

Andreas Jacke

## Rainer Rother: Zeitbilder: Filme des Nationalsozialismus

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15410>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jacke, Andreas: Rainer Rother: Zeitbilder: Filme des Nationalsozialismus. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 37 (2020), Nr. 4, S. 407–408. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15410>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### **Rainer Rother: Zeitbilder: Filme des Nationalsozialismus**

Berlin: Bertz und Fischer 2019, 262 S., ISBN 9783865052636, EUR 22,-

Der Filmhistoriker Rainer Rother berichtet, dass Joseph Goebbels forderte, einen nationalsozialistischen Film zu erschaffen, der in seinem ersten Vorstoß so etwas wie ein Pendant zum berühmten *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) von Eisenstein werden sollte. Doch ein derartiger Film kam nie zustande (vgl. S.37). Das Buch zeigt, inwiefern die Propagandafilme die jeweilige politische Situation Deutschlands spiegelten und sich daher ihre Inhalte entsprechend wandelten. Zudem werden sporadisch auch Vergleiche zum internationalen Film gezogen. Oft werden Artikel der damaligen Zeit zitiert, die den Stellenwert und die zeitgenössische Sicht auf die Filme wiedergeben. Rother geht es nicht nur um die Filminhalte, sondern um die Regeln der Filmindustrie und

-vermarktung. Wenn er beispielweise Jean Renoirs Meisterwerk *La Grande Illusion* (1937) mit dem Film *Patrioten* (1937) von Karl Ritter vergleicht, so ist der Schauplatz, den er dafür betrachtet, nicht zufällig das Filmfestival in Venedig, wo beide Filme gezeigt wurden (vgl. S.74). Obwohl Rother die gemeinsamen Themen von *La Grande Illusion* und *Patrioten* skizziert, basiert sein Vergleich mehr auf den damaligen Publikumsreaktionen und der Vorführung der Filme an diesem Standort.

Die drei Vorzeigefilme des Regimes stammen von Leni Riefenstahl, der „bedeutendsten Regisseurin im nationalsozialistischen Deutschland“ (S.115), der Rother ein ganzes Kapitel widmet. Diese Vorzeigefilme waren *Der Sieg des Glaubens* (1933), *Triumph des Willens* (1934) und *Tag der Freiheit!*

– *Unsere Wehrmacht* (1935). Alle drei zelebrieren die NSDAP und dokumentieren ihre Reichsparteitage in überhörender Weise und mit großangelegten Schaulusteffekten (vgl. S.110). *Triumph des Willens* gewann 1935 den Preis für den besten Dokumentarfilm in Venedig. Riefenstahl bannte die großen Rituale der Nazis für alle sichtbar adäquat auf Zelluloid. Ihr kam es zu, „die ideologische Zurichtung des Publikums auf das Führerprinzip filmisch umzusetzen“ (S.115). Ihre Leistung wurde von Hitler und Goebbels gleichermaßen geschätzt, mit Hitler war sie eng befreundet. In der von Goebbels herausgegebenen Zeitung *Angriff* wurde *Der Sieg des Glaubens* sehr gelobt. Von mehreren Kritikern wurde dieser Film als eine ‚Sinfonie‘ bezeichnet und so in der Nachfolge von Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) gesehen (ebd.).

Über weite Strecken verhandelt die Studie vor allem den Dokumentarfilm und enthält sogar ein eigenes Kapitel über die Wochenschauen. Lange vor Coppolas *Apocalypse Now* (1979) wurde beispielsweise in einer deutschen Wochenschau ein Flugzeugangriff auf Paris bereits mit Wagners *Walkürenritt* unterlegt (vgl. S.146). Dokumentiert worden seien in der ersten Phase die raschen Kriegserfolge der Nazis in monumentaler Weise, danach musste die Strategie allerdings grundlegend geändert werden (ebd.).

Das Buch endet mit einem Aufsatz über den berüchtigten antisemitischen Spielfilm *Jud Süß* (1940) von Veit

Harlan. Der Film war extrem erfolgreich und spielte innerhalb von drei Wochen das dreifache der Produktionskosten ein. Er wurde die nächsten fünf Jahre, also bis zum Kriegsende, mit hohen Besucherzahlen in den Kinos gezeigt (vgl. S.214). Er wurde dabei nicht als explizit antisemitischer Film angekündigt, sondern sollte seine Wirkung ‚von selbst‘ tun (vgl. S.215). *Jud Süß* wurde offensiv in der Propaganda der faschistischen Vernichtungspolitik verwendet, indem Heinrich Himmler einen Erlass herausgab, den Film der gesamten SS und der Polizei zu zeigen. Er wurde sogar Wachmannschaften von Konzentrationslagern vorgeführt und so als „eine psychologische Waffe im Arsenal der Mörder“ verwendet (S.217). Rother rekonstruiert präzise seine Entstehungsphasen und zeigt dabei den erheblichen Einfluss des auf das Melodram spezialisierten Regisseurs Harlan, durch den es, so der Autor, erst gelang, den Stoff aus dem Mittelmaß herauszuheben.

Insgesamt handelt es sich um eine professionelle filmhistorische Studie, die an die vielen vorhergehenden Studien von Rother in diesem Themenkreis anschließt. Da hier Aufsätze zusammengetragen wurden, die vorher schon veröffentlicht wurden, ist das Buch nicht aus einem Guss. Aber gerade die unterschiedlichen Orte und Filme, die es anvisiert, gehen das schwierige Thema auf eine innovative Weise in seiner ganzen Vielschichtigkeit an.

*Andreas Jacke (Berlin)*