

Klaus Kreimeier

## Von Henny Porten zu Zarah Leander

### Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus

#### I.

Im Mittelpunkt meiner Überlegungen zu den Filmgenres des nationalsozialistischen Kinos werden drei Fragen stehen: Inwieweit pflanzen sich die in der Weimarer Republik ausgeformten Genremodelle unter den Bedingungen des Nationalsozialismus fort? Wie sehen die Beziehungen der deutschen Filmgenres zum Kino Hollywoods aus? Schließlich: gibt es originäre, d.h. nur ihm eigentümliche Merkmale des Films im Nationalsozialismus, wie sehen diese Merkmale aus, und unter welchen Bedingungen sind sie entstanden?

Es liegt auf der Hand, daß die beiden ersten Fragen und der Versuch, sie zu beantworten, die dritte Frage – die nach der Originalität des Films im deutschen Faschismus – einkreisen und schließlich ins Zentrum rücken. Ganz offensichtlich gibt es eine historisch entwickelte Beziehung der Filmgenres der 30er Jahre zu den Weimarer Modellen – aber ebenso offensichtlich stößt das Kino unter Goebbels und Hitler mit diesem historischen Erbe auf die allergrößten Probleme. Bekanntlich fand der Rekurs auf die sogenannte "Systemzeit" und ihre Kultur ab 1933 unter erschwerten politischen und ideologischen Bedingungen statt.

Ebenso problematisch gestalteten sich die Beziehungen zum Kino und den Filmgenres von Hollywood. Schon in den zwanziger Jahren war Amerika für die deutschen Intellektuellen gleichzeitig Traumbild und Horrorvision. Entsprechend ambivalent waren die Beziehungen des deutschen Kinos zu den amerikanischen Vorbildern. Nach 1933 blieb Hollywood in merkwürdiger Weise präsent – nicht nur in den filmdramaturgischen Gardinenpredigten des Propagandaministers –, gleichzeitig entschwand es unter den Bedingungen der nationalsozialistischen Autarkiepolitik in eine nahezu irreale Ferne, es wurde buchstäblich zu einem fremden, unerreichbaren Kontinent.

Die Frage nach der Kontinuität der Filmgenres der zwanziger Jahre ist somit auch die Frage nach der Resistenz von Elementen des republikanischen Kinos

in einem politischen Umfeld, das die Vernichtung der republikanischen Kultur zu seinem Ziel erklärt hatte. Und die Frage nach der Beziehung zu den Hollywood-Modellen wäre dann die Frage nach den Spurenelementen einer Sehnsucht, einer Phantasmagorie, die 1933 noch sehr lebendig war und bis Anfang der 40er Jahre dank der Präsenz amerikanischer Filme in den deutschen Kinos immer neue Nahrung erhielt, die in den Studios sich jedoch immer mehr verflüchtigte, immer vager und konturenloser wurde.

In der Geschichtsschreibung ist man übereingekommen, diese Differenzen – die Differenz zum Film der 20er Jahre und die Differenz zu Hollywood – im wesentlichen als einen Mangel zu beschreiben. Daß der deutsche Film in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur keine originäre Ästhetik hervorgebracht habe, daß er nicht stilbildend gewesen sei, ist ein Gemeinplatz, der in der deutschen Diskussion lange Zeit als Ausweis der richtigen antifaschistischen Gesinnung vorgezeigt wurde. Aber dieser Gemeinplatz ist schon darum anfechtbar, weil nicht zu übersehen ist, daß der deutsche Film der 30er und 40er Jahre eindeutig die stilistischen, z.T. auch die thematischen Grundlagen für das Kino der 50er und frühen 60er Jahre gelegt hat.

Wir haben uns daran gewöhnt, den Film der "Adenauer-Ära" als eine bedauerlicherweise bruchlose Fortsetzung der nationalsozialistischen Filmproduktion zu sehen. Aus irgendwelchen Gründen war die Nachkriegskultur in Deutschland, anders als in Italien, zu schwach, um einen Neuanfang zu setzen, einen neuen Stil zu kreieren. Aber vielleicht begreifen wir die Geschichte besser, wenn wir uns zu der Einsicht durchringen, daß der deutsche Film der nationalsozialistischen Zeit zu stark war, um mit dem nationalsozialistischen Regime einfach zu verschwinden. Der deutsche Film kam im Faschismus Hitlerscher Prägung zu sich selbst – nicht dadurch, daß er faschistisch wurde, sondern dadurch, daß er durch und durch deutsch wurde. Dies machte seine historische, d.h. weit über 1945 hinauswirkende Stärke aus – und dies erklärt wohl nicht zuletzt, warum wir bis heute auch filmpolitisch an unserer Vergangenheit laborieren.

Ich werde in meinem Beitrag nicht im einzelnen auf die Widersprüche der nationalsozialistischen Konzeption von Propaganda eingehen, aber ich habe Gründe zu vermuten, daß die Vision einiger führender Nazis vom Film als Propagandawaffe und ideologischem Instrument lediglich eine Vision blieb und aus objektiven Gründen scheitern mußte. Den Film der "nationalen Erhebung" und des "neuen Deutschlands", der auch Goebbels, vor allem aber einigen seiner Rivalen vorschwebte, hat es praktisch nicht gegeben. Was in den 30er und 40er Jahren in schöner Identität mit sich selbst zum Durchbruch kam, war das *deutsche* Melodrama, das *deutsche* Filmlustspiel, das *deutsche* Historiendrama, der *deutsche* Kriegsfilm, der *deutsche* Liebesfilm, der *deutsche* Problemfilm usw. Dieses Phänomen wird im Mittelpunkt meiner Überlegungen stehen: daß

in dieser Zeit etwas zu sich selbst kam, was nur unter Bedingungen der nationalen Klausur und der Abschottung nach außen Konsistenz erlangen konnte – so nachhaltig, daß die Wirkungsgeschichte dieses Phänomens bis heute nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann.

Wenn diese Hypothese zutrifft, hat sie Auswirkungen auf die eingangs genannten Fragestellungen. Auf die Differenz der 30er und 40er Jahre zum Film der Weimarer Republik und zum Kino Hollywoods fällt ein doppeltes Licht. Soweit die 14 Jahre der Weimarer Republik als "bolschewistisch-jüdisch-demokratische Systemzeit" bekämpft wurden, konnten die Errungenschaften des republikanischen Kinos nur als ästhetische und ideologische Schmuggelware im Kino der NS-Zeit überdauern. Andererseits waren die *deutschen* Genres, die ich eben genannt habe, in vielfachen Verpuppungen und Verkapselungen im Kino der 20er Jahre bereits angelegt – das, was spezifisch deutsch an ihnen war, wartete auf seine "Entkapselung". Das Problem der Kontinuität ist somit ziemlich kompliziert: Einerseits entfalteten sich nach 1933 Genremodelle, die zuvor bereits latent existiert haben; andererseits hatten sie sich jener nun geächteten ästhetischen und ideologischen Muster zu erwehren, die den internationalen Charakter der Weimarer Kultur bestimmt hatten und unter nationalsozialistischer Herrschaft im Untergrund, also ihrerseits latent weiterexistierten.

Mit den Beziehungen zu Hollywood verhält es sich ähnlich kompliziert. Die Ufa, die unter allen deutschen Filmfirmen am ehesten über die Potenz verfügte, um mit den amerikanischen Firmen zu konkurrieren, hat den internationalen Standard Hollywoods nie erreicht. Schon lange vor Hitler, bald nach Hugenberg's Machtübernahme in der Ufa, zog man daraus die Konsequenz, den deutschen "Prestigefilm" zu propagieren, der zwar auf dem internationalen Markt Gewinne einspielen, aber von "deutscher Wesensart" geprägt und gerade darum auch im Ausland erfolgreich sein sollte. Zu Beginn der Tonfilmzeit verfiel Ufa-Chef Ludwig Klitzsch, ausgerechnet bei einem Broadway-Besuch, auf die Idee, mit Hilfe "deutscher Musikalität" (gemeint war damit allerdings die Wiener Operette) den Weltmarkt zu erobern.

In den 30er Jahren wird der choreographische Monumentalismus eines Busby Berkeley ein (unerreichbares) Vorbild der Ufa sein; ein Produkt dieses Strebens ist der Revuefilm der NS-Zeit mit seiner wichtigsten Akteurin, Marika Rökk. Gerade diese Darstellerin – eine begabte Zirkuskünstlerin, deren Repertoire in ihren Filmen bis an die Grenzen ihres Talents strapaziert wurde – belegt jedoch, daß der Versuch der deutschen Filmindustrie in dieser Zeit, einen wirklich internationalen Star des Show-Business aufzubauen, eklatant gescheitert ist. Immerhin, als bei der Ufa das Genre der "Tonfilm-Operette" um 1930 kreiert wurde, arbeitete dort noch Erich Pommer und mit ihm eine Reihe von Regisseuren und Darstellern, die in amerikanischen Studios gearbeitet und vom

Standard Hollywoods nicht nur eine traumhafte Vorstellung, sondern einen konkreten Begriff hatten.

Nach 1933 gab es diese Filmkünstler in Deutschland nicht mehr. Zwar konnte man noch etliche Jahre amerikanische Filme in den Kinos sehen, aber der kreative Austausch zwischen den deutschen und den amerikanischen Studios brach ab. Die konkrete Kenntnis vom Entwicklungsstand der amerikanischen Kinematographie verlor sich; Hollywood herrschte in den Köpfen als vages Produktionsparadies. Gleichzeitig forderte Goebbels von seinen Regisseuren, sie sollten Hollywood zum Maßstab nehmen und nach Möglichkeit übertrumpfen. In seinem Kopf herrschte eine diffuse Vorstellung von "volksnaher Kunst", die Amerikaner hätten dieses Ideal mit ein paar "Negersongs" erreicht – und es müßte doch mit dem Teufel zugehen, wenn die Deutschen mit ihrer viel reicheren Kultur den Hollywood-Bossen nicht den Rang ablaufen würden.

Die deutschen Filmgenres aber waren ja zu dieser Zeit gerade auf dem besten Wege, deutsch und nichts als deutsch zu werden. Mit ihrer Hollywood-Begeisterung verfangen sich die Nationalsozialisten in einen ihrer vielen unlösbaren Widersprüche. Die merkwürdigen und merkwürdig gebrochenen Hollywood-Imitationen, die im deutschen Film der 30er Jahre anzutreffen sind, gehören unserer Geistesgeschichte an – ebenfalls ein Phänomen, das sich fortgepflanzt hat und bis heute den Stand der Dinge in unserer Filmkultur mitbestimmt.

## II.

Wenn, wie heute wohl nicht mehr zu bezweifeln ist, der Nationalsozialismus ein Versuch war, Deutschland mit den Mitteln des Terrors und des Völkermords zu modernisieren, so verhielt sich das Kino der NS-Zeit gegenüber diesem Projekt merkwürdig zwiespältig, wenn nicht resistent. Die Formen der faschistischen Modernisierung – Ankurbelung der Industrie und des Straßenbaus, Massenmobilität und Massenmobilisierung, Kollektivierung der Lebensformen, der Weltanschauung und der Gefühle, Industrialisierung des Krieges und des Genozids –, all dies fand in geschönten, in spießigen oder verkitschten Bildern Eingang ins Kino, vorzugsweise in Dokumentarfilm und Wochenschau, auch in den einen oder anderen Spielfilm. Aber wenn der Nationalsozialismus, wie Leon Blum festgestellt hat, eine Ästhetik war – und zwar eine mörderische Ästhetik der Moderne, die sich als Politik gebärdete –, dann verweigerte das Kino, das modernste Medium der Zeit, eine authentische ästhetische Antwort.

Mit Ausnahme der Reichsparteitags- und Olympiafilme von Leni Riefenstahl gibt es keinen nationalsozialistischen Propagandafilm, der die Normen der Filmsprache transzendiert hätte – so wie Hitlers Architekt Albert Speer die Normen des Bauens und die NS-Führer die Normen der Politik transzendiert, ins Gigantomane, ins Verbrecherische und ins Aberwitzige getrieben haben.

Hier liegt der Grund dafür, warum wir (wie Karsten Witte geschrieben hat<sup>1</sup>) schwerlich von einem faschistischen Film sprechen können. Es gab den deutschen Film *im Kontext* des deutschen Faschismus – und in diesem Kontext ist dem deutschen Film manches widerfahren. Aber die deutschen Faschisten haben, aufs Ganze gesehen, keinen faschistischen Film hervorgebracht. (Dies ist eine ganz andere Frage als die, ob der Film der NS-Zeit stilbildend gewesen sei – eine Frage, die mit Nachdruck zu bejahen ist.)

Ein wesentlicher Grund dafür, daß die Filmindustrie, verstanden als Produktionssystem ästhetischer Zeichen, gegenüber den ästhetischen Visionen des Nationalsozialismus kaum anfällig war, ist darin zu sehen, daß sie weiterhin Genrekino produzierte und den tradierten Genres verhaftet blieb. Ein weiterer Grund liegt in der Zwieschlächtigkeit des nationalsozialistischen Systems selbst: Die NSDAP versprach ein neues titanisches und heroisches Zeitalter, aber sie mußte ihre Politik mit einer tendenziell verelendeten Arbeiterschaft und einem gedemütigten, sozial verunsicherten Kleinbürgertum durchsetzen – mit einem Volk, dem sie, bei allen titanischen Gebärden, die ganz simple Normalität, Sicherheit, bescheidenen Wohlstand und sogar das Glück im Winkel jenseits aller Aufmärsche garantieren mußte, um seine Herzen zu gewinnen. Goebbels meinte es sehr ernst, als er davon sprach, es gelte, die Herzen des Volkes zu gewinnen, anstatt es mit Gewehren zu kommandieren.

Und eben in diesem "unpolitischen" Winkel, in dem es um das kleine Glück und um die Herzen des Volkes geht, beginnt das Terrain des Genrekinos. Daß sie mit aller Emphase unpolitisch waren, machte das Politische der Genrefilme in den 30er und 40er Jahren aus, und dies bestimmte, gerade aus der Sicht der Nationalsozialisten, ihren politischen Mehrwert. Das Genrekino funktionierte zwölf Jahre lang als Anwalt der kleinen Leute, ihrer Alltagsorgen und alltäglichen Wünsche, ihres Sicherheitsverlangens, ihrer Glücksvorstellungen, ihrer "kleinen Fluchten" und, vor allem, ihres Bedürfnisses nach Normalität. In einer Welt, die alle Maßstäbe umzustürzen schien, garantierten nicht zuletzt die Genrefilme, daß die Normalität noch existierte und das Leben weiterging. Und bis heute haben wir als Exegeten gerade mit dem Genrekino die allergrößten Schwierigkeiten, weil so schwer auseinanderzuhalten ist, was in diesen Filmen das stabilisierende Element – und was die Elemente des Eigensinns und der Obstruktion, der Verweigerung und des Widerspruchs waren. Meine Vermutung ist, daß beide Seiten in diesen Filmen zusammenfallen und tatsächlich ununterscheidbar sind. Hans Magnus Enzensberger schrieb über das so schwer definierbare Phänomen der Normalität:

---

1 Vgl. Witte, Karsten (1993) Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: *Geschichte des Deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, S. 119ff.

Unseren Gesellschaftswissenschaften muß die Normalität als ein dunkler Kontinent erscheinen, als ein unerforschlicher Schwarzer Körper, der das Licht der Neugier, der Kritik und der herrschenden Vernunft verschluckt. Die Normalität ist eine defensive Kraft, aber sie ist unfähig, zu resignieren. Mit Meinungen, Weltanschauungen, Ideologien ist ihr nicht beizukommen... In eurer eigenen Brust sollt ihr, je nach Klassenlage, Beruf, Alter, Herkunft, Geschlecht, Status und Milieu wiederfinden, was ihr vergeblich versucht zu ignorieren, zu verleugnen, von euch abzuspalten: Vorräte an Normalität, die unermeßlich, unerschöpflich, unentrinnbar sind.<sup>2</sup>

Die Normalität ist eine defensive Kraft, aber sie ist unfähig zu resignieren: In diesem Satz liegt ein Schlüssel für das, was unter nationalsozialistischer Herrschaft (und nicht nur unter dieser) Mitläufertum und stumme Aufsässigkeit, Weiterwursteln am Rande des Abgrunds, mangelndes Schuldbewußtsein und die Mischung aus allem war. Das psychische Gerüst, das notwendig war, um inmitten der Modernisierungsschübe, die von den Nazis dem Volk verordnet wurden und schließlich in den modernen Vernichtungskrieg mündeten, immer wieder in die Normalität einzupendeln – dieses psychische Gerüst wurde im Kino gestärkt und bestätigt. Das Genrekino schien den Modernisierungswahn der politischen Führer zu dementieren, vor allem aber: Es dämpfte die Angst, die der politische Überbau produzierte, und es dämpfte auch die auf den Massenaufmärschen immer wieder aufgepeitschte Euphorie. So sorgte es für eine lebensnotwendige Balance im seelischen Haushalt der Individuen und des Kollektivs.

### III.

Nicht in einem imaginären "faschistischen Film", sondern in den Heimat- und Liebesfilmen, den Verwechslungslustspielen und Ehekomödien, in den Melodramen und Künstlerfilmen der 30er und 40er Jahre ist der Wandel ablesbar, den die Filmgenres der Weimarer Republik zum durch und durch deutschen Unterhaltungsfilm durchlaufen haben. Kontinuität und Diskontinuität, die Verschleifungen und Umformungen des Materials, auch der Abbau einer ganzen Kultur und die Sichtverengungen der Epoche sind gerade in den Details des "unpolitischen Unterhaltungskinos" festzumachen – mehr noch als in den großen, "staatspolitisch wertvollen" Filmen, die zu Propagandazwecken gedreht wurden.

Zwischen dem ersten großen Erfolg Willy Fritschs bei der Ufa, *DER FARMER AUS TEXAS* (1925, Joe May) und Paul Martins Film *GLÜCKSKINDER* (1936) liegen elf Jahre. Eine eingehende Analyse hätte sich damit auseinanderzusetzen.

---

2 Enzenberger, Hans Magnus (1982) Zur Verteidigung der Normalität. In: Ders.: *Politische Brosamen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 207ff.

zen, daß im Laufe dieser elf Jahre der Tonfilm *und* der Nationalsozialismus eingeführt wurden. Der Film GLÜCKSKINDER zeichnet sich dadurch aus, daß diese beiden immerhin epochalen Ereignisse in ihm rudimentäre Spuren hinterlassen haben, der Film als Ganzes sich gegenüber den großen Veränderungen jedoch nahezu immun verhält. Dies ist ein Paradoxon – und es wirft ein exemplarisches Licht auf die paradoxe Situation des deutschen Genrekinos überhaupt.

Wir haben hier eine "musikalische Liebeskomödie", angesiedelt im "Gesellschafts- und Reporter milieu von New York", so kennzeichnet Alfred Bauer in seinem *Deutschen Spielfilm-Almanach* den Film. Ein Film mit dem Traum-Liebespaar der 30er Jahre, Lilian Harvey und Willy Fritsch, mit vielen beliebten und fähigen Darstellern in den weiteren Rollen: Oskar Sima und Paul Kemp, Paul Bildt, Albert Florath, Kurt Seifert – sie alle gehörten zu den Publikumsliebungen in einem Land, dessen Führung die bedeutendsten Regisseure und Schauspieler, Drehbuchautoren und Filmmusiker schon vor drei Jahren aus dem Lande gejagt hatte, weil sie Juden oder Gegner des Regimes waren.

GLÜCKSKINDER ist ein Film, der aus der Flut der Unterhaltungsangebote im NS-Staat ein bißchen herausragt, ein bißchen pffiffiger, gekonnter, witziger, spritziger gemacht ist als die meisten anderen Lustspiele, Liebeskomödien, Gesellschaftsfilme, Rührstücke und Verwechslungsklamotten der 30er und 40er Jahre. Paul Martin führte Regie – ein routinierter Spezialist der leichten Unterhaltung. Er und Lilian Harvey waren 1935 nach einigen Mißerfolgen aus Hollywood zurückgekehrt. Schon 1932 hatte ihr Ufa-Film DER BLONDE TRAUM programmatisch die deutsche Hollywood-Sehnsucht ebenso wie ihre Unerfüllbarkeit formuliert. Das Drehbuch zu GLÜCKSKINDER stammt von R. A. Stemmler; in der Republik war er ein Linker gewesen, nun versuchte er, als Autor und Regisseur möglichst harmloser Filme sich halb anzupassen, halb unauffällig irgendwie weiterzumachen. Die Dialoge hat Curt Goetz geschrieben, ein brillanter Sprachartist, radikaler Moralist und Nazi-Gegner, 1938 wird er emigrieren. Auch Lilian Harvey wird 1939 nicht mehr in Deutschland sein: Sie setzt sich für einen bedrohten Kollegen (Jens Keith) ein, verhilft ihm zur Flucht in die Schweiz, wird von der Gestapo verhört, geht nach Frankreich und dreht dort noch einige Filme, die wenig erfolgreich sind.

Es gibt einige harmlose Freiheiten, die sich dieser Film erlaubt – Freiheiten, die vom Regime und besonders vom Propagandaminister allerdings nicht nur geduldet wurden, sondern sogar ausdrücklich erwünscht waren. GLÜCKSKINDER spielt in einem lustigen Phantasie-New York, in dem sowieso alles möglich und alles gestattet ist. Die Ufa macht ein bißchen auf amerikanisch. Vorbild ist die *screwball comedy* Hollywoods. Ein "screwball" ist im amerikanischen Slang ein fröhlicher Spinner – und tatsächlich kommen in diesem Film auch die biedereren deutschen Heiterkeitsbeamten Willy Fritsch und Paul Kemp dem

amerikanischen Typus etwas näher als in anderen Filmen. Es geht um Reporter und reiche Leute, ein Zeitungskonzern ist im Spiel und sogar ein Ölkartell, es geht um Liebe und Geld, natürlich gibt es ein Happy-End, und schließlich gibt es das schöne Liedchen "Ich wollt ich wär ein Huhn" mit dem Text von Hans Fritz Beckmann und in der Musik von Peter Kreuder. Dieser Song wird choreographisch virtuos präsentiert, und sein Text ist ein witziges Dementi der nationalsozialistischen Appelle an den deutschen Staatsbürger, sich schonungslos für sein Volk aufzuopfern.

Als Tonfilm wirkt GLÜCKSKINDER heute sehr altertümlich – da war Hollywood schon viel weiter. Michael Töteberg schrieb treffend: "Die Dialoge überlappen sich nicht, aber sie haben den Witz von Curt Goetz. Der Ton kennt kaum Geräusche, die geträumte Metropole New York ist so still wie Babelsberg."<sup>3</sup> Gemeint ist das Produktionsgelände der Ufa um 1930, als der Tonfilm eingeführt worden war und bei den Dreharbeiten auf dem ganzen Gelände, auf dem es früher recht laut zuging, plötzlich tiefe Friedhofsruhe verordnet wurde – wegen der lästigen Nebengeräusche.

Die geträumte Metropole New York gibt es fast gar nicht in diesem Film – von den wenigen eigens produzierten Rückpro-Aufnahmen abgesehen, die technisch brillant sind, nicht weil sie besonders illusionistisch wirken, sondern weil sie als New York-"Zitate" erkennbar bleiben. Der Straßenfilm der Weimarer Republik – der ja überwiegend in genial nachgebauten Straßen spielte – ist in diesem Film bereits vergessen. GLÜCKSKINDER ist ein Kammerspiel im buchstäblichen Sinn: ein Dialog-Film mit Gesangsnummern, angesiedelt in Ufa-Kulissen. Kleine Wohnungen, kleine Arbeitsräume – selbst das Großraumbüro der New Yorker Zeitung, Schauplatz zu Beginn des Films, wirkt merkwürdig eng. Schnell stellt sich Atemnot ein. Eine klaustrophobische Situation: als Zuschauer wünscht man sich, daß die Fenster und Türen endlich auffliegen und die große weite Welt, das wirkliche New York hereinlassen würden. Doch nichts dergleichen geschieht. Am Ende wird uns das Interieur einer luxuriösen Penthouse-Wohnung geboten: ein Wasserbassin und ein paar exotische Topfpflanzen. Damit müssen sich unsere unersättlichen Augen und unsere Amerika-Sehnsucht begnügen. Amerika, dieser ferne, sagenhafte Kontinent, wird allenfalls im Dialog apostrophiert. Deutsche Publikumslieblinge tragen plötzlich amerikanische Namen. Es sind immer die gleichen Namen; hier heißen sie Gil Taylor und Ann Garden, in anderen Filmen heißen sie Allen oder Thompson. Amerika ist eine Erfindung der Dialogschreiber. Robert A. Stemmle und Curt Goetz sind glänzende Autoren – aber ihr Metier ist das deutsche Kabarett, die "Brettlkunst", von Amerika haben sie keine blasse Ahnung. Paul Martin und

---

3 Aus einem unveröffentlichten Arbeitspapier.



Lilian Harvey haben eine Ahnung von Amerika und von Hollywood – aber die Ufa von 1936 ist bereits eine andere Welt.

Kein Zweifel: Ein Verzicht auf Urbanität kennzeichnet diesen Film, dessen Handlung im Babylon der Neuzeit, in der größten aller Großstädte angesiedelt ist. Genauer: Die Urbanität vieler Filme der Weimarer Zeit ist nur noch als Erinnerung präsent. Das Paris in ADIEU, MASCOTTE (1929, Wilhelm Thiele) war überzeugender und vor allem von stärkerer Sinnlichkeit als das New York der GLÜCKSKINDER. Die urbane Erinnerung vermittelt sich nicht mehr visuell, sie ist allenfalls im Dialog lebendig geblieben. Hier – im Dialog und im Couplet – lebt sie als Konterbande, als geduldete Schmuggelware weiter. Das Journalisten-Trio und die bis zur Auflösung des Plots sozial absolut undefinierbare Dame, die von Lilian Harvey gespielt wird, propagieren in schönster Offenheit eine Leichtlebigkeit, eine Philosophie des Müßiggangs, die noch in den 30er und 40er Jahren mit einem Augenzwinkern als "frivol" bezeichnet wurde. Dieser Begriff hat heute etwas Veraltetes, er ist uns in unserem permissiven Zeitalter abhanden gekommen. Er war vom späten 19. Jahrhundert bis zur Weimarer Republik in Mode – Kennzeichen einer Gesellschaft, die sich der Hemmungslosigkeit ihrer verschwiegenen Wünsche bewußt wurde und teils kokett die geltenden Moralvorstellungen provoziert, teils zynisch sich mit einer salonfähigen Bewußtseinsspaltung arrangiert hat. Unter nationalsozialistischen Bedingungen war die "Frivolität" des kleinen Films GLÜCKSKINDER ein erlaubtes Ventil – Seelenmassage für das strammstehende Gemüt des Volksgenossen und Kompensation für den permanenten Leistungsdruck.

#### IV.

Im Fall von GLÜCKSKINDER wird die Differenz zum Film der Weimarer Republik als Mangel deutlich. Ein Film, der mit Urbanität kokettiert, ohne die Verheißungen des Urbanen einlösen zu können, weist auf das, was verlorengegangen ist. Schon 1927, als Hugenberg die Ufa übernahm, prophezeite Axel Eggebrecht, sozusagen stellvertretend für die filminteressierte deutsche Linke, nun werde der Film in Deutschland endgültig in den Niederungen der Provinzialität versinken. Zwar verlief die Entwicklung bis 1933 etwas komplizierter, doch zweifellos waren mit den deutschnationalen Interessen an der Filmproduktion gewisse Voraussetzungen geschaffen, die der Reduktion aufs Nationale, auf die deutsche Geschichte, auf deutsche Landschaften und Milieus sehr günstig waren. Ich muß hier nicht ausführlich eingehen auf die markanteste Traditionslinie, die es seit 1921 bereits gab und die sich bis tief in die 50er Jahre bruchlos fortsetzen wird – auf das Genre der Preußenfilme.

Interessanter jedoch als politische Kalenderdaten wie Hugenbergs Machtübernahme in der Filmindustrie sind Entwicklungslinien, die sich eher unterirdisch

abzeichnen und Kontinuitäten, aber auch Umformungen und Brüche aufweisen. Die folgenden Beispiele sind fast willkürlich aus der Stofffülle herausgegriffen. Es gibt eine Tradition des patriotischen Films seit den frühen 20er Jahren (die ganz frühe Epoche vor 1914 lasse ich hier aus), und innerhalb dieser Tradition gibt es eine Kontinuität der Innigkeit und Innerlichkeit, die in der deutschen Frau verkörpert ist. Ein Prototyp ist der Film, mit dem Heinz Rühmann debütierte: DAS DEUTSCHE MUTTERHERZ von 1926; der Regisseur Geza von Bolvary holte ein Jahr später seinen Landsmann Josef von Baky nach Deutschland, der später für die nationalsozialistische Ufa ANNELIE – DIE GESCHICHTE EINES LEBENS (1941) drehen wird. Von Margarete Kupfer zu Luise Ullrich – diese Linie verläuft parallel zu der Linie von Caligari zu Hitler, allerdings ist sie noch nicht so genau untersucht worden.

Prominenter besetzt ist schon die Linie von Henny Porten zu Zarah Leander, zumal sich hier der Regisseur Carl Froelich hinzugesellt, der mit beiden Schauspielerinnen gearbeitet hat und sicher nicht zufällig zum Präsidenten der Reichsfilmkammer aufstieg. Aber schon Karl Grunes Film FRAUENOPFER von 1922 mit Henny Porten nimmt in Sujet, Personal und Konfliktlösung einige der Zarah Leander-Melodramen der 30er Jahre vorweg. Die deutsche Opferbereitschaft wird im Melodram in aller Regel von der bürgerlichen Frau demonstriert und bis zum bitteren Finale, d.h. bis zur Selbstdestruktion buchstäblich ausgelebt. Veit Harlans Melodramen der 30er und 40er Jahre – ihrerseits wiederum gipfelnd in OPFERGANG (1944) – bedeuten den Höhepunkt dieses Genres in der deutschen Filmproduktion, allerdings auch einen Punkt der Überreife, der mit seiner Vereinnahmung durch die politische Botschaft, mit der Mutation des Melodrams zum Propagandafilm in JUD SÜSS (1940) und KOLBERG (1945) zusammenfiel.

Den deutschen Heimatfilm gab es in den 20er Jahren noch nicht, aber es gab Wegbereiter: den Bergfilm aus der Schule Arnold Fancks und das schwerblütige Bauerndrama, das schon in den Jahren der Republik zum Blut-und-Boden-Drama tendierte. Wenn wir den Kritikern, zumal Kurt Pinthus, Glauben schenken dürfen, ist Murnaus verschollener Film DIE AUSTREIBUNG von 1923 (Drehbuch Thea von Harbou nach einem Bühnenstück von Carl Hauptmann) als ein Prototyp dieses Genres anzusehen. Zum Bauerndrama gehört das Motiv der fluchbeladenen Erbschaft, das sich in den Genrefilmen der NS-Zeit vielfach verzweigen und zum Kriminalfilm, zur Erbschaftskomödie und zur Millionärsposse mutieren wird.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß der Operettenfilm – ein Kernstück des Unterhaltungsbetriebs bis in die letzten Kriegstage – schon lange vor der Einführung des Tonfilms mit Ludwig Bergers WALZERTRAUM (1925) seinen Einstand gab. Ebenso der Zirkusfilm, das Genre Arthur Maria Rabenalts in den 40er Jahren: ein bedeutender Vorläufer war Karl Grunes Film KATHARINA

KNIE (1929) nach dem Bühnenstück von Carl Zuckmayer. Ein wichtiges und oft übersehenes Genre ist der Künstlerfilm, der sich um das Schicksal leidender, hungernder, edelmütiger oder verbrecherischer Maler, Musiker oder Schriftsteller rankt. Diese Gattung wandert als Melodram oder Komödie durch die Jahrzehnte; als Beispiel aus den zwanziger Jahren sei hier nur Ludwig Bergers von Hollywood inspirierter Musikfilm *DAS BRENNENDE HERZ* (1929) genannt. Da die Film-Motivforschung, anders als in der Literaturwissenschaft, noch wenig entwickelt ist, kann man nur vermuten, daß im Künstler-Topos des deutschen Kinos eine geistesgeschichtliche Ablagerung aus der Romantik und somit eine Metamorphose literarischer Traditionen vorliegt.

In diesem Zusammenhang nur ein knapper Hinweis auf die Kontinuität eines bestimmten Personals und damit gesellschaftlicher Schichten im deutschen Genrefilm seit Anbeginn bis in die frühen 60er Jahre. Zu diesem festen Personal gehören neben den Künstlern unbedingt Figuren aus dem hohen und niederen Adel als Repräsentanten einer schönen versunkenen Welt; Bankdirektoren und Notare, die bei der Regelung von Erbschaftsangelegenheiten vermittelnd oder störend in die Beziehungen der Herzen eingreifen; ferner vernachlässigte Ehefrauen aus den besseren Kreisen und Rebellen, die sich nach dem Scheitern ihrer Revolte den Sachzwängen unterwerfen. Gerade diese Zentralfigur der Kracauerschen Analyse bleibt dem deutschen Kino auch in den 30er Jahren erhalten. Noch nicht untersucht ist ebenfalls die Kontinuität bestimmter Schauplätze: Deutsche Genrefilme und Melodramen spielen vorzugsweise in Hotels, auf Schlössern, Rittergütern, Villen an der Außenalster oder im Grunewald, aber auch auf Bergbauernhöfen und in Kleinstädten, die so aussehen, als hätten sie sich seit 1820 nicht verändert. Diese deutschen Schauplätze, dieses sehr deutsche Personal wurden im Genrefilm der Weimarer Republik kreierte, und sie bestimmen das Ambiente auf den Leinwänden der 30er und 40er Jahre. Sie sind die wirkliche Kinowirklichkeit des Films im deutschen Faschismus.

Ein anderes nationalbestimmtes Thema sind die großen Vorbilder aus deutscher Geschichte: Im Nationalsozialismus wird bekanntlich die Ahnengalerie von Andreas Schlüter bis Robert Koch eröffnet, in den 50er Jahren wird sie mit Stresemann und Sauerbruch fortgeführt. Aber schon Herbert Maischs Schiller-Film hatte einen Vorläufer in der jungen Weimarer Republik, 1923; Regisseur war der 33jährige Curt Goetz, die Hauptrolle spielte Theodor Loos – und offenbar spielte er sie viel entspannter, krampfloser, lockerer, ironischer als später der stocksteife Horst Caspar, denn der Berliner *Börsen-Courier* lobte den Humor dieses Films, seine Absage an das Pathos und die leichte Hand des Regisseurs. Ein Vergleich zwischen den beiden Filmen würde sich möglicherweise lohnen. Der Weg von Caligari zu Hitler führt auch vom Schiller des Jahres 1923, made by Curt Goetz, zum Schiller des Kriegsjahres 1940, in dem Horst Caspar schon für seine Rolle als Gneisenau in *KOLBERG* probte.

Aber die Filmgeschichte ist verwirrend – sie liefert Beispiele, die auch eine Umkehrung der Beweisführung ermöglichen. Der eher düstere und enigmatische Murnau tat sich 1924 schwer mit dem Komödienstoff *DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS* (obwohl sein Film einige der schönsten Außenaufnahmen der zwanziger Jahre enthält, fotografiert an der dalmatinischen Küste, Kamera: Karl Freund). Gustav Gründgens – ein Kosmopolit und Ironiker, auch ein bißchen zynisch und vielleicht ein ganz klein bißchen korrupt – hatte mit diesem eleganten Stoff nicht die geringsten Probleme und lieferte 1934 ein höchst amüsanteres Remake. Eine Fußnote zum Thema der Kontinuität und Diskontinuität zwischen Demokratie und Diktatur.

Eine Anmerkung zum Figuren-Arsenal des deutschen Genrekinos sei noch hinzugefügt. Der Typus des Schiebers, des Spekulanten als Repräsentant der Inflationsjahre ist eine immer wiederkehrende Figur im Kino der 20er Jahre. Fritz Lang berichtet, der Berliner Slang-Begriff "Raffke" habe ihn zur Figur des Mabuse inspiriert. Im Genrekinos der Republik führt der "Raffke" eine sicher nicht überwiegend positive, aber vielschichtige, abenteuerliche, sinnenspendende und rundum "frivole" Existenz. Ein Beispiel findet sich in Wilhelm Thieles Ufa-Film *DIE DAME MIT DER MASKE* von 1928; hier spielt Heinrich George jenen neureichen Spekulanten, der Theateraktien aufkauft, um sich mit den Girls amüsieren zu können, mit einer Differenziertheit, die selbst diesem unangenehmen Typus der Epoche menschliche, ja sympathische Züge verleiht. Im Kino nach 1933 lebt er weiter, aber er ist nunmehr eindeutig definiert: Er erhält eine galizische Nase und wird zum Symbol der verruchten und verrotteten Systemzeit, der "jüdisch-bolschewistischen Weltverschwörung". Doch gerade an diesem Typus zeigt sich auch, daß die urbanen Frechheiten der Republik auch im Kino der nationalsozialistischen Ära nicht vollständig zu unterdrücken sind. In seinen *Betrachtungen zum Filmschaffen* führt Fritz Hippler noch in den 40er Jahren bewegte Klage darüber, daß die Pandorabüchse der "Systemzeit" noch immer geöffnet sei, daß irgeleitete Drehbuchautoren und Regisseure noch immer in die Laster der demokratischen Asphalt-Kultur vernarrt seien. Das Genrekinos war natürlich kein Nest des Widerstands. Aber auf seine subtile Weise übte es gelegentlich Rache für die Verdrängungen, die ihm auferlegt worden waren.

Und ein letzter Hinweis, mit dem ich meine Beispiel-Kette abschließen will: zu untersuchen wäre, in welchen Formen die Neue Sachlichkeit in den Filmen des nationalsozialistischen Kinos weiterlebt – nicht nur in den zahllosen Büro- und Angestelltenfilmen, sondern auch zum Beispiel in der Filmarchitektur, in den Innendekorationen und nicht zuletzt in der Filmmontage. Bekannt ist die weitere Entwicklung Walter Ruttmanns, ebenso die Kontinuität der Querschnitt-Dramaturgie in Wochenschau und Dokumentarfilm. Daß aber gerade die Querschnitt-Montage zu einem ganz geläufigen Element der Filmsprache geworden

war, belegt ihre Verwendung im Genrefilm, z. B. in dem Rühmann-Film DIE UMWEGE DES SCHÖNEN KARL (1937, Carl Froelich). Eine "Systemzeit"-Geschichte und die Geschichte eines kleinbürgerlichen Rebellen, der nach den Irrwegen seiner Rebellion reumütig zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Die Geschichte spielt im Jahre 1930, und sie wirft einige Schlaglichter auf die Leichtlebigkeit und die Bodenlosigkeit jener Zeit, bevor Hitler kam und aufräumte. Der Film beginnt mit einer Querschnitt-Montage, wie sie beispielgebend von Ruttmann in seinem Berlin-Film entwickelt wurde. Wie ein Menetekel liegt über dieser Eingangsmontage die Jahreszahl 1930: das Jahr der Weltwirtschaftskrise und der blutigen Wahlkämpfe in Deutschland. Die Montage folgt einer didaktischen Konstruktion, die mit Signalen und Wiedererkennungsmerkmalen arbeitet: mit Wahlplakaten, halbdunklen Kneipen, Polizeieinsätzen, den Vergnügungen der Reichen usw. Eine Montage als Kaleidoskop. Die schnelle Abfolge kurzer Einstellungen bildet einen konnotativen Zusammenhang, der das impressionistische Bild einer gefährdeten, nicht ganz geheuren Epoche vermittelt: "Systemzeit". Ein Genrefilm bedient sich der Filmsprache der Republik, um die Republik zu denunzieren.

Dieser Prozeß von Abbau, Umformung und partieller Verfälschung filmischer Formen ist eine sehr deutsche Geschichte. In diesem Prozeß kam der deutsche Film zu sich selbst, er wurde wirklich deutsch. Der Gewinn an "Identität" wurde mit Verlusten erkaufte, von denen sich unser Kino nie wieder erholt hat. Das Kino begab sich in die nationale Klausur, es schlug verengte Spuren ein, und die Menschen folgten ihm in diese Enge, in die kleinen und eindeutigen Welten, die es zeigte, um dem Großen und Ungeheuren der Politik zumindest zeitweilig zu entrinnen. Doch betrachtet man das Genrekino der NS-Zeit genauer, entpuppt es sich als filmische Inszenierung ideologischer Versatzstücke, die nicht erst die Nationalsozialisten erfunden hatten. Die Nationalsozialisten haben versucht, den kollektiven Blick "auszurichten", und sie haben sich dabei auch des Films bedient. Aber der Film ist ein kompliziertes Instrument. Das *Filmische*, genauer: die Vielfalt und die Ambivalenz der filmischen Mittel widersetzen sich der Eindeutigkeit, und sie unterwandern von Fall zu Fall die intendierte Botschaft. Weil es so ist, lieben wir das Kino, und selbst mit dem Kino der 30er und 40er Jahre verbindet uns eine Haßliebe, die wir noch immer nicht ganz ergründet haben.

# DIE FRAU MEINER TRÄUME



aus: DIE FRAU MEINER TRÄUME. Unterlagen und Materialübersicht für den Einsatz. Berlin: Werbedienst der Deutschen Filmvertriebs-Ges., o.J.