeit außerhalb des Dienstes die Sternenflotten-Uniform trägt, ist über Jahre hinweg auf einem Raumschiff, das ebenfalls absolut uniform gestaltet wurde. So wird auch das Innenleben des Raumschiffes zu einem symbolischen Platzhalter für die Wesenszüge seiner Besatzung. Die Menschen die auf dem Raumschiff leben, gleichen sich charakterlich der effizienten, pflichtbewussten und emotional kühl bis distanzierten Atmosphäre an.

4.8 Die Uniform und der Offizier der Sternenflotte

Die Uniform in *Star Trek* ist, wie jede andere Uniform auch, ein symbolisch aufgeladenes Kleidungsstück. Die *Star Trek* Uniform ist mit einer Vielzahl von Werten und Ideologien, die dahinter stehen, untrennbar verknüpft. Sie ist zunächst vom Schnitt her relativ simpel und unauffällig gehalten. Auch das Aussehen und die Farbgebung sind eher schlicht. Die Uniform durchläuft, wie jedes andere ästhetische Gestaltungsmittel der Serie, eine Veränderung in der Entwicklungsgeschichte. Die Standard-Uniformen in *TNG*, *DS9* und *VOY* sind eng anliegende

Einteiler aus schwarzem Stoff. Sie werden zusätzlich durch einen Farbstreifen über der Brust ausstaffiert. Je nach Designation und Aufgabe werden den Offizieren verschiedene Farben zugeschrieben. Rot wird von den Kommando- und Navigationsoffizieren, Gelb von den Technikern und der Sicherheit und Grün, beziehungsweise Blau von medizinischem Personal und Wissenschaftsoffizieren getragen. In anderen *Star Trek* Serien können diese Farbzusweisungen variieren. Außerdem befinden sich am Kragen der Uniform Rangabzeichen aus goldenen und schwarzen Pins.²⁴⁸

Die Uniform in *Star Trek* ist nicht nur direkter Ausdruck für die ideologische und politische Zugehörigkeit zur *Vereinigten Föderation der Planeten*, sondern ist auch immer an ein moralisches Wertesystem und einen Verhaltenskodex geknüpft. Von einem Träger dieser Uniform wird Pflichtbewusstsein, Aufrichtigkeit und Tugendhaftigkeit erwartet. Beim Versuch, einen Fehler zu vertuschen, wird Wesley Crusher (Wil Wheaton) von Captain Picard wie folgt konfrontiert:

*„The first duty of every Starfleet officer is to the truth, whether it's scientific truth or historical truth or personal truth! It is the guiding principle on which Starfleet is based. And if you can't find it within yourself to stand up and tell the truth about what happened, you don't deserve to wear that uniform!“*²⁴⁹

Dieses Beispiel verdeutlicht, wie das tugendhafte Verhalten eines Sternenflottenoffiziers symbolisch an die Uniform geknüpft wird. Auch ist in dieser Aussage impliziert, dass das Verhalten eines einzelnen Trägers dieser Uniform sich auch auf das Bild der gesamten Organisation auswirkt. Jeder, der diesen Bund einget, hat sich nicht nur an fachlichen und arbeitsbezogenen Standards zu orientieren, sondern auch an „menschlichen“. So erfolgt nicht nur eine äußerliche Uniformität, sondern auch eine Form der charakterliche „Gleichschaltung“.

Auf die Bildebene der *Star Trek* Serien bezogen lässt sich ein Muster in der Darstellung von Offizieren der Sternenflotte erkennen. Dieses Muster ist ähnlich der zuvor schon beschriebenen symbolhaften Illustration von Raumschiffen als „Visitenkarten einer Kultur“. Die Art und Weise, wie die Angehörigen der Sternenflotte, gemessen an körperlichen Proportionen und einem allgemeinen, westlich geprägten Schönheitsideal, dargeboten werden, lässt ebenfalls

248 Wikia (memory alpha): http://de.memory-alpha.org/wiki/Sternenflottenuniform_%282350er-2366%29 (12.12.2012).

249 *The First Duty (Ein missglücktes Manöver, TNG, 1992, 35:30-35:45 min.)*.

Rückschlüsse auf ein hohes Maß an Gleichförmigkeit und Regelmäßigkeit zu. Mit diesem Thema wird sich aber an späterer Stelle dieser Arbeit noch ausgiebiger auseinandergesetzt werden.

4.9 Die Darstellung der Planeten

Ein weiterer filmischer Effekt, der sehr charakteristisch für die Ästhetik in *Star Trek* ist, bezieht sich auf die Inszenierung der Planeten, welche von den Forscher der Raumschiffe vorgefunden werden. Die Kulturen und Zivilisationen von Außerirdischen sollen in ihrer ganzen Pracht und Eindrucksvielfalt dem Zuschauer mithilfe einer Supertotalen veranschaulicht werden. Um dieses Unterfangen mithilfe von real konstruierten Sets zu ermöglichen, wären Unsummen von finanziellen Mitteln notwendig, die den Rahmen jeder Fernsehserie sprengen würden. Zumal der Besuch auf einem fremden Planeten in den *Star Trek* Serien besonders häufig vorkommt. Diesem Problem wurde mithilfe der *Matte Paintings* Abhilfe geschaffen. Die *Matte Paintings* waren zu Beginn der Serie nicht mehr als gemalte Bilder, die als *Establishing-Shot* zur Einführung in eine Szene auf einem fremden Planeten diente. Später wurde daraus eine Mischung von gemaltem Bild in Verbindung mit bewegtem Filmmaterial. So wurde der Eindruck suggeriert, sich auf einem unbekanntem und faszinierendem Planeten zu befinden. Die gemalten Bilder wurden zum Leben animiert und die Illusion einer Realität geschaffen (siehe Abbildung 11). In späteren *Star Trek* Serien, die über modernere technische Möglichkeiten verfügten, wurden die *Matte Paintings* durch digitale Bildgestaltungen ersetzt. Die etwas kitschig anmutende Optik wurde aber oft beibehalten.²⁵⁰

250 ReevesStevens/Reeves-Stevens: The Art of STAR TREK, S. 22.

5. Parallelen zwischen nationalsozialistischer Propagandafilmästhetik und der Bildästhetik im *Star Trek* Universum

Im folgenden Abschnitt soll nach Überschneidungspunkten gesucht werden, an denen sich die Filmästhetik der nationalsozialistischen Propaganda, die im ersten Teil der Arbeit ausgearbeitet wurde, mit der Bildästhetik aus Gene Roddenberrys *Star Trek* kreuzen. Anhand von Beispielen soll beschrieben werden, an welchen Stellen der Serie sich faschistische Elemente konstituieren, beziehungsweise einen Interpretationsspielraum für eine Anlehnung an diese zulassen. Der humanistische Grundgedanke der Serie und die oft beschriebene Intention Roddenberrys, in *Star Trek* eine Welt zu beschreiben, die moralisch einem anstrebenswertem Ideal entspricht, macht eine Unterstellung, sich einer faschistischen Bildgestaltung zu bedienen, eher absurd. Dennoch lässt eine Analyse des Materials eine solche Verbindung stellenweise zu; mal eindeutiger, mal weniger eindeutig. Es soll versucht werden, bei der Auswahl der Beispiele einen Schwerpunkt auf ästhetische Kriterien zu legen. Wie im ersten Teil der Arbeit bereits ausgiebig erläutert, lassen sich die Form und der Inhalt von Filmen, die vor einem faschistischen Hintergrund entstanden sind, nicht trennen. Daher werden sich die Belege sowohl auf die bildgestalterische Ebene als auch auf eine Zergliederung der gesellschaftlichen und sozialen Parameter der Serie beziehen. Das erste Beispiel ist eine direkte Auseinandersetzung der Autoren der Serie *Star Trek* mit dem Nationalsozialismus, wie er in der deutschen Geschichte Bestand hatte.

5.1 *Patterns of Force*

Die Episode *Patterns of Force (Schablonen der Gewalt)*²⁵¹ handelt von John Gill, einem Historiker der Erde, der zum Planeten Ekos gesandt wurde, um dort als *cultural observer* zu fungieren. Nachdem der Kontakt zu ihm abgebrochen war, sucht die *Enterprise* den Planeten auf und findet ihn in einem politischen Zustand vor, der vergleichbar ist mit Deutschland nach der Machtergreifung Hitlers. Die Fortführung der Handlung zeigt auf, dass John Gill den Versuch unternommen hatte, auf dem Planeten die „positiven“ Aspekte des Nationalsozialismus, wie beispielsweise Leistungsfähigkeit, Produktivität und Ordnung, zu verwenden, um eine tragende Staatsform zu etablieren. Sein Ziel war es, den Nationalsozialismus ohne die sadistische Komponenten von Rassenhass, Krieg und Verfolgung neu aufleben zu lassen. Der Versuch

251 *Patterns of Force (Schablonen der Gewalt, TOS, 1968)*.

scheitert natürlich und die *Ekosianer* beginnen mit der ethnischen Säuberung ihres Planeten von der dort lebenden friedliebenden Minderheit den *Zeonisten*. Die eindeutigen Parallelen, die zum deutschen Nationalsozialismus gezogen werden, werden durch das Verwenden von original SS- und Gestapo-Uniformen, dem Gebrauch von Nazi-Symbolen wie Hakenkreuzen und Runen sowie Schlüsselbegriffen wie *final solution* und „*Hail the Fuhrer! Hail victory!*“-Rufen untermauert. Die Rassentheorie der Nazis wird über die Handlungsebene der Verfolgung und Vernichtung der *Zeonisten* zum Mittelpunkt der Episode. Die Begriffe *Zeon* und *Zeonisten* leiten sich ganz offensichtlich von *Zion* ab und nehmen dadurch Bezug zu der Rassenverfolgung der Juden in Deutschland. Auch die Namen der *Zeonisten*, wie beispielsweise Isak und Abram, bestätigen diese These.²⁵²

Das Aufgreifen eines Abschnitts der Menschheitsgeschichte und diese thematisch in den Kontext einer *Star Trek* Episode umzuwandeln, ist an sich schon etwas wie ein Subgenre des *Star Trek* Kontinuum. So ist es auch nicht verwunderlich, dass die Autoren der Serie versucht waren, sich mit dem Thema Nationalsozialismus auseinandersetzen. Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist jedoch streckenweise fragwürdig. Das mag daran liegen, dass dieses Thema in Deutschland möglicherweise mit einer größeren Sensibilität behandelt wird als in den *Vereinigten Staaten*; diese Annahme beruht allerdings auf bloßer Spekulation. Das eigentlich eher brisante Thema wird in *Patterns of Force* zu einer Action geladenen Unterhaltung mit lustig karnevalesken Zügen. Captain Kirk und Spock beamen auf die Oberfläche des Planeten und tarnen sich mit Nazi Uniformen, um nicht aufzufallen. Diese Mimese wird von Captain Kirk mit folgenden Worten kommentiert:

„*Spock: Your uniform, Captain.*

Kirk: Yes, it's a shame yours isn't as attractive as mine. Gestapo, I believe.

*Spock: Quite correct. You should make a very convincing NAZI“.*²⁵³

Diese Form des Slapstick-Humors zieht sich als roter Faden durch die gesamte Folge. So auch in der Szene, als Spock von den *Ekosianern* enttarnt und seine Andersartigkeit vom *Deputy Fuhrer* Melakon, der ein selbsternannter Experte für Genetik und Rassenlehre ist, untersucht wird.

252 Werner Suppaz: *Star Trek und Nationalsozialismus*, in: Christian Wagnsonner/Stefan Gugerel (Hg.): *Star Trek für Auslandseinsätze? Konfliktstrategien und Lösungsansätze für reale Probleme in Science fiction (= Ethica Themen. Institut für Religion und Frieden)*, Wien 2011, S. 90+ff.

253 *Patterns of Force* (TOS, 1968, 00:08:28-00:08:35 min.).

*„Melakon: Note the sinister eyes... and the malformed ears. Definitely an inferior race. [...] Note the low forehead, denoting stupidity. The dull look of a trapped animal. You may take him now for interrogation, but I want the body saved for the Cultural Museum. He'll make an interesting display“.*²⁵⁴

Die Szene spielt ganz klar mit dem Wissen der Zuschauer, dass Spock als Vulkanier in seiner Kraft und Intelligenz den Menschen weit überlegen ist. Mit dieser Tatsache wird die ganze Serie über eine Art *running gag* betrieben. Die Aussage von Malekon wird entsprechend von Spock durch eine hochgezogene Augenbraue kommentiert, woraus eine gewisse Situationskomik entsteht. Neben den zum Lachen animierenden Einlagen der Episode werden aber auch historische Fakten falsch dargestellt und anschließend unangefochten im Raum stehen gelassen. So antwortet John Gill auf die Frage, warum er den Nationalsozialismus auf dem Planeten zu etablieren versucht habe, zumal er als Historiker doch die Folgen für Deutschland Mitte des 20. Jahrhunderts kannte, wie folgt:²⁵⁵

*„Kirk: [...] Why NAZI-Germany? You studied history. You knew what the NAZIs were.
Gill: Most efficient state Earth ever knew.
Spock: Quite true, Captain. That tiny country, beaten, bankrupt, defeated, rose in a few years to stand only one step away from global domination.
Kirk: But it was brutal, perverted, had to be destroyed at a terrible cost. Why that example?
Spock: Perhaps Gill felt that such a state, run benignly, could accomplish it's efficiency without sadism“.*²⁵⁶

Wie bereits in Punkt 3.6 ausgeführt wurde, war es zum einen nicht der Verdienst der Nazis, das Land aus der Wirtschaftskrise zu steuern. Das Tal der Rezession war bereits überschritten, als Hitler die Macht an sich riss. Zum anderen ist die Wirtschaft eines Landes stets am effektivsten, wenn es sich in einem Kriegszustand befindet. Die Bevölkerung akzeptiert Einschränkungen und Geld wird vom Staat aus in die Wirtschaft kanalisiert. Diese Tatsache hat wenig bis gar nichts mit dem Nationalsozialismus als Staatsform zu tun. Zudem ist es etwas übereifrig zu behaupten, dass Hitler nur einen Schritt entfernt von der absoluten Weltherrschaft gewesen sei. Abgesehen von der diskutablen Auslegung historischer Tatsachen kommt man nicht umhin, ein gewisses Maß an Bewunderung gegenüber den Nazis in dieser Unterhaltung zu vermuten. Ebenso lässt sich dieser

254 Ebd., (00:44:25-00:44:38 min.).

255 Suppaz: Star Trek und Nationalsozialismus, S. 93+f.

256 *Patterns of Force (TOS, 1968, 00:40:27-00:40:39 min.)*.

Ton auch im oben angeführten Dialog über die Attraktivität der SS-Uniform erspüren. Die Kernaussage dieser Episode soll dem Zuschauer zwar vor Augen führen, dass Nationalsozialismus an sich und von Grund auf falsch und verachtenswert ist. Die Ausdrücklichkeit, in der diese Aussage getätigt wird, ist jedoch in ihrer Beharrlichkeit eher gering. Am Ende von *Patterns of Force* wird die „Moral der Geschichte“ nochmals für den Zuschauer heruntergebrochen und zusammengefasst: So erwidert Captain Kirk auf Spocks Frage, wie einem intelligenten und logisch denkenden Menschen wie John Gill so ein fataler Fehler unterlaufen konnte, dass das Grundproblem des Nationalsozialismus nicht die Tatsache war, dass ihre Anführer böse und psychotische Menschen waren, sondern dass das Hauptproblem das *Führerprinzip* an sich war. Dr. McCoy ergänzt die Aussage mit dem bekannten Zitat vom englischen Historiker Lord Acton: „*Absolute power corrupts absolutely.*“ Auf diese Weise wird zum einen zwar die Diktatur als Staatsform und damit auch der Nationalsozialismus verurteilt, aber auch gleichzeitig ein indirekter Indikator dafür gegeben, in welcher Staatsform so etwas nicht vorkommen würde und die daher überlegen ist: die Demokratie. Im speziellen in seiner US-amerikanischen Form der *Checks and Balances*.²⁵⁷ Die Verurteilung von Massenmord und Kriegstreiberei steht der Selbstdarstellung als überlegene Staatsform hinten an. Auf anderer Ebene wird aber gleichzeitig die Aussage getroffen, dass eine rein pazifistische Gesellschaft nicht überlebensfähig ist. In einer liberal-demokratischen Gesellschaft ist es notwendig, seine Wehrhaftigkeit zu bewahren, sonst ergeht es einem wie den Zeonisten, die Gewalt von Grund auf ablehnen und so dem Nationalsozialismus den Weg geebnet haben. Eine doppelte Bestätigung der Überlegenheit des amerikanischen Systems und der amerikanischen Moral entsteht.²⁵⁸

5.2 Die Inszenierung der Föderation

In *Star Trek* sind die Aussagen aber nicht immer so direkt und offensichtlich. Oftmals operieren sie auf einer weit subtileren und suggestiveren Ebene. Im folgenden Abschnitt soll das Gesellschaftsmodell der *Vereinigten Föderation der Planeten* auf seine Inszenierung und Darstellungsweise hin untersucht werden.

Wie oben bereits erwähnt, ist die Sternenflotte eine Teilinstitution der Föderation, die zum einen die Aufgabe hat, den Weltraum zu erkunden und Erstkontakte zu außerirdischen Lebensformen

²⁵⁷ Suppaz: *Star Trek und Nationalsozialismus*, S. 96.

²⁵⁸ Ebd., S. 97.

herzustellen, zum anderen besteht ihre grundlegende Aufgabe darin, die territorialen Ansprüche der Föderation gegen innere und äußere Feinde zu verteidigen. Sie sind also nicht nur friedliche Forscher und Wissenschaftler, wie sie sich selbst bezeichnen, sondern sie sind zu gleichen Teilen Soldaten, Polizisten und gelegentlich auch Richter. Da die Sternenflotte nur ein Teil des gesamten politischen Apparats der Vereinigten Föderation der Planeten ist, untersteht sie, wie in Kapitel 4.4 erläutert, dem Föderationsrat. Die Föderation ist politisch eine Staatsform, die mit einer westlichen Demokratie der realen Welt vergleichbar ist. Der Präsident der Föderation bekleidet demnach das höchste Amt im Staatenbund. Anzunehmen wäre folglich, dass seine Entscheidungen in diplomatischen Fragen von größter Wichtigkeit innerhalb der *Star Trek* Serien sind und seine Person als eine zentrale Figur im *Star Trek* Universum eingebunden wird; sie ist allerdings weit davon entfernt. Aus der vorliegenden Literatur zum Thema und aus der Sichtung aller *Star Trek* Serien und Kinofilme wird der Präsident der *Föderation* genau vier mal gezeigt (*Star Trek IV – The Voyage Home*; *Star Trek VI – The Undiscovered Country*; *Star Trek DS9* Episoden *Homefront* und *Paradise Lost*).²⁵⁹ Hält man sich den Umfang des Filmmaterials vor Augen, wird deutlich, welche periphere Rolle der eigentliche Staatsapparat auf inhaltlicher Ebene in *Star Trek* spielt. Ebenso im Krieg gegen das Dominion, der sich über 17 aufeinander aufbauende Episoden über 2 Staffeln in der Serie *DS9* verteilt, sind die Entscheidungsträger und Befehlsführer, die den Krieg lenken, durchgängig Admiräle oder andere hohe militärische Sternenflottenoffiziere. Obwohl der Präsident der Föderation de facto der „*commander-in-chief of all Starfleet forces*“,²⁶⁰ also der oberste Befehlshaber der Streitkräfte ist, ist seine Person in die Handlung so gut wie nicht eingebunden. Der Eindruck, dass sich die militärischen Streitkräfte in *Star Trek* auf die ein oder andere Weise vor einer zivilen Instanz für ihre Handlungen verantwortlich zeigen müssten, entsteht nicht. Das zivile Leben spielt sich im allgemeinen nur in Randerscheinungen ab. Verständlicherweise ist auch das Thema dieser Serie nicht das zivile Leben im *Star Trek* Universum, sondern die spannenden Abenteuer der Erforscher des Weltalls; aber auch an dieser Stelle ist Kracauers Bedenken anzuführen, warum die Menschen, die den Großteil und das Fundament der Föderation bilden, so kategorisch aus den Filmen verbannt werden. Sollten nicht die Menschen, deren Werte und Freiheiten die Sternenflotte so vehement zu beschützen und verteidigen sucht, auch ihren Platz in den Bildern wiederfinden?

259 Okuda/Okuda: *Star Trek Encyclopedia*, S. 149.

260 Wikia (memory alpha): http://en.memory-alpha.org/wiki/President_of_the_United_Federation_of_Planets (12.11.2012).

Als einer der vier Großmächte des *Alpha* und *Beta Quadranten*²⁶¹ (die Teile der Galaxie, in denen sich die Handlung der Serie abspielt), ist der Einfluss der Föderation auf die politischen Entwicklungen und die Stabilität der Region enorm. Neben der Föderation sind die Cardassianer, die Romulaner und die Klingonen die dominanten Rassen in diesem Teil der Milchstraße. Aus territorialen und ideologischen Konflikten heraus ergeben sich viele der Haupthandlungsstränge, die die meisten Serien und Kinofilme von *Star Trek* hindurch begleiten. Der Aufbau des *Star Trek* Universums besteht, wie im oberen Teil der vorliegenden Arbeit bereits ausgeführt, aus Völkern, Kulturen und Dingen, die als Symbole für Wertesysteme und Ideologien stehen. Alle Individuen, die innerhalb eines solchen Systems, wie beispielsweise der Föderation, zusammengefasst werden, sind sich in den wesentlichen Grundzügen gleich. *Star Trek* konstituiert sich vor den Augen der Zuschauer als eine perfekte Welt und als eine perfekt Version der Zukunft. Wie diese Zukunft entstanden ist, wird aber nie im Detail erklärt. Es sind vollendete Tatsachen, die der Rezipient selten hinterfragt. In *Star Trek - First Contact* erklärt Captain Picard einer Frau aus dem 21. Jahrhundert auf die Frage hin, wer die *Enterprise* finanziert und bezahlt hat, folgendes:

*„Picard: You see money doesn't exist in the 24th century. [...] The acquisition of wealth is no longer the driving force in our lives. We work to better ourselves and the rest of humanity“.*²⁶²

Die Frage, wie dieser Prozess genau abgelaufen ist, beziehungsweise wie dieser Zustand erreicht wurde, wird nicht aufgeklärt, dafür bleibt die Kernaussage aber bestehen. Der Mensch des 24. Jahrhunderts arbeitet nicht, um sich selbst einen persönlichen Vorteil gegenüber Anderen zu verschaffen, sondern er tut dies, um sich selbst zu einem besseren Menschen zu machen und damit der Gemeinschaft zu dienen. Das Gemeinwohl wird somit über den individuellen Nutzen gestellt.

Die einleitenden Worte des Abschnitts zur Aufstellung der ästhetischen Kategorien im Nationalsozialistischen Propagandafilm konstituierten die Welt, die sich die Nazis mithilfe ihrer Bilder geschaffen haben, als eine Vision einer besseren Welt. In dieser Welt herrscht eine klare Trennung von „gut“ und „böse“ und jeder hat seinen angestammten Platz und seine Zugehörigkeit. Es ist eine Welt von einfacher emotionaler Ordnung und eine Welt des Ruhmes

²⁶¹ Wikia (memory alpha): URL: <http://de.memory-alpha.org/wiki/Quadrant>, (12.12.2012).

²⁶² *Star Trek – First Contact.*, Regie: Jonathan Frakes 1996 (00:48:05-00:48:37 min.).

und der Größe (siehe Kapitel 3.1). Ist man versucht, diese Aussagen auch auf die Welt von *Star Trek* zu übertragen, kann man deutliche Ähnlichkeiten entdecken. Was dabei am ehesten auf *Star Trek* zutrifft, ist die Einfachheit und geringe Differenziertheit, in der die Abgrenzungen von Individuen zur Gesellschaft bei unterschiedlichen Rassen und Völkern betrieben werden. Einem Ordnungssystem werden Begrifflichkeiten und soziale sowie charakterliche Merkmale zugeschrieben, die sich in der Regel bestätigen und auf die Gesamtheit der Völker anwenden lassen. Auf die reale Welt übertragen könnte man von Klischee- und Vorurteilsdenken in extremer Form sprechen. Indem anderen Rassen bestimmte negative Eigenschaften zugeschrieben werden, bewirkt dies im Umkehrschluss, dass der Zuschauer die Position, aus der berichtet wird, mit positiven Werten konnotiert. Nach Kracauer werden aus der Darstellung der Laster des einen Lagers Rückschlüsse auf die Tugenden des anderen gezogen (siehe Kapitel 3.11). Der Zuschauer identifiziert sich so mit der Föderation und ihrer Ideologie, die aufgrund der offensichtlichen Vertrautheit, da die Zusammenstellung der dargestellten Föderationsoffiziere zum überwiegenden Teil aus Menschen besteht, am nächstliegenden ist. Die allgemeine Generalisierung von Gesellschaften und Kulturen in *Star Trek* lässt sich deutlich an den *Mission Briefings*, die vor dem Antritt einer Mission durchgeführt werden, erkennen. Trifft die Crew eines Raumschiffs auf eine andere Spezies, wird der Schiffcomputer zu näheren Informationen über diese Spezies befragt. In den Informationstexten, die daraufhin bereitgestellt werden, wird eine Spezies mithilfe weniger Sätze auf angeblichen Grundcharakter zusammengefasst, der für die Gesamtheit aller auf dem Planeten lebenden Individuen zutreffend ist. Ein Beispiel unter etlichen ist die Beschreibung der Ferengi:

*„Ferengi philosophy ruthlessly embraces the principles of capitalism. Ferengi culture finds the concept of organized labor to be abhorrent, since such things can interfere with the exploitation of workers“.*²⁶³

Diese Aussage bestätigt sich in der Serie zwar wiederholt, ist aber ein harsches Urteil über eine Zivilisation, die ähnlich wie die der Menschen eine lange und reiche Geschichte hat. Diese abwertende und brandmarkende Informationen drängt Jemanden, der keinen vorherigen Kontakt zu dieser Spezies hatte, förmlich dazu, in „Schubladen“ zu denken. Die Nazis verfahren in ihrer Propaganda nach ähnlicher Methodik. Um die eigene moralische und ideologische Überlegenheit

263 Okuda/Okuda: *Star Trek Encyclopedia*, S. 152.

hervorzuheben, wurden Kontrastmittel erschaffen, durch die andere Denkweisen und Gesinnungen als minderwertig, schwach und unterlegen dargestellt wurden; beispielsweise der Kommunismus oder die Demokratie. *Star Trek* schafft so die Postulierung, dass das menschliche Ideal des 24. Jahrhunderts darin besteht, gemeinsam auf eine bessere Welt und auf das Wohl der Gesellschaft hinzuwirken und nicht auf den eigenen Vorteil bedacht zu sein. Durch das Setzen eines gemeinsamen Ziels wird so ein Bund, beziehungsweise eine Gemeinschaft, begründet. Eine Gemeinschaft, in der keine Diskriminierung und soziale Gerechtigkeit herrscht. Allerdings nur für die, die ein Teil dieser Gemeinschaft sind. Indem man ein bestimmtes Arsenal an moralischen Werten und Richtlinien innerhalb einer Gemeinschaft festsetzt, schließt man im gleichen Zug alle, die andere Werte vertreten, von dieser Gemeinschaft aus. Adornos „faschistischer Einheitstrick“ (siehe Kapitel 3.8) beschreibt das Phänomen, mit dem die Nationalsozialisten ein Zusammengehörigkeitsgefühl mithilfe der Abgrenzung und kategorischen Ausgrenzung „volksfeindlicher“ Menschen kreierten. So perfekt die Welt von *Star Trek* auch auf den Zuschauer wirken mag, sie unterliegt dennoch einem normativen Charakter, dem man sich fügen muss, um ein Teil davon zu sein. Dabei ist es erstrebenswert, dem menschlichen Ideal zu entsprechen. Die Figur Data aus *Star Trek TNG* ist ein Android, also eine künstliche Lebensform. Er ist durch sein positronisches Gehirn dazu imstande, für Menschen unfassbare Mengen an Informationen aufzunehmen, zu speichern und zu verarbeiten. Auch körperlich ist er in Stärke und Schnelligkeit dem Menschen weit überlegen. Im Grunde verkörpert er all das, was die Menschen des 24. Jahrhunderts anstreben zu sein: intelligent, effizient, leistungsfähig und kraftvoll. Es ist aber nicht das Bestreben der Menschen in seinem sozialen Umfeld, so sein zu wollen, wie er ist, sondern das Gegenteil: Data hat sein Leben der Aufgabe gewidmet, menschlicher zu werden.²⁶⁴ Obgleich seiner offensichtlichen Überlegenheit gegenüber dem Menschen ist es sein Begehren, sich in ihre Gemeinschaft einzugliedern, da die Föderation und ihre Ideologie die herausragendste aller anderen Ideologie ist. Diesen Rückschluss erweckt es jedenfalls im Zuschauer.

Eine weiterer Punkt, in der sich die Gesellschaft in *Star Trek* von der heutigen Welt unterscheidet, ist in ihrem Umgang mit Religion. Es werden weder religiöse Zeremonien dargestellt noch gibt es an Bord eines der Raumschiffe oder Sternbasen eine Kirche oder einen kapellenähnlichen Ort. Religion spielt in anderen dargestellten Völkern, wie beispielsweise bei den Klingonen, eine wichtige Rolle. Ihr Handeln ist oft verbunden mit Ritualen oder wird mit

264 Ebd., S. 101.

spirituellen Kommentare ergänzt. Aber in der Föderation scheinen alle großen Religionen der heutigen Zeit, wie das Christentum, der Islam oder der Hinduismus, bis in das 24. Jahrhundert nicht überlebt zu haben: Religion wird als eine Art lang überwundener Aberglaube abgelegt. In der *TNG* Episode *The Chase*²⁶⁵ wird erklärt, dass alle Rassen des *Alpha-* und *Beta-Quadranten* einen gemeinsamen Ursprung haben. Die Grundbausteine ihrer aller (genetischen) Existenz wurden von einer technologisch noch viel weiter überlegenen Rasse konstruiert und angesiedelt. Die Aussage, die in der Folge davor getroffen wird, ist, dass nicht Gott für die Schöpfung verantwortlich war, sondern eine außerirdische Alien-Rasse. Auch in der *Star Trek* Serie *DS9* wird die Religiosität der Bajoraner, die auf der Raumstation leben, zu einem zentralen Themenfeld, das sich durch die gesamte Serie fortsetzt. Benjamin Sisko, der Sternenflotten-Kommandant der Raumstation, wird zum Abgesandten der Propheten-Götter der Bajoraner. Die Sternenflotten-Offiziere verwenden aber in Bezug auf die Götter nicht den Begriff *Propheten*, sondern *Wormhole Aliens* (da diese Götter, beziehungsweise Aliens, in einem Wurmloch im Weltall leben). Die zwei Lager, das der Wissenschaften und das des Glaubens, werden einander gegenübergestellt. Der Sternenflottenoffizier ist aber immer einer „*scientific truth*“ verpflichtet, wie im Zitat in Kapitel (siehe Kapitel 4.8) bereits beschrieben wurde. Der Grund, warum Religion aus *Star Trek* gänzlich verbannt wurde, liegt auch der Tatsache zugrunde, dass Gene Roddenberry selbst bekennender Atheist war und dafür sorgte, dass Religion keinen Platz in „seiner“ Fernsehsendung hatte. Folgendes Zitat von Roddenberry macht seine Haltung gegenüber Religion und Kirche mehr als deutlich:

*„I condemn false prophets, I condemn the effort to take away the power of rational decision, to drain people of their free will – and a hell of a lot of money in the bargain. Religions vary in their degree of idiocy, but I reject them all. For most people, religion is nothing more than a substitute for a malfunctioning brain“.*²⁶⁶

Im Nationalsozialismus war, wie in den meisten totalitären Regimen, die Kirche als einflussreiche Institution neben dem politischen Machtapparat zwar toleriert, aber nicht unbedingt gefördert. Die Nazis kreierten ihre eigene mystisch-rituelle Form einer „Religion“ in der *Blut-und-Boden-Ideologie* (siehe Kapitel 3.7). Das archaische Kreislaufdenken, dass das Blutopfer der Soldaten und Väter den Boden nährt, aus dem das Korn der Enkel wächst, verbindet den Menschen mit dem Land, auf dem er lebt, in untrennbarer Weise. In der Episode

²⁶⁵ *The Chase* (Das fehlende Fragment, *TNG*, 1993).

²⁶⁶ Christopher Reyes: *In His Name*, Bloomington/London 2010, S. 39.

The Ensigns of Command (Die Macht der Paragaphen, TNG Staffel 2 Episode 3) soll eine Kolonie von menschlichen Siedlern von ihrem Heimatplaneten umgesiedelt werden, da sich der Planet im territorialen Hoheitsgebiet einer anderen Spezies befindet. Die Kolonisten weigern sich, ihr Zuhause zu verlassen, obwohl sie gegen die übermächtigen Aliens in einer kriegerischen Auseinandersetzung keine Überlebenschancen hätten. Commander Datas Auftrag ist es nun, sie vom Gegenteil zu überzeugen. In den Ausführungen von Gersheven, dem Anführer der Siedler, lassen sich Parallelen zur *Blut-und-Boden-Ideologie* erkennen:

„Gosheven (taucht seine Hand in ein Wassenbecken und hält die anschließend vor Cmdr. Datas Gesicht): You see this? Do you have any idea what it is? What it means? Data: It is water. [...]

Gosheven: It's not water! It is blood and it is sweat. It is the result of 90 years of combined effort. This is not a town, it is a monument to every man, woman and child who has lived and died on Tau Cygna 5.

Ard'rian McKenzie: Gosheven you are talking nonsense.

Gosheven: Am I? My grandfather is buried on that mountain. He died in a rockslide surveying the roof for that aqueduct. This colony exists because of his sacrifice, and the sacrifice of thousands of others. No. We are not leaving. [...] We will not be bullied off our land!“²⁶⁷

Die Siedler der Föderation lassen sich nicht von ihrem Land vertreiben, weil ihr Blut und das Opfer ihrer Vorfahren sie mit diesem Land untrennbar verbunden haben. In seinem Versuch, die Siedler umzustimmen, ist Datas Herangehensweise, den Siedlern vor zuhalten, wie unabwendbar ihre Vernichtung wäre, sollten sie versuchen, zu bleiben und zu kämpfen. Er spricht dabei aus ihrer Sicht, um ihnen durch die Spiegelung die Ausweglosigkeit ihres Unterfangens vor Augen zu führen. Dennoch ist die Wahl seiner Worte bezeichnend für Ansichten der Siedler: *„I admire your conviction in the face of certain defeat. Though doomed, your effort will be valued. And when you die you will die for land and for honour!“²⁶⁸*

²⁶⁷ *The Ensigns of Command (Die Macht der Paragaphen, TNG, 1989, 00:16:52 – 00:17:41 min.).*

²⁶⁸ Ebd. (00:24:01 – 00:24:28 min.).

5.3 Die Erhabenheit in *Star Trek*

Im Nationalsozialismus war die Monumentalskulptur die höchste Form der Kunst. Ein exemplarisches Beispiel dafür bietet der Anblick der Raumschiffe. Die enorme Größe der Flugkörper, die majestätisch durch die „unendlichen Weiten“ des Alls treiben, ist eine imposante und bildgewaltige Projektion. Nach Kant ist die Erhabenheit in allen Dingen zu finden, die so groß sind, dass sie sich der Vergleichbarkeit entziehen. Die mathematische Erhabenheit, die den Raumschiffen zu eigen ist, konstituiert sich aus mehreren Komponenten: Zum einen sind die Raumschiffe die Manifestation einer technologisch-futuristischen Zukunftsvision. Der Zuschauer wird von der Größe und der für ihn nicht verständlichen Technik überwältigt. Damit ist ein Gefühl von Angst und Ehrfurcht verbunden. Die Raumschiffe in *Star Trek* sind aber mehr als nur funktionstüchtige und möglichst effiziente Gebrauchsgegenstände. Wie unter Abschnitt 4.6 bereits erläutert, folgt ihrer Konstruktion nicht die Form der Funktion, sondern umgekehrt. Sie sind Monumentalarchitektur und Großplastik zugleich. Ihre metallisch-graue Farbe, die einen ähnlichen Wärmegrad wie die steinernen Menschen aus den *Olympia-Filmen* besitzen, und die Einfachheit ihrer Linienführung in Verbindung mit ihrem schwebend dahingleitenden Bewegungen erzeugen ein melancholisches Gefühl von Gleichförmigkeit und Ewigkeit. Ihre Oberflächen sind glatt und nicht einsehbar. Ihr Inneres bleibt auf den ersten Blick vor den Augen der Zuschauer verborgen. So entziehen sie sich einer tieferen Analyse und Einsicht in ihre innere „Seele“. Die Raumschiffe entfalten ihre Wirkung als Kunstwerk aber erst vollständig, wenn sie sich in ihrer designierten Umgebung befinden. Auf der Oberfläche eines Planeten wäre ihre Wirkung nur halb so imposant. Die Fähigkeit, sich im menschenfeindlichsten aller Räume frei bewegen zu können, verstärkt ihre eindrucksvolle Erscheinung. Die Raumschiffe bilden einen optischen Kontrast vor der absoluten Dunkelheit des Alls, was ihre Form noch besser zur Geltung bringt. Der Vorspann der *Star Trek* Serie *Voyager* transportiert die majestätische Ruhe und kraftvolle Erscheinung des Raumschiffs musterhaft: Begleitet von sanfter und ruhiger Musik schwebt die *Voyager* vorbei an verschiedenen kosmischen Ereignissen, wie beispielsweise einer Sonneneruption und einer blauen Nebelwolke. Das Schiff wird eins mit der harschen sowie lebensfeindlichen Natur und transportiert so ästhetisch schöne Bilder. Am Ende des Vorspanns beschleunigt das Schiff plötzlich auf Warpgeschwindigkeit. Dabei zieht sie gerade Linien von hellen weißen Licht durch die Dunkelheit des Weltraums, um anschließend in dessen unendlichen Weiten zu verschwinden. Dem Zuschauer wird das Gefühl von Unendlichkeit und Ewigkeit

evoziert. Auch die Nationalsozialisten bedienten sich solcher Bilder, um ihren Doktrinen ein Gefühl von Unveränderlichkeit und Unumstürzbarkeit zu verleihen (siehe Abbildung 12). Die Raumschiffe, die in ihrer Erscheinung starr und unveränderlich sind, werden so dynamisiert. Das Zusammenspiel aus Ruhe und Dynamik ist ein wichtiger Bestandteil der *Star Trek* Ästhetik wie auch bei Riefenstahl. Die Raumschiffe befinden sich, wie bereits im Vorspann von *Star Trek ToS* gesagt wird, auf einer „*ongoing mission*“, also in einem Zustand des ständigen Weiterziehens und des Aufbruchs. Dieser Zustand ist auch im Inneren des Schiffes allgegenwärtig. Wenn Personen vor einem Fenster gefilmt werden, sieht man außen die Sterne vorbeiziehen, die durch die Beschleunigung des Raumschiffs Linien ziehen. Die Tatsache, dass solche Bilder nicht der Realität entsprechen, da die Sterne im Universum so weit auseinander liegen, dass solche Bilder nicht entstehen würden, wird dabei zum Wohle des Effekts außer Acht gelassen.

Aufgrund des Fernsehformats der Serie, in der das Bild auf einen kleineren Ausschnitt begrenzt ist, und dem geringeren Budget, das bei Produktionen fürs Fernsehen bereitgestellt wird, mussten auf manche Szenen, wie beispielsweise Menschenmassen, verzichtet werden.

5.4 Das Körperbild

Eines der markantesten Merkmale, die *Star Trek* und die nationalsozialistische Filmästhetik gemein haben, ist die Inszenierung des Körperbildes. Der Hauptteil der *Star Trek* Serie spielt in einer Zeit ca. 300 Jahre in der Zukunft. In dieser utopischen Gesellschaft sind Diskriminierung und Sexismus Probleme der Vergangenheit, so wird es jedenfalls behauptet. Tatsache ist aber, dass der durchschnittliche Sternenflottenoffizier weiß, männlich und menschlich ist. Dass es im 24. Jahrhundert keine ethnischen Minderheiten mehr gibt, ist widerlegbar. Beispielsweise ist Chakotay, der erste Offizier an Bord der *Voyager*, ein Mensch mit ur-amerikanischen Wurzeln. Er identifiziert sich selbst mit seinem kulturellen Erbe und beschreitet sogenannte *Vision Quests*, um mit seinen Ahnen in Verbindung zu treten (*VOY: The Cloud*, Staffel 1, Episode 6). Gesellschaftliche Minderheiten haben also sehr wohl bis in die Zukunft der *Star Trek* Welt überlebt. Die Frage, die sich daraus stellt, ist, warum es fast keine Menschen mit lateinamerikanischen, afrikanischen oder asiatischen Wurzeln an Bord von Föderationsschiffen zu geben scheint. Die Menschen der Zukunft scheinen zur überwiegenden Mehrheit nach dem Ideal, das auch Leni Riefenstahl in den *Olympiafilmen* erschaffen hat, geformt zu sein. Nach dem Vorbild des nordischen Ariers sind die Männer kraftvoll, durchtrainiert und entsprechen dem

allgemeinen Schönheitsideal. Die eng anliegenden Uniformen lassen darüber keinen Zweifel aufkommen. Auch wird alles Schwache und Kranke aus der Serie verbannt. Es gibt keine behinderten und keine übergewichtigen Menschen, oder zumindest nicht in der Sternenflotte, beziehungsweise werden sie nicht gezeigt. In Abbildung 13, sieht man das Bild des durchschnittlichen Sternenflotten-Kadetten

Ähnlich dem Menschenbild nach Riefenstahl lässt sich auch in *Star Trek* eine Trennung der Geschlechterrollen ausmachen, die mit unterschiedlichen Attributen ausgestattet werden. Neben Captain Janeway, die die einzige Ausnahme als weiblicher Captain bildet, sind die Führungsrollen durchweg von Männern bekleidet. Die Vision einer utopischen Zukunft sollte vermuten lassen, dass sich eine Gleichstellung der Geschlechter weiter durch die Gesellschaftsbereiche ausgeweitet haben sollte. Dies ist offensichtlich nicht der Fall. Auch werden die Bilder der Geschlechter einem gewissen Rollenverhalten angepasst. Der Mann ist ähnlich wie in Riefenstahls Filmen mit typisch heroischen Merkmalen ausgestattet: Mut, Kraft, Aufopferung und Beschützerinstinkt sind seine hervorstechenden Charakterzüge. Ein Beispiel, dass diese These unterstützt und zugleich deutlich macht, dass dieses Bild sich bis heute in der *Star Trek* Ästhetik bewahrt hat, stammt aus dem 2009 erschienenen Film *Star Trek* vom Regisseur J.J. Abrams. In einer der Anfangsszenen wird ein Raumschiff der Sternenflotte von einem anderen noch unbekanntem Raumschiff angegriffen. Das angreifende Raumschiff ist ihnen weit überlegen und das Schiff muss evakuiert werden. Der Captain des Schiffes ist bereits tot und so übernimmt George Kirk (der Vater des späteren James T. Kirk aus *ToS*) das Kommando. Er bleibt als einziger auf der Brücke und spricht über Lautsprecher mit seiner Frau, die gerade dabei ist, ihren Sohn zu gebären. Eine Parallelmontage der Szene der Geburt auf der einen und der Szene, in der George Kirk das Raumschiff auf direkten Kollisionskurs mit dem fremden Raumschiff bringt, um es, unter Einsatz seines eigenen Lebens, zu zerstören. Untermalt wird die Szene mit langsamer und heroischer Musik.²⁶⁹ Die Aufgabenverteilung in der Szene ist eindeutig: Der Mann, der in einem Akt von Selbstlosigkeit, Aufopferung und Pflichterfüllung zum Krieger und Soldaten auf der einen Seite und zum Beschützer seiner Frau, die sich auf der Flucht befindet, auf der anderen Seite wird. Die Rolle der Frau in dieser Szene wird mit Fruchtbarkeit und Familie aufgeladen. Dieses Bild deckt sich auch mit dem Geschlechterbild der Nazis. Ein weiteres Beispiel ist die Rollenverteilung an Bord der *Enterprise-D (TNG)*. Die zwei weiblichen Brückenoffiziere sind die Ärztin Beverly Crusher und die Schiffspsychologin Deanna Troi. Ihre

²⁶⁹ *Star Trek*, Regie: J.J. Abrams 2009 (00:08:00– 00:12:00 min.).

Aufgaben sind es, sich um die körperlichen und emotionalen Leiden der Besatzung zu kümmern. Die männliche Besatzung der Schiffes befasst sich hingegen mit geistigen Problemen und stehen für die Vernunft und Rationalität. Das klassische Bild der Frau, die für Lyrik, Sinnlichkeit und Leidenschaftlichkeit steht, wird bestätigt. Noch verstärkt wird dieses Bild durch die Tatsache, dass Troi halbbetazoid ist, und daher die Fähigkeit besitzt, bei anderen Lebewesen Emotionen spüren zu können.

5.5 Krieg und Todessehnsucht in *Star Trek*

In dem Kapitel „der Tod“ (3.10) wird die Größe der arischen Helden nicht in ihrem Sieg, sondern in ihrem Opfer konstituiert. Arische Helden sind tote Helden und wahre Größe erlangen sie erst, wenn sie für ihre Überzeugung starben und ihr Tod fürs Vaterland den Fortbestand des Nationalsozialismus begründete. In der *Star Trek* Folge *Yesterday's Enterprise* (*Die alte Enterprise*, TNG, Staffel 3 Episode 15, 1990) gerät die *Enterprise-C* durch einen Riss im Raum-Zeit-Gefüge in die Zukunft und trifft dort auf die *Enterprise-D*. Dadurch wird die Zeitlinie so verändert, dass nun Krieg zwischen der Föderation und dem klingonischen Reich herrscht. Die *Enterprise-C* war, bevor sie in den temporalen Riss geriet, in eine Kampfhandlung verwickelt, bei der sie in der Vergangenheit einen klingonischen Außenposten gegen romulanische Angreifer verteidigte und daraus eine erste Annäherung der Völker entstand. Sie bezahlten aber bei diesem Einsatz mit ihrem Leben. Um die richtige Zeitlinie wieder herzustellen, muss die Mannschaft der *Enterprise-C* zurück durch den Riss in ihre Zeit und damit in den sicheren Tod fliegen. Die Option, in der jetzigen Zeit zu bleiben, wird nur nur einen Moment lang abgewogen. Der Captain der *Enterprise-C* befiehlt, die nötigen Reparaturmaßnahmen an seinem Schiff zu beginnen. Währenddessen erklärt Guinan dem Crewmitglied Tasha Yar, dass sie in der eigentlichen Zeitlinie, die ohne die Veränderung vorherrschen würde, einen sinnlosen Tod gestorben ist. Sie ersucht daraufhin Captain Picard, zusammen mit der *Enterprise-C* in den Kampf und damit in den Tod zu fliegen, damit ihr Opfer eine Bedeutung bekäme.

„Tasha Yar: Guinan said I died a senseless dead in the other timeline. I didn't like the sound of that. Captain I've always known the risk that comes with the Starfleet Uniform. If I die in one, I'd like my death to count for something.“²⁷⁰

²⁷⁰ *Yesterday's Enterprise* (*Die alte Enterprise*, TNG, 1990, 00:37:02 – 00:37:32 min.).

Ihre Bitte wird gewährt und sie nimmt ihren Platz an der Seite der Besatzung der *Enterprise-C* ein. Tasha Yar gehörte während der ersten Staffel zur Stammbesetzung in *TNG*, bis sie tatsächlich einen bedeutungslosen Tod durch die Hand eines Aliens erlitt, das dadurch nur seine Macht demonstrieren wollte.²⁷¹ Nun wird dieser bedeutungslose Tod zu einem Akt der Selbstaufopferung und des Heroismus umgekehrt. Während die *Enterprise-C* noch mit Reparaturarbeiten beschäftigt ist, werden die beiden Schiffe von den Klingonen angegriffen. Die *Enterprise-D* zieht so lange das Feuer auf sich, bis die *Enterprise-C* ihre Mission erfüllen kann. Captain Picard läutet den Kampf mit den Worten an seine Mannschaft ein: „*Let's make sure history never forgets the name...Enterprise!*“.²⁷² Sie kämpfen gegen die Übermacht der Klingonen, bis außer Picard niemand mehr auf der Brücke am Leben ist. Er wird durch ein Meer von Flammen hindurch gefilmt, wie er allein die Waffenkonsole des Schiffs bedient. Die *Enterprise-D* geht mit feuernden Kanonen unter, in ihrem Kampfgeist und ihrer Willensstärke ungebrochen. Unterlegt wird die Szene mit heroischer Streichmusik, die die Größe ihres Opfers noch weiter hervorhebt: Ihr Opfer ist ein Opfer für die Geschichte.

Den Sternenflottenoffizieren wird die Opferbereitschaft bereits auf der Akademie in ihrer Ausbildung antrainiert. Das *Kobayashi Maru* Szenario²⁷³ ist ein Test, in dem der Kadett vor eine sogenannte *no-win situation* gestellt wird. Es ist seine Aufgabe, in einer Simulation einem Frachter, der einen Hilferuf aussendet, zur Hilfe zu kommen. Dabei wird er angegriffen. Es gibt keine Möglichkeit, einen positiven Ausgang aus dem Szenario zu finden. Der Test soll den Charakter der Offiziersanwärter darauf testen, ob sie bereit sind, im Ernstfall ihr Leben im Zuge ihrer Pflichterfüllung zu opfern.

²⁷¹ *Skin of Evil* (Die schwarze Seele, *TNG*, 1988).

²⁷² *Yesterday's Enterprise* (Die alte Enterprise, *TNG*, Staffel 3 Episode 15, 1990,00:32:12 – 00:23:14).

²⁷³ Okuda/Okuda: *Star Trek Encyclopedia*, S. 248.

6. Fazit

Als Ziel der vorliegenden Studie galt es, zu prüfen, ob sich aus den zwei bearbeiteten Themenfeldern Überschneidungspunkte ergeben. Die möglichen Übereinstimmungen in Form und Inhalt wurden anhand von Beispielen aus *Star Trek* und der nationalsozialistischen Propaganda verdeutlicht.

Die Handlung in allen *Star Trek* Serien und Kinofilmen legt ihren zentralen Fokus nicht auf die Alltagsbeschreibungen der zivilen Bevölkerung. Es werden die Abenteuer der Raumfahrer und Erforscher fremder Welten in den Mittelpunkt gerückt. Der größte Teil der Gesellschaft innerhalb der *Vereinigten Föderation der Planeten* wird daher folglich vom Geschehen ausgeklammert. Diese Tatsache muss man versuchen, im Hinterkopf zu bewahren, wenn man über das Gesehene urteilt. Bezieht man sich allerdings nur auf das, was auf der Leinwand oder auf dem Fernsehgerät zu sehen ist, muss man feststellen, dass es sehr wohl Bildinhalte gibt, die Parallelen zum nationalsozialistischen Propagandafilm aufweisen. Die Sternenflotte ist eine hochgradig elitäre Einheit, die nach streng paramilitärischen Grundstrukturen organisiert wird. Durch die fast kategorische Ausblendung der zivilen Instanzen der Staatsmacht wird der Eindruck erweckt, dass sich das Militär selten oder gar überhaupt nicht vor demokratisch gewählten Vertretern des Völkerbundes rechtfertigen muss. Gemäß jeder militärischen Struktur wird das Streben nach Verbesserung der persönlichen Stellung innerhalb der Gesellschaft dem Wohle und Nutzen der Gemeinschaft untergeordnet. Die so geschaffene Gemeinschaft erscheint in ihrem Inneren frei von Diskriminierung und geprägt von sozialer Gerechtigkeit. Diese Normen gelten aber nur dann, wenn man sich ihrem normativen Charakter unterwirft. Außerhalb des sozialen Gefüges gelten diese Regeln nicht mehr. Auch die generelle Ablehnung von Religiosität und spirituellem Bewusstsein erschafft eine Denkweise, die auf rein ideologischen Richtlinien aufgebaut ist. Diese Richtlinien werden innerhalb des *Star Trek* Kontinuums nur sehr selten hinterfragt oder gar angefochten. Der „Status quo“ wird immer aufrechterhalten und revolutionäre Tendenzen im Keim erstickt oder gänzlich von der Bildfläche verbannt. Die gesellschaftlichen Merkmale, die sich so vor den Augen der Zuschauer formieren, sind immer auch fester Bestandteil einer faschistischen Gesellschaftspolitik. Durch die einfache emotionale Ordnung in *Star Trek* und die Behandlung außerirdischer Rassen und Kulturen als Symbole werden klare moralische Wertungen geschaffen. Die eigene Ideologie ist dabei immer die übergeordnete.

Meiner Ansicht nach ist es gerechtfertigt, zu behaupten, dass *Star Trek* deutliche Parallelen zum nationalsozialistischen Propagandafilm aufweist. In einigen Punkten sind diese Parallelen deutlicher hervorgehoben als in anderen, daher würde ich dennoch Abstand von der allgemeinen Aussage nehmen, dass *Star Trek* im Kern faschistisch ist oder hohes propagandistisches Potenzial aufweist. Der Unterschied zwischen dem Nationalsozialismus und *Star Trek* ist, dass die Nazis in ihren Bildern eine Utopie aufleben ließen. *Star Trek* ist weniger eine Utopie als reine Ideologie. Die Welt, die sich die Nazis in ihren Bildern erschufen, war so nie real existent; sie propagierten nur eine bloße Idee der Zukunft. Die in ihrer bloßen Existenz als fiktionale Geschichte schon limitierte Welt in *Star Trek* versucht weniger, einen Umsturz der Gesellschaftsordnung zu provozieren. Vielmehr ist es ihr Bestreben, ein Vergleichssystem von Weltanschauungen zu konstatieren, in dem die verschiedenen politischen Staatsformen einander gegenübergestellt werden. Das dieser Prozess im allgemeinen zu Gunsten des amerikanisch-demokratischen Kapitalismus ausfällt, macht es noch nicht gleich zu Propaganda, aber es ist somit auch nicht meilenweit davon entfernt.

Auf bildästhetischer Ebene bedienen sich die Macher von *Star Trek* ebenfalls in vielen Punkten der ästhetischen Konzepte von Riefenstahl, Ruttmann und Anderen. Das macht sie nicht gleich zu Nazis, stellt aber die Frage nach ihren Intentionen und Absichten hinter den Bildern in den Raum. Ich würde nicht so weit gehen, den Produzenten ein bewusstes Spiel mit faschistischer Ästhetik zu unterstellen; die suggestive Macht dieser Ästhetiken darf aber nicht leichtfertig unterschätzt werden. Erhabenheit, Körperkult und Monumentalarchitektur schaffen zwar eindrucksvolle und gewaltige Bilder, hinterlassen jedoch immer einen faden historischen Beigeschmack.

Da sich meine Arbeit im Wesentlichen auf die Behandlung von Faschismusästhetik in Bezug auf die Inszenierung der *Vereinigten Föderation der Planeten*, beziehungsweise der Sternenflotte bezieht, wäre ein Blickwinkel aus einer kulturell anderen Sichtweise eine mögliche Fortsetzung zu dieser Arbeit. Da sich auch andere *Science Fiction* Serien und Kinofilme auf den ersten Blick ähnlicher Ästhetik und Thematiken bedienen wie *Star Trek*, wäre ein Vergleich, wie er in dieser Arbeit durchgeführt wurde, eventuell auch auf andere Serien übertragbar.

7. Bibliografie

Monographien:

- Yizhak Ahren/Stig Hornshøj-Møller/Christoph B. Melchers: *"Der ewige Jude" oder wie Goebbels hetzte. Eine Untersuchung zum nationalsozialistischen Propagandafilm*, Achen 1990.
- William Albig: *Public Opinion*, New York 1939.
- Richard Meran Barsam: *Filmguide to "Triumph of the will"*, Bloomington/London 1975.
- Wolfgang Benz: *Der ewige Jude. Methaphern und Methoden nationalsozialistischer Propaganda*, Berlin 2010.
- Wolfgang Benz: *Die Protokolle der Weisen von Zion. Die Legende von der jüdischen Weltverschwörung*, München 2007.
- James Alexander Campbell Brown: *Techniques of Persuasion. From Propaganda to Brainwashing*, Cambridge 1969.
- Gustavo Corni/Horst Gies: *Blut und Boden. Rassenideologie und Agrarpolitik im Staat Hitlers*, Idstein 1994.
- Leonard William Doob: *Propaganda. Its Psychology and Technique*, New York 1935.
- Christian Hardinghaus: *Filmpropaganda für den Holocaust? Eine Studie anhand der Hetzfilme "Der ewige Jude" und "Jud Süß"*, Marburg 2008.
- Anne Honer: *Lebensweltliche Ethnografie. Ein explorativ-interpretativer Forschungsansatz am Beispiel von Heimwerker-Wissen*, Wiesbaden 1993.
- Ian Kershaw: *Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick*, Hamburg 1988.
- Fritz Klimsch: *Beschaulichkeit, 1939. Figur für das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propagnada*, Freiburg 1941.
- Geoffrey Stephen Kirk: *Myth: Its Meaning and Functions Ancient and Other Cultures*, nach: Wilhelm Kapell: *Star Trek as Myth. Essays on Symbols and Archetypes at the Final Frontier*. North Carolina u.a. 2010.
- Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M. 1979.

- Frederick Elmore Lumley: *The Propaganda Menace*, London 1933.
- Alexander Johnston Mackenzie: *Propaganda Boom*, London 1938.
- Karl Motz: *Blut und Boden. Die Grundlagen der deutschen Zukunft*, Berlin 1935.
- Michael Okuda/Denise Okuda: *Star Trek Encyclopedia. A Reference Guide to the Future*, New York 1999.
- Judith Reeves-Stevens/Garfield Reeves-Stevens: *The Art of STAR TREK*, New York 1995.
- Kurt Reinl: *Blut und Boden. Etwas von der nationalsozialistischen Weltanschauung*, Berlin 1939.
- Christopher Reyes: *In His Name*, Bloomington/London 2010.
- Leni Riefenstahl: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, München 1935.
- Leni Riefenstahl: *Memoiren*, München u.a. 1987.
- Jochen Schmidt: *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Gedichte und Hyperion*, Frankfurt/M. 1999.
- Marc Schorer: Appendix: The Necessity of Myth, nach: Wilhelm Kapell: *Star Trek as Myth. Essays on Symbols and Archetypes at the Final Frontier*, North Carolina u.a. 2010.
- Torben Schröder: Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potenzial eines Unterhaltungsgenres, nach: Christian Wenger: *Jenseits der Sterne. Gemeinschaft und Identität in Fankulturen*, Bielefeld 2006.
- Marcus Stiglegger: *Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*, Berlin 2011.
- Richard Taylor: *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London u.a. 1998.
- Johann Dr. von Leers: *Juden sehen Dich an*, Berlin 1933.
- Christian Wenger: *Jenseits der Sterne. Gemeinschaft und Identität in Fankulturen*, Bielefeld 2006.
- Christian Werth: *Die historische Entwicklung des Marathons*, Wuppertal 2008.

Buchbeiträge:

- Theodor Adorno: Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda, in: Helmut Dahmer (Hg.): *Analytische Sozialpsychologie*, Frankfurt/M. 1980, S. 318 – 342.
- Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Robert Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer Debatte*, Münster 2003, S. 41-62.
- Hartmut Böhme: Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des 'Menschenfremdesten', in: Christine Pries (HG.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 119-141.
- Ulf Brüdigam: Die Star Trek Fanwelt als Sinnwelt. Oder: Von 'Technikern' und 'sozialen Fans', in: Nina Rogotzki / Thomas Richter / Helga Brandt (Hg.): *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften Band 2*. Kiel 2003, Seite 190-221.
- Marco Feilen/Bernd Heinrichsmeyer: Reale Schiffe mit dem Namen „Enterprise“, in: STUP Trier e.V./éditions trèves (Hg.): *Der Star Trek Reader*, Trier 2001, S. 113-117.
- Tom Gunning: The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectators and the Avant-Garde. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema*, London 1997.
- Sascha Howind: Der faschistische Einheitstrick. Die Suggestion von Einheit und Gleichheit in der Nationalsozialistischen "Volksgemeinschaft". In: Markus Brunner u.a. (Hg.): *Volksgemeinschaft, Täterschaft und Antisemitismus*. Gießen 2011, S. 111-134.
- Ulrich Meurer: 1936... Zur politischen Somatik bei Benjamin, Chaplin und Riefenstahl, in: Gertrud Lehnert, Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Visual Culture*. Heidelberg 2008, S. 213-222.
- Ulrich Meurer: Wolken-Formationen. "SOS Eisberg" und die Urmaterie des faschistischen Bildes, in: Jörn Glasenapp (Hg.): *Riefenstahl Revisited*. München 2009, S. 39-69.
- Almut Müller/Gregor Pottmeier: Faschismus und Avantgarde. Leni Riefenstahls "Triumph des Willens", in: Jürgen Felix / Günter Giesenfeld / Heinz-B. Heller u.a. (Hg.): *Das kalte Bild. Neue Studien zum NS-Propagandafilm*, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft Nr. 22, 1996, S. 39-59.

- Eckhard Pabst: Raum – Schiff – Architektur. Raumschiffe als Organisationspunkte unendlicher Weiten, in: Nina Rogotzki / Thomas Richter / Helga Brandt (Hg.): *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften Band 2*. Kiel 2003, Seite 85-117.
- Sebastian Schein/Bernd Heinrichsmeyer: Die Organisationsstruktur der „Vereinten Föderation der Planeten“ in: STUP Trier e.V./éditions trèves (Hg.): *Der Star Trek Reader*, Trier 2001, S. 44-51.
- Christian Simon: DS9 – Die Station und das Wurmloch, in: STUP Trier e.V. (Hg.): *Der Star Trek Reader*. Trier 2001. S. 32-43.
- Susan Sontag: Fascinating Fascism, in: Susan Sontag: *Under the Sign of Saturn*, New York 1980, 77-105.
- Werner Suppaz: Star Trek und Nationalsozialismus, in: Christian Wagnsonner/Stefan Gugerel (Hg.): *Star Trek für Auslandseinsätze? Konfliktstrategien und Lösungsansätze für reale Probleme in Science fiction (= Ethica Themen. Institut für Religion und Frieden)*, Wien 2011, S. 85-100.
- Silke Wenk: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: NGBK (Hg.): *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987, S. 103-119.
- Silke Wenk: Hin-weg-sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. Notizen zur Faschismus-Rezeption anlässlich der Kritik der Ausstellung "Inszenierung der Macht", in: NGBK (Hg.): *Erbeutete Sinne. Nachträge zur berliner Ausstellung "Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus"*, Berlin 1988, S. 17-33.
- Herman Zimmermann: Introduction, in: Judith Reeves-Stevens/Garfield Reeves-Stevens: *The Art of STAR TREK*, New York 1995, S. XV-XXI.

Werkausgaben:

- Immanuel Kant: Analytik des Erhabenen, in: *Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*. 10/12, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977, S. 164-270.

Dissertationen

- Anne Krauter: *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer - "Das große Licht"* (Diss. Heidelberg 1997).

Zeitschriftenartikel:

- Aldous Huxley: Notes on Propaganda, in: *Harper's Monthly Magazine*, Nr. 174, Dezember 1936, S. 34–39.
- Nina Powers: Mountain and Fog, in: *Cabinet Magazine*. Heftnummer 27, 2007, URL: <http://cabinetmagazine.org/issues/27/power.php> (10.09.2012).
- Hans-Ulrich Thamer: Wirtschaft und Gesellschaft unterm Hakenkreuz, in: Bundeszentrale für politische Bildung. URL: http://www.bpb.de/publikationen/01158073712671365731706452990874,4,0,Wirtschaft_und_Gesellschaft_unterm_Hakenkreuz.html#art4 (18.11.2012).

Herausgeberschriften:

- Marcus Brunner/Jan Lohl/Rolf Pohl/Sebastian Winter (Hg.): *Volksgemeinschaft, Täterschaft und Antisemitismus. Beiträge zur psychoanalytischen Sozialpsychologie des Nationalsozialismus und seiner Nachwirkungen*, Gießen 2011.
- James T. Boulton (Hg.): *Burke. A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, London u.a. 2008.

Internetseiten:

- Wikia (memory alpha). URL: http://de.memory-alpha.org/wiki/Sternenflottenuniform_%282350er-2366%29 (12.12.2012).

- Wikia (memory alpha): http://en.memory-alpha.org/wiki/President_of_the_United_Federation_of_Planets (12.11.2012).

Filme:

- *Berlin: Die Symfonie der Großstadt*, Regie: Walter Ruttmann 1927.
- *Das blaue Licht*, Regie: Leni Riefenstahl 1932.
- *Das Wort aus Stein*, Regie: Kurt Rupli 1939.
- *Der ewige Jude*, Regie: Fritz Hippler 1940.
- *Ewige Schönheit. Film und Todessehnsucht im dritten Reich*, Regie: Marcel Schwierin 2003.
- *Heimkehr*, Regie: Gustav Ucicky 1941.
- *Metall des Himmels*, Regie: Walter Ruttmann 1935.
- *Olympia 1. Teil. Fest der Völker*, Regie: Leni Riefenstahl 1938.
- *Olympia 2. Teil. Fest der Schönheit*, Regie: Leni Riefenstahl 1938.
- *Sieg im Westen*, Regie: Fritz Brunsch/Werner Kortwich/Svend Noldan/Edmund Smith 1941.
- *Star Trek – First Contact (Star Trek – Der erste Kontakt)*, Regie: Jonathan Frakes 1996.
- *Star Trek – The Final Frontier (Star Trek – Am Rande des Universums)*, Regie: William Shatner 1989.
- *Star Trek – Generations (Star Trek – Treffen der Generationen)*, Regie: David Carson 1994.
- *Star Trek – Insurrection (Star Trek – Der Aufstand)*, Regie: Jonathan Frakes 1998.
- *Star Trek (Star Trek)*, Regie: J.J. Abrams 2009.
- *Star Trek – The Motion Picture (Star Trek – Der Film)*, Regie: Robert Wise 1979.
- *Star Trek – Nemesis (Star Trek - Nemesis)*, Regie: Stuart Baird 2002.
- *Star Trek – The Search for Spock (Star Trek – Auf der Suche nach Mr. Spock)*, Regie: Leonard Nimoy 1984.

- *Star Trek – The Undiscovered Country (Star Trek – Das unentdeckte Land)*, Regie: Nicholas Meyer 1991.
- *Star Trek – The Voyage Home (Star Trek - Zurück in die Gegenwart)*, Regie: Leonard Nimoy 1986.
- *Star Trek – The Wrath of Khan (Star Trek – Der Zorn des Khan)*, Regie: Nicholas Meyer 1982.
- *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace (Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung)*, Regie: George Lucas 1999.
- *Stukas*, Regie: Karl Ritter 1941.
- *The Spirit (The Spirit)*, Regie: Frank Miller 2009.
- *Triumph des Willens*, Regie: Leni Riefenstahl 1935.
- *Josef Thorak: Werkstatt und Werk*, Regie: Hans Cürlis 1943.

Serien:

- *Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion*, 1966.
- *Star Trek - Deep Space Nine (Star Trek - Deep Space Nine)*, 1992-99.
- *Star Trek – The Original Series (Star Trek - Raumschiff Enterprise)*, 1972-88.
- *Star Trek – The Animated Series (Star Trek – Die Enterprise)*, 1973-1974.
- *Star Trek – The Next Generation (Star Trek – Das nächste Jahrhundert)*, 1987-94.
- *Star Trek – The Original Series (Raumschiff Enterprise)*, 1966-69.
- *Star Trek – Voyager (Star Trek – Raumschiff Voyager)*, 1994-2001.

8. Bilderverzeichnis

Abbildung 1:



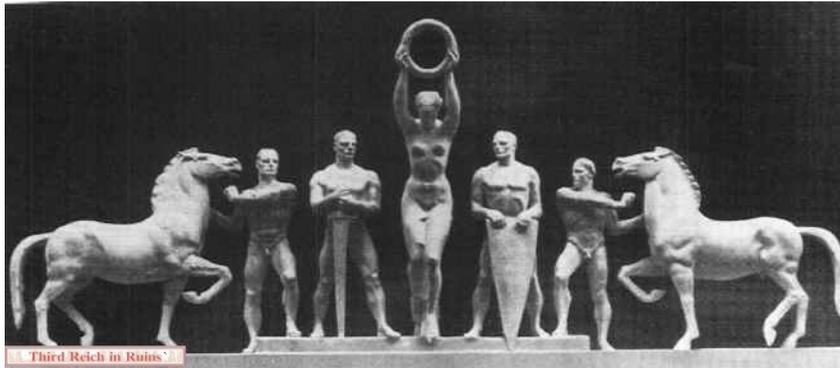
Josef Thorak: *Denkmal der Arbeit* aus: www.thirdreichruins.com (Zugriff: 15.11.2012).

Abbildung 2:



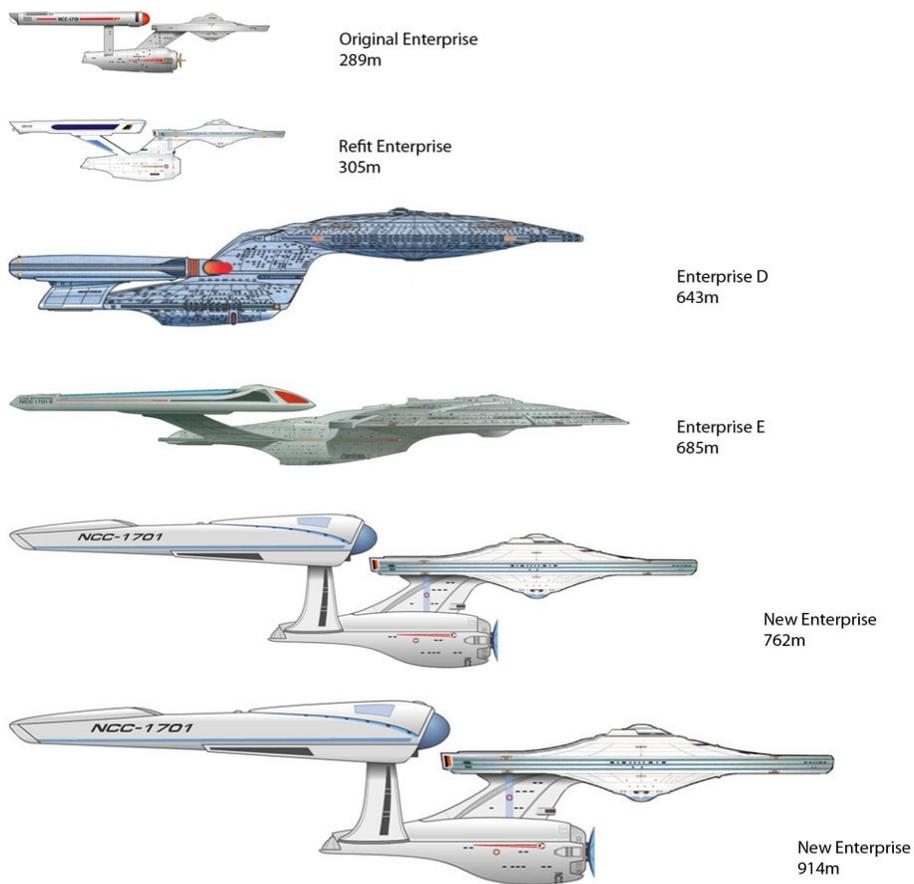
Josef Thorak: *Denkmal der Arbeit* (Konzeptskizze) aus: www.thirdreichruins.com (Zugriff: 15.11.2012).

Abbildung 3:



Josef Thorak: *Siegessäule*, aus: www.thirdreichruins.com (Zugriff: 16.11.2012).

Abbildung 4:



Die U.S.S. *Enterprise* im Vergleich, aus: <http://img14.imageshack.us/img14/7221/comparisongab.jpg> (Zugriff: 1.12.2012)

Abbildung 5:



U.S.S. *Enterprise-D*, aus: http://de.memory-alpha.org/wiki/Kategorie:Bild_%28Raumschiff%29,
(Zugriff: 29.11.2012)

Abbildung 6:



U.S.S. *Voyager*, aus: http://de.memory-alpha.org/wiki/Kategorie:Bild_%28Raumschiff%29
(Zugriff: 25.11.2012)

Abbildung 7:



U.S.S. Defiant, aus: http://de.memory-alpha.org/wiki/USS_Defiant_%28NX-74205%29?file=USS_Defiant.jpg (Zugriff: 25.11.2012)

Abbildung 8:



Maschinenraum der U.S.S. Voyager, aus: http://images.wikia.com/memoryalpha/de/images/2/2a/Voyager_Maschinenraum.jpg, (Zugriff: 22.11.2012)

Abbildung 9:



Mannschaftsquartier der U.S.S. Enterprise, aus:
<http://images.wikia.com/memoryalpha/de/images/4/4b/GalaxyQuartier.jpg>, (Zugriff 22.11.2012)

Abbildung 10:



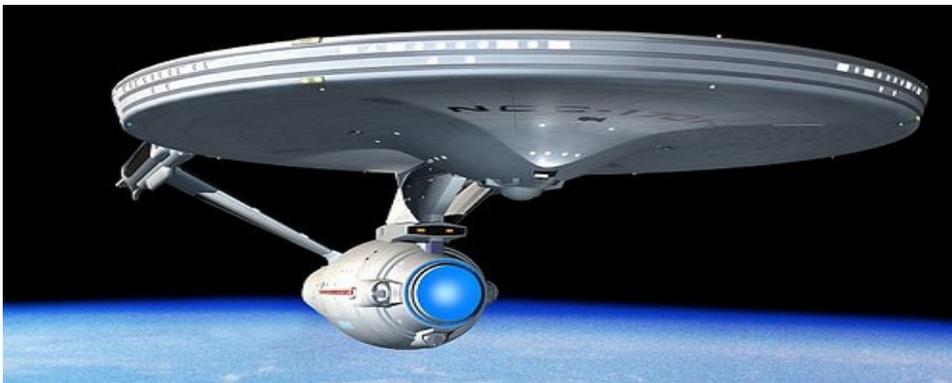
Mannschaftsquartier der U.S.S. Enterprise (Commander Riker), aus:
http://images.wikia.com/memoryalpha/de/images/3/3e/Rikers_Quartier.jpg, (Zugriff: 22.11.2012)

Abbildung 11:



Matte Painting, aus: http://images.wikia.com/memoryalpha/de/images/3/3e/Rikers_Quartier.jpg, (Zugriff 11.11.2012)

Abbildung 12:



U.S.S. Enterprise (NCC-1701), aus: http://farm4.static.flickr.com/3541/3510104171_2b857a2dc0.jpg, (Zugriff 10.12.2012)

Abbildung 13:



Wesley Crusher, aus: http://de.memory-alpha.org/wiki/Wesley_Robert_Crusher, (Zugriff: 10.12.2012)

9. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Phänomen *Star Trek*. *Star Trek* basiert auf der von Gene Roddenberry, einem US-amerikanischen Humanisten und Drehbuchautoren, geschaffenen Fernsehserie, die erstmals 1966 ausgestrahlt wurde. In dieser Fernsehserie wird eine futuristische Zukunftsvision beschrieben, in der die Menschheit in ihren Werte- und Moralvorstellungen sichtlich gereift zu sein scheint. Es gibt kein Banken- und Finanzsystem mehr, Kriege und Diskriminierung gehören der Vergangenheit an und die Verwendung von Religion und Spiritualität ist obsolet geworden. Die Menschen der Erde des 24. Jahrhunderts arbeiten nicht mehr, um ihren persönlichen Nutzen daraus zu ziehen, sondern um sich selbst zu verbessern und dem Rest der Menschheit zu dienen.

In der Rezeption der Serie und der dazugehörigen Kinofilme zeichnen sich sowohl inhaltlich als auch auf ästhetischer Bildebene Parallelen zum nationalsozialistischen Propagandafilm auf, wie er vor und während des Zweiten Weltkrieges in Deutschland in Erscheinung trat. Diese Arbeit stellt zunächst eine Liste ästhetischer Kategorien auf, die bezeichnend für den Propagandafilm sind, und grenzt ihn so von anderen Filmgenres ab. Die Kategorien, die aufgestellt werden, beschreiben, wie die Nazis sich selbst und ihre politischen Doktrinen im Film inszenierten. Des Weiteren geht die Arbeit unter anderem auf die Ästhetisierung des Körpers und Themen wie der deutschen Volksgemeinschaft und der *Blut-und-Boden-Ideologie* ein. Außerdem werden die Kontrastmittel herausgearbeitet, welche die Nationalsozialisten verwendeten, um klare Feindbilder, wie beispielsweise „den Juden“ oder oppositionelle politische Systeme wie die Demokratie oder den Sozialismus zu erschaffen. Im zweiten Teil der Arbeit wird nun das *Star Trek* Universum einer genaueren Betrachtung unterzogen. Hier wird, ähnlich wie im ersten Teil der Arbeit verfahren, in dem das Phänomen *Star Trek* in seiner Ästhetik sowie von seiner inhaltlichen Struktur her beschrieben wird. Die Serie arbeitet mit sehr einfachen emotionalen Ordnungssystemen: Raumschiffe und Völker werden als Symbole verwendet, die einander gegenübergestellt werden. Die außerirdischen Völker fungieren so als kulturelle Visitenkarten und schaffen klare Abgrenzungen zueinander. Die deutlich erkennbaren Parallelen zu propagandistischen Filmen der Nazis werden anhand von Beispielen aus *Star Trek* im letzten Teil der Arbeit verdeutlicht.

Jan Dirk Mahn

Solmsstraße 14
D – 10961 Berlin

Tel: +49 / 152.56459659

E-Mail: JanDirk.Mahn@gmail.com



Curriculum Vitae

Persönliches

- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| Name | • <u>Jan Dirk</u> Mahn |
| Geburtsdatum/Geburtsort | • 14. Dezember 1984, Berlin |

Schulbildung

- | | |
|-------------------|---|
| 10.2005 – dato | ▪ Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien |
| 01.2001 – 07.2004 | ▪ Georg-Büchner-Gymnasium, Berlin
Bilingualer deutsch-englischer Zug
Abschluss: Allgemeine Hochschulreife |
| 09.2001 – 12.2001 | ▪ Michael Hall EFL-Course, Forest Row, GB
▪ Abschluss: Cambridge First Certificate in English, Grade B |
| 08.1997 – 09.2001 | ▪ Georg-Büchner-Gymnasium, Berlin,
Bilingualer deutsch-englischer Zug |
| 08.1991 – 07.1997 | ▪ Annedore-Leber-Grundschule, Berlin |

SPRACHKENNTNISSE

- | | |
|-------------------|--|
| 06.2002 | ▪ Englisch, Cambridge Certificate of Proficiency |
| 07.1997 – 07.2002 | ▪ Französisch, gute Basiskenntnisse |
| 07.1999 – 07.2001 | ▪ Latein, Basiskenntnisse |

ARBEITSERFAHRUNG

- | | |
|-------------------|---|
| 08.2009 - dato | ▪ UCI-Kinowelt Millennium City |
| 06.2008 – 09.2008 | ▪ Produktionsassistentz Filmbit Filmproduktion |
| 07.2007 | ▪ Assistenz der Aufnahmeleitung zur Filmproduktion „Im Wendekreis des Bären“, HFF Potsdam |
| 06.07 – 09.2007 | ▪ Produktionsassistentz Moabit Vice |
| 06.2005 – 09.2005 | ▪ Exzess Berlin, Musik Management GmbH |

Wien den 17.12.2012