

Markus Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich

Trier: WVT 1999 (Filmgeschichte International, Bd. 6), 349 S.,
ISBN3-88476-361-X, DM 54,50

In der vorliegenden Publikation beschäftigt sich der Historiker Markus Spieker mit der nationalsozialistischen Filmpolitik im Hinblick auf die Einfuhr von Hollywood-Produktionen sowie mit den deutschen Verleihpraktiken der großen amerikanischen Filmkonzerne zu dieser Zeit. Dabei liefert er nicht nur Daten und Fakten, die er aus zahlreichen Staats- und Firmen-Archiven zusammengetragen hat, sondern stellt auch den Zusammenhang zur Wettbewerbssituation auf dem globalen Filmmarkt her, zeigt den Stellenwert diplomatischer Beziehungen auf und spürt über Presseberichte, Zuschauerzahlen und Laufzeiten der Haltung der Kinogänger zu den amerikanischen Filmen nach. Die einzelnen Kapitel ordnet der Autor chronologisch an, womit er der „allgemeinen politischen Dramaturgie der NS-Zeit“ (S.7) folgt und eine Entwicklung von der „Kampfzeit“ über die „Machtkonsolidierung“ zur „Radikalisierung“ und „Kriegsentsesselung“ (d. h. Einfuhrverbot amerikanischer Filme) auch in der Filmimportpolitik nachzeichnet. Zwischen diese Abschnitte schiebt er jeweils Kapitel ein, die u. a. unterschiedliche Aspekte des amerikanischen Filmmarkts und der Konzernpolitik beleuchten.

Spiekers detaillierter Überblick über die Filmpolitik und Importpraktiken in der Weimarer Republik lässt zuerst den Eindruck entstehen, dass die Import- und Zensurpolitik der Nationalsozialisten bruchlos an die Restriktionen anknüpft, denen US-amerikanische Filme bereits in den zwanziger Jahren ausgesetzt waren. Schon seit der Zulassung von ausländischen Filmen für den deutschen Markt im Jahre 1921 gab es Einfuhrbeschränkungen, die u. a. durch die Festlegung eines Kontingents geregelt waren. Die exportinteressierten Hollywood-Konzerne fanden jedoch Wege, ihre Filme dennoch auf dem deutschen Markt abzusetzen, so dass in der Presse bald von einer „Filmschwemme“ die Rede war. Einige Firmen gründeten beispielsweise deutsche Filialen und produzierten – aufgrund ihrer schlechten Qualität nie aufgeführte – „Quota-Quickies“ (S.22), um damit das deutsche Produktionsvolumen aufzustocken und dadurch das prozentual berechnete Kontingent für Auslandsproduktionen zu erhöhen. MGM und Paramount gewährten hingegen der hoch verschuldeten Ufa ein Darlehen und verpflichteten das deutsche Unternehmen im Gegenzug, 50% der Spielzeit in ihren Kinos für amerikanische Filme zur Verfügung zu stellen. Aufführungsverbote (in der Weimarer Republik insgesamt 0,4% bezogen auf das Gesamtangebot) waren inhaltlich begründet, wie beispielsweise im Fall der „Hetzfilme“, in denen die Filmprüfstellen das deutsche Ansehen verunglimpft sahen und gesetzliche Regelungen sogar zu einem Geschäftsverbot von United Artists führte. Mit dem Hinweis auf den Konflikt um den Tonfilm zeigt Spieker, welche Interessen die

Einfuhrbeschränkungen und Aufführungsverbote leiteten: Weil der deutsche Patenhalter für die Tonfilmtechnik eine Ausrüstung der Filmtheater mit amerikanischer Technik verhindern wollte und Rechtsmittel einlegte, wurden bis zur Klärung des Monopolstreits im „Pariser Tonfilmfrieden“ 1930 (S.23) einfach keine Ton- sondern weiterhin ausschließlich Stummfilme eingeführt. Angesichts der Marktinteressen, an denen sich die Filmpolitik in der Weimarer Republik ausrichtete, erstaunt es kaum, dass die „Filmunterversorgung“ (S.36), die Spieker Ende der zwanziger Jahre feststellt, eine Lockerung der restriktiven Einfuhrpraktiken zur Folge hatte. Es lasse sich, so der Autor, insofern nicht von einer Kontinuität von Weimarer und nationalsozialistischer Filmpolitik sprechen, als für eine kurze Zeit eine „Normalisierung der bilateralen Filmbeziehungen“ (S.40) eingetreten sei. Dennoch seien die gegen Hollywood gerichteten Polemiken und Praktiken derart eingeübt gewesen, dass die Filmpolitik der Nationalsozialisten wie eine Fortsetzung erschien.

Nach dem Machtwechsel konstatiert Spieker eine Verschärfung der Zensurpolitik, die am „Primat der Ideologie“ (S.64) ausgerichtet war. Im Zuge der ‚Arisierung‘ wurde neben den jüdischen Angestellten der deutschen Filmwirtschaft nach einigem Hin und Her auch den jüdischen Mitarbeitern der deutschen Hollywood-Filialen gekündigt. Zensururteile wurden mit der Abstammung von Schauspielern, später auch von Komponisten, Drehbuchautoren und anderen Mitgliedern des Produktionsteams begründet. Dafür wurden Biografien erforscht und Namenslisten erstellt, anhand derer eine „Unbedenklichkeitsprüfung“, eine Art informelle Vorzensur ohne Begründungspflicht im Falle von Ablehnungen, vorgenommen wurde. Neben den antisemitisch motivierten Verboten wurden Filme auch aus inhaltlichen Gründen nicht zugelassen. Beispielsweise wurden Gangster- und Horrorfilme prinzipiell verboten, weil die dargestellten Gewalt- und Schockeffekte als „Angriff auf die Nervenkraft des deutschen Volkes“ (S.75) verstanden und negative Auswirkungen befürchtet wurden. Filme wurden außerdem aus ‚rassehygienischen‘ Gründen abgelehnt oder gekürzt; so musste z. B. aus *King Kong* die Szene mit dem schreienden Mädchen in King Kongs Hand entfernt werden, an *Tarzan* wurde u. a. bemängelt, dass „ein Urwaldmensch, ja selbst ein Affe, edelster Seelenregungen fähig und als Ehepartner würdig sei“ (Oberprüfstelle, zit. S.76). Die „laxe Auffassung von Ehe und Moral“ führte zum Verbot von *Blonde Venus*, die kurze Beinbekleidung von Revuegirls verhinderte hingegen die Zulassung von *42nd Street*. Spieker versucht anhand zahlreicher Beispiele, die Zensurenentscheidungen zu systematisieren, kommt jedoch zu dem Schluss, dass „die nationalsozialistische Zensur [...] zwischen ökonomischen Opportunitätserwägungen und der Rücksichtnahme auf das radikale Parteivolk“ schwankte (S.72). Darüber hinaus stellt er die These auf, dass das Konkurrenzverhältnis zwischen Ufa und Hollywood Goebbels, der nach der Verstaatlichung der Ufa (1937/38) deren oberster Chef und gleichzeitig oberster Zensor war, dazu veranlasst habe, nur noch qualitativ minderwertige Hollywood-Pro-

duktionen zuzulassen. Die filmpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten gegenüber Hollywood lassen sich in dieser Lesart daher nicht nur auf ideologische Gründe zurückführen, sondern sind darüber hinaus auch untrennbar mit den Interessen der deutschen Filmindustrie verbunden.

Bis zum vollständigen Boykott von amerikanischen Filmen, der gegen Ende des Jahres 1940 durch die schrittweise Verhängung von Geschäftsverböten gegen alle Hollywood-Konzerne eintrat, wechselten sich Zensurverschärfungen, Proteste und Drohungen seitens der US-Firmen, die Handelsbeziehungen abubrechen, sowie darauf folgende Lockerungen der Zensurmaßnahmen ab. Eine eindeutige Radikalisierung stellt Spieker hingegen in der Berichterstattung über amerikanische Filme fest. Nach der Abschaffung der Filmkritik wurde die Presse angewiesen, ihre Hollywood-Berichte zu reduzieren und keine Bilder von amerikanischen Stars mehr abzudrucken. In Kombination mit der Zensurpolitik, in deren Folge keine hochwertigen Filme mehr aufgeführt wurden, zielte diese Strategie auf eine „lautlose Entwöhnung des Kinopublikums“ (S.241).

Die Reaktionen der Hollywood-Konzerne auf die nationalsozialistische Zensurpolitik waren unterschiedlich. Einige Firmen zogen sich bereits 1933 vom deutschen Filmmarkt zurück. Spieker zeigt auf, dass dies nicht ausschließlich aus Protest gegen die antisemitischen Maßnahmen geschah (Warner wurde aufgefordert, den jüdischen Leiter der deutschen Niederlassung zu entlassen, der Filialleiter von Universal wurde verhaftet und ausgewiesen). Einige Konzerne sahen beispielsweise aufgrund ihrer Genre-Spezialisierung (Krimi, Horror) keine Chance, weiterhin eine Zulassung für ihre Filme zu erhalten; für andere war der finanzielle Verlust, der sich aus der seit 1934 wirksamen Geldausfuhrbeschränkung ergab, zu groß. Insofern sind die Liquidationen der Hollywood-Filialen auch in Bezug auf die wirtschaftspolitischen Veränderungen und die zensurbedingten Absatzschwierigkeiten auf dem deutschen Filmmarkt zu sehen. Bis zum endgültigen Einfuhrverbot waren letztendlich nur noch MGM, Paramount und Fox in Deutschland vertreten, die sich mit ihren Filmen auf die Verbotsgründe einstellten. Fox (die der NSDAP 1932 einen Tonaufnahmewagen für Wahlkampfwerte zur Verfügung stellte) und Paramount unterhielten neben dem Spielfilmverleih in Deutschland auch eine Wochenschau-Produktion. Beide Firmen reinvestierten damit ihre Gewinne im Land selbst, weshalb sie von der Geldausfuhrbeschränkung weniger betroffen waren als diejenigen Konzerne, die ihre Einnahmen unter erheblichem Verlust in die USA transferieren mussten.

Dass in den amerikanischen Chefetagen der in Deutschland verbleibenden Firmen „vornehmlich Juden saßen“ (S.97), veranlasst Spieker zur Aufklärung der Frage, warum diese Unternehmen bereit waren, mit dem rassistischen NS-Regime zu kooperieren. Als Gründe nennt er hierfür u. a. die Unterschätzung der Gefährlichkeit, die fehlende Entscheidungsautonomie der Studiobosse, das Primat der Ökonomie und die Gewinnmaximierung sowie die Bemühungen der

jüdischen Firmenchefs. „Ihre Abstammung aus dem öffentlichen Diskurs herauszuhalten“ und nicht in den „Verdacht einer doppelten Loyalität gegenüber dem amerikanischen Vaterland und der weltweiten Judengemeinschaft zu geraten“ (S.99). Den relativ späten Produktionsbeginn von Anti-Nazi-Filmen erklärt Spieker u. a. mit dem „Production Code“, dem alle im Dachverband der Filmindustrie verpflichtet waren und in dem der Verzicht auf die Produktion von politischen Filme festgelegt war. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die ersten Anti-Nazi-Projekte in kleinen Studios ausgearbeitete wurden, die nicht dem Dachverband angehörten. Doch die diplomatischen Interventionen und Androhungen von Handelsrepressalien des deutschen „Sonderbeauftragten für die Vereitelung amerikanischer Hetzfilme“ waren mehrfach von Erfolg gekrönt, so dass einige Filmvorhaben aufgrund von Gerichtsentscheiden nicht realisiert wurden. Erst Ende 1938 begann die Planung für *Confessions of a Nazi Spy*, dem ersten Anti-Nazi-Film eines großen Studios. Die Entscheidung von Harry Warner, diesen Film zu produzieren, führt Spieker auf dessen jüdische Abstammung zurück: der mit Jack Warner befreundete Roosevelt unterstützte laut Spieker das Filmvorhaben.

Das Referat einiger Aspekte des Buches wird deutlich gemacht haben, wie ausführlich der Autor sein Thema behandelt und wie ergiebig sein Quellenmaterial ist. Die von ihm präsentierten Fakten sind äußerst erhellend, wobei die Thematisierung von methodischen Problemen, die sich u. a. aus den Implikationen der nationalsozialistischen Quellen ergeben, die Argumentation der Arbeit noch unterstützt hätte. Beispielsweise beschreibt Spieker im Kapitel zur nationalsozialistischen Filmprogrammatisierung einerseits die heterogene Haltung der NSDAP gegenüber amerikanischen Filmen und greift dafür auf die Parteipresse vor 1933 zurück. Andererseits stellt er jedoch die nationalsozialistische Filmpolitik als autonome Entscheidungen von Hitler und Goebbels dar und erklärt deren Motivationen u. a. unter Rückgriff auf Hitlers Filmgeschmack und Goebbels Charaktereigenschaften („Erfolgsneid“ , S.167). Damit schwächt Spieker seine Argumentation, die auf die komplexen Zusammenhänge von Entscheidungen zielt, immer wieder erheblich ab.

Wie schwierig es prinzipiell ist, sich bei der Bearbeitung des Nationalsozialismus von dessen ideologischen Setzungen zu lösen, zeigt sich auch an einigen Stellen dieses Buches. So impliziert beispielsweise die retrospektiv gestellte Frage, warum sich die jüdischen Firmenbosse nicht stärker gegen das nationalsozialistische Regime engagiert haben (z. B. in Form von Anti-Nazi-Filmen), ein Identitätskonzept, das die Zugehörigkeit zum jüdischen Glauben und zur jüdischen Kultur als wesentlich und unüberwindbar setzt. Dabei wird nicht in Betracht gezogen, ob diese Identitätsvorstellung für die befragten Personen überhaupt noch Gültigkeit hatte und dass der „rassische“ Aspekte der „Abstammung“ für das Handeln von Studiopräsidenten möglicherweise keine Rolle mehr gespielt haben könnte. Vielleicht müsste hier eher gefragt werden, warum sich Amerikaner oder warum sich ein Industriezweig oder warum sich im Ausland lebende Freunde oder

Familienangehörige von in Deutschland verfolgten Juden nicht stärker engagiert haben. Auch an einer anderen Stellen lässt sich Spicker auf das antisemitische Identitätskonzept ein. Er scheint in einigen Fällen die Abstammungsrecherchen der Nazis nachvollzogen zu haben, z. B. wenn er Filme nennt, die trotz des Mitwirkens von jüdischem Personal inkonsequenterweise zugelassen wurden. Im Fall von Chaplin hebt er die falsche ‚rassische‘ Markierung hervor (kein Jude), während er bei anderen Personen die ‚Abstammung‘ mitliefert, ohne dass seine Argumentation dies erfordert. Die Relevanz dieser Zusatzinformationen ist m. E. fragwürdig; wichtiger wäre vielmehr gewesen, auch die Mechanismen zu beleuchten, mit denen Personen aufgrund einer bestimmten Definition von ‚Abstammung‘ markiert wurden, um sie überhaupt erst einer antisemitischen Argumentation aussetzen zu können.

Judith Keilbach (Berlin)