

Thomas Meyer

«Gesichtsverlust» versus Resemantisierung

Überlegungen zum Gesicht des Arbeiters im Nationalsozialismus anhand einiger Filme von Walther Ruttmann

Wissenschaftliche Betrachtungen zur Darstellung des Arbeiters in Filmen, die im Kontext totalitärer Systeme entstanden sind, erschöpfen sich in der Regel in dem Hinweis, dass der Arbeiter in solchen Filmen heroisiert wird. Wie dies geschieht, wird selten eingehender untersucht. Gerade für die 1930er und 1940er Jahre fehlt es an Untersuchungen, und insbesondere solchen, die gezielt das Gesicht des Arbeiters, seine Wandlungen, Transformationen, seine Codierungen und Umcodierungen in den Mittelpunkt stellen. Dieser Text soll einen ersten skizzenhaften Beitrag dazu leisten, diese Lücke zu schließen.

Tatsächlich kann man von einem Prozess der Konstruktion eines «neuen» Gesichts des Arbeiters in den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft sprechen. Der Film spielte in diesem Prozess eine wichtige Rolle. Den Ausgangspunkt dieses Prozesses der Umcodierung bildete die Semantisierung des Arbeitergesichts in der Weimarer Republik. In den ersten Jahren nach der «Machtergreifung» der Nazis verfolgten die neuen Machthaber vordringlich das Ziel, die Arbeiterschaft in ihre Kriegsvorbereitung zu integrieren.¹ Dabei vollzog sich mehr als nur eine heroische Umdeutung des Arbeitergesichts, nämlich ein Prozess der Vereinheitlichung.² Die Weimarer Republik mit ihren disparaten Strukturen und stark ausdifferenzierten Klassengegensätzen hatte mediale Repräsentationen unterschiedlichster Gesichtstypen hervorgebracht, eine Vielfalt, die nun einer vereinheitlichenden Optik unterworfen wurde.

Dem entsprach ein starkes Rationalisierungsbestreben, das insbesondere die Arbeit in der kriegswichtigen Rüstungsindustrie betraf.³ Der Vereinheitlichung

1 Im Jahr 1934 erklärte der NSDAP-Reichsorganisator Ley: «Nicht die marxistischen Wähler, sondern die marxistische Idee gilt es zu vernichten!» (Ley 1934, 5).

2 Es lassen sich verschiedene Teilbereiche der Arbeit (und mit ihnen verschiedene Gesichtstypen) wie der Bergbau, die handwerklichen Tätigkeiten oder die Landwirtschaft unterscheiden, die im Wechselverhältnis zur Rüstungsindustrie standen und eine wichtige Funktion im propagandistischen Beziehungsgeflecht der Nationalsozialisten einnahmen. Die Vernetzung unterschiedlicher Gesichtstypen im «Dritten Reich» ist Gegenstand einer weiteren Untersuchung.

3 Die Metallverarbeitung war das Zentrum der Rationalisierungsbewegung im «Dritten Reich»; vgl. Hachtmann 1989, 76.

waren aus politischen Gründen aber auch Grenzen gesetzt. Insbesondere durfte die Darstellung des Arbeiters in der Großindustrie nicht den Eindruck erwecken, dass der Arbeitsprozess eine Entwurzelung und Entindividualisierung des Einzelnen bewirkt. Für die NS-Herrschaft stellte eine mögliche Solidarisierung der Arbeiter untereinander eine reale Bedrohung dar. Dieser galt es vorzubeugen, indem man die Darstellung des Arbeiters nicht zuletzt so anlegte, dass sie die Grundannahmen des Marxismus zu widerlegen schien. So galt etwa, dass die Massenproduktion zwar gleichförmig sein möge, dass sich ihre Einförmigkeit aber nicht in einer Gleichförmigkeit der dargestellten Arbeitergesichter niederschlagen durfte. Dem drohenden ›Gesichtsverlust‹ des Arbeiters wirkte man mit filmästhetischen Mitteln entgegen, aber auch indem man die Darstellung des Arbeiters mit Bezügen auf Traditions- und Brauchtumszusammenhänge überformte und (vermeintliche) Rassenmerkmale ausstellte.

Schon diese erste Annäherung an das Gesicht in medialen Repräsentationen zur Zeit des Nationalsozialismus verweist auf eine Vielschichtigkeit des Themas, die eine methodische Differenzierung unabdingbar macht. Befasst man sich mit der Modellierung des Arbeitergesichts im Sinne eines filmischen Porträts, so gilt es, kunstwissenschaftliche und fotografietheoretische Untersuchungen zum Gegenstand des Porträts zu berücksichtigen. Um den inszenatorischen Status zu bestimmen, muss man auf filmanalytische Parameter zurückgreifen. Will man fundierte Aussagen über die Funktion des Gesichts im «Dritten Reich» machen, so muss man überdies die sozialhistorische und politische Situation der Arbeiter und den Stellenwert von Arbeit mit in Betracht ziehen. Nur so gelingt es, etwa den eklatanten Widerspruch zu fokussieren, der sich bei den Arbeiterdarstellungen zwischen der Ästhetik und dem politisch-sozialen Bereich ergibt, auf den sich die Darstellungen richten. Tatsächlich wurden die Möglichkeiten des Film von den Nationalsozialisten genutzt, um eine Ästhetik des Arbeiters zu prägen, die von den realen Gegebenheiten stark abwich und sehr normativ war: Der souverän agierende Arbeiter der filmischen Darstellungen des «Dritten Reichs» suggerierte auf einer ästhetischen Ebene Verhaltensweisen, für die es innerhalb der Arbeiterschaft nachweislich an Bereitschaft mangelte.

Einen besonders aufschlussreichen Ansatzpunkt für die Analyse bildet die Filmarbeit Walther Ruttmanns. Berühmt geworden durch seinen zur visuellen Abstraktion tendierenden Stadtfilm *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D 1927), produzierte Ruttmann sowohl vor wie auch während der NS-Diktatur Filme, so dass sich an seiner Arbeit nicht zuletzt Kontinuitäten und Brüche im Übergang zur Naziherrschaft studieren lassen. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf die Darstellung des Arbeiters in Ruttmanns Auftragsfil-

men für die Schwer- bzw. Metallindustrie, einem Bereich, dem in den Kriegsvorbereitungen des NS-Regimes besonderer Stellenwert zukam. Gemessen an der Häufigkeit dieses Stilmittels in anderen Filmgattungen fällt auf, dass die Industriefilme⁴ dieser Zeit in der Regel nur wenig *en face*-Großaufnahmen von Arbeitern aufweisen. Bedenkt man andererseits, dass sich der Industriefilm traditionell auf Produktionsprozesse konzentriert, dann stellt sich die Frage, warum im Industriefilm des Nationalsozialismus überhaupt Großaufnahmen von Arbeitergesichtern zu sehen sind. Anders als in Industriefilmen der Weimarer Republik, in denen Großaufnahmen eine Ausnahme darstellen, konnte man im «Dritten Reich» auf die Großaufnahme des Arbeitergesichts offensichtlich nicht verzichten.⁵ Dies schlägt sich auch in den Filmen von Walther Ruttmann nieder:

Tatsächlich machen die Arbeiter in Ruttmanns nach 1933 gedrehten Filmen eine erstaunliche Metamorphose durch. Während Menschen z.B. in BERLIN. DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT nur die Rolle ornamentalen Beiwerks erfüllten, befahl nunmehr der falsche Heldenkult der Nazi-Ideologie, menschliche Figuren in Ruttmanns abstrakter Formenwelt stärker zu berücksichtigen. (Fulks 1989, 69)

Wie bereits skizziert, barg die Verwendung des Arbeitergesichts auch Risiken. Die von den Nationalsozialisten forcierten Rationalisierungen, ihre Lohnpolitik und die fortschreitende Beschneidung der Rechte der Arbeiter schufen ein Solidarisierungspotential unter der Arbeiterschaft, das es zu neutralisieren galt. Auch sollte nach Absicht des NS-Regimes an die Stelle der Klassengegensätze zwischen Arbeitern und Bürgertum, die sich in der Weimarer Republik stetig zugespitzt hatten, eine neue Einheit treten, die «Volksgemeinschaft», die sich auf ihre Weise auch als klassenlose Gesellschaft verstand. Die Antwort auf dieses doppelte Erfordernis der Neutralisierung von Solidarisierungspotentialen und Klassengegensätzen bestand darin, dass man in der Ikonografie des Arbei-

4 Der Industriefilm wurde damals noch häufig als Wirtschafts- oder allgemein als Kulturfilm bezeichnet. Auf die Bezeichnung Kulturfilm soll im Folgenden verzichtet werden, da auch beispielsweise medizinische oder ethnografische Filme als Kulturfilme bezeichnet wurden, wohingegen der Industriefilm sich auf die Darstellung von Produktionsprozessen und deren Folgen konzentriert. Kulturfilme liefen in der Regel im Beiprogramm vor der Aufführung abendfüllender Spielfilme oder wurden auf speziellen Veranstaltungen aufgeführt.

5 «Wir beobachten gerne, daß der Wunsch immer größer wird, in der deutschen Wochenschau Gesichter in Großaufnahme zu sehen, um diese Bilder möglichst lange betrachten zu können (...). Dieser Wunsch zeugt für das Bedürfnis, dem Menschen näherzukommen, den das Bild zeigt»; vgl. Eckardt 1938.

ters das eingeschliffene Identifikationsangebot des kommunistisch ausgerichteten Proletariers durch den Idealtypus des Ariers ersetzte.

Der Industriefilm als Gattung ist für sich genommen politisch unbestimmt. Er betreibt eine fetischisierende Ästhetisierung von Industrietechnik, die auch das Arbeitergesicht mit einbezieht und sich als solche relativ problemlos in den politischen Kontext der nationalsozialistischen Diktatur überführen ließ, jedoch nur solange sichergestellt war, dass Assoziationen des Arbeitergesichts mit Konzepten wie der Entfremdung des Proletariers ausblieben. Allerdings wurde der Industriearbeiter unter den Bedingungen einer fortschreitenden tayloristischen Fragmentierung des Arbeitsprozesses tatsächlich immer austauschbarer.⁶ Schon 1931 konstatiert Hans Blund einen ‚Gesichtsverlust‘ unter Arbeitern, wenn er in seiner Einleitung zu Erich Retzlaffs Fotoband *Die von der Scholle sechsfünfzig. Photographische Bildnisse bodenständiger Menschen* von den «uniformierten Gesichtern der großen Werkstätten der Wirtschaft» spricht (Retzlaff 1931, 5). Blund hebt hervor, dass das Gesicht des Bauern im Gegensatz zu dem des Industriearbeiters ein Antlitz hat, «das wir noch Geschlechter hindurch wieder erkennen» (ibid.). Die Probleme, die bei der Darstellung des Arbeitergesichts auftraten, klingen auch in einer Aussage von 1935 an: «Ist die Industrie traditionslos? Sie ist es nicht» (Windschuh 1935, 77).

Schon vor der Etablierung der Nazi-Ideologie der Volksgemeinschaft galt der Bauer als Ursprung der germanischen Stämme. Die Konstruktion des ‚Urgesichts‘ des Bauern konnte von den Nazis auf Grund seiner unbestrittenen Tradition weitgehend bruchlos aus den ikonografischen Beständen der Weimarer Republik übernommen werden, während sich beim Arbeiter, welcher der dynamischen Entwicklung der Industrialisierung ausgesetzt war, ein stärkerer Re-Codierungs- und Stabilisierungsbedarf ergab. Bauern- und Arbeitergesichter standen aber auch in einem Spannungsverhältnis zueinander. Im Sinne der «Blut und Boden»-Ideologie galt das Landleben als natürliche und beste Lebensform. Andererseits war die Verbundenheit mit der «Scholle» hinderlich für die Verpflanzung der Arbeiter in rüstungswichtige Produktionen. Entsprechend griff man im Zuge der Resemantisierung des ‚gesichtslosen‘ Industriearbeiters auf Traditionen der Darstellung des Handwerkers zurück. Schon 1931 sieht man das Arbeitergesicht der Stahlindustrie in der Kontinuität des Handwerkers:

6 Vgl. Hachtmann 1989, 74. Im Rahmen der Rationalisierung (ab 1936/37) ging es darum, die Tätigkeit des Menschen auf wenige, standardisierte Handgriffe zu beschränken. Die Vorstellungen Taylors wurden mehr oder weniger heimlich adaptiert; ideologische Vorbehalte wurden vor allem dann geäußert, wenn es darum ging, die Arbeiter zu beruhigen.

Unverkennbar hebt sich aus der neuen Masse das alte Schmiedegesicht, das Gesicht des Feuerarbeiters heraus. Der Umgang mit schweren Lasten, der starke Verbrauch großer Körperkräfte, die Schutzmaßnahmen des Individuums: Abwehr der hinderlichen und schmerzhaften äußeren Einflüsse prägten Gestalt und Gesicht des Feuermanns. Durch die Jahrhunderte hin hat sich das Schmiedesauge erhalten, damals wie heute, zum Schutz gegen spritzende Funken, feurige Splitter, sengende Hitzestrahlen hineingezogen unter dem Schutz der Stirnbeine, überdeckt von den zusammengekniffenen Lidern, scharfäugig, voller Konzentration. (Retzlaff 1931, III)

Heinrich Lersch's Beschreibung des Stahlarbeiters kommt die Inszenierung von Walther Ruttmann's Film ACCIAIO (STAHL, I 1933) sehr nahe. Allerdings werden bei Walther Ruttmann die Bewegungen der Arbeiter stark rhythmisiert, was die Arbeit als störungsfreien, automatisierten Prozess erscheinen lässt. Die längeren Sequenzen der zur Schau gestellten Performanz der Arbeiter vor den Hochöfen und an den Maschinen zu Beginn des Films vermitteln auf Grund der Länge und Ausführlichkeit, in der die Auseinandersetzung mit dem Stahl als Kampf mit den Naturgewalten präsentiert wird, einen Eindruck von der Schwere der Arbeit. Die im «Dritten Reich» durchaus unübliche Inszenierung eines Arbeitergesichts, das vor der großen Hitze eines Hochofens zurück weicht, wird hier noch dargestellt. Das brennende Papierbündel, mit dem sich ein junger Arbeiter am Ende der Sequenz selbstbewusst seine im Mundwinkel liegende Zigarette anzündet, um sie anschließend grinsend zu genießen, überhöht zwar die zur Schau gestellte Souveränität des Arbeiters im Umgang mit dem Feuer, sie zeigt aber auch im nächsten Moment das Gesicht des schmutzigen Werkstätigen, der beim Rauchen auf den Boden blickt. Auch diese Blickkonstruktion, die den Modus der Pause im Arbeitsprozess betont, weicht von der häufig sichtbaren Blickkonstruktion des hochkonzentrierten Arbeiters an halbautomatischen Maschinen völlig ab. Kurze Dialoge und der teilweise Einsatz von Originalgeräuschen vermitteln in ACCIAIO eine Unmittelbarkeit der Arbeitsatmosphäre, wie sie in späteren, nationalsozialistischen Filmen fehlt. Einzig die im Gesicht zum Ausdruck gebrachte Zufriedenheit des jungen, muskulösen Arbeiters deutet «Reichsarbeitsführer» Robert Ley zufolge den neuen Menschentyp nationalsozialistischer Prägung an, der sich durch das Gesicht identifizieren lässt: «Sie haben dieselbe Kleidung wie früher, dieselben alten, schäbigen «Schiebermützen», oft zerschlissene Arbeitskleidung – aber schaut ihnen in die Gesichter – sie sind neu» (1934, 10). Allerdings präsentiert ACCIAIO auch den ergrauten, hüftkranken und in die Jahre gekommenen Meister, dessen

Strapazen einer harten Arbeit im Gesicht ablesbar sind, während er gezwungen wird, die Konzentration auf seine Arbeit für einen Moment zu unterbrechen, um sich mit abgewendetem und gesenktem Kopf mit einem Tuch den Schweiß und Dreck aus dem Gesicht zu wischen. Mit der Darstellung dieser durchaus realistisch dargestellten Arbeitsbelastungen steht der Film, der 1932 in Italien gedreht wurde, noch konträr zur aufkommenden Darstellung des heroischen Arbeiters in Deutschland.

Ruttmanns Vorliebe für formale Abläufe, seine Begeisterung für den Industrie- und Technikkult der Neuen Sachlichkeit spiegelt sich auch hier im Takt der Maschinen wider; die Performanz des Arbeiters, sein Gesicht fügen sich trotz seiner rudimentär dargestellten sozialen Bezüge noch nicht problemlos in das idealistische Arbeiterbild ein, das Ley 1934 postuliert: Arbeiter sollten nicht mehr «Proleten», nicht mehr Sklaven» sein (Ley 1934). Dass unter den Bedingungen schwerer Arbeit eine neue Zufriedenheit herrscht, musste im Gesicht ablesbar sein: «Sie arbeiten schwer, sie schufteten nach wie vor. Aber sie stehen nicht mehr in einer Arbeitsfron – sondern in einer Arbeitsfront. Sie wissen es. Daher die lachenden Augen – das neue Gesicht!» (ibid., 13). Spätestens mit seinem Ufa-Film *MANNESMANN – EIN FILM DER MANNESMANNRÖHREN-WERKE* von 1936/37 hatte sich Walther Ruttmann in die neuen Regeln der Darstellung des Arbeitergesichts eingedacht.⁷ In *ACCIAIO* figurieren die Stahlarbeiter in Sequenzen eines ungewöhnlichen Spielfilmdramas. Den Höhepunkt bildet ein Arbeitsunfall, ein Vorfall, der in der Darstellung der Arbeitswelt in der Regel nur im Lehrfilm vorkommt und sonst im Interesse einer Suggestion der Reibungslosigkeit der Produktionsabläufe aus dem Industriefilm ausgeschlossen wird. Die Kamera nimmt bei der Annäherung an die Protagonisten der Arbeitswelt eine distanziertere, zugleich aber offenere Haltung ein als später im *MANNESMANN*-Film. Insbesondere werden die Arbeiter im Kontext ihres Arbeitsplatzes und ihrer sozialen Umgebung porträtiert. Das Gesicht ist noch nicht die isolierte Chiffre, zu der es später werden sollte – so im *MANNESMANN*-Film, in dem die wenigen Arbeitergesichter ephemere und postkartenhaft gezeigt werden. Der Blick der Arbeiter ist konzentriert und gilt einzig dem Arbeitsprozess. Es handelt sich um einen Modus der Darstel-

7 *MANNESMANN – EIN FILM DER MANNESMANNRÖHREN-WERKE*, 1936/37, Buch und Regie: Walther Ruttmann, Musik: Wolfgang Zeller, Ufa-Orchester. Mannesmann-Archiv, Mülheim an der Ruhr. Der Film, der formalästhetisch weniger an den klassischen Lehrfilm anknüpft, sondern die Einbindung des Menschen in den maschinellen Arbeitsrhythmus betont, zeigt die Werke und Hauptverwaltung der Mannesmannröhren-Werke AG. Er sollte gleichermaßen den Laien und das Fachpublikum fesseln und lief in über 20 Ländern. In Venedig wurde er 1937 auf der Biennale als bester Kulturfilm ausgezeichnet.

lung, der typisch für die Repräsentation des Facharbeiters ist und der bei der Inszenierung der Tätigkeit an teilautomatisierten Maschinen immer wieder angewendet wird.

Masse, Volkskörper und Porträtaufnahme

Solche Großaufnahmen zielen nicht zuletzt darauf ab, dem Eindruck der Vereinzelung der Arbeiter im Produktionsprozess entgegen zu wirken: Sie zeigen den Arbeiter als vertraut und verbunden mit seiner Maschine oder Werkbank. Das bedeutet aber auch, dass die Maschine den menschlichen Kommunikationspartner ersetzt, der sonst üblicherweise im Bild zu sehen ist. Die Großaufnahme isoliert den Arbeiter im Industriefilm auch von seinen Lebens- und Arbeitszusammenhängen.

Die Großaufnahme erlaubt es aber auch, die Folgen der Verschärfung des Arbeitstempos in der Metall verarbeitenden Industrie, die von der Rationalisierung besonders stark betroffen war, aus der Darstellung auszuklammern. Andererseits wurde der Film auch eingesetzt, um den Folgen der Rationalisierung zu begegnen. Neben der Metallindustrie verzeichnete unter anderem auch ihr angelagerter Zuliefersektor, die Bergbauindustrie, einen starken Anstieg von Unfällen, die auf Ermüdung und Hast zurückzuführen waren. Entsprechend wurde in den 1930er Jahren eine Vielzahl von Arbeiterschutzelfilmen produziert, die darauf abzielten, die Arbeiter zu erhöhter Vorsicht anzuhalten, und die auf Veranstaltungen für die Belegschaft der Unternehmen gezeigt wurden. In *WIR SCHÜTZEN DICH. SCHÜTZ DU DICH AUCH* (etwa 1939, H. E. Koch), einer Produktion der Tiller-Film im Auftrag der Knappschafts-Berufsgenossenschaft für den Braunkohlenbergmann, sind verschiedene Gefahrensituationen dargestellt, denen sich der Bergmann bei der Ausführung seiner Tätigkeiten ausgesetzt sieht. Auffällig ist dabei die Schlussequenz des Films, in der über Gesichtseinblendungen der Stolz des Bergmanns und die Freude am bergmännischen Beruf beschworen werden.

Anders als bei Walther Ruttmanns *MANNESMANN*-Film handelt es sich hier vorwiegend um Tageslichtaufnahmen von teilweise mimisch aktiven Figuren; so setzt ein Bergmann in Großaufnahme ein breites Grinsen auf. Bemerkenswert ist in *WIR SCHÜTZEN DICH. SCHÜTZ DU DICH AUCH* die Auswahl und Anordnung der Einstellungen. Eine Vielzahl einzelner Bergarbeiterporträts wird hintereinander montiert, und die Abfolge mündet schließlich in die Darstellung einer Bergarbeiterkapelle. Die mimische Aktivität der gezeigten Gesichter setzt mit dem bereits erwähnten fröhlichen lebendigen Auftreten eines Bergarbeiters

ein. Im Durchgang durch die Abfolge der Porträts weicht dieser Ausdruck mehr und mehr dem ernstesten, ja starren und monumentartigen Auftreten des stolzen Bergarbeiters. Die facettenreiche Auswahl divergierender Physiognomien läuft schließlich in die Pathosattitüde einer in Untersicht aufgenommenen Arbeiterskulptur aus.

Wie in zahlreichen anderen NS-Industriefilmen verzichteten die Produzenten auf die Darstellung von Arbeitermassen. Die Darstellung von Arbeitern in einer Gruppe beschränkt sich auf die Präsentation einer Blaskapelle und einer Ansammlung von Arbeitern in der Waschkäue. Dennoch evoziert die kumulative Montage einzelner Arbeiterporträts die Vorstellung von einer am Arbeitsplatz anwesenden Arbeitermasse, ohne dabei den klassischen Modus der Masse im Bild einzusetzen. Ein Hauptgrund für diesen demonstrativen Verzicht auf den Ausdruck ›Masse der Arbeiter‹ ist wohl darin zu finden, dass jegliche Assoziation zu der proletarisch bzw. kommunistisch eingefärbten Darstellung der Masse der Arbeiter, dem solidarischen Zusammenschluss vieler in gleicher sozialer Situation als Bedrohung empfunden wurde.

Mit der Betonung von Autonomie und Souveränität in Arbeiterdarstellungen der NS-Zeit, die hier an Traditionen der Kaiserzeit anknüpften, wurde den Arbeitern ein Bild verliehen, das die angedeuteten Merkmale ihrer sozialen Lage tabuisierte und damit grundlegende Strukturen der Industriegesellschaft. Das antiaufklärerische Wesen des NS-Staates sperrte sich gegenüber dem Bild der ›Masse der Arbeiter‹ konsequenterweise nahezu völlig. (Schirmbeck 1984, 17)

An die Stelle der ›Masse der Arbeiter‹ in einem arbeitsteilig organisierten Produktionsprozess rückte stattdessen die Apotheose des starken, in eine bessere Zukunft blickenden Arbeiters, dessen Einsatzbereitschaft als Voraussetzung für die Bewältigung des eigenen Schicksals angesehen wurde. Eine solche Ikonografie korrelierte mit der bürgerlichen Ideologie, nach der jeder seines Glückes Schmied sei, die durchaus auch in der Arbeiterschaft verbreitet war. Einsatzwille, Fleiß und Tüchtigkeit des einzelnen galten als Ausgangsparameter für eine erfolgreiche Zukunft (vgl. Schirmbeck 1984, 104).

Für die Ideologen des NS-Regimes bestand der Bedarf, Ordnung und Disziplin namentlich dort zu etablieren, wo es eine alteingesessene Arbeiterschaft gab. Prädestiniert hierfür war der Ruhrbergbau (Wunschuh 1935, 76). Das Mittel hierzu waren in dem besagten Arbeiterschutzfilm nicht zuletzt die Uniformen, die in der Abschlussequenz traditionelle Werte vermitteln, damit zugleich aber auch einen Spielraum für die Entfaltung menschlicherer Züge bieten, der insbesondere im Bereich der Mimik und Physiognomie genutzt

wird. Entsprechend lässt sich im Bergbaufilm der «stromlinienförmige» Kopf aus den Industriefilmen der Metallindustrie, der die Einbindung des Arbeitergesichtes in den dynamischen Arbeitsprozess filmästhetisch betont, in ähnlicher Ausprägung nicht beobachten. Ein historischer Grund hierfür liegt auch darin, dass die Belegschaft der Bergbauindustrie sich teilweise aus eingewanderten Arbeitern zusammensetzte. Dass die Mannschaften des Bergbaus aus einem Prozess der Integration und Assimilation hervorgegangen sind, wird in dem Bergbaufilm auf zweifache Weise angedeutet. Zum einen gibt es mehr Spielraum für die Einbindung von Gesichtern, die nicht dem rassistischen Ideal des Ariers entsprachen, was auf die multiethnische Zusammensetzung der Arbeiterschaft verweist. Zum anderen aber wird mit der Uniform ein Instrument der Disziplinierung prominent ausgestellt. Die Zuwanderung von Arbeitern aus Mittel- und Osteuropa brachte es mit sich, dass die Werte und Gebräuche der Zugewanderten den Bedingungen der Industriearbeit angepasst werden mussten. Ein zeitgenössischer Autor beschreibt den Prozess folgendermaßen:

Neben die schwere Aufgabe der Umsiedlung trat die ebenso schwierige, diese Menschen an eine regelmäßige Arbeitsordnung zu gewöhnen. Das war umso notwendiger, als gerade die bergmännische Arbeit mit ihrer Unfallgefahr eine gesteigerte Arbeitsmoral verlangt. Die *Erziehungsarbeit*, die hier geleistet wurde, ist ebenfalls kein unwichtiger Beitrag zur Volkswerdung. (Winschuh 1935, 76, Herv. i. O.)

Die Inszenierung der Uniformen war eine subtile Möglichkeit, dem Bergarbeiter die Einbindung in feste Strukturen nahezu legen und an sein Arbeitsethos zu appellieren. Schon in der Weimarer Republik repräsentierte die Uniform einen Sinngehalt, mit dem man «klare und traditionsreiche Inhalte verband und die so dem Einzelnen Respekt und durchaus Macht verlieh. Das Kleinbürgertum, ideologisch auf bestimmte und überschaubare, autoritätsgebundene Herrschaftsformen fixiert, konnte sich an den mit der Uniform verbundenen Normen und Werten orientieren» (Schettler 1992, 122). Das Gesicht in Großaufnahme und mit ihm die Darstellung der Uniform in dem Bergarbeiterfilm war darauf ausgerichtet, Solidarität zu stiften, wenn auch eine Solidarität, die sich gleichsam «entproletarisierend» auf Innungstradition und Heimatverbundenheit berief und nicht auf Klassenzugehörigkeit. Montage, Blickrichtung, Kameraperspektive und Musik konstruierten einen Blick, der auf die Zukunft gerichtet war und den monumentalisierten, stolzen und unangreifbaren Arbeiter fokussierte. Der Arbeiter schritt voran in eine heißungsvollere Zukunft, so die Botschaft, die ihn vom Dasein des arbeitenden Untertanen befreien sollte.

Präzisionsgesichter

Im MANNESMANN-Film tritt die *en face*-Großaufnahme von Arbeitergesichtern unvermittelt und somit überraschend auf. Neben den gelegentlich vorkommenden Profilaufnahmen werden in dem Abschnitt über eine Abteilung der Firma, die als Rohrbohrdreherei eingeführt wird, dezidiert die Gesichter zweier Arbeiter in Großaufnahme präsentiert. Es handelt sich um zwei filmische Porträts, die eine auffällige physiognomische Affinität zu Fotografien von Arbeitertypen in der Weimarer Republik aufweisen.

Zunächst ist ein etwa 30-jähriger Arbeiter mit Mütze in halbnaher Einstellung zu erkennen, der den Hebel einer Maschine bedient und mit seinem starr ausgerichteten Blick ganz den maschinellen Abläufen zugewandt ist. Die langsame und zurückgenommene Musik betont den kontemplativen Charakter der Szene und unterstreicht, dass es hier um die Präzisionsarbeit des Menschen an der Maschine geht. Weder Ton noch Untertitel verraten dem Publikum, wer dieser Arbeiter ist, wie er heißt oder woher er kommt. Auch die nachfolgende *en face*-Großaufnahme gibt keinerlei Auskunft über den sozialen Kontext der Person. Nun schaut der Arbeiter offenbar auf die sich direkt unter ihm befindliche Maschine. Wurde bei der zuvor eingeblendeten Einstellung das Zusammenspiel zwischen Händen und Blick betont, so rücken jetzt eindeutig die Augen des Arbeiters in den Mittelpunkt. Sie kontrollieren den Arbeitsprozess, der nun auch für das Publikum eingeblendet wird. Derselbe Arbeitsprozess und mit ihm eine identische Einstellung werden noch einmal gezeigt. Zuvor allerdings sehen wir einen älteren Arbeiter. Es handelt sich um einen Pfeife rauchenden Mann ohne Mütze, der durch seine Brille hindurch konzentriert auf den Arbeitsprozess blickt. Die Aktivität des Arbeiters beschränkt sich dabei auf den kontrollierenden Blick und das «gemütliche» Schmauchen der Pfeife. Die filmische Darstellung scheint dem Zeitkontinuum des Arbeitsprozesses zu folgen. Weil nur zwei Einstellungen von Arbeitergesichtern kurz zu sehen sind, hinterlassen sie beim Rezipienten den Eindruck des Zufälligen. Der ephemere Charakter der beiden Einstellungen wird durch die Konzentration auf die Fortschritte im Fertigungsprozess verstärkt. Die kurzen Zwischenschnitte der Großaufnahmen zielen ohne Zweifel auf eine vor- oder unterbewusste Wirkung: Die Inszenierung der Einstellung soll vom Zuschauer nicht erkannt und die Konstruktion der vermittelten Ideologie als solche nicht durchschaut werden.

Tatsächlich ist das Gesicht des Arbeiters in der Großaufnahme nicht auf Anhieb im Hinblick auf bestimmte ideologische Ziele entzifferbar. Es bildet ein «Dazwischen» im diskursiven Beziehungsgeflecht von Zeichen, Sprache und medialer Präsentation des Films. Als zufällige Momentaufnahme inszeniert,

suggeriert es gerade in Anbetracht der Flüchtigkeit des Films eine bloße indexierte Referenz: Als ob der Arbeiter nur in dem Film wäre, weil er zufällig an der Maschine stand. Das Arbeitergesicht fügt sich damit bruchlos in das Referenzsystem des Industriefilms ein. Der Industriefilm, so seine Anmutung, bildet die Wirklichkeit von Produktionsprozessen und technischen Abläufen ab; gegen ideologischen Zugriff scheint er immun.

Allerdings machen die filmische Inszenierung, das Auftreten, die Physiognomie und die Kleidung der Arbeiter bei genauerer Betrachtung deutlich, dass die Präsentation von Arbeitergesichtern in Nazi-Industriefilmen keineswegs dem Zufall überlassen bleibt. Von der «schmutzigen Arbeit» und der «zerfressenen Mütze» des Arbeiters, von der Ley 1934 spricht, ist nichts zu sehen. Vielmehr tritt dem Betrachter ein sauberer Arbeiter in akkurater Arbeitskleidung gegenüber. Die Positionierung der Arbeiter über den Maschinen erhärtet den Eindruck, dass der Arbeiter nicht als ein «Sklave der Arbeit» inszeniert werden soll. Das Gesicht wirkt wohlgenährt und gesund und wird damit zum Beleg des von den Nationalsozialisten propagierten Aufschwungs. Die Fokussierung auf den Facharbeiter und seine Beziehung zur Maschine entspricht dabei den Entwicklungen in der Organisation der industriellen Produktion in den ersten Jahren der Nazi-Herrschaft. 1936 zeichnet sich bereits ein Mangel an Arbeitskräften ab, und der Rationalisierungsdruck erhöht sich. Arbeitskräfte mussten in anderen Industrien eingespart werden, damit man sie den rüstungsrelevanten Betrieben zuführen konnte. Teil- und vollautomatisierte Maschinen machten den traditionellen Handwerker obsolet. An seine Stelle trat der neue Facharbeitertypus, wie er in Ruttmanns Film auftritt, dessen «Aufgaben hauptsächlich in der Instandhaltung, Überwachung und Modifikation relativ komplexer Produktionsanlagen bestand» (Hachtmann 1989, 86). Die Perfektionierung der Fließbandfertigung hatte aus Sicht der Nazis den zusätzlichen Vorteil, dass sie eine verstärkte Disziplinierung der Arbeiter erlaubte. Die Arbeiter konnten von nun an besser überwacht und kontrolliert werden. Ferner wurde ein System des Leistungslohns eingeführt, das die Arbeiter der Rüstungsindustrie gegenüber anderen begünstigte und sich als unerwartet wirksam erwies (vgl. Hachtmann 1989, 82f). Die Reihenfolge, in der die Arbeitergesichter montiert sind, veranschaulicht nicht zuletzt die Aufstiegsmöglichkeiten, die sich in dem neuen System eröffneten und die die schnelle Zufuhr von Arbeitskräften begünstigten: Vom einfachen Vorarbeiter konnte man sich rasch zum Spezialisten weiterbilden lassen.

«Vergesichtlichung»: Die Pfeife

Die Mütze des jüngeren Arbeiters ist nicht nur Ausdruck eines individuellen Schutzbedürfnisses bei der Arbeit – sie ist, wie die Pfeife des älteren Facharbeiters, vielmehr Ausdruck der Unterordnung individuellen Ausdrucks unter die Idee der Volksgemeinschaft. Die Pfeife galt in der Kulturgeschichte immer wieder als Mittel, die Individualität der Einzelperson hervorzuheben (vgl. Klappert 2003, 160). Differenzierungsmerkmale wie Pfeifenform und Tabakqualität machten das Pfeifenrauchen zum tauglichen Mittel der Selbststilisierung. Die Geste des Pfeiferauchens unterlag dabei einem sozialhistorischen Wandel. Ursprünglich Teil der Signatur des patriarchalen Standes, konnte sie mitunter auch Protest und Revolte symbolisieren. Stellt man den 1931 von Retzlaff fotografierten Arbeitslosen Ruttmanns Arbeiter gegenüber, dann zeigt sich, wie die Geste des Rauchens aus unterschiedlichen Kontexten in die jeweilige Bildkonzeption überführt und für diese vereinnahmt werden konnte. Auf Retzlaffs Fotoporträt steht die Geste des Rauchens für eine Haltung des Arbeiters, sich aus den Dingen des Alltags herauszuhalten und sich abzugrenzen. Es ist eine Geste der Leistungsverweigerung, wenn man so will: Der Rauchende ist sich in seinem Tabakgenuss selbst genug. Der Eindruck der Zweckfreiheit der Geste verfestigt sich durch die Bildunterschrift *Arbeitsloser*. Betrachtet man hingegen den Arbeiter in Ruttmanns Film, so fällt das spezifische Verhältnis zwischen Hand, Pfeife und «Kopf-Arbeit» ins Auge. Die Hand, das «Bindeglied» zwischen der Pfeife und dem Kopf des Rauchenden, wird im Industriefilm weggelassen, zwischen Hand- und Kopfarbeit scheint keine Verbindung zu bestehen. Diese Entkoppelung bleibt dem jüngeren Arbeiter mit Schiebermütze vorenthalten. Seine Hände stellen aus, was sie tun: die Bewegungen der Maschine zu vereinfachen. Anders als bei Retzlaff ist der rauchende Arbeiter bei Ruttmann nicht sich selbst genug: Er ist eingebunden in den Produktionsablauf. Die Geste des Rauchens wird bei ihm zum Zeichen der Souveränität des Arbeiters. Pfeife rauchen kann nicht jeder Arbeiter, weil die Pfeife viel Zeit, Aufmerksamkeit und Pflege verlangt. Andererseits gleicht die Pfeife gerade in dieser Hinsicht der Maschine. In der voranschreitenden industriellen Automatisierung kam der Maschinenwartung und -pflege ein immer größerer Stellenwert zu. Ohne Pflege der Maschine war ein reibungsloser Produktionsprozess nicht zu erzielen.

Die Pfeife wird bei Ruttmann gleichsam zum Modell der Maschine. Sie ist ein «Miniatur-Ofen», der nur mit dem richtigen Verarbeitungsprozess und im richtigen «chemischen» Takt effizient arbeitet. Abzulesen ist diese Analogie nicht zuletzt am Ausstoß der Qualmwolken, die dem Dampf- und Rauchausstoß von Fabrikschlotten gleicht, einem Sinnbild für industrielle Arbeit und Wohlstand

der 1920er und 1930er Jahre par excellence. Bedenkt man diesen Hintergrund, dann bringt der rauchende Facharbeiter mit der Geste des Pfeifenrauchens seine gelassene Vertrautheit mit dem Arbeitsplatz zum Ausdruck, ebenso wie eine generell affirmative Haltung zur Modernität. Den Eindruck der hektischen Betriebsamkeit erweckt er nicht, und für die steigenden Unfallzahlen, die sich als Folge der zunehmenden Rationalisierung einstellten, liefert seine Arbeitshaltung auch keinen Beleg.

Anders als der «schnelle» Genuss der Zigarette scheint die Geste des Pfeifenrauchens das Momentane selbst in die Länge zu ziehen. Entsprechend lässt sich das individuelle Zeitverhältnis des Pfeifenrauchers auch mit dem Takt der Maschinen in Einklang bringen. Das Pfeiferauchen drückt die strukturelle Verbundenheit von Anspannung (Arbeit) und Entspannung (Pfeiferauchen) aus. Auch kann die Darstellung der Pfeife bei Ruttmann als Symbol der Zufriedenheit des Arbeiters interpretiert werden: Individuelle Vorlieben lassen sich offenbar durchaus mit dem Dienst an der übergeordneten Sache vereinbaren. Auffällig ist, dass beide Arbeiter die gleiche Tätigkeit ausführen. Ihr Status, der durch das Gesicht markiert wird, spielt dabei keine Rolle. Die Bilder drücken eine Arbeitspolitik aus, in welcher der «Wert» der ausgeübten Tätigkeit höher als die Ausbildung oder das Alter bemessen wird. Während der jüngere Vorarbeiter eine Mütze trägt, betont die Darstellung des älteren Arbeiters dessen blondes Haar, das seitlich kurz geschoren ist, wobei das Fehlen der Kopfbedeckung nicht zuletzt als Zeichen der Verbundenheit mit dem Nationalsozialismus gelesen werden kann.

Die Inszenierung des Arbeitergesichts zielt in Ruttmanns Film nicht auf Individualität ab. Besonders deutlich macht dies die Ausleuchtung des jüngeren Arbeitergesichts. Die Augenhöhlen bleiben dunkel, der Mund ist verschlossen. Die Oberfläche der Haut ist makellos und ohne bestimmte Kennzeichen; sie verweist auf das Wunschbild einer glatten und sauberen Arbeitswelt, auf die Textur der Maschinen. Es entsteht ein Eindruck von theatralischer Spannung, das Licht wird anders gesetzt als die milde, diffuse Lichtstreuung in der klassischen Porträtkunst. Lichtsetzung von unten durchbricht jeglichen Eindruck von Natürlichkeit. Das Gesicht wirkt wie aus Stein gehauen, skulptural, ja monumental. Entscheidend ist dennoch, dass bei beiden Arbeitern ein *Antlitz* erkennbar bleibt. Der Eindruck, ein authentisches Arbeitergesicht zu sehen, darf nicht gefährdet werden. Das Arbeitergesicht ist Teil einer Inszenierung, die nicht als solche zu erkennen sein soll. Dazu leistet die Verortung des Gesichts im Raum einen wichtigen Beitrag. Während bei der Inszenierung von Porträts im Film häufig der Aspekt der Verlebendigung intendiert ist, geht Ruttmann den umgekehrten Weg. Die Gesichter der Personen wirken versteinert und eher als Teil eines maschinellen Zusammenhangs denn einer sozialen Situation.

Arbeiter der Faust, Arbeiter der Stirn

Die glatten Gesichtszüge beider Gesichter stehen nicht zuletzt für das Fehlen von Anstrengung. Auch in Haltung und Blickrichtung sind die beiden Arbeiter verwandt. Mund und Augen bilden bei beiden den Ausdruck äußerster psychischer und körperlicher Konzentration. Beide erwecken den Eindruck von Menschen, die im Arbeitsprozess aufgehen, diesen aber mehr bestimmen als umgekehrt; man denke an die steuernde Geste der Hand des jüngeren Arbeiters. Was in beiden Gesichtern fehlt, ist jede Form von Ausdruck, aus denen sich eine Anklage wider die speziellen Arbeitsbedingungen oder die gesellschaftliche Situation herleiten lässt. Der Ausdruck des Arbeiters am Arbeitsplatz wird so zur universalen Aussage über die Lage des Arbeiters, die eine Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen obsolet erscheinen lässt.

Das Bild des souveränen Arbeiters wurde insbesondere dadurch erreicht, dass Motive aus der Meisterung des unmittelbaren Arbeitsvorgangs seitens des Arbeiters herausgelöst und zum Ausdruck einer politisch-gesellschaftlichen Situation verallgemeinert wurden. (Schirmbeck 1984, 70)

Die Arbeiter sind so angeordnet, dass die Abfolge ihrer Tätigkeiten zugleich als Allegorie eines stufenweisen sozialen Wandels und Aufstiegs verstanden werden kann. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man zudem, dass die beiden Arbeiterdarstellungen auf subtile Weise in die Ikonografie der Volksgemeinschaft eingelassen sind. Kern der Ideologie der Volksgemeinschaft war die Aufhebung des Antagonismus zwischen Kapital- und Arbeiterinteressen. Der Konflikt von Kapital- und Arbeiterinteressen wurde zum Gegensatz von Hand- und Kopf-Arbeit umgedeutet; dieser sollte in der «Verbindung des Arbeiters der Stirn und Faust» aufgehoben werden. Im Fall von Walther Ruttmanns MANNESMANN-Film figurieren die beiden Arbeiter als ideelle Überwindung des Gegensatzes von praktischen und geistig-denkerischen Tätigkeiten. Dabei tritt die denkerische wie die praktische Tätigkeit interessanterweise im ästhetischen Gewand der Arbeit auf. In ähnlicher Weise hüllt sich das Kapital unter der Naziherrschaft auch in der bildenden Kunst ins Gewand des Arbeiters, so etwa in Theo Siegles Gedenkbrunnen der Betriebsgemeinschaft von 1936 (vgl. Schirmbeck 1984, 152), der den Faktor «Kapital» unter dem Mantel des «souveränen» Arbeiters verschwinden lässt. Stets zielten die Strategien der Darstellung dabei auf eine symbolische Neutralisierung von Klassengegensätzen und anderen Konfliktpotenzialen ab.

Die Ikonografie der Zusammenführung des «Arbeiters der Stirn» und der «Faust» bezog sich auf den vorwiegend im Bereich der industriellen Produktion sichtbar gewordenen Konflikt von Kapital und Arbeit, sollte die Harmonie im gesamtgesellschaftlichen Bereich zum Ausdruck kommen, wurden Repräsentanten bäuerlicher Arbeit in die Darstellung einbezogen. (Ibid.)

In der Darstellung des Arbeiters verschmelzen demnach zwei prinzipiell antinomische Typen unter dem Postulat der Volksgemeinschaft zur symbolischen Einheit. Strukturell entspricht dies nicht zuletzt der vermeintlich ganz anders gelagerten, rassenideologisch motivierten Gleichsetzung von Judentum und Kapitalismus in der Bildagitation des Nationalsozialismus.⁸

Was im «Juden» bekämpft wird, ist die Erfahrung gesellschaftlicher Deprivation, ist das Prinzip der Ausbeutung. Denn «der Jude» wird traditionell (und sozialhistorisch begründet) gleichgesetzt mit «Geld» und «Kapital»; er erscheint als *personifiziertes* Geld und als *personifiziertes* Kapital. (Heuel 1989, 289)

Zu verstehen ist «Ausbeutung» in diesem Sinne als Aneignung von Reichtum ohne Arbeit, eine Option, die durch die Gleichsetzung von «denkerischer» und praktischer Arbeit in der Ikonografie des Industriearbeiters für den Nationalsozialismus ausgeschlossen wird. Eine weitere Fusion von Gesichtstypen, die im Zug der Kriegsvorbereitungen forciert wurde, betraf die Engführung von Arbeiter- und Soldatengesicht. Der Krieg galt den Nationalsozialisten als privilegierter Ort der Identifikation des Arbeiters mit der nationalen Sache. Man erinnerte sich an den Ersten Weltkrieg, in dem weite Teile der Arbeiterschaft sich zur Nation bekannt hatten und in den Kampf gezogen waren. Hieran anknüpfend, stellten die Vertreter des Regimes den Arbeiter auch als Kämpfer dar und somit als Archetyp einer Lebensform, die als spezifisch «deutsche» gelten sollte. Von Nutzen ist eine solche Konzeption der Arbeit als Lebenskampf nicht zuletzt deshalb, weil sich daraus Imperative der soldatischen Disziplin für den industriellen Produktionsprozess herleiten lassen (vgl. Heuel 1989, 389). Auch in diesem Fall sind die Grundlagen schon vor der «Machtergreifung» der Nazis gelegt. So nimmt Ernst Jünger diese Symbiose des Arbeiters mit dem Soldaten bereits 1932 vorweg:

Verändert hat sich auch das Gesicht, das dem Beobachter unter dem Stahlhelm oder der Sturzkappe entgegenblickt. Es hat in der Skala seiner Ausführungen, wie sie etwa in einer Versammlung oder auf Gruppenbildern zu beobachten ist, an Mannigfaltigkeit und damit an Individualität verloren, während es an Schärfe und Bestimmtheit der Einzelausprägungen gewonnen hat. Es ist metallischer geworden, auf seiner Oberfläche

8 Vgl. Abbildungen und Analysen in Diedrich/Grübling/Bartholl 1976, 66ff.

gleichsam galvanisiert, der Knochenbau tritt deutlich hervor, die Züge sind ausgespart und angespannt. Der Blick ist ruhig und fixiert, geschult an der Betrachtung von Gegenständen, die in Zuständen hoher Geschwindigkeit zu erfassen sind. Es ist dies das Gesicht einer Rasse, die sich unter den eigenartigen Anforderungen einer neuer Landschaft zu entwickeln beginnt und die der Einzelne nicht als Person oder als Individuum, sondern als Typus repräsentiert. (1982, 113)

Jünger bestimmt das Gesicht als eine semantisch zu bestimmende Oberfläche und nicht als Ausdruck einer Identität. Ganz in diesem Sinn wird das Gesicht eines Arbeiters in Walther Ruttmanns Ufa-Produktion *DEUTSCHE PANZER* von 1940 im Widerschein von glühendem Stahl hell erleuchtet, der in ein Wasserbecken absinkt. Die Umgebung, der Arbeitsprozess soll sich in die Gesichter einschreiben und an ihnen ablesbar werden. In diesem Sinne kann von einer Gesichtslandschaft gesprochen werden: Das Gesicht des souveränen Arbeiters wird an den Ort der Arbeit gebunden und von diesem her mit Signifikanz aufgeladen. Das skulpturale Gesicht ebenso wie das Gesicht des Pfeife rauchenden Arbeiters können in der entsprechenden Umgebung Autorität, Souveränität und Unwiderrufbarkeit zum Ausdruck bringen, während sich im schweißgebadeten Gesicht des Stahlarbeiters in *DEUTSCHE PANZER* die stilisierte Auseinandersetzung des Arbeiters mit den Naturelementen Feuer, Luft und Wasser zeigt. Ausgestellt wird dabei nicht mehr eine persönliche, individuelle Arbeitsleistung, hat sich der Akzent doch im Sinne von Jünger «vom individuellen Arbeitscharakter auf den totalen Arbeitscharakter [verschoben]» (1932, 104). An welchen Namen und welche persönliche Erscheinung sich die Arbeit heftet, spielt dabei kaum noch eine Rolle. Die dargestellten Gesichter bringen nicht zuletzt eine völlige Inanspruchnahme des Einzelnen durch den Arbeitsprozess zum Ausdruck, in der individuelle Merkmale in den Hintergrund treten. Hitler bestimmte die Bereitschaft des Einzelnen, sich für die Gemeinschaft zu opfern, als zentrales Merkmal des Ariertums.⁹ In den medialen Inszenierungen von Ruttmanns Industriefilmen, in denen jeder persönliche Ausdruck ausgeblendet wird, der die Mehrdeutigkeit und Menschlichkeit des Subjektes im Arbeitsprozess widerspiegeln könnte, im entindividualisierten Bild des Einzelnen also findet diese Bestimmung eine symbolische Entsprechung.¹⁰

⁹ Im Gegenzug wird jeder individuelle Ausdruck auf den ›Juden‹ projiziert. Vgl. Brokoff 2001, 138.

¹⁰ Ebenso wie die Frage nach dem reflektierenden, abwägenden, zweifelnden oder selbstzufriedenen Gesicht, das von den Nationalsozialisten als Ausdruck des bürgerlichen Gesichts für einen Werteverfall und die Dekadenz der Großstädte angesehen wurde, bedarf auch die Inszenierung des als maskenhaft verstellt gebrandmarkten, ›jüdischen‹ Gesichts noch einer näheren Analyse.

Literatur

- Ascher, Curt (1924) Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung. In: *Das Kulturfilmbuch*. Hg. v. Edgar Beyfuss & A. Kossowsky. Berlin: Carl P. Chryselius'scher Verlag, S. 160–165.
- Brokoff, Jürgen (2001) *Die Apokalypse in der Weimarer Republik*. München: Schöningh.
- Diedrich, Reiner / Grübling, Richard / Bartholl Max (1976) *Die rote Gefahr. Antisozialistische Bildagitation 1918–1976*. Berlin: VSA.
- Eckardt, Johannes (1938) Abbild und Sinnbild. Von der Gestaltung der Wirklichkeit in Wochenschau und Kulturfilm. In: *Der deutsche Film 2*, August 1938.
- Fulks, Barry A. (1989) Walther Ruttmann, der Avantgardefilm und die Nazi-Moderne. In: *Walther Ruttmann. Eine Dokumentation*. Hg. v. Jeanpaul Goergen. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 67–71.
- Graham, Clarke (1992) *The Portrait in Photography*. London/Washington: Reaktion Books Ltd.
- Hachtmann, Rüdiger (1989) *Industriearbeit im «Dritten Reich»: Untersuchungen zu den Lohn- und Arbeitsbedingungen in Deutschland 1933–1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heuel, Eberhard (1989) *Der umworbene Stand. Die ideologische Integration der Arbeiter im Nationalsozialismus 1933–1935*. Frankfurt/New York: Campus-Verlag.
- Jünger, Ernst (1982) *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* (1932). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Klappert, Annina (2003) In den Händen des Wissenschaftlers. Die Pfeife im Bild und als Bild der «Wissenschaft». In: *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*. Hg. v. Matthias Bickenbach, Annina Klappert & Hedwig Pompe. Köln: DuMont, S. 158–187.
- Lampe, F. (1924) Kulturfilm und Filmkultur. In: *Das Kulturfilmbuch*. Hg. v. Edgar Beyfuss & A. Kossowsky. Berlin: Carl P. Chryselius'scher Verlag, S. 19–27.
- Ley, Robert (1934) «Schaffendes Volk». *Stätten deutscher Arbeit in 83 Bildern*. Berlin: Verlag der deutschen Arbeitsfront.
- Rentschler, Eric (1996) *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge: Harvard University Press.
- Retzlaff, Erich (1931) *Menschen am Werk. Sechshundfünfzig photographische Bildnisse aus deutschen Industriestädten. Mit einem Geleitwort von Heinrich Lersch*. Göttingen: Deuerlich.
- (1931) *Die von der Scholle. Sechshundfünfzig photographische Bildnisse bodenständiger Menschen. Mit einem Geleitwort von Hans Dr. Blund*. Göttingen: Deuerlich.
- Schmölders, Claudia / Gilman, Sander L. (Hg.) (2000) *Gesichter der Weimarer Republik*. Köln: DuMont.
- Schirmbeck, Peter (1984) *Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit*. Marburg: Jonas-Verlag.
- Wünschuh, Josef (1935) *Industrievolk an der Ruhr. Aus der Werkstatt von Kohle und Eisen*. Oldenburg: Stalling.