

**Hans J. Wulff:**

**Rez. zu: Glasenapp, Jörn (Hrsg.): *Riefenstahl revisited*. München [...]: Fink 2009, 190 S.**

**und**

**Köppen, Manuel / Schütz, Erhard (Hrsg.): *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*. Bern [...]: Peter Lang 2007, 298 S. (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. NF 15.).**

**2., überarb. Aufl. 2008.**

Eine leicht gekürzte Fassung dieses Artikels erschien in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 12, 2010, S. 235-236.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/8-109>.

Glasenapp, Jörn (Hrsg.): *Riefenstahl revisited*. München [...]: Fink 2009.

Inhalt: Jörn Glasenapp: As time goes by: Überlegungen zur Aktualität Riefenstahls (7-17). - Kay Kirchmann: Die Selbstkonstruktion der Filmkünstlerin: Narzisstisches Allmachtsphantasma und Allegorien der Selbstbehauptung in Leni Riefenstahls *Das blaue Licht* (19-37). - Ulrich Meurer: Wolken-Formation: *SOS Eisberg* und die Urmaterie des faschistischen Bildes (39-69). - Sven Kramer: Versuch über den Propagandafilm: Zu Leni Riefenstahls Dokumentarfilmen aus den dreißiger Jahren (71-99). - Ursula von Keitz: Blickmacht und Begehren: Zur Körperdarstellung und ihren paradoxen Effekten in den Olympiafilmen (101-114). - Kai Marcel Sicks: Siegfrieds Rückkehr: Intermediale Referenzen und nationalsozialistische Ikonographie in Leni Riefenstahls *Tiefland* (115-135). - Carola Schormann: „Mittler zu sein zwischen Realem und Irrealem“: Herbert Windt und Leni Riefenstahl (137-149). - Jörn Glasenapp: Paradise Lost: George Rodger, Leni Riefenstahl und das Ende der Nuba (151-178). Jörn Glasenapp: Apotheosen der Reinheit oder: Riefenstahl re-revisited (179-184).

Köppen, Manuel / Schütz, Erhard (Hrsg.): *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*. Bern [...]: Peter Lang 2., überarb. Aufl. 2008.

Inhalt: Manuel Köppen, Erhard Schütz: Kunst der Propaganda. Der Film im ‚Dritten Reich‘. Einleitung (7-14). - Marian Kaiser: Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur. Zur Film- und Medientheorie im ‚Dritten Reich‘ (15-35). - Simon Roloff: Im Körper des Feindes. Regierungswissen in Filmen der NS-Zeit (37-56). - Manuel Köppen: Der Künstlerfilm in Zeiten des Krieges (57-87). - Erhard Schütz: Flieger-Helden und Trümmer-Kultur. Luftwaffe und Bombenkrieg im nationalsozialistischen Spiel- und Dokumentar-Film (89-136). - Wolfgang Kabatek: Berlin - Ein Widerstreit (UA 1933) (137-158). - Geesa Tuch: Den Volkskörper zu Tränen rühren: Melodramatisches im ‚Dritten Reich‘ (159-172). - Rebekka Hufendiek: „Ein doppelter Wall aus Herzen und Stahl“. Krieg und Emotionen im Heimat-Frontfilm (173-187). - Astrid Pohl: Männer am Ende. *Große Freiheit Nr. 7* und die deutschen Filmmelodramen der letzten Kriegsjahre (189-216). - Rüdiger Steinlein: Der nationalsozialistische

Jugendspielfilm. Der Autor und Regisseur Alfred Weidenmann als Hoffnungsträger der nationalsozialistischen Kulturpolitik (217-245). - Manuel Köppen: Mit dem ‚Dritten Reich‘ um die Welt. Kodierungen der Fremde im fiktionalen Film (247-282).

Die Frage, wie sich Film in die Meinungsmaschine des Nationalsozialismus eingefügt hat, wie sich politischer Einfluß durch zumindest auf den ersten Blick harmlose Unterhaltungsfilme ausüben läßt, ob die Filmemacher gar schuldhaft an der Herstellung und Stabilisierung des Herrschaftssystems der Nazis beteiligt gewesen seien, beschäftigt die Filmhistoriker seit dem Ende des Dritten Reichs. (Sven Kramer gibt in *Riefenstahl Revisited* einen lesenswerten Überblick über die heutige Propagandaforschung.) Zwei neue Bücher nehmen sich über sechzig Jahre danach erneut der Problematik an - mit bemerkenswerten Ergebnissen.

Leni Riefenstahl gilt bis heute als diejenige, die mit ihren Reichsparteitagfilmen und vor allem dem Olympia-Doppelfilm die Idealform einer faschistischen Ästhetik realisiert hat. Es sei eine Vorstellung unmittelbarer und ursprünglicher „Reinheit“ gewesen, die von den Anfängen über die Nuba-Photografien bis zu dem letzten Unterwasserfilm ihre Arbeit bestimmt habe, ist die Ausgangsthese der Untersuchungen in dem von Jörn Glasenapp herausgegebenen Band *Riefenstahl Revisited* - und es gelingt den Beiträgern, eine ganze Reihe von Ansichten des Riefenstahlschen Oeuvres zu gewinnen, die zeigen, dass sie tragfähig ist. Ihr korrespondiert eine „Kontaminations- und Befallsphobie“, wie es in der Summa des Bandes heißt, die sich immer wieder zu einer bildrhetorischen, narrativen und argumentativen Figur verdichtet, in der ein Reines und Ursprüngliches

durch - dann oft als „jüdisch“ konnotierte - Bedrohungen verändert oder gar zerstört wird. Mag noch die Bilderei des Olympia-Films als Apotheose eines klassizistischen Schönheitsideals verstanden werden, so sind schon die Nuba-Bilder klar in eine Phantasie des Niedergangs oder der Deformation eines natürlichen Ausgangszustandes durch zivilisatorische Zerstörungskräfte eingebunden. Nicht nur Glasenapps eigene Untersuchung zu Riefenstahls Nuba-Photographien im Vergleich zu den älteren Bildern des englischen Photographen George Rodger, die sich als klares Vorbild Riefenstahls erweisen, zeigen die Erklärungsmacht der These, sondern auch eine Analyse des Films *Tiefland* (die Aufnahmen begannen in den 1940ern noch unter der Nazi-herrschaft; der Film wurde aber erst 1954 uraufgeführt): Näheres Hinsehen zeigt, dass es sich nicht um eine symbolische Vorwegnahme des Zerfalls des NS-Regimes handelt, sondern als eine klare Abwehr aller Formen des Intellektualismus, des Rationalismus und der Moderne, denen Motive von Naturverbundenheit, Reinheit und Unverbildetheit gegenübergestellt sind, die wiederum in Ideale eines jugendlich-kraftvollen Muts zum bedingungslosen Kampf einmünden.

Auch *Kunst der Propaganda* fragt nach dem Zusammenhang ästhetischer und propagandistischer Strukturen. Nach Goebbels' Überzeugung war die „Volks-erziehung“ immer eine Tiefenfunktion der Kunst gewesen - darum auch konnte sie nach dem Programm des Naziregimes für die weltanschauliche Schulung des deutschen Volkes eingesetzt werden, ja, weiter noch: insbesondere der Film sollte eine neue Einheit der Künste realisieren, in der Werte der Kunst sich mit solchen der Propaganda und darüber hinaus noch mit ökonomischem Erfolg paaren sollten. Die Beiträge des Bandes spüren dem komplizierten Wechselverhältnis nach. Ein Kapitel (von Manuel Köppen) befaßt sich mit den Künstlerfilmen der Nazi-

zeit, in denen die charismatische Einheit von Künstler-Genie und politischem oder geistigem Führertum so naheliegend scheint, die bei näherem Hinsehen aber den propagandistischen Auftrag, den sie erfüllen sollten, unterminieren und inkompatible Anteile eines ideologischen Anderen enthalten. Selbst die Fliegerfilme der Zeit (die Erhard Schütz untersucht), die so bruchlos einem stumpfen Heldenideal der Zeit verhaftet scheinen, erweisen sich angesichts der Realität des Bombenkrieges zunehmend als imaginäre Ausgriffe auf Kultur- und Persönlichkeitswerte, die von der Wirklichkeit eingeholt worden sind. Die schleichende Anpassung der Filmerzählungen an den fortschreitenden Krieg, die Verdüsterung der Eroberungs- und Allmachtsphantasien noch der 1930er Jahre findet sich allenthalben - in den Ausprägungen der Berlin-Vorstellungen, in den Melodramen der Zeit (wie Astrid Pohl vor allem an dem Hans-Albers-Film *Große Freiheit Nr. 7* zeigt), in den Jugendspielfilmen und anderen Genres. Die in der Programmatik des Propagandistischen so zentrale Annahme, dass es möglich sei, die Imaginationen und Lernprozesse von Zuschauern im Kino zu kontrollieren, sie durch die Vermählung von ästhetischen, kunst-ideologischen und politisch-weltanschaulichen Qualitäten zu determinieren, muß angesichts der Gestalt der Filme in Zweifel gezogen werden. Köppen und Schütz sprechen in der Einleitung von „Imaginationsfeldern“, die die Filme der Nazizeit eröffnet hätten, die als Räume affektiver Orientierung, als tagtraumatische Energien oder auch als Konzeptualisierung der Beziehungen von Eigenem und Fremdem am Ende der Nazizeit in die nun folgende Film- und Bedeutungsproduktion des Nachkriegsdeutschlands (in der BRD und der DDR) eingegangen seien, so den methodischen Ansatz der Beiträge des vorliegenden Bandes als historiographisches Modell nominierend, das es gestattet, ästhetische und imaginative Kontinuitäten über alle politischen Brüche hinweg zu verfolgen.