

Hans J. Wulff:

Deutsch-amerikanische Filmbeziehungen zwischen den Weltkriegen. Drei Bücher zu einem problematischen Verhältnis

Aping, Norbert: *Charlie Chaplin in Deutschland. 1915-1924: Der Tramp kommt ins Kino.* Marburg: Schüren 2014, 279 S.

Deutschland wartet auf Charlie, möchte man ansetzen – erst 1921 lief *The Rink* (1916) als erster Chaplin-Film im Vorprogramm des Zoo-Palastes in Berlin, zu einer Zeit, als Chaplin längst in aller Welt bekannt war. Norbert Aping – Richter aus Buxtehude – legt bereits das zweite Buch über die deutsche Rezeption Chaplins vor (nach *Liberty Shtunk! Die Freiheit wird abgeschafft. Charlie Chaplin und die Nationalsozialisten*, Marburg 2011), sich nun der Frühzeit der Chaplinmania zuwendend, die zahlreichen Imitatoren aufreihend, die den Ruhm des Amerikaners mit Lifeauftritten und Filmimitationen ausbeuten suchten, ebenso wie die frühe antisemitische und frühnazistische Abwehr der Trampfigur nachzeichnend. Eine Darstellung von dieser Präzision und historischen Tiefe sucht man bislang vergebens: Eine Unzahl von Archivfunden fließt in die Beschreibung ein, die zeitgenössischen Tages- und Fachzeitungen und -zeitschriften geben Hinweise auf die Rezeption im allgemeinen, das sich schnell herausbildende Chaplin-Bild wie auch die Auseinandersetzung mit einzelnen Filmen werden nachspürbar. Und es werden die Akteure sichtbar, die Chaplin nach Deutschland brachten oder gerade dieses zu verhindern suchten. Besonders eindrücklich gelingt die Darstellung der Reaktionen *The Kid*, auf den ersten abendfüllenden Spielfilm Chaplins, der zwar 1921 entstanden war, aber erst Ende 1923 in Deutschland uraufgeführt wurde. Es setzte sofort auch eine Hetzkampagne gegen den vorgeblichen Juden Chaplin ein, obwohl er dieses Gerücht bereits 1922 zurechtgerückt hatte. Es war auch nicht die Kriegssatire *Shoulder Arms* (1918), die die Gemüter rechtsnationaler und reaktionärer Kräfte erregte, sondern es waren tatsächlich wohl die Strategien des Lachenmachens, die Chaplins Filme insbesondere für die Selbstgewißheit und weitestgehende Ironie- und Humorfreiheit der späteren Nazis zu einem Hass-Objekt machten. Hitler habe gern über andere gelacht, heißt es in einer Tagebuchnotiz Albert Speers; das Chaplinsche „Lachen-Mit“ muss ihm zu tiefst fremd gewesen sein. Apings Buch gestattet so einen Blick in die frühe Tiefenideologie des Nazis-

mus, die sich bereits in den frühen 1920ern formierte.

Doherty, Thomas [Patrick]: *Hollywood and Hitler, 1933-1939.* New York, NY [...]: Columbia University Press 2013, IX, 429 S. (Film and Culture).

Die 1930er gelten als Hollywoods „Goldenes Zeitalter“. Die wie ein Oligopol formierten großen Studios mit Ausnahme der Fox wurden von jüdischen Produzenten geleitet, pro Tag entstand mehr als ein Film, die Distribution erfolgte weltweit. Über die komplexen Beziehungen zwischen Hollywood und dem explizit antisemitisch auftretenden Nazideutschland ist bislang kaum gearbeitet worden, obwohl die Tatsache, dass Nazi-Deutsche in den Hollywoodfilmen der Zeit kaum als Antagonisten auftraten wie in den Filmen nach dem Krieg (noch jüngst in *Inglourious Basterds*, 2009) – der Begriff „Nazi“ taucht zum ersten Mal 1939 in einem Hollywood-Titel auf (*Confessions of a Nazi Spy*). Dabei basiert das Verhältnis zwischen der Hollywood-Produktion mit der deutschen Film- und Kinoindustrie auf Abwehr, Zensurauflagen und Einfuhrverboten. Es war Lewis Milestones pazifistischer Film *All Quiet on the Western Front* (1930), der (unter Anleitung von Goebbels) zu massiven Protesten der Nazis in Berlin und schließlich zum Verbot des Films führte und der die spätere staatliche Kontrolle der Filmindustrie ankündigte. Dass die Universal anbot, den Film nur noch in gekürzter Form international zu vermarkten, kündigt schon die äußerst ambivalente Haltung an, mit der die Studios auf die Nazis reagierten. Der wichtigste Grund dafür war wohl ökonomischer Natur, weil man um den totalen Verlust eines der größten Auslandsmärkte bangen mußte. Nach der Machtergreifung säuberten die US-Verleiher (vor allem Fox, Paramount und MGM) ohne Protest ihre deutschen Niederlassungen von jüdischen Mitarbeitern. Einzig Warner reagierte auf einen Angriff auf den Leiter ihrer deutschen Niederlassung mit einer klaren Anti-Nazi-Haltung und stellte jede Kooperation mit Deutschland ein. Ganz im Gegenteil dazu stimmten die anderen Studios ihre Produktionen mit den Nazis ab (vertreten durch den deutschen Konsul in Los Angeles Georg Gyssling) und vermieden jede negative Darstellung deutscher Politik. Sie beriefen sich dabei

auf den „Production Code“, der jede diffamierende Darstellung der Geschichte, der Institutionen, der Prominenten und der Bevölkerung anderer Nationen untersagte. Nur wenige Anti-Nazi-Filme entstanden in den 1930ern im Independents-Bereich (die z.T. sogar noch durch die US-Zensur verboten wurden). Das nie schriftlich fixierte Stillhalteabkommen zwischen Hollywood und Nazi-Deutschland endete erst 1939 bzw. 1941, als der deutsche Markt endgültig für verloren erklärt wurde.

Dohertys Buch beleuchtet ein bislang kaum durchgearbeitetes Kapitel der deutsch-amerikanischen Filmbeziehungen. Eigens sei hingewiesen auf Kapitel zur Darstellung des Spanischen Bürgerkriegs und der „Hollywood Anti-Nazi League“, die sowohl den Plan einer amerikanisch-italienischen Produktionsfirma, an der der Hollywood-Produzent Hal Roach und Mussolinis Sohn Vittorio beteiligt werden sollten, als auch die Arbeit Leni Riefenstahl für Hollywood verhinderten.

Urwand, Ben: *The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge, Mass. [...]: Belknap Press of Harvard University Press 2013, 327 S.

Ein ähnliches Thema wie Dohertys *Hollywood and Hitler* bearbeitet auch Ben Urwand in seinem *The Collaboration*. Er vertritt die Kernthese, dass die Hollywood-Studios und insbesondere deren Bosse aktiv mit den Nazis, ja sogar mit Hitler selbst kooperierten, indem sie die Darstellung jüdischer Charaktere in ihren Filmen zurücknahmen oder gar blockierten und sich gegen die Produktion von Anti-Nazi-Filmen sperrten, obwohl die totalitäre Staatssystem des Nazi-Deutschlands und der terroristische Umgang insbesondere mit der jüdischen Gesellschaft auch in den USA von Beginn an bekannt waren. Urwand führt die Wochenschau-Produktionen, die Paramount und Fox in Deutschland unter Aufsicht von Propaganda-Offizieren der Nazis herstellten und die von den Nazis als Propaganda-Material weltweit eingesetzt wurden (obwohl sie als Dokumentationen ausgewiesen waren), als Hinweis auf die enge Zusammenarbeit mancher Hollywood-Studios mit dem Hitler-Regime an. Von den ökonomischen Aspekten der Studio-Präsenz in Deutschland – von dem Bemühen, Marktpräsenz zu erhalten wie aber auch der Tatsache, dass die Einspiele von US-Produktionen wohl auf deutschen Konten eingefroren waren – sieht er weitestgehend ab. Und auch

die Annahme, dass manche Hollywood-Filme, deren narrative Struktur der Nazi-Ideologie nahe kamen (so sei der historische Abenteuerfilm *The Lives of a Bengal Lancer*, 1935, eine Illustration des Führer-Prinzips), darauf hindeuteten, dass die Hollywood-Teams mit einer ganzen Reihe von Nazis durchsetzt gewesen sei, muss angesichts der vielen Anti-Nazi-Initiativen in Zweifel gezogen werden [1], auch deshalb, weil Urwand von der übergroßen Menge anderer Hollywood-Filme, die überwiegend liberalen und humanistischen Idealen der amerikanischen Tiefenideologie (wie Ungezwungenheit, Toleranz, heroischer Individualismus, Ablehnung aller kollektiv verübten Gewalt usw.) verpflichtet waren, komplett absieht.

Urwands Buch hat heftige Kritik auf sich gezogen (ausgelöst durch eine Kritik von David Denby in: *The New Yorker*, 16.9.2013), weil die These des Buches mehr als fragwürdig erscheint, dass sich die Beziehungen Hollywoods zum Nazi-Regime als *Kollaboration* fassen ließen. Vielmehr sei es um die Erhaltung einer Verhandlungsposition („negotiation“) gegangen – im Vorgriff auf eine Zukunft nach den Nazis. Unangesehen der Tatsache, dass die amerikanische Zensur von dem offen antisemitischen Joseph Breen geleitet wurde: Es sei weder um die Furcht vor einem grundständigen amerikanischen Antisemitismus gegangen noch um eine aktive Teilnahme der Hollywood-Produktion an nazistischer Ideologie als vielmehr darum, die Option für einen großen Markt aufrecht zu erhalten. Neufassungen von Filmen seien so zu erklären als Versuche, dem Eingriff der deutschen Zulassungsbehörden vorzugreifen. Zudem vernachlässigt Urwand die Tatsache, dass der US-Filmexport unter Beratung der US-Regierungsbehörden stattfand, womit sich der internationale Filmhandel auch als Teil internationaler Politik herausstellt und sich nicht nur auf politisches Handeln von Studios oder Studiobossen zurückführen lässt. In dieser Sicht wären die Studios in dem Dilemma befangen gewesen, Geschäftsinteressen gegen die moralischen und politischen Verpflichtungen abwägen zu müssen, die aus dem Wissen über die Verhältnisse in Deutschland resultierten.

[1] Vgl. dazu Carr, Steven Alan: *Hollywood and anti-semitism. A cultural history up to World War II*. Cambridge [...]: Cambridge University Press 2001.