

**Brigitte J. Hahn: Umerziehung durch Dokumentarfilm?
Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im
Nachkriegsdeutschland (1945-1953)**

Münster: Lit Verlag 1997, 511 S., ISBN 3-8258-2820-4, DM 58,80

Es lag schon immer die Vermutung nahe, die amerikanische Filmindustrie hätte den nachkriegsdeutschen Filmmarkt in Kooperation mit der Militärbesatzungsregierung der Vereinigten Staaten, OMGUS (Office of Military Government, United States) genannt, vereinnahmt. Wie sonst war es zu erklären, dass die deutsche Filmproduktion erst zuletzt in der U.S.-Zone wieder aufgenommen wurde – nur die Franzosen obstruierten deutsche Bemühungen konsequenter –, um dann in die tiefste Provinzialität zu versinken, während anschließend in der frischgebackenen Bundesrepublik der Hollywoodfilm rücksichtslos dominierte? Und wieso konnten die sowjetischen Militärs in Berlin so schnell nach Ende des Krieges die DEFA gründen und bald danach einen „antifaschistischen“ deutschen Film ins Leben rufen, dessen Blüten sich durchaus mit den besten Produktion Weimars messen ließen? Die bisher veröffentlichten Werke zur Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms, zum sogenannten Trümmersfilm, geben nur wenig Auskunft über den Einfluss der Besatzer. Auch wenn sie die im Vergleich mit der sowjetischen Besatzungszone verspätete Ausstellung von Filmlizenzen in den Westzonen durchaus feststellen, gehen fast alle Bücher zum Thema – angefangen mit Peter Pleyers noch immer lesenswerter Münsteraner Dissertation – eher auf inhaltliche Aspekte der Filme ein. Aber keiner hat sich bisher mit der Filmpolitik der alliierten Viermächtebesatzung auseinandergesetzt, die doch eine so nachhaltige Wirkung auf die Filmwirtschaften der ehemals zwei deutschen Republiken hatte. Auch die in den letzten Jahren veröffentlichten Publikationen zur DEFA begnügen sich mit einer Darstellung aus veröffentlichten Quellen, ohne die sicherlich noch in Moskau archivierten Akten der sowjetischen Besatzungsmacht, vor allem die Abteilungen der Filmoffiziere, zu berücksichtigen.

Mit der Veröffentlichung der Dissertation von Brigitte Hahn können wir diese Theorie der Konspiration ad acta legen: Die Zusammenarbeit zwischen Hollywood und OMGUS war wenig konspirativ, im Gegenteil, ihre Beziehung zueinander war mindestens bis zur Gründung der Bundesrepublik eher feindlich. Wollte Hollywood gleich nach dem Krieg Deutschland mit den Früchten der Traumfabrik beliefern, so waren die amerikanischen Militärs eher an *reeducation* interessiert. Umgekehrt blieb Ihre an Hollywood adressierte Einladung, bei der Produktion von Dokumentarfilmen für den deutschen Zuschauer mitzuwirken, ohne Widerhall. Auch dies nur ein Beispiel für die vielfältigen Interessenkonflikte, die die Filmpolitik nach 1945 bestimmten. Im Zentrum der Arbeit Hahns steht die monumentale Bürokratie der Amerikaner, bestehend aus einem Dschungel aus Kompetenzen, verfeindeten Regierungsressorts sowie politischen Interessen im Kongress und bei den Militärs, die aus der Ferne und vor Ort die Kulturpolitik im Allgemeinen und die Dokumentarfilmproduktion im Spezifischen im besiegten Deutschland steuern wollten. Kein Wunder also, dass die Lizenzvergabe für die Spielfilmproduktion nur langsam in die Gänge kam.

Hahn beginnt in ihren ersten zwei Kapiteln mit einer Beschreibung des filmtheoretischen Verständnisses der amerikanischen Regierung und der Darstellung der noch im Krieg stattfindenden Planungen für ein amerikafreundliches Deutschland ohne Faschismus. Schon in dieser Phase meldeten sich verschiedene Parteien zu Wort, u. a. das OWI (Office of War Information) und die PWD (Psychological Warfare Division). Zwar zitiert Hahn in diesem Zusammenhang wiederholt das Dokumentarfilmmodell John Griersons, doch darin zeigt sich eine filmhistorische Schwäche der Arbeit, denn nicht Grierson (der erst lange nach dem Krieg in Amerika rezipiert wurde), sondern eher Harold Laswell, Leo Handel und Dorothy B. Jones waren maßgebend für das theoretische Denken der Filmspezialisten in der Regierung. Andererseits ist Hahns Beschreibung der verschiedenen Abteilungen, die sofort nach Ende des Krieges die politische und Dokumentarfilmlandschaft in der ABZ zu bestimmen trachteten, ausgezeichnet. So unterteilt sie die Besatzungszeit in drei Phasen: die punitive bis Mai 1946, eine Übergangsphase bis Mitte 1947 und die Gestaltung Deutschlands als Juniorpartner im Zeichen des beginnenden Kalten Krieges. Ihr wissenschaftliches Interesse gilt nicht nur den tatsächlich in dieser Zeit entstandenen Dokumentarfilmen und deren Rezeption, sie geht ebenso der Frage nach „Welche Faktoren bestimmen oder beeinflussen den Einsatz des Dokumentarfilms im Spannungsfeld von Kultur, bzw. Umerziehungspolitik und übergeordneter Interessenpolitik?“ (S.11)

Um diese Frage zu beantworten, verfolgt Hahn den „Akten-Wegen“ durch die verschiedenen Regierungsressorts und kommt immer wieder zum Ergebnis, dass Grundsatzentscheidungen nur selten gefällt wurden. Stattdessen dominieren Zufallsmomente und bürokratisches Gerangel, welche Filme gedreht und gezeigt werden. So erscheint die Produktions- und Rezeptionsgeschichte der zwei wichtigsten Dokumentarfilme dieser Zeit, *Die Todesmühlen* und *Nürnberg und seine Lehren*,

als eine endlose Reihe von Kompromissen, die zu einer fehlgeschlagenen Veröffentlichung führte, weil der aktuelle Anlass jeweils vorüber war. Als *Todesmühlen* – ein Film, der über die KZs aufklären sollte – im Herbst 1945 in die Kinos kam, „war die amerikanische Militärregierung längst nicht nur von der Kollektivschuldthese, sondern inzwischen auch von einer intensiveren öffentlichen Diskussion der Schuldfrage abgerückt.“ (S.109) Dass viele Filmvorhaben im Sande verliefen und nur wenige, eher unkontroverse Filme von den Amerikanern überhaupt produziert worden sind, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die verschiedenen Entscheidungsträger sich nur selten über die zu kommunizierende politische Botschaft einigen konnten. In vielen Fällen entschied letztlich General Cassius Clay, der Oberbefehlshaber der ABZ, ob ein Film gezeigt wurde oder nicht. Einer der wenigen Filme, die schließlich doch gezeigt wurden, war ironischerweise ein Film über Malaria, der von Goebbels Propagandaministerium bereits zu Beginn des Krieges gedreht worden war, als sich die deutsche Wehrmacht auf den Afrikadienst vorbereitete, der aber 1948 den deutschen Zuschauer im Trümmerkino kaum von Nutzen sein konnte (S.281). Hinzu kam, dass die Amerikaner immer wieder die deutschen Zuschauer und ihre – nicht zuletzt durch die Seh-Erfahrungen während der Nazizeit – erhöhte Sensibilität gegenüber Propaganda unterschätzten. Amerikanische Meinungsforscher, die die Filmvorführungen untersuchten, mussten deshalb immer wieder feststellen, dass die intendierte Wirkung ausblieb. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Hintergründen und Ursachen des Faschismus fand andererseits nicht statt. Wenn es eine politische Perspektive in den Filmen gab, dann bestand sie in einer von amerikanischen Moralvorstellungen geprägten Ideologie, die die Verantwortung des einzelnen Menschen für sein Handeln postulierte.

Im Mittelteil des Bandes geht Hahn auf die Filmproduktionen der OMGUS ein, die mit wenigen Ausnahmen realpolitische Ziele verfolgte, um den Blick der Deutschen so schnell wie möglich nach vorn auf den Kampf gegen den Kommunismus zu richten. Kontroverse Themen wurden dagegen vermieden, da man negative Reaktionen beim deutschen Publikum fürchtete. Resümierend stellt Hahn auch fest, dass die politischen Ziele sich ständig änderten, so dass eine am aktuellen Zeitgeschehen orientierte Filmarbeit kaum möglich war. Die Lizenzierung deutscher Filmproduktionen wurde zudem bewusst verzögert, da das OMGUS befürchtete, „politisch engagierte Deutsche könnten den Film als Sprachrohr benutzen, um Botschaften zu verbreiten und politische Ideen zu propagieren, die von amerikanischen Vorstellungen abwichen.“ (S.414)

So wurden die Weichen für die kommende Republik gestellt. Zweifelsohne ein wichtiger Beitrag zur Filmforschung, auch wenn Hahns Arbeit vielleicht manchmal zu sehr ins Detail geht und deshalb vom nichtspezialisierten Leser Kraft und Ausdauer verlangt.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)