

»Das verruchte Erbe« Die Filme des »Dritten Reichs« in ihrer Einheit von Propaganda und Unterhaltung

von Alfons Maria Arns

»Sicher waren alle Nazifilme mehr oder weniger Propagandafilme – sogar die reinen Unterhaltungsfilme, die mit Politik scheinbar gar nichts zu tun hatten.«
(Siegfried Kracauer, »Propaganda und der Nazikriegsfilm«, 1942)



Alfons Maria Arns, geb. 1954, Studium der Germanistik, Politik- und Musikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg von 1975 bis 1981; freier Literatur-, Musik- und Filmwissenschaftler, Mitgesellschafter von DRUMMER und ARNS Historiker GbR (www.drummerundarns.de). Arbeitsschwerpunkte: Film- und Fotogeschichte; Filmanalyse; Architektur-, Literatur- und Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Veröffentlichungen zum Thema u. a.: »Fatale Korrespondenzen. Die Jud-Süß-Filme von Lothar Mendes und Veit Harlan im Vergleich«, in: Cilly Kugelmann, Fritz Backhaus (Hrsg.), Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer, Sigmaringen 1996; »Lügen für Deutschland – Antisemitismus und NS-Wirklichkeit in Erich Kästners und Josef von Bakys Münchhausen (1943)«, in: Antisemitismus im Film – Laupheimer Gespräche 2008, hrsg. v. Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Heidelberg 2011.

Im Vergleich etwa zu Theater, Presse und Rundfunk spielte das Massenmedium Film im »Dritten Reich« die entscheidende Rolle bei der Herausbildung einer nationalsozialistischen »Volksgemeinschaft«, gründete sich die Faszination der NS-Ideologie doch vor allem auf jene »Macht audiovisuell erregter Imaginationswelten« im »Erlebnisraum Kino«, so eine Formulierung des Medienhistorikers Harro Segeberg, wie sie der Film seit seinen Anfängen in vielgestaltiger Form zur Verfügung stellte. So waren Hitler und Goebbels auch und gerade nationalsozialistische Medienpolitiker, die »von Anfang an Massenloyalität nicht allein durch Terror und Einschüchterung erzwingen wollten, sondern in der symbolisch-visuellen Einbildungskraft der Massen zu verankern suchten«.¹

Insbesondere das Medium Film – ab den frühen 1930er Jahren nicht mehr als Stumm-, sondern als Tonfilm – sollte eine staatspolitische Erziehungsfunktion als »Volksführungsmittel« übernehmen, so Joseph Goebbels in seiner Rede auf der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 in Berlin:

»Er [der Film; A. M. Arns] ist keine Kunst für ein paar tausend Gebildete, sondern eine Kunst für das Volk, und zwar für das Volk bis zu seinen primitivsten Regungen. Er appelliert nicht an den Verstand, nicht an die Vernunft, sondern an den Instinkt. Er ist eine

.....
Der vorliegende Text basiert auf dem Vortrag »Lügen für Deutschland. Der propagandistische Charakter des Films im »Dritten Reich«, der am 16. Januar 2012 im Rahmen der Veranstaltungsreihe »Kulturpolitik im »Dritten Reich« des Fritz Bauer Instituts gehalten wurde.

¹ Harro Segeberg, »Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft«, in: *Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film* (=Mediengeschichte des Films, Bd. 4), hrsg. von Harro Segeberg, München 2004, S. 18.

sinnliche Kunst insofern, als er in der Hauptsache das Auge und das Ohr anspricht, im elementarsten Sinne den menschlichen Organismus, d. h. also, er hat die Möglichkeit, in die Breite zu wirken und bis zum letzten Mann im Dorf vorzudringen. Es muß deshalb auch seine elementarste Forderung lauten, sich selbst zu vereinfachen, d. h. also, er kann nicht sein Genüge darin finden, ein paar tausend Intellektuelle des Kurfürstendamms anzusprechen, sondern er muß vor sich ein Publikum sehen, das im Volke besteht.

Seine ganze Diktion, sein Dialog, seine Frontsetzung muß also darauf zugespitzt werden, daß auch der letzte Mann im letzten Dorf ihn versteht. Er durchlebt damit genau denselben Umwandlungsprozeß wie die Propaganda selbst, nämlich den Umwandlungsprozeß der Vereinfachung. [...] Die Kunst der Vereinfachung besteht darin, von allen großen und verwirrenden Gedankengängen das Unwesentliche abzustreifen und den Wesenskern in die Erscheinung treten zu lassen. Das ist auch das Grundprinzip unseres heutigen Filmschaffens.«²

Der Filmhistoriker Eric Rentschler misst dem Medium Film sogar eine noch stärkere Rolle im Herrschaftsgefüge des NS-Regimes bei: »Das Nazi-Kino nahm als Ort der Transformation Gestalt an, als Kunst und Technologie zur Steuerung von Gefühlen, um den neuen Menschen – und die Frau im Dienst des neuen Menschen und der neuen Ordnung – zu erschaffen.« Und weiter: »Wenn man sagen kann, daß die Nazis kino-verrückt waren, dann wurde das »Dritte Reich« aus dem Kino heraus erschaffen und war eine fantastische Konstruktion, die zugleich als Traumvehikel wie als Todesfabrik funktionierte.«³

»Gleichschaltung«: Filmpolitische Rahmenbedingungen

Es verwundert nicht, dass nur vier Monate nach Gründung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) im März 1933 die Reichsfilmkammer entstand, die den »berufständischen Aufbau der Filmwirtschaft« und die »Gleichschaltung des deutschen Filmwesens« garantieren sollte. Alle Filmschaffenden mussten jetzt in dieser Unterabteilung der Reichskulturkammer Mitglied sein, um überhaupt in ihrem Metier arbeiten zu können.

»Damit begann«, so der Filmhistoriker Manfred Hobsch, »die kulturelle und rassistische Gleichschaltung der Filmindustrie. Die Reichsfachschaft Film der Reichsfilmkammer diente neben der

² Zit. nach Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart 1969, S. 469.

³ Eric Rentschler, »Deutschland: Das »Dritte Reich« und die Folgen«, in: *Geschichte des internationalen Films*, hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart u. a. 2006 (1998), S. 338 f., Hervorhebungen, A. M. Arns.

Kontrolle der in der Filmindustrie Tätigen vor allem dem Ausschluss unerwünschter Personen. In einem Fragebogen mussten die Bewerber Angaben nicht nur zu ihrer politischen Vorgeschichte (z. B. Parteimitgliedschaften), sondern auch zu ihrer »rassischen Abstammung und Religion« – einschließlich der ihrer Ehepartner, Eltern und Großeltern – machen. Die Angabe »jüdisch« bzw. ein vorausgegangenes Engagement in einer linken Partei oder Organisation führte fast immer zur Ablehnung des Bewerbers. Die Nichtaufnahme in die Reichsfachschaft Film bzw. der Ausschluss aus ihr kam einem Berufsverbot gleich. Es wird geschätzt, dass die Zahl der auf diese Weise arbeitslos gewordenen Personen mehr als 3.000 betrug. Viele davon gingen ins Ausland, andere wurden verhaftet oder deportiert. Bei sehr populären Künstlern wurde in Einzelfällen eine Sondergenehmigung erteilt.«⁴

Während in der Weimarer Republik der Film in die Zuständigkeit des Reichsministeriums des Innern gehörte, hatte nunmehr das RMVP das alleinige Sagen in Fragen der Filmpolitik. Durch die am 1. Juni 1933 gegründete »Filmkreditbank GmbH« nahm der neue Staat auch direkten pekuniären Einfluss auf die Filmwirtschaft, um, wie es hieß, »auch den freien Produktionsfirmen die erforderliche finanzielle Unterstützung zuteil werden zu lassen«. Durch diese in der Regel 50-prozentige Vorfinanzierung konnten im Laufe der Jahre, etwa bis zur beginnenden Verstaatlichung der deutschen Filmindustrie ab 1937, zahlreiche ideologisch genehme Filme fertiggestellt werden.

Ein Jahr später, im Februar 1934, wurde durch ein erneuertes »Lichtspielgesetz« die »Gleichschaltung« des Films gewissermaßen vollendet, da jetzt etwa durch die »Vorprüfung« und die »Geschmackszensur« aller Spielfilme durch einen sogenannten Reichsfilm dramaturgen auch die totale Kontrolle der Inhalte gegeben war. Wie der Filmhistoriker Gerd Albrecht in seinem Werk *Nationalsozialistische Filmpolitik* (1969) schreibt, hätte man das Lichtspielgesetz nicht unbedingt benötigt, »wie sich aus der Tatsache ergibt, daß man schon im Jahre 1933 insgesamt 46 bereits vorher zugelassene Spielfilme verboten hat. Das Lichtspielgesetz des Jahres 1934 ermöglichte jedoch 1. das Eingreifen der Regierung schon bei der Filmproduktion, 2. die mit Hilfe des neuen Entscheidungsverfahrens autoritäre Durchsetzung der Wünsche von Staat und Partei und 3. die Ausdehnung der Zensur auch auf künstlerische Fragen. Waren die Filmkreditbank und die Filmkammer, »die ersten Meilensteine auf dem Weg des nationalsozialistischen deutschen Films« [so Curt Belling in seinem Werk *Der Film in Staat und Partei* aus dem Jahre 1936; A. M. Arns], so wurde dieser Weg mit dem Lichtspielgesetz abgeschlossen. »Die geistige Beeinflussung des Volkes, die der Staat lenken, formen und mit Gehalt füllen muss« [so der Staatssekretär

⁴ Manfred Hobsch, *Film im »Dritten Reich«. Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945*, Bd. 1: A–E, Berlin 2010, S. 17.

im RMVP Walther Funk; A. M. Arns], war nun für den Bereich des Films gesichert.«⁵

»Wärmehallen«: Kino und Volksgemeinschaft

Man muss es sich noch einmal klarmachen: Die gezielte Kontrolle und Förderung von Rundfunk und Film (und auch übrigens des beginnenden Fernsehens) führte zwischen 1933 und 1945 dazu, dass neben dem Hörfunk vor allem der Film zum »Leit- und Basismedium einer Mediengesellschaft aufstieg, die vor allem technisch-visuell und technisch-auditiv dominiert sein sollte«.⁶ So die plausible These Segebergs, der die Geschichte des Films im »Dritten Reich« als die »Geschichte einer medialen Mobilmachung« beschreibt, »in der sogar Weltkrieg und Rassenterror als Mittel zur Herstellung eines rassistisch homogenen Weltstaates des Medial-Schönen zu gelten hatten«.⁷ Mit »medialer Mobilmachung« meint der Autor aber nicht, wie man denken könnte, die »Geschichte einer mehr oder weniger erfolgreichen ideologischen Instrumentalisierung von Medien«, sondern den Versuch, »die Geschichte des Mediums Tonfilm als die Geschichte eines Mediums zu beschreiben, das in Deutschland, im Unterschied zu anderen Ländern, unter den Bedingungen einer rassistischen Gewaltdiktatur mobilgemacht wurde«.⁸

Diese Medialisierung des Politischen im »Dritten Reich« war ungemein erfolgreich, wenn man sich allein die Steigerung der Kinobesucherzahlen im Verlauf der Jahre ansieht. Wurden im Jahre 1933 rund 245 Millionen Kinokarten verkauft, so steigerte sich diese Zahl im Kriegsjahr 1939 bereits auf 624 Millionen und erreichte ihren Höhepunkt 1943 mit mehr als 1,2 Milliarden Kinobilletts.⁹ Es fällt schwer, diesen enormen Zuspruch *nicht* im Sinne von Zustimmung und Akklamation dessen zu interpretieren, was auf der Leinwand gezeigt wurde.

In Deutschland bestanden 1942 etwa 7.000 Lichtspieltheater (mehr gab es nur in den USA und in der Sowjetunion), wobei nicht nur die Städte, sondern auch die ländlichen Räume relativ gut und gleichmäßig versorgt waren. In einer Zeit ohne Fernsehen und Internet waren die Kinos gewissermaßen die einzigen Schaufenster zur Welt, jedenfalls was die bewegten Bilder betraf. Die Nazis profitierten dabei in enormer Weise von der Tatsache, dass der größte Teil der Filmtheater und Kinopaläste bereits in den 1920er Jahren entstanden war, mit einem hohen technischen Standard (vor allem in

Bezug auf die Tonfilmapparaturen), weshalb sie sich in den Jahren zwischen 1933 und 1938 insbesondere auf Umbaumaßnahmen (in etwa 1.500 Fällen) konzentrieren konnten. Dennoch entstanden in dieser Zeit vor allem in Kleinstädten und an der Peripherie großer Städte immerhin noch 600 Neubauten.¹⁰ Wegen ihrer atmosphärischen Attraktivität und hohen Funktionalität waren die modernen deutschen Lichtspielhäuser als »Wärmehallen« des (nationalsozialistischen) Gefühlshaushalts gern aufgesuchte Zufluchtsorte und Treffpunkte, um sich gegen ein vergleichsweise geringes Entgelt »ein paar schöne Stunden« zu machen.

Anders als im Produktions- und Verleihsektor hatte bei den Lichtspielhäusern keine Verstaatlichung stattgefunden; abgesehen von der Ufa-Kino-Kette befanden sie sich überwiegend in privaten Händen. Die unternehmerische Freiheit dieser Kinos wurde aber durch Gesetze und Anordnungen der Reichsfilmkammer stark eingeschränkt. So war beispielsweise zusätzlich zum Hauptfilm ein Beiprogramm aus Kulturfilmen und Wochenschauen vorgeschrieben. Und so setzte die nationalsozialistische Medienpolitik ganz auf die nicht zu unterschätzende emotionale wie moralische Wirkung, die das Ansehen von Spielfilmen und Wochenschauen in großen, vollbesetzten Kinosälen auf den einzelnen Menschen ausübte.

Man darf ja nicht vergessen, dass die Kinos dieser Zeit jeweils nur über *einen* großen Saal verfügten, wo sich das Publikum über einen Zeitraum von mehreren Stunden hinweg, nur unterbrochen von kurzen Pausen, versammelte und damit eine ganz spezielle Gemeinschaft bildete, die belehrt und unterhalten werden wollte und konnte: eben die »Volksgemeinschaft«. Ein Filmabend war auch und gerade im »Dritten Reich« die Teilhabe an einem NS-Kino, »das eine auf Ausschluß setzende Rassenideologie und eine auf die Universalsprache von Gefühlen setzende Kinokultur miteinander zu vermitteln hatte«.¹¹

»Harmonischer Dreiklang«: Wochenschau, Kultur- und Spielfilm

Doch woraus bestand nun das Filmangebot und welchen Umfang erreichte es in den zwölf Jahren des »Dritten Reichs«? Insgesamt wurden zwischen 1933 und 1945 rund 1.200 sogenannte »abendfüllende Spielfilme« produziert (das sind im Schnitt immerhin 100 Filme pro Jahr!), wobei noch etwa 570 »Kurzspielfilme« hinzukommen, die bis Kriegsbeginn 1939 zum festen Bestandteil des Vorprogramms gehörten.

10 Vgl. Sabine Steidle, *Kinoarchitektur im Nationalsozialismus. Eine kultur- und medienhistorische Studie zur Vielfalt der Moderne*, Trier 2012, S. 22 f.

11 Segeberg, »Erlebnisraum Kino«, S. 28.



Hans Albers als Baron Münchhausen im Film MÜNCHHAUSEN von Josef von Baky (1943). Cover der DVD-Veröffentlichung von 2005.

Ferdinand Marian (rechts) als Joseph Süß Oppenheimer und Werner Krauss als Sekretär Levy im Film JUD SÜSS von Veit Harlan (1940)



5 Albrecht, *Filmpolitik*, S. 25.

6 Segeberg, »Erlebnisraum Kino«, S. 26.

7 Ebd., S. 9.

8 Ebd.

9 Vgl. Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge (Mass.), London 1996, S. 13.

»Zusätzlich«, so Hobsch in seinem 2010 vorgelegten überaus verdienstvollen sechsbändigen Lexikon *Film im »Dritten Reich« – Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945*, »entstand ein Vielfaches so genannter *Kulturfilme*, kurze Sach- und Dokumentationsfilme über verschiedene kulturelle, naturwissenschaftliche oder allgemeine Themen. Ab 1934 war den Kinobesitzern verbindlich vorgeschrieben, im Vorprogramm wenigstens einen Kulturfilm zu zeigen. Diese hatten im NS-Propagandakonzept eine wichtige Funktion. Nach außen gaben sie sich objektiv und sachlich, doch propagiert wurden Rassenlehre, Antisemitismus, »Blut und Boden«-Ideologie, aber auch militärische Themen. Ebenfalls im Vorprogramm verpflichtend war die zwischen 10 und 30 Minuten dauernde *Wochenschau*, von Hitler wie Goebbels für ein besonders wirksames Propagandakonzept gehalten, in Kriegszeiten waren Wochenschauen mit einer Länge von 45 Minuten keine Seltenheit.«¹²

Der »harmonisch abgestimmte Dreiklang« von Wochenschau, Kulturfilm und Spielfilm garantierte also – auch im Hinblick auf die Zuschauererwartung einer »Runduminformation« – das ganze Spektrum filmischer Repräsentationsmöglichkeiten von Realität: im Spannungsfeld von Fiktion und Dokumentation. Die »Formate« – wie wir heute sagen würden – »Kulturfilm« und »Wochenschau« waren natürlich aufgrund ihres dokumentarisch-belehrenden Charakters besonders geeignet, als Instrument für die NS-Propaganda zu dienen; wobei spätestens mit Kriegsbeginn die Wochenschau zwangsläufig eine wesentlich größere Rolle spielte. Wegen der Abwesenheit vieler Männer an der Front bildeten die Frauen den größten Teil des Publikums an der »Heimatfront«.

»Durchsichtig«: Die problematische Zweiteilung des NS-Filmerbes

Seit dem Ende des »Dritten Reiches« hat es immer wieder Versuche gegeben, das riesige Konvolut von circa 1.200 Spielfilmen – Karsten Witte nennt es »ein verruchtes Erbe«¹³ – aus filmhistorischer Perspektive inhaltlich-thematisch, ästhetisch-genremäßig und vor allem in ideologischer Hinsicht einzuschätzen und zu gruppieren. Bereits aufgrund der Zensurmaßnahmen der alliierten Siegermächte in der unmittelbaren Nachkriegszeit (so etwa das von der Alliierten Hohen Kommission erlassene Vorführverbot für zunächst circa 300 direkte Propagandafilme) entstand ganz pragmatisch, wenn auch sicher ungewollt, die in gewisser Weise bis heute andauernde, aber zunehmend aufgegebene Dichotomie von manifesten Propagandafilmen

voller NS-Ideologie auf der einen und vermeintlich unpolitischen und also unproblematischen Unterhaltungsfilmen auf der anderen Seite.¹⁴ Eine Zweiteilung, die gravierende Folgen hatte für die gesamte Rezeptionsgeschichte des NS-Films und die ich wegen ihrer Bedeutung kurz skizzieren möchte.

Die seit 1949, dem Gründungsjahr der Bundesrepublik Deutschland, bestehende Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) – zuständig für die Einstufung der Altersfreigaben von Filmen nach dem Jugendschutzgesetz – trug durch ihre lange praktizierte Sprechpraxis der »Ehrbarmachung« von NS-Spielfilmen (z. B. durch »bereinigende« Schnitte offenkundiger NS-Symbolik) dazu bei, etwa die Trennung von »Verbots- bzw. Vorbehaltsfilmen« und vermeintlich problemlosen unideologischen Filmen weiter zu vertiefen.

Filmwissenschaftlich untermauert wurde diese Trennung aber erstmals in Gerd Albrechts Studie *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs* von 1969, deren Entstehung wohl in direktem Zusammenhang mit der Gründung der Murnau-Stiftung drei Jahre zuvor gesehen werden muss.¹⁵ 1966 hatte die auf Initiative der Bundesregierung ins Leben gerufene gemeinnützige Stiftung von der Verlagsgruppe Bertelsmann sowohl das Bildmaterial von 3.000 Spiel- und Kulturfilmen als auch die Rechte hieran erworben, darunter die nahezu gesamte Filmproduktion des »Dritten Reichs«. In diesem Kontext war mit Sicherheit eine Studie willkommen, deren Ergebnisse es erlaubten, das ehemals reichseigene Filmvermögen (etwa durch Sendelizenzen) offensiver zu verwerten. Diese Aufgabe übernahm schließlich die neu gegründete kommerzielle Vertriebsfirma Transit-Film GmbH mit Sitz in München – mit Erfolg.

Auf der methodischen Grundlage empirischer Soziologie (aus der Kölner Silbermann-Schule) unterscheidet Albrecht zunächst Filme nach solchen mit latenter (»non P«-Filme) oder manifester (»P«-Filme) politisch-propagandistischer Funktion, wobei die nP-Filme in sich noch einmal nach heiteren (H-Filme), ernsten (E-Filme) und aktionsbetonten (A-Filme) Hauptinhalten differenziert werden. Bei einem Sample von 1.094 Filmen kommt er anhand dieser Kriterien zu einer Gesamtzahl von 153 P-Filmen (14 Prozent) und 941 nP-Filmen (86 Prozent), wobei letztere sich noch einmal aufteilen in 523 H-Filme (47,8 Prozent), 295 E-Filme (27 Prozent) und 123 A-Filme (11,2 Prozent). Übersetzt in handhabbare allgemeine Genrebegriffe heißt dies: 14 Prozent Propagandafilme, 48 Prozent Komödien, 27 Prozent Melodramen und 11 Prozent Actionfilme.¹⁶

14 Vgl. John Frank Kelson, *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions held in Zonal Film Archives of Film Section, Information Services Division, Control Commission for Germany, (BE)*, 2. Aufl., Wiltshire 1996.

15 Vgl. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*.

16 Ebd., S. 105–111.

Albrecht wiederholt damit in einem tautologischen Kurzschlussverfahren und unter Ausschaltung der Materialität der Filme einfach nur die Selbstsicht des NS-Systems, die exakt diese durchsichtige Einteilung aus filmpolitisch vernebelnder Absicht vorgenommen hatte. Nur die Filme selbst nämlich hätten einzig belegen können, »wo die staatliche Politik Erfolg hatte und wo nicht«. Fixiert auf »die Idee vom Führerprinzip«, setzt er »die Unterwerfung als selbstverständlich voraus«, wodurch ihm entgeht, dass gerade die Unterhaltungsfilme zeigen, »wie die Sklaverei die Sklaven glücklich macht. Sklavenkunst«. »Nationalsozialistische Kunst, faschistische Kunst«, so der Filmkritiker Herbert Linder weiter in seiner zeitgenössischen Rezension, »heißt das Wesentliche verschweigen und das Unwesentliche und Falsche dauernd wiederholen. Man kann nicht sagen, daß Albrecht völkische Parolen propagiert, aber er verhält sich doch mit seiner Wissenschaft genau wie die Filmschaffenden im Dritten Reich, die selbst dem von ihnen erzeugten Strudel besoffenmachender Belanglosigkeiten zum Opfer fielen.«¹⁷

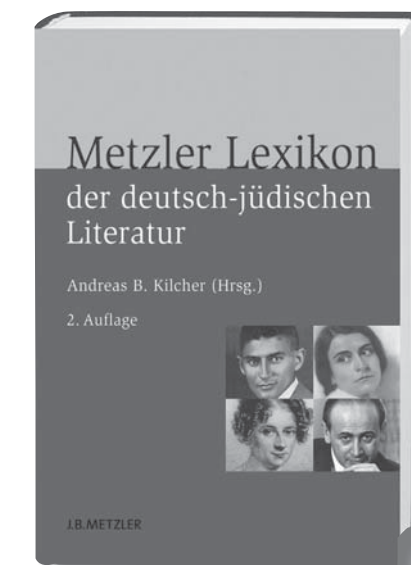
Man mag es kaum glauben, aber dieses banale Kategoriensystem, in das die NS-Filme gepresst wurden, hatte über viele Jahre hinweg unhinterfragt Bestand, sowohl in der Filmwirtschaft als auch in der Filmgeschichte. So rechtfertigte die Albrechtsche Trennung beispielsweise die seit Mitte der 1950er Jahre von vielen vertretene Grenzziehung zwischen »Vorbehaltsfilmen« (den früheren alliierten Verbotsfilmen) und sogenannten Klassikern. Das führte unter anderem dazu, dass sich Filmhistoriker lange Zeit, wenn überhaupt, nur mit den »Verbotsfilmen« beschäftigten, während der große Rest in Kino und Fernsehen ohne Bedenken und unkommentiert gezeigt wurde, wie etwa der »Fernsehdauerbrenner« *DIE FEUERZANGENBOWLE* aus dem Jahre 1944 oder auch der Ufa-Jubiläumfilm *MÜNCHHAUSEN* von 1943.

Erst aufgrund dieses Kategoriensystems, so meine These, verschärfte sich nämlich die Trennung von politisch indoktrinierenden Propagandafilmen auf der einen und vermeintlich unpolitischen Unterhaltungsfilmen auf der anderen Seite, was dann auch eine Spaltung der Filmforschung zur Folge hatte. Also »der Disput zwischen der Tendenz zur enthistorisierenden Würdigung als Klassiker einer- und der Gesamtverurteilung anhand einer durch das Systemumfeld definierten Analyse andererseits«, so ein Kommentar auf der Website www.filmportal.de zum Thema Umgang mit dem Filmerbe der NS-Zeit.

Diese Kontroverse hatte aber auch einen ganz handfesten ökonomischen Hintergrund, nämlich die Möglichkeit einer ungestörten, besseren Vermarktung des NS-Filmerbes durch das Fernsehen (vor allem die Dritten Programme der ARD) sowie VHS und DVD. Denn

17 Herbert Linder, »Die Arbeit kam nicht wieder raus« [Rezension von Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*], in: *Filmkritik/Kino* (München), H. 3, 1970, S. 127.

Spannende Begegnungen ...



Kilcher (Hrsg.)

Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur
Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart
2., aktual. und erw. Auflage 2012. 608 S., 299 s/w Abb.
Geb. € 69,95 • ISBN 978-3-476-02457-2

Von Moses Mendelssohn bis Doron Rabinovici, von Henriette Herz bis Barbara Honigmann. Das Lexikon stellt 310 jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache vor – und öffnet so das interkulturelle Feld zwischen deutscher Literatur und jüdischer Kultur der Moderne.

- Mit 50 neuen Porträts, darunter Bela Balasz, Vicki Baum, Fritz Beer, Micha Bin Gorion, Thomas Brasch, Henryk M. Broder, Veza Canetti, Hedwig Dohm, Ralph Giordano, Anna Maria Jokl, Georg Kreisler, Paul Mühsam, Bertha Pappenheim, Mirjam Pressler, Marcel Reich-Ranicki

info@metzlerverlag.de
www.metzlerverlag.de
J.B. METZLER
1682

mit dem Etikett unpolitisch und einer Jugendfreigabe versehen, waren diese Filme gleichzeitig ihres historischen Kontextes enthoben und konnten als Klassiker deutscher Filmgeschichte ausgewertet werden, was seit den 1980er Jahren in Bezug auf die verschiedenen »Trägermedien« ja auch bis heute in historisch unkommentierter Weise geschieht; so etwa in den Reihen »Die großen Ufa-Klassiker« auf VHS und »Deutsche Filmklassiker auf DVD« bei Black Hill und Universum Film.

Die Medienwissenschaftler Hans Krahl und Marianne Wünsch bestätigen die Vermutung, dass diese Form der Rezeption des NS-Films »durch eine grundsätzliche Dichotomisierung des Gesamtkorpus« ursächlich begünstigt wurde. »Daß die Filme heute ohne bewußtes Wissen oder explizite Information über ihren Entstehungskontext konsumiert werden, hängt mit der Unterscheidung zwischen wenigen ideologisch ›gefährlichen‹ Vorbehaltsfilmen und dem Gros der ›harmlosen‹ Unterhaltungsfilme zusammen. [...] Als Mechanismus der Ausgrenzung und Tabuisierung bündelt sie [die Grenzziehung; A. M. Arns] quasi ›das Böse‹. Damit überhöht sie diese Filme eher, fördert Mythenbildung und gereicht ihnen zu einer Relevanz, die ihnen so nicht zukommt. Darüber hinaus liegt gerade in dieser Sündenbockfunktion einiger weniger atomistischer Filme die Bedingung der Möglichkeit begründet, den NS-Film als Ganzes in der gegenwärtigen Rezeption vorbehaltlos in die Filmgeschichte einzureihen. Sie kommt einer Entschuldigung und Reinigung der anderen Filme gleich, auch wenn dies strukturell nicht zu begründen ist.«¹⁸

Aus heutiger Sicht betrachtet war es wohl auch Ausdruck einer tiefer gehenden gesellschaftlichen wie ökonomischen Kontroverse darüber, wie das filmische Erbe des Nationalsozialismus insgesamt eingeschätzt werden muss und wie mit ihm umgegangen werden soll. Ab den 1970er Jahren entsteht schließlich in der Nachfolge Siegfried Kracauers nach und nach Studien zum NS-Film, die insbesondere den material-ästhetischen Gehalt der Filme selbst näher in Augenschein nehmen und zu einer differenzierteren Einschätzung kommen. Interessant ist, dass das neueste Quellenwerk zum NS-Film, das bereits erwähnte kommentierte Lexikon *Film im »Dritten Reich« – Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945* eben diese klare Unterscheidung zwischen Tendenzfilmen und unpolitischen Unterhaltungsfilmen zumindest hinsichtlich der Anordnung *nicht* mehr vornimmt, sondern alle Filme gleichrangig in alphabetischer Reihenfolge versammelt.

Noch fünf Jahre zuvor hatte derselbe Autor im gleichen Verlag Schwarzkopf & Schwarzkopf ein materialreiches Grundlagenwerk nur über die manifesten Propagandafilme des »Dritten Reichs«

18 Hans Krahl, Marianne Wünsch, »Der Film des Nationalsozialismus als Vorbehaltsfilm oder ›Ufa-Klassiker‹ vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung«, in: *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*, hrsg. v. Hans Krahl, Kiel 1999, S. 19 f.

herausgegeben (*Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches – Dokumente und Materialien zum NS-Film*), die nach eigenen Angaben etwas mehr als ein Zehntel aller abendfüllenden Spielfilme ausmachten (hier sind es 170 Titel in chronologischer Reihenfolge!). Aber schon damals musste Hobsch einräumen, dass »Propaganda- und Unterhaltungsfilme nur zwei Seiten ein und derselben Medaille [waren], denn die gesamte Filmproduktion diente auf ihre Weise den Zielen des Regimes. Was in den Propagandafilmen in der Regel offen und deutlich ausgesprochen wurde, spielte unterschwellig auch in den scheinbar harmlosen Unterhaltungsfilmen mit.«¹⁹

Ich komme zu den Filmen selbst und ihrem inhaltlich-thematischen Gehalt und muss enttäuschen im Hinblick etwa auf eine differenzierte Systematik der 1.200 abendfüllenden NS-Spielfilme. Trotz einer Vielzahl von Studien zu verschiedensten Regisseuren (von Riefenstahl bis Harlan), Schauspielern (von Heinrich George bis Marianne Hoppe), Genres (Komödien, Revuefilme, Preußenfilme, Biographien »großer deutscher Männer« etc.) und Einzelfilmen gibt es bis heute keine plausible systematisierende *Gesamtübersicht* zu diesem zugegeben riesigen Bestand; was wohl auch damit zusammenhängt, dass erst seit 2010 ein umfassendes Quellenwerk vorliegt, das über bloße Filmtitel, Credits und kurze Inhaltsangaben wesentlich hinausgeht: eben das bereits erwähnte Lexikon von Manfred Hobsch. Nicht zuletzt die schiere Fülle der NS-Filmproduktion und auch die lange erschwerte Zugänglichkeit des Filmmaterials scheint dem bis heute entgegenzustehen.

In Ermangelung einer solchen Systematik greift etwa Hobsch erneut auf die eben skizzierte Zweiteilung von Propaganda und Unterhaltung zurück, auch wenn er einräumt, dass beide auf ihre Weise den Zielen des Regimes dienten: »Nur etwas mehr als ein Zehntel der abendfüllenden Spielfilme kann als direkte Propaganda klassifiziert werden. Diese Filme verherrlichten das Führerprinzip, Krieg und Militär, die ›Volksgemeinschaft‹, ›Blut und Boden‹, schürten den Antisemitismus, schmähten die Weimarer Republik (im Nazi-Jargon ›Systemzeit‹ genannt), die Demokratie, die linken Parteien und bauten vor allem England, Polen und die Sowjetunion als neue Feindbilder auf. Fast neunzig Prozent der abendfüllenden Spielfilme waren Melodramen, Liebesgeschichten, Komödien, Abenteuer-, Revue-, Schlager-, Kostüm- und Heimatfilme, spießige Volksstücke und harmlose Krimis.«²⁰

Das Ineinandergreifen von Propaganda und Unterhaltung lässt sich am Beispiel zweier ästhetisch sehr gegensätzlicher Filme zeigen; zugleich wird deutlich, wie politisch ein vermeintlich

19 Rolf Giesen, Manfred Hobsch, *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches – Dokumente und Materialien zum NS-Film*, Berlin 2005, S. 6.

20 Hobsch, *Film im »Dritten Reich«*, Bd. 1, S. 18.

harmlos-eskapistischer Film sein kann. Die Rede ist einerseits von Veit Harlans Propagandafilm JUD SÜSS aus dem Jahre 1940 und andererseits von Josef von Bakys MÜNCHHAUSEN aus dem Jahre 1943, die aber bereits an anderer Stelle vom Autor unter dieser Perspektive ausführlich untersucht wurden.²¹ Das Bindeglied zwischen den beiden auf den ersten Blick zusammenhanglosen Filmen ist der Schauspieler Ferdinand Marian; der aber, so meine These, in dem Film MÜNCHHAUSEN ganz gezielt mit der Rolle des Grafen Cagliostro besetzt wurde, um auf kaum verhüllte Weise, im indirekten Rückgriff auf seine Rolle als Finanzienrat Joseph Süß Oppenheimer in JUD SÜSS, auch diesem vermeintlich unpolitischen »Unterhaltungsfilm« eine antisemitische Grundierung zu verleihen, parallel zur »Endlösung der Judenfrage«.

Es ist, als wäre Marian, sogar ohne das Kostüm eines eleganten Edelmannes wechseln zu müssen, in seiner Rolle des Hofjuden Oppenheimer aus dem Film JUD SÜSS unmittelbar in den Film MÜNCHHAUSEN gesprungen, um erneut auf gleichermaßen anziehende wie abstoßende Weise die antisemitische Projektionsfigur abzugeben mit seinem politischen Machtwillen, seiner magischen Verführungs- und Zauberkraft und der Gier nach Gold, Geld und Frauen. Wenn JUD SÜSS (zu Beginn des Kriegs) ein einziger Aufruf zum Pogrom ist, dann ist MÜNCHHAUSEN (nach Stalingrad) die selbstmitleidig-rückblickende Bilanz dieser Mordaktion, bei der sich die Figur des Grafen Cagliostro buchstäblich in Rauch auflöst.

Die Nazifilme und der neue Mensch: Forschungsperspektiven

Diese Perspektive auf den NS-Film als untrennbarem Ineinander von Propaganda *und* Unterhaltung, von »Traumvehikel« *und* »Todesfabrik« (Rentschler) ist nicht neu und wurde bereits 1942 von Siegfried Kracauer in seiner Studie »Propaganda und der Nazi-Kriegsfilm« formuliert.²²

Sie könnte aber forschungsmäßig systematischer ausgebaut werden; etwa im Hinblick auf die von Raphael Gross und Werner

21 Vgl. Alfons Arns, »Die halbe Wahrheit. Zum Umgang mit NS-Spielfilmen in Fernsehen und Kritik am Beispiel von ›Münchhausen‹ (1943)«, in: *Medium*, Nr. 4, 1991, S. 13–24; ders., »Fatale Korrespondenzen. Die Jud Süß-Filme von Lothar Mendes und Veit Harlan im Vergleich«, in: *Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer*, hrsg. von Cilly Kugelmann und Fritz Backhaus, Sigmaringen 1995, S. 97–133; Alfons Maria Arns, »Lügen für Deutschland – Antisemitismus und NS-Wirklichkeit in Erich Kästners und Josef von Bakys ›Münchhausen‹ (1943)«, in: *Antisemitismus im Film – Laupheimer Gespräche 2008*, Heidelberg 2011, S. 127–148.

22 Vgl. Siegfried Kracauer, »Propaganda und der Nazikriegsfilm (1942)«, in: Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (1947)*, hrsg. von Karsten Witte, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 322.

Konitzer initiierten Studien zur NS-Moral. Gross analysiert in seinem Buch *Anständig geblieben – Nationalsozialistische Moral* (2010) die Filme JUD SÜSS (1940) und HOTEL SACHER (1939) und kommt zu dem Schluss, dass vor allem die scheinbar ganz harmlosen Unterhaltungsfilme »gerade deshalb die moralische Welt des Nationalsozialismus gut dokumentieren«.²³ Gleichwohl könnte der Film als historische Quelle aber nach Ansicht des Verfassers in diesen Studien eine noch größere Rolle spielen; unbeschadet und als Ergänzung auch zu der von Ronny Loewy für das Projekt »Cinematographie des Holocaust« geleisteten Arbeit.

In der bisherigen Filmgeschichtsschreibung sind Fragen etwa nach der NS-Moral bislang nur rudimentär gestellt worden; vermutlich aufgrund der Komplexität der Themen Filmästhetik, Geschichte und Moral und auch wegen der Rezeption vieler NS-Produktionen als bloße Unterhaltungsfilme. Besonders anregend scheint mir die von Eric Rentschler vertretene These des Nazi-Kinos als »Ort der Transformation«, der »Steuerung von Gefühlen, um den neuen Menschen zu erschaffen«. Sie könnte – angewandt auf den Gesamtkorpus der NS-Filme und eben nicht nur verengt auf die bis dato auf die Zahl 40 zusammengeschumpften »Vorbehaltsfilme« – vielleicht auf völlig neue Weise erklären, warum auf der einen Seite das »Dritte Reich« aufgrund seiner »Partikularmoral« mit so viel Zustimmung rechnen konnte; und auf der anderen Seite, warum das Fortwirken dieses Filmberbes immer noch so sehr schwankt zwischen Bewunderung und Ablehnung, zwischen unkritischer Aneignung und weschließendem Verbot, zwischen Nostalgie und Giftschrank.

Wie lauten doch die Schlussätze von Karsten Wittes helllichtigem Essay über den »Film im Nationalsozialismus – Blendung und Überblendung«: »Das verruchte Erbe ist nicht teilbar. Man schlägt es aus oder nimmt es an.«²⁴

23 Raphael Gross, *Anständig geblieben – Nationalsozialistische Moral*, Frankfurt am Main 2010, S. 81.

24 Witte, »Film im Nationalsozialismus«, S. 170.