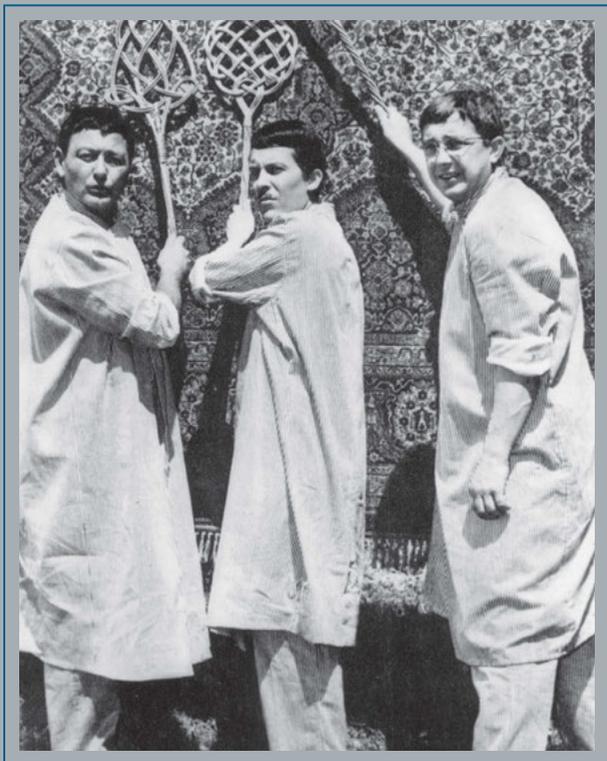


Kellerkinder und Stacheltiere



Film zwischen Polit-Komödie
und Gesellschafts-Satire

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition
text+kritik

Kellerkinder und Stacheltiere Film zwischen Polit-Komödie und Gesellschafts-Satire

Redaktion

Erika Wottrich und Swenja Schiemann

et+k

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg sowie von Bundesarchiv, Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, und DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt und Wiesbaden

Abbildungen: Akademie der Künste, Berlin (1); Werner Barg, Halle/Saale (4); Bundesarchiv (2); CineGraph, Hamburg (4); Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (3); François Danckaert, Mulhouse (8); DEFA-Stiftung, Berlin (2); DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt/Main und Wiesbaden (9); Judith Ellenbürger, Hamburg (4); Národní filmový archiv, Prag (4); Progress Film GmbH, Halle/Saale (2); Warner Bros. (3); Winkler Film GmbH, München (3)

Übersetzung: Andrea Kirchhartz (Julian Petley), Hans-Michael Bock (Tereza Czesany Dvořáková)

Bibliografische Information: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar

ISBN 978-3-96707-442-0

E-ISBN 978-3-96707-443-7

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG
München 2020

Levelingstr. 6a
81673 München

www.etk-muenchen.de

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlagentwurf: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf
Umschlagabbildung: WIR KELLERKINDER (1960, Jochen Wiedermann)
(DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt und Wiesbaden)

Schlussredaktion, Satz: Robert Wohlleben, Grünebergstraße 78,
22763 Hamburg
Druck und Verarbeitung: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

KRITIK, KOMIK UND POLITIK Gratwanderungen der Politik- und Gesellschaftssatire im Film	7
Michael Töteberg EIN MAULKORB FÜR DEN FÜHRER Satire im »Dritten Reich«: Der Fall Heinrich Spoerl	11
Karl Griep DER UNTERTAN – ROMAN UND FILM	24
Heike Klapdor »MEIN SCHICKSAL IST ROMANTISCH« Der Künstler und die Lächerlichkeit der Autoritäten: HIN UND HER	41
Sandra Nuy »WER SORGEN HAT, HAT AUCH LIKÖR« Zum Verhältnis von Politik, Film und Satire in den 1950er Jahren	56
Frank-Burkhard Habel VENTIL MIT STACHELN DAS STACHELTIER – eine satirische Kurzspielfilmreihe der DEFA zwischen 1953 und 1964	69
Sigrun Lehnert GENOSSE MÜNCHHAUSEN, DER AUGENZEUGE UND DER KALTE KRIEG Satirefilm und Wochenschau als mediale Weggefährten	79
Julian Petley ANIMAL FARM SUBVERTED? George Orwell und die CIA	93
Nils Daniel Peiler DR. MERKWÜRDIGLIEBE ODER: WIE STANLEY KUBRICK LERNT, DIE SYNCHRONISATION ZU LIEBEN	109
Tereza Czesany Dvořáková SATIRE VERBOTEN! Satirische Studentenfilme an der FAMU in den 1970er und 1980er Jahren	122

Judith Ellenbürger MIT DEN EIGENEN WAFFEN Zynismus in der Finanzsatire. Ein Kinobesuch mit Georg Simmel und Diogenes	139
Werner C. Barg MEDIENKRITIK ALS POLITISCHE SATIRE BEING THERE und WAG THE DOG	150
François Danckaert TRENDIGE HITLER-KOMIK ODER POLITISCHER DENKANSTOSS? Bemerkungen zu David Wnendts ER IST WIEDER DA	164
Register	183
Dank	189
Autoren	190

KRITIK, KOMIK UND POLITIK Gratwanderungen der Politik- und Gesellschaftssatire im Film

»Was darf die Satire?« fragte Kurt Tucholsky 1919 im Berliner Tageblatt und kam zu dem Ergebnis »Alles!«. Eine pauschale und provokative Antwort, die bis heute gesellschaftlich immer wieder neu verhandelt wird. Zum Beispiel in der gegenwärtigen Debatte um den Begriff der »Cancel Culture«, in der es um Grenzüberschreitungen und deren öffentliche »Abkanzelung« geht. Eine endgültig befriedigende und allgemeingültige Antwort gibt es also auch über 100 Jahre nach Tucholskys Frage nicht und wird es vermutlich auch nie geben, vielmehr erscheint sie der Gattung immanent zu sein. Gebrauch der Satire und Toleranz ihr gegenüber – egal in welchem Medium – sind dabei abhängig von Machtstrukturen und gesellschaftspolitischen Gegebenheiten. Die Grenzen des Erlaubten verschwimmen dabei auch je nach persönlicher Betrachtungsweise und Ideologie.

Das zeigen auch die Beiträge in diesem Buch, die der Fragestellung im Rahmen der Filmgeschichte nachgehen. Ein »Spiel mit Autoritäten« betrieb Heinrich Spoerl. Mit Romanen wie »Die Feuerzangenbowle« (1933) und »Der Maulkorb« (1936) wurde der Autor als Humorist bekannt und befand sich zur Zeit des Nationalsozialismus auf dem Höhepunkt seines schriftstellerischen Schaffens. Gleichzeitig erlangte er mit seinen Drehbuchvorlagen in der Filmwirtschaft ein gewisses Ansehen und seine Werke wurden auch nach 1945 mehrfach auf Zelluloid gebannt. Michael Töteberg spürt anhand von Spoerls Korrespondenz der Entstehung der Verfilmung *DER MAULKORB* (1937/38) durch Erich Engel nach.

Ebenfalls eine Satire auf den Untertanengeist, allerdings in einem ganz anderen historischen und gesellschaftspolitischen Kontext, hatte Heinrich Mann bereits 1918 veröffentlicht. Der Roman über den Mief des Kleinbürgertums der Wilhelminischen Ära bot 1951 die Vorlage für den DEFA-Film *DER UNTERTAN* (Wolfgang Staudte). Karl Griep betrachtet die Transformation vom Buch zum Film und vergleicht dabei auch, wie sich die Satire im jeweiligen Medium darstellt.

Theo Lingen zeigt in *HIN UND HER* (1947) als Künstler Peter Vogel Einfallsreichtum im Kampf gegen die Bürokratie. Heike Klapdor beschreibt in ihrem Aufsatz, wie der wenig bekannte österreichische Nachkriegsfilm mit und von Theo Lingen die Lächerlichkeit der Autoritäten offenlegt, gleichzeitig aber auch das damals aktuelle Problem der »Displaced Persons« thematisiert.

Dem Verhältnis von Politik, Film und Satire in den 1950er Jahren geht Sandra Nuy in ihrem Beitrag »Wer Sorgen hat, hat auch Likör« nach. Im Mittelpunkt ihrer Betrachtungen steht der Film *WIR WUNDERKINDER* (1958, Kurt Hoffmann), in dem auch der Schauspieler und Kabarettist Wolfgang Neuss mitwirkte. 1960 schrieb Neuss das Drehbuch für *WIR KELLERKINDER* (Jochen Wiedermann), dessen Titel sich offensichtlich an Hoffmanns Film anlehnt. Dabei zeichnet Neuss ein ganz anderes Bild der Nachkriegszeit in Westdeutschland. Aufsehen erregte der Film auch, weil Neuss ihn vor der Kinoauswertung im Fernsehen ausstrahlen ließ, was den Boykott einiger Kinobetreiber nach sich zog. Mit *GENOSSE MÜNCHHAUSEN* (1961/62) nimmt Sigrun Lehnert in ihrem Beitrag ein weiteres Werk von Neuss in den Blick und untersucht dabei zugleich, mit welchen Metaphern und Sinnbildern der Kalte Krieg Einzug in satirische Filme und Wochenschauen wie *DER AUGENZEUGE* nahm.

Dass Satire gerade auch in der kurzen Form »stachelig« sein kann, bewiesen u.a. die *STACHELTIER*-Kurzfilme, die in der DDR gegen NATO und BRD polemisierten oder durch (sanfte) Kritik an lokalen Missständen der Bevölkerung ein Ventil boten. Frank-Burkhard Habel beschäftigt sich mit dieser Kurzfilm-Serie der DEFA und deren Bemühungen um das Lachen im Kino der 1950er Jahre.

Eine andere Auseinandersetzung mit dem Kalten Krieg entstand Anfang der 1950er Jahre in Großbritannien mit *ANIMAL FARM* (1951–54, John Halas, Joy Batchelor). Dass in diesem Animationsfilm viel mehr steckt als eine Fabel in Technicolor, ist hinlänglich bekannt. Was auf den ersten Blick als »harmloser« Kinderfilm erscheinen mag, war politisch hoch brisant und sollte als Parabel auf die russische Revolution (und deren Versagen) gesehen werden. Dass auch die CIA tief in die Produktion involviert war, hat Daniel J. Leab in seinem Buch »Orwell Subverted« (2007) aufgezeigt. Julian Petley zeichnet in seinem Aufsatz auf Grundlage von Leabs Recherchen die Vorgänge nach, die im Hintergrund der Entstehung des britischen Vorzeige-Animationsfilms gewaltet haben.

Im Filmgeschäft ist die sprachliche Transformation ein wichtiger Faktor für die internationale Vermarktung. Insbesondere in der Satire ist der Sprachwitz elementarer Bestandteil. Ein Beispiel dafür ist *DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB* (1964) von Stanley Kubrick. Die Roman-Vorlage »Two Hours to Doom« (1958, Peter George) nähert sich dem Thema noch prosaischer und weniger sarkastisch an. Aber insbesondere auch durch die Dialoge wandelte Kubrick die Adaptation in eine Satire um. Die Herausforderung, dies auch in Synchronfassungen zu erhalten, untersucht Nils Daniel Peiler am Beispiel der akribischen Verfahrensweise bei der deutschen Synchronfassung *DR. SELTSAM ODER: WIE ICH LERNTE, DIE BOMBE ZU LIEBEN*.

Die Tschechen sind nicht zuletzt wegen des »braven Soldaten Schwejk« stolz auf ihre lange Tradition des satirischen Humors. Anhand von einigen verbotenen Studentenfilmen der FAMU in Prag aus den 1970er und 1980er Jah-

ren zeigt Tereza Cz. Dvořáková, wie Satire in tschechoslowakischen Filmen verwendet wurde und auf welche Widerstände sie im sozialistischen System stießen.

Andere Missstände offenbart die Satire im kapitalistischen System. Judith Ellenbürger erkundet mit Georg Simmel und Diogenes in Filmen wie ZEIT DER KANNIBALEN (2014), THE WOLF OF WALL STREET (2012/13) und AMERICAN PSYCHO (1999/2000) den »Zynismus in der Finanzsatire«.

Einen selbstreflexiven Blick auf das Medium Film werfen Produktionen wie BEING THERE (1979, Hal Ashby) und WAG THE DOG (1997, Barry Levinson), die Werner Barg in seinem Beitrag »Medienkritik als politische Satire« betrachtet und die gerade in Zeiten von »Fake News« und Verschwörungserzählungen interessante und aktuelle Parallelen zur Gegenwart bieten.

Die Grenzen der Satire werden auch immer wieder beim satirischen Umgang mit dem Nationalsozialismus, insbesondere der Figur Adolf Hitlers deutlich. François Danckaert beleuchtet am Beispiel von David Wnendts ER IST WIEDER DA (2015) die Hitler-Komik und inwieweit diese als politischer Weckruf fungieren kann.

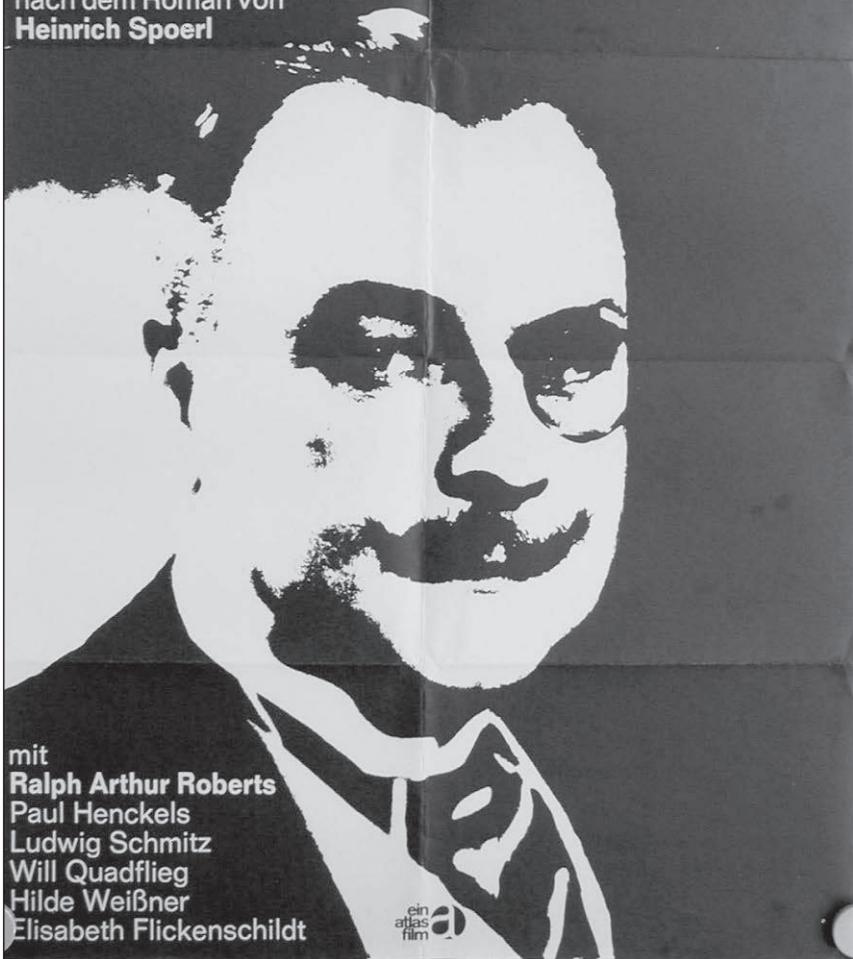
Der vorliegende Band versammelt die (überarbeiteten) Vorträge des 32. Internationalen Filmhistorischen Kongresses »Dr. Seltsam oder: Aus den Wolken kommt das Glück. Film zwischen Polit-Komödie und Gesellschafts-Satire«, der vom 21.–23.11.2019 im Gästehaus der Universität Hamburg stattfand, eingebettet in das XVI. Internationale Festival des deutschen Film-Erbes (Hamburg 16.–24.11.2019). Dabei ging es um die Fragen, wie Filme im Kraftfeld zwischen Politik, Kritik und Komik wirken, wie sich die satirische Darstellung über die Jahrzehnte und in unterschiedlichen Regimen äußerte. Es stand nicht die finale Definition eines Genres im Mittelpunkt, sondern die Bestimmung der Grenzen, in denen sich die Trennschärfe auflöst. Die folgenden Beiträge geben somit einen Eindruck von der Vielfalt der Politik- und Gesellschafts-Satire im Film, die sich über ganz unterschiedliche Genres erstreckt. Nicht ein vollständiger Überblick, sondern Schlaglichter auf Stacheltiere, Wunder- und Kellerkinder, die als Denkanstoß für die weitere Beschäftigung mit der Thematik dienen mögen.

Erika Wottrich, Swenja Schiemann

Hamburg, im Herbst 2020

DER MAULKORB

Regie: Erich Engel
nach dem Roman von
Heinrich Spoerl



mit
Ralph Arthur Roberts
Paul Henckels
Ludwig Schmitz
Will Quadflieg
Hilde Weißner
Elisabeth Flickenschildt

ein
atlas
film

Michael Töteberg

EIN MAULKORB FÜR DEN FÜHRER Satire im »Dritten Reich«: Der Fall Heinrich Spoerl

Am 6.2.1935 erschien im Film-Kurier ein Feuilleton von Heinrich Spoerl, das aufhorchen ließ. »Die Angst vor dem Witz« war es überschrieben.¹ »Zunächst sei festgestellt: Der Witz ist keine jüdische Erfindung. Auch kein Instrument des Satans. Witz ist Würze und Waffe. Auch heroische Zeiten können ihn nicht entbehren.« Mit der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten waren »heroische Zeiten« angebrochen. In wenigen Monaten war aus der liberalen Weimarer Republik eine stramm auf den »Führer« ausgerichtete Diktatur geworden. Für Andersdenkende gab es nichts mehr zu lachen. Humor und Ironie waren nicht gefragt, da klang das offene Plädoyer für den Witz fast schon wie der Aufruf zu Subversion. »Witz hat allerdings eine unsoldatische Eigenschaft: Er läßt sich nicht kommandieren.« Ein Witz lasse sich nicht unterdrücken. »Wenn man ihn als Unkraut jätet, sprießt er in verborgenen Nischen um so heftiger und wird giftig.«

Das waren die sogenannten Flüsterwitze, die überall kursierten und trotz Strafantrohung nicht zu unterbinden waren. Angeblich handelte es sich um ausländische Feindpropaganda. Spoerl setzte dagegen: »Witze sind zollfrei. Aber das ist kein Grund, unsere Witze aus dem Ausland zu beziehen. Ich halte dafür, daß wir unsere Witze künftig wieder selber machen. Auch die politischen. Die erst recht.«

Das kleine Feuilleton wurde zur Visitenkarte des Autors. Heinrich Spoerl stellte es 1937 an den Anfang eines Bandes mit Plaudereien, dem er den programmatischen Titel »Man kann ruhig darüber sprechen« gab. Dort wurden Dinge angesprochen, über die man im »Dritten Reich«, wollte man nicht Gefängnis und Verfolgung riskieren, lieber nicht sprach. Spoerl verstand es, wider den Stachel zu löcken, ohne wirklich anzuecken.

Sein Meisterstück in dieser Hinsicht lieferte er mit dem Roman »Der Maulkorb« (1936), einer Satire auf Obrigkeitsgläubigkeit und Untertanengeist, angesiedelt im zeitlosen Nirgendwo, doch mit unverkennbar kritischen Zeitbezügen. »Die Komplexe sind auf das genaueste proportioniert«, lobte die Lichtbild-Bühne die Verfilmung von 1938, »der Film sagt an vielen Stellen deutliche Wahrheiten, ohne wehe zu tun.«² Dieses Kunststück machte Spoerl während der Nazi-Zeit zum mit Abstand erfolgreichsten Unterhaltungsschriftsteller sowie zu einem von Wolfgang Liebeneiner wie von Joseph Goebbels geschätzten Filmautor.

Zensurangst

Den Film-Kurier las auch Olaf Fjord, ein berliner Schauspieler mit Drang zu Höherem, d.h. er wollte Produzent und Regisseur werden. Er hatte 1934 bereits Kontakt mit Heinrich Spoerl und den Autor nach Filmideen gefragt. Die Antwort kam postwendend: »Selbstverständlich habe ich einen Film mit starker Idee auf Lager. Der Oedipus-Konflikt, ins Kriminalhumoristische übersetzt. Der Staatsanwalt, der sich selbst verfolgt. Beiliegend eine ganz kurze Skizze.«³ Er habe den Stoff bereits weitgehend ausgearbeitet. Eigentlich sei er für einen humoristischen Roman bestimmt, noch mehr aber sei es ein Filmstoff, und man könne ja beides machen. »Mit der Zensur wird man zurechtkommen. Der Stoff hat ethische Haltung, er ist keine persiflierische, sondern ein Loblied auf den preussischen Beamten, der selbst in größter Not keinen krummen Weg geht, und trotzdem das Ansehen des Staates und der Behörde rettet.«

Gleich unter dem Artikel über den Witz stand im Film-Kurier die Meldung »Filmverbot«. Die neuen Zensur-Vorschriften waren derart vage – für ein Verbot reichte es, dass die Belange des Staates oder auch nur »das nationalsozialistische Empfinden« verletzt werden könnte –, dass es keine Rechtssicherheit gab. Die Vorstellung, einen Film zu produzieren, der nicht ausgewertet werden kann, schreckte jeden Produzenten. Spoerl spürte, dass dieser Punkt sich mit einem bloßen Hinweis auf die ethische Haltung nicht erledigen würde. So schickte er, noch bevor dieser sich zu dem Exposé geäußert hatte, Fjord einen Brief und präsentierte seine Trumpfkarte: »Wenn Sie für den Stoff Interesse haben, würde ich die Zensurfrage auf mich nehmen. Die Schriftleitung des ›Angriff‹, die ja über gute Beziehungen verfügt, würde mich dabei gegebenenfalls unterstützen.«⁴

Das Exposé hatte Spoerl parallel an die Redaktion des berliner Parteiblatts Der Angriff geschickt, wo man sich von ihm einen humoristischen Roman erhoffte. »Der Maulkorb« stieß angeblich auf Begeisterung; Spoerl bekam den Auftrag, der Roman sollte im Blatt in Fortsetzungen abgedruckt werden. Ursprünglich von Goebbels als Kampfblatt gegründet, war Der Angriff als zentrales Parteiorgan der NSDAP vom Völkischen Beobachter abgelöst worden, aber keineswegs unbedeutend. Es firmierte nun als Tageszeitung der Deutschen Arbeitsfront und verfügte über eine entsprechend hohe Auflage. Spoerls unablässig wiederholte Argumentation: Wenn das Parteiblatt den »Maulkorb« druckt, kann auch die Filmzensur keine Einwände haben.

Von den Filmgesellschaften erhielt Spoerl nur Absagen. Die Ufa verwies – wie andere Firmen – darauf, dass »von den zuständigen amtlichen Stellen sicherlich Zensurbedenken erhoben werden dürften«.⁵ Es blieb nur Olaf Fjord, der außer einem schönen Briefpapier (eine Kogge unter vollen Segeln) nicht viel zu bieten hatte. Fjord und Spoerl schlossen einen Optionsvertrag, den der Produzent nur in Raten zahlen konnte. Selbst um geringe Beträge wurde zwischen beiden heftig gerungen, denn auch Spoerl war stets in Geldnöten. Seine Rechts-



Der Maulkorb (1937/38, Erich Engel)

anwaltskanzlei lief nicht, so hatte er sich als Schriftsteller versucht und einen Roman geschrieben, für den er die Hilfe eines – ungenannten – professionellen Co-Autors in Anspruch nehmen musste: »Die Feuerzangenbowle« (1933).⁶ Wichtige Termine mussten verschoben werden, weil schlicht das Reisegeld fehlte. »Ich habe versucht, mir bei der Ufa etwas Geld aufzutreiben«, gestand Fjord; doch sei er vertröstet worden und könne so die Verlängerungsgebühr für die Option erst eine Woche später leisten.⁷

In den folgenden Wochen wurden fast täglich Briefe zwischen Düsseldorf (Spoerl) und Berlin (Fjord) gewechselt. Während der Autor mit der Ausarbeitung von Roman und Drehbuch beschäftigt war, wurde der Produzent aktiv. Er sprach mit dem Dramaturgen Edlef Köppen, um den Tobis Europa Verleih für das Projekt zu gewinnen, und traf den Schauspieler Paul Henkels, den er gern in der Hauptrolle des Staatsanwalts von Treskow gesehen hätte. Sie diskutierten über das junge Liebespaar, die Figur des Assessors, vor allem über die Frage, warum der Oberstaatsanwalt eingreift: Ein Skandal muss im Interesse der Staatsraison vermieden werden. »Wenn dieser Gedanke gut durchgebracht wird, so haben wir gegen alle Zensurbedenken ein grosses Plus, denn es handelt sich um die Staatsraison, um den Staatsgedanken«, berichtete Fjord Spoerl.⁸

Bei allen Überlegungen, wie man das Zensurproblem umgehen könnte, stand eines nie zur Debatte: »Ich bin der Auffassung, dass das Thema, wenn es entpolitisiert wird, nicht mehr so reizvoll bleibt«, schrieb Fjord. »Gerade das politische Moment in diesem Stoff ist das Nette daran und ich glaube auch, dass Minister Dr. Goebbels, wenn ihm die Sache richtig vorgetragen wird, durchaus dafür Verständnis aufbringt, umsomehr, als er gerade in einer seiner letzten Reden betont hat, dass er die deutsche Satyre wünsche.«⁹ Um den allerorten geäußerten Zensurbedenken zu begegnen, benötigte man eine Unbedenklichkeitsbescheinigung »von höchster Stelle«, möglichst von Goebbels persönlich.

Der Weg dahin führte über die Redaktion des Angriff. Spoerl wandte sich an den Hauptschriftleiter Hans Schwarz van Berk. Er musste nicht sehr lange warten. »Dr. Goebbels hat das Filmmanuskript, wie ich höre, wohlwollend an den Reichsfilm dramaturgen Willi Krause weitergegeben, mit dem ich heute telefonierte. Er ist der Meinung, dass sich aus der Geschichte etwas machen lässt, hat aber Änderungsabsichten. Er bittet Sie, sich mit ihm in Verbindung zu setzen und mit ihm einen Termin auszumachen, bei dem er mit Ihnen und dem interessierten Produzenten sich über die Sache aussprechen könnte.«¹⁰ »Damit wäre also die erste Klippe überstanden«, kommentierte Spoerl. Mit Krause – bis Januar 1934 Schriftleiter des Angriff – und seinen Änderungsabsichten werde er schon zurechtkommen.

Am Nachmittag desselben Tags meldete Spoerl sich noch einmal bei Fjord. Man sollte vielleicht als juristischen Fachberater Regierungsrat Alfred Klütz, den Leiter der Justizpressestelle, hinzuziehen. »Es wäre zu überlegen, ob Sie bei der telefonischen Anfrage bei Krause nicht von vorneherein ganz dumm fragen, ob auch Herr Klütz zugezogen würde. Dadurch bringen Sie ihn wenigstens auf die Idee und Herrn Krause wird es vielleicht ganz angenehm sein, die Verantwortung noch mit jemanden teilen zu können.«¹¹ Und so geschieht es. Klütz hatte Einwände, die leicht zu entkräften waren (so mussten z.B. die Kostüme ganz eindeutig darauf hinweisen, dass die Geschichte um die Jahrhundertwende irgendwo in der Kleinstadt spielt). Überraschend kamen von der Filmkreditbank ebenfalls Einwände, doch auch die ließen sich ausräumen.

Mitte April 1935 sprang die Europa-Film ab, mit der Fjord seit langem im Gespräch war; zu befürchten war, dass die Absage auch für die beiden anderen Konzernfirmen N.D.L.S. und ROTA galt. Die Terra bzw. das Bankhaus Sponholz zogen sich ebenfalls zurück: »Zensurangst«.¹² Auch andere Filme, »die alle Zensursicherheiten und Mitarbeit von offiziellen Stellen hatten«, seien verboten worden. Die Vorzensur war gerade wieder abgeschafft worden, doch Fjord glaubte, ohne ein Gutachten des Reichsfilm dramaturgen – Kosten: RM 2000 – nicht weiterkommen zu können.¹³

»Lieber Herr Fjord, Sie müssen Ihre Schreibmaschine mal nachsehen lassen, die Ziffern sind offenbar nicht in Ordnung«, beantwortete Spoerl das Honorarangebot, das ihm der Produzent gemacht hatte: 3000 Reichsmark für Idee

und Mitarbeit am Drehbuch.¹⁴ »Mein lieber Doktor Spoerl! Sie sind total übergeschnappt und zwar ungefähr so, wie ich Sie eingeschätzt habe«, begann die Retourkutsche.¹⁵ Da Spoerl seine Drehbuchmitarbeit zur unerlässlichen Bedingung gemacht habe, werde Fjord noch einen zweiten, eventuell dritten, ja vierten Drehbuchautor hinzuziehen und bezahlen müssen. Zudem rechne er damit, »dass Sie mich in den nächsten Monaten vollkommen fertig machen werden, so bin ich gezwungen, Ihnen das schon jetzt abzuziehen, was ich für meine Erholung später notwendig habe«. So launig die Auseinandersetzung zunächst klang, beim Geld verstand der Humorist keinen Spaß. Man kam nicht zusammen, die Option verstrich ungenutzt.

Nach monatelangem Schweigen kam ein letzter, recht kleinlauter Brief von Olaf Fjord. »Lieber Spoerl! Ich bin keine nachtragende Natur, sonst hätte ich Ihnen beim MAULKORB dazwischen gefunkt. Ich war über den Vorgang vollkommen unterrichtet. Dass die Sache beim Syndikat so schnell gegangen ist, verdanken Sie meiner seinerzeitigen Vorarbeit beim Syndikat. Ich weiss auch, dass Sie RM 12.000,- erreicht haben, wozu ich Ihnen gratuliere.«¹⁶

Produktionsprobleme

Mit Tobis Tonbild Syndikat wurde Spoerl handelseinig. Für die Weltverfilmungsrechte am Roman erhielt er 8000 Reichsmark, für das Drehbuch, wobei ihm ein Mitarbeiter an die Seite gestellt werden sollte, nochmals 4000 Reichsmark.¹⁷ Spoerl hatte erklärt, dass er »selbständig zur Ausarbeitung des Drehbuches nicht in der Lage sei, weil ich noch kein solches geschrieben habe«. ¹⁸ Dies sollte F. D. Andam bewerkstelligen, der jedoch wegen anderweitiger Verpflichtungen nie die Zeit dazu fand. Dann sollte Hans H. Zerlett diese Aufgabe übernehmen. Es gab einige Besprechungen, doch keine wirkliche Zusammenarbeit. Mit Verweis auf seinen Vertrag verwehrte sich Spoerl dagegen, dass sein Drehbuch als »Vorentwurf dann von Herrn Zerlett in beliebiger Weise umgearbeitet wird und ich bei der endgültigen Fassung nicht mehr zugezogen werde. Ich bin zum mindesten gleichberechtigter Mitarbeiter, nicht Vorarbeiter.«¹⁹ Während der dreijährigen Entwicklung änderte sich Spoerls Status: Anfang 1937 konnte er seine Anwaltskanzlei in Düsseldorf schließen und nach Berlin an den Wannsee ziehen, wo er als freier Autor residierte; sein Bestseller »Wenn wir alle Engel wären« (1936) wurde von Carl Froelich verfilmt (und von Goebbels als vorbildliche deutsche Filmkomödie gelobt). Er konnte jetzt selbstbewusst auftreten: »Die Filmindustrie kennt mich als Drehbuch-Autor bereits genügend.«²⁰ Das Thema Nennung durchzieht die Korrespondenz. Als Karl Julius Fritzsche ihm mitteilte, die Credits würden lauten: »Drehbuch von Heinrich Spoerl und Curt J. Braun«, ging Spoerl auf die Barrikaden.²¹ Er setzte durch, dass er als alleiniger Drehbuchautor (und Verfasser der Romanvorlage) genannt wurde.



Der Maulkorb (1937/38, Erich Engel): Ralph Arthur Roberts

Lange wurde über die Besetzung diskutiert, speziell der Rolle des Staatsanwalts Treskow. Gustaf Gründgens erschien Spoerl als Idealbesetzung, alle anderen nur als Notbehelfe. »Jannings ist zu sehr Biedermann, wahrscheinlich auch schwer abkömmlich; George ist äußerlich das Gegenteil dessen, was wir brauchen und wird von der gesamten Frauenwelt abgelehnt.«²² Von solchen Vorbehalten rückte Spoerl schnell wieder ab, als Heinrich George zusagte: »Wenn man sich einmal von dem Vorurteil löst, daß ein Staatsanwalt groß, schlank und schneidig aussehen müsse (die wenigstens tun es), wird man in George alle Eigenschaften finden, die von Treskow verlangt werden«, meinte er. »Ihm glaubt man die Dogge, den Suff, den Maulkorb, die Verbissenheit und die Anständigkeit der Gesinnung.«²³

Emil Jannings meldete ebenfalls Interesse an, allerdings hatte er Drehbuchwünsche. »Erstens Umschreibung des Films auf Kaiser Wilhelm II. und zweitens stärkere Hervorhebung des Familienlebens des Staatsanwalts.«²⁴ Spoerl forderte dafür ein Zusatzhonorar, was die Tobis ablehnte. Irritiert schrieb Spoerl an Jannings, der ihm versicherte: »Ich habe der Tobis ausdrücklich erklärt, dass ich den MAULKORB spielen will, vorausgesetzt, dass Sie ihn so umarbeiten, wie ich mit Ihnen besprochen habe.«²⁵ Anfang August 1937 erfuhr Spoerl von der Produktionsfirma, dass »Herr Jannings durch seine anderen grossen

Pläne in absehbarer Zeit doch nicht in der Lage ist, den Film zu spielen und den Stoff freigegeben hat.«²⁶ Der Film werde jetzt im Rahmen der Produktion Karl Julius Fritzsche unter der Regie von Erich Engel 1937/38 hergestellt.

Die Produktion stand unter keinem guten Stern. Heinrich George sagte kurz vor Drehbeginn wegen Krankheit ab; Ralph Arthur Roberts sprang ein. Der Regisseur hatte keinerlei Vorbereitungszeit; er musste nehmen, was ihm die Produktion anbot. Erich Engel wandte sich an den Vorstand der Tobis: »Ich fühle mich verpflichtet, Sie darauf aufmerksam zu machen, dass die Besetzung für den Film MAULKORB, so wie sie jetzt ohne mein Zutun zustande gekommen ist, nicht meinen Vorstellungen und Absichten entspricht. Ich habe die Regie nicht niedergelegt, weil ich eine begonnene Arbeit nicht im Stiche lassen will. Wenn aber der künstlerische Ausschuss später etwa den nicht unbegründeten Vorwurf erheben sollte, man hätte den reizenden Stoff nur in einer vollgültigen Besetzung drehen dürfen, so verwahre ich mich schon jetzt dagegen, dass dieser Protest an meine Adresse gerichtet ist.«²⁷ (Anni Engel gab die Briefkopie Spoerl zur Kenntnis, verbunden mit der Bemerkung, ihr Mann habe es vermieden, »dem Brief sowohl einen persönlich aggressiven Ton zu geben, noch auch mit Argumenten zu kommen, die über das Fassungsvermögen der Herren gehen«.)²⁸ Bei einer Nebenrolle konnte Engel, gedeckt durch den Vorstand, sich durchsetzen und während der laufenden Dreharbeiten eine Umbesetzung vornehmen: Jupp Hessels in der Rolle Rabanus wurde ausgetauscht und durch Will Quadflieg ersetzt.²⁹

Hinter den Kulissen krachte es. Spoerl hatte daran seinen Anteil. Er habe nicht das Gefühl, dass seine Besuche im Atelier willkommen seien, schrieb er Engel.³⁰ Sie hätten nur Sinn, wenn er die Muster sofort zu sehen bekommen würde; Carl Froelich habe bei den Aufnahmen zu WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN ihn ununterbrochen hinzugezogen.

Spoerl kritisierte »das Abbrechen von Spitzen«, verwahrte sich gegen Änderungen des Drehbuchs und schloss damit, dass er sich nun erfreulicheren Dingen als dem MAULKORB-Film zuwenden werde. Engel, der bisher in Spoerl einen Bündnispartner bei seinen Kämpfen gegen die Produktion sah, reagierte verärgert. »Wenn Sie mich in hochweisem Ton über Dramaturgie belehren wollen, so mache ich Sie darauf aufmerksam, dass ich davon mindestens ebensoviel verstehe wie Sie.«³¹ Im Übrigen erlaube er sich kleine dramaturgische Änderungen sogar Shakespeare gegenüber.

Missmutig verfasste Spoerl für die Pressearbeit der Tobis eine Inhaltsangabe: »Der Staatsanwalt, der es selber war. Man könnte auch sagen: Der Staatsanwalt sein eigener Täter – oder: Der Täter sein eigener Staatsanwalt«, außerdem ein kleines Feuilleton »Ralph Arthur Roberts – diesmal anders«. In dem Text vermerkte er ausdrücklich, dass die Rolle eigentlich Heinrich George spielen wollte, »um damit zu dokumentieren, daß es sich von Hause aus keineswegs um einen leichten Unterhaltungsfilm handelt, sondern um einen Stoff, der zu Höherem geboren war«. Im Begleitbrief machte Spoerl keinen Hehl aus seiner

»Trauer wegen der fast auf ganzer Linie notdürftigen Besetzung«: DER MAULKORB habe ein anderes Schicksal verdient.³²

Aus heutiger Sicht war es ein Glücksfall. DER MAULKORB wurde kein Film mit Emil Jannings oder Heinrich George, den Superstars des NS-Kinos. Ralph Arthur Roberts brillierte in der Rolle des Staatsanwalts. So entstand keine große nationale Produktion mit Anspruch auf ein Staatsprädiat, sondern ein kleiner subversiver Film, der unter dem Radar segelte.

Volkskunst

»Heinrich Spoerl war einer der erfolgreichsten Autoren im Dritten Reich. Fast alle seine Texte verkauften sich zu Hunderttausenden«, doch es gibt keine Sekundärliteratur zu ihm.³³ Noch höhere Auflagen als die populären Romane »Die Feuerzangenbowle« und »Der Maulkorb« erzielte ein Bändchen mit heiteren Betrachtungen: Von »Man kann ruhig darüber sprechen« wurden bis 1945 knapp 1 Million Exemplare verkauft.

Der Erfolg dürfte nicht zuletzt darauf beruhen, dass das Buch sich von der propagierten Nazi-Literatur wesentlich unterschied: Es war, in eigener Definition, ein »sanftes Buch«. Spoerl ging auf Distanz zu dem heroisch-martialischen Schrifttum, das nach der »Machtergreifung« auf den Buchmarkt schwemmte. »Das Buch ist ein Schwert des Geistes. Es soll kämpfen, meinethalben auch mit Kanonen schießen; in einer lauten Zeit werden zu leise Bücher überhört. Aber es soll nicht mit Platzpatronen knallen. Noch weniger mit Giftgas die Luft verpesten. Auch Tränengas halte ich für unwürdig.«³⁴ Allerdings würden viele Bücher gar nicht kämpfen, sondern mit Trommeln und Trompeten gegen etwas ziehen, was längst besiegt und erledigt ist – »da kann nicht viel passieren«.

Bei Spoerl wird dagegen das Hohelied auf gegenseitige Rücksichtnahme angestimmt. Er hat zum Beispiel etwas gegen zu laute Musik aus dem Radio des Nachbarn, und plötzlich findet sich in dem harmlosen Feuilleton dieser Absatz: »Nur manchmal werden die Fenster und Türen luftdicht verschlossen, der Lautsprecher auf Leisesprecher eingestellt, und die Leute flüstern und hocken scheu um das Schalloch. Ich weiß nicht, warum das ist. Vielleicht kommt die Musik von sehr weit her, vielleicht ist es auch gar keine Musik«, orakelt der Autor.³⁵ Der Text in dem massenhaft verbreiteten Buch – während des Kriegs erschienen sogar Feldpostausgaben – blieb unverändert auch in Zeiten, als das Hören von Feindsendern als Hochverrat galt.

»Man kann ruhig darüber sprechen«, meint auch einer der Stammtischbrüder im MAULKORB. Anders als im Roman, wo es sich lediglich um ein Gerücht handelt, werden im Film von der Polizei Zeitungen beschlagnahmt, und die Herren am Stammtisch werden deutlicher: Sie pochen auf das verfassungsmäßige Recht der freien Meinungsäußerung, man lasse sich das Maul nicht verbieten. Die Tat wird nicht als »Majestätsbeleidigung« gewertet, sondern es ist von



Heinrich Spoerl bei Dreharbeiten zu Der Maulkorb, links Erich Engels, rechts Ralph Arthur Roberts

»Staatsgefährdung« die Rede. In vielen Nuancen weicht der Film von der Romanvorlage ab, schärft den Blick auf eine obrigkeitshörige und korrupte Gesellschaft.

Alle Zensurbefürchtungen hatten sich auf die Frage gerichtet, ob die Autorität des Staats durch die Darstellung des Staatsanwalts lächerlich gemacht würde; später wurde die Kunst des Autors bewundert, von Treskow unbeschadet die Geschichte überstehen zu lassen. Geflissentlich übersehen wurde dabei, dass alle anderen Personen unbekümmert dabei helfen, die Tat zu vertuschen, Beweise manipulieren, Falschaussagen machen, das Recht beugen.⁵⁶ Während sich in Spoerls Roman alles in Wohlgefallen auflöst,⁵⁷ wird im Film von Treskow zwar befördert, zugleich aber bestraft (Versetzung nach Ostpreußen), und der Oberstaatsanwalt erpresst von Frau von Treskow eine wohlthätige Spende in Höhe der Belohnung, die der Staat gezahlt hat.

Typisch für Spoerl, nicht nur für den »Maulkorb«, ist, dass die Handlung in einer nicht näher zu bestimmenden Zeit spielt, irgendwo in Deutschland, irgendwann gegen Anfang des 20. Jahrhunderts. Die vage historische Einkleidung ermöglichte eine aktuelle, gleichwohl ungefährliche Lesart. Auch in anderen Spoerl-Romanen findet man das »Maulkorb«-Muster wieder: Unter Alkoholeinfluss schlägt der Kleinbürger über die Stränge, es folgen in immer neuen

Windungen Irrungen und Wirrungen, am Ende steht man – Spoerl ist Jurist – oft vor Gericht.

Nur einmal hat Spoerl sich mit »Der Gasmann« (1940) an eine im Nationalsozialismus angesiedelte Satire gewagt. Hermann Knittel lässt sich im D-Zug überreden, einem Herrn seinen Anzug zu verkaufen und bekommt dafür dessen Schlafanzug und einen Scheck. Er behält die unglaubliche Geschichte für sich und vergnügt sich mit dem Geld, macht sich aber bald verdächtig. In der gleichnamigen Verfilmung (1940/41, Carl Froelich) spielt Heinz Rühmann den sympathischen kleinen Mann, eine gänzlich unpolitische Natur. Er könnte ins Wettbüro gehen, sinniert er, doch ist es nicht seine Stärke, auf das richtige Pferd zu setzen. »So hat er bei der SPD jahrelang geklebt und Beiträge bezahlt, ohne daß er jetzt für sein Fortkommen den geringsten Nutzen davon hat.«³⁸

DER GASMANN ist der einzige NS-Film, in dem Rühmann »Heil Hitler« nuschelt. Eine zwielichtige Dame, bei der er kassieren will, droht, sie habe einen Vetter bei der Partei. Vor einem Termin beim Finanzamt überlegt er, auf alle Fragen am besten mit Gegenfragen zu antworten: »Er hat zwar irgendwo gelesen, das sei unarisch, aber das braucht er ja nicht zu wissen.«³⁹

Solche Einsprengsel kann man noch als Kabarett abtun, doch gegen Ende gerät der brave Knittel immer stärker in die Fänge des NS-Systems. Das Wort »Gestapo« fällt nicht, aber eines Morgens stehen zwei Herren in seiner Küche, Knittel sieht »einen großen Gemütvollen und einen kleinen Scharfen, beide haben Lodenmäntel und militärisch geschnittenes Haar und zeigen unter dem Rockaufschlag ihre Erkennungsmarke«. Knittel kommentiert trocken: »Wenn es so früh klingelt, dann weiß man ja, daß es nicht der Briefträger ist.«⁴⁰

Er wird nicht mitgenommen, aber in den kommenden Wochen ist die Bedrohung allgegenwärtig und zerstört das Familienleben. Knittel weiß, es ist »ein dummes Greuelmärchen«, aber er bekommt den »unheimlichen Telephonkomplex«: Telefoniert wird nur noch im Flüsterton »und mit verängstigtem Seitenblick auf den verdächtigen Apparat, der wie ein Stück Polizei mitten in das Knittelsche Privatleben gepflanzt ist.«⁴¹ Bei der Gerichtsverhandlung löst sich dank eines einflussreichen Rechtsanwalts und einer mysteriösen Dame alles in Wohlgefallen auf, aber es dürfte keinen anderen weit verbreiteten und verfilmten Unterhaltungsroman im »Dritten Reich« gegeben haben, in dem derart unverblümt der Überwachungsstaat des NS-Systems vorgeführt wurde. (Um DER GASMANN durchzubringen, wandte Spoerl eine schon bei DER MAULKORB bewährte Taktik an: Vorabdruck in Der Angriff.)

Spoerl ließ sich nicht vereinnahmen, er zog sich zurück, verließ Berlin und lebte ab 1941 im oberbayerischen Rottach-Egern. Öffentlich engagierte er sich nur für die Interessen seiner Berufskollegen. »Überall da, wo ich eine Unterbewertung künstlerischer Arbeit antreffe, fühle ich mich im Interesse aller meiner Berufsgenossen verpflichtet, dagegen in schärfster Weise Front zu machen«, erklärte Spoerl während der Arbeit am MAULKORB-Drehbuch Emil Jannings.⁴² Der Drehbuchautor sei »für die Filmindustrie auch nichts anderes als ein un-

vermeidliches Übel«,⁴³ entsprechend unterbezahlt und werde wenig respektvoll behandelt.

Auf der Kundgebung der Filmschaffenden, der Reichsfilmkammer-Tagung 1939 in Berlin, hielt Spoerl das Grundsatzreferat »Der Film und der Autor«.⁴⁴ Es war ein Plädoyer für den eigenschöpferischen Filmautor, der weder bloßer Stofflieferant ist noch fremde Vorlagen adaptiert. Dieses Ideal konnte Spoerl für seine Person verwirklichen: Er bearbeitete nur eigene Stoffe für den Film (und ließ keine Co-Autoren zu) oder schrieb Originalstoffe (so verfasste er für Wolfgang Liebeneiner 1941 DAS ANDERE ICH, das Drehbuch erschien auch als Buch).

Die »naturegegebene und unversöhnliche Gegensätzlichkeit zwischen dem schöpferischen Individualismus des Dichters [...] und dem praktischen Kollektivismus der Filmproduktion«⁴⁵ unterschlug er nicht, sprach aber nur verschiedene Konfliktlinien und Problemkomplexe an, ohne entschieden Stellung zu nehmen. »Die wirkliche und tiefe Schwierigkeit für den Autor, der vom Buch oder von der Bühne kommt, ist nicht das filmische Sehen oder das technische Drehbuch, sondern sie liegt in dem völlig anders zusammengesetzten Publikum, an das er sich wendet. Als Buchautor hat er seinen stillen Leserkreis, der ihn versteht oder zu verstehen trachtet. Und es gibt ein sogenanntes Theaterpublikum, das trotz seiner sozialen Mischung doch eine bestimmte Geistesrichtung hat. Der Film aber wendet sich schlechthin an – alle.«⁴⁶ »Im wahrsten Sinne dieses viel mißbrauchten Wortes« sei der Film Volkskunst. »Nicht Kunst aus dem Volk, sondern Kunst für das Volk.«⁴⁷ Das sei die kulturelle Aufgabe des Films, der überdies »seine staatliche Schirmung und Finanzhilfe nicht bekommt, um einem versnobten Kurfürstendamm-Publikum gebildete Leckerbissen zu servieren«.

Spoerl hatte – offiziell vom Reichsfinanzministerium anerkannt – Prominentenstatus erreicht.⁴⁸ Er erzielte 1939 ein Jahresbruttoeinkommen von 124.276 Reichsmark, davon entfielen 50.719 Reichsmark auf den Film.⁴⁹ Den Normvertrag für Drehbuch, der noch bei DER MAULKORB zur Anwendung gekommen war, unterschrieb Spoerl danach nicht mehr; er konnte für sich autorenfreundlichere Konditionen durchsetzen. Dies galt bis zuletzt, als sich andere unter Kriegsbedingungen mit Einschränkungen abfinden mussten. Am 12.12.1944 wandte sich Wolfgang Liebeneiner als Produktionschef der Ufa-Filmkunst an Staatsrat Hans Hinkel, den Reichsfilmintendanten: Bei dem Projekt »Der Zauberknopf« wolle Spoerl der Ufa nur die Rechte am Drehbuch übertragen, die Weltrechte am Stoff aber behalten. Liebeneiner bat darum, dem Autor diesen Wunsch zu erfüllen, »da Herr Dr. Spoerl ein besonders bewährter Drehbuchautor ist«.⁵⁰

»Der Zauberknopf« wurde nicht geschrieben; nach 1945 versiegte Spoerls literarische Produktion. Der Film DER GASMANN wurde von den Alliierten verboten. Die zweite Verfilmung DIE FEUERZANGENBOWLE (1943/44) – der Einfluss Heinz Rühmanns auf Drehbuch und Inszenierung wäre eine spezielle