

Der NS-Film

Stilepochen des Films

Herausgegeben von Norbert Grob

- I Classical Hollywood
- II Der NS-Film
- III Neuer Deutscher Film
- IV New Hollywood
- V Neues ostasiatisches Kino

Der NS-Film

Herausgegeben von Friedemann Beyer
und Norbert Grob

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19531
2018 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman
Umschlagabbildung: Szenenfoto aus *Münchhausen* (D 1943)
von Josef von Bány
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2018
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-019531-4

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 9 |
| Einleitung: Hinter dem schönen Schein | 12 |
| Zum historischen Hintergrund | 16 |
| Phasen des Films in der NS-Zeit | 20 |
| Regisseure | 32 |
| Veit Harlan 34 Rolf Hansen 37 Helmut Käutner 38 | |
| Wolfgang Liebeneiner 40 Karl Ritter 42 Hans Steinhoff 44 | |
| Gustav Ucicky 45 | |
| Genres & Sujets | 48 |
| Komödien 50 Musikalische Lustspiele 51 Historienfilme 52 | |
| Melodramen | 53 |
| Stil | 55 |
| Literatur | 65 |
| | |
| Die Filme (1933–1945) | |
| Anna und Elisabeth | 75 |
| Morgen beginnt das Leben | 82 |
| Hitlerjunge Quex | 91 |
| Viktor und Viktoria | 100 |
| Flüchtlinge / Der verlorene Sohn | 106 |
| Schwarzer Jäger Johanna | 118 |
| Liebe, Tod und Teufel | 124 |
| Ich war Jack Mortimer | 129 |
| Triumph des Willens | 137 |
| Amphitryon | 146 |
| Das Mädchen vom Moorhof | 153 |
| Fährmann Maria | 159 |
| Mädchenjahre einer Königin | 166 |
| Glückskinder | 174 |

| | |
|---|-----|
| Burgtheater / Bel Ami | 186 |
| Schlußakkord / Zu neuen Ufern / La Habanera | 195 |
| Urlaub auf Ehrenwort | 208 |
| Der Berg ruft | 213 |
| Es leuchten die Sterne | 220 |
| Olympia | 229 |
| Verwehte Spuren | 234 |
| Das Leben kann so schön sein | 245 |
| Wasser für Canitoga | 252 |
| Der Florentiner Hut | 260 |
| Johannisfeuer | 266 |
| Befreite Hände | 273 |
| Der Postmeister | 282 |
| Jud Süß / Der ewige Jude | 289 |
| Friedrich Schiller | 303 |
| Bismarck | 309 |
| Wunschkonzert | 317 |
| Die letzte Runde | 325 |
| Ohm Krüger | 333 |
| Stukas / Junge Adler | 340 |
| Heimkehr | 348 |
| Zwei in einer großen Stadt | 353 |
| Die große Liebe | 357 |
| Das große Spiel | 367 |
| Münchhausen | 373 |
| Paracelsus | 388 |
| Romanze in Moll | 396 |
| Die Feuerzangenbowle | 403 |
| Die Frau meiner Träume | 412 |
| Immensee / Opfergang | 422 |
| Große Freiheit Nr. 7 / Unter den Brücken | 432 |

Via Mala 439

Kolberg 445

Verzeichnis der Autoren und Autorinnen 455

Bildnachweis 456

Vorwort

Jeder Stil spiegelt – nach Erwin Panofsky – »eine Zeitstimmung und eine Lebensauffassung«, dazu kommt in der konkreten Arbeit »ein persönlicher Charakter zur Erscheinung«. Stil in diesem Sinne impliziert zum einen, was der einzelne Künstler an Gesinnung und Geist, Stimmung und Form in seinen Werken konzentriert, stellt diese Momente aber zum anderen in ein Verhältnis zur sozialen Situation sowie zur technischen und künstlerischen Entwicklung innerhalb einer bestimmten Epoche. Stil ist also als ästhetisches System zu sehen, das in sich nicht nur das unverwechselbar Individuelle, sondern auch kulturelle und zeitgeschichtliche Ausdrucksmomente versammelt.

In der Auseinandersetzung mit vielen Künsten ist die Gliederung in bedeutsame Epochen seit langem selbstverständlich. Im Film sind solche übergeordneten, Form bildenden Prinzipien nur im Ansatz gegeben. So wurde etwa für die UdSSR schon früh auf das Sozialistisch-Realistische in Filmen der 1920er Jahren verwiesen (z. B. von Sergej Eisenstein oder Dziga Vertov). Oder für Frankreich auf das Poetisch-Romantische in Filmen der 1930er Jahre (z. B. von Marcel Carné oder Jean Renoir). Oder für Hollywood auf das Klassische in den Filmen der 1930er und 1940er Jahre (z. B. von John Ford oder Howard Hawks).

Der Film ist noch eine relativ junge Kunst. Deshalb prägen seine Stilepochen auch nur kürzere Zeiträume. Der besondere Ausdruck, der Thematisches und Formales, Gedankliches und Ästhetisches bündelt zu einem eigenen Stil, entsteht zudem häufig nur innerhalb einer nationalen Kinematographie. Für Deutschland etwa wurde früh das

Expressionistische in Filmen der 1920er Jahre gewürdigt. Lotte Eisner z. B. hat in ihrem Buch *Die dämonische Leinwand* versucht, »bestimmten geistigen, künstlerischen und technischen Tendenzen nachzuspüren«, denen der Film zu der Zeit »unterworfen« war.

An diesem Ansatz orientieren sich die vorliegenden *Stilepochen des Films*. Das Unterschiedliche im Einzelnen soll auf gemeinsame Merkmale hin untersucht, das Gemeinsame in den einzelnen, unterschiedlichen Ausdrucksformen gewürdigt werden.

Stilepochen des Films sind zudem der Versuch, eine andere Perspektive auf die Geschichte des Films zu werfen: Filmgeschichte wird weder als internationale Perlenkette einzelner Filme noch als nationale Reihung willkürlich festgelegter Zeitabschnitte verstanden. Vielmehr sollen Filme *erstmal*s in ihrem epochalen und ästhetischen Kontext verankert werden: als Paradigmen stilistischer Bewegungen. Jeder Band ist deshalb auch als Nachschlagewerk nutzbar. In einer ausführlichen Einleitung wird jeweils der historische Zusammenhang vorgestellt und diskutiert; danach werden einzelne, sorgsam ausgewählte Filme reflektiert und beurteilt, chronologisch geordnet. Im besten Sinne soll das Allgemeine das Konkrete umschmeicheln und erweitern – und das Konkrete das Allgemeine näher beleuchten und überprüfen.

In diesem Sinne zielen *Stilepochen des Films* also auf die Erörterung einerseits inhaltlicher und thematischer, andererseits formaler und atmosphärischer Merkmale von Filmen aus einer konkreten Kultur zu einer bestimmten Zeit. Dabei wird zwischen dem Klassischen und dem Modernen differenziert. Es sollen zum einen noch einmal die klassi-

schen (»geschlossenen«) Formen filmischen Erzählens (mit klar umrissenem Konflikt, festen Regeln der Dramaturgie, genau charakterisierten Figuren) durchdacht und neu bestimmt werden – in Europa und Hollywood. Zum anderen soll verstärkt das Kino der Moderne untersucht werden, in dem seit Ende des Zweiten Weltkriegs andere (»offene«) Formen aufgekommen sind – im Neuen Deutschen Film, im New Hollywood.

Norbert Grob, im November 2012

Einleitung: Hinter dem schönen Schein

Das Spektrum der Spielfilme, die während der NS-Zeit in Deutschland entstanden sind, es waren etwa 1200, ist erstaunlich breit. Man weiß, Adolf Hitler mochte eher harmlose Unterhaltung: Komödien, Liebesfilme, Lustspiele, Operetten, Revuefilme – mit aufregenden Figuren in glamouröser Umgebung. Sein Propagandaminister Joseph Goebbels, zuständig für die Filmproduktion des Regimes, hatte andere Vorlieben: Er bevorzugte Filme nach historischen oder literarischen Stoffen, auch Filme im Künstlermilieu, Dramen, die Ereignisse überhöhen und verdichten, auf dass im Publikum das nationale und politische Gewissen gestärkt werde.

Bekannt ist, dass Hitler es verabscheute, wenn in Filmen Politik betrieben wurde: »Entweder Kunst oder Politik.«¹ In diesem Sinne hatte auch Goebbels 1933 zunächst versichert, dass unter seiner Ägide die Filmkunst frei bleibe, dass für ihn die »freie Entfaltung des künstlerischen Schaffens«² äußerst wichtig sei. Andererseits, so Goebbels in derselben Rede, man solle nicht denken, »daß die gegenwärtige Krise eine materielle ist; die Filmkrise ist vielmehr eine geistige, sie wird bestehen, solange wir nicht den Mut haben, den deutschen Film von der Wurzel aus zu reformieren.«³

Diese gegensätzliche Haltung führt bereits auf der ersten Stufe der Annäherung an das Kino der NS-Zeit zur Frage,

1 Adolf Hitler 1933 in einem Interview mit Tony van Eyck: »Mir ist es zum Ekel, wenn unter dem Vorwand der Kunst Politik gemacht wird.« Zit. nach: *Der Spiegel* 2 (1955) S. 22.

2 Joseph Goebbels am 28. 3. 1933.

3 Joseph Goebbels am 28. 3. 1933.

inwieweit und wie selbst das Allereinfachste in Dienst genommen wurde. Was implizieren die Intrigen in den Filmen? Worauf zielt die Dramaturgie hinter den Ereignissen? Wofür stehen die Figuren? Die Frage lautet also: Was ist am Offensichtlichen von Konflikt und Figur, von Stoff und Sujet an Ideologischem behauptet, eingeschrieben, inszeniert?

Die zweite Frage ist: Gibt es dennoch Filme, die im Zwischenraum von Wille und Konzept, von Vision und Kunst entstanden sind, ohne ideologische Zügel, Filme voller Kraft und Tiefe – jenseits des Geforderten und Gewollten? Die Antwort lautet: Nein! Und ja!

Ja? Dann wäre, lässt man das Harmlose einmal beiseite, als These (an konkreten Beispielen) zuzuspitzen: Das NS-Kino reicht von Paul Martins *Glückskinder* (1936), dem frühen Beispiel für ein »modernes Kino der Verzauberung«⁴ (Eric Rentschler), und Detlef Siercks *Schlußakkord* (1936) und *Zu neuen Ufern* (1938), Melodramen, in denen für Sierck Bewegung und »Blickwinkel« der Kamera seine »Gedanken« und die »Beleuchtung« seine »Philosophie« enthüllten (Elisabeth Bronfen)⁵, über Herbert Selpins *Wasser für Canitoga* (1939), ein Abenteuerfilm um einen Draufgänger, der durch ein Komplott alles verliert: seinen Job, seine Kraft, seine Würde, und Helmut Käutners *Romanze in Moll* (1943), ein düsteres Drama in der »Nähe zum ›Poetischen Realismus‹ im französischen Kino der 1930er Jahre« (René Ruppert)⁶, bis zu Josef von Bákys *Via Mala* (1944),

4 Vgl. S. 179.

5 Vgl. S. 197.

6 Vgl. S. 396.

der expressionistischen Vision um einen Tyrannenmord. Das Spektrum reichte vom Verzaubernden und Melodramatischen über das Abenteuerliche bis hin zum Poetischen und Expressionistischen.

In manchen Jahren folgte das deutsche ›Filmwesen‹ eben nicht dem, was von ihm erwartet wurde, da war möglich, was eigentlich unmöglich zu sein schien. 1966 gab es anlässlich der Oberhausener Kurzfilmtage ein Seminar mit der Sichtung politischer NS-Filme, nach dem die kritischen Töne dominierten.⁷ Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre veranstaltete das Münchner Filmzentrum dann eine umfassendere Retrospektive des NS-Kinos, nach der erstmals auch positive Hinweise aufkamen. Mitte der 1990er Jahre schrieb Karsten Witte über die Ambivalenz des »überdurchschnittlich gelungene(n) Genrekino(s)« in der NS-Zeit, das sich »in Form und Botschaft an die Sinne« wende und danach strebe, »mehrere Zuordnungen gleichzeitig freizusetzen«, so dass »nicht-nationalsozialistische Filme und sogar Filme der ästhetischen Opposition entstehen konnten«.⁸ Und Ende September 2016 nannte Fritz Göttler selbst Veit Harlan den »großen Melodramatiker des ›Dritten Reichs‹«, dem »das Genre [...] immer wichtiger [war] als die Ideologie, die es in Dienst nehmen wollte«, und seinen *Opfergang* (1944) den »Film, der in keine Ka-

7 Immerhin notierte Enno Patalas am Ende seines Textes über das Seminar: »Das NS-Kino ist interessanter als man zuvor dachte.« (E. P., »Reise in die Vergangenheit«, in: *Filmkritik* 11 [1965] S. 650.)

8 Karsten Witte, »Blendung und Überblendung. Film im Nationalsozialismus«, in: Wolfgang Jacobsen / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler (Hrsg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, S. 119.

tegorie« passe, »so singulär wie Murnaus *Nosferatu* und Hitchcocks *Vertigo*«.9

Filme der NS-Zeit im Spannungsfeld zwischen Wirtschaftlichkeit und Ideologie, das wurde wieder und wieder thematisiert, schon zur Zeit ihrer Entstehung – auch, weil (von wenigen Ausnahmen abgesehen) Filme mit ideologischen Botschaften als Kassengift galten. Schon für Goebbels war dies ein Dilemma, das er erst spät mit Filmen wie *Wunschkonzert* oder *Die große Liebe*, die Unterhaltung mit Propaganda mischten, in den Griff bekam. Deshalb trifft eine ideologische Analyse des NS-Filmschaffens, so naheliegend sie später auch sein mochte, die Wirklichkeit des damaligen Kino-Geschehens nur wenig. Die kommerzielle Seite außer Acht zu lassen, wie das in fast allen Publikationen zum NS-Film bisher der Fall war und ist, bedeutet letztlich zu vernachlässigen, dass dieser, bei aller staatlichen Aufsicht, auch eine Industrie war. Joseph Goebbels – und hierfür gibt es zahlreiche Belege – war an der Wirtschaftlichkeit der Studios sehr gelegen. Denen konnten Erfolg oder Misserfolg nicht egal sein, zumal die Erfolgsproduktionen im besetzten und/oder neutralen Ausland während des Krieges zu wichtigen Devisenquellen wurden. Dies unterschied die Struktur der ab 1942 unter das Dach einer staatsmittelbaren Holding versammelten Studios grundlegend von der verstaatlichten sowjetischen Filmindustrie (bzw. von der bei der DEFA), bei der die Frage der Wirtschaftlichkeit irrelevant war.

9 Fritz Göttler, »Nichts als Nacht«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25. 9. 2016.

Zum historischen Hintergrund: die Jahre vor und nach der ›Machtübernahme‹ der NSDAP

Ende der 1920er Jahre mehrten sich die Anzeichen für eine Wirtschaftskrise. Bei den Reichstagswahlen im Mai 1928 erlitten die Regierungsparteien unter dem Kanzler Wilhelm Marx eine empfindliche Niederlage. SPD und KPD dagegen konnten die Zahl ihrer Mandate ausweiten; sie erreichten zusammen 42 % aller Stimmen. Daraufhin bildete Hermann Müller (SPD) eine große Koalition, unter Einbeziehung des Zentrums, der Deutschen Demokratischen Partei (DDP), der Deutschen Volkspartei (DVP) und der Bayerischen Volkspartei (BVP). Stresemann blieb Außenminister.

Nach vielen Provokationen durch die Rechten wurde knapp ein halbes Jahr später, am 27. 3. 1930, die Regierung Müller gestürzt. Danach, am 30. März, bildete der Zentrumspolitiker Heinrich Brüning ein Minderheitskabinett mit einer Koalition unter Ausschluss der SPD. Damit begann eine Phase der Präsidialkabinette, d. h. der vom Reichspräsidenten Hindenburg eingesetzten, von der Reichswehr unterstützten und von der an diesen Kabinetten nicht beteiligten SPD geduldeten Regierungen. Die Reichstagswahlen im September 1930 brachten Verluste für die bürgerlichen Parteien und Gewinne für Kommunisten und Nationalsozialisten. Brüning blieb dennoch Kanzler.

Am 13. 7. 1931 kam es schließlich zur Bankenkrise; alle Banken und Sparkassen blieben am Tag danach geschlossen. Die Krise erfasste alle Bereiche der Wirtschaft, die Zahl der Arbeitslosen stieg Anfang 1932 auf über 6 Millionen an. Ende Mai trat Brüning zurück. Am 1. 6. 1932 wurde Franz von Papen zum Kanzler »der nationalen Konzentrati-

on« bestimmt, der sofort den Reichstag auflöste. Bei den Wahlen im Juli erhielt Hitlers Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) 37,8 % aller Stimmen und stellte damit die Mehrheit im Reichstag. Als Vizekanzler unter von Papen zu arbeiten lehnte Hitler ab. So wurde der Reichstag erneut aufgelöst. Die Wahlen im November brachten Gewinne für die Deutschnationalen und die Kommunisten und Verluste für die NSDAP. Danach wurde General Kurt von Schleicher zum Kanzler ernannt. Er versuchte unter Mithilfe von Gregor Strasser, dem Reichsorganisationsleiter der NSDAP, eine Spaltung der Nationalsozialisten zu erreichen, um Hitlers Einfluss zu dämmen. Dies misslang, so dass Schleicher am 28. 1. 1933 zurücktreten musste. Zwei Tage später, am 30. 1. 1933, wurde Adolf Hitler zum Reichskanzler ernannt.

Bereits knapp zwei Monate später hielt Joseph Goebbels, Minister für Volksaufklärung und Propaganda, im Berliner Hotel Kaiserhof eine Rede, in der er die Folgen für die Filmwirtschaft skizzierte. Er lobte Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, Clarence Browns *Anna Karenina*, Luis Trenkers *Der Rebell* und Fritz Langs *Die Nibelungen*. Goebbels umwarb die Protagonisten des deutschen Filmschaffens, bat um ihre Mitarbeit – und gleichzeitig drohte er ihnen, Einfluss zu nehmen auf ihre Arbeit. »Die nationale Revolution wird sich nicht nur auf die Politik begrenzen, sondern sie wird übergreifen auf die Gebiete der Wirtschaft, der allgemeinen Kultur, der Innen- und Außenpolitik und auch des Filmes.«¹⁰

10 Joseph Goebbels am 28. 3. 1933, zit. nach: Francis Courtade / Pierre Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*, München 1975, S. 10.

Systematisch wurde dann der ›Umbau des Filmwesens‹ vorangetrieben. Bereits im Juni 1933 entstand die Filmkreditbank, die bis 1937 fast 50 % aller Spielfilme vorfinanzierte. Dazu wurden alle Vertreter der Filmindustrie noch 1933 der ›Reichsfilmkammer‹ unterstellt, deren erster Präsident Fritz Scheuermann war; ihm zur Seite standen Oswald Lehnich und Carl Froelich. Die Kammer hatte »die Aufgabe, durch Zusammenwirken der Angehörigen aller von ihr umfaßten Tätigkeitszweige unter der Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda die deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln und zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörenden Gruppen einen Ausgleich zu bewirken«. ¹¹ Am 16. 2. 1934 trat das ›Lichtspielgesetz‹ in Kraft, das die Möglichkeit vorgab, die Filmproduktion »nach den Bedürfnissen der Nation« auszurichten; dabei ging es u. a. um Prüfung der Drehbücher, um Verbot aller Projekte, »die dem Geist der Zeit« zuwiderliefen, die also »das nationalsozialistische oder künstlerische Empfinden« verletzen, sowie um die Prädikatisierung von Filmen. ¹² 1935/36 wur-

11 Zit. nach: Courtade/Cadars (s. Anm. 10), S. 24.

12 Das Prädikat »Film der Nation« erhielten fünf Filme: *Ohm Krüger*, *Heimkehr*, *Der große König*, *Die Entlassung*, *Kolberg*. Das Prädikat »staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll« erhielten 24 Filme: *Ich für Dich – Du für mich*, *Hermine und die sieben Aufrechten*, *Der alte und der junge König*, *Das Mädchen Johanna*, *Friesennot*, *Der höhere Befehl*, *Traumulus*, *Der Kaiser von Kalifornien*, *Verräter*, *Wenn wir alle Engel wären*, *Der Herrscher*, *Patrioten*, *Urlaub auf Ehrenwort*, *Pour le Mérite*, *Robert Koch*, *der Bekämpfer des Todes*, *Mutterliebe*, *Jud Süß*, *Bismarck*, *Kampf-*

den ›Reichsfilmarchiv‹ eröffnet und ›Kunstkritik‹ untersagt, 1937 die ersten Regeln von Goebbels formuliert (zu beachten seien: 1. die Lebensnähe der Stoffe – 2. die filmischen Eigengesetzlichkeiten – 3. die Volksnähe der Dialoge – 4. die Besetzung als »Kardinalsproblem der Wirksamkeit eines Films«¹³), 1938 wurde die ›Deutsche Akademie für Filmkunst‹ gegründet, deren Leitung Wolfgang Lieben-einer übernahm. Am 5. 11. 1939, neun Wochen nach dem Überfall der Deutschen Wehrmacht auf Polen, erklärte Goebbels in einer Rede vor der Hitlerjugend, die NS-Regierung gehöre »nicht zu den Heimlichtuern, die eine kindliche, alberne Scheu vor dem Wort ›Propaganda‹ oder ›Tendenz‹« besäßen.¹⁴

Die Tendenz dieser Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg war eindeutig: ökonomisch ging es um kontinuierliche Konzentration der Produktionsfirmen (1937 waren 72 % des Aktienkapitals der Ufa im Besitz des Deutschen Reiches), ästhetisch um Qualität und Vielfalt der Filme, die in ihrem ideologischen Kern allerdings die Erfordernisse »der Lebensbedingungen des ganzen Volkes« zu berücksichtigen hatten, so Oswald Lehnich in seiner Eröffnungsrede des ersten Kongresses der Reichsfilmkammer 1937. »Alle am deutschen Filmschaffen beteiligten Kreise müssen sich daher bewußt werden, daß sie eine Einheit darstellen und

geschwader Lützow, Annelie, Komödianten, Andreas Schlüter, Wen die Götter lieben, Das Herz muss schweigen.

13 Joseph Goebbels 1937, zit. nach: Courtade/Cadars (s. Anm. 10), S. 9.

14 Joseph Goebbels am 5. 11. 1939, zit. nach: Courtade/Cadars (s. Anm. 10), S. 13.

daß ihnen im Rahmen des Lebens des Deutschen Volkes eine hohe kulturelle und politische Aufgabe erwächst.«¹⁵

Dass die Filme, wie oben bereits angedeutet, dennoch weder zu gleichförmigen Inhalten noch zu immergleichen Formen neigten, macht den besonderen Reiz aus, sich mit ihnen auseinanderzusetzen.

Phasen des Films in der NS-Zeit

In die Jahre 1929–1931 fällt die Umstellung des Stummfilms zum Tonfilm. So kamen erhebliche Investitionen auf die Produktionsfirmen und Kinobesitzer zu. Viele waren damit überfordert und wurden deshalb nach und nach von den Studios Terra, Tobis oder Ufa übernommen. 1931 gelang es so noch, von den 137 deutschen Filmen 46 ins Ausland zu verkaufen. 1931/32 konnte die Ufa, die ihre Produktionen in Kommerz- und Prestigefilme teilte (die ersten mussten dabei ökonomisch die anderen stützen), die mehrsprachigen Versionen ihrer Titel noch effektiv vermarkten. Durch die Änderung der Repertoirepolitik bei der Ufa, die nun einen stärkeren Akzent auf nationale Stoffe legte, gingen diese Erfolge 1932/33 zurück.

Für den heimischen Markt reagierte die deutsche Filmindustrie mit zahlreichen eskapistischen Tonfilmkomödien bzw. -operetten auf die politische und wirtschaftliche Krise. Beispiele dafür sind: Wilhelm Thieles *Die Drei von der Tankstelle* (1930), Erik Charells *Der Kongreß tanzt* (1931), Ludwig Bergers *Ich bei Tag und du bei Nacht* (1932). Die Er-

15 Oswald Lehnich, zit nach: Courtade/Cadars (s. Anm. 10), S. 11.

folge dieser Komödien konnten jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich der deutsche Film infolge der Weltwirtschaftskrise und der damit einhergehenden gesunkenen Exportzahlen in einer Krise befand.

Jahre des Übergangs: 1933–1935

Die erste Phase des NS-Film war einerseits charakterisiert durch eine Reihe von »Überläufern«, geplant und budgetiert, oft sogar gedreht noch am Ende der Weimarer Republik: u. a. dem U-Boot-Film *Morgenrot* von Gustav Ucicky, der Geschichte einer Wunderheilerin in Frank Wysbars *Anna und Elisabeth*,¹⁶ der Komödie in ägyptischer Kulisse *Saison in Kairo* von Reinhold Schünzel, dem Ringelreihen um eine Hochstaplerin in Johannes Meyers *Die schönen Tage von Aranjuez*, dem Drama um ein Paar, das sich sucht und lange Zeit nicht findet, in Werner Hochbaums *Morgen beginnt das Leben*¹⁷ – und dem absoluten Meisterwerk von 1933, dem Sittengemälde um eine junge Liebe vor dunkler Vergangenheit und um falsche Moralkodizes in einer sterbenden Gesellschaft: *Liebelei* von Max Ophüls (nach Arthur Schnitzler).

Andererseits waren diese ersten Jahre geprägt von einer gewissen Unentschlossenheit, auch, weil »den Nationalsozialisten ein vor der Machtübernahme entwickeltes Filmkonzept fehlte«. ¹⁸ Deshalb förderte die Gründung der Filmkreditbank am 1. 6. 1933 die Produktion weiterer Filme im

16 Vgl. S. 75–82.

17 Vgl. S. 82–91.

18 Felix Moeller, *Der Filmminister*, Berlin 1998, S. 151.

bislang üblichen Stil: Filme mit Vorliebe für »deutsche Landschaften mit ihren Eigenheiten«¹⁹ (etwa Erich Waschnecks *Abel mit der Mundharmonika*), für das »Milieu der Operette und der großen Gesellschaft«²⁰ (etwa Victor Jansons *Der Zarewitsch*), für »sorglose Künstler und reisende Müßiggänger«²¹ (etwa Reinhold Schünzels *Viktor und Viktoria*²²), für Spione, Hochstapler, Verbrecher (etwa Gerhard Lamprechts *Ein gewisser Herr Gran*). Dazu lag bereits im Juni 1933 mit *S. A.-Mann Brand* (R: Franz Seitz) der erste Film vor, der am Beispiel eines »Kämpfers der Bewegung« die Zeit unmittelbar vor der Machtübernahme Hitlers thematisierte. Es folgten im Herbst *Hitlerjunge Quex* (R: Hans Steinhoff)²³ und *Hans Westmar* (R: Franz Wenzler), die den Mythos zweier Märtyrer der Kampfzeit zelebrierten. Doch Goebbels lehnte zwei Produktionen (*S. A.-Mann Brand* und *Hans Westmar*) ab und ließ nur *Hitlerjunge Quex* sowie *Flüchtlinge*²⁴ von Gustav Ucicky gelten, die mit Unterstützung von Partei und Staat groß herausgebracht wurden. Dabei blieb es dann zunächst, in den folgenden Jahren war explizite Propaganda im Kinoprogramm äußerst rar.

Die Diskussionen über diese Filme führten nach und nach zu ersten Vorstellungen, was die NS-Propaganda von den Filmfirmen erwartete. Zum einen sollte generell die

19 Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München [u. a.] 1992, S. 254.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Vgl. S. 100–106.

23 Vgl. S. 91–99.

24 Vgl. S. 106–117.

handwerkliche Qualität erhöht werden, auch bei »leichteren« Genrefilmen. »Mist« und »Kitsch«, »peinlich«, »furchtbar« und »schlecht gemacht« notierte Goebbels zu vielen Filmen von 1933/34, dagegen lobte er die Machart bei Willi Forst und Hans Steinhoff.²⁵ Zum anderen sollte der Realitätseindruck, das meint: die »Lebensechtheit« intensiviert und damit der verbreitete Hang zur Theatralisierung vermindert werden; das bezog sich sowohl auf die Unterhaltungs- als auch auf die Propagandafilme, auf die Kommerz- wie auf die Prestigefilme.

Von heute aus gesehen ist es erstaunlich, wie harsch Goebbels die im Sinne der NS-Ideologie parteiischen Filme kritisierte, obwohl doch, wie gesagt, der Anteil expliziter NS-Propaganda gemessen an der Gesamtproduktion bis Ende der 1930er Jahre gering blieb. So entfiel z. B. auf 130 Produktionen des Jahres 1935 gerade mal *ein* Propagandafilm (Peter Hagens *Friesennot*).

Wege zum Neuen Film: 1935–1939

In den Jahren vor dem Krieg gab es eine Reihe von Korrekturen in der Politik des NS-Films. Einerseits sollte, wie Goebbels es auf dem Internationalen Filmkongress 1935 forderte, der »Geist der Zeit« stärker in Erzählung und Stimmung eingehen.²⁶ Wobei er, wie er auf dem Filmkongress 1937 näher erläuterte, Wert darauf legte, dass dies »durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung« trete. »In

25 Vgl. Moeller (s. Anm. 18), S. 155–161.

26 Joseph Goebbels 1935, zit. nach: Moeller (s. Anm. 18), S. 165.

dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam.«²⁷

Dazu wurde die anfangs bevorzugte ›Sparpolitik‹ verändert, d. h. die deutschen Stars vor und hinter der Kamera wurden wieder hofiert. 1938 verordnete die Reichsregierung sogar Steuererleichterungen für prominente Filmkünstler, die dadurch 40 % ihrer Einnahmen als Werbungskosten absetzen konnten. Als »prominent« wurde ein Autor, Darsteller oder Regisseur anerkannt, der »eine besondere künstlerische Bedeutung hat und einen besonderen künstlerischen Ruf genießt« und »aus der künstlerischen Tätigkeit mehr als 100 000 RM im Kalenderjahr« verdient.²⁸

1937 begann durch sukzessive Verstaatlichung der Filmindustrie der wohl wichtigste Schritt in die von Goebbels angestrebte Gleichschaltung, auch wenn das Risiko weiterhin bei den Studios blieb. Vorwand dafür war eine erneute Krise der Filmwirtschaft. Seit die Wünsche des Regimes nach völkischen Produktionen für den Binnenmarkt befolgt wurden, boykottierten viele ausländische Staaten deutsche Filme. Über die »kleine Privatfirma«²⁹ Cautio Treuhand GmbH wurden deshalb in Goebbels' Auftrag nach und nach die Aktienmehrheit von Terra, Tobis, Bavaria und Ufa gekauft. Ab 1938 lag die Kontrolle der wichtigsten Film- und Verleihfirmen in den Händen des NS-Regimes.

Ein Problem dabei aber blieb, dass die Produktionskos-

27 Joseph Goebbels am 2. 3. 1937, zit. nach: Moeller (s. Anm. 18), S. 178.

28 Zit. nach: Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945*, Düsseldorf 1987, S. 151.

29 Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd. 3, Berlin 1979, S. 260.

ten im Durchschnitt von 250 000 RM im Jahr 1933 auf 425 000 RM 1936 und 537 000 RM 1937³⁰ gestiegen waren. Das wurde im Propagandaministerium bedauert, letztlich aber hingenommen – in der Hoffnung, die höheren Kosten nach Kriegsbeginn durch die gestiegenen Zuschauerzahlen im besetzten Ausland zu kompensieren.

Die Zahl der interessanteren, im Sinne des Regimes eher überzeugenden Filme ist allerdings überschaubar: allen voran ohne Zweifel Harlans *Der Herrscher* (1937), der die Geschichte eines Industriemagnaten als Hinwendung zum Führer-Prinzip erzählt, »modern und nationalsozialistisch«.³¹ Engagiert für die NS-Propaganda galt auch Karl Hartls *Ritt in die Freiheit* (1936), den Goebbels »gut gemacht« nannte: »Anständig in Handlung, Regie, Gesinnung und Darstellung.«³² Eindimensionaler waren Frank Wysbars *Petermann ist dagegen!* (1937), ein »Kraft-durch-Freude-Film«,³³ oder Steinhoffs *Ein Volksfeind* (1937), ein »Hymnus auf Berufsethos, persönlichen Mut und Opferbereitschaft im Sinne des Ganzen«,³⁴ nach Henrik Ibsen. Schließlich *Patrioten* (1937) und *Urlaub auf Ehrenwort* (1938) von Karl Ritter, »dem glühendsten nationalsozialistischen Bekenner unter den Filmschaffenden«³⁵ – zwei Filme, die »durch systematische Präsentation von Feindbil-

30 Jürgen Spiker, *Film und Kapital*, Berlin 1975, S. 12.

31 Joseph Goebbels am 12. 3. 1937, zit. nach: Moeller (s. Anm. 18), S. 173.

32 Joseph Goebbels am 19. 10. 1936, zit. nach Moeller (s. Anm. 18), S. 166.

33 Moeller (s. Anm. 18), S. 179.

34 Courtarde/Cadars (s. Anm. 10), S. 138.

35 Moeller (s. Anm. 18), S. 180.