

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2008)
Heft:	83: Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool
Artikel:	"Les infos de l'enfer" : cinema, messianism and crime = Kino, Messianismus und Verbrechen
Autor:	Eaton, Thomas Dylan
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680948

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«LES INFOS DE L'ENFER»

Cinema, Messianism and Crime

THOMAS EATON

This essay is a speculative piece on Anger's *Ich will!*—written when the film was still a work in progress. It is based on Eaton's correspondence with Anger and the research he did for him at the archives of London's Imperial War Museum (October 2006–April 2008).

In the archives of London's Imperial War Museum, in the cold storage vaults situated in what used to be the morgue of Bethlem Hospital, is an amateur cameraman's record of an astonishing historical meeting. Two hundred feet of 16mm film shot in 1930s Japan illustrates a jovial standoff between an elite group of visiting Hitler Youth Leaders and the Three Wise Monkeys residing on the façade of a building adjoined to the Toshogu Shrine in Nikko. The three monkeys in question belong to a seventeenth-century carving that has popularized the idiom "See no evil, hear no evil, speak no evil." In the

THOMAS EATON is a filmmaker and writer. He is currently making a film inspired by the satirical novel, *Diable Boiteux (The Devil upon Two Sticks)* by Alain René Le Sage (1707).

footage, the amused Hitler Youth mime the gestures of the monkeys whose hands conceal the mouth, eyes, and ears. The presence of the pictorial maxim imbues their re-enactment with a rich irony. They, the Hitler Youth, stand for a vulgar interpretation of Social Darwinism that promulgates their Germanic superiority with a paranoid hatred beyond all restrictions and values, whilst in turn the Three Wise Monkeys represent a proverbial phrase for someone who turns a willful blind eye to the immorality of his beliefs.

The ascendancy of the Hitler Youth and their Nazi instructors relied continually on the members' ability to turn a blind eye. When Hitler Youth leader Arthur Axmann exhorted German boys, amid the devastation of the sixth year of World War II, to be part of a new time, "marvelous beyond all imagination,"¹⁾ his words were an obvious misuse of their idealism. The epoch

that Axmann speaks of was uninhabitable by 1945. Yet the boy soldiers, who confronted the Russians with the *Panzerfaust* in the ruins of Berlin, were going to die for it anyway. They had been fed with hero legends ever since they could remember and were heading to a call for bloody self-sacrifice that lay at the heart of their disturbing indoctrination—an indoctrination that blinded the children of Germany to their exploitation, corruption, and final betrayal to the all-devouring needs of Hitler.

Ich will! (I Want!) exclaimed the youth of Germany, with closed ears, closed eyes, and closed mouths. In his new film,²⁾ a saga of the Hitler Youth, Kenneth Anger has reworked archival material into a mosaic of blood red tinted propaganda features, newsreels, and amateur film. I initially intended to call my furtive response to our correspondence "A Dialogue in Bedlam with

KENNETH ANGER, *Ich will!*, filmstill, 2008.

(ALL PHOTOS: KENNETH ANGER)



the Devil" because the circumstances seemed like a phantasmagoria: the morgue of Bethlem Hospital, the letters of a demonic foreign doctor and the infernal subject of Hitler's Boy Scouts. To write an elaborate index to a work in progress may seem unconventional, even an indication that the archivist in question is feverish. Good sense tells us that predictions based on memoranda from a real "midday ghost"³⁾ quickly turn out to be relics. But an archivist who avows playing the compulsive "imagineer" is also reflecting on the spectral structure of the archive where memories are preserved and history decided. The repositories of the world's still and moving image histories are littered with works in progress, rumors, and "missing reels," and Anger himself has acquired mythical status for his "graveyard" of unfinished films. My writing therefore comes into focus as an attempt to create a reasonable introduction to a process that culminates in a film by Anger but encompasses, as its shadow, a macabre and fascinating correspondence. It is in our correspondence and in the following text that I have assumed the role of a conduit between Anger and the archive materials that are central to *Ich will!*

To speak of Kenneth Anger in some institutions is to speak of the devil himself. He has demonstrated the inflammatory potential of art in such legendary films as *Fireworks* (1947), *Scorpio Rising* (1964), and in his lurid scandal catalogue, *Hollywood Babylon* (1959), illustrated with graphic images of suicides and bullet-ridden corpses. It would be understandable therefore to encounter apprehension from a historical archive on learning that the filmmaker who considers himself as "work-

ing Evil in an evil medium"⁴⁾ wants to access its Hitler Youth films.

Anger's appropriation of historically laden material is a risky and ambiguous practice, asserting both the eroticism and ritual persuasion of Nazi imagery in his films, *Scorpio Rising* (1964) and *Invocation of My Demon Brother* (1969). With his tone of "poetic/ironic reverie,"⁵⁾ he may harness the seductive power with which the children of Germany were themselves lured. In doing so, he leaves his audience on their own, struggling to grasp the complexity of Hitler's manipulative talent for making the wrong and malevolent the foundation of a new righteousness.⁶⁾

Childhood, in Hitler's Third Reich, ceased at the age of ten, when boys joined the German Youth and from there, the Hitler Youth. Time for reflection was replaced by a consciousness of continuous activity. Camping, marching, farm work, sports, rallies, and parades were part of an unending physical effort that made good the lack of intellectual content manifest in a National Socialist education. For the Nazi teachers, lecturing was the model, which frequently degenerated into the hectoring of propaganda. Their goal included the glorification of soldierly values, the hero's death, and a noxious display of anti-Semitism.

In his essay, *A Pedagogy of Hatred* (1937), Jorge Luis Borges defies pornographers to show him "a picture more vile"⁶⁾ than any of the twenty-two illustrations that comprise the children's book *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* (*Don't Trust a Fox on a Heath or the Oath of a Jew*). The color engravings are documented in the Imperial War Museum and form a chilling context for my

research. An image showing the German Youth marching in the countryside portrays children as blank-eyed political soldiers. Like the readers of this picture book, the German Youth were indoctrinated with hatred instead of intellectual and moral values. They were familiar with the image of the "clever and deceptive fox" from the fairytales of European folklore. The racist animosity of this lurid tale is a far cry from the complexity of the Brothers Grimm, although even *Cinderella* was reinterpreted in line with racial theory.⁷⁾

The images Anger viewed at the archives of the Imperial War Museum are notable for being part of a transfigured view of German History quite different from that intended by Nazi propagandists. A photograph of Hitler from the German cigarette card collector's series, *Adolf Hitler und Deutschland erwacht*, is a disturbing example of this transfigured propaganda. The image shows Hitler, the villain of men, encouraging a boy to take in the view of Obersalzberg through his telescope. It echoes numerous representations of diabolical tempter figures in history and perhaps even the devil as grand illusionist in Georges Méliès *Le Manoir du Diable*. Yet the very "ordinariness" of the Hitler image sets it apart from traditions of diabolical pictorialism. Anger asserts that he has "always considered movies evil; the day the cinema was invented was a black day for mankind."⁸⁾ In the context of this assertion, the cigarette card series of Hitler reinforces a conceit of Hans-Jürgen Syberberg's *Hitler: A Film from Germany* (1977) that the Nazi dictator, who watched the war every night in newsreels, was "a kind of movie maker. Germany, a film by Hitler."⁹⁾ Today, the

photographic and filmic documents left over from this horror of horrors appear to be as vulnerable to misinterpretation as the traditions the Nazis themselves appropriated. In assembling *Ich will!* from material on the Hitler Youth, Anger will be exploring his fascination with the cultural horror that is Nazism via a characteristic mixture of satire and homage. His strategy threatens to be highly provocative because ambivalence will always be out of place in the context of the Holocaust, but the discrepancy between the banality and absurdity of imagery related to the Hitler Youth and the tragic reality of Nazi genocide is not limited to German propaganda alone.

Anger's research into the deceptive public mythology of Nazism has been equally open to personal references. An amateur record of the Nürnberg Party Rally of 1936 contains brief glimpses of the Graf Zeppelin airship, which Anger saw as a child when it touched down in Los Angeles and describes in our correspondence as "an indelible memory."¹⁰⁾ Indeed, there are many telling finds amongst personal records of the Third Reich, from amateur cine-film to homemade photo albums, that incessantly recorded political life, before ending up "for the drawer" as the fortunes of the war turned and the regime collapsed. There are still thousands of albums stashed away by families of Hitler Youth and Soldiers. Some have found their way into archives as discarded war booty. An album relating to the Landjahr service of the late 1930s contains off-hand images that are replete with ambiguity and paradox, as when a group of Hitler Youth is seen observing a monkey compound—the photographer has encapsulated ideological

indoctrination, but the tone appears teasingly ironic.

Kenneth Anger himself deposited a box of photographs with the museum that he obtained from a World War II GI who had served in the German campaign. "When I met him in the 1950s he told me he took them as 'War Trophies,' but was vague about where or when," says Anger.¹¹⁾ In their unstaged nature, the photographs look almost like a vernacular record of events at the center of Nazism. The inclusion in the box of an inscription from Leni Riefenstahl to Kenneth Anger in her book *The Last of the Nuba* (1973) is poignant here. Her aesthetic vision is assured and forceful in comparison to these sometimes off-hand images. The photographs are closer to snapshots permeating daily life in 1930s Germany than to the cunning stagecraft of Nazi propaganda. They play out Hannah Arendt's phrase about the "banality of evil."¹²⁾

It's a sentiment that rings true throughout the entire back catalogue of archival material on Nazism. The propaganda film *Marsch zum Führer*, recording Hitler Youth activities during the Party Rally of 1938, is a catalogue of marching and singing that

inevitably culminates in the crowds of Nürnberg itself. These rallies were a carefully staged and solemn rite. The only spectacle on display was the military and the audience of two hundred thousand inert bodies, demonstrating mass obedience to their Führer. The material is distinct from the subversive humor and ecstatic festivity in much of Anger's work. Indeed, his statement quoted in *Visionary Film*¹³⁾ about the "spangled moment" of participants in the Rio Carnival describes a counterpoint to the mass audience caught up in the military spectacle at fascist rallies.

Not surprisingly, the research for *Ich will!* has involved a provocative reading of the cultural horror of Nazism. The choice of subject matter has made for a complicated engagement with evil, not least because images of the Hitler Youth are laden with paradox through their lack of obvious diabolism. How could such imagery, by turns vulgar and banal, be so clearly implicated in the colossal human suffering of the Holocaust and the Second World War? When Hannah Arendt called Nazism a "Movement that always kept moving," she describes the absence of reflection imposed by

KENNETH ANGER, *Ich will!*,
filmstill, 2008.



a totalitarian regime.¹⁴⁾ That the Nazi propagandists pre-supposed an absent-mindedness and “innocence of vision” in their audience is well known. That absent-mindedness equates to a form of reverie was equally amenable to their manipulative aims. Here, too, Anger’s interest in the Hitler Youth deviates from a straightforward portrayal of the harbingers of a singular demonic evil.

The representation of historically laden material in its pure form recalls Anger’s previous engagements with the archives of Europe, where he worked as an assistant to the legendary “patron saint” of the Cinémathèque Française, Henri Langlois. Langlois’s dialectical programming of anti-Soviet German films back-to-back with anti-German Soviet films presages Anger’s intention not to anaesthetize an audience with a crude moralism, but to stir reverie. A clue to how this “poetic/ironic reverie” will appear as a finished film is Anger’s statement that he intends to present *Ich will!* in the “Abel Gance system, Polyvision, on three screens.”¹⁵⁾ The setup will enable Anger to subvert the order, discipline, and regularity characteristic of footage of the Hitler Youth. In view of his rapid montage in *Scorpio Rising* and *Invocation of My Demon Brother*, his cross-cutting promises to be forceful.



A small but essential part of this triptych is the footage Anger intends to use from *Hitlerjunge Quex*, notably the rally-round-the-flag scene observed by Quex through the trees. It’s a sequence that evokes the mystical allure of the Hitler Youth as shown by the character of Herbert Norkus straying momentarily from his ramshackle communist companions. The torch-lit, oath-taking ceremony succeeds through the fetishism of self-sacrifice and the vaunting of comradeship, appealing to romantic ideals deeply embedded in the protagonist’s subconscious. The representation of this problematic imagery locates Anger’s intentions with the exploitation of cinema’s inflammatory potential. He risks rehabilitating the criminal “vivacity” of Nazi propaganda because the promise of an ecstatic and classless youth community, vividly apparent in the footage of these ritualized activities, is historically inseparable from the victims of National Socialism. The misguided personal sacrifice of German boys in combat is part of a wider catalogue of atrocities that will always include photographs of Bergen-Belsen and Dachau, as ethical reference points for the most reprehensible crimes of Nazism.

It is surprising how transparent the Nazi political religion was in communicating its death drive when fashioning images of the young. Anger was delighted to discover the Hitler Youth poster *Reichsberufs-Wettkampf* showing a bare-chested boy rising above a background of stylized flames and saluting hands. Bathed in red, the image explicitly refers to the visual spectacle and violence of Nazism, both in terms of pageantry and bloodletting.

On the Island of Rügen, in the Baltic Sea, the Volksbund Rügen

erected a memorial to their youth movement with a quasi-runic inscription, “The fame of the dead lives forever.”¹⁶⁾ The obnoxious sentence belies the infamy of the Hitler Youth. Like the raw filmic and photographic records in archives, its reading demands a critical consciousness to grasp Nazi atrocity. But it does hint at how the Nazis consecrated their own death wish as an ultimate goal for juvenile aggressiveness, graduating into submission and sacrifice.¹⁷⁾

In 1941, while members of the Hitler Youth were drafted into an ever-intensifying war service, Anger shot a film in Santa Monica, California, titled *Who Has Been Rocking My Dreamboat?* It was the last summer before Pearl Harbor and while American children at play fall in mock death, “flash cuts of newsreel holocaust dart across their reverie.”¹⁸⁾ With *Ich will!*, Anger returns to the saga of children who are proffered violence. He finds in the Hitler Youth the basic idealism driving all mass youth movements. But this idealism is terrifying and genocidal in the hands of National Socialism and Anger’s saga of the Hitler Youth may ultimately be a saga of youth in bondage, broken only by the cataclysm of the Second World War.

1) Arthur Axmann’s speech of September 1944 quoted by Philip Gavin in “The Final Defense, Hitler’s Boy Soldiers” (The History Place, 1999). <http://www.historyplace.com/worldwar2/hitleryouth/hj-boy-soldiers.htm>

2) *Ich will!* was premiered on Walpurgis night 2008 in the Austrian river town of Krems, thirty miles from Vienna, under the auspices of the Donau Festival devoted to Music and Film.

3) The expression “midday ghost” is used in connection with Freud’s *Delusions and Dreams of Jensen’s Gradiva* (1906–07), discussed by Jacques Derrida in *Archive Fever*:

A Freudian Impression (Chicago: University of Chicago Press 1996), p. 85.

4) Tony Rayns, "Lucifer: A Kenneth Anger Compendium" in *Cinema 4* (London: Cinema, 1969), p. 24.

5) Quoted from letter dated 4 October 2006. Selected correspondence (Oct. 2006–Apr. 2008) between Kenneth Anger and Thomas Eaton relating to *Ich will!* is held in the *Anger Files*, Anthology Film Archives, New York.

6) Jorge Luis Borges, *The Total Library, Non-Fiction 1922–1986* (London: Penguin, 1999), p. 199.

7) The ideologically acceptable interpretation of *Cinderella* argued that the tale

symbolized the conflict between a racially pure maiden and an alien stepmother. Cinderella is rescued by a prince whose unspoilt instinct helps him to find the genuine (Aryan) Cinderella.

8) Tony Rayns (see note 4).

9) Susan Sontag, "Syberberg's Hitler" in *Under the Sign of Saturn* (London: Penguin books, 1983), p. 405.

10) Quoted from letter dated 6 November 2006 (see note 5).

11) Quoted from letter dated 16 January 07 (see note 5).

12) Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York: Viking, 1963) p. 252.

13) P. Adams Sitney, *Visionary Film* (New York: Oxford University Press, 1979), p. 114.

14) Arendt (see note 12), p. 33.

15) Quoted from letter dated 18 October 2007 (see note 5).

16) Richard Grunberger, *A Social History of the Third Reich* (London: Penguin, 1991), plate 25.

17) A photograph of the Hitler Youth's Hans Mallon memorial is archived at *The Wiener Library, Institute of Contemporary History, London*.

18) Kenneth Anger, *Filmography, Film Culture*, 31 (New York: Film Culture, Winter 1963–64), p. 8.

Kino, Messianismus und Verbrechen

THOMAS EATON

Der vorliegende Essay ist ein spekulativer Text über Kenneth Angers Film *Ich will!* Er basiert auf Eatons Korrespondenz mit Anger und auf Recherchen, die er für ihn (zwischen Oktober 2006 und April 2008) in den Archiven des Imperial War Museum in London betrieb.

In den Archiven des Londoner Imperial War Museum, in den kalten Lagergewölben der ehemaligen Leichenhalle des Bethlem Royal Hospital (im Volksmund Bedlam), findet sich die Amateur-Aufzeichnung eines erstaunlichen historischen Treffens. Sechzig Meter 16-mm-Film, aufgenommen im Japan

THOMAS EATON ist Filmemacher und Schriftsteller. Momentan arbeitet er an einem Film, der durch den satirischen Roman *Der hinkende Teufel* (1707) von Alain René Le Sage angeregt wurde.

der 30er-Jahre, illustrieren ein heiteres Remis zwischen einer Elitegruppe von Hitlerjugendführern auf Japanbesuch und den drei weisen Affen an der Fassade eines Nebengebäudes des Toshogu-Schreins in Nikko. Die drei besagten Affen sind Teil einer Schnitzerei aus dem siebzehnten Jahrhundert, die den Spruch «Nichts (Böses) sehen, nichts (Böses) hören, nichts (Böses) sagen» allgemein bekannt machte. Auf dem Filmmaterial ahmen die belustigten Hitlerjungen die Gebärden der Affen nach und bedecken sich mit den Händen abwechselnd Mund, Augen und Ohren. Die bildhafte Präsenz des Sprichworts verleiht ihrer Nachäfferei eine ausgesprochen ironische Note. Die Hitlerjugend steht für eine vulgäre Variante von Sozialdarwinismus, welche die Germanen zur Herrenrasse erklärt und mit einem paranoiden, alle Grenzen und Werte sprengenden Hass einhergeht, während die drei Affen ein Sprichwort verkörpern, das auf einen Menschen gemünzt ist, der hinsichtlich der Schlechtigkeit seiner eigenen

Überzeugungen bewusst ein Auge zudrückt.

Der Erfolg der Hitlerjugend und ihrer Anführer beruhte durchwegs auf der Fähigkeit ihrer Mitglieder wegzusehen. Wenn der HJ- und spätere Reichsjugendführer Arthur Axmann im September 1944 deutsche Jungen dazu aufrief, an einer neuen, über alle Massen wunderbaren Zeit teilzuhaben, so waren seine Worte offensichtlich ein Missbrauch ihres Idealismus. Das epochale Reich, von dem Axmann spricht, war 1945 unbewohnbar. Dennoch sollten die Kindersoldaten, die den Russen in den Ruinen Berlins mit Panzerfäusten entgegnetraten, dafür sterben. Seit sie denken konnten, waren sie mit Heldensagen gefüttert worden und erwarteten den Aufruf zu dem blutigen Selbstopfer, das den Kern ihrer verstörenden Indoktrination bildete – eine Indoktrination, die die Kinder Deutschlands blind machte für ihre eigene Ausbeutung, ihr Verderben und letztlich den Verrat durch die alles verschlingende Gier Hitlers.

Ich will!, schrie die deutsche Jugend, mit geschlossenen Ohren, geschlossenen Augen und verschlossenem Mund. Und so lautet auch der Titel von Kenneth Angers neuem Film, einer Geschichte der Hitlerjugend, die er gestützt auf Archivmaterial zu einem Mosaik aus Propagandafilmen, Wochenschauen und Amateurfilmen verarbeitet hat.¹⁾ Zunächst wollte ich meine Auseinandersetzung mit unserer Korrespondenz «Ein Dialog mit dem Teufel in Bedlam» nennen, weil mir die Umstände schlicht zu phantastisch vorkamen: die Leichenhalle des Bethlem-Spitals, die Briefe eines dämonischen Doktors und das teuflische Thema der Pfadfinder Hitlers. Einen ausführlichen Kommentar zu einem Werk zu schreiben, das zum Zeitpunkt der Recherche noch in Arbeit war, mag ungewöhnlich erscheinen oder sogar ein Anzeichen dafür sein, dass der betreffende Archivar im Fieberwahn handelte. Der gesunde Menschenverstand sagt uns, dass die Vorhersagen eines tatsächlich «Mittagsgeistes» vorschnell zum Orakel werden.²⁾ Aber der Archivar, der sich dazu bekennt, den zwanghaften Imaginatoren zu spielen, denkt auch über die spektrale Struktur des Archivs nach, wo Erinnerung gespeichert ist und Geschichte entschieden wird. Doch die Archive der Stand- und Filmbildergeschichten der Welt sind übersät mit *works in progress*, Gerüchten und «fehlenden Filmspulen», und Anger selbst ist mittlerweile berühmt für seinen «Friedhof» unvollendet Filme. Mein Text ist der Versuch, eine vernünftige Einführung zu einem Prozess zu liefern, der in einem Film von Anger gipfelt, in seinem Verlauf aber einen makabren und faszinierenden Briefwechsel mit einschließt. In die-

sem Briefwechsel und im folgenden Text spielt ich die Rolle eines Verbindungskanals zwischen Anger und dem Archivmaterial, das zentral für *Ich will!* war.

Kenneth Angers Namen zu erwähnen, bedeutet in einigen Institutionen vom Teufel selbst zu sprechen. Mit seinen legendären Filmen *Fireworks* (1947) und *Scorpio Rising* (1964) sowie in seinem reisserischen Skandalkatalog *Hollywood Babylon* (1959), der mit grafischen Darstellungen von Selbstmorden und kugelzerfetzten Körpern illustriert ist, hat er sich als Exponent des explosiven Potenzials der Filmkunst gezeigt. Es ist daher durchaus verständlich, in einem historischen Archiv gewissen Vorbehalten zu begegnen, wenn die Leute erfahren, dass der Filmemacher, der seine Tätigkeit mit «in einem bösen Medium Böses wirken»³⁾ umschreibt, Zugang zu Filmen über die Hitlerjugend sucht.

Die Appropriation historisch belasteten Materials ist für Anger ein riskantes und zwiespältiges Unterfangen, da er sowohl in *Scorpio Rising* wie in *Innovation of my Demon Brother* (1969) die Erotik und rituelle Überzeugungskraft der nazistischen Bildsprache bekräftigt. Durch seinen Tonfall einer «poetisch-ironischen Träumerei»⁴⁾ kann Anger sich dieselbe Verführerkraft zunutze machen, mit der die deutschen Kinder einst geködert wurden. Und indem er das tut, wirft er das Publikum auf sich selbst zurück bei seinem Versuch, die Komplexität von Hitlers manipulativem Talent zu begreifen, das Unrechte und Böswillige zur Grundlage einer neuen «Rechtschaffenheit» zu machen.

Im Dritten Reich endete die Kindheit im Alter von zehn Jahren, wenn der deutsche Knabe dem Jungvolk bei-

trat und danach der Hitlerjugend. Die Zeit zum Nachdenken wurde durch ein Bewusstsein ständiger Aktivität ersetzt. Zeltlager, Marschieren, Landarbeit, Sport, Veranstaltungen und Paraden waren Bestandteile einer endlosen physischen Anstrengung, die den Mangel an geistigen Inhalten der nationalsozialistischen Erziehung ausglich. Für die Lehrer der Nazis galt der Lehrvortrag als ideale Unterrichtsform und oft verkam dieser zu reinem Propagandaterror. Zu ihren Lehrzielen zählte die Verherrlichung der soldatischen Tugenden und des Heldenbildes sowie die giftige Zurschaustellung ihres Antisemitismus.

In seinem Essay «Eine Pädagogik des Hasses» (1937) fordert Jorge Luis Borges «alle Liebhaber erotischer Drucke heraus», ihm «ein Bild zu zeigen, das scheußlicher wäre als jede einzelne der zweihundzwanzig Illustrationen des Kinderbuchs *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*».⁵⁾ Die Farbstiche sind im Imperial War Museum dokumentiert und bildeten den frostigen Rahmen meiner Recherchen. Ein Bild, das über Land marschierendes Jungvolk zeigt, fällt durch seine Darstellung von Kindern als Politsoldaten mit leerem Blick auf. Genau wie die Leser dieses Bilderbu-



KENNETH ANGER, *Ich will!*, filmstill, 2008.

ches erlebte das Jungvolk, wie jeder geistige und moralische Inhalt aus der Literatur getilgt und durch Hass ersetzt wurde. Das Bild des «schlauen und listigen Fuchses» war ihnen aus der europäischen Volksliteratur vertraut; obwohl die rassistische Animosität dieser grässlichen Geschichte weit entfernt ist von der Komplexität der Märchen der Brüder Grimm, wurde mittlerweile selbst *Aschenbrödel* konform zur Rassentheorie interpretiert.⁶⁾

Die Bilder, die Anger in den Archiven des Imperial War Museum gesichtet hat, sind insofern bemerkenswert, als sie Teil einer veränderten Sicht auf die deutsche Geschichte sind und eine ganz andere Bedeutung angenommen haben, als ihre Urheber beabsichtigten. Ein Photo von Hitler aus der deutschen Zigarettenbilder-Sammelreihe *Adolf Hitler und Deutschland erwacht* ist ein verstörendes Beispiel dieser Verkehrung der Propaganda. Das Bild zeigt Hitler, den menschlichen Bösewicht schlechthin, wie er einen Knaben dazu ermuntert, durch sein Fernrohr einen Blick auf den Obersalzberg zu wagen. Es erinnert an zahllose diabolische Verführergestalten aus der Geschichte und vielleicht sogar an den Teufel als grossen Illusionskünstler in Georges Méliès' Kurzfilm *Le Manoir du Diable*. Doch gerade das «Unspektakuläre» dieses Hitlerbildes hebt es von herkömmlichen Darstellungen des Diabolischen ab. «Ich habe Filme immer als ein Übel betrachtet; der Tag, an dem das Kino erfunden wurde, war ein schwarzer Tag für die Menschheit», sagt Anger in Tony Rayns' Artikel aus dem Jahr 1969.⁷⁾ Vor dem Hintergrund dieser Aussage bekräftigt der Hitler auf dem Zigarettenbild eine Vorstellung aus Hans Jürgen Syberbergs *Hitler – ein*

Film aus Deutschland (1977), nämlich, dass Hitler, «der das Kriegsgeschehen allabendlich in Wochenschaustreifen verfolgte, eine Art Filmemacher» gewesen sei. «Deutschland, ein Film von Hitler.»⁸⁾ Heute scheinen die von diesen Scheusslichkeiten übrig gebliebenen Photo- und Filmdokumente so anfällig für Missverständnisse wie die Traditionen, die sich die Nazis selbst zu eignen machten. Indem Anger *Ich will!* aus Originaldokumenten über die Hitlerjugend zusammenstellt, nimmt er seine eigene Faszination durch den kulturellen Horror des Nationalsozialismus unter die Lupe anhand einer für ihn charakteristischen Mischung aus Satire und Hommage. Sein Vorgehen droht zur grossen Provokation zu werden, da jede Ambivalenz im Zusammenhang mit dem Holocaust immer fehl am Platz sein wird. Doch die Diskrepanz zwischen der Banalität und Absurdität eines Grossteils des Bildmaterials über die Hitlerjugend und der tragischen Realität des Völkermords durch die Nationalsozialisten ist ein Thema, das nicht nur die Nazi-Propaganda betrifft.

Angers Untersuchung der irreführenden öffentlichen Mythologie des Nationalsozialismus war auch offen für private Reminiszenzen. Ein Amateurfilm über den Nürnberger Parteitag 1936 enthält kurze Ansichten des Luftschiffs Graf Zeppelin, das Anger als Kind in Los Angeles landen sah, was er in unserem Briefwechsel als «eine unauslöschliche Erinnerung» beschreibt.⁹⁾ Tatsächlich gibt es viele aufschlussreiche Funde unter den privaten Aufzeichnungen über das Dritte Reich, vom Amateurfilm bis zu privaten Photoalben, die unermüdlich das politische Geschehen festhielten, bevor sie, als das Kriegsglück sich wendete

und das Naziregime am Ende war, «in der Schublade» verschwanden. Noch immer gibt es Tausende von Alben, die von den Familien ehemaliger Hitlerjungen und Soldaten irgendwo verstaut wurden. Einige haben als ausrangierte Kriegsbeute ihren Weg in die Archive gefunden. Ein Album zum «Landjahr»-Dienst der späten 30er-Jahre enthält ausserordentlich zweiseitig und widersprüchlich wirkende Schnappschüsse, etwa von einer Gruppe Hitlerjungen, die eine Horde Affen beobachten: Der Photograph liefert ein komplexes Bild der ideologischen Indoktrination, doch der Ton bleibt scherhaft ironisch.

Kenneth Anger selbst hat im Museum eine Schachtel mit Photographien deponiert, die er von einem GI aus dem Zweiten Weltkrieg erhalten hat, der den Deutschlandfeldzug mitgemacht hatte. «Als ich ihn in den 50er-Jahren kennenlernte, sagte er, dass er sie als ‚Kriegstrophäen‘ habe mitlaufen lassen, blieb jedoch vage hinsichtlich des genauen Wo und Wann», erzählt Anger. Wegen ihrer ungestellten Natürlichkeit wirken die Photos fast wie eine alltägliche Aufzeichnung der Ereignisse im Zentrum des Nationalsozialismus. Besonders berührt dabei, dass die Schachtel auch eine Widmung von Leni Riefenstahl an Kenneth Anger enthält – in ihrem Buch *The Last of the Nuba* aus dem Jahr 1973 (deutscher Titel: *Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern*). Riefenstahls ästhetische Auffassung ist selbstsicher und konsequent im Vergleich zu den übrigen, manchmal beiläufig wirkenden Bildern. Diese stehen den Schnappschüssen, die den Alltag der 30er-Jahre in Deutschland einfangen, näher als die ausgeklügelten Inszenierungen der Nazipropaganda. Sie verkörpern und

stützen Hannah Arendts These über die «Banalität des Bösen».¹⁰⁾

Dieser Eindruck scheint auf das gesamte Hintergrundmaterial über den Nationalsozialismus zuzutreffen. Der Propagandafilm *Marsch zum Führer*, der die Aktivitäten der Hitlerjugend während des Parteitags 1938 aufzeichnet, ist eine Aneinanderreihung von Märschen und Gesängen, die unweigerlich in den Massenszenen von Nürnberg selbst gipfeln. Die Parteitage waren ein sorgfältig inszeniertes, feierliches Ritual. Das einzige Schauspiel, das geboten wurde, waren das Militär und das Publikum, bestehend aus zweihunderttausend wil- lenlosen Körpern, die ihren Kadaverge- horsam gegenüber dem Führer zum Ausdruck brachten. Dem Archivmateri- al fehlt der subversive Humor und die ekstatische Feststimmung, welche die meisten Werke Angers auszeichnen. Tatsächlich zeichnet seine in *Visionary Film*¹¹⁾ zitierte Äusserung über das «flitternde flirrende Moment» der Teilnehmer am Karneval von Rio ein Ge- genbild zu jenem Massenpublikum, das im militärischen Spektakel faschi- stischer Parteitage aufgeht.

Es überrascht nicht, dass die Recherchen zu *Ich will!* auch eine provokative Auslegung des kulturellen Horrorszenarios des Nationalsozialis- mus bedingen. Die Wahl des Themas sorgte für eine komplexe Auseinander- setzung mit dem Bösen, nicht zuletzt, weil die Bilder der Hitlerjugend viele Widersprüche aufweisen, aber häufig keine offensichtlich diabolische Grundlage haben. Wie konnte dieses Bildmaterial, das abwechselnd vulgär und banal scheint, so eindeutig mit dem kolossalen menschlichen Leid des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs verquickt sein? Als Hannah Arendt den Nationalsozialismus als «die «Bewe-

gung», die niemals stillstand» schilderte, beschrieb sie die durch das totali- täre Regime verhängte Abwesenheit jeglicher Reflexion.¹²⁾ Dass die nationalsozialistischen Propagandisten bei ihrem Publikum eine gewisse Geistes- abwesenheit und eine «unschuldige Betrachtungsweise» voraussetzten, ist allgemein bekannt. Dass Geistesab- wesenheit nicht weit vom Tagtraum ent- fernt ist, kam ihren manipulativen Absichten zusätzlich entgegen. Auch hier ist Angers Auseinandersetzung mit der Hitlerjugend kein strenges Porträt der Vorboten eines beispiellosen dämonischen Unheils.

Die Präsentation von historisch belastetem Material in seiner «reinen» Form erinnert an Angers frühere Be- schäftigungen mit Archiven in Europa, wo er als Assistent des legendären Schutzpatrons der Cinémathèque Fran- çaise, Henri Langlois, arbeitete. Des- sen dialektische Programmierung von antisowjetischen deutschen Filmen in Kombination mit antideutschen Sow- jetfilmen hatte Vorreiterfunktion für Angers Zielsetzung, das Publikum nicht mit einer allzu simplen Moral einzuschläfern, sondern es in einen tagträumerischen Zustand zu verset- zen. Ein Schlüssel dafür, wie diese «poetisch-ironische Träumerei» als vollendetes Film aussehen soll, ist Angers Aussage, dass er *Ich will!* «entsprechend dem Polyvisions-System von Abel Gance auf drei Leinwänden» zu zeigen beabsichtigt. Diese Anordnung wird ihm erlauben, die für das Film- material über die Hitlerjugend charakteristische Ordnung, Disziplin und Regelkonformität zu unterlaufen. In Anbetracht der temporeichen Montage in *Scorpio Rising* und *Invocation of my Demon Brother* sind wirkungsvolle Cross- Cut-Schnitte zu erwarten.

Ein kleiner, aber entscheidender Be- standteil dieses Triptychons werden einige Einstellungen aus dem Film *Hit- lerjunge Quex* sein, die Anger zu verwen- den gedenkt, namentlich die Szene der «Versammlung um die Fahne», die von Quex durch die Bäume hindurch beobachtet wird. Es ist eine Sequenz, die die mystische Anziehungskraft der Hitlerjugend vor Augen führt, wie sie auf die Figur des Herbert Norkus wirkt, der für einen Moment abseits seiner zusammengewürfelten kommunisti- schen Kameraden herumstreift. Die von Fackeln erleuchtete Vereidigungs- zeremonie erreicht ihr Ziel durch die Verherrlichung der Selbstaufgabe, das Lob der Kameradschaft und den Appell an romantische Ideale, die tief im Unterbewussten des Protagonisten schlummern. Die Verwendung dieser fragwürdigen Bilder zeigt, dass Anger das explosive Potenzial des Kinos zu nutzen gedenkt. Er riskiert, die kri- minelle «Munterkeit» der Nazi-Propa- ganda wieder aufleben zu lassen, weil das Versprechen einer ekstatischen und klassenlosen Jugendgemeinschaft, das in den Filmdokumenten dieser Gemeinschaftsrituale aufs Lebendigste deutlich wird, historisch untrennbar mit den Opfern des Nationalsozialis- mus verbunden ist. Die Irreführung deutscher Kinder, sich im militäri- schen Kampf zu opfern, ist Teil eines umfassenderen Katalogs brutaler Ver- brechen, zu dem – als ethische Be- zugspunkte für die scheußlichsten Verbrechen der Nationalsozialisten – immer auch die Bilder von Bergen-Bel- sen und Dachau gehören werden.

Es überrascht, wie klar die politi- sche Religion der Nationalsozialisten den ihr zugrunde liegenden Todes- trieb kommunizierte, wenn es um das Bild der Jugend ging. Anger war hoch-

erfreut, als er auf das Hitlerjugendplakat *Reichsberufswettkampf* stiess, das einen Jungen mit nacktem Oberkörper vor einem Hintergrund aus stilisierten Flammen und zum Hitlergruss erhobenen Händen zeigt. Denn es nimmt explizit Bezug auf die visuellen Auftritte und die visuelle Gewalt des Nationalsozialismus, wo die Farbe Rot dominierte, egal ob es um prunkvolle Paraden oder Blutvergiessen geht.

Auf der Ostseeinsel Rügen wurde ein Ehrenmal für die Jugendbewegung des Dritten Reiches errichtet, das die runenähnliche Inschrift trug: «Ewig ist der Toten Tatenruhm». Der widerwärtige Spruch täuscht über das Infame der Hitlerjugend hinweg. Wie die rohen Film- und Photodokumente in den Archiven verlangt seine Deutung ein kritisches Bewusstsein, um die brutale Grausamkeit des Nationalsozialismus begreifbar zu machen. Er ist jedoch ein Hinweis darauf, wie die Nazis ihren eigenen Todeswunsch zum obersten Ziel erklärten, um die jugendliche Aggressivität in Unterwerfung und Opferbereitschaft umzumünzen.¹³⁾

1941, als Mitglieder der Hitlerjugend zu einem immer intensiveren Kriegsdienst eingezogen wurden, drehte Anger in Santa Monica, Kalifornien, einen Film mit dem Titel *Who Has Been Rocking My Dreamboat?* (Wer hat mein Traumschiff geschaukelt?). Es war der letzte Sommer vor Pearl Harbor, und als die amerikanischen Kinder beim Spielen zum Schein tot umfallen, «schiessen dazwischengeschnittene Holocaust-Wochenschaubilder durch ihren Tagtraum».¹⁴⁾ Mit *Ich will!* kehrt Anger noch einmal zurück zur Saga der Kinder, die mit Gewalt geködert werden. Er sieht die Hitlerjugend als Vorläufer eines elementaren Idealis-

KENNETH ANGER, *Ich will!*, filmstill, 2008.



mus, der jede Massenjugendbewegung antreibt. In den Händen der Nationalsozialisten wird dieser Idealismus jedoch schrecklich und völkermörderisch und Angers Hitlerjugend-Saga ist letztlich vielleicht die Saga einer Jugend in Fesseln, die erst durch die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges gesprengt wurden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Bibliothek, Eichborn-Verlag, Frankfurt am Main 2003, S. 140.

6) Die ideologisch genehme Interpretation von Aschenbrödel lautete dahingehend, dass das Märchen den Konflikt zwischen einer reinrassigen Jungfrau und einer fremden Stiefmutter symbolisiere; Aschenbrödel wird durch einen Prinzen errettet, dessen unverdorbener Instinkt ihm erlaubt, das echte (sprich: arische) Aschenbrödel zu erkennen.

7) Tony Rayns, op. cit., vgl. Anm. 2.

8) Susan Sontag, «Syberbergs Hitler», in dies., *Im Zeichen des Saturn. Essays*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1983, S. 152.

9) Aus dem Briefwechsel zwischen Kenneth Anger und Thomas Eaton, vgl. Anm. 3.

10) Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, übers. v. Brigitte Granzow (von der Autorin durchgesehene, leicht überarbeitete Auflage), Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1978.

11) P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–1978*, Oxford University Press, Oxford/New York 1979, S. 114.

12) Hannah Arendt, op. cit., S. 61 (vgl. Anm. 9).

13) Eine Photographie des Hans-Mallon-Ehrenmals der Hitlerjugend auf Rügen ist im Institute of Contemporary History and Wiener Library in London archiviert.

14) Kenneth Anger, *Filmography, Film Culture*, 31 (New York: Film Culture, Winter 1963–64), S. 8.