

Eric Rentschler: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife
 London: Harvard UP 1996, 456 S., ISBN 0-674-57639-X, £ 39.95 /pb: £ 16.50

„Previous books on cinema in the Third Reich have little to say about Nazi film aesthetics, about the look and texture of these features, about the properties that made some of them so resonant and well-regarded.“ (S.12) Eine Studie mit einer recht langen Entstehungsgeschichte: Sie erschien bereits als Ankündigung im Anmerkungsapparat von Stephen Lowry (1992) und später dann im Abspann des zwischenzeitlich verstorbenen Karsten Witte (1994), dem vorliegendes Buch postum wurde. Als einen Grund für diese Verzögerung bietet Rentschler selbst die Verschiebung der Diskussionslandschaft im Gefolge der Vereinigung von 1989, die sich auch im Feld der Beschäftigung mit dem NS-Film niederschlug: „Increasingly my exchanges with colleagues and acquaintances about German history and German film history became strained and testy. Why, one of my best friends in Berlin asked me, was it necessarily wrong to conceptualize German film history in decades rather than along lines of political epochs? Were the Allies to dictate for all time the terms of German collective memory? A debate about film criticism at the Free University during the summer of 1989, a fierce showdown between ideological and formalist critics, repeatedly invoked the cinema of the Third Reich. These discussions disturbed and irritated me, especially when I sensed a rising tendency to gloss over the political subtexts of Nazi films for the sake of spurious aesthetic appreciations.“ (S.Xi)

„Hitler – Ein Film aus Deutschland“. Ein weiteres Mal wird zum Ausgangspunkt die stets präsente Zirkulation nazifizierter Bilder in deutschen Fernsehprogrammen, auf Videos, in den bekannten „arthouse rétro chic“-Filmen von Visconti oder Cavani. Zu denken sei auch an aktuellere Mainstream-Produktionen wie *Star Wars*, *Swing Kids*, an punktuelle Referenzen an die NS-Ästhetik in Popmusik-Videos oder auch an stets heftig diskutierte ‘Revisionen’ der Filme von Riefenstahl oder Harlan. Rentschler stellt erneut die Fragen nach Möglichkeiten und Strategien der Subversion, nach künstlerischen Freiräumen innerhalb eines omnipräsenten und allwissenden Regimes, nach affirmativen Tendenzen des nur scheinbar Apolitischen, nach den Bezügen zu den narrativen Mainstream-Filmen anderer nationaler Filmproduktionen der dreißiger und vierziger Jahre. Rentschler skizziert die dominanten Zugriffsmodi auf die deutsche Filmproduktion als Dichotomie: einerseits die „Teutonic Picture Horror Show“ (monolithisch; „all becomes conspiracy, other-direction, and overdetermination“; auch der Zuschauer wird quasi zum zweiten Mal zum hilflosen Objekt und Opfer entmächtigt; S.10f.), andererseits die Vernachlässigung des Politischen zugunsten des ästhetischen Diskurses mit der insistierenden Suche nach potentiell Subversivem und der forcierten Rede von den realiter uneingelösten Träumen und Wünschen der Zuschauer. Solch eine Dichotomie will vermittelt sein, und so ist Rentschlers Selbstpositionierung wenig überraschend ‘in der Mitte zwischen den Extremen’. Daß das, was sich hier vielleicht etwas banal liest, die Situation in der Tat beschreibt, mag die Reaktion auf Norbert Grobs Text zu Veit Harlan im *CineGraph* zum Beispiel in *Journal Film* belegen.

Rentschler selbst hat acht Filme einer genaueren Analyse unterzogen, nämlich *Das blaue Licht* (1932), *Hitlerjunge Quex* (1933), *Der verlorene Sohn* (1934), *Glückskinder* (1936), *La Habanera* (1937), *Jud Süß* (1940), *Paracelsus* (1943) und *Münchenhausen* (1943). Er ordnet diese Filmanalysen drei Kapiteln zu, die „Fatal Attractions“, „Foreign Affairs“ und „Specters and Shadows“ betitelt sind. Von Filmanalysen zu sprechen, greift vielleicht etwas kurz. Rentschler stellt diese Filme ins Zentrum, um dann ihren intertextuellen Kontext zu erkunden. Er sucht nach Bezügen zu anderen Filmen, zu literarischen Vorlagen, zur bildenden Kunst, entwirft knappe Werkbiografien und liefert Genregeschichte, wobei sein offensichtliches Vergnügen, bestimmte Thesen seinerseits wieder auf Filme zu beziehen (z. B. *Ministry of Fear* [S.2] oder *The Last Action Hero* [S.207]), zusätzliche intertextuelle Energien freisetzt. Wo es sich anbietet, nutzt Rentschler souverän die Möglichkeiten, soziologisches oder mentalitätsgeschichtliches Material in seine Reflexionen einzubeziehen. Am Schluß finden sich, wie versprochen, einige Bemerkungen zum ‘Testament of Dr. Goebbels’, also dem „afterlife“ des NS-Films, die deutlich vor Augen führen, daß die unbehagliche Einreihung von Leni Riefenstahl in Reitz’ „Die Nacht der Regisseure“ (1995) alles andere als naiv gewesen ist. Letztlich war der programmatische Abschied von Papas Kino, den die Oberhausener so emphatisch proklamierten, doch eher ein rhetorischer Kniff als ein politisches Programm, wovon die Besetzungslisten von *Schonzeit für Füchse* (1966) bis *In weiter Ferne, so nah* (1993) zeugen.

Insgesamt ist festzustellen, daß Rentschlers Studie wenig Neues und Kontroverses bietet, dafür aber eine kenntnisreiche Aufbereitung des Bekannten und noch immer Kontroversen, weshalb sie sich zur Einführung in den Gegenstand vorzüglich eignet. Dieser Befund wird dadurch noch unterstrichen, daß der Anhang mehr als die Hälfte des Buches ausmacht. Hier finden sich u.a. eine ausgezeichnete Bibliografie, Filmografien zu einzelnen Regisseuren, Bezugsquellen für Videos (in den USA) und ein ausführliches Register.

Ulrich Kriest (Weil der Stadt)