

*Sammelrezension Nazifilme*

**Joseph Garncarz: Begeisterte Zuschauer: Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur**

Köln: Herbert von Halem 2021, 356 S., ISBN 9783869625621, EUR 38,-

**Johanne Hoppe: Von Kanonen und Spatzen: Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme**

Marburg: Schüren 2021, 368 S., ISBN 9783741003691, EUR 34,-

(Zugl. Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, 2019)

Wie zwei neue Publikationen zum Kino des Dritten Reichs veranschaulichen, nimmt die wissenschaftliche Auseinandersetzung der letzten vierzig Jahre mit der Frage danach, ob die während der Zeit des deutschen Faschismus produzierten Filme propagandistische Ziele verfolgten oder nicht, kein Ende. Joseph Garncarz untersucht die Popularität des deutschen Films dieser Zeit und kommt zum Ergebnis, nur eine Handvoll Filme seien nicht absolut harmlose Unterhaltungsfilme. Johanne Hoppe legt hingegen eine Studie zur staatlichen Handhabung der von den Alliierten zusammengestellten Verbotslisten im Nachkriegsdeutschland vor und stellt fest, die zuständigen bundesdeutschen Instanzen hätten in ihrer Entscheidung, Verbotsfilme der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen, stets kommerzielle Erwägungen statt ideologische beziehungsweise pädagogische walten lassen.

Der Kölner Professor Garncarz hat seit 2013 in verschiedenen Buchpublikationen die Zuschauer\_innenpräferenzen der Deutschen im Stummfilm,

im Nachkriegsdeutschland und im Vergleich zum europäischen Ausland durch genaue Datenerhebungen untersucht. Im vorliegenden Band *Begeisterte Zuschauer* bestätigt er durch empirische Mittel, die lange von der Forschung vermutete These (vgl. z.B. Lowry, Stephen: *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer, 1991), die Filmproduktion des Dritten Reichs hätte die Zuschauermassen angezogen wie kaum davor oder danach. Mehr als 7,6 Milliarden Kinobesucher\_innen strömten während der zwölf Jahre der Nazi-Gewaltherrschaft in die deutschen Kinos, so dass offensichtlich die Filmwirtschaft die Erwartungen des Publikums erfolgreich bediente. Der Autor möchte aber wissen, welche Filme und welche Filmgenres am populärsten waren.

Um dies trotz der fragmentarisch überlieferten Dokumente zu erreichen, benutzt Garncarz die in den Tageszeitungen veröffentlichten Kinoinserate, um die Anzahl der Spieltage eines Filmes zu eruieren, welche er dann mit dem Platzangebot des angege-

benen Kinos und der Platzierung des Films im Programm vermengt, um den von John Sedgwick entwickelten POPSTAT-Index zu berechnen (vgl. Sedgwick, John: „Measuring Film Popularity.“ In: Ross, Michael [Hg.]: *Digital Tools in Media Studies, Analysis and Research: An Overview*. Bielefeld: transcript, 2009, S.43-54). Seine Stichprobe ist auf eine Auswahl Kinos im Großraum Berlin fokussiert, da diese die Stadt/Land-Bevölkerung in ganz Deutschland relativ genau widerspiegelt. Indem er die Ergebnisse seiner Probe mit den bekannten Verkaufsziffern der UFA vergleicht, kann er die Gültigkeit seiner Erhebung validieren.

Im Folgenden stellt Garncarz die These auf, die Filmwirtschaft hätte sich trotz zunehmender Verstaatlichung und Zensur am Erfolg im Markt orientiert, um neue Produktionen zu planen, welches er durch seine genaue Analyse der Demografie des Kinopublikums beweist. Er zeigt die überwältigende Vorliebe des Publikums für deutsche gegenüber ausländischen Filmen auf sowie den Wunsch nach gut gemachten Filmen, egal welcher ideologischen Ausrichtung. So gehören zum Beispiel auch die noch immer verachtenswerten Nazi-Propagandafilme *Jud Süß* (1940), *Ich klage an* (1941) und *Die goldene Stadt* (1942) zu den erfolgreichsten Filmen der Zeit, weil filmische Qualität und nicht unbedingt Ideologie ausschlaggebend waren für ihren Erfolg beim Publikum. Andererseits unterstützte eine Mehrheit der Deutschen den Nationalsozialismus voll und ganz, nach Garncarz: „Nationalsozialistische Ideen und Ideale waren in der NS-Zeit

fest in der deutschen Bevölkerung verankert“ (S.222). Daraus leitet Garncarz die These ab, das Publikum hätte weitgehend die freie Wahl gehabt, welchen Filmen sie ihre Gunst schenkten, sogar die begeisterten Zuschauer\_innen in Vorführungen des Jüdischen Kulturbundes des Jahres 1939-40 – bevor sie in die Gaskammern abtransportiert wurden.

Mit einer beachtenswerten Akribie präsentiert und analysiert Garncarz die Zuschauer\_innendaten, so dass diese Arbeit für lange Zeit ein Standardwerk für die Rezeptionsgeschichte des Films im Dritten Reich werden kann. Weniger überzeugend ist aber seine These, nur wenige Filme hätten faschistisches Gedankengut transportiert, nicht nur aus den obengenannten Gründen, sondern auch weil er sich lediglich auf die immer kleiner werdenden Verbotslisten der Alliierten und die Entscheidungen der FSK beruft (vgl. S.208).

Doch wie Johanne Hoppe in ihrer Dissertation *Von Kanonen und Spatzen: Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme* auslegt, waren viele Urteile beider Instanzen mehr als problematisch beziehungsweise trumpten kommerzielle stets ideologische Entscheidungen. Lediglich in der DDR ging man stringenter vor.

Der Titel von Hoppes Buch bezieht sich auf den immer wieder ausgesprochenen bagatellisierenden Satz der Entscheidungsgremien, man schieße auf Spatzen mit Kanonen, wenn man das weitere Verbot eines beliebigen NS-Films aufrechterhalte (vgl. S.328). Dies ist kaum überraschend, wenn man bedenkt, dass nicht nur die

Entscheidungsgremien mit im Dritten Reich geschulten Filmfachleuten besetzt waren, sondern auch weil es im kommerziellen Interesse der niemals entnazifizierten Filmwirtschaft lag, so viele Filmklassiker der ‚guten alten Zeit‘ wie möglich wieder in die Kinos zu bringen. Bedenklich war auch die Entscheidung der Bundesregierung, profilierten Nazis wie Leni Riefenstahl die Rechte an ihren Filmen ohne rechtliche Dokumentation zuzuerkennen: Nicht nur erhielten die betreffenden Personen wieder ein Einkommen, sie konnten auch Filmvorführungen in ihrem Sinne gestalten beziehungsweise verbieten.

Hoppe strukturiert ihre Arbeit chronologisch, indem sie buchstäblich Hunderte von FSK-Entscheidungen und andere Dokumente analysiert: 1.) Von 1945 bis 1955 waren die politischen Entscheidungen der Besatzungsmächte noch maßgebend, die bis zu 433 Titel auf die Verbotslisten setzten, wobei schon ab 1952 die FSK ihre Arbeit aufnahm und sofort einige Verbotsfilme freigab; 2.) In den Jahren 1956 bis 1978 übernahmen zunächst die FSK und der UFI-Liquidationsausschuss die Entscheidungsgewalt über die Verbotsfilme, wobei Unklarheit über Vorgehensweisen herrschte – das heißt bis zur Gründung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, die 1966 sämtliche Filmrechte zu fast allen Filmen aus dem Dritten Reich (und auch Weimar) übernahm; 3.) Zwischen 1979 und 1996 kamen die Murnau-Stiftung sowie die FSK zunehmend unter Beschuss von Teilen der Öffentlichkeit, weil die unter wirtschaftlichem Zwang

stehende Stiftung immer noch Kapital aus Nazi-Filmen schlug; 4.) Im letzten Abschnitt von 1997 bis 2017 nahm die Murnau-Stiftung Abstand von jeglichen Diskussionen um Verbotsfilme, da sie sich unter den neuen Bedingungen des digitalen Marktes außer Stande sah, diesen Markt zu regulieren.

Im Jahr 1994 standen lediglich 39 Titel noch auf der Liste (vgl. S.198). Obwohl die Handhabung mit Verbotsfilmen in den angegebenen Zeitabschnitten einen anderen Verlauf in der DDR nahm, kam es auch dort zu öffentlichen Vorführungen von Verbotsfilmen, vor allem im Fernsehen.

Nach Hoppe gab es zu keiner Zeit seit dem Ende des Hitler-Faschismus eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den im Dritten Reich produzierten Filmen, wobei die Unterscheidung zwischen Propaganda und ‚sauberer‘ Unterhaltung eigentlich nicht haltbar sei, weil – wie die Filmwissenschaft in den letzten vierzig Jahren immer wieder dargestellt hat – auch nicht-offensichtlich politische Filme im Subtext faschistisches Gedankengut transportieren konnten. Schon die Alliierten hätten eine tiefgründige Auseinandersetzung mit den inhaltlichen und institutionellen Strukturen der NS-Filme versäumt. Hoppe zitiert den Bericht Heinrich Fraenkels für die englische Besatzungsmacht, der meinte, nur ein Prozent aller Filme seien vollständig nationalsozialistisch (vgl. S.24). Auch die Entscheidungen der FSK und des UFI-Liquidationsausschusses zielten lediglich auf die Entfernung von Hakenkreuzen und Hitlergruß, als augenscheinlichen Anzeichen der

NS-Ideologie, während „Vorsehung, Ehrpusseligkeit, Schicksalsbedeutung, Schollenmythos, Sexualfeindlichkeit, autoritäre[s] Gebären und Fremdenverachtung“ (S.149) als nicht relevant abgetan wurden. Immer wieder kam es in den folgenden sechzig Jahren zur Freigabe eines Films oder zu einer Herabsetzung auf ein Mindestalter der Zuschauer\_innen aus rein finanziellen Gründen, ab 1966 auch aus dem Zwang heraus, die Schulden der Murnau-Stiftung zu tilgen. Auch spätere Versuche in der Murnau-Stiftung, die Verbotsfilme neu zu bewerten, verliefen immer wieder im Sande.

Überraschend ist vor allem die Auflistung der Vorführungen in Deutschland des antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß*: Hoppe kann hierfür 824 Vorführungen mit Erlaubnis der Murnau-

Stiftung in den Jahren 2002 bis 2017 dokumentieren (vgl. S.261). Heute ist der Film in Deutschland leicht als DVD über das Internet erhältlich, obwohl antisemitische Hetzschriften nach dem Grundgesetz verboten sind.

Allein durch das Zusammentragen der unglaublichen Datenmengen haben die beide hier besprochenen filmwissenschaftlichen Werke wichtige Beiträge zur Forschung des Films im Dritten Reich geleistet. Inwieweit man dem Fazit der jeweiligen Autor\_in Glauben schenkt, hängt ab vom ideologischen Standpunkt der Leser\_innen beziehungsweise das Lesen beider Werke erlaubt Studierenden, die ideologischen Pole dieser langjährigen Auseinandersetzung zu erkennen.

*Jan-Christopher Horak (Pasadena)*