Falschheiten:

Vorname Fritz!

Abschrift:

David Stewart Hull, Berkely USA, veröffentlicht in der Zeitschrift Film Heft 3 im August/September 1963. Herausgegeben von Hans Dieter Roos und Werner Schwier. Es handelt sich dabei um eine Übersetzung des Artikels, der vom Autor David Stewart Hull durchgesehen und von der Redaktion der Zeitschrift Film gekürzt wurde. Der Aufsatz ist zuerst in der Zeitschrift „Film Quarterly“ im Sommer 1961 abgedruckt worden. >Film Quarterly< erschien 1961 vierteljährlich in Berkeley, California. David Stewart Hull (geb. 1938) lehrte Film am Darthmouth College in Hanover, New Hampshire. Er bereitete 1963 die Herausgabe eines Buches über den Film im Dritten Reich vor.

In Heft Nr. 3 Die Zeitschrift Film stellte seinen Aufsatz mit einem Vorwort zur Diskussion. Der Übersetzer wird in der Veröffentlichung nicht genannt. Das Buch von David Stewart Hull ist (nach meiner Kenntnis) nicht auf Deutsch erschienen.

Von der Zeitschrift Film sind - bis November 1964 – 10 Hefte unter der Redaktion von Hans Dieter Roos und Werner Schwier in München erschienen.

In Heft Nr. 4 meldete sich Gerd Albrecht und bemängelt Fehler: Hippler hieß mit Vornamen Fritz und nicht Franz. Und Kolberg war nicht am 30. Januar 1945 sondern erst einen Monat später (im März 45) von den Russen belagert. Und der Oberlehrer der Nazi Filme legt Wert darauf, dass auch sein Beruf gewürdigt wird, wobei nicht klar wird: Ist er nur Seminarteilnehmer oder gar Lehrer des Seminars? Da steht nur: Gerd Albrecht, Filmseminar an der Universität Bonn. (womit wir auch das wissen: Damals gab es sogar eine Universität in Bonn)

In Heft Nr. 5, vom Dezember 1963/Januar 1964 gab es einen Diskussionsbeitrag auf Seite 40. Unter dem Titel: Diskussion >Noch einmal Nazifilm< meldeten sich: Willi Roth und Erwin Goelz. In dem Leserbrief von Willi Roth (der immerhin über drei Spalten geht) schreibt er über Harlans Film >Kolberg<: messerscharf:

“**Einen solchen Film als Harlans Meisterwerk zu bezeichnen ist unmöglich. Harlan hat überhaupt kein Meisterwerk geschaffen. Man könnte nur sagen, daß der Film handwerklich besser ist als die meisten anderen Harlan-Filme.“**

Kleiner Hinweis: Als David Stewart Hull 1961 in Berkely seinen Aufsatz über das Nazi-Kino in Deutschland verfasst, ist er 23 Jahre alt. In den Kritiken, die auf die Veröffentlichung seines Aufsatzes in der Zeitschrift Film im August 1963 zurückgehen, wird auf das Alter des Autors hingewiesen. Ein Briefschreiber (Erwin Goelz) formuliert das so: “ . . . Doch die allgemeinen Züge der deutschen Produktion hat der junge amerikanische Filmologe ausgezeichnet erfaßt. So vor allem den Überhang an biografischen Filmen und die beschränkte Zahl der politischen Tendenzfilme. Hull stellt dazu fest: „Seltsamerweise

war der Prozentsatz der Filme mit direktem politischem Inhalt während der ganzen Nazizeit relativ gering."

Redaktion der Zeitschrift Film (eine Art Vorwort)

Wegen seiner angeblichen propagandistischen Wirkungskraft hat der Film in totalitären Staatsformen immer eine besondere Bedeutung gehabt. Wir haben viel über die Filmhersteller im stalinistischen Rußland und im faschistischen Japan aus zwei kürzlich erschienenen Büchern erfahren, aus Leydas „Kino" und aus Richie/Andersons „The Japanese Film". Der folgende Artikel unternimmt den Versuch, eine der verbliebenen Lücken zu schließen: Er beschäftigt sich mit dem Nazifilm. Kracauer hat in seinem Buch „Von Caligari bis Hitler" den vornazistischen Film analysiert; einige Dokumentarfilme der Nazis sind sorgfältig untersucht worden; das Werk von Leni Riefenstahl wurde an dieser Stelle bereits behandelt. Aber alle übrigen Filme, die während der Nazizeit von der hochentwickelten deutschen Filmindustrie hergestellt wurden, die schließlich in den zwanziger Jahren weltweite Anerkennung errungen hatte, sind später selten gezeigt und niemals objektiv beurteilt worden. Einige dieser Filme waren grauenhaft, einige farblos; viele waren nicht im eigentlichen Sinn politisch. Einige Regisseure hatten Talent, andere keines; einige waren treue Anhänger des Regimes, andere nur Mitläufer. In dieser Hinsicht glich die Filmindustrie der Nazis der anderer Länder eigentlich mehr, als daß sie sich von ihr unterschied – ebenso wie der Nazismus ja kein isoliertes Phänomen war. Vieles bleibt noch zu entdecken, ehe man den Nazifilm richtig verstehen kann. Der folgende Artikel versucht mit Objektivität an diese Aufgabe heranzugehen.

Verbotene Frucht: Der Nazifilm von 1939 bis 1945.

Die Geschichte des deutschen Spielfilms zwischen 1939 und 1945 ist „ein dunkles Kapitel" - nicht nur, weil man so wenig darüber weiß, sondern auch darum, weil das, was über ihn geschrieben wurde, im allgemeinen nicht zutreffend ist; oft wurden Tatsachen aus persönlichen Motiven absichtlich verdreht. Das Hauptproblem rührt aus der einfachen Tatsache her, daß die Filme aus jener Zeit heute zu Studienzwecken fast unerreichbar sind; ein Ausnahme machen die großen Archive, die einiges von dem bewahrt haben, was ihnen die Beschlagnahme durch die alliierten Militärregierungen nach dem Krieg noch übrig ließ. Der Forscher muß sich daher gezwungenermaßen vorerst an die mageren Bemerkungen der allgemeinen Filmgeschichten halten. Was da veröffentlicht wurde, ist wahrhaft erschreckend. Viele Chronisten ignorieren diese Zeit vollkommen; sie geben ehrlich zu, daß sie keinen dieser Filme gesehen haben. Eine viel verbreitetere Haltung besteht darin, die ganze Kriegsproduktion zu verdammen, weil sie von den Nazis gemacht wurde und daher schlecht sein muß. Deutsche Filmgeschichten verfahren außerordentlich zimperlich mit dieser Periode, sie gehen so schnell wie möglich darüber hinweg und legen den Ton auf die unpolitischen Filme. Es bleibt dem Forscher also gar nichts anderes übrig, als praktisch alles außer Acht zu lassen, was über diese Zeit geschrieben wurde, und zu den Quellen zurückzugehen, zu den Filmen selber, zu Produktionsdaten und offiziellen Äußerungen. Die Geschichte der Naziperiode im

deutschen Film zerfällt genau in zwei Abschnitte. Der erste, von 1933 bis 1939, mit dem wir uns hier nicht beschäftigen wollen, wurde von Georges Sadoul gut erläutert und dokumentiert. (1).

Die zweite Phase, von 1939 bis 1946, begann (mit den Worten von H. H. Wollenbergs) erst, als Hitlers „Stellung im eigenen Land und im Ausland genügend gefestigt war, daß er seine Kriegsmaschine in Bewegung setzen konnte . . . (dann) trat der Nazifilm in sein zweites Stadium ein. Die Konzentration des Kapitals, der Produktion und des Verleihs war vollkommen durchorganisiert, der psychologische Feldzug innerhalb und außerhalb Deutschland konnte beginnen.“ (2)

Ende 1938 wurde das letzte unabhängige Filmatelier, die Bavaria in München, vom Staat verschlungen. Goebbels konnte stolz berichten, daß der Kinobesuch im Jahr 1940 um 70 Prozent gegenüber 1932 gestiegen war. Was immer die Gründe für dieses Anwachsen gewesen sein mögen, die Industrie hielt mit den Anforderungen des Publikums Schritt und produzierte trotz kriegsbedingter Beschränkungen zwischen 1939 und 1945 insgesamt 572 Spielfilme.

Seltsamerweise war der Prozentsatz der Filme mit direktem politischen Inhalt während der ganzen Nazizeit relativ gering. In dem 1951 von der Alliierten Kontrollkommission veröffentlichten Katalog verbotener Film (3) ergab eine Besichtigung von 700 „verdächtigen“ Spielfilmen nur 141 Filme, die politisch angreifbar waren, und einige davon wurden aus zugegebenermaßen dürftigen Gründen gesperrt.

(Von 1939 bis 1945 wurden 22 Filme von der Nazi-Zensur aus politischen Gründen verboten.)

Die Spielfilme mit politischem Inhalt wurden größtenteils auf Befehl des Reichspropagandaministeriums produziert und sind auch von dort finanziert worden. Diese „Staatsauftragsfilme“ machen jedoch nur 96 der 1097 Spielfilme aus, die in der Zeit von 1933 bis 1945 hergestellt wurden. Die folgende Studie wird sich hauptsächlich mit diesen Filmen beschäftigen, denn sie sind die wichtigsten und auch die interessantesten aus der Kriegszeit.

Ein geheimer Produktionsplan der Ufa aus dem Jahr 1939, der zum ersten Mal bei Sadoul veröffentlicht wurde, gibt uns ein umfassendes Bild der behandelten Themen. Es lohnt sich, einen leicht gekürzten Abdruck hier zu bringen; ich habe die Filme mit einem Stern versehen, die tatsächlich hergestellt wurden. (a)

Man muß sich vor Augen halten, daß die zweite Liste den gesamten Zeitraum von 1933 bis 1945 umfaßt. So erschienen zum Beispiel alle antiamerikanischen Propagandafilme vor 1941, bis die Parole ausgegeben wurde, daß die Amerikaner freundlich behandelt werden sollen und das der Nachdruck auf antisowjetische Propaganda verlegt werden soll. Die beiden Filme mit ausgesprochener Parteipropaganda entstanden 1933; und obgleich die zwei Filme recht eindrucksvoll gerieten, wurde diese Kategorie nicht wieder aufgenommen. So informatorisch diese thematische Klassifizierung auch sein mag, die

bessere Methode liegt in einer rein filmischen Analyse der Arbeiten einzelner Regisseure. In der Zeit von 1939 bis 1946 arbeiteten 37 wichtigere Regisseure für die staatlich kontrollierte Filmindustrie. Davon sind 27 gegenwärtig für die westdeutsche Filmindustrie tätig, drei sind gestorben, und die restlichen sieben haben sich entweder zurückgezogen oder sind unauffindbar. Es muß betont werden, daß nur eine Handvoll jener 37 an Filmen mit politischem Inhalt arbeitete; trotzdem ist es erstaunlich, wieviele dieser Regisseure noch heute an der Arbeit sind. Leni Riefenstahl und Helmut Käutner, dessen Position eine eigene, ausführliche Studie verlangte, bleiben im folgenden außer Betracht.

Wenn der Name eines Regisseurs vor allen anderen mit der Nazipartei in Verbindung gebracht wird, so ist es der Veit Harlans.

Harlan ist der Sohn eines Bühnenautors und begann seine Karriere als Schauspieler; gleichzeitig schrieb er Drehbücher für Thea von Harbou, die Frau Fritz Langs. Sein Regiedebüt gab er mit dem Film „Krach im Hinterhaus“ (1935). Er spezialisierte sich auf kitschige Lustspiele, und seine Beliebtheit beim Publikum und bei den Offiziellen wuchs schnell. Überzeugt, daß Größeres in ihm steckte, gab ihm die Regierung 1937 seinen ersten politisch bedeutsamen Film, „Der Herrscher“ mit Emil Jannings über die Verfolgung eines Hitler ähnelnden Industriellen.

Als dieser Film 1937 den Volpi-Preis auf den Filmfestspielen in Venedig erhielt, war Harlans Stellung als „offizieller“Regisseur des Regimes praktisch gesichert.

Trotz dieses Erfolgs wurde Harlan auf die Herstellung von weniger aufwendigen Filmen zurückgesetzt; darunter befand sich der antifranzösische Film „Verwehte Spuren“ (1938) und das merkwürdige Remake einer Sudermann-Erzählung, die bereits zehn Jahre früher die Vorlage für Murnaus „Sunrise“ abgegeben hatte: „Die Reise nach Tilsit“ (1939). Der bedeutendste Film dieser Periode war die verschwenderische Arbeit „Das unsterbliche Herz“ (1939), ein biographischer Film über den Erfinder der Taschenuhr.

Harlans Name wäre heute wahrscheinlich vergessen, hätte er nicht als nächstes den berüchtigten „Jud Süß“ (1940) gedreht. Lion Feuchtwangers Roman (aber Harlans Film basiert weniger auf dem Buch als auf der historischen Begebenheit) war schon 1932 in England auf schwerfällige deutsche Art von Lothar Mendes verfilmt worden, mit Conrad Veidt in der Titelrolle. Obgleich Rassenhetze bis dahin schon in zahlreiche Spielfilme eingestreut worden war, wurde Harlans Film jetzt der erste großangelegte Vorstoß des Naziregimes in dieser Richtung, und es wurden keine Kosten gescheut, um diese Botschaft dem deutschen Publikum mitzuteilen.

Der Film war das Ergebnis der gemeinsamen Bemühungen von Harlan, Dr. Franz Hippler (der heute in Garmisch ein Reisebüro betreibt) und Werner Krauss. Hippler war Goebbels' rechte Hand im Propagandaministerium und verantwortllich für den wahrscheinlich grauenhaftesten dokumentarischen Propagandafilm, der jemals

hergestellt wurde: „Der ewige Jude“ (1940). Damaligen Veröffentlichungen zufolge sollen Harlan und Krauss „von Hipplers Film entscheidend beeinflußt“ worden sein.

Der berühmte Krauss hatte am Drehbuch mitgearbeitet, was ihm einerseits eine Doppelrolle und andrerseits die Gelegenheit einbrachte, in der schlimmsten deutschen Tradition zu chargieren.

Harlan erhielt außerdem einen der besten Photographen jener Zeit, Bruno Mondi, und den besten Komponisten, Wolfgang Zeller, der früher die Musik für Carl Dreyers „Vampyr“ geschrieben hatte – die viele für die beste Filmmusik halten, die jemals komponiert wurde.

Das Resultat dieser Zusammenarbeit war eine verwirrende und ziemlich langweilige Version der eigentlichen Geschichte.

Der Film diente als Hauptpunkt der Anklage, als Harlan 1950 in Hamburg wegen „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ vor Gericht stand. Der Staatsanwalt zitierte die Vergewaltigung der Dorothea Sturm (Kristina Söderbaum) durch den Sekretär Levy (Werner Krauss) als ein besonders gemeines Beispiel des Antisemitismus und sagte, dieser Film habe unmittelbar das verabscheuungwürdigste Verbrechen der modernen Geschichte vorbereitet. Doch wenn man den Film noch einmal sorgfältig durchsieht, ist man eigentlich mehr von seiner Zurückhaltung als von seiner angeblichen Hysterie beeindruckt.

In Wirklichkeit ist „Jud Süß“ weder gute Propaganda noch selbst besonders gute Unterhaltung, und die Schuld kann man bei Harlans schwacher Regieführung suchen.

Belastet mit einem - selbst für damalige Begriffe – ungewöhnlich weitschweifigen Drehbuch, verschenkte Harlan die filmischen Möglichkeiten und benutzte statt dessen die abgedroschenen Methoden des verfilmten Theaters. Bei den Innenaufnahmen bleibt die Kamera starr, und der Schnitt ist außerordenlich phantasielos.

Die Außenaufnahmen sind im allgemeinen aufregender, und die Hinrichtungssequenz im Schneetreiben hat eine düstere, unbestreitbare Kraft, wenn sie auch nicht gerade jenes „fröhliche Crescendo“ darstellt, wie zwei Kritiker (5) es formuliert haben. So abscheulich wie der Antisemitismus des Films ist seine krankhafte Neigung zum Sadismus (ein Merkmal der meisten Harlan-Filme), der in der besonders widerwärtigen Folterszene an die Oberfläche kommt. Im übrigen war Harlan offensichtlich von seinen Schauspielern eingeschüchtert, denn er erlaubte ihnen, bis zur Absurdität zu chargieren. Selten wurde soviel Aufhebens wegen so wenig gemacht, denn „Jud Süß“ ist selbst nach den Begriffen der damaligen Zeit ein unbedeutendes Werk.

Die Premiere des Films fand Ende September 1940 in Berlin anläßlich des Sieges über Frankreich statt; bis Weihnachten wurde der Film allein in Berlin in 66 Kinos aufgeführt und dann in alle besetzten Teile Europas exportiert. In Frankreich warfen Partisanen Bomben in die Lichtspieltheater, die den Film spielten. Im allgemeinen war der Film

außerhalb Deutschlands wenig erfolgreich, obschon er einen Preis auf den Festspielen von Venedig im Jahre 1941 errang, die allerdings unter faschistischer Kontrolle standen.

Sogar heute noch (1961) ist der Film „Jud Süß“ ein heißes Eisen. Harlan selbst zerstörte das Negativ im April 1954, aber kurz danach hörte man, daß eine Kopie in arabischer Synchronisation nach Beirut und Kairo verkauft worden sei. Terra, die ursprüngliche Produktionsfirma des Films, erhob Ansprüche auf einen Teil der Ein-spielergebnisse, wobei sie sich auf ihr 50jährigen Lizenzrechte stützte. Es folgte eine ausführliche Untersuchung, und die in Verlegenheit gebrachte Bonner Regierung erklärte, der Film würde durch die Verleihfirma Sovexport auf dem Weg über Ostdeutschland offen in den arabischen Ländern vertrieben (6). Erst kürzlich, im Jahre 1959, beschlagnahmte man ein anderes Negativ bei einem Filmkaufmann im Lübeck, der im Begriff war, es für 100 000 Dollar an den Bruder von König Ibn Saud zu verkaufen. (7). Zweifellos ist immer noch nicht das letzte Wort über diesen seltsamen Film gesprochen worden.

Harlan war stark an den Möglichkeiten des Farbfilmes interessiert, und der große Erfolg des ersten Agfacolor-Films, Georg Jacobis „Frauen sind doch bessere Diplomaten“ (1941), veranlaßte ihn, den bekannten Film „Die goldene Stadt“ zu drehen. In herrlichen Farben (sogar nach heutigen Maßstäben) photographiert (in Prag), erzählt der Film die Geschichte vom „Deutschtum in Böhmen“ und zeigt die unterdrückten, guten Deutschen im Lande der bösen Tschechen. Zwei weitere Farbexperimente folgten, „Immensee“ (1943), die unbedeutende Verfilmung eines Romans von Storm, und der belanglose „Opfergang“ (1944). Nachdem Harlan das schwierige System von Agfacolor bald besser als alle anderen Regisseure vor ihm und auch nach ihm beherrschte, begab er sich an die Herstellung seines Meisterwerks „Kolberg“, das zwischen 1943 und 1944 gedreht wurde, aber erst 1945 herauskam.

Das Interessanteste an dem Film sind seine Farbaufnahmen, die ich für die besten halte, die jemals gemacht worden sind. Fleischfarben erscheinen erschreckend realistisch, und Bruno Mondis Kameraführung ist beinahe dreidimensional. Die großen Szenen auf dem Schlachtfeld mit Hunderten von Offizieren und Soldaten in malerischen Uniformen, die auf Schimmeln die Dünen entlang sprengen, bleiben ebenso im Gedächtnis haften wie die Szenen in der brennenden Stadt. Nur in dem einfallslosen Schnitt der Innen-aufnahmen enttäuscht Harlan den Betrachter.

Aus irgendeinem Grund betrachtete Goebbels diesen Film als sein eigenes Projekt, und keine Ausgaben – einschließlich der Heranziehung von Tausenden von Komparsen – wurden gescheut. Die Premiere des Films fand am 30. Januar 1945 gleichzeitig in Berlin und im von der Wehrmacht besetzten La Rochelle statt. Obgleich die Stadt Kolberg zu jener Zeit schon von den Russen belagert wurde, liess Goebbels den Film durch Fallschirmjäger über der Stadt für eine Sondervorführung abwerfen. Am Ende des Krieges gelangten die Russen in den Besitz des Negativs und zeigten ihn angeblich oft in der DDR als antiwestliche Propaganda.

Nach dem Krieg wurde Harlan verhaftet, mußte aber bis zum Jahr 1950 auf seinen bereits erwähnten Prozeß warten. Nach seinem Freispruch - man hatte ihn ungerechter Weise zum Sündenbock für die ganze Industrie gestempelt – drehte er sofort wieder Filme, hatte aber keinen großen Erfolg damit. Seine letzten Filme waren „Anders als du und ich“ (1957) und „Liebe kann wie Gift sein“ (1958) – beides schnell gedrehte und recht zweifelhafte Filme über die oberflächlichsten Aspekte der Homosexualität und Prostitution. Es ist schwer zu sagen, wie man Harlan später mit mehr Abstand beurteilen wird, aber ein paar allgemeine Bemerkungen kann man heute schon riskieren.

Obgleich er zugegebenermaßen Opportunist ist, hatte er doch ein außerordentliches Talent. Das Lustspiel lag ihm zwar am meisten, doch hat er auch einige der gewichtigsten und ehrgeizigsten deutschen Filme gedreht. Selbst ein guter Schauspieler, konnte er jedoch als Regisseur selten gute schauspielerische Leistungen mit seinem Schauspielerteam erzielen. Seine äußerliche Fröhlichkeit überdeckte düstere, sadistisch-diabolische Charakterzüge, die häufig in seinen Filmen zum Ausdruck kamen. Seine Filme verraten die Hand eines geschickten Handwerkers, aber der Anflug von Genie fehlt.

Wenn auch Harlan der bekannteste Regisseur der Jahre 1939-1946 war, der beste war der unglückliche Herbert Selpin. Von seinem ersten Film im Jahr 1932 bis zu seinem zweiundzwanzigsten und letzten zwölf Jahre später, wurde bei Selpin jener geniale Moment deutlich, der so vielen seiner Zeitgenossen fehlte. Da er keine Beziehungen zur Partei hatte, bekam er nur zweitklassige Drehbücher – trotzdem gelangen seiner ausgezeichneten Regieführung und seinem Einfühlungsvermögen bei der Besetzung häufig blendende Resultate.

Selpin zog es vor, ein gefährliches Spiel zu spielen. Da er nie ein Freund der Nazis gewesen war, weigerte er sich, seine guten Filme durch politische Tendenzen verderben zu lassen. Seine offen geäußerte Verachtung und seine beißende Kritik gegenüber hohen Parteimitgliedern brachte ihn ständig in Schwierigkeiten, doch seine Filme waren so gut, daß er sozusagen durch seine eigene Kunst beschützt wurde.

Selpin hatte seinen zweiten Film in England gedreht- überhaupt liebte er englische Themen; er drehte später eine erstaunliche Version von Oscar Wildes „Ein idealer Gatte“ (1935). Nach einer langen Reihe von dramatischen Liebesfilmen und Komödien wandte er sich mit „Trenck der Pandur“ (1940) dem biographischen Film zu, wo er in ironischer Manier den berühmten Soldatenhelden der Maria-Theresia-Zeit mit Hans Albers (seinem Lieblingsstar) in der Hauptrollen porträtierte.

Der Film wurde ein großer Publikumserfolg, dem unmittelbar darauf „Carl Peters“ (1941) folgte, die Biographie jenes Kolonialisten, der im 19. Jahrhundert große Teile von Afrika in deutschen Besitz brachte, ohne dabei von seinem Land unterstützt zu werden.

Der Film zeigt Peters (Hans Albers) als gütigen Übermittler westlicher Tugenden an die ungebildeten Eingeborenen – während der historische Peters von seinem Posten als Reichskommissar wegen seiner rauhen Behandlung der Afrikaner abberufen worden

war. In dem Film wird er auf Grund einer falschen Aussage eines vom britischen Geheimdienst besoldeten Negerbischhofs angeklagt. Rein vom Optischen her ist der Film bemerkenswert; Franz Kochs Kameraführung gelingen packende Landschafts-bilder und ein grausamer Aufstand mit Tausenden von Negerstatisten. Den Film, der in den Barrandow-Studios bei Prag gedreht worden war, hatte man anscheinend mit afrikanischen Originalaufnahmen ergänzt. Das Drehbuch scheint Selpin wenig interessiert zu haben: Er brachte es fertig, die Story in blitzschnelle Episoden zu pressen, die von langen, herrlich belanglosen Details unterbrochen wurden.

Es folgte der noch ehrgeizigere, aber im Endergebnis weniger überzeugende Film „Geheimakte W.B.1“ (1942); eine Biographie jenes Wilhelm Bauer, der 1834 das Unterseeboot erfand. Der Film endete mit einem Epilog, der Bilder von deutschen U-Booten mit den Worten kommentiert: „Es war noch ein langer Weg vom ersten Unterwasserschiff bis zum heutigen U-Boot; und von dem ersten Schuß, der unter Wasser abgefeuert wurde, bis zum heutigen Torpedo – doch vor 100 Jahren hat Unteroffizier Wilhelm Bauer den entscheidenden Schritt getan.“ Das Hauptproblem des Filmes „Geheimakte W.B. 1“ ist sein Drehbuch, das die ärgsten Übertreibungen auf historisch-militärischem Gebiet mit einer Vorlesung in Bildern über die Konstruktion von U-Booten verbindet. Selpins Hand ist hier weniger spürbar als in seinen anderen Filmen; nur beim großen Hofball und bei den Unterwasserszenen spürt man seine große Begabung.

Die Erfahrung auf dem Gebiet der Schiffahrt kamen Selpin bei seinem letzten Film „Titanic“ (1943) zugute – einem der besten Filme, die je in Deutschland hergestellt wurden. Das ist sicherlich die packendste Darstellung jenes Ereignisses, die für die Leinwand gemacht wurde.

Der Film schien Selpin persönlich sehr am Herzen zu liegen – es kommt einem der Verdacht, daß er den tragischen Untergang des Schiffes mit dem unausweichlichen Schicksal seines Landes unter Naziherschaft identifiziert. Der Film „Titanic“ war wieder eines von Goebbels Lieblingsprojekten; warum er mit der Herstellung dieses Filmes ausgerechnet einen Regisseur beauftragt hat, der ihm besonders unsymphatisch war, wird immer ein Rätsel bleiben.

Goebbels war der Meinung, daß der Film sich ideal zur antibritischen Propaganda eignen müßte, liess ihn als „Staatsauftragsfilm“ herstellen und sagt Selpin die Mitwirkung einiger prominenter Schauspieler – u. a. der beliebten Sybille Schmitz – zu. Gegen Ende der Dreharbeiten hörte man gerüchteweise aus den Studios der Tobis, daß sich dort seltsame Dinge abspielten. Selpin hatte in dem Bemühen, die Katastrophe mit all ihren Schrecken wiederaufleben zu lassen, die Propagandatendenzen völlig außer Acht gelassen. Nach der ersten Vorführung des Films, aus der die Zuschauer eher merklich erschüttert als patriotisch gegen England aufgebracht zurückkamen, geriet Goebbels in fast hysterische Wut.

Selpin wurde befohlen, Teile des Filmes neu zu drehen. Nach seiner stürmischen Weigerung wurde er von Werner Klingler als Regisseur abgelöst. Goebbels glaubte sich persönlich von Selpin beleidigt und befahl ihn – trotz seines Alters – zum Militärdienst. Bald darauf brachte ihn die Gestapo im Gefängnis um. Selpin erfuhr nichts mehr über das seltsame Schicksal seines Meisterwerks.

Selbst Klingler konnte nicht viel damit anfangen und Goeebels ließ den Film in Paris am 10. November 1943 aufführen, verbot ihn aber in Deutschland. Es wurde einer der erfolgreichsten Filme, die während des Krieges gezeigt worden sind, seine Beliebtheit wurde nur noch von „Münchhausen“ übertroffen. Nach dem Krieg gab die „Freiwillige Selbstkontrolle“ den Film zur Aufführung in Deutschland frei, seine zweite Premiere fand am 7. Februar 1950 in Stuttgart statt.

Im März legten die Engländer Protest gegen die Aufführung ein, und selbst nach vielen Schnitten, um die antibritische Propaganda zu eliminieren, wurde er nicht mehr freigegeben. Bis heute wird er daher hauptsächlich in Ostdeutschland gespielt. Von Selpins ganzem Werk sind nur noch etwa ein Dutzend Filme in den Archiven erhalten. Diese Filme beweisen zur Genüge seine außergewöhnliche Begabung, wenn auch sein Name 18 Jahre nach seinem Tod in Vergessenheit geraten ist, seine Filme nicht mehr aufgeführt werden und sein moralischer Mut ungerühmt bleibt.

Die Filmarbeit von G. W. Pabst während des Krieges wird immer ein dunkles Kapitel bleiben. Ende der dreißiger Jahre erlebte er einen jähen Niedergang seiner Karriere, nachdem er einige enttäuschende Filme gedreht hatte; der berühmte Regisseur zog sich nach Österreich zurück und konnte das Land nach dem „Anschluß“ nicht mehr verlassen. Im Jahre 1941 überredete man ihn (oder befahl ihm?), zur Filmarbeit zurückzukehren und den wenig bekannten Film „Komödianten“ zu inszenieren, eine Biographie der Karoline Neuber (Käthe Dorsch), die im 18. Jahrhundert die erste deutsche Wanderbühne gegründet hatte.

Dann folgte der berüchtigte „Paracelsus“ (1942), die seltsam verzwickte Biographie eines berühmten Physikers und Arztes aus dem 15. Jahrhundert, mit Werner Krauss in der Titelrolle. Der Film dauerte fast zwei Stunden, weitschweifig und übertrieben erzählt er die Geschichte von einem armen Mann, der zu großem berufen war – eine Parallele, die der Drehbuchautor Kurt Heuser zu dem Leben Hitlers ziehen wollte. Obgleich der Film langweilig ist, enthält er doch eine gute Szene, die an die großen Zeiten des Regisseurs anknüpft: In dieser erstaunlichen Passage wird der Zauberkünstler Fliegenbein (Harald Kreutzberg) der wie der zum Berserker gewordene Rattenfänger von Hameln aussieht, von der Pest befallen und führt eine Handvoll Flüchtlinge in einem grotesken „Totentanz“ an, begleitet von Herbert Windts gespenstischer Musik. Allein dieser Szene wegen verdient der Film, erwähnt zu werden.

Harlan teilte die Vorteile seiner bevorzugten Stellung als „offizieller Regisseur“ mit Hans Steinhoff, der als einer der ersten Regisseure für die Filmindustrie der Nazis gearbeitet hatte. Sein erster bedeutender politischer Film war „Hitlerjunge Quex“ (1933). Eifrig

arbeitet er weiter für die Partei, er drehte „Der alte und der junge König“ (1935) mit Emil Jannings, seinem Lieblingsdarsteller. Dann folgte „Robert Koch“ (1939), ein interessanter, aber historisch nicht den Tatsachen entsprechender Film, ebenfalls mit Jannings.

Steinhoffs Tour de Force war „Ohm Krüger“, einer der perfektioniertesten Nazifilme überhaupt. In herrlichen Bildern von Fritz Arno Wagner beschreibt der Film das Leben des Burenführers Ohm Krüger. Seinen Hauptzweck sah der Film aber in der Erzeugung antibritischer Gefühle, und das gelang ihm denn auch vorzüglich. Selten hat ein Film Bösewichte so schwarz wie Kitchener (Franz Schafheitlin), Cecil Rhodes (Ferdinand Marian) und sogar Chamberlain (Gustav Gründgens) gezeichnet. In einer eklatanten Verdrehung wird den Engländern die Gründung des ersten Konzentrationslagers unterschoben, in dem Frauen und Kinder durch verdorbene Lebensmittel vergiftet und von den Bajonetten der blutdürstigen Wachmannschaften aufgespießt werden.

Die Premiere von „Ohm Krüger“ fand im April 1941 statt; der Film wurde als bester ausländischer Film des Jahres auf den Festspielen in Venedig prämiiert. In Deutschland selbst wurde ihm als erstem Film das Prädikat „Film der Nation“ verliehen, und Jannings erhielt von Goebbels für seine Darstellung den „Ehrenring des deutschen Films“.

Es ist interessant, zu erfahren, daß dem Film solche Bedeutung beigemessen wurde, daß noch zwei weitere bekannte Regisseure – Herbert Maisch und Karl Anton – zur Überwachung herangezogen wurden. Wenn auch Steinhoff noch weitere Filme drehte, so endete doch seine eigentliche Karriere mit dem Film „Rembrandt“ (1942), einer ordentlichen Biographie, die weit besser als der englische Film über das gleiche Thema ausgefalllen ist. Wolfgang Liebeneiner (geb. 1905) war einer der jüngeren Regisseure der Kriegszeit. Als junger Mann hatte er eine außergewöhnliche Begabung als Schauspieler an den Tag gelegt; bald wandte er sich aber dem Film zu, wo er jugendliche Liebhaber spielte.

Im Jahre 1943 – im Alter von erst 38 Jahren – wurde er Leiter der Produktions-abteilung der UFA. Auf schaupielerischem und geschäftlichem Gebiet war er erfolgreicher denn als Regisseur; sein bekanntester Film war eine Filmchronik in zwei Teilen aus der deutschen Geschichte, „Bismarck“ (1940) und „Die Entlassung“ (1942). Der zweite Film ist weitaus besser; Jannings spielt den Bismarck, Werner Krauss den Geheimrat von Holstein. Fritz Arno Wagners Kameraführung und Herbert Windts gute musikalische Untermalung konnten den Film auch nicht viel aufregender machen. Eine der seltsamsten Szenen des Filmes ist die Entlassungszene Bismarcks, in der Wilhelm II. (Werner Hinz) – als Homosexueller dargestellt – sich mehr für einen klavierspielenden Freund als für das tragische Schicksal des größten Staatsmannes seines Vater interessiert.

Zwischen den beiden Bismarck-Filmen dreht Liebeneiner den vieldiskutierten Streifen „Ich klage an“(1941), ein zwei Stunden dauerndes Werk voller Euthanasie-Propaganda. Im Gegensatz zu der allgemeinen Annahme enthält der Film keine hysterischen

Übertreibungen; es ist die bemerkenswert nüchterne Untersuchung eines schwierigen Problems, das mit viel Takt behandelt wird.

Ein anderer offizieller Partei-Regisseur jener Zeit war Max Kimmich, dessen Filme gleichwohl eine seltsame Faszination ausstrahlen. Kimmich war besonders erfolgreich mit jugendlichen Schauspielern. Aus irgendeinem unerfindlichen Grund wurde er mit der Herstellung von zwei pro-irischen, antibritischen Filmen beauftragt: mit „Der Fuchs von Glenarvon“ (1940) und dem etwas besseren „Mein Leben für Irland“. Der letztere handelt von einem 18jährigen irischen Jungen, der in einem englischen Internat für Kinder von politischen Gefangenen aufwächst. Obgleich die Schauspieler etwas zu alt für ihre Rollen (und auch zu groß für kurze Hosen) sind, gelangen die Kampfszenen am Ende des Filmes besonders gut. In dem offenkundigen Bemühen, es den sardistischen Neigungen Harlans gleich zu tun, blendet Kimmich eine Szene ein, in der Patrick von seinen Schulkameraden gefoltert wird, weil er angeblich ein Verräter ist; eine geschickt inszenierte antibritische Szene zeigt ferner, wie sich die Jungen weigern, die Nationalhymne zu singen und dabei den Union Jack unter Freudengeschrei verbrennen.

Ähnlich aufwendig und sadistisch ist der Film „Germanin“ (1943), eine Biographie Dr. Achenbachs (Peter Petersen), dem Erfinder des Serums gegen die Schlafkrankheit. Der Held geht nach Afrika, um diese gefährliche Krankheit bei den Eingeborenen zu bekämpfen, aber der englische Geheimdienst behindert ihn und stachelt schließlich die Eingeborenen an, sein Laboratorium zu zerstören. In einer unglaublichen Schlußszene sieht man den Arzt und den englischen Distriktskommissar, die beide von der gefährlichen Krankheit befallen sind. Eine einzige Flasche des Serums ist von einem zahmen Affen aus den Trümmern des Laboratoriums gerettet worden, und der edle Arzt rettet seinen Gegner und stirbt. „Germanin“ ist ein interessantes Beispiel dafür, wieviel Geld die Regierung in einen „Staatsauftragsfilm“ zu stecken gewillt war, der in diesem Fall anscheinend auf Anregung der der Bayer-Werke hergestellt wurde.

Der aufwendige Film, der bei der UFA in Babelsberg und in der Cinecitta (für die Szenen in Afrika) gedreht worden war, läßt von Kimmichs Drehbuch her einen spür-baren Mangel an Geschmack erkennen. Billige Operetten-Effekte und die schmalzige Stimme eines Sprechers wechseln mit Szenen mit Negerkomödianten und allerlei Tieren, zwischendurch erscheint altes Filmmaterial, das die UFA anscheinend vor dem Kriege in Afrika aufgenommen hat. Kimmichs Vorliebe für Sadismus zeigt sich in einer unerquicklichen Szene, in der Dr. Achenbachs Assistent (Louis Trenker) sich von Moskitos stechen läßt, die Krankheitsträger sind, wobei man die Szene durch den Glaskasten gefilmt hat, in dem sich die Tiere befinden.

Der schönste Jugendfilm der Kriegsjahre ist ohne Zweifel „Junge Adler“ (1944), inszeniert von dem hochbegabten Alfred Weidenmann. Die recht ungewöhnliche Story befaßt sich mit dem Sohn eines reichen Flugzeugfabrikanten, der durch die Kriegdienstarbeit als Hitlerjunge in den Werken seines Vaters ein Vergehen wieder gutmachen will. Das tägliche Leben der Jungen wird geschickt dargestellt, die

Photographie von Klaus von Rautenfeld ist ungewöhnlich sensibel; besonders eindrucksvoll ist die Szene, in der die Jungen am Wochenende zum Camping ans Meer fahren und man am Schluß sieht, wie der Held sein Fahrrad durch die steigende Flut nach Hause zu manövrieren versucht.

An Mitteln für diesen „Staatsauftragsfilm“ hatte man offensichtlich nicht gespart – eine große Konzession an die Jugend - , und zwei so bekannte Darsteller wie Willy Fritsch und Herbert Hübner hatten Hauptrollen in dem Film.

Im Gegensatz zu anderen Jugendfilmen jener Zeit wird nicht mit sadistischen Mitteln gearbeitet, es gibt keine Gewaltszenen und keine Übertreibungen. Obgleich „Junge Adler“ im Grunde zu spät herauskam, um viel praktischen propagandistischen Wert zu haben, muß man doch sagen, daß seine Absicht, nämlich die Jugend zur Arbeit in den Kriegsjahren anzuregen, teilweise erfolgreich war.

Während „Jud Süß“ der bekannteste der antisemitischen Filme ist, hat Erich Waschneck einen weiteren Film dieses Genres, „Die Rothschild“ (1940), in viel eleganterer und auch überzeugender Manier inszeniert. Im Kern stark antisemitisch und auch antibritisch, ist der Film derartig widerwärtig in seiner Grundtendenz, daß er eine Klasse für sich auf diesem Gebiet darstellt. Er ist herrlich photographiert und gespielt, u. a. von Gisela Uhlen und dem berühmten Opernsänger Michael Bohnen; aber es ist einer der bösesten Filme raffinierter Propaganda aus der Nazizeit.

Man sollte auch noch den eigenartigen, doch amüsanten Film „Der unendliche Weg“ (1943) erwähnen, Hans Schweikarts herzliche Biographie von Friedrich List (Eugen Klöpfer), der im 19. Jahrhundert aus Deutschland emigrierte und am Ausbau des amerikanischen Eisenbahnnetzes entscheidenden Anteil hatte. Ein großer Teil des Films spielt in Pennsylvania und wird von Liedern wie „The Girt I left Behind me“, „Yankee Doodle“ und „Battle Hymn of the Republic“ begleitet, unbekümmert um historische Daten. Die deutlich spürbare Lektion des Films lautet, die deutsch-amerikanische Solidarität ist nötig, um England zu zerstören. Während des ganzen Filmes werden Amerika und sein Grenzer liebevoll gezeichnet, der Film verliert nur an Tempo, als eine langatmige Liebesgeschichte eingeblendet wird.

In diesem notgedrungen kurzen Überblick über die Spielfilme der Nazis blieben einige weniger wichtige, aber doch interessante Regisseure unerwähnt. Darunter zum Beispiel der beliebte Gustav Ucicky; der geschickte Gestalter von patriotischen und antirussischen Filmen, Karl Ritter; der hochbegabte Herbert Maisch, dessen pazifistischer „Friedrich Schiller“ (1940) und spektakulärer „Andreas Schlüter“ (1942) Beachtung verdienen; ferner solche Meister der reinen Unterhaltung“ wie Willi Forst, Geza von Bolvary, Carl Fröhlich und Paul Verhoeven.

Was kann man zusammenfassend über alle diese Filme sagen? Zunächst fällt die Vorherrschaft historischer Biographie auf, ferner eine Abneigung der Nazis gegen Themen der Gegenwart, außer bei harmlosen Musikfilmen oder kitschigen Lustspielen.

Drittens fehlt in fast allen Filmen das Interesse für Sex oder Liebesgeschichten; die Betonung liegt auf dem rein männlichen Standpunkt. Unser Augenmerk wird ferner auf die starken sadistischen Tendenzen der Filme gelenkt, die an Stelle der leichter erkennbaren Gewalttätigkeit treten. Auf der anderen Seite muß man betonen, daß die deutsche Filmindustrie jener Zeit sich technisch durchaus sehen lassen konnte. Die Leistungen auf dem Gebiet der Photographie und der Produktion waren auf höchstmöglichem Niveau – vielleicht auf Kosten der Drehbücher und der Schauspieler. Im allgemeinen war die Propaganda weniger dick aufgetragen, als in einigen amerikanischen Filmen der gleichen Zeit.

David Stewart Hull, USA