

Filmgeschichte *kompakt*



Wolfgang Jacobsen

Der Film im Nationalsozialismus



et+k

edition text + kritik

Filmgeschichte *kompakt*



Der Film im Nationalsozialismus

Der Film im Nationalsozialismus

Wolfgang Jacobsen

et+k

edition text + kritik

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

ISBN 978-3-96707-528-1

E-ISBN 978-3-96707-529-8

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

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

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2021

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Umschlagabbildung: Ufa-Theater am Kurfürstendamm, 1939.

Werbung für EIN HOFFNUNGSLOSER FALL, 1939, Regie: Erich Engel.

Copyright: bpk-Bildagentur, Berlin.

Satz und Bildbearbeitung: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen



»Arbeitsmädchen« in Stettin vor dem Plakat zu
DIE ENTLASSUNG, 1942, Regie: Wolfgang Liebeneiner.
Foto: Liselotte Purper (Orgel-Köhne).
Copyright: bpk-Bildagentur, Berlin



Unbeschreiblich drollig ist der Anblick, wenn zwei ältere, beleibte Herren mit Aktentasche unterm Arm, die sich auf der Straße begegnen, plötzlich, mit ganz und gar gleichgültigem Gesichtsausdruck, die rechte Hand mit den artroseverkrümmten Fingern nach vorn werfen. Die Geste erinnert an die bedrohlichen Bilder, die wir aus Filmen über das alte Römische Reich kennen. »Quo vadis?« oder »Im Schatten des Hitler-Kreuzes« – wären sicher hervorragende Titel für Kinofilme über das heutige Deutschland. *Antoni Graf Sobański*



Inhalt

1	Geschichte – Filmgeschichte	9
2	Anspruch – Einstimmung	16
3	Stimmungsmache – Deformation	21
4	Hitlerjungen – Zöglinge	26
5	Verordnungen – Strukturen	30
6	Finanzen – Verstaatlichung	37
7	Heimat – »Lebensraum«	41
8	Kapriolen – Lenkung	45
9	»Führer« – »Volk«	57
10	Kritik – »Betrachtung«	61
11	Ekstase – Einbettung	65
12	Schein – Wirklichkeit	73
13	Hass – Mord	81
14	Gefühle – Verirrungen	93
15	Reinheit – »Rasse«	99
16	Genie – Illusion	102
17	Verfälschung – »Gültigkeit«	106
18	Nullpunkt – Identität	116
	Quellen der zeitgenössischen Kommentare	121
	Filme des Nationalsozialismus	125
	Weiterführende Literatur	126
	Dank	128
	Personenregister	129

1 Geschichte – Filmgeschichte

Nadeln stechen ins Leder, tackern Nähte. Messer schneiden passgenau Sohlen und Oberleder. Schnitt folgt auf Schnitt, Stich auf Stich. Die Montage der Einzelaufnahmen ist rasant. Großaufnahmen. Keine Distanz. Wie Walzen und Räder sich drehen, so dreht auch die Kamera durch. Keine Fiktion, dies sind dokumentarische Bilder, montiert im Rhythmus der Maschinen. Musik – im Stakkato – hämmert den Takt. Frauenhände fügen mit geschickter Hand das zusammen, was die Automaten vorbereitet haben. Arbeit in einer Schuhfabrik. Lachende Gesichter – trotz des raschen Rhythmus', den die Technik vorgibt. Ein Zwischenschnitt führt zu Männern in Anzug und Krawatte. Sie rufen Zahlen auf – 5.000, 15.000 –, monoton tönen die Bestellungen durch das Büro, mit spitzem Stift werden Städtenamen notiert – Wien, Prag, Brüssel, Budapest, Stockholm. Ordern aus aller Welt. Ein neuerlicher Schnitt zeigt das Fotoporträt einer Frau auf einem Schreibtisch, dahinter ein Mann, flankiert von Sekretären, die ihm die Telefonhörer reichen. Das Schrillen der Apparate. Rapid. Welche Farben sollen die Schuhe haben? »Braun, nicht schwarz«, sagt der Chef. Das sei jetzt Mode. Paul Hörbiger gibt den Generaldirektor der Fabrik, verkörpert ein Aufstiegsbild vom einfachen Schuster zum Millionär der Stiefel, Sandalen und Pantoffeln. Gruber ist sein Name. Derweil vergnügen sich in seiner Villa die Reichen und Mondänen, Adlige und Nichtstuer, spreizen sich Zierbengel und Gecken vor Grubers Frau, die strahlender Mittelpunkt ist. Gruber zieht die Maloche vor.

HEIMKEHR INS GLÜCK verspricht der Titel dieses Films von Carl Boese aus dem Jahr 1933. Die Dreharbeiten begannen nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten, Premiere hatte der Film im August. Eine Durchschnittsproduktion. Boese gehörte zu jenen Regisseuren, die quasi vom Fließband lieferten. 1933 realisierte er mehr als zehn Filme. Konfektionsware. Als Produzent wirkte Josef Than, ein österreichischer Jude, mit seiner Berliner ABC-Film.

Sein Name wurde im Vorspann gestrichen. 1938 flieht er über Frankreich in die USA. Wie auch Ludwig Stoessel, der als Schuster Pichler in einer Nebenrolle zu sehen ist. Als Sekretär steht Wolfgang Staudte hinter Gruber stramm. In den 1930er und 1940er Jahren als Nebendarsteller in propagandistischen Filmen eingesetzt, wird er mit *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) den ersten deutschen Nachkriegs-film drehen.

In einer zweiten großen Sequenz fährt Gruber mit seinem schnittigen Zwölfzylinder in den Schwarzwald auf sein Jagdschloss. Wälder, sprudelnde Quellen, Landidylle, Fachwerkhäuser. Gernsbach bei Baden-Baden. Träumerische Provinz. Auf dem Marktplatz zaubert Amadori. Die Dorfjugend staunt, die Alten lächeln. Auf Amadoris Schultern hockt ein Äffchen. Als es Geld einsammeln soll, »Händchen geben« flüstert Amadori, hebt es die Pfote. Wie zum »Deutschen Gruß«. Keiner gibt einen Pfennig, nur ein Junge sein Butterbrot. So sieht die Welt unten aus, während oben Millionen verdient werden. Heinz Rühmann spielt den Zauberkünstler. Ein wenig ungelenk, als sei er noch nicht eingeübt in eine Rolle, die ihn vom streunenden Illusionisten ins nationalsozialistische »Reich« befördern wird. Mit seinem klappernden Hanomag tuckert er durch den Wald.

Die Kamera agiert nun distanziert, meist in der Totalen oder Halbnahen verharrend. Bruno Mondini ist der Bildgestalter, seit März 1933 in der NSDAP, ab 1935 Kameramann von Veit Harlan – auch dessen *JUD SÜSS* (1940) und *KOLBERG* (1945) wird er fotografieren. Hier liefert er kamertechnische Konvention. Gruber rastet an einem Flüsschen, auch Amadori legt eine Pause ein. Die Autos, das Cabriolet und die Chaise, parken auf abschüssiger Strecke. Während die Fahrer schlummern, rollen die Automobile. Nicht vom Band, sondern aufeinander zu. Das Cabriolet kommt zum Stehen, als es den »Hano« tuschiert, der trudelt den Weg weiter hinab und endet in einem Hühnerstall. So beginnt eine Verwechslungskomödie. Der Illusionist erliegt der Illusion, der Direktor findet ins Glück einer neuen Wirklichkeit. Trifft auf seinen alten Lehrmeister und verliebt

sich in dessen Tochter. Glück meint hier Heimat. Die Klassen versöhnen sich. Fabrik und Handwerk finden zueinander. Eine Heimkehr ins »Volk«. Oben und unten haben die gleiche Utopie. Die schicken Tagediebe müssen abtreten, die Aristokratie hat ausgedient. Zauberkünstler und Fabrikdirektor – und natürlich dessen neue blonde Liebe – ziehen gemeinsam ins Glück. Diese im Cabriolet, Amadori in seinem Hanomag, mit einem Strick fest an das noble Automobil vertäut. HEIMKEHR INS GLÜCK ist ein Film des Übergangs – von einem alten System in ein neues. Die ironischen Anspielungen sind gut eingebettet in die Erzählung. Zeitnähe schimmert.

Die kulturpolitischen Vorstellungen des Nationalsozialismus wurden bereits 1928 im Rahmen einer Vortragsreihe des 1927 – unter anderem von Alfred Rosenberg, führender Ideologe der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP), und Heinrich Himmler, dem späteren Reichsführer SS und Reichsinnenminister – mitbegründeten »Kampfbunds für deutsche Kultur« offenbar: in Formulierungen, wonach das deutsche Volk sich angesichts der kulturellen Situation zu einem, so Rosenberg, »überall erwachenden nationalen Mythos« bekennen und zusammenschließen müsse.¹ Film und Rundfunk, Literatur und Theater, Musik, bildende Kunst und Architektur wurden vom Nationalsozialismus schnell und systematisch für die Ziele des Regimes instrumentalisiert. Viele Künstler flohen ab 1933 ins Ausland, verfolgt, weil sie Juden waren und damit verhasst, oder aus politischen Gründen. Für die, die in Deutschland blieben, weil sie einverstanden waren mit den nun geltenden ideologischen Vorgaben, weil sie meinten, die neuen Machthaber würden sich nicht lange an der Regierung halten, weil ihnen die Courage zum Widerstand fehlte oder weil sie bloße Opportunisten waren, die sich Vorteile versprachen – für sie stellte sich die Frage, wie sie sich einfügen sollten in das nationalsozialistische Gefüge.

1 Zitiert nach: Dieter Bartzeko/Ulrich Wanitzek, »Zeittafel zur deutschen Geschichte 1933–1945. Kulturpolitik«, in: *Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung*, hg. v. Frankfurter Kunstverein 1975, S. 11.

Der Druck zur Anpassung jedenfalls war groß. Berufsverbote drohten, der polizeiliche Apparat sorgte für zusätzliche Einschüchterung. Die Willfähigen lockte das Regime mit Gunstbeweisen. Und minderte psychologisch gesehen so die »soziale Gefährdungslage« zugunsten – so der Sozialpsychologe Harald Welzer – einem neuen »Lebensgefühl in einer exklusiven Volksgemeinschaft, zu der man nach den wissenschaftlichen Gesetzen der Rassenauslese so unabänderlich gehörte, wie die anderen genauso unabänderlich niemals gehören konnten«. Als eine solche Figur der Anpassung kann beispielhaft der Schauspieler und Regisseur Gustaf Gründgens gelten: mit seinem Alias Hendrik Höfgen als »Mephisto« in dem gleichnamigen Roman von Klaus Mann porträtiert und dort als ein »Affe der Macht« hingestellt und vom Alter Ego Thomas Manns, dem Geheimrat Bruckner, als »Glühwürmchen« titulierte.² Gründgens/Höfgen finden in der Abgrenzung, nicht Jude zu sein, die »Sicherheit vor absoluter Deklassierung«.³



Angenommen aber sogar, die Nazis blieben an der Regierung: was hätte er, Höfgen, schließlich von ihnen zu fürchten? Er gehörte keiner Partei an, er war kein Jude. Vor allem dieser Umstand – daß er kein Jude war – erschien Hendrik mit einemmal ungeheuer tröstlich und bedeutungsvoll. Was für ein unverhoffter und bedeutender Vorteil, man hatte es früher gar nicht so recht bedacht! Er war kein Jude, also konnte ihm alles verziehen werden, selbst die Tatsache, daß er sich im Kabarett ›Sturmvogel‹ als ›Genosse‹ hatte feiern lassen. Er war ein blonder Rheinländer. *Klaus Mann*



- 2 Klaus Mann, *Mephisto. Roman einer Karriere*, Hamburg 2020, S. 376 und 132. Zur kontroversen Debatte über Gründgens' Haltung im Nationalsozialismus vgl. Henning Rischbieter, »Gründgens unter den Nazis«, in: *Theater heute*, Nr. 4, April 1981 sowie Erik Grawert-May, »Die Selbstgerechtigkeit der Gründgens-Kritiker«, in: *Freibeuter*, Nr. 9, 1981.
- 3 Harald Welzer, *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*, Frankfurt a.M. 2005, S. 73/74; vgl. auch: Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung. 1933–1939*, München 1998, S. 22.

»Byzantismus, Hingabe an die Mächtigen und lustvolle Unterwerfung charakterisierten den nationalsozialistischen Staat von Anfang an«, so der Historiker Wolfgang Benz. Wenn auch nicht »von allen, aber von einer so großen Mehrheit, daß die Machthaber sich bequem etablieren konnten«. Nationalsozialistische Ideologie wurde »freudig« angenommen, nicht »als Ergebnis jahrelangen Terrors, wie die Lebenslüge einer Generation nach dem Zusammenbruch des ›Dritten Reichs‹ den Nachgeborenen glauben machen wollte«. ⁴

Wie wird Geschichte erlebt? Auch in Filmen, Spielfilmen zumal? Was muss die Geschichte auslassen, um sich selbst zu konstituieren? Und was klammern Filme aus, hier besonders solche, die im nationalsozialistischen Deutschland entstanden?

Diese Darstellung des Films im Nationalsozialismus – und es gibt bereits viele: grundlegende, detailreiche und konzise, auch solche, die in der faktischen Aufbereitung und argumentativen Analyse unsicher erscheinen – versucht in einer kompakten Montage von Daten, Tatsachen und Befunden sowie szenischen Eindrücken, unterlegt mit einer Ebene subjektiver Einwürfe von Exilanten und Verfolgten, darunter auch literarische Fundstücke, einem zeitgenössischen Kommentar gleich, diesen Abschnitt deutscher Filmgeschichte nachvollziehbar zu beschreiben. De facto liegt hier, dies sei eingestanden, also eine Kompilation vor, die der persönlichen Auswahl und Akzentuierung des Autors verpflichtet ist. Doch wurde darauf geachtet, den sogenannten Kanon jener Filme, die in Deutschland zwischen 1933 und 1945 produziert wurden, nicht außer Acht zu lassen, auch wenn die Erwähnung solcher ›Kernfilme‹ zuweilen hinter der schärferen Gewichtung eines weniger prominenten Filmbeispiels zurücksteht. Angeboten wird also auch die Möglichkeit eines Blicks zur Seite – ins Grau des Brauns der Filme im Nationalsozialismus. Dies ge-

4 Wolfgang Benz, »Hitlers Künstler. Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat«, in: *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, hg. von Hans Sarkowicz, Frankfurt a.M., Leipzig 2004, S. 16.