

Manipulative Inszenierung von Gefahr in Propaganda

Alexander Newski (1938) war Sergei Eisensteins erster Tonfilm. Dass seine vorherigen Filme Stummfilme waren, könnte die besondere Ausdruckstärke seiner Bildsprache in *Alexander Newski* erklären, da er es gewohnt war, die Abwesenheit von Ton durch Effekte wie ein theatralischeres Schauspiel oder die Verwendung von symbolischen Elementen zu kompensieren. Diese Symbolsprache ist in Hinblick auf die Darstellung von Gefahren interessant, weil es dort oft gerade an der Möglichkeit eindeutiger begrifflicher Beschreibungen fehlt. Dass ihm nun zusätzlich das Mittel des Tons zur Verfügung stand, perfektionierte seine Filmsprache weiter. Die Gefahr konnte nun auch mit einem Glockenläuten oder mit dem Knirschen von zerbrechendem Eis angekündigt werden.

Als Deutschland und der Aufstieg der Nationalsozialisten den Kommunismus bedrohten, ersuchte das Stalin-Regime Eisenstein um die Produktion eines Filmes, den es für propagandistische Zwecke verwenden konnte. Nachdem eine unvollendete Version des Filmes der zuständigen Kommission unter Stalin vorgeführt worden war und Stalin persönlich sie abgesegnet hatte, konnte Eisenstein seinen Film nicht mehr so zu Ende zu bringen, wie er es eigentlich vorgesehen hatte. Deshalb blieben einige Szenen, an denen er ursprünglich noch weiterarbeiten wollte, wie auch die Tonqualität von Sergei Prokofiews Kompositionen, für welche Verbesserungsarbeiten vorgesehen waren, unverändert.¹ Trotzdem ist der Film ein eindruckliches Kunstwerk ge-

1 Vgl. Wünschel 2006, S. 18f.

worden, das die Möglichkeit für eine kritische Auseinandersetzung mit der Frage bietet, inwiefern Film Propaganda sein kann. Gerade aufgrund der teilweise übertrieben wirkenden Darstellungen wird deutlich, wie man Gefahren und Feinde mit filmischen Mitteln entwerfen und gezielt in Szene setzen kann.

Alexander Newski ist ein Epos über die Geschichte eines russischen Nationalhelden, des Nowgoroder Fürsten Alexander Newski,² der dem Film zugleich seinen Namen gibt. Newski muss eine Schlacht gegen eine Truppe deutscher Kreuzritter gewinnen, die aus dem Deutschen Orden und dem mit ihm verbündeten Schwertbrüderorden zusammengesetzt war, beides geistliche Ritterorden. Einerseits begegnen die Zuschauenden den deutschen Kreuzrittern und ihren Vorgesetzten, die mit Hilfe von Requisiten, Symbolen und musikalischen Motiven stark stilisiert und als explizite Gegner inszeniert werden. Andererseits wird aber auch eine im Hintergrund stets mitwirkende Macht in Szene gesetzt, die nicht von einem menschlichen oder tierischen Feind verkörpert wird, sondern vielmehr anhand von Bildern, die eine allgegenwärtige, oft abstrakte Gefahr suggerieren. Im Zentrum dieses Kapitels werden diese zwei Repräsentationen bzw. Manifestationen von Gefahr stehen, die teilweise ineinandergreifen. Auch die verschiedenen Andeutungen, welche die Wahrnehmung und das Verständnis von Feind und Gefahr im Film beeinflussen, sollen genau beobachtet und daraus erwachsende Schlussfolgerungen kritisch betrachtet werden.

In diesem Film sind verschiedene Arten von Kategorisierungen zu erkennen, welche zur Beeinflussung der Zuschauenden verwendet werden. Gefahr und Feind werden mit fremder Religion und politischer Ideologie in Verbindung gebracht oder mit bössartiger Unmenschlichkeit bzw. maschinen- und roboterhaft kaltblütiger Fremdsteuerung. Besonders faszinierend scheint aber das vergleichsweise subtile Verbinden der Gefahr bzw. des Feindes mit Naturphänomenen. An verschiedenen Stellen im Film formen Wolken subtile Gesichter am Himmel und weisen Kontraste auf, die bestimmte Stimmungen suggerieren; die heranrückenden Kreuzritter rollen wie eine Flutwelle auf die russischen

2 Vgl. ebd., S. 13.

Kämpfer zu, die mit ihren spitzen Helmen, verletzlichen Blütenknospen ähnlich, im Wind wogen. All dies geschieht in Anspielung auf die Kraft der Natur und ihre Macht über die Menschen. Diese in Szene gesetzte Aura der Natur erinnert an Arnold Fancks Film *Der heilige Berg*, der auch in Zusammenhang mit faschistischen, glorifizierten Auffassungen von Natur interpretiert wird. Die Tänzerin Diotima (Leni Riefenstahl) dreht sich darin in leidenschaftlichem Schwung, die Bewegungen des glitzernden Meeres und dessen kräftige Wellen nachahmend, während im Hintergrund, wie ein Menetekel, eine an Arnold Böcklins Gemälde *Die Toteninsel* erinnernde Felsengruppe eingeblendet wird (vgl. Abb. 52–54). Diotima scheint eine Verbindung zu den Naturkräften zu haben und in einer Symbiose mit ihr zu verschmelzen.



Abb. 52–53: Diotima tanzt im Einklang mit der Natur.

Diese Anspielungen auf die Natur und die mit ihr verbundenen Phänomene sowie auf die menschlichen Gefühle und Reaktionen in deren Angesicht sind interessant. Es stellt sich die Frage, weshalb solche Verknüpfungen in Propagandawerken gefunden werden. Möglicherweise vermögen Kracauers folgende Überlegungen über Propaganda und Film eine Antwort darauf zu geben:

»Um wirksam zu sein, muss Propaganda ihre Überzeugungskraft durch Einflüsterungen und Anreize verstärken, die imstande sind, nicht so sehr den ›Kopf‹ als die ›Bauchmuskeln‹ zu beeinflussen. [...]

Die Bilder brauchen nicht direkt die Idee anzusprechen; im Gegenteil, je indirekter sie auf sie hinweisen – also Ereignisse und Situationen zeigen, die scheinbar nichts mit der von ihnen übermittelten Botschaft zu tun haben –, desto größer ist die Chance, dass sie unbewusste Fixationen und körperliche Tendenzen in Mitleidenschaft ziehen, die, wenn auch noch so entfernt, für die angepriesene Sache relevant werden können.«³

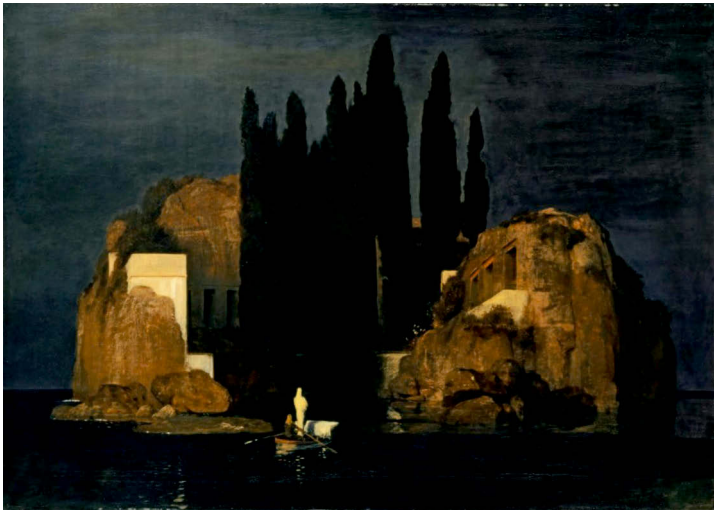


Abb. 54: Arnold Böcklin: Die Toteninsel (Urversion von 1880).

Er beschreibt hier die Gefahr intuitiver Abneigungen und Sympathien, unbestimmter Befürchtungen und verschwommener Erwartungen, die in den Zuschauenden geweckt werden können, also instinktive Reize und intuitive Gefühle, welche emotionale Reaktionen auslösen können, die unbewusst entstanden und nicht vom Verstand gefiltert sind.

3 Kracauer 2005, S. 258.

Eine Interpretation der filmischen Metaphern und Assoziationen, die Eisenstein in *Alexander Newski* verwendet, bringt zum Vorschein, wie diese zu ähnlichen intuitiven Annahmen wie den von Kracauer beschriebenen führen können.

Erscheinungsbild

Die deutschen Kreuzritter haben ein auffälliges Aussehen und wirken übertrieben verkleidet. Im Film werden ausgewählte Gegenstände und Symbole dazu verwendet, die Feinde als Individuen unkenntlich zu machen, sie aber gleichzeitig auch als einer bestimmten Gruppe zugehörig zu kennzeichnen: Eines der auffälligsten Elemente sind die Helme und Kostüme, die verschleiern, wer sich darunter befindet. Die wahren Identitäten und persönlichen Eigenschaften der Kreuzritter werden durch eine konstruierte, vereinheitlichende Maskierung ersetzt, um ihnen zu bedrohlicher Wirkung zu verhelfen: Ihre weißen Roben spiegeln (wie Leni Riefenstahl das Wasser) die eisige, raue Winterlandschaft wider und spielen auf die lebensfeindlichen Bedingungen der Umgebung an, in der sich das Geschehen zuträgt. Zudem markiert die Kämpfer ein schwarzes Kreuz, das jeweils auf den linken Ärmel gestickt ist und sie als Kreuzritter identifiziert und brandmarkt. Kreuzförmige Schlitze in den Helmen identifizieren die Kreuzritter auch visuell als Krieger der katholischen Kirche oder im weiteren Sinne als Krieger einer höheren Macht. Nur ihre Augen sind durch die Schlitze erkennbar, was als weiterer Ausdruck gelesen werden könnte, dass die einzelnen Individuen vor dem Hintergrund der gigantischen Institution unter ihren Rüstungen kaum wahrgenommen werden können. Möglicherweise soll dadurch angedeutet werden, dass auch die Kreuzritter alles aus einer ganz bestimmten Optik betrachten, nämlich aus derjenigen der kirchlichen Institution, und dass deshalb ihre Wahrnehmung sowie ihr Bewusstsein von deren Mission geblendet ist.



Abb. 55: Die deutschen Kreuzritter blicken durch kreuzförmige Öffnungen, welche ihre Zugehörigkeit zur kirchlichen Institution symbolisieren.

Bei der Figur des deutschen Bischofs nimmt Eisenstein diese Verschleierung hingegen nicht vor: Im Gegensatz zu den Kreuzrittern und ihren Anführern wird sein Gesicht nicht verdeckt, sondern explizit zur Schau gestellt. Es wird unmissverständlich klar, dass die Andeutung göttlicher und religiöser Macht dazu dient, das Rückgrat des Feindes zu konstruieren. Auch im übertragenen Sinn ist der Bischof Gesicht und Verkörperung der katholischen Kirche und deren Einfluss.

Durch die Verbindung der deutschen Kreuzritter mit der Institution der katholischen Kirche, die ihnen Rückhalt gibt und sie anführt, erscheint die Reichweite der von ihnen ausgehenden Gefahr gewaltiger und sie wirken mächtiger. Die Kreuzritter, die sich Robotern ähnlich bewegen, scheinen Teil einer robusten und gut organisierten Maschine zu sein, die sie wie Marionetten unter Kontrolle hat. Derselbe machtssteigernde Effekt wirkt auch umgekehrt: Dank der Assoziation der Kirche mit einer kampfbereiten Armee scheinbar unbesiegbare Verfechter ih-

rer Autorität scheint ihr bedrohliches Potenzial unmittelbar vor dessen Verwirklichung zu stehen.



Abb. 56: Der Bischof segnet die Kreuzritter vor der Schlacht mit unverhülltem Gesicht. Vielleicht spricht er auch Verwünschungen aus? Auf jeden Fall soll den Zuschauenden klar gemacht werden, wer die Kontrolle hat.

Im Gegensatz zum erkennbaren Gesicht des Bischofs – und damit auch der katholischen Kirche – sollen die Kreuzritter zu einer gefährlichen Masse, einer stählernen Einheit oder einer unzerstörbaren Wand verschmelzen (vgl. Abb. 57).

Doch weshalb wirkt das Unmenschliche hier so bedrohlich? Durch diese Assoziation wird zum einen angedeutet, es fehlten den Feinden jegliche menschliche Eigenschaften. Daraus lässt sich wiederum schließen, dass sie weder rational denken noch handeln, dass sie keine moralischen Dilemmata berücksichtigen und kein Mitleid verspüren. Andererseits werden wiederum Fähigkeiten auf sie übertragen, die Menschen eigentlich nicht haben, beispielsweise, indem die Feinde mit herzlosem

Verhalten oder mit unbeeinflussbarer Naturgewalt assoziiert werden. Auf Letzteres wird etwas später vertiefter eingegangen.



Abb. 57: Die Kreuzritter vereinen sich zu einer undurchdringlichen eisernen Mauer.

Diese unartikulierten, allein durch Bildsprache übermittelten Ideenassoziationen rufen unbewusste emotionale Reaktionen hervor, wie sie Kracauer beschreibt. Und obschon das Bewusstsein eigentlich zu der Einsicht fähig wäre, dass es sich bei den Kreuzrittern um Menschen handelt, fällt es viel schwerer, ihre tatsächlichen Eigenschaften realistisch einzuschätzen. Die Verkleidung des Hochmeisters und der beiden Assistenten, die in der Hierarchie dem Bischof untergeordnet sind, den Kreuzrittern aber übergeordnet, hat Eisenstein etwas individualisierter gestaltet. Ihre Helme sind mit einem Tierkopf mit zwei Hörnern, mit einer Klaue und mit einer Hand verziert, die an den Hitlergruß erinnert (vgl. Abb. 58).

Aber auch sie sind verhüllt: Die Assistenten sind durch Helme unkenntlich gemacht wie die Kreuzritter, so dass auch ihre Charaktereigenschaften kaschiert sind.



Abb. 58: Die Assistenten des Bischofs tragen auffällige Helme und sind weniger anonymisiert als die anderen Kreuzritter.

Manchmal nehmen sie ihre Helme jedoch vom Kopf. Ziel ist dabei wahrscheinlich, sie als menschlicher darzustellen als die untergeordneten Krieger, da sie als Anführer des Heeres auf strategisches Denken und Kalkül angewiesen sind. Im Hinblick auf diese Figuren sind es deshalb die Fähigkeiten des menschlichen Verstandes, die besonders furchteinflößend sind und deshalb etwas mehr in den Vordergrund gerückt werden.

Die russischen Krieger werden hingegen individualisierter, menschlicher und freundlicher dargestellt. Ihre Gesichter sind zu jeder Zeit sichtbar und ihre Emotionen immer lesbar.



Abb. 59–60: Die Darstellung der russischen Krieger ist menschlicher und individueller als die der Kreuzritter. Durch die Sichtbarkeit ihrer Gesichter werden die Soldaten als individuelle Personen wahrgenommen und gehen nicht in der Masse unter.



Abb. 61–62: Newski wird als stolzer und ehrbarer Anführer inszeniert. Obwohl er einen Helm trägt, ist sein Gesicht nie verdeckt.

Newski wird als ehrbarer, stolzer Anführer dargestellt. Am Anfang des Filmes (und auf dem ersten der folgenden zwei Filmstills) sehen die Betrachtenden ihn in der Nawa fischen – seine Nähe zum Volk wird damit von Beginn an klargestellt. Er ist nicht nur der furchtlose Krieger, sondern auch ein normaler Mensch, der sich einer einfacheren Tätigkeit nicht verwehrt. Seine strahlende, charismatische Erscheinung steht im klaren Kontrast zur Kälte und Hinterhältigkeit des Bischofs und des Hochmeisters, weshalb man sofort mit ihm sympathisiert und sich auf seine Seite schlägt. Doch auch in Uniform, als Anführer der russischen

Armee, wirkt er zugänglich, menschlich und rational. Er scheint ganz und gar im Namen des Guten zu handeln.

Wahrhaftig böse

Neben Assoziationen, welche die äußere Erscheinung der Kreuzritter betreffen, werden letztere auch mit bestimmten Charakteristika in Verbindung gebracht, die auf ihr Wesen und ihre Motivation anspielen. Um die Absichten der Feinde weiter zu verschleiern, werden diese als Auswuchs des Bösen schlechthin dargestellt. Die Macht Gottes, des Katholizismus und die von deren Leitfiguren werden von ominösen Ritualen gestützt.

Der Bischof, der für die Kreuzritter zu beten scheint, belegt sie in Wahrheit vielleicht mit einem Fluch, um sie in einen hypnotischen Trancezustand zu versetzen. An einer Stelle werden die russischen Krieger von den Kreuzrittern mit einem Bären verglichen, der gejagt und erlegt werden soll. Nicht nur die Betrachtenden sollen von dieser Bildsprache der deutschen Anführer beeinflusst werden, sondern auch die Kreuzritter. Der Hochmeister und seine Assistenten, welche die Kreuzritter anführen, werden visuell als Bindeglied zwischen der hierarchisch höher gestellten religiösen Macht und den ausführenden, marionettenartigen Kriegern inszeniert: Während eines Rituals nehmen sie ihre Helme ab und offenbaren dabei ihre Häupter, und als sie sich in die Schlacht begeben, setzen sie sie wieder auf, um sich wiederum mit den Kriegern zu vermischen (vgl. Abb. 63–64).

Die Figur des Harmonium spielenden Mönchs bildet eine Allegorie des Todes. Er ist der Sensenmann, der eine morbide, düstere Melodie spielt, die das boshafte Verfluchen unterstützt (vgl. Abb. 65).