**Karsten Witte: Lachende Erben, Toller Tag.
Filmkomödie im Dritten Reich**

Berlin: Vorwerk 8 1995, 275 S., ISBN 3-930916-03-7, DM 48,-

Die Geschichtsschreibung zum Kino des Dritten Reichs ist seit längerer Zeit in zwei Lager gespalten. Einerseits in Filmwissenschaftler, die die Filmproduktion im Dritten Reich als eine direkte Manifestation der Politik des Faschismus im Staate Adolf Hitlers sehen, als den Versuch des Propagandaministeriums, über die Massenmedien Film, Hörfunk und Presse die Köpfe und Herzen des deutschen Volkes zu betäuben; andererseits in solche Historiker, die den Faschismus im Film zwischen 1933 und 1945 nur an einigen wenigen Propagandafilmen ausmachen und die in der Arbeit der tüchtigen deutschen Spielleiter und Schauspieler die Möglichkeit des inneren Widerstandes, der inneren Emigration über unpolitische Unterhaltung zu erkennen glauben. Beide Lager haben sich in ihren Positionen verhärtet. Die 'Propagandisten', u.a. Erwin Leiser, die französischen Historiker Francis Courtade / Pierre Cadars, oder der Engländer David Welch, tendieren dazu, nur solche Filmgattungen ins Visier zu nehmen, die ihre Thesen von einer allgegenwärtigen Propagandamaschine unterstützen: Filmbiografien (*Bismark*), Kriegsfilme (*Stukas*), historische Epen (*Der große König*), nationalsozialistische Heldenerzählungen (*Hitlerjunge Quex*), Dokumentarfilme (*Triumph des Willens*). Die über Inhaltsanalysen gewonnenen Erkenntnisse lassen sich zwar auf die genannten Gattungen anwenden, doch versagt die Methodik bei der Analyse von Unterhaltungsfilmen, die ihre ideologischen Botschaften geschickt

in oberflächlich unpolitische Kassenschlager einzumontierten verstehen. Im Gegenlager haben die vermeintlichen Apologeten und Zeitgenossen, z.B. Arthur Maria Rabenalt und Fritz Hippler oder der Amerikaner David Stewart Hull und der Italiener Cinzia Romani, immer wieder behauptet, die Filmschaffenden des Dritten Reichs hätten nur widerwillig die Nazis unterstützt und nur unter Zwang Propagandafilme gedreht; eine These, die hauptsächlich als Entlastungsstrategie für die Überlebenden diene.

In den letzten fünfzehn Jahren ist eine neue Generation von Filmhistorikern (u.a. Gertrud Koch, Martin Loiperdinger, Stephen Lowry, Eric Rentschler, und Karsten Witte) in Erscheinung getreten, die versucht, den Faschismus im Film auch in solchen angeblich 'unpolitischen' Gattungen wie Musikfilm, Western und Melodram zu entdecken. Karsten Witte, der schon vor vielen Jahren über den Revuefilm im Dritten Reich schrieb (*Wir tanzen um die Welt*, hg. von Helga Belach), hat jetzt endlich sein lange erwartetes Buch *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich* vorgelegt. Wie Witte in der Nachbemerkung selbst zugibt, ist das Buch ein Fragment, doch eine lesenswerte Leistung ist es allemal. Der Hauptteil, eine Überarbeitung seiner 1986 vorgelegten Dissertation über die Filmkomödie zwischen 1933 und 1919, wird von einigen, bereits früher veröffentlichten Essays eingerahmt: u.a. zu Lilian Harvey, zu *Minna von Barnhelm* (1939), zur *Feuerzangenbowle* (1944) und zum deutschen Revuefilm.

In der Untersuchung von mehr als sechzig deutschen Komödien ist Wittes zentrale These, daß die Filmkomödien des Dritten Reichs nicht im Sinne der Mobilmachung des Volkes, sondern im Sinne der Immobilisation der Wünsche gesehen werden muß. Es ist ein kontinuierlicher Prozeß der Reduzierung, der Ausgrenzung, der Stilllegung der Lust und der Integration in ein nationalsozialistisches Denken, der sich im Film zwischen 1933 und 1939 abspielt, mit dem Ziel, das Volk ohne Wünsche in den Krieg schicken zu können. Witte geht Jahr um Jahr vor, in jedem Kapitel sucht er sich andere Schwerpunktthemen; dabei wendet er eine modifizierte Kracauerische Methode der Filmanalyse an und zitiert Jean Pivasset: „Ohne Zweifel aber ist der Film eine Konkretisierung auf dem Gebiet, das 'denkbare Bewußtsein' einer Gesellschaft oder das Bewußtsein vom je Denkbaren zu nennen wäre und nicht das kollektive Bewußtsein, wie es wirklich existiert, über das soziologische Techniken Rechenschaft geben können.“ (S.42)

Das Jahr 1933 ist noch Übergangszeit, da wurden erst einmal die nichtarischen Filmschaffenden ausgegrenzt, während die Komödien auf die neue Politik einstimmten, indem sie mit der Parteienwirtschaft der Republik abrechneten und gleichzeitig das Volk auf die Monopolwirtschaft einer einzigen Partei vorbereiteten. Dennoch gibt es noch Freiräume für solch schräge Filme wie *Viktor und Viktoria*.

Goebbels fordert Realismus im Propagandafilm und Amüsement im Unterhaltungsfilm. Unausgesprochen bleibt die Entwicklung eines Systems der Studio-

führung à la Hollywood, in der es klare Linien zwischen den Genres und den jeweils zugeordneten Stars gibt. Auch 1934 bleibt ein Übergangsjahr, in dem man eine Vorzensur einführt und viele Themen aus der 'Systemzeit' ausgrenzt. 1935 setzen sich die Linientreuen mit ihrer zweitklassigen Ware durch, obwohl sich die Abweichler in der Gestaltung mancher Filme noch immer profilieren können, so z.B. Reinhold Schünzel in *Amphitryon*.

Im Jahre 1936 geht man zum direkten Angriff auf die amerikanische Konkurrenz über, die in Berlins Kinos noch zu sehen ist. Die Parole heißt nach Witte „eingedeutschter Amerikanismus“, d.h. die Stoffe werden desexualisiert, auch wenn die Erotik der Körper in einigen Filmen so deutlich wie niemals danach präsent ist. Dieser Prozeß wird 1937 fortgeführt, die Frauen, auch die Geliebten der Helden, treten nur noch als mütterliche Trösterinnen in Erscheinung. So etabliert sich in den beiden letzten Vorkriegsjahren nun vollständig eine Filmproduktion, in der die Wünsche zwar abgebildet, aber dann durch die Inszenierung wieder verdrängt werden und die Nichterfüllung der Bedürfnisse als Notwendigkeit der Integration ausgegeben wird.

Dieser Prozeß verläuft aber nicht ohne Brüche. Das große Verdienst Karsten Wittes ist es, klar zu zeigen, wie der Faschismus in das Alltägliche des Kinos eindrang, dabei aber nicht sämtliche Lücken und Diskontinuitäten stopfen konnte. Dafür war das äußerst durchlässige Genre der Komödie einfach zu offen für die dem Faschismus inhärenten gesellschaftlichen Gegensätze und Ambiguitäten.

Jan-Christopher Horak (München)