



FILMREIHE
ZERSTÖRTE
VIELFALT
1933

DIE
TRANSFORMATION
DES WEIMARER KINOS
IN DEN
NATIONALSOZIALISTISCHEN
FILM

50 JAHRE
DEUTSCHE
KINEMATHEK



MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN

Filmhaus am Potsdamer Platz

Öffnungszeiten

Dienstag bis Sonntag: 10–18 Uhr

Donnerstag: 10–20 Uhr

Montags geschlossen

www.deutsche-kinemathek.de

FILMREIHE ZERSTÖRTE VIELFALT 1933

DIE
TRANSFORMATION
DES WEIMARER KINOS
IN DEN
NATIONALSOZIALISTISCHEN
FILM

ZERSTÖRTE VIELFALT

RAINER ROTHER

1933: die Transformation des Weimarer Kinos in den nationalsozialistischen Film

Am 2. Februar 1933 wurde der Ufa-Film MORGENROT, der im Produktionsplan des Jahres als einer der »nationalen Stoffe« gelten kann, mit denen Deutschlands größter und erfolgreichster Filmkonzern das Publikum regelmäßig versorgte, im Ufa-Palast am Zoo in Berlin aufgeführt. Tage zuvor, am 31. Januar, hatte seine Premiere in Essen stattgefunden. Dass nun der Berliner Vorführung demonstrativ Vertreter der neu installierten Regierung folgten, neben Adolf Hitler auch Alfred Hugenberg, Wirtschaftsminister und unter anderem Besitzer der Ufa, sowie Franz von Papen, konnte einerseits als eine Art demonstratives Bekenntnis zu gemeinsamen nationalen Überzeugungen der mühsam zusammengebrachten unterschiedlichen politischen Fraktionen der Rechten wirken. So, als seien mit dem Reichskanzler, seinem deutsch-nationalen Wirtschaftsminister und seinem parteilosen Vizekanzler tatsächlich die Vertreter einer national orientierten Koalitionsregierung im Kino versammelt, um einem Film zu applaudieren, der »deutsche Tugenden« feierte – »zu leben verstehen wir Deutschen vielleicht nicht, aber zu sterben verstehen wir fabelhaft« ist der Satz, mit dem Rudolf Forster einen erinnerungswürdigen Moment der deutschen Filmgeschichte markierte – und der gleichzeitig, bei allen anti-englischen Spitzen, das Gedenken an alle Opfer des Krieges betonte.

Andererseits war die Anwesenheit der politischen Prominenz, zu der auch der noch nicht zum Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ernannte Joseph Goebbels gehörte (seine Ernennung erfolgte am 13. März 1933 in ein Kabinett, dem keinerlei Schein einer Koalitionsregierung mehr anhaftete), ein starkes Zeichen für die Bedeutung, die aus Sicht der nationalsozialistischen Diktatur dem Medium Film zukam. MORGENROT, mit seiner Handlung um die Besatzung eines U-Bootes und den Alltag im Städtchen, aus dem sie stammte, fand Goebbels halbwegs gelungen, Kritik übte er vor allem an der Darstellung der Heimatfront, die zu sehr à la »Gartenlaube« ausgefallen sei.

Der Beginn einer neuen Ära – FLÜCHTLINGE

Dass er dezidierte Ansprüche an den deutschen Film stellte, machte Goebbels nach seiner Ernennung zum Minister sehr schnell und unmissverständlich klar, zunächst in seiner Rede vor den Spitzen der Filmwirtschaft am 30. März im Hotel

Kaiserhof. Dann aber vor allem mit den Maßnahmen, die innerhalb kürzester Zeit die Grundlage der deutschen Filmindustrie veränderten. Schon in den ersten Monaten der nationalsozialistischen Diktatur wurde die Basis geschaffen, auf der ein neuer Film entstehen konnte: der Film im Nationalsozialismus.

Die unter den Bedingungen der Diktatur entstehende Filmkultur unterschied sich von derjenigen der Weimarer Republik grundlegend. Allerdings handelte es sich um eine Transformation, keinen vollständigen Bruch oder Neubeginn. Die Veränderung, die sich in nur wenigen Monaten vollzog, wird deutlich, wenn man den ersten Film, den Hitler als Reichskanzler sah, mit dem Film vergleicht, dem Goebbels am 1. Mai 1934 den neu geschaffenen Staatspreis der NS-Regierung verlieh: FLÜCHTLINGE. Wie bei MORGENROT hatte auch hier Gustav Ucicky Regie geführt, wie beim U-Boot-Film stammte das Drehbuch von Gerhard Menzel, hatte Eduard von Borsody den Schnitt verantwortet, Herbert Windt die Musik geschrieben, hatten Robert Herlth und Walter Röhrig die Bauten entworfen. Kurz, es war das weitgehend gleiche Team, das nun FLÜCHTLINGE realisiert hatte. Zum Teil waren es langjährige Ufa-Mitarbeiter, Routiniers, die ihre professio-



MORGENROT, Gustav Ucicky, Deutschland 1932/33, Quelle: Deutsche Kinemathek

nellen Fähigkeiten in die Produktion einbrachten. Die Gediegenheit eines Ufa-Projektes zeichnet FLÜCHTLINGE denn auch aus. Große Bauten entstanden auf dem Freigelände in Babelsberg, wo die Dreharbeiten zwischen Juli und Oktober 1933 stattfanden. Assoziationen zur »Gartenlaube« hatte Goebbels bei der Premiere des in der Mandschurei spielenden Films sicherlich nicht mehr. Die Verbitterung des deutschen Offiziers Arneth, gespielt von Hans Albers, gilt den Verhältnissen im Deutschland der zwanziger Jahre, seine Verachtung zunächst der Gruppe Wolgadeutscher, die auf der Flucht vor den kommunistischen Truppen Hilfe von den Diplomaten im Völkerbund erbetteln und in dieser Hoffnung enttäuscht werden. Diese Bittstellerei, wie Arneth sie empfindet, erinnert ihn nur zu sehr an das, was ihm, dem Patrioten, in der »Systemzeit« begegnet sei. In Deutschland habe er für seine aufrechte Haltung mit »Ehrverlust, Stellung unter Polizeiaufsicht, verliehen vom Staat, für meine Liebe zum Vaterland« bezahlen müssen. Seine Verachtung wandelt sich jedoch in aktive Hilfe, als er die energisch fortgesetzten Versuche der kleinen Gruppe sieht, sich durch eigene Initiative aus der Falle zu befreien, die der Ort Harbin für sie zu werden droht.



FLÜCHTLINGE, Gustav Ucicky, Deutschland 1933, Quelle: Deutsche Kinemathek

Zwischen der am Leid der Menschen desinteressierten britischen Schutztruppe und der skrupellosen bolschewistischen Soldateska, die die Wolgadeutschen zu liquidieren oder in die Sowjetunion zurück zu bringen droht, bleibt nur die Flucht Richtung Küste. Arneth wird der Anführer der Gruppe, hart schlägt er eine Meuterei nieder und sichert so mit Hilfe einiger engagierter Helfer das Entkommen. Mit diesem Film, mit seinen Stars Hans Albers und Käthe von Nagy, mit seinen Schauwerten, seiner aktionsreichen Handlung, verband denn auch Oskar Kalbus 1935, in seiner populären Darstellung »Vom Werden deutscher Filmkunst«, den Beginn einer neuen Ära. »Mit FLÜCHTLINGE [...] ist plötzlich der »neue« Film da, der seit der nationalsozialistischen Revolution gefordert und erstrebt wird. Dieses Filmwerk ist vom »neuen Geist« getragen, denn es verkörpert die hohen sittlichen Ideen der Selbsthilfe und des Führerprinzips. [...] Es ist wirklich geworden, was wir immer wieder vom Film verlangten, was verlangt werden muß, wenn anders der Film überhaupt mehr sein soll als ein oberflächlicher Zeitvertreib, wenn er den Menschen mehr geben soll als ein paar Stunden Bilderbeschauen. Hier ist auch eine Gesinnung, eine Überzeugung, hier ist eine tragende, gestaltende Idee, und sie ist nicht ein Einsprengsel, nicht eine wortreiche Episode im Filmgeschehen [...]. Und sie ist keine Idee, die uns fremd wäre, sondern eine, die zeitnahe ist: das Arbeiten, Kämpfen, Sterben für ein hohes Ziel, der Einsatz eines jeden für alle, der von einem einzelnen geweckte und gehaltene einigende Glaube an die befreiende Macht der opferwilligen Tat. [...] Hans Albers ist auch hier wieder einmal der draufgängerische Abenteurer, doch nicht selbstherrlicher, als es das Ganze zuläßt. Er erlebt seine Rolle mit dem letzten Nerv und füllt sie aus mit seiner großen Kunst, die nach dieser Leistung als »Flüchtling« und als harter, unbeugsamer Führer wohl von niemandem mehr bezweifelt wird. [...] Damit ist dieser Film ein wahrer Deutschespiegel geworden.«

Umgestaltung und Beharrung – der Prozess der Transformation

Doch ist der Weg, den der deutsche Film in den ersten Monaten der nationalsozialistischen Diktatur zurücklegte, nicht einfach der von MORGENROT zu FLÜCHTLINGE, vom traditionellen »nationalen Stoff« der Ufa-Produktionsstaffel zum ersten Werk, das von den NS-Machthabern als ihnen gemäß anerkannt wurde. Goebbels selbst sollte in den folgenden Jahren immer wieder energisch weitere Veränderungen im deutschen Film fordern. Noch nach der ab 1935 zunächst verdeckt durchgeführten Verstaatlichung der Filmindustrie schien ihm die Entwicklung zu einem »nationalsozialistischen Film« durchaus nicht konsequent beschritten, mochten ihn einzelne Titel auch überzeugen. Zu viel, scheint es, blieb aus ministerieller Perspektive unverändert in dieser Filmindustrie, zu groß erwiesen sich manche Beharrungskräfte in ihr.

Die entscheidend umgestaltete Basis der Filmproduktion – mit Errichtung der Reichsfilmkammer und dem damit vollzogenen Ausschluss aller jüdischen Künstler aus dem Filmschaffen, der Gründung der Filmkreditbank, der Neufassung des Lichtspielgesetzes und der Installation eines Reichsfilmdramaturgen – sicherte vor allem Homogenisierung, Konzentration und Kontrolle des deutschen Films, garantierte, dass subversive, politisch oder kulturell missliebige Filme nicht entstanden, dass die Mitwirkung an Filmen auf den akzeptierten Personenkreis beschränkt wurde. Doch das, was mit der Machtübernahme der nationalsozialistisch geführten Regierung am 30. Januar 1933 begann, war ein Prozess der Transformation, keine »Neugründung« der Filmindustrie. Das erscheint auch im internationalen Vergleich als ein fast einzigartiger Fall: ein Hinüberwachsen aus einer weitgehend intakten Filmkultur in eine andere, die in wesentlichen Zügen deren Gegensatz markierte. Es gab ebenso wenig einen vollständigen Zusammenbruch oder eine radikale Liquidation der Produktion, entsprechend keine Neustiftung einer anderen Kultur im Sinne eines Gründungsaktes. Eher könnte man davon sprechen, dass es sich um den Umbau einer Industrie bei laufendem Betrieb handelte, an dessen Beginn noch ein Kino steht, das »Weimar« heißt und das Qualitäten aufweist, die fortan nichts gelten sollen, ja als feindlich deklariert sind – und als dessen Ziel ein ganz anderes Filmwesen definiert wird, eine andere Kultur des bewegten Bildes.

Das Kino im Nationalsozialismus blieb als populäres Unterhaltungsmedium nicht nur weiter existent, sondern feierte vielmehr neue Erfolge und einen kontinuierlichen Aufschwung. Mehr Zuschauer als je zuvor wurden erreicht. Der Film im Nationalsozialismus ist durch die politischen Forderungen an ihn und zugleich die Verbote und Tabus für ihn in seinen Artikulationsmitteln, seinen Stoffen und Themen eingeschränkt. Bestimmte Qualitäten, die das Weimarer Kino charakterisieren, fallen in der Transformation weg, Ironie und Frivolität, formale Wagnisse und riskante Themen bleiben dem Kino des Nationalsozialismus weitgehend fremd.

Verbot und Verdrängung – die »Abwicklung« des Weimarer Kinos

1933 ist unter den politischen Umständen der Diktatur das Jahr, in dem – aus der Sicht der Produktionsgesellschaften – das Weimarer Kino abgewickelt wird. Die laufenden Projekte, die sogenannten Überläufer, werden noch zu Ende gebracht, Abbrüche mitten in den Dreharbeiten kommen nicht vor, Verbote des solcherart Fertiggestellten bleiben seltenste Ausnahme. Friedrich Hollaenders ICH UND DIE KAISERIN kommt ebenso Ende Februar in die Kinos wie Max Ophüls' LIEBELEI – diese Regisseure aber werden ins Exil gezwungen, ebenso wie Richard Oswald, der den Nationalsozialisten wegen seines DREYFUS (1930) und wegen 1914 – DIE LETZTEN TAGE VOR DEM WELTBRAND (1930) besonders verhasst war. Doch



LIEBELEI, Max Ophüls, Deutschland 1932/33, Quelle: Deutsche Kinemathek

aus seinem unermüdlichen Schaffen gelangen noch zwei Titel 1933 zur Premiere in Deutschland: DIE BLUME VON HAWAI, mit der Musik von Paul Abraham (am 6. April), und EIN LIED GEHT UM DIE WELT (am 9. Mai), mit Richard Tauber, der ebenso wie Abraham für die Nationalsozialisten einer der Künstler ist, der in ihren Augen für die »Systemzeit« stehen. Fritz Langs DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE wird am 29. März verboten, am Tag vor Goebbels' Kaiserhof-Rede. Ein deutliches Zeichen der neuen Machthaber, dem weitere nicht zu folgen brauchen. Doch als DAS HÄSSLICHE MÄDCHEN von Hermann Kosterlitz Premiere hat, am 8. September, da wird Max Hansen, neben Dolly Haas der Star des Films, in einem von den Nationalsozialisten inszenierten Eklat ausgebuht und beschimpft. Seine kritischen Verse und spöttischen Chansons, in den Jahren vor der Machtübernahme vorgetragen im Kabarett der Komiker, haben die Nazis nicht vergessen. Max Hansen verlässt Deutschland, wenig später wird dies auch Dolly Haas tun – zwei von über zweitausend Filmschaffenden, die ins Exil gehen müssen. Oft sind sie außer Landes, bevor ihre letzten deutschen Filme in die Kinos kommen. SOS EISBERG, diese selbst für Arnold Fancks Verhältnisse waghalsige Produktion,



DU SOLLST NICHT BEGEHREN, Richard Schneider-Edenkoben, Deutschland 1933, Quelle: Deutsche Kinemathek

wäre ohne den Produzenten Paul Kohner nie realisiert worden, so aber gibt es sogar eine englischsprachige Fassung für den amerikanischen Markt. Neben den spektakulären Aufnahmen der rauen Natur Grönlands, den einzigartigen Bildern von Gletscherabbrüchen und Eisbergen, ist es die Musik Paul Dessaus, die dem Film eine besondere Qualität gibt. Radikal setzt Dessau auf einen eigenständigen Beitrag der Musik, will nicht begleiten, sondern gestalten. Bei der Premiere am 30. August in Berlin fehlen Dessau und Kohner im Ufa-Palast am Zoo – nicht aber Leni Riefenstahl. Sie fliegt eigens aus Nürnberg ein, wo sie den Reichsparteitag der NSDAP filmt, den sie mit DER SIEG DES GLAUBENS als ein erstes Beispiel ihrer dokumentarischen Gestaltungskunst zum Erlebnis verwandelt, statt ihn bloß als Reportage zu vermelden. Sie hat an diesem Augusttag noch Zeit, ein Radiointerview zu geben, lässt sich im Kino bejubeln – und besteigt danach wieder das Flugzeug, das sie zurück nach Nürnberg bringt. Es ist die Maschine des »Führers«, er hat sie ihr kurzerhand für den Abstecher zum glamourösen Auftritt vor Publikum zur Verfügung gestellt. Wenige Monate später, am 1. Dezember, kehrt Leni Riefenstahl in den Ufa-Palast am Zoo zurück, diesmal als die Regis-

seurin des ersten Parteitagfilms. Die Pressereaktionen sind enthusiastisch, nur gelegentlich mischen sich skeptischere Töne der noch nicht abgeschafften Filmkritik in die Bewertung des Films, der als erster gilt, der nur im Nationalsozialismus entstehen konnte und der zugleich eine neue Form begründet.

Nicht annähernd so positiv wurde Richard Schneider-Edenkobens DU SOLLST NICHT BEGEHREN (Uraufführung am 31. Oktober) aufgenommen, ein Film, den der Schriftsteller sich mit unüberhörbarem Hinweis auf seine sehr guten Kontakte zum Regime von der Ufa abgetrotzt hat. Seine Variation des Kain-Mythos in archaisch ländlichem Milieu fand allerdings beim sozusagen zuständigen Reichsminister für Ernährung und Landwirtschaft, Richard Walther Darré, keine Gegenliebe. In der Ufa wurde dem Film, wie Hartmut Bitomsky schrieb, fortan unvermeidlich das Etikett »Experiment« angeheftet, wie um das eigene (finanzielle) Engagement für dieses Projekt durch eine Art ästhetischen Mehrwert gegenüber der Tatsache zu rechtfertigen, dass weder Publikum noch NS-Politik Schneider-Edenkobens Werk als Beitrag zum neuen deutschen Film würdigen mochten. Von derartigen »Projekten« suchte sich der Ufa-Vorstand fortan wieder fernzuhalten.

Propaganda auf der Leinwand – HITLERJUNGE QUEX

Mit einem selbst entwickelten Stoff reüssierte der Hugenberg-Konzern dagegen – und zwar nicht nur dem eigenen Verständnis zufolge – sehr wohl. HITLERJUNGE QUEX (Uraufführung am 11. September) gilt als gewissermaßen prototypischer nationalsozialistischer Propagandafilm. Das sollte nicht den Blick dafür verstellen, dass es sich weder um einen Auftragsfilm handelte, noch um ein Sujet, für das unzweideutige Sympathie bei den Vertretern der Diktatur zu erwarten stand. Hatte doch Goebbels in seiner Rede vor den Spitzen der deutschen Filmwirtschaft vor dem Versuch gewarnt, sich durch Verfilmungen, deren Geschichte sich auf die Gliederungen der NSDAP stützte, anzubiedern.

Ungeachtet dessen erwarb die Ufa die Rechte an Karl Aloys Schenzingers Buch und übertrug die Regie Hans Steinhoff und die Produktionsleitung Karl Ritter, Letzterer seit vielen Jahren Parteimitglied. Mit Heinrich George spielte ein veritabler Charakterdarsteller mit, noch dazu einer, dessen frühere Filme eher sozialkritische Tendenz zeigten. Die Anleihen beim »linken« Film der Weimarer Republik sind gerade am Anfang der Handlung unübersehbar, durchaus glaubwürdig wird das proletarische Milieu inszeniert, das in Ufa-Produktionen sonst unbekanntes Land blieb. Eine gewisse Authentizität war angestrebt, bis hin zu der Szene, in der Berta Drews als Mutter von Heini Völker sich und das Kind mit Gas umbringen will, wie in einem Zitat aus MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (1929).

Die offenkundig intendierte Anpassungsleistung der Ufa an das neue Regime erklärt viele der für die Handlung prägenden Konfliktlinien, in denen die Kommunisten (bzw. allgemein die »Kommune«) auf der einen, die Nationalsozialisten auf der anderen Seite stehen; in denen das Bürgertum mit letzteren sympathisiert und die Erfahrung des Frontkämpfers, welche die Figur des von Heinrich George gespielten Vaters mit dem HJ-Führer teilt, einen Ansatzpunkt für einen möglichen Wandel der Einstellung dieses Kommunisten bietet. In *HITLERJUNGE QUEX* wird die Auseinandersetzung zwischen dem Alten und dem Neuen als Konflikt in einer proletarischen Familie angelegt – und die Frage des Standpunktes an zwei Liedern abgehandelt: an dem von Hans Otto Borgmann komponierten Lied »Unsere Fahne flattert uns voran«, dessen Text Baldur von Schirach geschrieben hatte, und der »Internationale«. Heini Völker, aufgewachsen in einer kommunistisch orientierten Arbeiterfamilie, singt die (spätere) HJ-Hymne. Kennengelernt hat er sie, als er bei einem Ausflug mit den Genossen deren Treiben verlässt und die ordentlichen Rituale einer HJ-Gruppe verfolgt. Sozusagen noch vom Geist der Entdeckung dieses anderen Jugendlebens erfüllt, singt er es am nächsten Tag



HITLERJUNGE QUEX, Hans Steinhoff, Deutschland 1933, Quelle: Deutsche Kinemathek

seiner Mutter vor. Nebenan aber hört ihn sein Vater – wütend wirft er die Zeitung beiseite und zwingt den Sohn, ihn ohrfeigend, die »Internationale« anzustimmen. Es ist deutlich, wo hier die Sympathien des Publikums liegen sollen.

Die unmittelbar vorhergehende Sequenz allerdings erweist *HITLERJUNGE QUEX* nicht nur als Film aus der Transformationsperiode, sondern zugleich als deren Thematisierung. Das neue Lied nämlich hört Heini Völker, indem er den Bereich einer anderen Melodie verlässt. Den Wald durchquerend, lässt er die sittenlose, von Anzüglichkeiten und Alkoholkonsum charakterisierte Ausschweifung der kommunistischen Jugend hinter sich. Vor sich erblickt er dann das gesittete, geordnete Leben eines HJ-Zeltlagers und hört zum ersten Mal das Lied »Unsere Fahne flattert uns voran«.

Bei der »Kommune« aber gab es auch eine Melodie zu hören: Nur von einem Akkordeon gespielt, ohne dass der ursprünglich zugehörige Text Robert Gilberts gesungen würde, im Lärm der drastischen Späße manchmal fast untergehend, ist sie unverkennbar Werner Richard Heymanns »Das ist die Liebe der Matrosen«. Den Komponisten der meistgespielten Schlager der Zeit, ihren Garanten für die Popularität des erfolgreichsten Genres des jungen Tonfilms, der Tonfilmoperette, wollte die Ufa ausweislich ihres ruchlos-prompten Beschlusses zur Entlassung jüdischer Mitarbeiter gerne noch halten, mit Verweis auf seine Teilnahme am Ersten Weltkrieg und seine protestantische Taufe. Kein halbes Jahr nach diesen nur kurzfristig angestellten Erwägungen, sich Heymanns Dienste jedenfalls bis auf Weiteres noch zu sichern, wird einer seiner populärsten Schlager – in *BOMBEN AUF MONTE CARLO* von Hans Albers, Heinz Rühmann und den Comedian Harmonists gesungen – mit dem zügellosen Treiben der »Kommune« identifiziert. Eine Entsorgung der eigenen Geschichte: Die Ufa entrichtet in diesem vom Vorstand (im Gegensatz zu den mislungenen Anbiederungsfilm der Konkurrenz, *S. A.-MANN BRAND* oder gar *HANS WESTMAR*) immer als »künstlerisch« bewerteten besonderen Projekt ihren Anpassungsbeitrag in Form der Denunziation der besonders erfolgreichen Tonfilmoperette. Das darf als konsequent gelten, keine andere Form des Weimarer Kinos war so sehr Unterhaltungskino, so unverhohlenen Kulturindustrie, keine dabei so ironisch geprägt, keine auch vermochte mit ihren Geschichten so bravourös über den Abgrund von Massenarbeitslosigkeit, ökonomischer Krise und politischer Radikalisierung zu balancieren.

Der Ausklang der »alten« Kultur

Für die Transformation des Weimarer Kinos kennzeichnend ist, dass auch in der Ufa ungeachtet dieser demonstrativen Geste dennoch solche Projekte realisiert werden, die nach ihrer ganzen Anlage noch aus der »alten« Kultur stammen. Die Dreharbeiten zu *WALZERKRIEG* von Ludwig Berger zum Beispiel begannen am

6. Juni, in ihm hat Rosy Barsony (vom Ufa-Vorstand bei der Entlassung jüdischer Mitarbeiter wegen des Mangels an jungen Darstellern vorläufig zur Weiterbeschäftigung vorgesehen) ihren letzten Auftritt in einer deutschen Produktion. Die Premiere (4. Oktober) des von der Kritik fast einhellig begeistert aufgenommenen Films fand jedoch bereits ohne den Regisseur statt.

Vielleicht ist VIKTOR UND VIKTORIA, inszeniert von dem nur aufgrund einer Sondergenehmigung noch beschäftigten Reinhold Schünzel, der letzte Film dieser Transformationszeit, der noch ganz wie aus dem Geist Weimars entsprungen wirkt. Ab September 1933 gedreht, am 23. Dezember im Berliner Gloria-Palast aufgeführt, ist dies noch einmal ein Film, der Musik und Gesang nicht als »Nummern« motiviert, sondern in die Handlung als selbstverständliche – und selbstverständlich verfremdende – Elemente integriert. Zudem ist er der letzte Film, der die Arbeitslosigkeit der beiden Hauptfiguren so selbstverständlich nimmt wie DIE DREI VON DER TANKSTELLE die Pleite seines Trios, wie DER BLONDE TRAUM oder ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT die Wohnungsnot der Protagonisten. Die Krise als Anlass zum frivolen Spiel mit Geschlechterrollen, Identitätstausch als Überlebensstrategie, das sind Themen des Weimarer Kinos. Das Automatenrestaurant als Normalität, Champagner-Genuss als Chiffre fürs Ziel des Aufstiegs, auch das ist einem Kino verpflichtet, das im Jahr 1933 Schritt für Schritt abgeschafft, ja liquidiert wurde. Goebbels regte sich dennoch über den Film nicht sonderlich auf, Schünzels Humor wurde ihm erst später unerträglich. Er fand: »Blödsinn. Aber Renate Müller gut.«

Transformierte Tonfilmoperette – EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN

Ein letztes Beispiel für die Übergangsphase, für die Transformation der Weimarer Unterhaltungskultur in eine andere populäre Filmkultur, gibt Gerhard Lamprechts EINMAL EINE GROSSE DAME sein. Offenkundig spielt schon der Titel auf die bei seiner Uraufführung am 10. Februar 1934 eigentlich schon liquidierte Tradition der Tonfilmoperette an. Denn der Traum, einmal eine Dame zu sein oder besser: zu werden, der Traum vom gesellschaftlichen Aufstieg durch Liebe zu einem reichen, je nachdem auch adligen Mann ist so etwas wie das definitive Klischee zur Story der Tonfilmoperette. Lamprechts Film wirkt wie eine Variante dieser zu bewegten Bildern gewordenen Träumereien der Ladenmädchen, angepasst an die neuen Bedingungen. Mehr noch, einige seiner prägenden stilistischen Eigenarten rufen deutlich die Vorbilder aus dem originären und erfolgreichen Weimarer Genre auf. So bemerkt man in einigen Szenen eine nachgerade ausgestellte Künstlichkeit des Sets – es wird hier nicht verborgen, dass im Studio gedreht wurde, dass diese Filmwelt eben dies, Filmwelt, ist. Die Eingangsszene mit den Zelten am Havelufer: definitiv Studiokulisse, wie der Garten des Schloss-



EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN, Gerhard Lamprecht, Deutschland 1933/34, Quelle: Deutsche Kinemathek

ses, wie das ganze Schloss selbst, das ohnehin in seiner Architektur als übertriebene Ausgestaltung von Kitschbildern wirkt – nicht zufällig wird es als Postkartenmotiv eingeführt. Das Grandhotel, eine Ansammlung von Treppen in weitesten, leeren Räumen. Die Gesangsnummern gehen, der als obsolet erklärten Tradition folgend, selbstverständlich aus den alltäglichen Szenen hervor. Dies alles betont einen antirealistischer Gestus, eine gewollte Künstlichkeit, die sich nicht einem fehlenden Willen zur narrativen und diegetischen Geschlossenheit verdankt, sondern artistischem Übermut.

Gerhard Lamprecht, berühmt für seine Kästner-Verfilmung EMIL UND DIE DETEKTIVE und sozialkritische, in der Milieuschilderung überzeugende »Zille-Filme«, letztere mit der eigenen Produktionsgesellschaft Mitte der 1920er Jahre realisiert, ist seinerseits eine ungewöhnliche Wahl für eine derart auf das gewollt Artifizielle, auch Eskapistische gestellte Variante eines Tagtraum gewordenen Filmgenres. Andererseits aber führte die Ufa ihn als einen der wenigen noch verbliebenen »könnenden Regisseure« – es waren nach der Vertreibung so vieler jüdischer Künstler eben nicht mehr viele »Spielleiter« vorhanden, die Gewähr für

eine effektive Inszenierung boten – und Lamprecht hat den Stoff konsequent bewältigt. Entstanden ist so eine Art verspäteter, in vieler Hinsicht auch gebremster, ja in ihren narrativen Impulsen gebändigter und sogar gewendeter Spät-Variante der Tonfilmoperette. Eben das macht den Film so interessant. Er bietet seinem Publikum vielfache Reminiszenzen an eine verbotene Form und zugleich erinnert er sehr indirekt an sie, in einer Narration, die wesentliche Veränderungen an den ehemaligen Fantasien vornimmt. Die Ausgangslage könnte die der Weimarer Tradition sein: Drei junge Sekretärinnen zelten am freien Wochenende an einem See, abends sitzen sie zusammen und träumen von einer rosigen Zukunft, wenn auch nicht gerade voller Überzeugung. Denn morgen ist wieder Montag, klagen sie, ganz wie es ein Zwischentitel am Ende des Klassikers MENSCHEN AM SONNTAG 1930 auch beklagt, wenn der auch in einer ganz anderen stilistischen Welt spielt.

Einige Wendungen der Geschichte verschaffen einer der Sekretärinnen – Kitty Holm, gespielt von Käthe von Nagy – die unverhoffte Chance, sich wenigstens als große Dame *auszugeben*, als sie im Auftrag einer reichen Amerikanerin eine große Limousine zum nächsten Reiseziel fahren soll. Sie verliebt sich in einen Freiherrn, der ebenso in sie. Doch als ihre wahre Identität herauskommt, lässt sie alle Hoffnung fahren und kehrt in die Dachwohnung zurück, wo sie den Freundinnen berichtet. Diese Szene, das in ihr angestimmte Lied, enthält ein offenkundiges Zitat aus der berühmtesten Tonfilmoperette, aus DER KONGRESS TANZT. Doch wo es einmal enthusiastisch hieß »Wein' ich, lach' ich,/ Träum' ich, wach' ich,/ Heut weiß' ich nicht, was ich tu'«, klingt es nun in Lamprechts Film zwar gleich, doch im Sinn gewandelt: »Laß' doch gut sein,/ sei nicht traurig,/ Du brauchst zum Glücklichein nicht die große Welt«. Der Witz der Anverwandlung macht aus einer euphorischen Szene eine tröstende – und vollendet sich darin, dass die Wendung des Schicksals beider Hauptfiguren ebenso entgegengesetzt ist. Die Näherin aus DER KONGRESS TANZT wird nicht die Frau, nicht einmal die Geliebte des Zaren – die Sekretärin aus EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN aber endet als Freiherrin von Wolfenstein.

Möglicherweise ist das mehr als eine von Gerhard Lamprecht anspielungsreich inszenierte Story voller Reminiszenzen, mehr als das geschickte und fast unmerkliche Zitieren einer der bekanntesten und beliebtesten Melodien der von den Nazis als »jüdisch dominiert« denunzierten, mit dem Eskapismus ebenso spielenden wie gesellschaftliche Realitäten der Depressionszeit verhandelnden Form der Tonfilmoperette durch den Komponisten Franz Doelle, mehr auch als die elegante und augenzwinkernde Replik des virtuosen Textdichters Bruno Balz auf ein bewundertes Vorbild. Möglicherweise liegt in dem, was EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN so sonderbar macht und so aufschlussreich auch, eine Erklärung dafür, wie die im Rückblick letztlich doch so reibungslose Transformation einer

Unterhaltungskultur in eine vom Vorgänger definitiv distanzierte, ganz andere Kultur vonstatten gehen konnte. Nämlich nicht als vollendeter Bruch, als vollzogener Eklat, sondern als das Hinüberwachsen in eine neue Art Kulturindustrie, in der die verformten Formen übergangsweise noch fortgeschleppt wurden, mehr oder weniger identifizierbar, nicht offen ausgestellt, doch noch gelegentlich aufscheinend und erkennbar.

Dem entspricht, wie die Formen des »Neuen« in diesem Film auftauchen. Nämlich als Persiflage oder in ironischer Brechung. Ein junger Adliger tritt mit seinen Freunden, Spaten geschultert, an, als formiere sich die Deutsche Arbeitsfront. Der Trupp wird losziehen und auf dem Gutsbesitz notwendige Arbeit mit nacktem Oberkörper verrichten. Fanfarenbläser stehen auf dem Balkon des Schlosses, als kündigten sie den Auftritt eines Führers an. Eine Formation Traktoren, die Traktoristen mit Fackeln in den Händen, fährt nächstens in elegant abgestimmter Choreographie vor dem Schloss auf. Es sind dies lauter Ikonen ritualisierter Masseninszenierung, gebannt jedoch in eine Operettenhandlung, so als wären die Vorbilder nicht schon mächtig geworden auch über das Kamerabild hinaus. EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN mag kein vollständig gelungener Film sein – ein Film, der von der Transformation einer Kultur spricht, ja sie in szenische Erfindungen fasst, ist er allemal. Wenig andere Filme nur, die im Nationalsozialismus gedreht wurden, versuchen Ähnliches. Lamprechts Film ist fast ein Unikat.

MORGENROT

Und setzt ihr nicht das Leben ein ...
Gustav Ucicky
Deutschland 1932/33



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
85 Min.

B: Gerhard Menzel, nach einer Idee von E. Freiherr von Spiegel. **K:** Carl Hoffmann.
Bau: Robert Herlth, Walter Röhrig. **S:** Eduard von Borsody. **T:** Hermann Fritzsching.
M: Herbert Windt. **Beirat:** Kapitänleutnant a.D. Fürbringer. **D:** Rudolf Forster, Adele Sandrock, Fritz Genschow, Camilla Spira, Paul Westemeier, Gerhard Bienert, Friedrich Gnaß.
P: Universum-Film AG (Ufa), Berlin.
Prod: Günther Stapenhorst. **UA:** 31.1.1933, Essen; 2.2.1933, Berlin. – 1945 von den Alliierten Militärbehörden verboten.

Aus einem Heimaturlaub während des Ersten Weltkriegs wird U-Boot-Kommandant Liers erneut auf Feindfahrt geschickt. Schweren Herzens lassen die Mitglieder seiner Besatzung Frauen oder Freundinnen zurück – Kapitänleutnant Liers seine Mutter, die bereits zwei ihrer Söhne im Krieg verloren hat und die an dessen Sinn inzwischen zweifelt. Nach der erfolgreichen Versenkung eines englischen Kreuzers kollidiert das U-Boot mit einem feindlichen Zerstörer. Schwer beschädigt sinkt es bis auf 60 Meter Tiefe. Doch nur acht Tauchretter stehen den zehn Überlebenden zur Verfügung, die sich daraufhin entscheiden, gemeinsam in den Tod zu gehen: »Zu leben verstehen wir Deutschen vielleicht nicht, aber zu sterben verstehen wir fabelhaft« ... »MORGENROT ist kein Nazifilm«, stellte Siegfried Kracauer fest, er gehöre vielmehr in die Reihe jener Filme, »die gerade durch ihre Unparteilichkeit den Krieg in den Rang einer unantastbaren Institution erhoben«. Obgleich der Film 1939 zur Wiederaufführung erst gelangte, nachdem Szenen Adele Sandrocks mit pazifistischem Tenor durch Schnitte getilgt worden waren, besitzt der Film eine starke »innere Affinität« (Gerhard Schoenberger) zum Nationalsozialismus.

»Technisch und künstlerisch ist dieser Film eine Spitzenleistung, wie man sie in der Art bestimmt noch nicht gesehen hat. Phantastisch die Aufnahmen des tauchenden U-Bootes und der Maschinerie. Spannend und aufregend die Szenen vor den Abschüssen des Torpedos, unheimlich und schütternd die Tragödie der Menschen auf dem Meeresgrunde. (...) Bleibt die Tendenz. Sie ist unschwer zu verkennen. Einmal, zum Schluß, sagt der Kommandant zu seinen Kameraden im U-Boot sehr deutlich etwas von einer schwarzen Wetterwolke, die mindestens alle fünfzig Jahre über Deutschland hereinbrechen müßte, um das deutsche Volk einig zu machen ... Nun, es führen wohl auch noch andere Wege zur Einigkeit als ausgerechnet Krieg, und wenn seine Mutter, die Sandrock mit ihrer düsteren Stimme, sich ein anderes Mal den Hurra-Patriotismus ihrer sie ehrenwollenden Landsleute verbittet und an die vielen Opfer des versenkten feindlichen Schiffes erinnert, dann erschallt lauter Beifall beim Publikum.« (Morgenpost, Berlin, 3.2.1933)

Wien um 1900. Der junge Leutnant Fritz Lobheimer hat ein Verhältnis mit der verheirateten Baronin von Eggersdorf. Er beendet es, als er sich in Christine, die Tochter eines Kammermusikers, verliebt. Doch der Baron kommt hinter die außereheliche Beziehung und fordert den einstigen Nebenbuhler zum Duell. Fritz' bester Freund und Kamerad Theo will seine Vorgesetzten dazu bewegen, den verabredeten Schusswechsel zu unterbinden. Doch alles Bemühen ist vergeblich. Es kommt zum antiquierten »Ehrenhandel«. Mit tragischen Konsequenzen nicht nur für Fritz ... Anders als in Arthur Schnitzlers Theaterstück sind Fritz und Theo in der Verfilmung Offiziere der k.u.k.-Armee. Ophüls' Kritik an den militaristischen Konventionen zielte allerdings auch auf die unmittelbare Gegenwart. In Theos Empörung über das Duell findet sie allgemeingültigen, hoch emotionalen Ausdruck: »Und jeder Schuss, der nicht in äußerster Notwehr abgegeben wird, ist Mord!« – LIEBELEI wurde im »Dritten Reich« nicht verboten, jedoch wurden die Namen des Autors, des Regisseurs und weiterer jüdischer Teilnehmer aus dem Vorspann eliminiert.

»Um das Werk dem Verständnis der heutigen Generation näherzubringen, (...) soll die soziale Seite des Stoffes stärker betont werden, die Tatsache, daß das Glück zweier Menschen – deren Schicksal für das Tausender anderer typisch war – an dem strengen Kastengeist, der in dem untergehenden Österreich herrschte, zerschellt.« So hatte es Max Ophüls in einem Interview mit *Mein Film* (Nr. 353/1932) erklärt. Seine Intention wurde bei der Uraufführung 1933 wohl erkannt, aber anders, als dies Ophüls beabsichtigt hatte, interpretiert: »Hier schafft der soziale Konflikt den seelischen Zusammenbruch ... In dem neuen Film (tritt) an die Stelle des reichen Bürgersohns der Leutnant Lobheimer: denn damit bekommt das Problem (...) ungemeinen Aktualitätswert. Alles, was die Disziplin der Truppe, ihren Ehrenkodex usw. angeht, interessiert im gegenwärtigen Zeitpunkt der nationalen Revolution das deutsche Publikum brennend, mag es auch, wie im vorliegenden Fall, in einem zeitlich weit zurückliegenden, räumlich jenseits unserer Landesgrenzen abrollenden Spielfilm geschildert sein.« (Hawa, Lichtbild-Bühne, Nr. 66, 17. 3. 1933)

LIEBELEI

Max Ophüls
Deutschland 1932/33



Kopie: Deutsche Kinemathek, Berlin.
35 mm, Schwarzweiß
88 Min.

B: Hans Wilhelm, Curt Alexander, Max Ophüls; Felix Salten, nach dem Bühnenstück »Liebelei« von Arthur Schnitzler. **K:** Franz Planer.
Bau: Gabriel Pellon. **S:** Friedel Buckow.
T: Hans Grimm. **M:** Theo Mackeben.
D: Paul Hörbiger, Magda Schneider, Luise Ullrich, Gustaf Gründgens, Olga Tschechowa, Willy Eichberger [Carl Esmond], Wolfgang Liebeneiner. **P:** Elite Tonfilm-Produktion GmbH, Berlin. **Prod:** Christoph Mülleneisen jun.
UA: 24.2.1933, Wien. **DE:** 10.3.1933, Leipzig; 16.3.1933, Berlin. – *Französische Version:* »Liebelei«. *Une histoire d'amour*, R: Max Ophüls.

DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE

Fritz Lang
Deutschland 1932/33



Kopie: Deutsche Kinemathek, Berlin.
35 mm, Schwarzweiß
115 Min.

B: Thea von Harbou, nach dem Roman »Dr. Mabuses letztes Spiel« von Norbert Jacques. **K:** Fritz Arno Wagner, Karl Vass. **Bau:** Emil Hasler, Karl Vollbrecht. **Kos:** Hans Kothe. **S:** Conrad von Molo, Lothar Wolff. **T:** Adolf Jansen. **M:** Hans Erdmann, Walter Sieber. **D:** Rudolf Klein-Rogge, Oscar Beregi, Theodor Loos, Otto Wernicke, Claus Pohl, Wera Liessem, Gustav Diessl, Camilla Spira, Rudolf Schündler, Paul Henckels, Theo Lingen. **P:** Nero-Film AG, Berlin, für Deutsche Universal-Film AG, Berlin. Prod: Seymour Nebenzahl. **UA:** 21. 4. 1933, Budapest; 12. 5. 1933, Wien. **DE:** 24. 8. 1951, Hamburg. – 1933 für das Deutsche Reich verboten, nur für die Vorführung im Ausland zugelassen. Französische Version: »Le testament du Dr. Mabuse«, R: Fritz Lang.

Eine »Herrschaft des Verbrechens« imaginiert in wirren Manuskripten der wahnsinnige Dr. Mabuse, In-sasse eines Irrenhauses unter der Leitung des Arztes Dr. Baum. Dieser ist den hypnotischen Kräften seines Patienten bereits so sehr erlegen, dass er dessen präzise formulierten Katalog scheinbar sinnloser, terroristischer Akte mit Hilfe krimineller Elemente, aber selbst völlig unerkannt, in die Tat umsetzt. Dazu gehören Morde und Falschmünzerei ebenso wie der Anschlag auf eine chemische Fabrik zwecks Freisetzung giftiger Dämpfe, »die den Stadtteil völlig vergasen« ... Das Ausführungsverbot für Deutschland soll Propagandaminister Goebbels persönlich angeordnet haben, angeblich weil der Film zeige, dass »eine bis zum äußersten entschlossene Gruppe von Männern, wenn sie es nur ernstlich will, durchaus dazu imstande ist, jeden Staat aus den Angeln zu heben«. In Fritz Langs spannendem Kriminalfilm, der das Thriller-Genre fraglos mehr als die Nationalsozialisten inspirierte, gelingt es schließlich dem Berliner Polizeikommissar Lohmann gemeinsam mit einem durch Liebe geläuterten Bandenmitglied, dem kriminellen Ausnahmemenschen das Handwerk zu legen.

»Der Mabuse-Film ist nun in Deutschland verboten und trotzdem im ganzen Ausland zu sehen. Diese Tatsache ist um so sonderbarer, als das Verbot sicherlich aus demselben Grunde ausgesprochen wurde, aus dem er überall abgelehnt wird; er wäre eine Heroisierung des Individual-Terrors, schreiben die Kritiker des Auslandes. Tatsächlich geht aus den Besprechungen hervor, daß der technisch wiederum meisterhafte Film, der jedoch wieder eine höchst lächerliche Liebesszene enthalten soll – Frauen konnte Lang ja niemals leiten – völlig grundlos Verbrechen geschehen lässt. Im TESTAMENT DES DR. MABUSE wird gemordet, verfolgt, gebrandschatzt und geraubt – aus reinem Individual-Anarchismus. (...) Menschen werden erschossen und verschleppt, in den Wahnsinn getrieben und vernichtet, und dies alles geschieht ganz ohne Grund. Sogar eine Inflation wird mit Hilfe gefälschten Geldes hervorgezaubert (...). Es liegt sicher nicht im Sinne der neuen Regierung und des Propagandaministeriums, wenn auf der ganzen Welt der Eindruck hervorgerufen wird, man billige in Deutschland die Tendenz dieses Filmes ...« (Montag Morgen, Nr. 23, 6. 6. 1933)

Mit Hertha Thiele und Dorothea Wieck, dem »Paar« aus MÄDCHEN IN UNIFORM (1931) besetzt, erzählt ANNA UND ELISABETH ein psychologisches Drama um Glaube und Wunder aus pointiert weiblicher Sicht: Seit vielen Jahren gelähmt und darüber verbittert, lebt die Gutsherrin Elisabeth allein mit ihrer Schwester zurückgezogen im Herrenhaus. Als sie von Anna erfährt, einem Bauernmädchen, das einen totgeglaubten Bruder durch ihr Gebet wieder zum Leben erweckt haben soll, lässt sie die vermeintliche »Heilige« zu sich bringen. Um solch einer Verehrung durch die wundergläubigen Bauern der Umgegend zu entkommen, zieht die fromme Anna im Herrenhaus ein. Hier jedoch steigert sich Elisabeths Wunsch nach Heilung erst recht zu Hysterie. Und tatsächlich: Infolge eines schockhaften Zusammenbruchs kann die Gelähmte wieder gehen! Fortan preist sie die wundertätigen Heilkräfte des scheuen Mädchens geradezu fanatisch an – bis Anna am Sterbebett eines lungenkranken Bekannten Elisabeths überraschend »versagt« und der skeptische Patient verstirbt. Elisabeth aber ist von ihrem Glauben dadurch nicht abzubringen. Um Anna zu einem erneuten Wunder zu zwingen, plant sie ihren Freitod ...

»Frank Wysbar hat diese Stimmung der Wundersüchtigkeit, die aus der dumpfen Verzweiflung und dem Entsetzen vor der Krankheit kommt, großartig eingefangen. Eingefangen in *Bild* und *Ton*. Dieses bildhafte Spiel von Licht und Schatten, das akustische Spiel von Ton und Stille ist meisterhaft komponiert; ausgezeichnet gegliedert und virtuos gezeichnet. Trotz mancher beinahe brutal-sachlichen Szene scheint alles mit wohlthuenden, sanften Schleiern verhangen. Der Stimmungsgehalt dieses Films erinnert an Dreyers VAMPYR – manche schauliche Pointe könnte direkt von Dreyer entlehnt sein – aber ein großer und entscheidender Unterschied bleibt: Was bei Dreyer immer Märchen ist, Traum und Unwirklichkeit, das ist bei Wysbar stets wirkliches Leben, realer Zustand. Und die Erkenntnis, daß es so ist, wirkt heute auf uns bedrückend, lästig, und sowohl geistig, als auch körperlich unangenehm. (...) Jawohl, wir wollen heute auch im Film das Wunder gestaltet sehen, aber nicht das Wunder, das auf dem Boden der Krankheit erwächst, sondern das Wunder der schnellen, harten und beglückenden *Tat*.« (Peter Hagen, Film-Kurier, Nr. 90, 15. 4. 1933)

ANNA UND ELISABETH

Frank Wysbar
Deutschland 1932/33



Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
35 mm, Schwarzweiß
75 Min.

B: Gina Fink, Frank Wysbar. **K:** Franz Weihmayr. **Bau:** Fritz Maurisch, Heinrich Beisenherz. **S:** Alice Ludwig. **T:** Hermann Birkhofer. **M:** Paul Dessau. **D:** Dorothea Wieck, Hertha Thiele, Maria Wanck, Dorothea Thiess, Carl Wery, Mathias Wieman, Carl Balhaus, Wilhelm Kaiser-Heyl. **P:** Kollektiv-Film GmbH, Berlin, für Terra-Film AG, Berlin. **Prod:** Frank Wysbar, Hermann Ephraim. **UA:** 12. 4. 1933, Berlin.

SCHLEPPZUG M 17

Heinrich George, Werner Hochbaum
Deutschland 1932/33



Kopie: Deutsche Kinemathek, Berlin.
35 mm, Schwarzweiß
78 Min.

B: Willy Döll. **K:** A. O. Weitzenberg. **Bau:** Robert Scharfenberg, Carl Haacker. **S:** Ella Stein. **M:** Alex Stone, Will Meisel. **D:** Heinrich George, Berta Drews, Joachim Streubel, Betty Amann, Maria Schanda, Wilfried Seyferth, Robert Müller, Kurt Getke. **P:** P.-M. Film, Berlin/Fundus GmbH, Berlin/Orbis-Film GmbH, Berlin. **Prod:** Justin Rosenfeld. **UA:** 19. 4. 1933, Berlin. – *Werner Hochbaum inszenierte einige Nachaufnahmen und stellte den Film fertig.*

DER BLAUE ENGEL im Binnenschiffermilieu. Der Havelschiffer und Familienvater Henner erliegt den Reizen der Prostituierten Gescha, als er ihr bei der Flucht vor der Polizei auf seinem Lastkahn Unterschlupf gewährt. Nach einem Beisammensein im Separée eines Vergnügungslokals ist er der attraktiven jungen Frau derart verfallen, dass er ihr bei einem Spaziergang durch Berlin unverzüglich folgt, kaum hat er sie in der Menschenmenge wahrgenommen – während er seine Ehefrau und seinen kleinen Sohn hilflos im Menschengetümmel zurücklässt. Bei einem Maskenball – »Die Nacht der Matrosen. Mit Prämierung der echten Maske!« – macht Henner sich in seiner Schifferkleidung zum Narren. Gleichwohl bringt der als »Kapitän zur See auf'm Äppelkahn« verhöhlte Schiffer am nächsten Morgen die Geliebte (»... zum Helfen ...«) an Bord. Erst als sein Junge von einem Auto angefahren und die mit kriminellen Elementen im Bunde stehende Gescha verhaftet worden ist – »... damit wieder alles in ruhiges Fahrwasser kommt«, wie ein Schutzpolizist vermeldet –, kommt auch Henner zur Besinnung. Auf dem Heimweg in die ländliche Idylle wird ihm klar: »Ich hätte doch nicht in die Stadt gehen sollen.«

SCHLEPPZUG M 17, unter der Regie des Hauptdarstellers Heinrich George gedreht und von Werner Hochbaum durch Nachaufnahmen ergänzt, fand bei der Kritik viel Lob als »ein Hohelied auf die Freiheit, die Schönheit, die Wahrheit der Natur. In den Bildern, in den ausführlichen, liebevoll montierten, grandios gesteigerten, von der Flußfahrt und von der Stadt Berlin, zeigt er den Gegensatz zwischen Himmel und Hölle unseres Lebens auf: wie friedevoll, wie sonnenverklärt, wie innig sind diese Havelufer, an denen der Schleppzug M 17 vorübergleitet, unter Brücken langsam, eilelos dahin; und wie dumpf und erregend zugleich die Züge des Stadtantlitzes: geheimnisvoll und unerhört lockend ...« (Hawa., Lichtbild-Bühne, Nr. 94, 20. 4. 1933). Das Drama des Kleinbürgers, der einer Kokotte verfällt und seinen Trieben nachgibt, wie es das Weimarer Kino so häufig erzählt – hier ist es noch etwas kleinbürgerlicher ausgefallen. In den Schlusssaufnahmen (»Außen. Tag. Henner stakt den Kahn zur Rückfahrt«) ist deutlich zu sehen, dass sich die von der Kritik beschworene »Freiheit der Natur« in den Filmbildern nur bedingt wiederfindet: Immer enger ziehen sich um Henner die Ufer, nirgendwo eine Durchfahrt, die sie gewähren.

»Arbeitermörder!« »Hitler, verrecke!« In seiner bayerischen Kleinstadt ist der honette Nationalsozialist Fritz Brand von Feinden umgeben: Der eigene Vater ist Sozialdemokrat, die »Kommune« trachtet ihm nach dem Leben, sein Arbeitgeber entlässt ihn, die Polizei droht mit der Schließung des Parteilokals, und dann verbietet die Regierung auch noch, das schmutzige Braunhemd zu tragen! Sympathien jenseits seiner SA-Staffel findet Brand bloß bei dem Sohn einer benachbarten Kriegerwitwe, dem 16-jährigen Hitler-Jungen Erich – und bei der Schwester eines kommunistischen »Hetzers«, die ihm sogar das Leben rettet. Durch sie gerät Brand in Kontakt mit einem Sowjet-Agenten und über diesen in einen beiderseits als »Fallex« ausbaldowerten Waffenhandel. In dessen Verlauf wird Brand schwer verletzt. Doch während er seine Schusswunde überlebt, ist die Kugel eines kommunistischen Schützen, die den Hitler-Jungen Erich während eines Nazi-Aufmarschs aus dem Hinterhalt trifft, für diesen tödlich. So erlebt der Junge nicht mehr den triumphalen Wahlsieg Adolf Hitlers, und auch nicht die Bekehrung des alten »Sozi« Brand zu den politischen Idealen seines Sohnes und dessen Partei.

»Dieser Film wird manchem Fernstehenden viel zu sagen haben und demonstriert aus einem Abschnitt heraus, wie es gekommen ist, daß eine Gruppe, eine Partei, zuletzt eine Bewegung, einen so überwältigenden, noch die dagewesenen Sieg erringen konnte. Ein paar Mal weht von der Leinwand ein starker Hauch von Größe, Kraft und Aufopferung in den Zuschauerraum. (...) Das Räuber- und Gendarm-Spiel zwischen Nazi und Kommune auf der Straße und in den Lokalen kann uns nicht befriedigen. Der Kampf war wirklich anders. Unsere herrliche Bewegung, die ein bespiellooses Ringen hinter sich hat, darf nicht verkleinert werden. Diese auf »Louis« kostümierten roten Eckensteher geben ein ganz falsches Bild von der Periode vor der Machtübernahme. (...) Wenn die nationalsozialistische Bewegung nicht diese Redephänomene wie Adolf Hitler, Goebbels, Göring usw. gehabt hätte, die aus der Intuition neue Gedanken, ja unerhört neue Wortgebilde prägten, was wäre wohl daraus geworden?! Sicherlich nicht das, wenn sie mit Zungen dieses Films geredet hätten. (...) Die Propaganda nennt ihn den ersten SA.-Film, aber wir sagen absichtlich nicht: Den nächsten bitte.« (dr. L., Film-Kurier, Nr. 138, 15. 6. 1933)

S. A. – MANN BRAND

Franz Seitz
Deutschland 1933



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
94 Min.

B: J. Dalman [= Joseph Dallmann], Joe Stöckel. **K:** Franz Koch. **Bau:** Max Seefelder. **S:** Gottlieb Madl. **T:** Friedrich Wilhelm Dustmann. **M:** Toni Thoms. **D:** Otto Wernicke, Elise Aulinger, Heinz Klingenberg, Hedda Lembach, Rolf Wenkhaus, Joe Stöckel, Helma Rückert. **P:** Tonfilm-Produktion Franz Seitz, München/Bavaria-Film AG, München. **Prod:** Franz Seitz. **UA:** 14. 6. 1933, Berlin. – *1945 von den Alliierten Militärbehörden verboten.*

SOS EISBERG

Arnold Fanck
Deutschland 1932/33



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
103 Min.

Dialog-R: Hans Hinrich. **B:** Arnold Fanck, [Friedrich Wolf]. **K:** Richard Angst, Hans Schneeberger; **Flugaufnahmen:** Ernst Udet, Franz Schriek. **K-Ass:** Fritz von Friedl, Heinz von Jaworsky, Luggi Föger, Walter Traut, Walter Riml. **Bau:** Fritz Maurischat, Ernst Petersen, Arno Richter. **S:** Hermann Haller. **T:** Erich Lange, Zoltan J. Kegl, Werner Klingler, Charles Métain. **M:** Paul Dessau. **Mitarbeit:** Dr. Fritz Loewe, Dr. Ernst Sorge, Emmy Langberg. **D:** Gustav Diesl, Leni Riefenstahl, Sepp Rist, Ernst Udet, Gibson Gowland, Max Holzboer, Walter Riml. **P:** Deutsche Universal-Film AG, Berlin / Universal Pictures Corp., New York. **Prod:** Paul Kohner. **UA:** 30.8.1933, Berlin. – *Englische Version:* »S. O. S. Iceberg«, *R:* Tay Garnett.

Grönland 1920 – »Am Rande der Welt«. So heißt es im Tagebuch des Polarforschers Dr. Lorenz. Im Jahr zuvor hat er die »Station Eismitte« verlassen und ist aus persönlichem Ehrgeiz nach Norden aufgebrochen. Seither sitzt er auf dem Karajak-Gletscher fest; mehr als 200 Tage lang, ehe er sich zurück auf den Weg in den Süden macht. Während in Deutschland seine Ehefrau, die Fliegerin Hella Lorenz, Vorbereitungen zum Rettungsflug nach Grönland trifft und polyphone Funkprüche – auf deutsch, französisch, japanisch, russisch und englisch – um den Erdball jagen, kommt es zur Begegnung eines Suchtrupps mit dem entkräfteten Lorenz auf einem Eisberg. Gerade als dieser ins offene Meer – und damit ins Verderben – treibt, scheidert Hella Lorenz mit ihrem Rettungsversuch. Nachdem ihr Flugzeug am Eis zerschellt, bleibt es dem Flieger Ernst Udet vorbehalten, gemeinsam mit grönländischen Eskimos die überlebenden Expeditionsteilnehmer zu bergen ... Nicht zuletzt feiert das arktische »Natur-Schauspiel« die technischen Hilfsmittel der Moderne wie auch jene internationale Vernetzung, der es seine Entstehung – »mit Unterstützung der Dänischen Regierung unter dem Protektorat des Polarforschers Knud Rasmussen« – verdankt.

»SOS EISBERG ist ein Spielfilm aus Grönland, wie ihn die Welt bisher noch nicht gesehen hat. Wundervoll die Aufnahmen aus dem arktischen Meer, die Niederbrüche der kalbenden Eisberge. Unvergleichlich die grandiose Aufnahme eines Sturmes auf dem Eismeer, die ergreifendsten, packendsten Bilder, seitdem es eine Kinematographie gibt. (...) Dr. Arnold Fanck hat in Ausführungen, die uns im Augenblick des Abschlusses dieser Besprechung erreichen, dagegen protestiert, daß für die Szene der Rettung eine Nachaufnahme, die für die amerikanische Version gedreht worden ist, verwendet wurde, anstatt der herrlichen Zufallsaufnahme im Eismeer, als die bereits Geretteten den Eisberg, auf den sie verschlagen waren, im Meere draußen sich umwälzen sahen. Dr. Fanck hat mit seiner Gewissenhaftigkeit, mit der er sich gegen überspitzte Sensationen, wie die »Filmbranche« sie will, wendet, recht. Wir aber freuen uns, ein herrliches Filmwerk gesehen zu haben, der Genuß ist uns – und sicher allen, die die Echtheit des Fanckschen Schaffens und seine Wahrheitsliebe in seinen Werken nie angezweifelt haben – nicht geschmälert worden.« [Der Kinematograph, Nr. 168, 31.8.1933]

Die unscheinbare Lotte erhält eine Anstellung bei einer Versicherung, weil deren Personalchef die Meinung vertritt, dass ein attraktiveres Mädchen die männliche Belegschaft nur von der Arbeit abhiele. Die Kollegen in der Buchhaltung sind da ganz anderer Ansicht – und um Lotte recht bald wieder loszuwerden, heuchelt ihr der Bonvivant Fritz zärtliche Gefühle vor. Als Direktor Mönckeberg die zwei bei einem Kuss ertappt, entlässt er Lotte fristlos. Reuevoll sucht Fritz den Vorgesetzten zuhause auf, und tatsächlich kann er Lottes Entlassung rückgängig machen. Allerdings nur um den Preis, dass nun die Freundin des Direktors ihm schöne Augen macht, was für Turbulenzen und Missverständnisse sorgt, die es Fritz nicht leichter machen, Lotte von der Aufrichtigkeit seiner Gefühle zu überzeugen ... Eine Angestelltenkomödie im Gefolge der Weimarer Krisenjahre, doch die filmische Aufmunterung der depravierten Mittelschicht kommt zu spät. Bei der Premiere gibt es antisemitische Ausschreitungen, die sich vor allem gegen den Hauptdarsteller Max Hansen richten: »Wir wollen deutsche Schauspieler. Wir wollen keine jüdischen Schauspieler.« Im Vorspann des Films wurde später Hasso Preis als Regisseur genannt.

»Zwei Aufgaben hat »Der Angestellte« im Film zu lösen: dem Bürovorsteher und Direktor im gegebenen Augenblick ordentlich die Meinung zu sagen und sein Mädchen gegen Ende des Films glücklich zu machen. Diese Wunschträume des Publikums erfüllen sich leicht und zwanglos in dem Film, den Hermann Kosterlitz nach der Komödie von Felix Joachimson geschaffen hat. Die Szenen der Handlung sind nicht immer sehr geschmackvoll, und die Personen führen sich manchmal etwas roh und rücksichtslos auf, aber alles ist so leicht und völlig unernst behandelt, daß nur Vergnügen über die witzige und bewegliche Darstellung bleibt. Köstliche Regieeffälle bringen ausgelassenste Freude in die Herzen der Zuschauer. (...) Das begeisterte Theater feierte die Darsteller, die sich auf der Bühne zeigten. Aus dem Rang warf ein Mann, der offenbar anderer Meinung war, faule Eier. Ein Herr im Parkett besann sich daraufhin, unterbrach seinen Applaus und rief »Bravo.« Es war ein verwirrender und peinlicher Abschluß.« [b., Vossische Zeitung, 9. 9.1933]

DAS HÄSSLICHE MÄDCHEN

Hermann Kosterlitz
Deutschland 1932/33



Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
35 mm, Schwarzweiß
77 Min.

B: Felix Joachimson [= Jackson], Hermann Kosterlitz [= Henry Koster], nach einer Idee von Felix Joachimson. **K:** Robert Baberske. **Bau:** Heinrich Richter. **Kos:** Willi Ernst. **S:** Harold S. Neuberger. **T:** Hans Grimm. **M:** Otto S. Fenes. **D:** Dolly Haas, Max Hansen, Otto Wallburg, Genia Nikolaieva, Julius Falkenstein, Erich Kestin, Josef Peterhans. **P:** Avanti-Tonfilm GmbH, Berlin, für Cine-Allianz-Tonfilm GmbH, Berlin. **Prod:** Hans L. Böhm, Alexander Jelský. **UA:** 8. 9.1933, Berlin.

HITLERJUNGE QUEX

Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend
Hans Steinhoff, Deutschland 1933



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
93 Min.

B: Karl Aloys Schenzinger, Bobby E. Lütjhe, nach dem Roman »Hitlerjunge Quex« von Karl Aloys Schenzinger. **K:** Konstantin Tschet.

Bau: Artur Günther. **S:** Milo Harbich. **T:** Walter Tjaden. **M:** Hans-Otto Borgmann; **Liedtext:** Baldur von Schirach. **D:** Heinrich George, Berta Drews, Hitlerjunge Jürgen Ohlsen, Claus Clausen, Hitlerjunge Ramspott, Hitlermädchen Helga Bodemer, Hermann Speelmans, Rotraut Richter. **P:** Universum-Film AG (Ufa), Bertin [Herstellungsgruppe Karl Ritter]. **UA:** 11.9.1933, München; 19.9.1933, Berlin. – 1945 von den Alliierten Militärbehörden verboten.

Agitation in der Tradition des »Arbeiterfilms«, allerdings mit umgekehrtem ideologischem Vorzeichen: Der Berliner Arbeitersohn Heini Völker soll auf Drängen seines arbeitslosen Vaters Mitglied der kommunistischen Jugend werden. Doch der 15-Jährige fühlt sich während eines Sommerlagers stärker zur uniformierten und disziplinierten Hitler-Jugend hingezogen. Als er von einem Waffenlager der Kommunisten erfährt, informiert er die Polizei, wird daraufhin aber von beiden Gruppierungen als Verräter betrachtet. Nur knapp überlebt er eine Gasvergiftung, als seine vom gewalttätigen Vater gequälte Mutter in den Freitod geht. Im Krankenhaus wird Heini von HJ-Mitgliedern in deren Kreis aufgenommen. Endlich als »Hitlerjunge« eingekleidet, fällt er beim Flugblattverteilen in seinem alten Arbeiter-Kiez einem kommunistischen Anschlag zum Opfer. Zuvor hatte der proletarische Vater im Gespräch mit dem HJ-Bannführer seine ideologischen und menschlichen Verfehlungen eingesehen: »Die Sünde der Väter und die Rache der Söhne – dieses zentrale Motiv des Expressionismus wird aus der Kultur Weimars in die NS-Ideologie transportiert.« (Jan-Christopher Horak)

»Im ethischen Ziele, in der moralischen Haltung ist jeder Teil, jede Linie klar, und doch ist alles vermieden, was Tendenz sein könnte. Nirgends stößt uns der Film die Stirn auf das, was gemeint ist, nirgends kommt er absichtsvoll auf uns zu, nie ist er mit dem, was er bezweckt, aufdringlich. Um es ganz kurz zu sagen: er ist menschlich, er ist wahr, und er ist uns nahe. Alle Sorge um das Gelingen dieses Wagnisses ist von uns genommen: ergriffen und beglückt zugleich stehen wir vor dem Werke und haben die Gewißheit, daß es Geist ist vom Geiste dieser Jugend, daß es die Lebenswahrheit, den strahlenden Ernst, das leuchtende Ideal unverfälscht eingefangen hat. Noch mehr: auf mancherlei Art ist es geglückt, den stillen, trotzigen, selbstlosen Einsatz der begeisterten Jugend zu versinnbildlichen, wie überhaupt immer darauf Bedacht genommen wird, in der Andeutung zu bleiben und die Idee im Symbol zu zeigen. Überall steht hinter den Dingen, die sich begehen, der Sinn, in dem sie geschehen, überall schwingt in den Worten ein unausgesprochener Rest, immer klingt es aus der Tiefe: Deutschland muß leben, und seine Jugend ist seine Zukunft.« (Dr. R. V., Film-Kurier, Nr. 215, 13.9.1933)

Der junge Johann Strauß ist Erster Geiger im Orchester des Wiener Walzerkomponisten Joseph Lanner. Zum Zerwürfnis zwischen beiden kommt es, als der talentierte Newcomer erste Eigenkompositionen vorträgt. Der »Walzerkrieg« eskaliert, nachdem Strauß sein eigenes Orchester gründet und die Konkurrenten in zwei benachbarten Weingärten aufspielen – was Beschimpfungen und Handgreiflichkeiten nach sich zieht. Als Johann Strauß in London am Hof der Queen Victoria mit seinen temperamentvollen Melodien das Liebesleben in Schwung bringen soll, reist ihm Lanners Tochter Kati mit einer Damenkapelle nach. Kurz vor dessen großem Auftritt kann die Rachsüchtige den Komponisten in einem Zimmer einschließen. Um das Engagement zu retten springt der in Kati verliebte Paukist Gustl für den verhinderten Dirigenten ein. ... Der Theaterregisseur Ludwig Berger, im Kino Spezialist für Märchen und musikalische Stoffe, begann seine Filmkarriere 1920 bei der Decla, später Decla-Bioscop. Eng verknüpft ist seine Laufbahn mit dem Produzenten Erich Pommer. Mit dem WALZERKRIEG klingt diese »Pommer-Linie« bei der Ufa zwangsweise aus.

»Man kann gegen das konventionelle Textbuch alles sagen. Man kann erwähnen, daß man der ewigen Wienfilme überdrüssig geworden ist. Man soll vom Film andere Inhalte verlangen. Aber man darf nicht leugnen, daß der WALZERKRIEG hinreißend gemacht ist. Ludwig Berger hat mit ihm seine stummen Filme erreicht: DAS GLAS WASSER, den VERLORENEN SCHUH. Überhaupt erinnert der WALZERKRIEG, der ganz aus der Musik entstanden ist, an die beste Zeit des deutschen stummen Films. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch. Wenn der Film so durchaus musikalisch ist wie dieser, so aus der Musik konzipiert, so aus der Musik in Gebäude umgesetzt, dann gewinnt er seine ursprünglichen Rechte zurück: strömende Bewegung, mimischen Fluß. (...) Ein Paradoxon, das wahr bleibt: der musikalische Film ist wieder der stumme Film. Artistisch ist der WALZERKRIEG meisterhaft. Er löst die an sich läppi-sche Handlung (...) in eine Fülle von Bewegungsmotiven auf und reiht diese wieder bruchlos aneinander. Auch über die leersten Stellen reißt der Schwung des Ganzen hinweg. (...) Die Musik wird optisch, das Bild musikalisch.« (Herbert Ihering, Berliner Börsen-Courier, 5.10.1933)

WALZERKRIEG

Ludwig Berger
Deutschland 1933



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
92 Min.

B: Hans Müller, Robert Liebmann. **K:** Carl Hoffmann. Bau: Robert Herth, Walter Röhrig. **Kos:** René Hubert. **S:** Willy Zeyn. **T:** Fritz Thiery. **M:** Alois Melichar; unter Verwendung von Motiven von Johann Strauß Vater, Josef Lanner. **Lieder:** Franz Grothe, Alois Melichar. **D:** Renate Müller, Willy Fritsch, Paul Hörbiger, Adolf Wohlbrück, Rosi Barsony, Trude Brionne, Theo Lingen. **P:** Universum-Film AG (Ufa), Berlin [Herstellungsgruppe Günther Stapenhorst]. **UA:** 4.10.1933, Berlin. – *Französische Version:* »La guerre des valses«, R: Ludwig Berger, Raoul Ploquin.

DU SOLLST NICHT BEGEHREN

Richard Schneider-Edenkoben
Deutschland 1933



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
82 Min.

B: Richard Schneider-Edenkoben. **K:** Werner Bohne. **Bau:** Erich Kettelhut. **S:** Arnfried Heyne. **T:** Walter Rühland. **M:** Herbert Windt. **D:** Friedel Pisetta, Paul Klinger, Walter Griep, Frida Richard, Robert Müller, Karl Platen, Ruth Eweler, Claus Pohl. **P:** Universum-Film AG (Ufa), Berlin [Herstellungsgruppe Günther Grau]. **UA:** 31.10.1933, Berlin. – 1945 von den Alliierten Militärbehörden verboten.

Zwei Brüder werden zu Rivalen um dieselbe Frau: An einem schwülen Sommertag hält der junge Heidebauer Görk um die Hand der ambulanten Krämerin Nelly an. Sowohl sie wie ihr Vater zeigen sich mit dem Heiratsversprechen einverstanden. Schon kurz darauf aber wendet sich Nelly Görks jüngerem Bruder Lutz zu, einem frisch vom Militär heimgekehrten Luftikus, der das attraktive blonde Mädchen ganz unverblümt umwirbt. Die Eifersucht ihres schwerblütigen Verlobten, der nun auch bei seinem strengen Vater in Ungnade fällt, ignoriert die lebenshungrige Nelly. Stattdessen sucht sie bei Ausbruch eines Gewitters Schutz bei Lutz im Schafstall. Als Görk das Techtelmechtel der beiden bemerkt, greift er zu einem Stein und wird zum Mörder an seinem Bruder ... In einer Mischung aus visueller Naturlyrik und grotesken Bildeinfällen, die avantgardistische Traditionen aufgreift, zeichnet das Eifersuchtsdrama eindringlich eine archaische Welt voller Aberglaube und Abhängigkeiten. In prägnanten Nebenrollen porträtiert es ein rauflustiges, dem Alkohol nicht abgeneigtes Landvolk, das mit einem dynamischen »Reichsnährstand« nicht das Geringste gemein hat.

»Verfasser dieser Zeilen ist ein Nachkomme niedersächsischer Bauern, die den Prototyp deutscher Erbbauern darstellen – deshalb muß schon blutgemäß die Gestalt des Bauern Görk abgelehnt werden. Seinen Schmerz an den Ackergäulen abzureagieren, ist großstädtisch gedacht. Dieser pflügende Bauer muß seine schönen Pferde malträtiert, die in einem seltsamen Gegensatz zum primitiven Pfluge stehen, er treibt Fahnenflucht, um mit der Kleinen von der Landstraße im Heu zu flirten – die Pferde irren unterdessen, den Pflug hinter sich herschleifend, über den Acker. Alle diese Handlungen liegen außerhalb der bäuerlichen Denkungsart. Schneider-Edenkoben hat seinem Görk ein städtisches Gehirn eingesetzt ... Görk hat seinen Bruder erschlagen, daran ist nun nichts mehr zu ändern, aber daß der alte Vater dem Brudermörder nach frischer Tat Absolution erteilt, ist – wenigstens nach niedersächsischer Denkungsart – ein glattes Ding der Unmöglichkeit. (...) Wie gesagt, hieß dieser Film einmal »Blut und Scholle«. Gott sei Dank, daß dieser Titel gefallen ist, denn der Bauer verrät sein Blut und verleugnet seine Scholle.« (dr. lo., Film-Kurier, Nr. 257, 1. 11.1933)

In New York gelingt es dem Ingenieur Mac Allan, Geldgeber für ein ehrgeiziges Unternehmen zu finden – den Bau eines Eisenbahntunnels, der Amerika und Europa verbindet. Drei Jahre später steht die Unternehmung vor ernststen Problemen. Nach einem Wassereinbruch kommt es zu Unruhen unter der Arbeiterschaft, die von dem Finanzier Woolf noch geschürt werden. Mit ihnen will der betrügerische Präsident des Tunnel-Syndikats das Projekt zum Scheitern bringen, eigene Unterschlagungen verschleiern und gleichzeitig spekulative Aktiegewinne erzielen. Doch Mac Allan kann die Belegschaft mit einer flammenden Rede zur Weiterarbeit bewegen. Woolf lässt daraufhin von Saboteuren Sprengladungen im Tunnel anbringen, die auf der Baustelle verheerende Schäden anrichten ... METROPOLIS unterm Meeresgrund: Nur dass hier in der Figur des »Arbeiterheerführers« Mac Allan der »Arbeiter der Stirn« und jener »der Faust« zusammenfließen, um Arbeit als ein utopisches, volksgemeinschaftliches »Werk« zu propagieren, das notwendigerweise Opfer verlangt: »Jede Arbeit ist ein Kampf. Und in jedem Kampf gibt es Tote, in den Bergwerken, auf dem Meer, in den Maschinenhallen der Städte.«

»Selbstverständlich hat sich der Roman bei der Umarbeitung zum Drehbuch Kürzungen gefallen lassen müssen. Diese Kürzungen haben sich (...) zum Vorteil des Films ausgewirkt: es geht von der Suggestivkraft der Kellermannschen Schilderungen nichts verloren, die Geschehnisse werden noch deutlicher, noch vereinfachter, die Personen sind hier schließlich nur noch Staffage, sie handeln nicht mehr aus eigenen Entschlüssen: der Tunnel bestimmt ihr Leben, der Tunnel frißt sie, so wie er das Leben Hunderter von Arbeitern gefressen hat. Diese Bearbeitung hat durch diese Vereinfachung aus einem allerdings dankbaren Objekt einen guten Film machen helfen. Und die Regie des Films, in den Händen Kurt Bernhards, hat weiter das Ihre dazu beigetragen, daß das Resultat gut und dem großartigen Vorwurf adäquat wurde. Bernhardt, zuletzt als Mitregisseur des REBELL noch hervorragend, hat die heroische Linie dieses Films [von Luis Trenker] nicht verlassen: nur ist bei ihm die Maschine, der Bohrturm, Träger der Idee und Heros, mehr als der Mensch, mehr selbst als die Figur des Mannes, der den Tunnel zwischen Amerika und Europa erdachte und erbaute.« (H.U., Licht-Bildbühne, Nr. 261, 4.11.1933)

DER TUNNEL

Kurt Bernhardt
Frankreich/Deutschland 1933



Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
35 mm, Schwarzweiß
81 Min.

B: Kurt Bernhardt, Reinhart Steinbicker, nach dem Roman »Der Tunnel« von Bernhard Kellermann. **K:** Carl Hoffmann. **Bau:** Karl Vollbrecht, Max Seefelder. **S:** Gottlieb Madl. **T:** Friedrich Wilhelm Dustmann. **M:** Walter Gronostay. **D:** Paul Hartmann, Olly von Flint, Gustaf Gründgens, Attila Hörbiger, Max Weydner, Elga Brink, Otto Wernicke. **P:** Vador-Film, Paris / Bavaria-Film AG, München. **Prod:** Ernst Garden. **UA:** 27.10.1933, Kinostart; 3.11.1933, Berlin. – 1945 von den Alliierten Militärbehörden verboten. *Französische Version:* »Le tunnel«, R: Kurt Bernhardt.

DER SIEG DES GLAUBENS

Der Film vom Reichsparteitag 1933
Ein historisches Dokument
Leni Riefenstahl, Deutschland 1933



Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
35 mm, Schwarzweiß
64 Min.

K: Sepp Allgeier, Franz Weihmayr, Walter Frenzt, Paul Tesch. **S:** Leni Riefenstahl, Waldemar Gaede, Erna Peters. **T:** Siegfried Schulze. **M:** Herbert Windt. Technische Leitung: Richard Quaas. **P:** NSDAP Reichspropagandaleitung, Hauptabteilung IV (Film), Berlin. **Prod:** Arnold Raether. **UA:** 1.12.1933, Berlin. – 1945 von den Alliierten Militärbehörden verboten.

»Adolf Hitler, wir grüßen dich.« – Bereits im Mai 1933 war Leni Riefenstahl als Regisseurin eines »Hitlerfilms« ausersehen; vom 1. bis 3. September entstanden unter ihrer »künstlerischen Leitung« beim Nürnberger Parteitag der NSDAP, ihrem ersten als »Staatspartei«, rund 16.000 Meter Filmaufnahmen. Knapp 2.000 fanden in DER SIEG DES GLAUBENS Verwendung. »Die »künstlerische Gestaltung« zielte dabei auf das »Erlebnis«, das der Film für »jeden Deutschen« werden sollte. Es ging um eine Intensität der Zuschauer-Erfahrung, wie sie üblicherweise mit dem Spielfilm verbunden wurde.« (Rainer Rother) Diesem Zweck dienten eine narrative Dynamik, die eng an Beförderungsmittel geknüpft ist (Fuhrwerk, Lokomotive, Automobil, Flugzeug, Zeppelin), sowie eine »sinfonische« Montage, wobei mit der Modernisierung gleichzeitig eine Militarisierung einhergeht: Die Bilder führen von dem »heimeligen« Nürnberg mit seinen mittelalterlichen Fachwerk- und Sakralbauten im weißen Morgendunst zur martialischen »Heerschau« der Waffen-SS in ihrer schwarzen Montur. Dabei steht der »Führer« stets im Mittelpunkt aller Reden, Aufmärsche und Huldigungen, die sich bei der als »Staatsakt« inszenierten Film Premiere bruchlos fortsetzen.

»Um halb sieben Uhr am Ufa-Palast riesiger Menschenaufmarsch, um neun Uhr – lebensgefährlich, doch in mustergültiger Disziplin und Ruhe vollzieht sich der Zulauf der Theaterbesucher. Menschenmauern bleiben unbeweglich am Bürgersteig, vom Zoo-Bahnhof bis zur Gedächtniskirche – sie warten auf den Führer. Die Stabswache ist aufgezo- gen, sie stellt ihre Absperrungskette bis in den Rang des Lichtspielhauses. Schon eine Viertelstunde vor Beginn der Festvorstellung ist es dicht gefüllt. (...) 9.15 Uhr – die freudige Erregung des Hauses wird noch lebhafter. Da zuckt es durch die Masse wie ein Glücksstrahl, der Führer ist sichtbar geworden, Heß und Dr. Goebbels mit ihm. Ein unsagbarer Jubel bricht los. Jeder einzelne und jeder für das ganze Volk ruft ihm zu, Heil Hitler und deutscher Gruß! Immer wieder ein Erlebnis, den Führer zu sehen – beglückt setzt sich das Volk nieder, begeistert, den Führer und seine Getreuen unter sich zu wissen. Das Haus verdunkelt sich (...), dann teilt sich der Vorhang – und schon von diesem Anblick reißt die Begeisterung die Hände zum Beifall zusammen ...« (DER SIEG DES GLAUBENS als Weihefestspiel, Film-Kurier, Nr. 283, 2. 12. 1933)

In der Mandschurei gerät 1928 eine Gruppe von Wolgadeutschen zwischen die Fronten des chinesischen Bürgerkriegs. Auf der Flucht vor russischen Häschern verweigert ihnen eine internationale Kommission jeden Schutz. Hilfe finden sie bei einem deutschen Offizier (Hans Albers), der für das demokratische Deutschland nur Verachtung hat, sich nun aber zum national erweckten Führer aufschwingt und die Flüchtlinge im tatkräftig requirierten Güterzug nach Hause bringt: »Für etwas sterben – den Tod wünsch ich mir!« ... Ein nationalsozialistischer »Action-Film«, der in seinem Einsatz technischer wie dramatischer Mittel Maßstäbe setzte, die spätere Propaganda-Produktionen kaum erfüllten. Den Film durchziehen Parallelmontagen, die die drei Handlungsstränge kontrastreich dynamisieren: auf der einen Seite bedrückte »Volksgenossen«, auf der anderen bolschewistische Untermenschen – und dazwischen laue, der »Systemzeit« zuzurechnende Diplomaten. Im rasant geschnittenen Finale entlädt sich eruptiv die Spannung: Ins Reich der Freiheit bringt die Lok die Bedrängten, erlöst durch einen entschlossenen Griff nach den Hebeln – von dem Einen, der sich im Führerstand installiert, wie ein zweiter in der Reichskanzlei.

»Man kann gegen die neue Filmproduktion allerlei einwenden, manches ist gewiß noch nicht, wie wir es haben möchten, vielfach geraten die allzu bequemen Filmleute auch schon wieder ins alte Fahrwasser, aber alles in allem läßt sich doch feststellen, daß jetzt mehr zeitnahe Filme gedreht werden, als früher. Filme, die irgendwie im aktuellen Zeitgeschehen und den uns alle bewegenden Problemen wurzeln. Und das sind die Filme, die in erster Linie, um nicht zu sagen ausschließlich, Daseinsberechtigung haben. Dazu gehört nun unbedingt dieser Spitzenfilm der Ufa. Viele dieser Bilder wirken so unmittelbar als Wirklichkeitsgeschehen, daß man glauben könnte, sie seien alten Wochenschauen aus dem Jahre 1928 entnommen, wenn man nicht zufällig wüßte, daß all das in Neubabelsberg aufgebaut war und daß man für diese Aufnahmen eigens ein paar hundert Chinesen aus Holland importiert hatte. (...) Bei der realistischen Ausmalung eines Massenschicksals wird man in mehr als einer Beziehung an die besten Russenfilme erinnert und man empfindet es daneben beinahe als eine »bürgerliche Entgleisung«, wenn neben diesem Massenschicksal in herkömmlicher Weise eine »Privathandlung« mit etwas Liebe und so läuft.« (Fritz Olimsky, Berliner Börsenzeitung, 9. 12. 1933)

FLÜCHTLINGE

Gustav Ucicky
Deutschland 1933



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
87 Min.

B: Gerhard Menzel, nach seinem Roman »Flüchtlinge«. **K:** Fritz Arno Wagner. **Bau:** Robert Herlth, Walter Röhrig. **S:** Eduard von Borsody. **T:** Hermann Fritzsching. **M:** Herbert Windt. **D:** Hans Albers, Käthe von Nagy, Eugen Klöpfer, Ida Wüst, Walter Hermann, Karl Rainer, Franziska Kinz, Veit Harlan. Andrews Engelmann. **P:** Universum-Film AG (Ufa), Berlin [Herstellungsgruppe Günther Stapenhorst]. **UA:** 8.12.1933, Berlin. – 1945 von den Alliierten Militärbehörden verboten. Französische Version: »Au bout du monde«, R: Gustav Ucicky.

VIKTOR UND VIKTORIA

Reinhold Schünzel
Deutschland 1933



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
99 Min.

B: Reinhold Schünzel. **K:** Konstantin Tschet, Werner Bohne. **Bau:** Artur Günther, Benno von Arent. **Kos:** Ilse Fehling. **S:** Arnfried Heyne; Wolfgang Becker. **T:** Fritz Thiery, Walter Tjaden. **M:** Franz Doelle. **D:** Renate Müller, Hermann Thimig, Adolf Wohlbrück, Hilde Hildebrand, Fritz Odemar, Friedel Pisetta, Aribert Wäscher. **P:** Universum-Film AG (Ufa), Berlin [Herstellungsguppe Alfred Zeisler]. **UA:** 23.12.1933, Berlin. – *Französische Version:* »Georges et Georgette«, *R:* Reinhold Schünzel, Roger Le Bon.

Viktor und Viktoria sind als Schauspieler und Sängerin »unvermittelbar«. Viktor immerhin bekommt Engagements als Damenimitator. Als er krank wird, springt Viktoria für ihn ein: Sie zieht sich Hosen an und spielt nun als Frau einen Mann, der eine Frau spielt. Bei einem Gastspiel in London reißen sich Männer wie Frauen um sie ... Indem die Protagonisten geschlechtliche Maßgaben zur Disposition stellen und nicht etwa wie ihre arbeitslosen Leidenskollegen nach staatlichen Maßnahmen verlangen – »Es muss ein Gesetz kommen!« –, verwandelt sich die Krisenkomödie in eine Gender-Komödie, die mit der klaren Geschlechterzuordnung auch die sozialen Hierarchien aushebelt. Ein halbes Jahr nach der NS-Machtübernahme gedreht, vereint der Film noch einmal alle Qualitäten des Weimarer Kinos: VIKTOR UND VIKTORIA ist spritzig, frech, beschwingt und aufreizend antiautoritär. Mit seiner Tonfilmoperette um sexuelle Egalität und Ambivalenz schuf Reinhold Schünzel – einst Schauspieler in Weimarer »Sittenfilmen« wie dem Homosexuellen-Drama ANDERS ALS DIE ANDERN (1919) – einen Klassiker des »Queer Cinema«, der selbst Blake Edwards' britisch-amerikanisches Remake VICTOR VICTORIA (1982) an subversivem Esprit übertrifft.

»Ein leicht beschwingtes, musikalisches Spiel, das die Ausgeglichenheit der Szenen musikalisch, wie dialogmäßig in ganz hervorragender Weise zum Ausdruck bringt. Die Form des neuen musikalischen Lustspiels hat mit dieser Qualitätsarbeit des Regisseurs Reinhold Schünzel eine neue und festere Kontur erhalten, wenn sie auch noch nicht endgültig gefunden wurde, so ist man einen großen Schritt weitergekommen. Die Tragödie des Schmierenhelden will man humoristisch auflösen. Das Herz blutet, aber der Humor bleibt unterwegs. Bemerkenswert unsozial, prononciert bürgerlich – (...) Ein harmloser, unbeschwerter und lustiger Film, der durch das musikalische Moment ins Wesentliche gehoben wird, man hört ihn fast mehr, als daß man ihn sieht. Renate Müller macht ihre Sache ganz famos. So gelockert im Spiel, so im letzten Sinne kinematographisch war sie noch nie. Eine ganz besonders neue und aparte Note: Renate Müller im Frack. Hermann Thimigs große Momente, die neue Renate Müller und noch einmal die Musik werden diesen Film zu einem ersehnten Gast in den Lichtspielhäusern nicht nur Deutschlands, sondern ganz Europas machen.« (dr. loh., Film-Kurier, Nr. 302, 27. 12. 1933)

Menschen am Sonntag: Während ihre Freundinnen auf dem Wochenendausflug von Männern und Kleidern träumen, hat Kitty Holm, Verkäuferin in einem Autosalon, einen allumfassenden Wunsch: Eine große Dame will sie sein! Und als es ihr am Montag gelingt, ein Luxusmodell für 40.000 Mark an den Mann zu bringen, scheint er sich zu erfüllen. Denn der Baumwollkönig Mr. Thurner und seine Tochter Ria bitten Kitty, das Auto nach Schloss Wolfenstein selbst zu überführen. Schon unterwegs gibt sie sich selbstbewusst als Dame von Welt. Doch als sie sich dem Sohn des Schlossherrn als Gräfin vorstellt, überspannt sie damit den Bogen ... Gerhard Lamprechts muntere Tonfilmoperette feiert einmal noch die eskapistischen Aufstiegsträume kleiner Ladenmädchen, wie man sie aus Erich Pommers Ufa-Komödien kennt. Karikaturen alten Adels und dienstfertigen Personals zitieren frühe Lubitsch-Grotesken, exaltierte Auf- und Untersichten sowie groteske Bildvergrößerungen den filmischen Expressionismus. Ein Landarbeiterchor imitiert die Comedian Harmonists, während ein »Tempo! Tempo!«-Song ganz nach Kurt Weill klingt. Den Reichtum an Fantasie aber krönt Käthe von Nagy als glückliches »Material Girl!«: »Es ist alles wie im Märchen!«

»Schon wieder ein Büromädel mit Hoffnungen auf die »große Welt« – die doch nur eine unnatürliche, weil ihr trotz Geld und Titeln die Seele fehlt. – Philosophie vor einem singenden, klingenden Filmenspiel? Nein. Aber eine Frage: Warum musste dieser Stoff nun noch einmal, zum xten Mal, gedreht und gewendet werden? Und eine Kritik: Es war unnötig, dies zu tun, denn wenn es auch (noch) immer viele junge Mädchen geben mag, denen »eine große Dame sein« verlockender scheint, als den Kollegen vom Büro brav und arm zu heiraten, und wenn er noch so ein herzenguter, lieber Kerl ist (wie der Werner Finck in dem Film), so muß man diese Flausen oberflächlicher Menschenkinder nicht noch »filmisch« unterstützen. Und ein Ratschlag: Man hätte die positive Lebenseinstellung der beiden jungen Barone, die ins tätige Schaffen eingreifen, die in der ehrlichen Hingabe an die Idee »Arbeit« ihrem Adel neuen Sinn geben, nicht spielerisch, nicht operettenhaft herausstellen, sondern ihr lebendig-gewichtige Behandlung als filmische Leitlinie geben sollen, dann (...) hätte der Film eine aufbauende Richtung bekommen.« (Schu., Film-Kurier, Nr. 38, 13. 2. 1934)

EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN

Gerhard Lamprecht
Deutschland 1933/34



Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden.
35 mm, Schwarzweiß
90 Min.

B: Josef Pelz von Felinau, Theo Halton. **K:** Werner Brandes. **Bau:** Hans Sohnle, Otto Erdmann. **S:** Erich Kobler. **T:** Dr. Fritz Seidel. **M:** Franz Doelle. **D:** Käthe von Nagy, Wolf Albach-Retty, Gustav Waldau, Ida Wüst, Gretl Theimer, Werner Fuetterer, Carola Höhn, Werner Finck, Hans Junkermann, Fritz Odemar. **P:** Universum-Film AG (Ufa), Berlin [Herstellungsguppe Bruno Duday]. **UA:** 10.2.1934, Berlin. – *Französische Version:* »Un jour viendra«, *R:* Gerhard Lamprecht, Serge Véber.

INHALT

Essay

02 Rainer Rother: Zerstörte Vielfalt

Die Filme

- 16 MORGENROT
- 17 LIEBELEI
- 18 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE
- 19 ANNA UND ELISABETH
- 20 SCHLEPPZUG M 17
- 21 S.A.-MANN BRAND
- 22 SOS EISBERG
- 23 DAS HÄSSLICHE MÄDCHEN
- 24 HITLERJUNGE QUEX
- 25 WALZERKRIEG
- 26 DU SOLLST NICHT BEGEHREN
- 27 DER TUNNEL
- 28 DER SIEG DES GLAUBENS
- 29 FLÜCHTLINGE
- 30 VIKTOR UND VIKTORIA
- 31 EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN

Abkürzungen

B: Buch. **K:** Kamera. **K-Ass:** Kamera-Assistenz.
Bau: Bauten. **Kos:** Kostüme. **S:** Schnitt.
T: Ton. **M:** Musik. **D:** Darsteller. **P:** Produktion.
Prod: Produzent. **UA:** Uraufführung.
DE: Deutsche Erstaufführung.

IMPRESSUM

Herausgeber

Rainer Rother
Künstlerischer Direktor der Deutschen Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen

Kurator

Rainer Rother

Redaktion und Filmtexte

Jörg Schöning

Filmografische Angaben

CineGraph, Hans-Michael Bock

Organisation

Anke Hahn
Sandra Hollmann

Anschrift und Kontakt

Deutsche Kinemathek
Museum für Film und Fernsehen
Filmhaus am Potsdamer Platz
Potsdamer Straße 2
10785 Berlin
www.deutsche-kinemathek.de
info@deutsche-kinemathek.de
T +49 (0)30 300 903-0

Grafische Gestaltung

Felder KölnBerlin

Covergestaltung

Pentagram Design, Berlin

Druck

Buch- und Offsetdruckerei
H. Heenemann GmbH & Co. KG

Dank an

Kulturbehörde Hamburg, Metropolis Kino Hamburg,
CineGraph Hamburg, Friedrich-Wilhelm-Murnau-
Stiftung Wiesbaden

Alle Fotos sowie Titel (DAS TESTAMENT DES
DR. MABUSE): Deutsche Kinemathek



METROPOLIS KINO

Mit seinem denkmalgeschützten Kinosaal ist das Metropolis die Seele eines modernen Bürohauses mitten im Herzen Hamburgs. Auch die Programmauswahl spiegelt diesen Spannungsbogen mit Filmen aller Epochen und Genres wider. So wird das Metropolis zu einer generationsübergreifenden Begegnungsstätte und bietet Gelegenheit zum Gedankenaustausch mit Regisseuren, Schauspielern, Künstlern, Filmschaffenden und Cineasten.

KINEMATHEK Hamburg e.V.
METROPOLIS KINO

Metropolis Kino (direkt neben der Staatsoper)
Kleine Theaterstraße, 20354 Hamburg,
Tel : 040 34 23 53, www.metropoliskino.de



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

Gefördert durch



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

aufgrund eines Beschlusses des
Deutschen Bundestages



Hamburg | Kulturbehörde

KINEMATHEK Hamburg e.V.
Kommanales Kino **METROPOLIS**

ZERSTÖRTE VIELFALT
BERLIN 1933-1939-1945

DAS BERLINER THEMENJAHR 2013
WWW.BERLIN.DE/2013

CINEGRAPH